

SALIH ALSABAN

# الف ليلة وليلة

في السينما والتلفزيون عند الغريب



الدكتور

صالح الصبح

## مقدمة الكتاب

تمتلك الأمم الواعية الحية ثروات فكرية وحضارية بروافد متواصلة من العطاء والإبداع بما يجعلها تؤثر وتتأثر، كتعزيز لمكانتها في العالم الواسع وقضية التفاعل بين الأمم من المعضلات ذات الجدل الدائم والمعقد، وقد برز في هذا ما حصل وما يحصل الآن بين الشرق والغرب من علاقات متداخلة ومتفاعلة أو متناقضة، مع إدراكنا بأن تأثيرات الحضارة العربية في الغرب واقع تاريخي ثابت، وأن العرب قد أسهموا بشكل خلاق وفاعل في دفع عجلة التطور الفكري الأوربي الحديث إلى الإمام. ففي الأدب تعد حكايات ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية من أبرز القصص والحكايات التي لاقت رواجاً عالمياً، وتركت تأثيرات متنوعة في الثقافة العالمية، في المسرح والشعر والقصة والموسيقى والرواية والفنون التشكيلية والسينما والتلفزيون، وقد ألهم هذا السفر الخالد من الأدب العربي عدداً واسعاً من الأدباء والفنانين بمادته الحكائية الغزيرة التي احتوت غرائب الأخبار وعجائب الأمصار، بعد أن تحول إلى نص تراثي، تولدت منه نصوص عديدة في الثقافة العربية والأجنبية، ومن المعروف أن العالم الغربي احتضن الليالي العربية، في مرحلة تاريخية من القرن الثامن عشر، وكانت عملية التلقي لها خاضعة لمقتضيات الثقافة والواقع الراهن في التصورات والمتطلبات الاجتماعية والسياسية آنذاك. ففي الخطاب السمعي البصري التلفزيوني والسينمائي " تتناول الغرب بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة جملة أفلام أو مسلسلات أو سلسلة أو أفلام تلفزيونية، وأظهر الشرق بأشكال ومحتويات متباينة، بحسب ثقافة صانع المنجز المرئي ودوافع الجهة المنتجة له، مع الإقرار بحجم الإمكانات المسخرة لإظهار الأجواء الشرقية وفضاءاتها المعروفة. وما رافقها من قصص وحكايات عجائبية وواقعية وأسطورية وغيرها. ويمكن لنا ان نحدد عدد من التسائلات وكما يلي :

- كيف عالج الغرب حكايات ألف ليلة من الناحية والجمالية في خطابه السمعي البصري؟
  - وكيف عولجت مقومات الموضوعات التي تناولتها الشخصيات بأدوارها، وأبعادها الفكرية والاجتماعية والأخلاقية، بالقدر الذي تقتضيه آليات التكيف والمعالجة بالكشف عن نوع القص ونظامه البنائي وأشكال تناوله والدوافع التي قادت إلى حدود التشابه والاختلاف، تلك هي مشكلة اهم إشكالات تنظره الغرب الى الليالي العربية التي تمثلت بكيفيات المعالجة، جمالياً وفكرياً، في الخطاب البصري للحكايات سينمائياً وتلفزيونياً عند الغرب ومن تأثر بهم.
- كما ويشكل التراث العربي الذي تمتد مساحته الزمنية لمئات السنين معيناً لا ينضب من حيث الأهمية الكبيرة والملحة لهذه الموضوع ، ليس على مستوى الدراسات الاجتماعية والفلسفية والجمالية والأدبية فحسب، بل يأتي مصدراً للإبداع نظراً لما يحويه من كنوز الحكيم بأجناس القصة الرواية والأسطورة، وحكايات ألف ليلة وليلة هو مثلنا في هذا التراث، التي أمتد تأثيرها

وانتشارها لأعماق بعيدة في الحضارة الإنسانية، إذ أنتج الشرق والغرب عدداً من الأعمال في مجال السينما والتلفزيون، عن طريق الاقتباس أو التناص لمجموعة من القصص والحكايات في إطار من الخيال والابتكار في صياغة الأحداث ومعالجتها، وتأتي أهمية هذا الكتاب في استقراء تحليلي لجانب مهم في التراث العربي وهو حكايات ألف ليلة وليلة والتي أنتجت من منظور حضاري آخر والوقوف على كيفيات التناول والمعالجة من الناحية الفكرية والجمالية، فضلاً عن كشف الإمكانيات المسخرة في معالجة التراث العربي أو الشرقي من وجهة نظر الآخر "الغرب" بما يتلاءم وثقافته، ويمكن أن يكون هذا الكتاب صفحة نافعة للأفكار وكتاب السيناريو والمخرجين والمهتمين بشؤون الفنون السمعية والمرئية، كما يمكن أن تسد النقص الموجود في الدراسات المتعلقة بحكايات ألف ليلة وليلة وعلاقتها بالفنون الإبداعية لاسيما السينما والتلفزيون.

أما هماً لأهداف التي يرى المؤلف في عرضها فهي :

1. التعرف على المنظور الفكري والجمالي للآخر "الغرب" في تناوله لحكايات ألف ليلة وليلة.
2. الكشف عن المعالجات الفنية والجمالية للأعمال السينمائية والتلفزيونية التي اتخذت من حكايات ألف ليلة وليلة موضوعاً لها.

في حين أهتم الكتاب بالأعمال السينمائية والتلفزيونية العالمية التي اتخذت من حكايات ألف ليلة وليلة موضوعاً لها، سواء على مستوى التناص والاقتباس أو التضمين، أما حدوده المكانية فقد تحددت عند الآخر "الغرب" ونظرته إلى "الشرق" في حين انحصرت حدوده الزمانية في كشفه عن الأفلام (سينما وتلفزيون) التي بدأت من عام 1900 ولغاية 2005.

وقد استند المؤلف في طرح آراءه وافكاره وفق مفاهيم ومعايير معتمده اصلاً واخرى تعبر عن وجهة نظره في قراءة الاشياء ، حيث تطرق الى مفهوم المعالجة Treatment من وجهة نظر لغوية واصطلاحية وتأتي المعالجة من الفعل عالج و ((عالج الشيء "معالجة" وعلاجاً زاوله)) كما ورد في مختار الصحاح للرازي ، وكذلك ينطبق على ما ورد في القاموس المحيط للفيروزي ((وعالجه علاجاً ومعالجة زاوله ودواه))، وهو أقرب إلى أن تقوم بمزاولة عمل يساعد في تحسين الشيء وتأهيله من حال إلى آخر أفضل منه.

وتصدرت مفردة المعالجات في تحليله للنماذج السينمائية والتلفزيونية التي يسعى المؤلف عن طريقها إلى معرفة الكيفيات التي تم بموجبها تحويل حكايات ألف ليلة وليلة من قصص متداولة على الألسن وعبر الأجيال إلى نصوص فيلمية وأشرطة سينمائية فأصبحت صوراً متحركة بأشكال وحجوم وحركات ومقاصد لعلها تقترب أو تبتعد عما ورثته الأجيال عنها بوصفها موروثاً شعبياً، ومن المعروف أن السيناريو يتبنى المعالجة مشروعاً لتحويل بعض النصوص

القصصية إلى سينمائية يضمنها الوصف الكامل للمناظر والمشاهد صورياً وصوتياً مع تشخيص الحوادث والأفعال والمواقف الدرامية وحركات الشخصيات وانتقالاتها الزمنية والمكانية، وأن كل هذا المشروع على الرغم من تأهيله السمعي والبصري حركياً بحاجة إلى الدخول في المختبرات التطبيقية، والامتثال إلى دور الكاميرا وسحرها، لإنتاج الصور المرئية البارعة التأثير والقوية التعبير بأسلوب فني مبتكر بأحاساس لافت وذهنية فذة، ويرى المؤلف أن تعريف أحمد كامل مرسى ومجدي وهبه لمفهوم المعالجة هو أقرب إلى ما يمكن التوصل إليه من نتائج في بحثه وهوأن المعالجة ((هي مرحلة متطورة من مراحل البناء الدرامي، في القصة السينمائية، حيث يقوم المؤلف أو الكاتب السينمائي بمهمة الأعداد الفني، للخلاصة أو الرواية أو المسرحية التي يراد تحويلها أو اقتباسها إلى السينما، أنه يعتمد في السياق المنطقي، على الصورة المرئية كأداة للتعبير في هذا الميدان الجديد، من حيث تتابع المشاهد والمواقف، وتوضيح الأحداث ورسم الشخصيات وتخطيط حبكة الرواية.. كما أنه قد يشير إلى بعض مواقع وزوايا التصوير وأحجام اللقطات)).

ومن هذا المنطلق المنبثق من السيناريو، تبدأ مهمة المعالجة الإخراجية ودور المخرج في قيادة كل عناصر العمل الفني، وهي عملية تحويل مفهومات السيناريو إلى أداء حركي مصور وممارسة النفوذ على عمل الممثل والإضاءة واللون وموقع الكاميرا والزوايا والمسافة والحركة والمونتاج والصوت، ويعول " في أف بيركنز " على المعالجة بوصفها خطة لانحسار المسافة بين المفهوم والأداء فيقول ((تخدم الخطة هدفها إذا أوضحت بأن الفيلم لا يقدم مادة بسيطة منظمة في سيرورة خطية، وإنما يتألف من كثير من المواد الممزوجة، والمؤولة والمحولة من خلال سلسلة من القرارات، والمعالجات، والتعديلات التي تستمر من اللحظة التي ينجز فيها الفيلم إلى الوقت الذي يغادر فيه المشاهد السينما)). وهذا المفهوم الأمثل للمعالجة في وسيط تعبيرى "سينما وتلفزيون" يتمتع بإمكانية الإيجاز والتكثيف والانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن والشخصيات مع حرية الاختزال أو الإضافة بتقنيات سردية تأخذ بعين الاعتبار إعفاء المعالجة من الإلزام في ترجمة كل التصورات والمفاهيم الواردة في النص الأصلي، ولكن عليها أن لا تنتكر لروح النص: ويوصي " اندريه كوروا " في ذلك: ((يتعين على الاقتباس للشاشة أن يحتفظ تماماً بالإيقاع ذاته وبالروح نفسها، وبالطبيعة عينها، التي للعمل الموسيقي. ومعالجة ذلك بالغة الحساسية والدقة، ينبغي أن يتجاوز نظام، أو أسلوب المخرج على نحو ما، تجاوباً مطلقاً مع العمل الموسيقي)).

وإذا كان أحد الأسباب التي دعت إلى اختيار موضوع ألف ليلة وليلة هو الأهمية الكبيرة التي لاقتها الليالي عند الغرب، فإن تعدد أشكال الاهتمام والتناول هو الأكثر تحفيزاً، والأشد فضولاً،

لمعرفة كيف ينظر ألينا الآخر بخطاب سمعي بصري ، وذلك ما أشارت إليها الخريطة الثقافية والفنية التي شغلت أجناسها أنواعاً وأشكالاً عدة من طرائق التناول وتباين الأساليب، مما يزيدنا فخراً نحن العرب والشرقيين أصحاب كتاب ألف ليلة وليلة، وبكل ما يُثقل من تحميلٍ جمالي وفكري بين أوساط الثقافات العالمية، فهو كما يقول هيرمان هيس (أنه كتابٌ لا يستغنى عنه في مجموعة الأدب العالمي، وأنه مصدر للمتعة ، لا ينضب ، وأنه كتاب تصويري عالمي، ورغم أن جميع الشعوب روت القصص الشعبية ، إلا أن هذا الكتاب الساحر يكفيننا).

والله الموفق .

الدكتور

صالح الصحن

بغداد 2011/6/

## الفصل الأول

### حكايات ألف ليلة وليلة في السردية العربية

#### السرد العربي القديم:

منذ القدم والبيئة العربية شاخصة بسماحتها وأجوائها وبطبيعتها الشرقية. وإن أسلوب معيشة مجتمعاتها، ومجالسها العامرة تجلت بتجمعات أبناء القبيلة وما يرد في هذه المجالس من كلام عن الحياة والعمل ومشكلاته وعن الأعراف والقيم الاجتماعية والدينية، كذلك عرض النزاعات التي تحصل بين الأفراد والأقوام والقبائل التي تخضع للقبول أو الرفض، وكأن هذه المجالس هيئة أصلحية نافذة في المجتمع وصاحبة الصوت المعبر الذي يجيز أو لا يجيز بما يشاع من رغبات الجماعة ونزعات الأفراد.

ولنا أن نحدد أن "الحكي" المطروح في هذه المجالس له الدور الفاعل في تثبيت المواقف والقناعات، فضلاً عن المسامرات والحكايا والقصص والأشعار المبنية على الحكم والأمثال والمواعظ والظرفة كإمتاع ومؤانسة، نضيف إلى ذلك اللون الشائع الذي اشتهر منذ العصر الجاهلي، هو قول الشعر الشفاهي الذي تناقلته الألسن وحفظه الشعراء، فقد أصبح أثراً منتشراً في البوادي والحقول والمجالس، بحمل الرسالة الساعية لإيصال مرامي الإنسان وأفكاره وأحاسيسه ومشاعره وتطلعاته، ودعوته.

أذن فنن "القول" سواء أكان نثراً أم شعراً يعد من وسائل الاتصال السائدة آنذاك وما زالت، والتاريخ العربي ترك لنا ذخائر ونفائس كثيرة في الأدب القديم من المقامات والسير الذاتية وأخبار الملوك والأبطال وقصص الأنبياء وحكايات شعبية وخرافية وأشعار الشعراء ومعلقاتهم وأسفار الرحلات إذ ((تتحدروا المروييات السردية، عن جذور شفاهية، فهي فن لفظي))<sup>(1)</sup>. وهذه الذخائر كلها، تعد مروييات سردية لم تحظ في ذلك الحين بالاهتمام والتحليل والتشريح للخصائص الفنية المكونة لها، على أسس منهجية مثلما نرى اليوم، وإنما كانت تخضع إلى ما يسمو من المعتقدات الدينية والاجتماعية والأعراف والطقوس تكاد تكون بمثابة معايير تحدد على أساسها مستويات هذه الأجناس الأدبية، والمروييات الشفوية هي أداء لفظي يحصل بين قائل القول ومستمع له، أو راوي الكلام ومتلقيه، وعلى هذا الأداء اللفظي، الشفاهي تليت الملاحم والقصص والأشعار وأخبار الأولين والآخرين وحكاياتهم.

ويعد الموروث العربي خزيناً للسرد العربي القديم الذي أحتوى على أجناس أدبية متنوعة، تجلت في إطاره الأنشطة السردية التي نالت شهرة واسعة، مثل حكايات ألف ليلة وليلة، "وكليلة ودمنة" لعبد الله بن المقفع، "وغيرها من الآثار الأدبية الفنية التي تتم عن تراث غزير بما يتألف تعبيراً عن الرؤى إلى الذات والواقع والعالم فيشكل سمات هوية الثقافة العربية.

أن مصنفات الإبداع الشعري والمرويات السردية العربية التي ذاع صيتها في أرجاء واسعة من العالم ككتب الرحلات وكتب الإشعار والمقامات والعجائب والحكايات، ما زالت تمثل تراثاً حياً ممتداً إلى عديد من مظاهر حياتنا واعتقاداتنا العربية والإسلامية، الأمر الذي كشف عنه الكثير من الأبحاث والدراسات التي قام بها المؤلفون للتفصيل في مختلف جوانب هذا التراث وعناصره وحيثياته.

ونحن اليوم بأمس الحاجة إلى حركة واسعة من البحوث والتنقيبات عن كنوز هذا الأثر السردية الكبير الذي رافق حياة أجدادنا لاسيما أن ((السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردية أسلوباً وبناء ودلالة))<sup>(2)</sup> فإن مصطلح السردية العربية يراد منه الوقوف على المرويات السردية القديمة والنصوص الحديثة التي تكونت ضمن الثقافة العربية، نقداً وتحليلاً، وهو كفيلاً بتحمل المهمة النقدية الدقيقة التي تهدف إلى تحليل النصوص السردية بتعدد أشكالها وأنواعها بعد وثاق منهجي في الوصف والتصنيف والتحليل الذي يقوده استبصار الناقد وإمكاناته الأدبية والفنية في تحريك أدواته لإنتاج القيم الفنية والعميقة من الدلالات المتخفية وراء النصوص.

وظلت المرويات السردية العربية القديمة على مدى قرون عدة، تروى على امتداد أماكن متعددة متباعدة وبأسلوب شفاهي، بما يفسر شيئاً من الاختلاف المتولد من جراء الإضافة والحذف والتحوير والمبالغة، إضافة إلى اختلاف عدد الرواة على الرغم من توفر عدد من القيم والمعايير المختلفة إذ ((كانت البنية الثقافية، بقيمتها الدينية والاجتماعية تحول دون رواية وحدة سردية تنافي النسق السائد من القيم، كما أنها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية نفسها وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشعبية في ألف ليلة وليلة))<sup>(3)</sup>.

ويمكن القول أن هذه المرويات السردية القديمة نشأت في أجواء يسودها الطابع الديني الذي غطى على الواقع الاجتماعي وبما عرف عن تاريخ المجتمعات العربية وما حصل لها من متغيرات دينية وسياسية، وعلى الرغم من سيادة هذا الطابع، فإنه لم يفلح في الحد من انتشار المرويات المذكورة في أصقاع بعيدة من العالم وعند مجتمعات متنوعة، وهذا الانتشار لا يمكن أن يتسرب بمعزل عن المقومات الحيوية المؤسسة لبنية المرويات السردية الأمر الذي منحها القيمة الأدبية العالية، ((إذ اتصفت المرويات السردية الشفاهية بأنها لا توجد إلا بحضور جلي لراو ومروي ومروي له، ولا يمكن تغييب أي مكون، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات، صورة استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفاهي الذي كان مهيمناً زمنياً طويلاً، على البنية الثقافية للمجتمعات البشرية))<sup>(4)</sup>.

وأن هذا المكون "راو ومروي ومروي له" ما زال يشكل العماد الرئيس للنظام السردية والذي يتخذ من الحكاية جنساً سردياً مميزاً، يتوزع فيه نسيج الأفعال والأحداث والشخصيات برابط من

العلاقات بزمان ومكان معينين، فضلاً عن أن هناك عالماً متخيلاً لم يستثنَ في مجراه الدائم خيوط الخير والشر، وأن هذه الحكاية تعيش أجواء تخيلية وتعاقب وتداخل مستمرين لرغبات متقاطعة، تبعاً للصراع القائم بين الأبطال، وأن من واجب السرد أن ينقل الأذهان إلى عوالم يراد لها الإثارة والاهتمام بالواقع الحي باسترشاد رمزي كوسيلة دلالة لغرض لفت الانتباه إلى ما يجري من قصص وأفعال وحوادث وصراعات وحكايات عجيبة ((العجائب في نظر مكسيم رودنسون<sup>(4)</sup>) هي أشياء تثير الدهشة والانبهار))<sup>(5)</sup> وأن يعكس في تشكيلاته ومظاهره للمتلقي الروح الحية للأدب والفن.

ويمكن الإشارة إلى أن البحث في أي موضوع للموروث العربي لا يخلو من إشكالية، لأسباب تتعلق أحياناً بآليات الترجمة والنقل الشفاهي والكتابي، وأحياناً بحملات الغزو وتخزين المتاحف بالمغانم، ولأسيما أن بعض هذه الثروات غير خاضعة للفحص والكشف التاريخي والعلمي مع احتفاظها كألغاز صماء لدى أسوار الآخر، وبعيدة حتى عن تجارب المستشرقين.

ومهما يكن من أمر فالسرديّة العربيّة تشكّل ظاهرة أدبية ثقافية تعنى بالكشف والتحليل الدقيق لمرويات هذا الموروث وتمثلاته المتعددة، وأجناسه المختلفة، ويمكن أن يفخر العرب بحكايات ألف ليلة وليلة، هذا الأثر السردي الثر الذي أوصل الأدب العربي إلى المراتب الإنسانية العليا، من خلال سعة انتشارها وترجمتها لعدد من لغات العالم والتي بدأت منذ عام 1704 على يد الفرنسي أنطوان غالاند الذي قال في ألف ليلة وليلة ((أن ألف ليلة وليلة هي الشرق بعبادته وأخلاقه وأديانه وشعوبه الخاصة، وأنها الصورة الصادقة له، فمن قرأها، فكأنه رحل إلى الشرق وسمعه ورآه ولمسه لمس اليد))<sup>(6)</sup>.

والسرد عند العرب كان متجذراً في لغتهم منذ القدم، في والأساطير والشعر القديم، وتجلّى أيضاً في قصص الأنبياء في القرآن الكريم، وما تلاه من سير الملوك وأخبارهم وما تناقلته الأوطان من قصص شعبية وخرافية، وكان لهذا الثراء من السرد طريقه الخاص بالنظم والنسج واختيار الأحداث، ((ولعل عبد الله ابن المقفع هو أول من اصطنع عبارة "زعموا" كطريقة سردية تلائم طبيعياً الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم حين نقل خرافات كليلية ودمنة))<sup>(7)</sup>.

والزعم هنا هو تثبيثٌ لما كان يسري عند العرب من الوثوق في نقل الأخبار والأحاديث لأغراض التوثيق والإسناد بما له من تأصيل للمعتقدات والثوابت، كذلك أراد ابن المقفع في "زعمه" هذا أن يطلق المروي أو القص على الضمير الغائب كونه خياراً حيادياً خاصاً بالمؤلف، وهذه الصيغة أو الطريقة السرديّة ليست بعيدة عن الطرائق التي استخدمها الغرب في تقنياتهم السردية الحديثة بما يعرف بوجهة النظر من الخلف ((أما في المقامات العربية فقد كان العرب يبتدأون السرد بعبارة "حدث" أو "حدثنا" أو "حكى" أو "حدثني" وشهرتها واضحة في مقامات الهمذاني وحديث عيسى ابن هشام، أما شهرزاد ألف ليلة وليلة فقد استخدمت عبارة "بلغني أيها الملك

السعيد" (8) ويبدو أن هذه العبارات - ونحن لم نبدأ بعد في البحث في طرائق السرد العربي - كانت مشتقة من تقاليد الحكيم والقص ورواية الأحاديث والأخبار واثبات ما يروى من وقائع وروايات والتي غالباً ما انعكست على النصوص المروية وهو ما يؤكد الطابع العربي في السرد في نشأته وتكوينه.

وعند البحث في المرويات السردية العربية ينبغي ((استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقاً يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها بما يجعلها تسفر عما تكنه لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردية)) (9) أي أن استقراء الأصول يتعدى عمليات البحث عن الدوافع والغايات التي تحملها مضامين المرويات السردية إلى ما يدفع باتجاه آليات تشكيل الأنظمة والبنى السردية وكيفية تمثلائها بوصفها مكونات حكاية وهذا ما يستمد القوة من المرويات الشفاهية التي تتطلب وظائف الراوي والمروي والمروي له مرتبطة بالتزام ديني آنذاك يدفع بإشاعة المشافهة في نقل الأفكار والمفاهيم والمظاهر الثقافية. ويبقى تاريخ العرب مليئاً بالأيام والوقائع والغارات، فضلاً عن الشعر وقصص الحب ومأثورات الكرم والشجاعة في حين تكثر أيضاً حكايا الأساطير والجن والعمالقة والخرافات وقصص الحياة الاجتماعية وعلاقتها، وهي التي لامست هموم الإنسان ومشكلاته وأفكار ومفاهيم المنطق والبلاغة، وأحوال الناس وسماتهم الاجتماعية.

أن هذه الآثار خضعت للعين النقدية العربية الفاحصة التي كشفت التحميل الدرامي الذي يكتنزه وأصبحت في متناول المؤلفين في التوظيف والأعداد الذي جسد مسرحياً، وصورياً في التلفزيون والسينما وسمعياً في الإذاعة؛ لكثرة ما تحتفظ به من الأبنية القصصية والحبكة الدرامية والتشعب بالخيال والأفكار والمواضيع المتعددة، ((أن ننصت إلى التراث وأن ننتمي إلى فضائه - فيما يبدو - هو سبيل الحقيقة التي ينبغي البحث عنها في العلوم الإنسانية، وكل نقد للتراث يمكننا القيام به كمؤرخين لا يمكنه سوى أن يربطنا بالتراث الحقيقي الذي تنتمي إليه بالفعل)) (10). وأن اشتراط الانتماء هو في الفهم الحقيقي لجذور التراث وعناصره المستديمة، ويقدر ارتباطنا وولعنا بهذا الكم الزاخر من الموروث العريق تتسع درجة الإشعاع التي يصدرها هذا التراث.

### كتاب ألف ليلة وليلة:

بقي كتاب ألف ليلة وليلة الذي تضمن الحكايات الخرافية والعجائبية، يحتفظ بهذه الصفة المميزة، لأنها نسجت بقصدية واضحة، تستهدف المألوف وتتجاوزته، وأن المؤلف المجهول هو جزء من هذه الصفة، أما الاختيار الذكي لأسم جميل مثل "ألف ليلة وليلة" فقد ظل إلى الآن في مدار التكهن والاحتمالات.

وأن الألف ليلة وليلة رقماً ليس له علاقة بعدد الحكايات التي رويت ولا بأي رقم أو حال تم تناوله في القصص والأسفار، ونعتقد أن هذا الاسم لا يخرج عن الإطار العجائبي المرسوم للحكايات، فمثلاً رأى به ليمان الزيادة المطلقة المفتوحة عندما يقول، ((وإما أن يكون كذلك عدد الألف في الأصل إنما أريد به التكاثر لا التحديد، وأخر به أن يكون كذلك))<sup>(11)</sup>. وليمان هنا يدفعه اعتقاده بأن رقم "الألف" يدل على ما لا يحصى، وعلى المبالغة، وهناك من يعتقد أن لهذا الرقم الألف وواحد جذور تركية ((تدل كلمة "بن بر" في اللغة التركية ومعناها ألف وواحد على الذي لا يحصى لكثرتة، ويشيع استخدامها في التركية المعاصرة مثل "ميدان بن بر عمود" أي ألف عمود وعمود في استانبول وكذلك بن طرز أي ألف طراز وطراز في الدلالة على كثرة الأشكال))<sup>(12)</sup> ولا غرابة في إطلاق مثل هذه الاحتمالات لاسيما ونحن ما زلنا في أجواء شرقية بحته، أما الاحتمال المليء بالغرابة فهو أن العرب لا يتفائلون بالرقم الزوجي، ولذلك أضافوا "الواحد" تخلصاً مما لا يحمد عقباه، ولكن من ينسى ألفية ابن مالك وألفية ابن معطي، يقول ليمان "وكان الجهشياري(\*) يريد أن يسمي كتابه ألف سمر"<sup>(13)</sup> ويمكن التأكيد أن ألف ليلة وليلة، حكايات لا مؤلف لها سميت باسمه أو نسبت إليه، وقد كتبت في عصور مختلفة، مما أثارت جدلاً في الكشف عن أصول هذه الحكايات وموطن انتمائها، إذ إن ((الحديث عن أصل ألف ليلة وليلة استند بعضه إلى أقوال للقماماء مثل المسعودي وابن النديم عن كتاب أو مجموعة من القصص ولم يتأكد أحد من الصلة بينها وبين ما تحويه النسخ الخطية الموجودة اليوم))<sup>(14)</sup> وقد سعى كثير من الكتاب والمؤلفين بعد كشف الدكتور محسن مهدي لإيضاح وتحقيق شرقية الليالي العربية وأصولها. فتاريخ العرب الواضح تحمل جيرة الأقاليم الهندية والفارسية والإغريقية، وبما يسجل الآثار المعروفة من فتوحات وغزو وتجارة ورحلات وعلاقات، ولكن لم تصل إلى حد فقدان السيطرة والتمييز بين ماهية هذه الآثار وجزئياتها الدقيقة التي تنعكس هي الأخرى على صور الحياة الاجتماعية والثقافية وغيرها من الميادين.

ولا ننكر أن حالات الاضطراب والحروب التي تمر بها الأقاليم والشعوب تقدها أحياناً بعض الأرقام والنسب والوثائق، ولكنها لا تتجاوز حدود الأصول والجذور، وأصول ألف ليلة وليلة وجذورها أخذت حيزاً كبيراً في البحث والتنقيب وأثمرت نتائج متباينة ومتناقضة، وقد ذكر المسعودي كتاب ألف ليلة وليلة في مروج الذهب أن الناس قد ذكروه كثيراً ممن له معرفة بأخبارهم وقال.. ((أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار افسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها افسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد

ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السنديباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى))<sup>(15)</sup>. ويمكن تفسير ومناقشة قول المسعودي هذا على وفق النقاط الآتية:-

- وردت عبارة "أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة"، والتي تفهم أنها موضوعة ومصنوعة بمعنى أن وراءها واضح أو صانع قد بذل جهداً في إظهارها إلى الوجود وليس استلاماً أو نقلاً من أحد.
  - تشخيص "الصانع" أنه من المقربين إلى ديوان الملك بروايتها أي يرويه، راو.
  - أن عبارة بحفظها والمذاكرة بها" جاءت ضمن السياق الذي تعمل فيه المرويات الشفاهية وهو أقرب ما يكون إلى جنس الحكايات العربية.
  - جاء تعبير "أن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية" بمعنى يؤكد أن هناك بالمقابل كتاب فارسي آخر وأن حالها حال هذا الكتاب الذي نخص به حكايات ألف ليلة وليلة.
  - مما يؤكد وجود الكتاب الآخر هو قول المسعودي: وسبيل تأليفها مثل كتاب هزاز افسانه والذي ترجمه من الفارسية ب ألف خرافة.
  - يطلق المسعودي الاسم الصريح لحكايات ألف ليلة وليلة بقوله: والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، أي بمعنى الكتاب الذي نقصده نحن وليس هزاز أفسانه.
  - يؤكد المسعودي صفة التشبيه بين كتاب ألف ليلة وليلة وآخر غيره، بقوله الأخير: "ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السنديباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".
- ويمكن أن نستدل من قول المسعودي أن ألف ليلة وليلة ليس نسخة فارسية أو هندية أو غير ذلك، وإنما كتاب يحمل اسماً مستقلاً أقرن بالشرق والعرب ولاسيما أنه من الأدب الشعبي فقد شاع السياق آنذاك أن تتناقل الأقسام والشعوب أخبار الممالك والأبطال والقصص الطريفة والعجيبة لما لها من تأثير نفسي مرض في الناس عامة، لهذا نجد أن أصول بعض القصص والأخبار في ألف ليلة وليلة منقولة من آداب أخرى ومن أقوام مجاورة.
- ويذكر المستشرق أريستروب أوجه الشبه بين ألف ليلة وليلة وما هو على شاكلتها في القصة الفارسية فيقول: ((أن القصص التي أخذت من كتاب هزاز افسانه الفارسي، هي التي تكونت منها نواة كتاب ألف ليلة وليلة، وعلى مر الزمن تجمعت حول هذه النواة في أراض عربية طبقات مختلفة من الحكايات))<sup>(16)</sup> ومن أشهر هذه الطبقات هي البغدادية التي تناولت أخبار وقصص الخليفة هارون الرشيد ذات الأوجه التاريخية والخيالية، وتليها الطبقات المصرية وقصص الشطار والعيارين.

أما رأي ابن النديم بشأن ألف ليلة وليلة فهو المتحمس الأول للفرس في إعطائهم زيادة تصنيف الخرافات مع أن هذه المهمة قد نسبت إلى الهنود كما شهد لهم الكثير، ويبدو أن العقد النفسية أو الدينية أو العرقية تدفع البعض إلى تحريف الحقائق أو السكوت عنها أو تحكيم دوافع الانفعال في الوصف والتمييز مثلما يصف ابن النديم كتاب ألف ليلة وليلة بأنه ((كتاب غث بارد الحديث))<sup>(17)</sup> ونحن الآن في زمن بعيد جد عن هذا الوصف الذي خالف الواقع والذي تجاهل أثر هذه الحكايات في آداب العالم، ولا يخفي الأديب الفرنسي ستاندارل إعجابه بالحكايات إذ يقول: ((أرجو من الله أن أصاب بفقدان الذاكرة لأقرأ ألف ليلة وليلة من جديد فألتذ به كما التذذت أول مرة))<sup>(18)</sup>.

أن الأدب العالمي الآن يشهد بأن العرب هم أصحاب ألف ليلة وليلة، والغرب يطلقون عليها اسم "Arabian Nights" بعد أن غزت جسد الثقافة العالمية وانعكست بمساحات واسعة في وسائل الاتصال الإنساني بأجناس الثقافة والفن بمختلف صورها وأشكالها.

وإذا كانت الليالي العربية لغير العرب، فلماذا هذا الصمت الدائم؟ بعد أن عرف الهنود والفرس والإغريق جيداً أن الليالي اكتسبت الشهرة العالمية باقترانها بالعرب بعد أن ثبتتها الوقائع والبحوث، ويكفي أن نرى في السينما العالمية وفي الدراما التلفزيونية العالمية الكثير من الأفلام والمسلسلات التي تجسد أشكال الملابس العربية والشخصيات العربية والأماكن والبيئة العربية بما في ذلك الخطاب الذي كان سائداً آنذاك والذي اعتمد على القصص العربية.

وفي هذا الصدد يقول ليطمان، ((نمت الحضارة العربية وتعددت جوانبها في القرون التالية. وألفت قصص مبتكرة في حواضر العالم الإسلامي، وأخذ فن القصة مع غيره من مظاهر التطور العقلي ينتقل شيئاً فشيئاً من المشرق إلى المغرب، نجد هذا كله ممثلاً في كتاب ألف ليلة وليلة، وهو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعاً، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة))<sup>(19)</sup>.

أن ألف ليلة وليلة هي من ثمار حضارة العرب وإبداعاتهم، ولو لم تحمل مقومات الأصالة والإبداع لما وصلت إلى الغرب إنسانياً، منذ ترجمتها الأولى عام 1704 على يد أنطوان غالاند إلى الآن، فهي صلب عربي، وحكي عربي وبيئة عربية، وأخرى من وحي الخيال، وتميزت بخاصية سردية عربية كعلامة بارزة في حقول الثقافة والفن، فهي الماكنة التي لن تتوقف بدواليب الخيال والعجائبيات والتي طالت الجزر المسحورة والمدن الخرافية والبحار والجبال ومدن تدخل إليها بمجرد أن ترفع صخرة وتنتمي إلى عالم ألف ليلة وليلة، وألف ليلة وليلة قصص شعبية متنوعة تضمنت الأشعار والأمثال، ألفت في مدد زمنية مختلفة، إذ كان يضاف إليها بمرور الزمن بعض القصص والأخبار وظلت تتحمل الحذف والتحويل إلى أن جاء عصر الطباعة، الذي حد نوعاً ما من هذه المتغيرات والإضافات، فيحكي بعضها قصص وأخبار العرب ويحكي بعضها

الآخر أخبار وأحوال الأقاليم والشعوب المجاورة كالهند والصين وبلاد فارس والأترک، وكانت الرحلات والأسفار هي السبب الرئيس في تداول حكايات الآخر والإطلاع عليها، ولأنها ترد من غير الاختصاصيين والنقاة فأنها تحتمل المبالغة والتحريف والتلاعب، فمنها ما هو واقعي وآخر خيالي، وقد أدى التخيل دوراً مهماً في نشر الأساطير والخرافات التي اختصت بهذا المواطن أو ذلك.

وحكايات ألف ليلة وليلة يعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي، ومثلت عالماً مشغولاً بالسحر والسحرة ولم تخلُ من المجون والخيانات على الرغم من أنها نابضة بالحياة والحكمة والطرافة والشعر، والحكايات الاجتماعية والوعظية إضافة إلى العجائبية والقصص الخارقة، أما أبطالها فمنهم حقيقيون كهارون الرشيد والاسكندر الأكبر، والمأمون ومنهم الأسطوريون ومن نسيج الخيال كالسندباد البحري وعلي الزبيق وعلي بابا وعلاء الدين ومصباحه السحري، ومنهم أبطال لحكايات الخيال العلمي، كعبد الله البري والبحري والبساط السحري والحصان الطائر ومدينة النحاس، وجبل قاف وغيرها، ونستطيع القول أنها عالم ساحر مركب من الأحداث المتداخلة والسرد العفوي ذات الأثر الرئيس في حقل الثقافة العربية الراسخة في الذاكرة الجمعية ذات البعد الرمزي والمتحول إلى التردد اللامتناهي من الصور الذهنية والخيالات، الأخذ باشتراطات القصص والتأليف الحكائي، الخاضعة لسمات النص الشعبي المكتنز بالأغراض والدلالات.

وحكايات ألف ليلة وليلة اتخذت مسار التحقق الجمالي في تشكيل الصور الأدبية الملزمة بآليات سردية مختلفة وأشكال تعبيرية خاصة، ولها الحيوية السائدة في صياغة نمط التشكيل والتنوع بما يمنحها الديمومة، ((ولعل حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون أغنى الآثار السردية العربية قديماً وحديثاً، بأشكال السرد، بحيث يمكن أن نستخرج منها عدة أصول تصلح لأن تكون قاعدة للسرد العربي الأصيل))<sup>(20)</sup>. وهذه القاعدة هي التي أدركها الغرب قبل غيرهم بعد أن ترجم الليالي العربية إلى لغاته المتعددة وأخضعها للدراسة والتحليل مما ألهمت خيال الكثير من الأدباء والفنانين، وحركت نزعة الإبداع التي تمثلت بخزین لا يحصى من الأعمال الأدبية والفنية الخالدة.

أن الحكايات العربية أسست منهجاً جديداً في السرد الإنساني، إذ اعتمدته الكثير من روائع الأدب والسيناريوهات التلفزيونية والسينمائية، إذ برزت روائع كبرى كقصص الديكاميرون لجيوفاني بوكاشيو وحكايات كانتربري لشوتسر ودون كيشوت لسيرفانتس ورواية اسم الورد لأمبرتوايكو التي تحولت هي وغيرها إلى أفلام سينمائية متميزة، وهناك الكثير من الأعمال التي سنستعرضها في فصل آخر.

## الحكي في ألف ليلة وليلة:

يمكن عد الحكي في ألف ليلة وليلة هو العمود الذي ترتكز إليه، ذلك لأنها بدأت فيه وانتهت إليه، فمنذ إن اكتشف الملك شهريار خيانة زوجته مع عبد أسود وتلاها خيانة زوجة أخيه الصغير الملك شاه زمان مع عبدها الخاص مسعود وبرفقه جوق غفير من العبيد والجواري، وبطريقة افطع مما حصل للملك شهريار. بدأ الفعل المولد للحكي، وبطريقة التنامي المتصاعد، حينما قرر الملكان شهريار وأخوه مغادرة مملكتيهما إلى حيث اللاخيانة، وإلى حال سبيلهما، وعند وصولهما إلى بلاد لا يعرفون عنها شيئاً، وجدا نفسيهما أمام صبية محبوسة بقفص محكم بسبعة أقفال، وهي زوجة عفريت خطفها ليلة زفافها، تركها في الصندوق ليرقد بجانبه، ومن ذهول شهريار وأخيه وخوفهما وارتجافهما، طلبت الصبية منهما أن يواقعاها وإلا اشتكت إلى سيدها العفريت، وبتهديد وإصرار منها استجابا لطلبها مع احتفاظها بخاتميها، ثم أبلغتهما أنها جمعت سبعمائة وخمسين خاتماً للغرض نفسه الذي طلبته منهما، وأدرك شهريار وأخوه درساً آخراً بأن المرأة إن أرادت شيئاً، لم يغلبها شيء ولن يقف أمامها أحد، وقالوا لبعضهما ((إذا كان هذا عفريتاً وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا))<sup>(21)</sup> ولشدة الصدمة التي حصلت لهما جراء الفعل غير المتوقع، قررا العودة إلى مملكتيهما، إذ سيكون الحال أهون عليهما مما جرى لهما مع "فعل" الصبية، في حكي وسرد لم يجرؤ أحد عليه، ولهذا قرر شهريار أن يتزوج كل ليلة من فتاة بكر ليقتلها فجرأ قبل أن يصبح عليها الصبح، كي لا تخونه غداً، وظل شهريار يتزوج بنات المملكة ويقتلهن يومياً، مما أثار الفزع لدى الناس، وهربوا ببنااتهم. ولم يبق في الديار بنت واحدة تصلح للزواج وترضي رغبته، مما حدا بالملك أن يطلب من وزيره أن يأتيه بفتاة مثلما اعتاد عليه، ولن يجد الوزير سوى بنته الكبرى شهرزاد والصغيرة دينا زاد، ((وشهرزاد التي قرأت الكتب والتواريخ وسير المتقدمين وأخبار الماضي، وقيل أنها جمعت ألف كتاب من الكتب المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء))<sup>(22)</sup>. قبلت بهذه المهمة العسيرة التي تتطوي على كثير من التحدي، ((فأما أن أعيش، وأما أن أكون فداء لبنات المسلمين))<sup>(23)</sup>.

وفي عالم السلطة والتجبر والملذات حكم القدر أن تتوسط شهرزاد هذا الفناء الطاغي لتتحدها بسلاحها النافذ والقادر على ترويض الملك شهريار، وهو سلاح "القص" وفن القول وسحره، والشجن الذي خلفه، بقصصه وخيالاته، وعجائبياته، وبلطف حكاياته الممتعة، وكلها فنون للإقناع والعدول عن فكرة القتل والاعتصاب، ((أن شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة، بل كانت ألف امرأة وأمرأة، في كل قصة كانت تنزع من شخصية شهريار بعضاً من تحديه لبني جنسها، وتضع مكانه، بعضاً من تحديها لبني جنسه))<sup>(24)</sup>.

وقد بدأت شهرزاد الحكي عند قدوم أختها دينا زاد لتلقي التحية عليها أمام الملك وتطلب منها سرد بعض الحكايات لأجل أن ينقضي الليل الطويل، إذ يشكل هذا حافزاً مؤشراً لدافع

القص، لاسيماً أن شهرزاد تدرك مسبقاً أن لسردها هذا الحكي، شكلاً وظيفياً محدداً في درة الخطر المحقق بمصيرها وبنات جنسها، وبما يحيط الأجواء الملبدة بالريبة ببلاط الملك من توتر وحساسية وغضب، وردود أفعال، جراء فعل خيانة الزوجتين، وما تلا ذلك من اغتصابه الفتيات وقتلهن، بما ينعكس على متون السرد، لاسيما وأن القص يتطلب منذ البداية جريان متدفق للقول المشوق والحدث المثير، وعلى شهرزاد أن تمسك بمفتاح الإقناع، بلا ملل ورتابه، وإلا فلن ينصت شهريار فتفشل خطة القص.

ولم تختلف المصادر على أن القص في ألف ليلة وليلة ورد ليلاً وليس نهاراً، بناء على مقتضى أمر الملك وحاجته لوقت الاسترخاء، وانتهاء أعمال المملكة، وهو وقت التفرغ للزوجة والمسامرة والخلد إلى النوم والأحلام، وهذه الأجواء تتطلب قصاً مليئاً بالسحر والإغواء والمنادمة. ومن أجل أن لا ينقطع القص، نرى أن حكايات ألف ليلة وليلة متداخلة، وأن قيمة نص الحكايات تكمن في هذا "التداخل"، حكاية داخل حكاية، وأن الحكاية الواحدة قد تأخذ ليال عدة، ((ألف ليلة وليلة أهم مجموعات الحكايات العربية، تتألف هذه المجموعة من حكاية تصلح أطواراً تتدرج فيه سلسلة بأكملها من الحكايات، تكون متتالية قد يمكن أن توصل إلى ما لا نهاية))<sup>(25)</sup>.

ومن سمات الحكي وما يتصف به من تشويق أن شهرزاد تقوى على قطع الحكاية وهي في حال من الأهمية والإثارة مما يحفز في الملك شهريار رغبة الإصغاء والمتابعة لجريان تدفق الحكاية، بما يؤجل قتلها إلى اليوم التالي وهكذا، وحكي شهرزاد هو دفاع عن الذات، وتخلص من غريزة القتل والثأر لفعل الخيانة، ولهذا لم نتفق مع الرأي الذي وصف ما فعله شهريار ما هو إلا إجراءً مفتعلاً، ((أن مؤرخي الأدب، لم يروا في مغامرة شهريار إلا أجراً، مفتعلاً يسمح للرواية بإنشاء سلسلة من الحكايات))<sup>(26)</sup> فحكاية شهرزاد خليط من السرد العجائبي والخرافي والشعبي بأسلوب خاص يذهب بالمتلقي إلى عالم مشبع بالرموز والدلالات والرؤى، ولن يأتي بهذا النسج إلا بالمستوى المقابل للفعل العنيف الذي يقود إلى الفناء والموت، وما الحكي إلا بديلٌ للفناء، وليس استجابة لأجراءً مفتعلاً، ولهذا اكتسب الحكي صفة التفوق لاستناده إلى بنية متماسكة مؤثرة وذات بلاغة ((ويثري كتاب الليالي بأنواعه الحكائية، ويزدهي بخصوصيتها واختلافها، بيد أنه لا يعدم خيطاً ناظماً، يشد أطراف المتن إلى مركز الأصل، يؤطر الكل المسرود وينتظم بلاغته))<sup>(27)</sup>.

وحكاية شهرزاد حاضنة لخزين غني من المعارف المتعددة المصادر، التي أعلنت درايته وحفظها لها أمام أبيها الوزير، فهي لم تكن "محتالة"<sup>(28)</sup>، في هذا الحكي، كما وردت في دراسة المؤلف داود سلمان الشويلي، في الهيكل التنظيمي لحكايات الليالي، وإنما ذات مهارة وثقة في النفس ما يؤهلها لدخول هذه المغامرة أمام شهريار ((حين حاورت شهرزاد أبها الوزير، حين كان يحاول إنشاءها عن عزمها تقديم نفسها للملك شهريار، كي يتزوج منها ويقتلها، وأخذت تضرب

لأبيها الأمثال تعزيراً لرأيها))<sup>(29)</sup>. وهذا لا يحد من ظهور صفة الاحتيال عند غيرها من الشخصيات، ولا سيما بعض الحكايات المصرية المتضمنة أحياناً النصب والاحتيال عند الشطار والعيارين الذين ((سدت في وجوههم السبل الشرعية أو المشروعة، فلم يجد إلا اللصوصية، الشطار والعيارة وقطع الطريق سبيلاً للتعبير عن الذات والإعلان عن قضيتهم))<sup>(30)</sup>.

ويعتقد المؤلف أننا بحاجة إلى معيار نقيس عليه مسوغات القصة ومواصفات القصة والمروي له، وما يترتب على ذلك، وفي نفس الحال لسنا بمعزل عن السياق الذي يدور فيه الحكيم، فهو ليس القول فحسب، وإنما هو الكلام، الحوار، العرض، الفعل، العرض، الإيماءة، الصورة، الحركة، التعليق وغيرها، وباستحالة إزالة الجدل القائم بين الراوي والمروي له، ويعد مزاج المروي له وعدم رغبته في الاستماع خطورة تهدد بإيقاف السرد، ((وإذا أسهم المروي له في جانب الموضوع الخاص بالسرد، فإنه دائماً ما يكون جزءاً من الإطار السردى، جانباً من الإطار الملموس الذي يغدو فيه الرواة والمروي عليهم شخصيات))<sup>(31)</sup>. بما يحقق حتمية مشاركة المروي له في الحكاية السردية، وإثراء التفاعل مع المروي في جدل ملازم، مع إعلان موته المحتم حين إشهار سلاح المزاج.

وتبدأ حكايات ألف ليلة وليلة كاستهلال افتتاحي بأسلوب يراد منه فعل اغوائي لاستمالة المتلقي ودفعه إلى زمن موغل في القدم، وعلى طريقة "يحكى"، وفي الوقت نفسه أنها تحيل إلى المجهول، الذي هو أعلم بما سيحكي ضمن النص المروي، ثم ينتقل الحكيم إلى شهرزاد بعبارة قالت شهرزاد: "بلغني أيها الملك السعيد"<sup>(32)</sup> والتي تدل وتشير إلى أن هناك مصدراً آخر تتسلم منه "الأخبار"، يتلاشى تدريجياً لتبقى شهرزاد وحدها تمارس السرد، وهي تقول، "بلغني أيها الملك السعيد" وكأنها هي التي تحكي في زمنها، وتظل حكايتها معلقة لم تكتمل كل ليلة، فهي تحرّضنا على الترقب، بماذا ستقص غداً. وتدفع الملك بتأجيل القتل، ((لن اقتلها حتى اعرف نهاية هذه الحكاية))<sup>(33)</sup>.

وثمة مشكلة بطريقة حكي شهرزاد لا بد من توضيحها، فهي تحكي ما تلقت من قصص وأخبار من مصادر عدة، ووضعت في مسامع الملك شهريار، فهي واسطة نقل الحكيم ولكن بصياغتها وأسلوبها هي، وفي حالات غالبية، تدع الشخصية تقوم بسرد حكايتها بنفسها، أي بضمير المتكلم، مثلما حصل في حكاية "الحمال والثلاث بنات" وفيها المرأة وهي تقول للحمال: ((هات قفصك واتبعني))<sup>(34)</sup> وغيرها من الحالات التي تفصل بين المتلقي والشخصية، بعد أن يتوارى الراوي الذي يسرد.

وما يميّز الحكيم في ألف ليلة وليلة، أن هناك طرائق عدة لتقديمه، بما يتعلق بضمائر الحكيم، وهي ثلاثة، الغائب والمتكلم والمخاطب، ((والجمع بين هذه الأشكال السردية الثلاثة،

يرقى إلى أعلى ذروة، حيث أن ذلك مكن السارد من أن يتدخل في إشكالية النص المسرود، وهو المتحدث، ثم أشرك الشخصية المتحدث إليه، وهو المتلقي في الوقت نفسه))<sup>(35)</sup>.

أما في التلفزيون والسينما فلم يعد الحكى خطأً واحداً، وإنما مركب ومزدوج من مسارين هما الصورة والصوت "السمعي والبصري" و"حكاياتنا ألف ليلة وليلة" أيضاً تحمل وظيفة الترويض والاستحواد على المتلقي، فهي من وجهة نظر شرف الدين ماجدولين ((أنها حكاية ترويض واستهواء، تستخدم فيها كل آليات الغواية التي قد تبتدئ بصلات الصداقة والتكفل المادي، ولا تنتهي بالتحكم الجسدي والذهني، في حلقة تصاعدية قاعدتها تدوين المرويات ومحصلتها احتواء شخصيات الرواة وتكييف أدائهم وحصارهم في دائرة العجائبي والطقوسي والغرائزي التي تأجج نهم المطابع ودور النشر في العواصم الغربية الكبرى))<sup>(36)</sup>. فحكايتنا حملت المتواتر والمتضمن والمتداخل من السرد وأعطت تشكيلاتٍ نوعية، وتشبعت بالصور والتخيلات الواسعة، الاستدلالية الواسعة، وأظهرت الجسد والجمال، وعلمتنا كذلك أن هناك نسقاً ثقافياً، وبنية حكاية تحمل خطاباً، له كفايته من المكونات الجمالية والفكرية المتعددة.

((أن الحكاية في ألف ليلة وليلة هي حكاية متعددة الأصوات، وبالتالي هي متعددة في فضائها المكاني والزمني والاجتماعي))<sup>(37)</sup>. ويستمد هذا التعدد خلفياته من النسيج الذي تجمع عبر الأمكنة والأزمنة والثقافات التي أسهمت في تناص الليالي العربية وحكاياتها والتي جاءت من الأمم المجاورة وتناقل الأخبار.

ويمكن أجمال سمات الحكى وخصائصه في ألف ليلة وليلة بناءً على ما تقدم في النقاط

الآتية:

- ❖ يتولد الحكى جراء فعل ما.
- ❖ الحكى في ألف ليلة وليلة هو تحد لإثبات الوجود في الدفاع عن الحياة ضد الموت. وهو سلاح قابل للترويض والإقناع ودرء الخطر المحدق بالمصير. وبديلاً عن الفناء.
- ❖ الحكى في ألف ليلة وليلة ساحر وذو شجن.
- ❖ تقوم شهرزاد بالسرد وقت الاسترخاء.
- ❖ يسري الحكى في تدفق مشوق لسرد أحداث مثيرة بلا ملل ولا رتابة، وهذا شرط الإنصات.
- ❖ الحكى في الليالي سلسلة متداخلة أي حكاية داخل حكاية، تنبثق من إطار خاص بالحكى ضمن بنية.
- ❖ الحكى عند شهرزاد هو دفاع عن الذات وليس إجراءً مفتعلاً لمصلحة ما وإنما يحمل هدفاً ما.
- ❖ الحكى في الليالي هو خليط من العجائبي والخرافي والشعبي، مشبع بعالم من الرموز والدلالات والرؤى.
- ❖ يستند الحكى إلى بنية متماسكة مؤثرة وذات بلاغة.

- ❖ الحكي هو حاضنة لخزين كبير وغني من المعارف المتعددة المصادر.
- ❖ الحكي يتبع سحر اللغة وفن السرد.
- ❖ أن المكونات التي تصنع الحكي ثلاثة هي: الحكاية المروية والراوي والمروي له.
- ❖ الحكي يتطلب السياق ويتطلب مسوغات أو يتطلب المزاج، وهذا كله يقود إلى حتمية التفاعل والجدل الملازم بين الأطراف الثلاثة.
- ❖ الحكي في ألف ليلة وليلة اعتمد طرائق السرد بالضمائر الثلاثة (المتكلم والغائب والمخاطب).
- ❖ أمتاز استهلال الحكي في ألف ليلة وليلة بتقنية الحكاية الإطار التي يتفرع منها الحكي.
- ❖ خيط السرد تمسكه الراوية شهرزاد وتتحكم به حسب الأجواء المحيطة بها التي يمكن أن تطلقها بالوقت المناسب لتحقيق الإدهاش والتشويق.
- ❖ تسلح الحكي عند شهرزاد بسحر المعرفة وتمثيلاتهما، من الأحداث.
- ❖ الحكي في ألف ليلة وليلة يتعاطى مع تقنية تعدد الرواة.
- ❖ الحكي في ألف ليلة وليلة حمل المتواتر والمتضمن والمتداخل من السرد، وأعطى تشكياً نوعياً من التخيل والاستدلال بما يحقق نسقاً ثقافياً حاملاً للخطاب المستوفي للشروط الفكرية والجمالية المتعددة.

### مكونات البنية السردية:

#### الراوي والمروي والمروي له:

إن أي نص سردي أكان شفافياً أم كتابياً، يعنى برواية حدث ما، أو مجموع من الأحداث، وهو الحكاية نفسها التي تصل إلينا بأحداث واقعية أو تخيلية وغير ذلك من المخزونات التي تحملها والتي يعرفها جيرار جينيت على أنها ((تدل على حدث، غير أنه ليس ألبته الحدث الذي يروي، بل الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما، أنه فعل السرد متوالاً في حد ذاته))<sup>(38)</sup>. وهو ما يحمل الحكي مهمة رواية الحدث والأفعال التي تقوم بها الشخصية إضافة إلى رواية الأقوال التي تنطق بها، وفي هذا نجد اتساعاً في مهمة رواية القصة، كي تكتسب الصفة السردية مستوى الخطاب إذ ((تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي الراوي والمروي والمروي له))<sup>(39)</sup> وهذه مهمة اتصالية تستند إلى ما أتى به جاكوبسون في نموذج ألتصالي، وأن انعدام أحد هذه المكونات يجعل بنية الخطاب السردى ناقصة، ومختلفة. مما يجعل عملية التواصل السردى غير محققة، ذلك لأن ثمة علاقة وثيقة بين الإرسال والتلقي تربط الراوي بالمروي له، والقائمة على النطق والاستماع، وإذا اختلت أحد عناصر هذه الثنائية

انقطع البث المروي، وبما أن العمل السردي الشفاهي ملفوظ لسانی، لذلك فهو يتطلب متكلاً ناطقاً ومستمعاً منصتاً لاكتمال مكونات السرد.

وإذا ما اكتسب السرد الصيغة البصرية، فإن ذلك يتطلب محمولات اللغة البصرية "سينمائية وتلفزيونية" كالتصوير والإضاءة واللون وحركات الكاميرا وزواياها والديكورات في زمان ومكان معينين، لأن هذه المحمولات تعد من مثابات السرد أو بالصوت والصورة.

### الراوي:

هو الذي يصدر منه الحكى أو القص حسب ما يراه واقعياً أو تخيلاً، وقد يطلق عن طريق صوت أو صورة أو حركة أو أية إشارة أو بضمير ما، والراوي في حكايات ألف ليلة وليلة، ليس من رموز المملكة، وإنما غالباً ما نجده متمثلاً في شخصيات لها مهنة، أو هي من وحي التخيل، ولهذا نجد فرقاً في المرتبة الاجتماعية أو المهنية أو السلطوية بين الراوي والمروي له، كما لو أن الحكى مقروناً بالاستئذان والقبول معاً، فالحكى إن لم يعجب الملك، توقف السرد وحان الهلاك، وإزاء هذه الخشية، فعلى الراوي أن يحسن حكايته ويشبعها القأً وجمالاً وتشويقاً وإثارة وغرابة على نحو تروق للمتلقى، و((لأن الراوي يحكى أمام الملك، فلا بد أن تكون حكايته حديثاً جاداً يستحق الاستماع إليه، وليست لغواً ولا كذباً، وقد جعلت الليالي للحكاية شروطاً ثلاثة هي الصدق والغرابة والمعرفة))<sup>(40)</sup>.

ويفترض بالحكاية أن تتناول مقطعاً زمنياً في الحياة أو في الخيال، وأن تثير لدى المتلقى الرغبة في النظر إلى الأمام وما سيحصل غداً، فضلاً عن الهدف الأخلاقي والثقافي الذي تسعى إليه، ومهما تشبعت الحكاية بالموصفات والسمات، تبقى مرتبطة اشد الارتباط بالطريقة التي يروي بها الراوي روايته، وعليه أيضاً امتلاك زاوية رؤية ينظر إلى ما يرويها، وهنا اختلف النقاد في توصيف هذه الرؤية التي سنتناولها في فصل لاحق.

ومما يعيق مهمة الراوي هو الاختلال الذي يصيب الاتصال السردي جراء "مزاجية" المروي له التي يعلق عليها جيرالد برنس بتدفق السرد التي قد تنأى عن مجرى الحكى وعدم الإصغاء إليه، مما يؤدي إلى هلاك شهرزاد، ونضطر إلى أن نلغي ما عرفنا عنها من بلاغة الحكى وسعة المعارف والبهاء الأنثوي الأخاذ وكل ما تحمله من مؤهلات المجابهة والإقناع، إذ يؤكد برنس، ((الحكى والسرد على السواء لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هي راوية، ولكن على مزاج المروي عليه بالمثل))<sup>(41)</sup> وهذا ما لا نتمناه لشهرزاد التي نرى فيها صورة أكمل، غير مما يتصوره برنس في ترجيح مزاجية شهريار على مؤهلات الحكى وإحباط دواوينه الواسعة.

ولهذا فإن نزعة القص عند الراوي لم تكن محاولة تجريبية في عالم الاحتمالية المفتوحة التي قد تفقد الدوافع الموجبة، وإنما تشكل مشروعاً، لم يتخذ من الموت حائلاً من دون تنفيذ ما

يرويه، على الرغم من المناخ المحيط بنمو الحكاية، ومسار سردها، فالحكاية حينما تبدأ، لا بد أن تحمل معها، الهدف المرسوم، ولا بد أن تخضع للقاعدة الرئيسية للمفهوم الأرسطي وما استحدثت من تقنيات متعددة في السرد، مع أن نهاية الحكاية لن تعطي مؤشراً لنهاية الحكاية، فقد يكون الليل ومنتهاه سبباً للقطع والتوقف، ((وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح))<sup>(42)</sup> ولكن هناك آلة لن تتوقف من الحكاية في متواليات من الإيصال تمتد على مدى الأيام والليالي، وبزمنية متواصلة يجسدها الراوي ((لا يكون السارد سارداً إلا إذا جعل صوته من نفسه، مثيراً مؤججاً، وجعل كلمته لا تنقل متناً من الحكايات فحسب، بل أكثر من ذلك تثير في الآخر الذي يستمع إليها سلطة الحكاية التي ستجعل منه هو نفسه ليلة أخرى أمام مستمع آخر هو الراوي))<sup>(43)</sup>.

ولأن موضوع البحث ينصب على رؤية الغرب في خطابه السمعي البصري تجاه حكايات ألف ليلة وليلة، فإن المؤلف لا يتفق مع من يدعو إلى أن الحكاية تعرض أحداثها من دون سرد وأنها تحكي نفسها بنفسها، وهل نستطيع أن نرى وجوداً للفظ من دون تلفظ؟ ومع أن مفاهيم جينيت السردية توصي ((باستحالة وجود محكي دون سارد))<sup>(44)</sup> فإن دور الراوي "السارد" عندما يقدم المحكي، إنما يوجه خطاباً منتجاً وذا أثر ما، وما على المتلقي إلا أن يحدد خطاه ومستواه. وأن هذا الذي يقوم به الراوي جملة وظائف، وهو يتحرك في عالم غير العالم الذي تتحرك فيه شخصيات العمل الفني، فمن وظائفه هو سرد وعرض ما يجري من أحداث، من وجهة نظر معينة، أما وظائف الشخصيات، فهي إنتاج القول والفعل، وقد يكون الراوي شخصية من شخصيات الحكاية.

أن التباين والاختلاف في أشكال الوظائف التي يقوم بها الراوي هو الذي يكشف عن الاختلاف في أشكال السرد، كذلك الاختلاف في طريقة استعمال الضمائر، فقد يستخدم الراوي الضمير الغائب في السرد بعد أن يلوذ وراءه وقد يطل علينا بضمير المتكلم الذي يحيل على أذات ويكون في تماس مباشر مع النفس وأمام المتلقي، إذ تحتل ضمائر السرد أهمية بالغة في السرد الروائي والفيلمي، فاستخدامها بشكل منظم ودقيق وغير مشوش تساعد المتلقي على الإمساك بالبنى والأنساق التعبيرية والسردية، وتميز بينها وهي ضمائر "أنا - أنت - هو" أي ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، كما ((أن اصطناع الضمائر يتداخل إجرائياً مع الزمن من جهة، ومع الخطاب السردية من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من جهة أخرى))<sup>(45)</sup>.

أن الضمير السارد هو المعبر عن ذات معينة وفي زمن معين، وعليه أن لا ينفصل عن المكونات السردية الأخرى، ففي حكايات ألف ليلة وليلة استخدمت الضمائر الثلاثة بأشكال متفاوتة ومتعددة لسعة مساحات القص للحكايات الكثيرة التي سادت الليالي العربية، مما يتطلب إلى هذا التنوع، فشهرة القص الذي حكته شهرزاد جاء بصيغة ضمير المتكلم ((فشهرزاد، مثلاً،

كثيراً ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة "بلغني" التي كانت تسرد فيها حكاياتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة<sup>(46)</sup>.

ويؤدي ضمير المتكلم الدور الأكبر في صناعة اللحظة الجمالية للتلقي بفعل قيادة السرد المشحون بالإحساس والذي يعمل على إلغاء الحاجز الزمني ما بين زمن السرد وزمن السارد، بحكم الاندماج.

وفي مقابل الأوصاف التي تحط من قدر الراوية، يتألق تأثير الجاذبية السردية الذي تقدمه لشهريار، وضمير المخاطب من الضمائر التي ظهر استخدامها في قصص ألف ليلة وليلة وحكاياتها، إذ اتخذ لوناً مميزاً في الكتابة السردية، وذلك للحاجة السردية التي تدعو إليه كونها وظيفة ضرورية للسرد، وضمير المخاطب، وهو الأقرب إلى الزمن الحاضر والمستقبل، كما يتيح بتوجيه الخطاب إلى الشخصية المعنية، ((ويمكن أن نلاحظ أن السارد في ألف ليلة وليلة، مثلاً، كان ربما اصطنع الضمائر الثلاثة في موقف واحد، كما لم يعجزه إدماج ضمير المخاطب في التبادل الضمائري عبر الخطاب السردية))<sup>(47)</sup>.

وأن صيغة الخطاب بضمير المخاطب من الصيغ التي اعتمدها العرب في موروثهم الشعبي وخاصة في حكايات ألف ليلة وليلة، بوصفه شكلاً سردياً مميزاً. ((وأن أي سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب ويكون هذا البطل عادة هو الشخص الوحيد الذي يرى العالم من بؤرته، كما أنه هو المروي عليه في العمل على وجه العموم))<sup>(48)</sup>. وهو عادة ما يحكي السرد في الزمن المضارع ويشير إلى بطل بضمير المخاطب، وقد شاع استخدامه في الأدب العالمي.

وللراوي وظائف متعددة أجزها جيرار جينيت في الآتي<sup>(49)</sup>:

1. الوظيفة السردية: وهي محاثة لكل محكي "أنا أحكي" وهي إدارة السرد.
2. وظيفة التوجيه: أن السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه.
3. وظيفة التواصل: أن السارد يتوجه إلى المسرود له ليحقق التواصل أو يحافظ عليه.
4. وظيفة الشهادة: أن السارد يشهد بصحة الحكاية في استقاء المعلومات.
5. الوظيفة الأيديولوجية: أن السارد يفسر الوقائع انطلاقاً من معرفة عامة.
6. الوظيفة الانجازية: نادراً ما نحكي لأجل متعة الحكيم، ولكن لكي نؤثر، نغري، نستقطب الحكاية، والسرد الأول فعل والآخر قول فعملية الحكيم هي فعل أيضاً.

أن عموم المدرسة السردية الفرنسية تؤكد ضرورة وجود السارد كشرط للحكي، فهي لا تؤمن بأن الحكاية تحكي نفسها تلقائياً، مع أن أي لفظ أو ملفوظ يتحقق بعد عملية التلطف، بعده نتيجة حتمية له، ((ويمكن للعملية السردية أن تحاول الاختفاء إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية. حينئذ سينسى القارئ وجود السارد تماماً مثلما يمكن أن يتجاهل توسط الكاميرا بيننا وبين

رويوورتاج تلفزيوني وسيشعر وكأنه إزاء سرد شفاف))<sup>(50)</sup> وهنا الكاميرا تحيطنا بالأحداث الواقعية الجاهزة بفعل تقنياتها القادرة على تجسيد ألوان متعددة، تاريخية وبوليسية ومغامرات وغيرها.  
**المروي:**

هو ما يرويهِ الراوي، ويوجهه إلى المروي له، من أخبار وأحداث ووقائع، ويؤتمن المروي على اعتبارات المضمون الغني وتفصيله الأحداث، متمثلة بالشكل الواقعي أو الخيالي، ويتطلب المروي شخصيات متحركة بأفعال في فضاءات زمانية ومكانية.

وفي ألف ليلة وليلة، تعد الحكاية هي صلب المروي الذي ترويه شهرزاد لشهريار، وهناك من يروي، لا يتعدى أن يكون وصفاً فقط وخالياً من التحميل الزمني والسببي، ولهذا نجد أن الشكليين الروس وضعوا مستويين رئيسيين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ((أنا نسمي متناً حكاثياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل، وأن يعرض حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث وبالمقابل يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا))<sup>(51)</sup>.

أن أي عمل أدبي أم فني، يمكن أن يحمل غرضاً معيناً، وأن هذا الغرض يعتمد المتن الحكائي مادة له تصلح لتكوين المبنى إذ ((أن الحكاية هي جماع الحوافز السائدة كلها، في حين أن البنية السردية هي التقديم الفني المنظم لكل الحوافز السائدة))<sup>(52)</sup>. ويعتقد المؤلف أن هذه الحوافز منها المباشرة وغير المباشرة ومنها الثقيلة ومنها الخفيفة، رسمت حسب الضرورات التي تستدعيها لحظة انطلاق الفعل، كونها قوة دافعة له وهي عند الروس تشبه الإنشاء أو البناء عند الإنكليز حسب ما جاء به اوستن وارين ورينيه ويليك في نظرية الأدب، ((ففي ألف ليلة وليلة، تؤخر شهرزاد الإعدام الذي يهددها بسردها للخرافات، أن حافز الحكائي Narration هو نسق يستعمل لإدخال خرافات جديدة، وتلك أيضاً هي وضعية حوافز المطاردة في روايات المغامرات... الخ))<sup>(53)</sup>.

ومن حكي شهرزاد هذا يستمد البحث ما هو بأمس الحاجة إلى تشخيصه، وهو كون القصة أو الحكاية هي محتوى التعبير في حين أن الخطاب هو شكل هذا التعبير، وأن المروي في ألف ليلة وليلة لا يعرف الانغلاق، بل يتولد جراء المعنى الذي تحمله حكايات كل ليلة، باتجاه ما ستقول إليه الليالي الحبلى بالترقب والاندهاش، لاسيما أن المروي يتجدد بتغيير اللغات والأمكنة والأقوام، وكل الإنشاءات التركيبية التي تحمل المحكي باغناء من المعلومات التي تنشظى إلى علامات تنشب إلى سياقاتها المتحررة وظيفياً.

وأن المتلقي هو ذلك الطرف المهم في بناء عملية الحكوي، وله الحق في أن يعرف شيئاً عن المروي، ويرغب في ما هو أكثر إطلاعاً ودراية عن كيف نروي له وبأية طريقة، كي يلاحق

ويتحسس سمات المروي وخصائصه. ويرى المؤلف أن هذا لم يعد عبئاً إضافياً بقدر ما هو تمرين جارٍ لتعميق المفهوم الجمالي لتذوق المروي، مع الأخذ بعين الاعتبار عدم إهمال الجذور الدلالية العميقة للحكي بوصفه سمة أساسية من سمات النص، ((النص بنية دلالية، تنتجها ذات فردية، أو اجتماعية، ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة))<sup>(54)</sup>.

ولا يستغني النص عن ثنائية الدال والمدلول، مع أن بنيته متضمنة لبني داخلية صغيرة، وبعلاقة جدل تفاعلي تحتل التقاطع والتداخل والاعتراض والتكميل، بعدها خلية حية قائمة على نظام الهدم والبناء ضمن السياق الثقافي العام، والمروي شغل الحكايات العربية كالطاقة المستديمة التي تزود آلة الحكي، وبمرونة تتيح للحكاية الجديدة أن تتضوي تحت الإطار العام للحكي، بتبؤرها موقعاً مناسباً ودوراً فاعلاً، وهذه فاعلية ذاتية تديم التجدد والاستمرار، كما ((أن المروي ممثلاً في الحكاية يعمل على أنجاز مهمتين متزامنتين: الأولى: تنظيم سلسلة الحكايات الثانوية بالتتابع، والثانية: تغذية الفعل السردي بصورة غير مباشرة بأسباب التطور))<sup>(55)</sup>.

وعلى امتداد ألف ليلة وليلة، يجري المد الحكائي الواسع من الحكايات المتواصلة لغرض تغذية وإدامة الفعل السردي وأدامته لأشغال الملك عن فكرة القتل والاعتصاب والهائه بالقصص المسلية والمثيرة، وعن علاقة الراوي بالحكاية "المروي" فقد وضعت مظاهر محددة اعتمدت التباين والتماثل، عبر المستوى السردي سواء أكان خارجياً أم داخلياً، ففي حالة نجد الراوي غائباً عن الحكي وطرفاً فيه بحالة أخرى، أما ما يتعلق بحكايات ألف ليلة وليلة، فتصنف على أساس ((داخل - حكائي - متباين - حكائي: شهرزاد في ألف ليلة وليلة التي تحكي بواسطة مروي ثان "ما دامت شخصية في المحكي الأول"، حكايات تعتبر غائبة عنها "علاء الدين" مثلاً))<sup>(56)</sup>.

وأحياناً يصل المروي إلى الراوي كحكايات رويت له أو وصلت إليه من مصادر ورواة آخرين، دون أن يكون شاهداً عليها، وتصل إليه غير متسلسلة زمنياً ولا حدثياً كمادة خام ولكن مهارته الخاصة بالقص والحكي تبعث فيها الروح والحياة، إذ ((أن الحكاية الخرافية ما هي إلا المروي الذي يرويها راو لمروي له دون أن تتأسس صلة مباشرة بين المروييات من جهة وبين رواتها والمروي لهم من جهة ثانية))<sup>(57)</sup> بمعنى أن ما ترويها شهرزاد من كم كبير من الحكايات ليس ذات صلة بشخصية شهرزاد الحقيقية وإنما كونها راوية، تروي لشهريار الذي لا علاقة له بالخرافات والأعاجيب وقصص هارون الرشيد وغيره، ويبقى الخيط الرابط القوي والوحيد هو أن هناك راو يروي الحكايات لمروي له والأهمية تكمن بمضمون هذا القص وكيفية سرده، وإيصاله.

**المروي له:**

المروي له هو الذي خصه الراوي بمرويها، فلا راو من غير مروي له، ولا متكلم دون مستمع، ولعل في وجود المروي له أكمل للبنية الخاصة بالحكي، وفي بعض الأعمال نجد أن للمروي له القدرة على تحديد شكل المروي، وبطريقة مباشرة لا تخلو من الاستبداد، مثلما جاء في

حكايات ألف ليلة وليلة، والدور المميز للملك شهريار "المروي له" في التشخيص وإعلان إنذاره لشهرزاد، وكان هذا قوة تحفيز دافعة ومشجعة لها على الحكيم، مع أن حالته النفسية والأوضاع التي تعرض لها جراء خيانة زوجته له، هي التي فرضت موضوعات، كرد فعل، مما تطلب التمعن بما وراءها من دروس وعبر، وأن الراوي لابد أن ينطلق في قصته استجابة لرغبة المروي له.

ففي تاريخ الأدب العربي وبالذات في المرويات السردية العربية، كانت إحدى سمات ومسوغات السرد هو ما أطلق عليه سرد مطلبى، ((رسالة الغفران لأبي العلاء المعري جاءت استجابة لرغبة ابن القارح، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي جاءت استجابة لرغبة أبي الوفاء، وبخلاء الجاحظ جاءت لرغبة خارجية، ويمكن اعتبار نص ألف ليلة وليلة استجابة لرغبة شهريار لسماع ما تحكي شهرزاد))<sup>(58)</sup>.

وأن هذا الطلب من لدن الآخر يولد ويحفز "الرغبة" في الحكيم، وبنفس الوقت تدفع بالمتلقي إلى أن يبحث في مكونات هذا الطلب وما يخفى عليه، مما يخلق لذة البحث عن الأسرار، وبمجرد ظهور الراوي وتمكنه من فرصة السرد، نجد أن المروي له، حاضر في أمداء تخيله، وجيرالد برنس يسميه "المروي عليه" فيما ينعتة البعض بالمروي له، ولوضوح المعنى المفهومي والاصطلاحي للتعبير لا نرى ما يلزم إلى الحذف والتغيير، فكلاهما يحمل معنى متطابقاً، إذ يقول برنس ((كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً، وسواء كان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية، أو كان يحكي قصة أو تتابعاً بسيطاً للأحداث في الزمن، لا يستلزم رويًا واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه، المروي عليه شخص ما يوجه إليه الراوي خطابه، سواء كان السرد الروائي، حكاية أو ملحمة أو رابوية، فإن الراوي خلق متخيل، شأنه في هذا شأن المروي عليه))<sup>(59)</sup>. ولعمق ما تشكل هذه الثنائية الفاعلة من أهمية في البناء السردية، فليس من العسير أدراك أهمية استحالة وجود السرد بغياب المروي له، وذلك لأنه من العناصر الأساسية للبنية الحكائية، ولأنه يتخذ أشكالاً عدة، بما يثير التباين في الأدوار.

ولو استعرضنا القصص والمسلسلات التلفزيونية والأفلام، لوجدنا تعدداً منوعاً من المروي له، فمنهم الحاذق القوي والمستمتع الجيد، ومنهم المضطرب والضعيف، والمتمرد والقبيح وفيهم الأكثر بهاء، وآخرًا مثيراً للسخرية، ولا يستبعد أن يكون جاهلاً بالأحداث حد السذاجة، ((ولعل في نموذج شهريار ودارم، ما يسلط الضوء على أهمية المروي له، في الحكايات الخرافية، فلولاها ولولا استعدادهما المنقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد، ما كان من الناحية السردية ممكنًا تصور وجود ذخيرتين<sup>(\*)</sup> كبيرتين، من الخرافات بالشكل الذي بنيت عليه أو وصلت ألينا فيه))<sup>(60)</sup>.

ومهما تكن الفروق متباينة بين أنواع من المروي لهم، فإن سمات كل واحد منهم هي المؤشر الدال على القبول أو الرفض، التفاعل أو الانكفاء وغيرها، وهذه المؤشرات نفسها مستمدة من السرد نفسه، وبحكم ما تحمله الحكاية من خبرات وماض وذاكرة، ومن هذه المهارات، نستطيع التمييز بين كفاءات مختلفة للمروي له، فهناك من يعرف لغة الراوي ولسانه، ويفهم دلالات ومرجعيات ما يقوله، وهناك من لا يقدر على تأويل قيمة فعل ما، أو فهم الآثار التي يتركها هذا الفعل إلا بالاستعانة بالراوي وتزويده بالمعلومات الخاصة بالحدث.

وإزاء هذا التباين تتكشف درجة صلة المروي له بالسرد المروي على أساس صورته المنبثقة من السرد الموجه إليه، ((وإذا اعتبرنا، أي سرد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروي عليه، فإنه يمكننا التمييز بين فئتين من العلامات، أولاً: تلك العلامات التي لا تحتوي على إشارة إلى المروي له، وهناك ثانياً: تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث أنها تعرفه بوصفه مروياً عليه محددًا، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت))<sup>(61)</sup>.

ويتطلب توجيه العلامات إلى المروي له، حالات الجلاء والوضوح في قراءة للنص، بتأويل هذه العلامات وإنتاج الدلالات المقدمة مع الأخذ بعين الاعتبار، نمط المروي له الذي يوجه إليه السرد وكيفيات التأثير به، وإذا كانت الحاجة تتطلب تصنيف المروي له، فهي أذن لا تخرج عن سياق الموقف السردية، والمسافة التي تفصله وتربطه بالراوي والشخصيات والحكي، ولا نستبعد أن يكون المروي له غير مرئي، ولكنه موجود، ولا يمكن تجاهله أبداً، إذ ((أن المروي عليه إذا كان غير ممثل بشخصية، فهو يذكر بوضوح عبر الراوي على الأقل، ويشير إليه الراوي تكراراً، بشكل أو بآخر، ويمكن أن تكون إشارات مباشرة أو غير مباشرة))<sup>(62)</sup>.

أما شهرزاد فلن تجد غير شهريار شخصاً آخر تحكي له، وهذا يعني، أنه الخيار الأوحدها، بما يلغي احتمالية التغيير لغيره أو سواه، ويمكن عد السرد والحوار الذي يجري بين الراوي والمروي له والشخصيات، مع مراعاة حدود التجانس فيما بينهم، معياراً لتسمية الطرائق المتنوعة التي يشتغل فيها المروي له، شهريار، الملك له القدرة أن يعرف بشؤون مملكته، ولكنه لا يعرف بما ستحكيه غداً له شهرزاد، بمعنى أنه لا يعرف زمناً محدداً لذلك، ولا يمكن التنبؤ به، ولو كان قد عرف بذلك سلفاً، لأصبح غير ذي حاجة للحكي، واختلت المعادلة من جذورها، لهذا نجده يشعر داخلياً بالزمن وبحال لا علاقة له بالزمن الواقعي المهمين عليه، مما يحفزه على الاستماع بتلهف وإصغاء، وتكاد تكون هذه الحالة اقرب إلى صورة الفنان في الخلق والابتكار، وهذا ما يثبت الترابط الحميم بين الراوي والمروي له، والذي يسميه رولان بارت ((بالتعاقد بين الراوي والمروي له، أو بين الكاتب والقارئ))<sup>(63)</sup> وينتجش هذا التعاقد في فضاء سردي يسمح بعبور الحكي عبر قنوات التواصل القائمة بين الراوي والمروي له، ويرتبط ما ستؤول إليه الحكايات من نتيجة، لاسيما وإن شهريار بأمس الحاجة إلى الحكي، فيما تعلن شهرزاد لأبيها "أما أن أعيش

وأما أن أكون فداء لبنات المسلمين" على الرغم من أنها أجادت شروط الحكاية المتفق عليها وهي الصدق والغرابية والمعرفة، ((لا تتجح الحكاية - العبرة إلا إذا أصبحت مرآة، أجاد الراوي صنعها لتعكس ذاته وليرى فيها المروي عليه نفسه فتصبح جسراً يلتقيان عبره))<sup>(64)</sup>.

ولا يقتصر هدف الحكيم على إنقاذ حياة الراوي فحسب وإنما يتعدى إلى تسليية المروي له، وأحاطته بغرائب الأمور وعجائبها، إضافة إلى المعرفة التي يحملها الحكيم في جلبه الأخبار والمعلومات والمعارف بإطلاع عال.

والصلة القائمة بين الراوي والمروي له في حكايات ألف ليلة وليلة هو ما يعيننا في هذا البحث أكثر من أي نوع وأي نمط آخر، فهذه الصلة من الوشائج الرابطة بينهما، فهما يشتركان في الأهمية، البنائية الحكائية ويشكلان إطار المسار السردية الذي ينظم توالد المروييات الخرافية وغيرها.

#### الحكاية الإطار:

انفردت البنية القصصية التي عرفت بها حكايات ألف ليلة وليلة بأسلوب الحكاية الإطار، الذي شاع في جسد السرد المروي، وبما أفضى إلى تأثر الكثير من كتاب وأدباء الشرق والغرب به مع أن هذا الشكل من القص، قد سبق نشوء الرواية وعدت حكاية شهرزاد نموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، فقد عرفت مياجير هارديت بأنها ((ذلك السرد المركب من قسمين بارزين ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولاً وإثارة بما يجعلها توطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة))<sup>(65)</sup>.

وحكاية شهرزاد رسمت أطواراً للحكي بما ينطوي عليه من خزين عميق من الصراع بين الرجل والمرأة، والذي اتخذ مناحي وأشكالاً متعددة، شغلت فضاء الحياة القصصية بأكملها، والتي أصبحت جسراً لكل الحكيم والمروييات التي لم تترك حقلاً وميداناً إلا وتغور فيه بتفاصيل تفوق حدود الوعي والتخيل، ولهذا شغلت مساحة غير محدودة من الرؤية لجدل الحياة والوجود والوظيفة، بما يعمق الشد والانتباه جراء ما تتجبه الحكاية الأم من حكايات صغيرة ذات مجرى مستمر لا ينقطع، كونه عمقاً دافعاً للفعل الحكائي، ((ويعد تودوروف 1969 أول من قام بدراسة ما أطلق عليه "توالد الحكايات" في ألف ليلة وليلة وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة، وكى يشرح هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة التضمين وهي حالة خاصة من الترابط))<sup>(66)</sup>.

أن عملية التوالد المستمرة للحكايات وتدفعها باتجاه ما يزيد من حدة التردد أو التكرار بموجب الفعل الذي ينبعث من الدافع أو الغرض أو الوظيفة، التي تحملها الحكاية، وبما يشبه الإناء الذي يفرغ ثم يملأ، إذ تنظر سيفيا بافل إلى تقنيات التوالد، وتقربها إلى فكرة النقص

والتعويض بقاعدة تقول: ((يتكون كل سرد في الليالي في جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من عدم التوازن، ويصف الجزء الثاني، استعادة التوازن))<sup>(67)</sup>.

ففي حكاية ألف ليلة وليلة التي ابتدأت بالخيانة التي دفعت الملكين شهريار وأخاه شاه زمان إلى ترك الملك والذهاب إلى حال سبيلهم، لينظرا هل جرى لأحد مثل ما جرى لهما؟ وهذا هو "عدم التوازن"، إلى أن يفاجأ بالصبيبة زوجة العفريت وما عملته من أفعال شائنة لم يتوقعها وهذا "تضمين"، فيقرران العودة إلى ما كانا عليه وهنا يتم "استعادة التوازن، الأمر الذي يقودنا إلى أن هذا الاستهلال الحكائي، هو تمهيد للحكاية الإطار التي سينجم عنها كل الحكوي، حكاية تلو الأخرى، والحال نفسه ينطبق على حكاية شهرزاد التي اصطدمت بـ انعدام التوازن جراء "الزنا" الذي ارتكبه زوجة الملك وثورة الهياج التي تملكته وأرعبته، ولهذا فقد عملت على إعادة التوازن عن طريق التصدي لهذه الثورة. ولكن على مستوى الحكوي.

ويشترط ف شلوفسكي لسعة انتشار السرد لمثل هذه القصص والحكايات سبباً يرتبط بمصير أبطاله، وهو حتمية تأخير اكتمال الحدث، ففي ((حكاية الملك وولده والوزراء والجارية))<sup>(68)</sup> يقرر الملك قتل ولده، الذي اشتكت منه الجارية بادعائها مرادته عن نفسها، فيتدخل الوزراء ويدبروا أمراً يمنع الملك من تنفيذ قراره، عبر حكاياتهم التي تتناول كيد النساء ومكرهن، فيبطلون قرار الملك للإجهاز على ولده، مما يشبه استمرار حكايات شهرزاد وهي تؤخر موعد قرار الموت ولهذا يقول شلوفسكي ((بنيت دورات الحكايات داخل ألف ليلة وليلة حسب نظام التأخير ذاته، فهي حكايات تسبق الإعدام))<sup>(69)</sup>. وهنا يبحث شلوفسكي عن مسوغات التي تستدعي أو تتطلب تأخير اكتمال الحدث، فيرى، أن الحكايات تذكر للبرهنة على فكرة أو تستعمل كاعتراض على سابقتها، ولكن من سيضمن حياة البطل ومصيره إذا كانت الحكاية غير قادرة على البرهنة لفكرة، أو أنها لا تحمل المواصفات التي تؤهلها للاعتراض على "سابقتها"، وهذا بلا شك، يقودنا إلى إعادة النظر بكيفية نسج الحكوي وسرده، وأن نضع نسقاً من التسلسل بكيفيات القص "من قبل من"، وأيهما أطول وأقصر، وغير ذلك من اشتراطات الحكاية وعناصر بنائها.

وما دامت الحكاية الإطار "تمد" الثانوية، فهي متمسكة بخيار "الإسناد" الذي يعتقد المؤلف أن يكون مصطلحاً سردياً، فاعلاً في بناء الحكوي والقص، مع أن الحكاية المضمنة في الحكاية الإطار، لا اشتراط عليها في التشابه، فقد تكون الأولى مثلاً عجيبة، والثانية خرافية، أو واقعية والأخرى عجائبية، وغالباً ما تأتي المضمنة أكثر عجائبية لاسيما أن التلقي أياً كانت زواياه لا يحتمل التشابه والتكرار المتجاوز على الحد، بمعنى "الممل" وإنما يتوجب على السرد أن يسقي قصته باخصب ألوان الحكوي الجديد المنوع المنتج للصور الجديدة، والأحداث والأفكار والتخيلات الجواله بأحلام الفرد بما يوجد بلذة الانتشاء الذهني إلى التدفق في السرد والانشداد إليه.

ويبقى شكل الحكاية الإطار، منفتحاً، قابلاً لانضمام أنواع عديدة من القصص والحكايات، إلى وقت تحدده شهرزاد في طول الليلة وقصرها، حسب الظروف المحيطة والمتعلقة بأحوال الملك شهريار، لكونها سيدة تجيد فن لياقة الكلام، وحسن التصرف الملائم بالوقت المناسب، وبما يؤمن قدرتها في التحكم بدرجة استجابة الملك، وهذه سمة مؤثرة أضيفت إلى مؤهلات الراوي في خضم رهان نجاح خطابه السردي، لكونه يحتفظ بأسرار المفتاح الحكائي وعمقه المتجذر قبل النشوء، ومعرفته المسبقة بما تقول أليه الأحداث والمغامرات والتحويلات، ((أن إستراتيجية الحكاية تتصور بواسطة أرادة سابقة على النص، يعينها مصطلح التصميم العميق أو الدلالة الرحمية))<sup>(70)</sup>.

أن ما قبل الحكاية قوى متراكمة، تدفع بولادة الحكاية، وتتصدى لمصيره، وبفعلها تتولد كل الحوادث والحركات والصور وتبدلاتها، بمعنى، أنه ليس هناك حكي من غير دوافع، مما يثير الاستغراب والاستفهام عن حجم الدوافع التي تقف خلف الحكايات المتولدة والمتتالية التي عمقت من المفهوم الخطير الذي مس المرأة بصفة الخيانة والمواقعات المتكررة وبما يشوه الصورة الشرقية، فيما ترد بعض الأحاديث العجيبة والطريفة لشهرزاد محملة بالعبر والمواعظ والحكم التي نجحت في تغيير وجهة نظر شهريار ((بإيرادها خرافات ذات أهداف اعتبارية))<sup>(71)</sup>.

**العجائبي في ألف ليلة وليلة:**

عرفت حكايات ألف ليلة وليلة على أنها من الأدب العجائبي لكثرة ما تتضمن من خرافات وعجائب وغرائب، بل تتشكل فيها صور لا تعرف المؤلف ولا المعقول، فقد تشبعت بقصص أساسها التخيل، والمرتبطة بخيال بلا حدود، وتصوير مجازي خارق، مع خلق أبداعي. وإذا ما عدنا إلى الجذور الأساسية لمفردة "العجائبي" نجد أن المساحة المعجمية في ثقافتنا العربية، راودتها من زوايا متعددة، ونعتقد أنها ظهرت في الحقول الأدبية والفنية بمفهوم شائع عده الغرب (Fantastic فانناستيكي)<sup>(\*)</sup> بما يحمل من دلالات الروعة والعظمة والعجب والانبهار والخيال والوهم والخارق، ويعرف القزويني العجب بقوله ((العجب حيرة يعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه))<sup>(72)</sup>.

وفي ثقافتنا العربية، فأن لهذا المفهوم جذوراً عميقة تمتد بعيداً، في تاريخ البشرية، وما ورد في القرآن الكريم من معجزات، هي التحقيق المطلق الذي يعجز الإنسان تصوره قبل تحقيقه، وما جرى لسيدنا إبراهيم (عليه السلام)، بنار أعدائه، الذي أرادها البارئ القدير أن تكون برداً وسلاماً دالاً على ذلك، في حين ينجو سيدنا يونس (عليه السلام) وهو في جوف الحوت، أما مرج البحرين وعصا موسى وعرش بلقيس، فقد عجز العالم بأسره فيها إلى يومنا هذا، وأن يقف مذهولاً بحكمة الله وقدرته العظيمة، بما يحقق مفهوم التعجب وهو أن لا نعرف أسباب الشيء، وأي زمن هذا الذي يحدد بـ "قبل أن يرتد طرفك" لنقل عرش بلقيس حالاً وبما من الله عز وجل

على سيدنا سليمان عليه السلام من حكمة وقوة، وعلم الكتاب، وهي صور لا تنتهي من المعجزات، بإسرائها ومعراجها.. ولن تنتهي، هي وغيرها، مرجعية خصبة لإطلاق الذهن البشري في خيالاته اللامحدودة في التصور والإدراك والتخيل، وكلها دفعت العقل البشري إلى أن يبحث بخيالاته عما لا يمكن تصوره ووقوعه، وتلك هي نزعة البحث عن المجهول والمخبوء.

ونحن هنا لا نسعى لتحويل النص القرآني المجيد وتوظيفه إلى السرد العجائبي، مع اعتقادنا أنه الخزين الأثمن في اعتماده مرجعاً فكرياً وروحياً وجمالياً وقصصياً ومعرفياً، بحدود اللياقة الأدبية و "التفاعل النصي" (73).

وتشكل السرديات العربية بمروياتها الشفوية والمكتوبة، حاضنة واسعة للمتخيل السردية (74) الذي استمد أشكاله وصوره، من الجذور التاريخية والثقافية والدينية، وما العجائبي إلا صورة من صور هذا المتخيل، ولكنه يختلف من عصر إلى آخر، تبعاً لاختلاف ثقافة العصر، ورؤاه الفلسفية.

ومن إحدى الزوايا يرى عبد الفتاح كيليطو ((أن الحكاية إذا لم تكن عجيبة وغريبة فأنها لا تستحق أن تروى)) (75) ويبدو أن كيليطو قد خص حكي ألف ليلة وليلة، بضرورة أن يروى لعجائبيته، والعجائبي عند تودوروف هو ((التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي)) (76).

وعلى الرغم من شهرة الهند كحاضنة للحكايات الخرافية، إلا أن الحكي انتقل إلى بلدان مجاورة للهند، وحتى لو سلمنا بهذه الإشارة التاريخية التي قد تجد لها منفذاً للعبور عن طريق رحلات التجار وعبور البواخر التي تجلب لهم القصص وما جرى هنا وهناك فان هذا لا يغفل اهتمام العرب، وفرديش فون ديرلاين لا يتجاهل دور العرب في نشأة وتكوين الحكاية الخرافية وتكوينها، إذ يقول: ((كان العرب أصدقاء للحكايات الخرافية، أكثر، فهم مبتكرين لها، فلم يكونوا خالقين لها على طريقة الهنود، ولكنهم في مقابل هذا مستقبلين لها بطريقة نادرة، ولقد جعلت منهم موهبتهم في الملاحظة والتصوير رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم)) (77). والعجائبية هي تحولات هائلة تنفذها "كائنات فوق طبيعية" على حد وصف تودوروف.

ووصلت حكايات ألف ليلة وليلة إلى ثقافات العالم، بأوسع اهتمام وتشمين، عبر الأثر الفاعل الكبير الذي تضمنته من الحكايات العجائبية، وقد تناولها الكثير من النقاد والأدباء، فكانت عند فرديش فون ديرلاين حكاية خرافية (78)، الأمر الذي عمق من بحثه بجذور الخرافة وأصولها وأشكالها، في عدد من بلدان العالم، فيما يطلق عليها تودوروف بالحكاية العجيبة (79)، وسماها آخر بالخرافة، وبالإمكان استمرار المسميات والأوصاف، ألا أن ذلك لم يغير من الحكايات العربية بشيء، فهي اللبالي العربية التي اشتملت على التنوع في الوحدات السردية التي اتسعت

إلى الصور والأشكال السردية المتنوعة، من دون أن يغادر الجمال والبهاء والتشويق الذي اتسمت به.

ومهما تعددت التسميات، تبقى كما هي، كتاباً مفتوحاً، لعقول واسعة، إذ ((أن هذا السحر الغريب، وهذا التصوير المثير، لعالم يوفر العجب، ويسر التمني، قد يكونا سببين لنجاح ألف ليلة وليلة))<sup>(80)</sup> في الأدب الانكليزي.

وبإمكان الحكاية أن تكون عجائبية إذا ما تجاوزت الواقع والمنطق وكل ما هو مألوف إلى غير الواقع واللامعقول، مع التعبئة الكلية بمظاهر التعجب والاندهاش، وعبر الموجات المتلاحقة للأدب والفن ولأسيما الدراما التلفزيونية والسينما، أصبح العجائبي سمة أبداعية في الحقل السمعي البصري، بعد أن رافق ذلك انتشار النزعات الفلسفية والأفكار المتجددة العابثة بكل ما هو تقليدي وراكذ.

وعبرت عجائبية ألف ليلة وليلة عن نضج كبير لفن السرد والحكي، وتصوير العوالم، بمزج التخيل بالواقع، وتحريك النبض الاحتمالي في تدفق الأفعال والأحداث، وبأسلوب يكاد لا يخلو من التجريد والبلاغة، والتداخل السردية. والحكي الذي يحمل العجب، ليس أكثر من حكي الشرق وألف ليلة وليلة، فهو الذي عارض الممكن وفرض طرائق الحكي بتوالد مستمر، يعد أن تجاهل المنطق والمفاهيم العقلية أحياناً، وبنى المروي على وفق التقلبات والتغييرات في الأزمان والأماكن التي لم تراها العين من قبل.

والعجائبية في الليالي العربية تزخر بالأسرار والطلاسم والفانوس السحري وشببك لبيك وافتح يا سمسوم وغيرها. والأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية تناولت من الأدب العجائبي، ما هو خارق وعجائبي وأسطوري إذ ظهرت فيه شخصيات عجيبة، تجاوزت حدود التوقع والتصوير الطبيعي والمنطق، كالسندباد، وعلي بابا وأخيه قاسم وعلاء الدين ومصاحبه المسحور، بما في ذلك سلطة الجن وتدخلاته في أمور محتمة، في عالم يحكمه القدر، والصفة العجائبية لم تشتغل بمعزل عن طبيعة هذا المجتمع أو ذلك، بوصفها نوعاً من الأدب، الأمر الذي يحتم أن تلامس المستويات والمبادئ الأخلاقية والاجتماعية في زمان ومكان محددتين، مع مراعاة المعايير التي بموجبها تحدد الممنوعات والمحرمات.

ويحصل العجب حينما لا نقف عند أسباب التكوين، ونفقد الألفة في رؤية العجيب، وبحكم المفارقة، نقف أمام تهويل وخرق وتنويعات غير مألوفة، وهذا ما ينطبق على بعض ملامح الأدب العجائبي، الذي يشمل الكثير من النصوص العربية القديمة، مثل ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، ورسالة الغفران، وقصته حي بن يقظان، ففيها، ((تقرب البعيد، وتبعد القريب، وتتفي الثابت، وتثبت المنفي، أي أنها ترفض بطبيعتها المستحيل))<sup>(81)</sup>.

وفي دراستنا المعنية بالخطاب السمعي البصري، يتطلب ملاحظة سمات هذه الحكاية وعناصر تركيبها وأشكالها وقد يتعدى الأمر إلى متابعة المناهج التي تناولت الحكاية، فقد أشار محمود طرشونه، إلى أن ((ثلاثة مناهج درست موضوع الحكاية، فهناك من يبحث في جذورها وآخر في مضامينها وثالث في أشكالها الفنية))<sup>(82)</sup> كما يجدر التركيز على التمفصلات التي راعت المناحي الأسطورية والمعرفية والنفسية والاجتماعية، وبفعل أي العوامل تصبح الحكاية خطاباً مؤثراً في حياة الفرد والمجتمع؟، ولاسيما في حقول التلفزيون والسينما، ولسنا ملزمين في خيار أحد هذه المناهج أعلاه، لكننا حريصون على التمسك بأعلى قيمة تصل إليها الحكاية في التأثير سواء كانت في الشكل أم المحتوى وما يتبعها من تجدير وتأسيس، وأننا سنلاحق الحكاية التي يختارها ويكيفها "الأخر" في بث خطابه السمعي البصري العالمي من خلال أفلامه ومسلسلاته التلفزيونية.

ومما يلفت الانتباه إليه هو أن كتاب ألف ليلة وليلة يعد مصدراً سردياً تسلسلياً يمتلك مواصفات خاصة تجيز للكاتب أن يحولها إلى نص تلفزيوني متكامل ومشعب بأدواته الدرامية والجمالية، وهذا ما عمل به الاختصاصيون في شؤون الدراما في الشرق والغرب. وأن حكايات ألف ليلة وليلة من الأشكال السردية التسلسلية المتميزة في الثقافة الإنسانية، في خلق عالم خيالي من الحكايات والأجواء التي توازي العالم الواقعي في جدل من الثنائية والمفارقة المتضمنة إلى أصول السلسلة الدرامية، وعضد المؤلف الألماني غنتر غيرنفلد في دراسته التقاليد الأدبية للمسلسل التلفزيوني أسلوب السرد في حكايات ألف ليلة وليلة والأنموذج الأول، وعن هذا يقول المؤلف قيس الزبيدي ((وهو إذ يعرض باختصار الإطار العام للحكايات، يكشف بشكل واضح عن مزايا السرد التي تدرج وتصب في سمات ومزايا السرد التلفزيوني))<sup>(83)</sup>.

أن الاهتمام بنوع السرد في حكايات ألف ليلة وليلة لن يقف عند كاتب أو مخرج فحسب بل شغل أكثر المؤلفين والمعنيين بشؤون الأدب والفن، وقد ركز أغلبهم على العبارة الشهيرة التي أطلقتها شهرزاد وهي "أفضل ما في حكايتي، سيأتي بعد" فهي تحمل مخزوناً مؤجلاً يؤدي إلى التأمل والتشويق ما يشحن البعد الدرامي والجمالي بمعنى أكثر ثراء واستبصار، فيما عده البعض أنه كلام يخفي أسلحة الدفاع عن الحياة وتأجيل الموت الذي يهددها من قبل شهریار، وأن ما سيأتي سيكون الأفضل والأجمل والأكثر أثارة، وهذا أسلوب في الصياغة نادراً ما تجده الآن في السرد التلفزيوني. ((أما التلفزيون، كما يبدو حالياً، فهو على العكس من ذلك، مهدد بالإفراط في السرد حتى الاحتناق، أو أنه أقرب إلى الاحتناق))<sup>(84)</sup>. ولن نختلف مع أحد في هذه الملاحظة التي يختفي وراءها مكونات في الشكل التلفزيوني لا تتطابق مع عالم سرد الليالي العربية، فهو عالم متغير، مليء بالأشخاص وخطوط التوتر، مع انتشار المواقف الخطرة المنذرة بالموت والهلاك، وفيه مساحات مفعمة بالاسترخاء والترف مع البهرجة والارتشاف الحسي ومكوناتها

العاطفية، مع الاسترشاد بالركيزة الأساسية وهي فن الحكيم القائم على حبس الأنفاس وهذا الأسلوب الذي تأثر به الكاتب الألماني "غوته" بعد اهتمامه الكبير بحكايات ألف ليلة وليلة، واستلهامه منها أعمالاً أدبية منها "فاوست" والديوان الشرقي الغربي الذي سيأتي الحديث عنها في مبحث آخر.

- وتمثل دراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية، اهتماماً جاداً بوضع نظرية شكلانية في تصنيف الحكاية وتحليل عناصرها، إذ قام بمقارنة للحكايات على أساس أجزائها، وعد هذه النتيجة، ((مورفولوجيا، أي وضعاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل))<sup>(85)</sup>. أن دراسة الأشكال، في الحكاية تحديداً، تبحث في فاعلية العناصر والمكونات مع دور البنية في تفعيل الوظائف. وفي الحكاية، هناك عناصر مهمة، مثل الشخصيات والأفعال، لها إدار مهمة داخلها، وهذه الأدوار تخضع في مجراها الدرامي لنظام متحرك متعلق بأفعالها وحركتها وانتقالاتها وصراعاتها وغيرها، ورأى بروب، أن هذه كلها تخضع لمفهوم الثابت الذي يكشف اتجاهات دراسة الحكاية على أساس وظائف الشخصيات الدرامية. وقد وضع بروب إحدى وثلاثين وظيفة، ورأى أن تطور الأحداث الفاعلة في الحكايات هو متنامٍ ضمن حدود هذه الوظائف والتي يشمل عدداً كبيراً من حكايات مختلفة في المجتمعات، كما حدد بروب آلية منطقية لعلاقة الوظائف ببعضها وبطريقة عدم التنافر، ((فالحكاية هيكل بنية مركبة، معقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين))<sup>(86)</sup>. وهو حاصل جمع الأفعال التي تقوم بها الشخصيات منسوجة في حدث أو سلسلة من الأحداث، ويمكن اعتماد وثيقة العلاقات الرابطة في الوظائف المختلفة، هو التباين الواقع بين طبيعة نوع الفعل وهدفه وغرضه وما ينتج عنه من أفعال وأحداث جديدة متواترة. الغياب - التحذير - الاقتراح، الأمر، المخالفة - الاستطلاع - الخداع - الإقناع - الاستسلام - الشر - التوسط - المغادرة - ردة فعل البطل - العودة - المطاردة. ينتهي سوء الطالع ((الغياب ومخالفة التحذير والتسليم ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لوظيفة الشر، وتخلق احتمال حدوثها، وأن هذه الوظائف السبع الماضية يمكن أن تعتبر جزءاً تمهيدياً للحكاية حيث يبدأ التعقيد بفعل شرير))<sup>(87)</sup>، وأن هذه الوظائف هي جزء من التي أشرت بحسب تشخيص فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية الخرافية والتي تعد إحدى وثلاثين وظيفة دينامية ومحركة للأفعال المؤكدة للشخصيات بأدوارها الواقعية والتاريخية والعجائبية.

ومما تقدم يمكن تثبيت النقاط الآتية كملامح ومقومات للأدب العجائبي:

1. وجود الدهشة والحيرة والتردد نتيجة للعجب المتمثل في المكونات وتجاوز السببية.
2. سيادة العنصر الخارق المؤدي إلى الذهول والاستغراب.
3. تناقض حاد بين الواقع والخيال، والمألوف واللامألوف.

4. إطلاق الطاقة الذهنية التأويلية في كشف المستور والمخبوء.
5. التوقع لوضع قيمة من لا قيمة له وبالعكس.
6. النزعة العجائبية شاملة ولا حدود في الاستثناء لأي حيز أو مكان أو موجودات.
7. مست العجائبية حدود التاريخ والجغرافية والعلوم كافة.
8. شملت العجائبية الإنسان وحالاته السايكولوجية والبايولوجية.
9. تفعيل احتمالات التشويه والمسح والتحويلات الكيفية، واللعب بالعلامات والبناءات والمقاربات والاتجاهات.

أن التحويلات العجائبية في ألف ليلة وليلة قائمة على الأوهام باستثمار معطيات بشرية لخلق فعل مدهش، وأن العمل على الإيهام وكسره، ما هو إلا محاولة تعبر إلى الواقع من خلال المعالجات البصرية والسمعية.

ولهذا فالعجائبي يتموضع في منطقة وسطى بين الشك واليقين وبين التصديق واللا تصديق، ويؤدي التردد في أثنائهما دوراً أساسياً وفعالاً يسوق صاحبه إلى الدهشة والحيرة والشعور بغرابة الأحداث وهذا ما رأيناه في المسح والتشويه والتصوير المبالغ فيه، حد التهويل، التي عدها بعض المخرجين تحولات اشتراطية في المعالجات الفنية والجمالية.

### وجهة النظر.

أن حقول السرديات تبنت مصطلح وجهة النظر لما له من علاقة صميمية بالبعد الجمالي والفكري للمنجز الأدبي والفني، وهي تقنية سردية، مهمة ومؤثرة في بنية المكون السردية، ذلك لأنها تشكل المنظور السردية لما يجري من أحداث.

ووجهة النظر تقوم على نحو من العلاقة بين الراوي ومادته المحكية ومنتقيه، وأن ما يحكى من حديث أو قص، أو يعرض من صورة حركية في التلفزيون أو في السينما، يوجب علينا تحديد السارد ومن يسمع ومن يرى، وكيف؟ ذلك ما يتضمن هذا المفهوم المحيط بوجهة النظر، ((فوجهة النظر هي الموضع الذي ينظر منه وبصورة أوسع، أنها الصورة التي ينظر بها أيضاً، ووجهة النظر في الفيلم السردية منسوبة في معظم الوقت إلى شخص ما، إلى واحدة من شخصيات الرواية أو صراحة إلى شخصية المرجع السردية))<sup>(88)</sup>.

للمؤلف وجهة نظر، هي نافذة يطل من خلالها المتلقي، كي يرى، ويسمع ويحس، ويفسر ويدرك ويعرف كيف تجري الوقائع وبأية طريقة شغلت مواقعها على الخيط السردية في الحبكة، ويريد أن يعرف وصف الموجودات، وتناوب الحوار وطريقة التقنية التي تفيد في التداخل والتكرار والتقاطع، والى ذلك من المخبوء الذي يظل يبحث عنه دون توقف، وأن أيسر أسلوب لتلبية رغبات المتلقي هو بأحكام الصلة الواضحة بين الراوي والمتلقي، ولكن هذه الصلة تتخذ وجوهاً

عدة في طريقة اتخاذ وجهة النظر، ففي تقدير ميشيل ريمون مثلاً، (حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الروائي بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة)<sup>(89)</sup> وتكاد تكون هذه الطريقة ليست المثلى في التعبير عن وجهة النظر السائدة في الرؤية فقد تعرض مفهوم وجهة النظر إلى ما يسمى بـ سوء الفهم أو التداخل، وأما المجرى السردي فقد يفترض أن يكون مرتبها بالسياق الذي دخلت فيه الكثير من المفردات المختصة بالمنظور والتمثيل والشخصي والكااتب كذلك الذاتي والموضوعي والعالم بكل شيء. ومحدود العلم وغيرها، وعلى ضوء هذه بنيت آراء واجتهادات مختلفة ومتقاربة، لعلها لا تكون عائقاً أمام وضوح مفهوم وجهة النظر، لاسيما إذا ما أحسن استخدامها بالتقنية المطلة على الأثر بأكمله، وعلى نحو يناهض الهامشية وعدم الدراية، على الرغم من تعدد المسافات، الفاصلة بين العمل والمتلقي.

ففي الأدب، يرى بيرسي لوبوك، ((أن وجهة النظر، أي علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها، تهيمن على مجموع مشكل الطريقة في الرواية))<sup>(90)</sup>. ويفضل لوبوك وجهة النظر هذه، حيث يكون الراوي مدمجاً في الحكاية بالطريقة التي نرى فيها الرواية مكثفة بذاتها، والروايات ذات وجهة النظر المدمجة تتحدث بضمير المتكلم، حينما نرى المحكي عبر وعي إحدى الشخصيات المدمجة بضمير الغائب، أما نورمان فريديان فقد صنف وجهات النظر، حسب درجة الموضوعية، كالآتي<sup>(91)</sup>:

1. المعرفة الكلية للكااتب، وهنا تتميز بتدخلات الكااتب العليم.
2. المعرفة الكلية المحايدة: وهنا عدم تدخل الكااتب، وتقوم الأحداث ويراها الكااتب بشكل غير ما تراها الشخصية.
3. الأنا كشاهد: وهي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم إذ يختلف السارد عن الشخصية.
4. أأنا كمشارك: أنها حالة الرواية بضمير المتكلم إذ يتساوى السارد والشخصية الرئيسة.
5. المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: الكااتب هنا لا يختفي وراء الأنا السارد أو المشارك بل يبقى أي سارد، وتقدم الحكاية مباشرة من طرف الشخصيات ووعيهم بها.
6. المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: يقتصر الكااتب على وعي شخصية واحدة، وزاوية واحدة.
7. الصيغة الدرامية المسرحية: لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات وليس أفكارها أو مشاعرها.
8. الكاميرا: حيث الهدف هو نقل قطعة من الحياة، كما حدثت من دون انتقاء أو تنظيم، وتصل هنا إلى حالة قصوى في مناقضتها لطبيعة الكتابة نفسها بوصفها فناً كلامياً.

وعلى الرغم من هذا التعدد والتنوع في الخيارات، لا بد أن تتقيد بخيار البحث المتعلق عن الموضوع الذي تلاحقه وجهة النظر، وطريقة الخيال أو التخيل الذي تراه فيها، بمعنى الإيهام المعبر عنه.

أما "بوث" فيعارض مسألة اختفاء الكاتب، ويعتقد أن الكاتب واختفائه يكون قد الغي عدداً واضحاً من الأحداث التي تدع القارئ يعرف أنه لا يقرأ رواية، ومنها تعليقات، واختزالات وأحكام وصلات، ذات ثقة وغيرها. ولكنه يضع تصنيفات لوجهة النظر يدعو فيها إلى ((1. التمييز بين ما يسميه الكاتب الضمني وبين السارد. 2. التمييز بين الساردين المؤهلين للثقة والذين ليسوا كذلك))<sup>(92)</sup> ويسعى "بوث" في هذه إلى إدخال الكاتب من جديد، ولو بشكل ضمني أو بشكل "ألانا" ثانية - لغرض إحاطة المتلقي بالرؤية عن هذا العمل أو ذلك.

ويأتي جان بويون بجديد يختلف عن ما سبقه بدراسة الرؤى في المحكي، فقد اهتم بالسايكولوجية والانثروبولوجيا مع وضع شروط للرواية في فهم الذات والآخر، مع أن الطابع التخيلي للمحكيات لا تؤثر في قيمتها السايكولوجية، كما أكد العلاقة بين الزمن ووجهة النظر، وقد قسم جان بويون وجهة النظر إلى ثلاثة أنواع، ((1. الرؤية من الخلف وفيها يكون الراوي عليمًا، يعرف كل شيء ويمنح المتلقي تفاصيل كثيرة. 2. الرؤية مع: وفيها تكون المعلومات التي يقدمها الراوي بقدر معرفة الشخصية، ونموذجها الروايات النفسية التي يكثر فيها المونولوج والمشاعر والأحاسيس والعالم الداخلي الذاتي. 3. الرؤية من الخارج وهنا الراوي لا يعلم أكثر من تعلمه الشخصية، ولا يمنحنا معلومات، لا تعرفها الشخصية، ونموذجها رواية البحث عن الزمن المفقود))<sup>(93)</sup>.

أما جيرار جينيت فقد استحدث مصطلح التبئير بدلاً عن وجهة النظر، وذلك في دراسته التحليلية الواردة في كتابه "خطاب الحكاية" عن رواية بحثاً عن الزمن الضائع لمارسيل بروست، بعد أن فرق بين ثلاثة أنواع من التبئير إذ يقول، ((ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جداً لمصطلحات رؤية، الحقل ووجهة النظر، فأنتني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريداً قليلاً، والذي يستجيب لتعبير بروكس وواين (مأوى السرد Focus of narration))<sup>(94)</sup>. وتقسيمات جينيت في التبئير كالاتي:

1. الحكاية غير المبارة: أو ذات التبئير الصفر: وهي الحكاية التي لا تكون هناك بؤرة محددة للسرد، فالراوي "السارد" هو عليم بكل الأحداث والوقائع، وله السيطرة التامة على الشخصيات وهو أكبر من الشخصية.
2. التبئير الداخلي: وفيه تكون بؤرة الحكاية هنا من الداخل لأن الأحداث تروى من وجهة نظر سارد محدود العلم أو مشارك.

3. التبئير الخارجي: وفيه يتصرف البطل أمامنا من دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وتكون بؤرة السرد في هذه الحالة خارج الحكاية، والراوي يراقب الأحداث من الخارج وهو لا يملك أية سيطرة عليها ولا يعلم بما سيكون من أحداث، قد يلجأ المخرج إلى تبديل عدسات الكاميرا، أحياناً، لكي تتاح رؤية المتسع من التفاصيل في الكادر التلفزيوني، أو السينمائي، وفي حال آخر يلجأ إلى تقطيع اللقطات، قريبة، أو بعيدة، بحثاً عن ما يرغب المتفرج رؤيته حال حدوث الحدث، ففي مثال، لنقل مباراة كرة قدم من ملعب، أن اللقطة العامة التي نرى فيها نصف الملعب من وجهة نظر الكاميرا، تصبح مقنعة، ذلك أن تجمع اللاعبين وانتشارهم تبعاً لحركة الكرة يتطلب تحريك الكاميرا مع الكرة، وكأن المتفرج هو الذي يلاحق حركة الكرة من هذا المرمى أو ذلك، ويتم تغيير وجهة النظر عند القطع إلى لقطة قريبة من لاعب إلى الحكم، أو إلى متفرج، أو إلى أية لقطة قريبة، وحتى في اللقطات التي تلاحق بعض هجمات لاعب باتجاه المرمى الخصم، فهي بحاجة إلى مدى واسع للتعبير عن العمق الجامع لحركة اللاعب المهاجم والرمى.

والتقنيات الحديثة أجابت عن المهارة في التقطيع بما لا يؤثر في تدفق الحدث وديناميته، إذ ((أن تغيير موقع الكاميرا خلال الحدث إلى موقع أقرب دون أي انقطاع واضح في المشهد المستمر هو التقدم التقني الأهم الذي أعطى السينما شكلاً جديداً وخاصاً باعتبارها تجربة بصرية))<sup>(95)</sup>.

وإذا كانت الحاجة إلى تغيير سريع في وجهة نظر الكاميرا، لتحقيق أحسن حال، فهذا يتطلب حركة في التقطيع ملائمة لتطور الحدث، في المشهد الصوري، وأن يشبع التقطيع بأشكال متعددة من الحجوم والحركات للأشخاص والأماكن والموجودات وهذا ما يحقق التعدد في وجهات النظر، ((والمرء يستطيع فعلاً أن يروي كثيراً أو قليلاً، مما يروى، وأن يروي من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة "الصيغة السردية" ))<sup>(96)</sup>.

وهناك مشاهد بحاجة إلى إطلاع المتلقي عليها من دون تأخير كما يقال، مثلاً مشهد إعدام أو توقيع اتفاقية أو إعلان تتويج ملكة جمال، أو رئيس دولة وغيرها من المشاهد التي تتطلب أن تكون وجهة نظر الكاميرا هي وجهة نظر المشاهد، وعدا ذلك، سوف تتحول وجهة النظر إلى الروائي أو صاحب المشهد الذي يريد أن يروي بطريقته الخاصة والتي يريد فيها، حذف شيء ما أو التركيز عليه، أو إضافة شيء آخر مع بناء المسوغات التي اضطرت إليه، اتخاذ هذه الطريقة. ((وجرت محاولات لشخصنة الكاميرا، بشكل ذاتي، أكثر، من خلال اعتبارها، إحدى الشخصيات في القصة، بجعلها راوياً يستخدم ضمير المتكلم أو عيون شخص مشارك في

الأحداث التي تصفها))<sup>(97)</sup>. وهذا ما حصل في المسلسل التلفزيوني رأفت الهجان، إذ يظهر في بعض مشاهد، من يروى بضمير المتكلم، وهنا تؤدي الكاميرا دور الراوي وشاهد عيان. ويمكن للكاميرا أن تمتلك القدرة التعبيرية الفائقة المرونة بوصفها عيناً بصرية مذهلة، لتقديم صورة خالية من أي اضطراب أو انحراف في مجال زاوية رؤية العين البشرية، وأن أية وجهة نظر تتخذها الكاميرا، تتطلب المسوغات المقنعة لأنها في مثل أمام التفسيرات المتعددة إزاء أية لقطة أو مشهد. وهذا ما حاوله المخرج رينيه كليمان لما تجرأ على استبدال إحدى بطلاته بالمؤلف للتعبير القائم على الاختزال الصوري والتكثيف، إذ ((يستبدل "كليمان" الراوي، "أميل زولا"، بـ"جيرفيز"، فهي التي تحكي القصة كلها، وحسناً فعل، ذلك أن الرواية تستغرق - زمنياً - سبع سنوات... وتقوم جيرفيز، بالربط بين الفقرات المتباعدة بجملة أو جملتين))<sup>(98)</sup>.

والكاميرا تستخدم في مجمل الفعاليات التلفزيونية وجهات نظر مختلفة، فقد تكون هي عين المشاهد، أو عين الراوي، وهو يقوم بالسرد مع تدفق الصور المرافقة، كأن يكون في تنفيذ برنامج تسجيلي تلفزيوني، الذي يستخدم أكثر من وجهة نظر لاحتوائه على وثائق وأصوات وصور متعددة، أو قد تكون الكاميرا هي عين البائع العارض لبضاعته لاسيماً في بعض الإعلانات التلفزيونية، أو من وجهة نظر نجم أو نجمة تلفزيونية أو سينمائية معروفة.

وفي المسلسلات التلفزيونية تنتقل وجهة النظر من ممثل إلى آخر، أو قد تستخدم بتكثيف لتبني وجهة نظر بطل رئيس لأسباب تبناها الكاتب أو المخرج في الحكمة والسرد، وهناك من يستخدم الكاميرا كما لو كانت دليلاً على وجهة نظر المخرج مع الرغبة في إشراك وجهة نظر المتلقي، وتتطلب الانتقال المدروس مع استخدام عنصر المفاجأة، بأن وجهة نظر المخرج هي العارفة بما لا يعرفه المتلقي، وهنا يتحتم على المخرج أن يوفر الجاذبية الجمالية للسرد وإثارة التشويق بحجم من القفزات والانتقالات التي تشد الجمهور وهو يتابع الحدث.

وعن أفلام بازوليني يقول يان لاردو: ((أنها تحتوي دوماً على قاص ينسق الصور والحوار.. فهو بصفته المشاهد والمتكلم يشكل صلة الوصول بين المتفرج والفيلم - كبازوليني نفسه في حكايات كانتبري))<sup>(99)</sup> أن اللقطة التي يتاح للمشاهد رؤيتها كونها ذات علاقة بالحدث، هي لقطة ضامنة لوجهة النظر، وهناك لقطة ما، ندرك منها، أن المشاهد يرى الأحداث وكأنه يرافق إحدى الشخصيات، وهذه وجهة نظر المشاهد المرافق.

وفي مشهد حوار تلفزيوني يتكون من مقدم الحوار ومن شخصيتين ضيفين، نرى أنها لا تنظر إلى العدسة مباشرة، بل تنظر إلى يمين أو يسار العدسة وهي في حوار وجدل مع الشخصية المقابلة، أما اللقطة العامة التي تجمع الضيفين مع المقدم في جدال ساخن، فهي لقطة موضوعية اقتربت منها وجهة النظر "المشاهد+المخرج".

وفي فيلم ويذربي للمخرج دافيدهار نرى أن هناك وجهة نظر مماثلة تتجلى في الصور التي تعتمد الحركة بين الماضي والحاضر، إذ ((يبدف الماضي فجأة إلى الحاضر، من خلال وجهة نظر موضوعية، أي وجهة نظر مؤلف الفيلم، وليس من خلال الشخصيات، كما أننا لا نتحرك بين زمنين فقط، وإنما بين عدة أزمنة في عدة أماكن في وقت واحد))<sup>(100)</sup>.

وقد تعمل وجهة النظر على تحول الشيء من المناطق الضعيفة إلى القوية، ففي فيلم "النافذة الخلفية" للمخرج الفريد هيتشكوك، يجلس الصحفي في شقته التي تطل على مجموعة بنايات ويشاهد من خلال الكاميرا شقة وفيها فتاة ترقص وفي أخرى سيدة تدلي كلباً، ويرى كذلك قاتل مع زوجته، هنا حول هتشكوك أحداثاً غير مهمة إلى مهمة وقوية دعا فيها وجهة النظر إلى ملاحظتها والتقاطها لعدد من التفاصيل بأماكن مختلفة ولهذا ((فإن أهمية الحدث في السينما إنما تخضع في حقيقة الأمر إلى الرؤية والعلاقات المتولدة عنها وكيفية تقديمها))<sup>(101)</sup>.

وبالإمكان أحالة هذا المفهوم إلى حقل الدراما التسجيلية التلفزيونية. ففي مشهد لجولة الكاميرا في شارع تجاري فخم يعج بمتاجره العامرة وعلاماته التجارية العالمية وبضاعته التي تجاوزت حدود الصناديق الزجاجية لتتنافس مع ما يجاورها، نرى تغيير وجهة نظر الكاميرا إلى كوم من النفايات وقد توسطها أحد المتسكعين بحثاً عن ما يرحوه، مما يثير البؤس والدهشة والانتباه إلى أجواء غير متوافقة مع السياق السائد.

ووجهة النظر طائفة لأفكار المخرج وتصويراته، وهو الذي يجيد فن إنمائها لأسباب تفوق الأغراض التعبيرية والجمالية، بل تتعدى إلى حدود غموض الفكرة المزدوج والمعبر عن غموض كوني برؤية فلسفية، وهذا ما جسده المخرج كريستوف كيشلوسكي في فيلم "الحياة المزدوجة لفيرونيك" 1991 وفيه أن فيرونিকা البولندية مغنية أوبرا، وفيرونيك الفرنسية مصورة فوتوغرافية ((وطوال الفيلم لا يلتقيان إلا في لحظة واحدة في كراكوف كانت فيرونিকা في باص تتطلع من خلال الزجاج إلى مظاهر الشارع وكانت فيرونيك تصور المظاهرة وبينما هي تصور تطلعت إلى زجاج الباص المحكم الإغلاق فرأت قرينتها، والتقت عيناها))<sup>(102)</sup>، والمشهد هنا يعبر عن حدود عليا في التعبير البصري في غموض فكرة المزدوج والمعبرة أحياناً عن فكرة غموض كونية، ((وعندما تموت فيرونিকা وهي تغني على المسرح، نرى المشيعين من خلال زجاج تابوت الميتة والتراب ينهال عليه، أي من وجهة نظرنا، وهذا يعني سينمائياً أنها حية في الشخصية الأخرى، أن فيرونيك تشعر بالشخصية الأخرى داخلها، وتشعر أنها مرتبطة بها))<sup>(103)</sup>. ومهما كانت وجهة النظر متماثلة ومزدوجة عند هذاوذاك، ولاسيماً في الجانب الداخلي من كليهما إلا أن نزعة الثنائية القائمة بينهما، لا تخلو من التضاد والافتراق الذي يؤدي بحياة البولندية وعيش الفرنسية، وكذا الحال في حالات مماثلة، كانت وجهة النظر تدار في أفلام تتخذ من المفارقة الفكرية بين الشرق والغرب أو بين الشيوعية والرأسمالية، موضوعاً ساخناً يراد منه تحريك وجهة النظر إلى ما

يبتغيه صانع العمل، وهنا تجدر الإشارة إلى التقسيم الذي وضعه لوي دي جانيتي لوجهة النظر، والذي جاء على النحو الآتي<sup>(104)</sup>:

1. النوع الأول: الشخص الأول الذي يروي قصته الخاصة وهنا الكاتب يدع القارئ يرى الحقيقة من دون أن يحطم قوة الإقناع للراوي، وفي السينما والتلفزيون تكون الكاميرا هي الراوي.
2. النوع الثاني: الراوي العالم بكل شيء، وهنا الراوي مراقب ولا يشترك في القصة، وبإمكانه الدخول إلى وعي الشخصية ويمكن في السينما والتلفزيون الجمع بين الشخص الأول والراوي العارف بكل شيء.
3. النوع الثالث: تعني أن الراوي لا يشترك في الأحداث، ويروي القصة عن طريق وعي شخصية واحدة، وفي الأفلام التسجيلية والبرامج التلفزيونية يكون هذا الراوي المعلق المجهول.
4. النوع الرابع: وجهة النظر الموضوعية، السرد الموضوعي هو الأكثر انفصالاً، فهو لا يدخل وعي أي من الشخصيات، وإنما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج، وفي السينما والتلفزيون تقوم الكاميرا في الاستخدام الحرفي للتصوير وتسجل بتجريد ومن دون تحيز وتقدم الواقع للقارئ.

يلاحظ أن تقسيمات لوي دي جانيتي، لن تختلف أو تتقاطع مع ما سبقها من تصنيفات المؤلفين الآخرين، باستثناء فقرة الجمع بين الشخص الأول والراوي العارف بكل شيء والتي لم يشر إليها الآخرون، مع أن جانيتي وظف وجهات النظر بشكل تطبيقي على عينات من الأفلام والبرامج التلفزيونية بَعْدَ منظر بشؤون الحرفة السمعية والبصرية، التي عرض فيها نماذج ((أفلام كالبرتقالية الميكانيكية التي بين فيها شكلين من وجهات النظر، وفيلم راشامون لاكيراكورساوا التي بين فيها سرد القصة أربع مرات مختلفة من منظور مختلف لمراقب شديد الاهتمام أما فيلم الحرب والسلام، تميل فيه السينما إلى السرد العالم بكل شيء))<sup>(105)</sup>.

ويقرب رولان بورنوف وريال أوئيليه مفهوم وجهة النظر من التبئير مع الفارق في السرد الروائي والسينمائي، إذ يقولان أن القصد من وجهة النظر هي زاوية وجهة النظر، أو بؤرة السرد، أو النقطة البصرية التي يضع فيها الراوي نفسه لرواية قصته، وروب غريبه في مقالة ((يشير إلى أن السينما بعكس السرد الروائي لا تستطيع أخفاء وجهة النظر التي تختارها))<sup>(106)</sup>.

وفي التلفزيون والسينما، تتبنى الكاميرا وجهة النظر، سواء أكانت المادة المقصودة شخصية ما أم غير ذلك، وإذا كانت المسافة القائمة بين الكاميرا والمادة المصورة، لا تتيح ما يمكن كشفه، فلا بد للكاميرا أن تجد لها مكاناً آخرًا، فتغير حركتها بحثاً عن زاوية ملائمة، ولأن الكاميرا تدار بمرونة عالية وبمطاوعة، لأغراض كشف الأشياء ووصفها وملاحظتها، من دون أن يراها أحد أحياناً، بل ومن زوايا متعددة، فأنها تعوض ما عجز عنه "السارد الروائي" في السينما لطرح أفكاره وأرائه على لسان شخصيات قصته وروايته.

والكتابتين تناول الصورة والخطاب وما وراءهما، وبحاجة إلى منظور نرى به الأشياء والأحداث، وكيف تعرض، وبأية حال؟ والتبئير Focalization هو ((المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقاً له التعبير عنها))<sup>(107)</sup>. وأن أي تعدد في وجهة النظر هو نوع من الأوضاع السردية.

## الفصل الثاني ألف ليلة وليلة في الثقافة العالمية

### تمهيد:

أن الحكايات العربية الشاغلة لزمن ألف ليلة وليلة تعدت حدود هذا الزمن وأمدائه الفيزيائية والفنية لتثبت ضمن أكثر النتاجات العالمية شهرة وإبداعاً، بل ذهب إليها كل أجناس الأدب والفن، في القصة والرواية والمسرح والتلفزيون والسينما والرسم والنحت والموسيقى، وما زالت آثار هذه الأجناس تحمل التأثير الفاعل حتى الآن، وليس هناك كتاب شرقي ترك تأثيره في الآداب العالمية مثل كتاب ألف ليلة وليلة، الذي بات واحداً من ثلاثة كتب عالمية شهيرة عند الغرب هي: الكتاب المقدس وألياذة هوميروس وكتاب ألف ليلة وليلة، فهو عدسة نقية اكتشف الغرب خلاله كنوز الشرق، وقد أطلقوا عليه اسم: "The Arabian nights".

((وظهر كتاب ألف ليلة وليلة أول مرة في أوروبا في الترجمة الفرنسية التي قام بها أنطوان غالاند، وصدرت في اثني عشر مجلداً في باريس سنة 1704-1717))<sup>(108)</sup> وهذه هي الترجمة الوحيدة التي انبثقت في أوروبا، ولن نرى من يدحض هذا الأثر والتاريخ الذي ظهر فيه باللغة الفرنسية، إلا أن هذا لا يمنع من أن أوروبا قد عرفت شهرزاد وحكاياتها قبل أن يترجمها غالاند، إذ يرى فردريش فون ديرلاين أن عصر الازدهار الثاني الذي عاشته الحكاية الخرافية، هو في القرن الحادي عشر، ويقول، ((في هذا الوقت ظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية للشرق، منها مجموعة "ملتقى التيارات لمختلف الحكايات" للشاعر الكشميري سوماديو، كما تطورت في هذا العصر في مصر مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التي هي عليها الآن))<sup>(109)</sup>.

وفي هذا الفصل، لابد من الوقوف عند الزوايا التي حلت فيها حكايات ألف ليلة وليلة، والمساحات التي شغلتها في شتى صنوف الأدب والفن في العالم الغربي، في نفس الوقت كشف لحجم التأثير الذي تركته هذه الليالي في جسد الثقافة الغربية، وقد كانت الخطوات الأكثر رسوخاً في تثبيت دعائمها وتأثيراتها متمثلة بحركة الترجمة التي اعتمدت ترجمة أنطوان غالاند<sup>(\*)</sup> لتصل بلغات أوروبية متعددة ولتصبح الليالي العربية تنتمي إلى الأدب العالمي، لأنها استهوت الأطفال والكبار والروائيين والشعراء والفنانين والقراء بشكل عام، وبدأ الاهتمام بدراسة الحضارة العربية والإسلامية وتاريخ شعوبها وبأوضاع لا تخلو من الدهشة والإعجاب، إذ كتب المفكر الفرنسي لامار عام 1708م ((كنا نظن من قبل أن المجد التاريخي محصور في الإغريق والرومان، ولكن بعد أن قرأنا عن الشرق، نستطيع أن نقول أن الرقي والعلم يوجدان في كل مكان))<sup>(110)</sup>.

أن سريان انتشار ألف ليلة وليلة لدى القارئ الأوروبي أثر بشكل فاعل في تغيير وجهة النظر عن الشرق والعرب بشكل خاص، ذلك ما يرتبط بجوهر فكرة المجتمع وفلسفته، الوقوف

على مسافة واضحة من فكرة التقاليد الكلاسيكية السائدة في المجتمع الأوروبي، مع انتشار الروح الرومانسية التي تحملها الليالي العربية، وبما تحمل من سحر ورقة مشاعر ورهافة المغزى الحسي، والصور الرفيعة، والروعة الأسره، التي تفردت بها شخصية الراوية شهرزاد، وما ترمز إليه في أغراض الحكى التي جابهت به رمز السلطة والجبروت "شهريار" بعلمها وجمالها.

يقول البروفيسور جون لمبير، ((أن شخصية شهرزاد أثرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية وجعلت من القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها وكان لجمالها وثقتها في نفسها وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال أن يوقفوه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً، كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية))<sup>(111)</sup>. مع أن الرمز الذي تحدث عنه لمبير والمتمثل بشهرزاد كان فتحاً جلياً لتصورات فلسفية اختلف الكثير في قراءتها بما يتعلق بثنائية الشرق والغرب، التي لا تتفصل عن الخلفيات المعرفية والدينية والثقافية عموماً، وبما يحيل إلى تباين النظرة إلى "المرأة" الذي نراه واضحاً عند الغرب.

ونحن نتخذ من حكايات ألف ليلة وليلة نصاً حاملاً للنسيج الاجتماعي للبيئة الشرقية والعربية ومستوفياً بنيته الثقافية بامتداد تاريخي وأسطوري مشبع بثقافات متعددة، وهذا حال الشروط المسموح بها ثقافياً في الأدب المقارن، يقول رولان بارت، ((أن نص الليالي هو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، واعني من اللغات الثقافية))<sup>(112)</sup>. كون أن نص الليالي هو فضاء جمالي واسع استمد بعض مكوناته من الثقافات الشرقية المجاورة، والتي لم تفقد وعاءها العربي الذي ألهمها المجد والتألق والبقاء.

ويقف المستشرق الدنماركي ج. اوستروب من الحكايات العربية موقف الإعجاب والثناء فيقول: ((فيما عدا الكتاب المقدس، لا توجد سوى كتب قليلة حققت انتشاراً واسعاً وطافت العالم بأرجائه مثل مجموعة الحكايات العربية الشهيرة، والتي عرفت تحت اسم "ألف ليلة وليلة")<sup>(113)</sup>. فيما ورد على لسان الكثير من المفكرين والمؤرخين أن ألف ليلة وليلة هي تحميل لعالم الشرق الساحر المشحون بالعاطفة والجمال والأنس والمليء بالقصص الخيالية والعجائبية التي أصبحت مصدر ألهم كبير للكثير من المبدعين. ويقول ميشيل فوكو، ((أن سحر الشرق يخلق داخلك نموذجاً اختزالياً قبل أن تراه، فأنت من الممكن أن تقرأ ألف ليلة وليلة، فتظل تحلم بعالم الشرق المليء بالأسرار وراء ستائر الحريم وداخل قاعات الرجال المليئة بالفحولة والشجاعة، وتظل تنتقل بين عوالم خيالية من الجنيات والنساء الممثلات بالشهوة))<sup>(114)</sup>. ولن يغيبنا فوكو عند تذكرنا بالفحولة والحريم والشهوة التي يرى فيها صورة من صور الشرق المختزلة والتي لا تخلو من النظرة الأقل وطأة من رؤية الذات لها، ولهذا نجده يؤكد بوضوح، ((فالانثروبولوجي الغربي حين يدرس الإنسان الآخر، ليس ذلك من أجل أن يكتشفه في اختلافه الحقيقي، في مغايرته الخام، في انزياحه الخاص، وإنما يدرسه ليؤكد فيه كل ما يثبت ويعيد أنتاج مركزيته، مقابل إعادة إنتاج

هامشية الآخر))<sup>(115)</sup>. والاختلاف ضربية يتحملها الآخر في مواجهته لرؤية الغرب، الذي يتمسك بمنظوره الوحيد لمجمل المعارف والعلوم والنتائج الحضارية معتبراً مشروعاً هو الأوجد الصائب.

### ألف ليلة وليلة في الفنون الأوروبية

رسمت حكايات ألف ليلة وليلة صورة خاصة لمجتمع شرقي، لم يتقيد بما هو مألوف يوماً ما، ولا يوافق الواقع على الدوام، وقد ذهب الحكايات بخيالات حرمت الفرق بين الملوك والصعاليك، وحولت بلمح البصر، بعض البسطاء إلى وزراء، وأثرت فضاءات ساحرة من البذخ والقصور الفاخرة، وبأعلى مراتب السمو لعالم رومانسي، الأمر الذي أدهش الغرب وأسرته، وبإعجاب عال، ورد عند الكثير من شعراء الغرب وأدبائه ومفكره ((فمنذ أيام القرن الثامن عشر، جعلت الفرنسيين يقارنون بين هذا العالم الديمقراطي العجيب وعالمهم الملئ بالظلم والاستبداد))<sup>(116)</sup>. وتأتي هذه المقارنة بين الخليفة هارون الرشيد وجولاته التكرية في شوارع بغداد، وبين ملكهم لويس الرابع عشر، المستبد، بقوله ((أنا الدولة... وليكن بعدي الطوفان))<sup>(117)</sup>. وتولد عند الغرب نزوع للانجذاب نحو الشرق وأجواء الرومانسية، انعكس ذلك على شعرائهم وكتابهم وفنانينهم. واكتسبت شخصية شهرزاد شهرة عالمية، إذ ألهمت عدداً من الشعراء والفنانين والكتاب في أعمالاً فنية كثيرة كالمؤلفات والمقطوعات الموسيقية وعروض الباليه، والقصائد واللوحات والتماثيل وعروض السينما والتلفزيون والمسرحيات.

### ألف ليلة وليلة في المسرح العالمي

لاقت حكايات ألف ليلة وليلة اهتماماً واضحاً في حقل الفن المسرحي الأوروبي، وأبدى الأوروبيون إعجابهم بحكايات شهرزاد وعلاء الدين والسندباد البحري وعلي بابا والأربعين حرامي، فشهدت المسارح عروضاً لعدد من المسرحيات ((فحكاية علاء الدين تناولها مسرحياً كل من ليسنج وأولينشكلاكو وأوجين سكريب وشارل ايتني وكارموس، وجيمس نورتي وساشا لينخي وغيرهم))<sup>(118)</sup>.

أما شخصية شهرزاد فاستهوت كثيراً من الكتاب العالميين، واختلفوا بطريقة المنظور الغربي لشرقيتها، وتناولها الفرنسي جوتيه في الليلة الثانية بعد الألف كذلك الكاتب الفرنسي دورونيه، في رؤية خاصة لشهرزاد، أما الأمريكي أدغار الن بو فله موقف آخر منها في مسرحيته الليلتان بعد الألف، ((ومدت ألف ليلة وليلة المؤلفين المسرحيين أيضاً، فنجد مسرحية الكاتب "فيرني" ألف ليلة وليلة، ونجد "ليسنج" الكاتب الانجليزي يؤلف مسرحية اسمها علاء الدين، ونجد الفرنسي "بومارشيه" يؤلف مسرحية حلاق اشبيلية، وأوبرا زواج فيجارو وأوبرا معروف الاسكافي))<sup>(119)</sup>.

أن قصة النائم اليقظان المعروفة في حكايات ألف ليلة وليلة تدور حول حلم اليقظة لشاب بين كونه تاجراً وبين كونه هارون الرشيد في الحلم، وهذه القصة أثارت اهتمام الكاتب المسرحي كالديرون دي لباركا واستفاد من حبكة القصص العربية في مسرحية ((الحياة حلم))<sup>(120)</sup>، كما استمد الفكرة نفسها الكاتب شكسبير وفكرة الحكاية الإطار في مسرحية ترويض النمرة التي اعتمدت أيهام احد الصعاليك بأنه سيد القصر ويستمتع إلى قصص ومسرحيات الترفيه من جوق من الممثلين ((فالمراة الشرسة والزوج المروض لها باللين والقسوة، بالحيلة والقوة، صورة خلدها الأدب الشعبي والقصص الديني على السواء منذ أقدم العصور، وأنا لنصادفها في أول قصة من قصص ألف ليلة وليلة))<sup>(121)</sup>.

وقد كشف بعض النقاد والمؤلفين أن هناك عدداً من مسرحيات شكسبير قد استمدت فكرتها وحبكتها من أصول عربية وتاريخية، فقد بحث الدكتور صفاء خلوصي في هذا الجانب، وكشف أن هناك تناسلاً بين بعض أعمال شكسبير وألف ليلة وليلة، وفي بعض حكايات القصص، وطبيعة الموضوعات المختارة، وأنماط الشخصيات وأن أدب شكسبير له من السعة والتنوع ما يسهل البحث والمقارنة بين الموضوعات التي تناولها والشخصيات المهمة لديه، في تحديد نقاط التشابه مع الحكايات العربية في ألف ليلة وليلة، ويذكر الدكتور خلوصي، ((رواية "العاصفة" تكاد تكون قصة من قصص ألف ليلة وليلة، لها مثل في قصة جزيرة الكنوز، هذه القصة المليئة بالسحرة والشياطين الذين يأترون بأمر سلطان الجزيرة، وكل من شخصيتي كاليان وارييل متوفران في قصص الليالي العربية وهناك بعض الشبه بين قصة تاجر البندقية وقصة "مسرور التاجر وزين الموصف")<sup>(122)</sup>.

وفي مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير، يكاد البناء القصصي للمسرحية قد استوحى من تقنية الحكاية الإطار التي اشتهرت وتفردت بها حكايات ألف ليلة وليلة، ((ولعل مقدمة ترويض النمرة المقتبسة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة حملت الحكاية الإطار، وشخصية كريستوفر سلاي، هو محاكاة لشخصية أبي الحسن التاجر البغدادي))<sup>(123)</sup> والبغدادي أنه حمل يوماً إلى بلاط هارون الرشيد مخموراً، وقيل له عند صحوه أنه هو الخليفة، وبنفس الصورة في ترويض النمرة نجد أن أحد الصيادين السكاري يعامل في قصر أحد اللوردات على أنه الأمر النهائي، فلم يتمالك نفسه، لاستتكاره الفكرة، الذي صورهم بأنه فقد توازنه، ولشكسبير مسرحية، تكاد تكون غير معروفة، وهي "تيمون الأثيني" والتي دخلت في سجل الوراقين في 1623/11/8، وليس هناك إنكار في الاعتراف بنسب هذه المسرحية إلى مؤلفها الشرعي شكسبير، فهي تدور حول قصة رجل نبيل، له صورة شبيهة له في حكاية معروف الاسكافي في حكايات ألف ليلة وليلة. ويكشف المؤلف عبد الواحد لؤلؤة ((أن كتاب بلوتارك يعود إلى القرن الثاني للميلاد وفيه قدم لشكسبير الكثير من مادة يوليوس قيصر وكريولانس وانتون وكيلوباتره، ومن مقطع مارك

أنتوني استقى شكسبير حقائقه الأساسية فأعطته الخطوة الأولى في كتابة مسرحية تيمون الأثيني<sup>(124)</sup>. وقد تزيد المصادر التي تظهر درجة الصلة والتشابه بين "تيمون الأثيني" وغيره من الشخصيات الواردة في عصور إغريقية، أو رومانية وغيرها، وللصورة التي قامت عليها حبكة "الأثيني" شبه بحكاية "معروف الاسكافي" الواردة في ليالينا العربية.

ويؤكد الدكتور لؤلؤة صفة التشابه بين الأثيني والاسكافي فيقول، ((إذا كان شكسبير قد عرف بشكل أو بآخر حكاية معروف الاسكافي، فأنا في الواقع نجد "شبهاً ممتعاً" بين بذخ معروف وبذخ تيمون في توزيع الأعطيات، رغم أن الدافع ليس واحداً في الحالين))<sup>(125)</sup> ولهذا فإن معروف كان يعطي الأموال كي يتميز في قومه، وليثبت للملك الذي أعطاه أبنته زوجاً له، أنه تاجر كبير، أما تيمون فيعطي من دون حساب لأنه لا يرى فائدة في المال، ومعروف هرب عند وصوله إلى نقطة الخطر لنفاد أموال الملك، وراح ضيفاً لشخص، عمل معه في الحراثة ليكتشف في أثناء حرثه حلقة ذهب تقود إلى غطاء باب لسرداب عجيب يحتوي على الكنوز والجواهر، بما فيها الخاتم السحري الذي أوصله إلى السعادة، أما تيمون فقد هرب هو الآخر من ظلم أصدقائه ليعمل في الحراثة ويصطدم بكنز ذهب أرادته سبباً لإنزال اللعنة على البشرية.

((ويلاحظ أن الكتاب الفرنسيين توجهوا بحماس إلى الليالي العربية لاستخراج الشيق من المسرحيات، فوضع يوجين سكريب مسرحية علي بابا ووضع دي فونتين مسرحية بعنوان ألف مسرح ومسرح عام 1792 تجسد تأثره بألف ليلة وليلة، وكان الأديب الفرنسي جلمبرت بكيركور قد استلهم حكاية علي بابا فكتب مسرحية علي بابا والأربعين لصاً))<sup>(126)</sup> وفرنسا هي صاحبة السبق في تقديم الليالي العربية إلى أوروبا بأفضل صورة.

وهناك الكثير من الكتاب والأدباء والفنانين الذين اتخذوا من ألف ليلة وليلة مصدر استلهام لمسرحياتهم، ومنهم فولتير صاحب رواية "زاديج" الشهيرة بانتماءاتها الشرقية، المتأثرة بأجواء ألف ليلة وليلة وبأحداث تدور بإطار شرقي، كذلك مسرحية "شهرزاد للكاتب الفرنسي جون سوبر فيل ((ولكن شهريار في مسرحية سوبر فيل لم يكن مجهول وجود شهرزاد منذ طفولتها، إذ كانت تتردد إلى مكتبة القصر، لتقضي وقتاً طويلاً في مطالعة كتب التاريخ والسير والأشعار والأمثال والقصص ولم يكن يخفي على شهرزاد ما كان يجري في القصر))<sup>(127)</sup>. ومهارة سوبر فيل تكمن في الاستفادة من المعلومات والخلفيات التي تملأ الحواشي في بعض الترجمات الفرنسية ومنها ترجمة ماردروس التي عرفت بهذه الإضافات الهامشية. أما السويدي أوغست سترندبيرغ فقد قدم مسرحية أبو القاسم الطنبوري المستوحاة من ألف ليلة وليلة.

وفي إطار تأثر الكتاب الفرنسيين بالأدب العربي والشرقي والمقترن بأجواء ألف ليلة وليلة، كتب الكاتب موليير مسرحيته المعروفة "البرجوازي النبيل" التي تدور أحداثها في تركيا وحملت أجواء شرقية، ((وقدم موليير مدخلين آخرين هما كوميديا الأتراك وكوميديا المغاربة،

والأخيرة هي كوميديا باليه من فصل واحد تجمع بين خصائص الأوبرا الكوميديا والفارس الراقى لكن موضوعها عادي جداً، غير أنها تبلغ القمة من حيث الشكل والأسلوب، فقد كتبها المؤلف نثراً مسجوعاً وهذا ما عد شيئاً فريداً في مسرح موليير))<sup>(128)</sup>. وحالات المرح والرقص التي سادت الملك وحاشيته جعلتهما يتخفون في أزياء تركية ومغربية حد البذخ والانتشاء بالطابع الشرقي المعروف.

وهناك مسرحية "لو كنت ملكاً" لـ أدولف دينري 1811-1899 وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة كفنتازيا شعرية كتبت في 1852، وقد عرف الغرب هذه القصة عن طريق ترجمة جالان الذي نشرها تحت عنوان ((النائم اليقظان والقصة في ألف ليلة وليلة بعنوان أبو الحسن المغفل مع هارون الرشيد))<sup>(129)</sup> وهذه القصة معروفة بحلم هذا النائم، الذي يأمل أن يصبح ملكاً، ولو يوماً واحداً، وفي جولة استطلاع لأحوال الرعية قام بها هارون الرشيد، يصادف أبا الحسن فيقرر الخليفة أن يلبي أمنية أبي الحسن التي طلبها منه وهي الحكم مدة يوم واحد، فيلقي في كأسه مادة مخدرة ويأمر بحمله إلى قصر الخلافة وعندما يستيقظ، يعامله الجميع معاملة السلطان الحاكم ويلقب "أمير المؤمنين" اعتقاداً منه بأن حلمه قد تحقق، وسرعان ما أمر بطلب جلد الوالي أمام المسجد، ثم يأمر الخليفة بإرجاعه إلى ما كان، بعد وضع المخدر في كأسه، وإرجاعه يفيق ويستنكر، ويصر على أنه أمير المؤمنين ويعتقد أهله والناس أنه قد أصيب بالمس والجنون، فيأخذونه إلى المستشفى ليهدأ ويرجع إلى حالته الطبيعية، فيعتقد أنه كان في حالة حلم، وبعد عودته إلى أهله يعلم ما أصاب الوالي والإمام فتحدث إشكالية تساؤلات وشكوك، الأمر الذي يتطلب أن يستدعيه الخليفة مرة أخرى لإنقاذه من هواجسه وظنونه.

ووجه الاقتباس الغربي يحتفظ بفكرة الحلم والتخدير والحكم ليوم واحد، أو الاقتران بأميرة، وتغيير الأوضاع النفسية والاجتماعية والسلطوية، بما يؤكد أن النص الغربي لم يبتعد كثيراً عن النص الأصلي العربي.

وغوته الشاعر والأديب والفيلسوف الألماني، له من الاهتمام بحكايات ألف ليلة وليلة ما يفوق سواه، فقد تبين أن أمه هي التي كانت تقص عليه في صغره قصصاً من حكايات الليالي العربية، ففي المسرح كتب غوته مسرحية "نزوة العاشق" كذلك "فاوست" التي تحمل آثار ألف ليلة وليلة، ونزوة العاشق مسرحية من فصل واحد يؤديها أربعة أشخاص، تجسد الغيرة عندما تصل إلى أقصى درجة من الاستبداد، وفيها حبيب لا يرضى لحبيبته أن تراقص أي أحد غيره، ((هذه القصة نجدها في ترجمة جالان باسم "حكاية أمينة" في الليالي العربية 67، 68، 69 ضمن مجموعة حكاية الحمال مع البنات))<sup>(130)</sup> وفيها تطابق مع حكاية الصبية الثانية التي تحمل اسم أمينة والتي يطلب منها الخليفة هارون الرشيد أن تسرد قصتها، فيما تشبه شخصية الحبيب أريدون شخصية الأمين في ألف ليلة وليلة، كتركيب لمعادلة عناصرها الظالم والمظلوم، ولكن

غوته عمل على بناء هذه المسرحية بناءً شعرياً معيماً بالشحنات الدرامية، والحبكة النابضة، برقة المشاعر والأحاسيس الإنسانية، بتقدير عال لهواجس الإنسان ومخاوفه من لحظة الاختلاف والاعتراب التي تغزو الألباب مع الأخذ بعين التماثل مع الأجواء الشرقية والعربية ومبدأ "الغيرة" ونزعاتها.

وأدخلت فرقة لامبيرسيت الأميركية مسرحية علاء الدين والمصباح السحري، ضمن مهرجاناتها العالمية وهي منتزعة من ألف ليلة وليلة، وتقول مؤلفة النص، "اليزابيث روثمان": ((أرفض وصف ألف ليلة وليلة بالنص الميت، يكفي فقط أن تقرأ، لكي تشاهد الازدهار اللانهائي، والميثولوجيا اللانهائية بالعين المجردة، والعشق الذين نستخدمه في أشياءنا اليومية، فمع ألف ليلة وليلة ثمة حس حضاري وأرى ضرورة الانفتاح على الشرق، فالغرب أخذ عن العرب فيما مضى، وأن نصوصهم التراثية تحكي الإنسان أمام تحديات الحياة))<sup>(131)</sup>.

### ألف ليلة وليلة في الموسيقى

في مجال استثمار الموسيقى العالمية لحكايات ألف ليلة وليلة، برزت سمفونية شعرية الموسيقار الروسي ريمسكي كورساكوف التي تحمل اسم "شهرزاد" عام 1888م والتي عدت الموسيقى المختارة التي أبدعت في نقل الأجواء الشرقية بألف ليلة وليلة ((وقد تناولت "شهرزاد" خمس موتيفات مأخوذة من حكايات الكتاب وهي: البحر وسفينة السندباد وحكاية الأمير قلندار، والأمير والأميرة الشابة، ومهرجان بغداد وجبل المغناطيس يجذب مسامير السفينة))<sup>(132)</sup> وقد استخدمت هذه في كثير من الأعمال الفنية في المسرح والسينما والتلفزيون في الشرق والغرب، ((وتعد في طليعة الأعمال الموسيقية العالمية الخالدة المستوحاة روحها وسحرها في ألف ليلة وليلة))<sup>(133)</sup>. فقد اعتمدت قصة شهرزاد وشهريار وأخيه وخيانة زوجيتهما لهما، أما بحيرة البجع، الباليه الموسيقية المعروفة فقد نفذت، في سان بترسبورغ عام 1895، وهي من تأليف بيكيجيف وكليتسر وموسيقى جايكوفسكي ((وموضوعها: تطلب والدة الأمير إلى أبنها أن يختار زوجة له، في الحفلة الراقصة القادمة، إذ يمر سرب من البجع ويقترح أصدقاء الأمير القيام بالصيد على ضفة بحيرة في منتصف الليل تأتي بجعات على رأس أحدهن تاج، يتحولن إلى فتيات جميلات، ويحب الأمير قائدهن أوديت ذات التاج))<sup>(134)</sup> وأن حبكة هذه الباليه مستمدة من عقدة حكاية الحسن البصري والطيور العشرة الموجودة في حكايات ألف ليلة وليلة في الليلة "786" إذ تأتي الطيور العشرة اللواتي يقدمن إلى البحيرة ويخلعن ريشهن ويسبحن في البحيرة، فيرى حسن البصري ذلك المشهد، باندهاش فيسرق ثوب كبيرتهن، التي أعجب بها، ويأخذها ويتزوجها. وعمل جايكوفسكي أيضاً موسيقى باليه الأميرة النائمة عام 1921 في لندن، والتي تتناول في أحد فصولها حكاية شهرزاد وشهريار.

ومن الأعمال الموسيقية وعروض الأوبرا والباليه التي أوجت بها، حكايات ألف ليلة وليلة في روسيا هناك باليه روسية شهيرة تعرف باسم "شهرزاد" قدمها سيرج دياغيلف في باريس سنة 1910م، والمتشعبة بتأثيرات حكايات ألف ليلة وليلة بدء من حكاية شهرزاد لشهريار وما تخللها من قصص أخرى، ويبدو أن المصمم لهذه الباليه أدرك مسبقاً طبيعة الأجواء الشرقية الساحرة في خلق المكونات ذات الثراء الأسر، وتقول عنها لين ثورتون، ((وقد لفت الأنظار في تلك الباليه، بهاء الأزياء والديكور، من تصميم ليون باكس بالألوان الصارخة المتداخلة))<sup>(135)</sup>. وعن طريق عرض المشهد الصوري للباليه تبرز الإثارة في الأداء والحركات المتناغمة مع الإيقاع الموسيقي، مع تنامي الإحياءات الجنسية في ترتيب أوضاع أجساد الممثلين من رجال ونساء، مع عدم التحفظ على الإبراز الصريح لمناطق الحياء البشري ومحظوراته.

كما أن أجواء ألف ليلة وليلة لم تكن بمعزل عن الأجواء الموسيقية، فهناك إيقاع واضح يرتبط بوحدة الموضوع الرئيس والذي نرى منه منظور السرد، وأن قدرات شهرزاد السردية في الحكى والتردد والتكرار الخروج المؤقت والإطالة كلها تشكل نبض المسار الذي بنى عليه الإيقاع الموسيقي للحدث، مع أن هذا الموضوع أكبر بكثير مما نشير إليه.

#### ألف ليلة وليلة في الفنون التشكيلية:

تتنوع المؤثرات الشرقية في الغرب وتمتد إلى جميع مناحي التفكير العقلي والإبداعي، في العلوم والآداب والفنون، فمن البناء والتصميم له من الطاقات الابتكارية سادت قلاع وحصون وأبنية الشرق وشبه الجزيرة العربية بشكل خاص، وفي صقلية التي شيد وصمم الأبنية فيها في عصر النهضة، في القرن السادس عشر شيد البناء فيها فريدريك الثاني، الذي لن يتردد في اعترافه بالخبرات التي أخذها من الشرق.

ويعتقد المؤلف، أن هذا التزاوج والاقتراب يهدف إلى قوة التقارب المتوحد بين مختلف الحضارات، وتقول المستشرقة الألمانية زيغريد هونكة، ((أن التصميم ونوع الأقبية والعمد وخامات البناء والزينات في كل ما بناه فريدريك الثاني لتتنطق بأثر فن البناء العربي بطريقة لا تقبل الشك، ويزيد توكيد ذلك، وجود أسماء العمال والفنيين العرب التي نقشت على تلك الأعمال))<sup>(136)</sup>. ولشدة تأثر فريدريك وإعجابه بالعرب، كان يشبهه في أعماله من الحكام العرب بشخصية المأمون، وبإمكاننا أن نجد هذا التأثير واضحاً في الأشكال والتصاميم التي طغت على الفن العمراني الإيطالي بشكل خاص والأوروبي عموماً، وأصبحت فيها اللغة العربية جزء من الكلمات الرسمية المتداولة هناك.

وما انتشار الطراز العربي في بناء الأقواس المنحنية في أوروبا إلا دليل واضح لهذا التأثير، وأن هذا الانطباع الذي يتركه التأثير العربي في الحضارة الغربية، لا ينفصل عن النزعة

الغربية في الإعجاب وشدة الإحساس التي تحتفظ بها تجاه الليالي العربية وحكايات ألف ليلة وليلة وأجواء الشرق الساحرة، ولكن للغرب طريقتهم الخاصة في استقبال هذه الأجواء ودلالاتها الحسية، فقد انتشر لديهم بان الشرق عالم خيالي، أقرب ما يكون إلى الشهوة والعنف، بما في ذلك طبقات الحكام ورجال السلطة، وهذا ما سعى إلى ترسيخه بعض المستشرقين والرسامين الذين صوروا الشرق من زوايا حادة قد لا تأخذ بعين الاعتبار المعايير الاجتماعية والدينية للمجتمع العربي.

وهنا يلفت المؤلف الانتباه إلى أن هناك تبايناً واضحاً عند المستشرقين في طريقة نقل وعرض الصورة ومضمونها، بما يظهر حالات من الإعجاب أو الاستهجان والتشويه وبمواقف مختلفة، والشرق بالنسبة للغرب عالم مصطنع، وواحة للهروب من الواقع المادي، وصورة من التأمل والانتشاء، ففيه تتغير الأماكن والأسماء، وتختلط الأساطير بالوقائع، ولن نجد إلا ما يضيف على الأجواء بهاءً وغنى. وأن هذه الصور، لا تخلو من التأثير بالظروف السياسية والعسكرية التي أنتجت الصراعات والحروب ومنها الحروب الصليبية، وما رافقها من معطيات.

وعلى الرغم من اعتقاد بعضهم بأن الشرق صورة من صور جنة عدن، إلا أن بعضهم الآخر لا يخفي حقه وكراهيته واستهجانته، وما يرد بخطبة البابا أوربانس الثاني في كلارمون بفرنسا عام 1095 يقطر حقداً وبغضاً إذ يقول: ((أي خزي سيلحق بنا لو تمكن هنا الشعب الكافر الذي لا يستحق سوى الاحتقار، وقد تجرد من صفة الإنسان وتحول عبداً حقيراً للشيطان، أي خزي، لو تمكن من التغلب على الشعب الذي اختاره الله العلي القدير))<sup>(137)</sup> ولن يختلف هذا الحقد والعداء، عن الذي حملته "أنشودة رولان" على خلفية حرب قامت بين رولان وجاينلون في تقديم النصح لشارلمان تجاه ملك العرب في سرقسطة، ولعل هذا ((أول الأنماط ذات التأثير السلبي بالأثر العربي هو نشيد رولان، الذي كتب ما بين عامي 1140 و1150م))<sup>(138)</sup>، في حين يقف أحد الرهبان معارضاً للحروب الصليبية، وآخر يقوم بترجمة القرآن الكريم، مع الإشادة بأخلاقيات الإسلام ودعوته الخيرة، وبدأت الكاتدرائيات تتقبل أن تغطي جدرانها ومقتنياتها رسومات من الطراز الشرقي، ((وقد اتخذ المؤلف احمد فكري كاتدرائية دوبيوي Du puy نموذجاً لتأثر الغرب بالفن الإسلامي، وهو يذهب إلى التأكيد بأن الزخرفة الكوفية التي تزين الباب الأيمن للكنيسة ليست إلا كلمة ما شاء الله))<sup>(139)</sup> ويأتي هذا الانعطاف الايجابي أبان عصر النهضة الذي لم يستمر فيه، وصف الشرقي بالكافر.

## ألف ليلة وليلة في الشعر الأوروبي:

أن التواصل الثقافي بين الشعوب من الظواهر الضرورية والمهمة، التي تساعد على تطوير الفكر الإنساني، لاسيما إذا ساد هذا التواصل اشتراط قائم على التفاعل الايجابي وفق نظرة احترام الذات للآخر وبالعكس، ونحن العرب لنا في هذا التواصل ما يجعلنا نواجه قضية مهمة لا تخلو من الاضطراب والتعثر الذي يتسم به الغرب في فهمه للشرق، على الرغم من تعدد حملات الاستشراق وتبادل الرحلات، إلا أن بعضهم يطلق الحقائق بطريقة متوازنة من دون أدنى شك، فالمستشرقة الألمانية زيغريد هونكة تقول، ((أقولها بمرارة - فأن الناس عندنا لا يعرفون إلا القليل عن جهودكم الحضارية الخالدة ودورها في نمو حضارة الغرب))<sup>(140)</sup>.

وللأدب العربي عموماً الأثر الكبير في تكون الشعر الأوروبي، فمنذ العصور الوسطى، أصبح دخول أجناس متعددة من الأدب العربي إلى أوروبا، في وقت كان الناس يضيقون ذرعاً بالقيود القاسية لأنظمة الكنيسة، ففي اسبانيا كان للشعر العربي الأندلسي تأثير في الشعر الأوروبي وكان ينطوي على الموشحات والزجل هذان النوعان من النظم، اللذان ابتكرهما أهل الأندلس، هما اللذان أثرا في الشعر الأوروبي، وأول من قال بهذه النظرية هو ((خليان ريبيرا المستشرق الاسباني الكبير الذي عكف على دراسة موسيقى الأغاني الاسبانية ودواوين الشعراء "التروبادور")<sup>(141)</sup>.

والشاعر الاسباني لوركا، اطلع على سعة من التراث العالمي، استمدتها من الجذور اليونانية والتراث الشرقي واهتمامه الخاص بالجذور الإسلامية، كون الثقافة الاسبانية ذات علاقة بخلافة الثقافة الإسلامية، وأن نظرة لوركا إلى الشرق هي نظرة رومانسية باتجاه يساير كل منحاه الأدبي العام، ففي قصيدة كتبها يقول لوركا:

((كانت ليلة سحر تامة... ليلة ذهبية في الشرق القديم... ليلة قبل، نور ودغدغة، ليلة مجسدة من تول عاطفي... وكان على جسديك ألم وورد... عيناك كانتا الموت والبحر فمك!) شفتاك، قافاك، عنقك،.. حلم نسيج الجزائر ودمشق... كان يعطر ناحلاً قلبنا جدائك كانت تقول لحناً.. عن نجوم عاطفتك العظيمة...))<sup>(142)</sup> ولن يخفي لوركا تأثره برومانسية الشرق وأحلامها وسحرها. وليالي ألف ليلة وليلة.

والشاعر الألماني كريستوف ماري فيلند 1733-1813 استمد من حكايات ألف ليلة وليلة قصائده القصصية، وكان يحمل في قصائده دعوات لتحرير الإنسان وإظهار حقوقه مع التهكم بالاستبداد والطغاة وما يدور حولهم، ((فقد نظم سنة 1776م قصيدة "حكاية الشتاء" المأخوذة عن حكاية الصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة.. وقصيدة الشاه لولو المأخوذة عن حكاية دويان وكذلك قصيدة عنقاء جبل قاف المأخوذة هي الأخرى من ألف ليلة وليلة))<sup>(143)</sup>. وقد ضمّن فيلند الأفكار والمفاهيم التربوية والأخلاقية مع النقد والتهكم.

وشاعر البلاط الانجليزي روبرت ساوذي، كان ممن تأثروا بألف ليلة وليلة فكتب قصيدة ((ثعلبة الفتاك التي تأثرت بأسلوب ألف ليلة وليلة وهذه ترجمة مقطوع منها: ثم انتزع "ثعلبة" خام "عبد الدار" وقذف به في البحر وصاح بأعلى صوته: أنت درعي وموضع ثقتي وألمي.. يا الهي))<sup>(144)</sup> وهذا الأسلوب يحمل مكونات الليالي العربية نفسها من خاتم وعبيد وبحر ودعوة من بيده الخلاص أن يحميه ويحرسه.

وشاعر آخر من شعراء البلاط الانجليزي "الفريد تينسون" الذي اهتم بدراسة الليالي العربية، وبات يستوحي من دراسته لليالي قصائده الغنائية ومنها "إيوان لوكسلي" و "ذكريات ألف ليلة وليلة"، ونجد في عنوان قصيدته الثانية تأثيراً واضحاً في الليالي العربية.

والشاعر تينسون هو الآخر ينشر قصيدته عام 1827 تأثراً واعتماداً على حكاية ((نور الدين والجارية الحسنة))<sup>(145)</sup> ويتتابع صوري ممتلئ بالفضاءات المرئية والنزعة الانطباعية وهو يغازل مدينة البصرة، ((تلك هي التلال النائيات، ووديان طفولتي تسبح في شعاع الشمس الآفلة، الوضاعة وتلك هي النخلات الباسقات في غابتنا تذوب في زرقة المسافات المتوهجة، أراك الآن يا مدينة البصرة تتسجين بجلال حيث تحتضن الأمواج أسوارك العظيمة))<sup>(146)</sup>.

وهناك عدد آخر من الشعراء الانجليز الذين تأثروا بكتاب ألف ليلة وليلة، فالسير وليم جونز استمد قصيدته "الينابيع السبعة" من قصته الأمير العجيب مع قرب الأثر من ابن عرب شاه أحد رجال القرن الخامس عشر الميلادي، في حين أفاد الشاعر ساوذي من ألف ليلة وليلة في أشعاره الشرقية "ثعلبة الجبار ولعنة كمامة" في مجموعة لا لا روخ))<sup>(147)</sup>.

والشاعر الانجليزي جفري جوسر "1340-1400" الذي اشتهر بحكايات الحب تروليس وكرسيديا وحكايات كانتربري الشهيرة والتي استمدت بعض موضوعاتها من الليالي العربية، إضافة إلى تقنية القص المتمثلة بالحكاية الإطار، وجوسر لم يكن قاصاً فحسب وإنما شاعراً انجليزياً، له عدد من القصائد والأشعار، وقد كشفت المؤلفة ناجية المراني أن السائد من حكايات كانتبري هو الشعر، ((حكايات كانتبري، هي مجموعة حكايات قصيرة، معظمها شعرية، وبعضها نثرية، بدأ جوسر بكتابتها عام 1387))<sup>(148)</sup>. وقد أظهرت الأبحاث أن جوسر الشاعر في تروليس وكرسيديا وحكايات كانتبري قد تأثر بالعرب، ومنها قصص السندباد وتأثيراتها على كتاب روما وحكامها السبعة، إضافة إلى الحصان الطائر والمرأة والخاتم الساحر المشابهة لبعض لحكايات ألف ليلة وليلة والتي أكدها المؤلف كاظم سعد الدين الذي يشير إلى أن من يرغب التعرف على شعر التروبادور، عليه قراءة شعر جوسر، ((ولابد أن تعرف أن الشعراء التروبادور هم أصلاً شعراء منطقة بروفنس في جنوب فرنسا تأثروا واستعاروا الطريقة الشعرية والغنائية من زملائهم الأسبان الذين اخذوا من الشعراء المسلمين والعرب في الأندلس في شعرهم الغنائي وشعر الحرب

بالبذات))<sup>(149)</sup> وعد البعض أن فرق "الطرب" في دواوين الأمراء والخلفاء حملت ترفاً في الغناء، وعدها أيضاً أقرب لغويًا من التروبادور.

والشاعر الفرنسي ستيفان مالارمييه "1842-1898" يشهد بتأسيس صالون خاص به لتنظيم رابطة المولعين بالشرق، وقد ضمت كبار الأدباء والشعراء، وعلى الرغم من أن اندريه ميكيل<sup>(\*)</sup> له اهتمام دائم بالليالي على أنها شبكة متداخلة ومتنوعة، فقد أنصب اهتمامه على بناء القصة، ودرامية المشاهد، وضمان الحكيم، والشكل والمضمون، ويبدو أن اهتمامات ستيفان مالارمييه كانت قد سبقت اهتمام ميكيل، وأن ((ستيفان مالارمييه، زعيم الرمزية والشعر الحر الذي احتضن ترجمة ماردروس لألف ليلة وليلة، فقد رحب مالارمييه بتلك الترجمة، التي توحى الألفاظ فيها الكثير من المدالوت، وتخاطب العين والأذن وغيرهما من الحواس))<sup>(150)</sup>. ويتبين من هذا أن مالارمييه قد أعطى البعد السمعي والمرئي للكلمات الحاملة للخطاب، على نحو ابتعد فيه عن جمود الكلمات وصلادة اللغة النائية عن حيوية العيش في السياق.

ومن الشعراء الألمان الذين تأثروا بحكايات ألف ليلة وليلة الشاعر شيلر "1759-1805" ((ففي قصيدته "الذهب إلى مصهر الحداد" المأخوذة عن الأصل العربي في قصة احمد اليتيم))<sup>(151)</sup> وهي قصة شعرية وردت في حكايات ألف ليلة وليلة، عن أحمد اليتيم الذي وجد جارية سيده الذي رباه في حضانة احد الخدم، رغبة منها، فرفض، فاتهمته الجارية، فأراد مولاه أن يقتله، فأعطاه رسالة وقنينة عطر لإرسالها إلى احد أتباعه وفي الرسالة أمر بقتله، ومن المفارقة، أن الخادم قد أخذ الرسالة والعطر من اليتيم وحملها لإيصالها، وعند وصوله عند التابع، تسلم منه الرسالة وقتله، ونجا اليتيم، وهذه قصة تشبه إلى حد ما، قصة رأس المملوك جابر، التي وردت في إحدى المسرحيات العربية للكاتب سعد الله ونوس، والتي تضمنت الخديعة والاستغلال والمكيدة.

ونجد قصيدة "المقدمة" للشاعر الانجليزي ورد زورث المعبأة بالإشارات والتضمينات المأخوذة من ألف ليلة وليلة والتي تعبر عن مدى التأثير العميق الذي بان على الشاعر الانجليزي، إذ يقول:

((وكان عندي آنذاك كنز ثمين

كتاب صغير مجلد بقماش اصفر اللون

مختارات قليلة من "الحكايات العربية"

وحين علمت،

كما أعلم الآن أول مرة،

من رفقائي في هذا المقام الذي بحوزتي

أن هو إلا قطرة من محيط كبير،

وأن هناك مجلدات أربعة كبيرة منها،  
تتسج كلها على نفس المنوال، كان الأمر حقاً بالنسبة لي.  
كشفاً يتعدى الأرض إلى السماء والجنان))<sup>(152)</sup>.

أما مسرحية اللورد بايرون، الشعرية "دون جوان" فقد أظهر مكنونها حاملاً لصورة من صور "افتح يا سمسم" في حكاية علي بابا والأربعين حرامي، إذ يرد في المسرحية الشعرية، ((وعلى البعد وقف مهرج قزم يحكي حكاياته الخيالية إلى حلقة هادئة وخطها الشيب من المسنين الذين يدخنون عن الكنوز السرية التي عثر عليها في أودية خفية، وعن الصخور المسحورة التي تفتح بابها لمن يطرقها وعن الساحرات من السيدات اللائي يستطعن بعمل واحد تحويل أزواجهن إلى وحوش))<sup>(153)</sup>. وهذه صور واضحة التأثير بما ورد في ألف ليلة وليلة من صخور وقلاع مسحورة وهي تفتح أبوابها لمن يبتغيها، وافتح يا سمسم وعلي بابا، كذلك اقتباس فكرة تحويل الأزواج إلى وحوش، كانت قد وردت في قصة الملك الذي تزوج من ابنة عمه، ولما اكتشف خيانتها له، حولته بسحرها إلى مسخ نصفه رجل ونصفه حجر، وأيضاً من فكرة تحويل الكلبيتين، في قصة الحمال والبنات، وقصة الملك نعمان الذي تزوج من "غولة" أراد إصلاحها، فسحرتة إلى كلب.

#### ألف ليلة وليلة في القصة والرواية العالمية

يمكن أن نسجل شدة التأثير الذي أحدثته الليالي العربية في أعمال كثير من الأدباء والفنانين العالميين، من خلال سعة المساحة التي انتشرت بين صفوفهم وعلى مختلف ألوانهم واتجاهاتهم، وبما يثبت أن هذه الحكايات العربية تنفذ إلى كل زمان وكل مكان.. وتمخض عن صورها وروحها فن الرواية بحد ذاته وبكل اتجاهاته الواقعية والطبيعية والعجائبية والواقعية السحرية والرومانسية.

ففي حقول القصة والرواية انفردت نخبة من القصاصين والروائيين العالميين في إصدار أشهر القصص والروايات التي تتمتع بمكانة أدبية رفيعة. ولعل الأثر المبكر الذي طبع تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبي في القرن الحادي عشر هو ما بحث فيه الدكتور عبد الرحمن بدوي، ((أن ملحمة الدوق ارنست هي من ملامح القرن الحادي عشر، قد تأثرت بحكاية أمير خوارزم ورحلة السنديباد البحري السادسة، وبعض الثانية، وكل هذه الحكايات في ألف ليلة وليلة))<sup>(154)</sup>.

وستظل ألف ليلة وليلة، حكايات، تشكل نصاً مفتوحاً، يتجدد معناه في كل زمان، وتتكيف معطيات تأثيرها في كل ذائقة متفاعلة معها، وأن هذا الصرح السردي الكبير امتد بتأثيره

عالمياً، ليؤسس مثابات من التناس، بكل صور الأعداد والاقْتباس والأخذ لأثار واضحة في الإبداعية الأدبية في الغرب وسواه، وفي القصة والرواية.

### الديكاميرون: جيوفاني بوكاشيو

في القرن الرابع عشر، وحرب المائة عام بين فرنسا وانكلترا. وعصر الأوبئة القاتلة، والصراعات الدينية والسياسية التي عدتها الكنيسة، أزمة خانقة، يتفشى الطاعون الذي يودي بحياة ربع سكان أوروبا، ويلاحق الموت كل الأعمار والحياة تهرب من الهلاك المفزع، الذي استهدف حتى الحرب فأوقفها بهدنة، ومن هذه المعطيات تخمرت في ذهن بوكاشيو 1313-1375 فكرة مجموعته "الديكاميرون" فقد بدأ بكتابتها أبان تفشي الوباء أي في سنة 1348.

((والديكاميرون، ومعناها باليونانية: ديكا "10" وهيميرا "يوم" أي الأيام العشرة))<sup>(155)</sup>. فهرباً من الموت والوباء اتفقت سبع نساء وثلاثة رجال على أن يلتقوا في كنيسة، ويقرروا الهروب من الطاعون الذي اجتاح فلورنسا عام 1348 ويذهبوا للعيش في الريف. بعيداً عن الموت. وبحثاً عن التسلية والترفيه، فهم عشرة أشخاص، وعلى مدى عشرة أيام، عليهم أن يقصوا مائة قصة، فوضعوا نظاماً لهم، وانتخبوا لهم "ملكاً وملكة" كل يوم، بموافقات جماعية قائمة على الانسجام والتوافق، وما يميز قصص الديكاميرون أن الرواة العشرة، هم أشخاص حقيقيون، لهم علاقات متواصلة، بمسافات متباينة من الميول والرغبات، ذلك ما يشكل إضافات أخرى على شخصياتهم وسلوكياتهم، وهذا يعد بحد ذاته أطراً ينطلقون منه لحكي المائة قصة الموكلة أليهم.

أما موضوع القصص وحبكاتهما فذلك ما يدعنا إلى أن نكشف، عن السبب الذي رسمه بوكاتشيو لرواياته العشرة وهو التخلص من الموت والهرب من وباء الطاعون بحثاً عن أجمل وأهدأ الأماكن لإحلال التسلية والترفيه بدلاً من الموت ذلك ما يتطابق مع فكرة الحكايات العربية وبنائها في ألف ليلة وليلة والرواية شهرزاد التي دعيت للحكي أمام الملك شهريار إنقاذاً من الموت الذي فتك بنبات جنسها، وهذا ما يشكل أطراً لحكي كل الليالي العربية، بما اثر في أسلوب بوكاتشيو لصناعة أطراً لحكي المائة قصة.

وتورد دائرة المعارف البريطانية النص الآتي: ((أن بوكاشيو، باختياره أطراً من هذا النوع لحكاياته، إنما كان يتبع تقليداً مألوفاً في الأدب الشرقي في العصور الوسطى))<sup>(156)</sup>. ولن تقتصر استعارة بوكاشيو وتأثره على الحكاية الإطار فقط من ألف ليلة وليلة وإنما عبئ قصصه بأنواع من الحكايات العربية الموجودة في ألف ليلة وليلة، ففي القصة الخامسة كل النساء سواء من اليوم الأول من أيام ديكاميرون ((استطاعت مركيزة مونفيراتو بمأدبة قوامها لحم الدجاج، وبضع كلمات ذكية، أن تكبح حب ملك فرنسا المجنون))<sup>(157)</sup>. وهذه ثمرة حكاية بوكاشيو التي تدور حول نزوة ملك فرنسا، يبعث وزيره في مهمة قتالية كي يزور زوجته الحسنة، إلا أنها تجابهه بعفتها وفطنتها

العالية بأن أعدت له حفاوة واستقبالاً يليق به مع تفرد خاص في أعداد الطعام الذي تصدى بسلاح الرمز دفاعاً عن الشرف إذ أعدت له وجمعت كل إناث الدجاج في القرية، وهيات أنواعاً عديدة من الأطباق المختلفة، ولكنها من لحم الدجاج، الأمر الذي أثار دهشته واستغرابه من هذه الأشكال المقصودة، وعلى الرغم من تساؤلات الملك عن كثرة الأنواع والطعم واحد، تفاجئه الزوجة بالإجابة، فيخجل وينسحب ويبطل ما ابتغاه من مسعى.

وهذه القصة ذاتها، استمدها بوكاشيو من ((حكاية الوزير الأول في كيد النساء))<sup>(158)</sup> في ألف ليلة وليلة والتي تدور حول ملك من ملوك الزمان مغرماً بحب النساء، فوقع عيناه على امرأة حسناء، تبين فيما بعد أنها زوجة وزيره، فأمر بإرساله في مهمة بعيدة كي تتاح له فرصة زيارتها في بيتها، فهو الذي قادته نزوته، وهي الذكية القوية العفيفة التي تستقبله بكل احترام ولياقة، بعد أن قدمت له مجموعة من كتب المواعظ والآداب ليتصفحها ريثما تحضر له الطعام، فلما جهزت له، أعدت له تسعين صنناً، فأكل الملك أنواعاً مختلفة ولكنها بطعم واحد، ولم يخف الملك دهشته وتعجبه، وهي التي أرادت أن تضرب له مثلاً ليعتبر في ما ترمز إليه من شفرة أرادت أن تصل إليه، ففهم ذلك خجلاً، وقالت له أن في قصرك تسعين محظية مختلفات الألوان والغاية واحدة، وبهذه الفكرة يكون بوكاشيو قد استمد قصته المذكورة من قصص ألف ليلة وليلة، بما لا يدع مجالاً للشك أو الإنكار.

وهناك العديد من قصص الديكاميرون، قد أخذت من قصص ألف ليلة وليلة، فالقصة السادسة من اليوم السابع من أيام الديكاميرون، متطابقة مع الأحداث والشخصيات التي وردت في ((حكاية الوزير الرابع في كيد النساء))<sup>(159)</sup> في ألف ليلة وليلة والقائمة على كيد امرأة. تجتمع مع عشيقها في بيتها، ويدخل عليهما آخر يحبها وإذا بزوجها يدخل فجأة فيرى ما لا يصدق عقله، وإذا بحيلتها ومكرها تدعي أن أحداً منهما شهر سيفه لمطاردة الآخر لقتله، وما مجيء زوجها إلا فرصة لإنقاذه ((وأنتك قد اعتقت نفساً مؤمنة في القتل، وما ابرك الساعة التي أتيت فيها))<sup>(160)</sup> هكذا تخاطب زوجها المغفل وتدعي أنها تغزل في سطح الدار ودخل عليها فتى هارب مطرود لاهت خائف من القتل، وهذه الصورة نفسها اقتبسها بوكاشيو في قصته التي تمسكت بالحبكة نفسها وتخريجاتها السردية.

وتعد الديكاميرون من أهم مصادر التراث الإيطالي التي تشير إلى بداية النهضة الأوروبية والاعتناء بالفكر والفن، كما أنها قصص تدور حول المجتمع بكل طبقاته من النبلاء والتجار والرهبان والحرفيين والفقراء والأغنياء، بحثاً عن التسلية والإمتاع، والمقارنة بين الديكاميرون وألف ليلة وليلة لم تكن من باب كونها حكايات متشابهة. وإنما عدت على أساس أن الليلي العربية هي المصدر الأصلي الذي انتحلت منه الديكاميرون بناءها وقصصها، لاسيما وأن

بوكاتشيو قد أعلن أكثر من مرة أنه قرأ الليالي العربية مرات عديدة، وعدّها منابع أو جذور شرقية لكتابات في الديكاميرون.

### حكايات كانتربري لـ جفري جوسر:

أن تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الأدب الانجليزي جاء مبكراً، إذ نجد هذا التأثير قد بلغ الكاتب والشاعر جفري جوسر، حين شرع بكتابة حكايات كانتربري عام 1387م، ذلك ما عدّه النقاد عملاً ذا مكانة عالية في تاريخ الأدب الانجليزي، ويأتي هذا التميز للحكايات من سعة اطلاع جوسر على الأعمال العربية ومعرفته لعدد من المفكرين والفلاسفة العرب، وإلمامه بالكثير من المفردات وأسماء المدن والأماكن والآثار العربية، إضافة إلى اطلاعه على الكتب الإغريقية والرومانية، ويصف الكاتب والمؤلف كاظم سعد الدين فيقول: ((تتألف حكايات كانتربري من مقدمة عامة، ونصوص الحكايات، تتحدث المقدمة عن رحلة يقوم بها ثلاثون حاجاً على ظهور الخيل إلى كانتربري حيث ينشدون تلقي البركات من القديس توماس بيكيت، وأن كثيراً منهم يعاني من أمراض جلدية وغيرها، وأن يقوم كل واحد من هؤلاء الحجاج بسرد حكايتين في الطريق إلى كانتربري وحكايتين في طريق العودة منها))<sup>(161)</sup>.

وحكايات كانتربري لا تخلو من التأثير بحكايات الديكاميرون لبوكاتشيو والحكايات العربية في ألف ليلة وليلة، فقد اعتمد جوسر أطواراً لحكاياته يشبه إلى حد ما إطار حكايات ألف ليلة وليلة والإطار الحكائي للديكاميرون.

وعن الآثار العربية الموجودة في حكايات كانتربري، تذكر المؤلفة ناجيه مراني ثلاثة أصناف لها<sup>(162)</sup>:-

أ. حكايات مألوفة في المصادر العربية، وأهم تلك الحكايات ما يأتي:

1. حكاية الفارس الصغير أو حامل الدروع وقد وردت بقسمين كل قسم منها مشابه لحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة.

2. حكاية حامل صكوك الغفران المشابهة لحكاية واردة في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري.

ب. أسلوب جمع الحكايات ضمن قصة واحدة هي قصة الحجيج، هو أسلوب وارد في كتاب ألف ليلة وليلة.

ج. مفردات ومراجع عربية استشهد بها جوسر في أماكن عدة من حكايات كانتربري بغية تنوير السامع الانكليزي وتزويده بمعلومات جديدة من جهة، وبقصد تقوية حجة الكاتب وترسيخ مقولاته من جهة أخرى.

ويمكن بيان مدى وضوح التأثير الذي لحق بحكايات كانتربري من ألف ليلة وليلة، فعملية الحكى عبر تعدد الرواة بني ضمن أطوار دافع للحكي يقوم به أناس من مختلف قطاعات الشعب،

((ومنذ القديم نظر إلى الاستهلال الذي افتتحت به قصص كانتربري على أنها تقدم مسحاَ تاماً تقريباً للأنماط الاجتماعية))<sup>(163)</sup> وأن طريقة تجمعهم عند المساء بعد عشاء سخي، يقترح عليهم المضيف، أن يسرد كل واحد منهم حكايتين، وأن من يحسن أجادة القصص سيكافئ بطعام شهى، ومن يفز بذلك يواصل الرحلة إلى كانتربري ويكون حكماً على أفضل القصص، وهذا ما ينظم الإطار الذي تنطلق منه الحكايات، المتنوعة، فمنها حكايات للحب والخرافة والقديسين، والأمثال والمواعظ والخطب والحيوان وغيرها.

ومثلما أسلفنا أن جوسر قد استمد بعض حكاياته من قصص شرقية وأخرى غربية، فحكاية رجل القانون التي تدور أحداثها حول لهفة سلطان سوريا لسماع أخبار التجار العائدين من روما والحديث عن الفتاة الحسنة بنت الإمبراطور والذي وصلت لهفته أليها حد التخلي عن دينه هو وجماعته لأجل الحصول عليها والزواج منها، الأمر الذي يثير غضب والدته لتغيير دينه، بعد أن تعد جماعتها للهجوم على القوم الذين حضروا مراسم الزواج وقتلهم باستثناء الفتاة الحسنة التي تهرب بسفينة إلى إحدى الجزر، وهذه تتشابه إلى حد ما مع ((حكاية عمر النعمان مع ولديه شركان وضوء المكان))<sup>(164)</sup>.

أما ((حكاية بائع صكوك الغفران))<sup>(165)</sup> فقد استمدها جوسر من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة التي تدور حول رحلة تاجر إلى إحدى المدن كي يبيع ما لديه من بضائع، فيتبعه رجلان تظاهرا أنهما تاجران إلا أنهما نصبا له المكيدة والمكر، وحلفا بان يقضيا عليه ويفلحا بأمواله، وفي الوقت نفسه يضمرا أحدهما للآخر في نفسيهما العدا، فمكر كل منهما بالآخر أدى إلى موتهما بالسّم، وتخلص التاجر منهما.

كما تضم حكايات كانتربري كثيراً من القصص التي تكشف نفاق ودجل بعض أدياء الدين والمبادئ والمتظاهرين بالتقوى رياءً، وبعض القصص تتخذ من العبرة والموعظة، هدفاً لها، وفي مقدمة كتبها الدكتور مجدي وهبه والدكتور عبد الحميد يونس لحكايات كانتربري تقول، ((ما من دارس لحكايات كانتربري أو متذوق لما تحكيه من أهداف وما تصوره من شخصيات إلا ويتذكر على الفور حكايات ألف ليلة وليلة))<sup>(166)</sup>. ويعود الإبداع في هذا، إلى مهارة الكاتب الانجليزي جوسر في توظيف وتمائل الصور والأشكال والرموز والمعاني في حضارتين مختلفتين بمسافات بعيدة، مما يمثل أرقى سبل تقارب الشعوب والحضارات فكراً ونفسياً استناداً إلى التطبيقات المعرفية في الفهم المتكافئ للأدب المقارن بين الثقافات.

#### اسم الوردية: لامبيرتو إيكو

أثارت رواية "اسم الوردية"<sup>(167)</sup> للكاتب والمفكر السيميولوجي الإيطالي أمبيرتو إيكو، جدلاً واسعاً بين الأوساط الأدبية، منذ صدورهما سنة 1980، ذلك ما يتعلق بإطلاق عنوان الرواية الذي

لا يمت بأدنى صلة لمجريات الأحداث فيها، مع أن العمق البولييسي للرواية لم يمنع ايكو من استبعاد العنوان الأول الذي أطلقه عليها وهو "دير الجريمة".

ويذكر ايكو سبب اختياره لاسم الوردية، في أن ((الصدفة وحدها جعلتني استقر على فكرة اسم الوردية، ولقد راقني هذا العنوان، لأن الوردية صورة رمزية مليئة بالدلالات، لدرجة أنها تكاد تفقد في نهاية الأمر، كل الدلالات))<sup>(168)</sup>. ويكمن الجدل أيضاً في ما لا يقوله النص، أو عن الذي أطلق خلف كلمات اسم الوردية وما وراء نواياها، وما يؤدي التأويل من دور كبير بإطلاق المعنى المفتوح في خلق المعاني والدلالات وتكوينها، أما فكرة الرواية فقد استمدتها ايكو من مفهوم الكتاب المسموم، الذي ورد حكايته في ألف ليلة وليلة في ((حكاية وزير الملك يونان والحكيم دويان))<sup>(169)</sup> التي تدور حول حكيم استطاع أن يشفي ملكاً من داء جلدي، بعد أن أشهر الوزير حسده وكيد لإقناع الملك بضرورة التخلص من الحكيم لخطورته، الأمر الذي يقنع الملك باتخاذ قرار إعدام الحكيم، الذي يطلب منه مهلة لتوزيع كتبه بين تلاميذه وتخصيص كتاب خاص هدية للملك، وعند تسلّم الملك الكتاب الذي تصفحه ورقة ورقة دون أن يرى أي شيء مكتوب فيه ليقراه، وعندها يطلب الحكيم المزيد من التصفح بالورقات بحثاً عن ما هو مكتوب إلى أن يسري السم في فم ولسان الملك، وكان هذا هو سلاح الحكيم في الدفاع عن نفسه.

تكاد تكون هذه الحكمة وتفصيلاتها من الأحداث، رموزاً عميقة لما يروم الكاتب تحويل الانتباه إليه ولأبعد ما يذهب إليه الخيال عما يدور من انتهاك لقيم ومعتقدات في أماكن تلوح بمفاهيم النقاء والفضيلة، ويقول مترجم الرواية أحمد الصمعي ((بدأت لي هذه الحيلة حقاً طريقة وذكية لأنها تجعل من كتاب يعتبره البعض مضراً ولا تجوز قراءته كتاباً مسموماً كما أنه يجسم مفهوم "الهدية المسمومة" إذ يقول يورج الشيخ لغوليامو دا باسكارفيل عندما اكتشف سر الكتاب "اجلس" هي ذي مكافأتك ثم يحرضه على القراءة، أذن تصفح يا غوليامو، لقد انتصرت، ويزيد في تحريضه هيا، اقرأ، تصفح، أنه لك، لقد استحقته))<sup>(170)</sup>.

وأن رواية اسم الوردية هي تصميم ورسم بولييسي لأحداث تدور بغموض في أحد أديرة شمالي إيطاليا، حيث تتكرر في الدير جرائم قتل النساء، وثمة وجود روح شريرة داخل جدران الدير، وهناك رجل واحد يدعى وليم، يعتقد بوجود شخص ما يقف وراء هذه الجرائم، فهو راهب ذكي وله خبرة في محاكم التفتيش التي تخلى عنها لبشاعتها وخلوها من الروح المسيحية، وفي نهاية الأمر يتمكن وليم من معرفة القاتل الحقيقي، وفك الألغاز.

وأحداث رواية اسم الوردية مستمدة من الماضي، أفعال وشخصيات، وبقدر من المركب الناتج من الواقع والخيال، ولامبرتو ايكو ثلاثة خيارات في طرائق سرد الماضي منها الرومانس الخيالي وحكايات المغامرات العنيفة والروايات التاريخية، ويبدو أنه قد اختار نمط الرواية التاريخية في طريقة كتابته لرواية اسم الوردية، لأنه يعتقد أن ((الروايات التاريخية لا تقتصر على تحديد

الأسباب الماضية للأحداث، بل تتبع العملية التي مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء في إحداث أثارها))<sup>(171)</sup> وهذا ما يزيد عمق البحث في جذور الماضي وأسباب مكونات أحداثه، وشخصياته وبما يقرب الصورة من إعادة عرض المروي التاريخي بأسلوب آخر، محمل بكم كبير من الشحنات الدلالية امتدت لمساحات لا حدود لها، والسرد في الرواية المتشعب بالعلامات مع البناء الكبير والمركب في تشكيلاته لا بد أن يدين إلى انساق ألف ليلة وليلة وتشكلاتها، وروحها العربية، يقول غوليالمو في الرواية، ((أريد أن أرى المخطوط الأخير من المجلد الذي يحتوي على نص عربي وآخر سرياني وعلى تفسير أو على نسخة من العشاء السري لشبريانو))<sup>(172)</sup>.

وتأتي أهمية رواية اسم الوردة بالنسبة للقارئ العربي، مما تضمنته من البوح الصريح بعلوم العرب وحكمتهم ودورهم في إشاعة مدارس العلوم والمعارف، مع أن البناء الشكلي للرواية لا يتناول بشكل مباشر موضوعاً عربياً أو إسلامياً، ولأهمية هذه الرواية ونجاحها المتحقق عالمياً، تم تجسيدها فيلماً روائياً يحمل الاسم نفسه، من بطولة الفنان العالمي شون كونزي والممثل الأمريكي كريستيان سلاتر وإخراج الفرنسي جان جاك أنود.

### فولتير

يعد الكاتب الفرنسي الساخر فولتير أستاذاً وأديباً للقرن الثامن عشر، والذي أبدى اهتمامه بالقصص والحكايات الخيالية، بأدب نقي ومرح يتداخل فيه الخيال بالواقع، وهو الذي أعلن تأكيده بأنه قرأ الليالي العربية أربع عشر مرة، فاكسب منها سعة الخيال وروح المغامرة والسخرية والنقد اللاذع، مع أنه نال من المعارف التاريخية أصول القصص والحكايات، ونهل منها بانتقاء دقيق، مع شدة الخيال التي تحافظ على المفاهيم والأفكار والمعلومات، بكونه فيلسوفاً يسخر الفن من أجل الفكر.

ونحن في هذا الموضوع من البحث معنيون بجزء مهم من أدب هذا المفكر، وهو مدى التأثير الذي تركته حكايات ألف ليلة وليلة بشكل خاص والشرق وأجوائه بشكل أشمل، على نتاجه الإبداعي. ولفولتير قصص متفرقة بعنوان ((قصص وحكايات))<sup>(173)</sup> وهي جزء من مجموعته القصصية الكاملة، وفيها عدد من القصص، منها الأبيض والأسود وأميرة بابل والمتواسيان، وغيرها من القصص التي يقول عنها مترجمها، ((لو سمحنا لأنفسنا بوضع عنوان خاص لهذه المجموعة، فقلنا عنها أنها: ألف ليلة وليلة الفرنسية، ولعمري ما كان فولتير ليعترض على مثل هذا العنوان وهو الذي جعل من ألف ليلة وليلة كتابه الأثير، ونسج أسلوبه على غرارها من بعد "فرنسة" ساخرة))<sup>(174)</sup>.

ولم يعد فولتير متهماً بإعجابه بالشرق، فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى تبنيه الفكرة الفلسفية المؤلفة عن الأفكار المحكمة في التعبير عن الواقع البائس الذي عانى منه، باستخدام النقد

الاجتماعي اللاذع ورسم صورة لمجتمع خيالي خال من الظلم، فكتب رواية زاديح المشبعة بالقضاء والقدر، وكتب أيضاً الأبيض والأسود التي تسخر من المؤسسات السياسية والدينية والقضائية.

وعند قراءة مجموعاته القصصية ولاسيما تلك التي تحمل أجواء الشرق نجد أن الشرق عند فولتير يشكل دافعاً قوياً لأسلوب نقد السياسة والمجتمع والأخلاق، ويقول الدكتور طه حسين، ((مر بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية، قرأ فيها ترجمة ألف ليلة وليلة، فشاقته وراقته ووجهته إلى دراسة أمور الشرق، فغرق في هذه الدراسة إلى أذنيه، وأخرج للناس قصصاً شرقية بارعة))<sup>(175)</sup>. وقد أكد الناقد والمؤلف فرانسيس لوكسان، حتمية اقتباس زاديح من مؤلف عربي، ((وكما نعلم فإن فولتير استلهم فكرة زاديح من مؤلف عربي يتضمن أسطورة الأمراء الثلاثة))<sup>(176)</sup>. ومعروف أن هذه الأسطورة هي من قصص ألف ليلة وليلة.

#### قصة زاديح أو القدر. لفولتير.

تدور ((قصة زاديح))<sup>(177)</sup> أو كما يسمونه "صادق" حول شاب بابلي أطلع على كتب زرادشت والكلدانين وفلسفة الأولين، وهمه أن يكون سعيداً في مملكة بابل، إلا أنه تعرض إلى الكثير من المخاطر والمحن أدت إلى مخالفة منطق الأشياء، إذ انتقل من حياة الترف إلى نقيضه، وبيع عبداً في الأسواق، وشارك في الحروب.

وفي قصة صادق يكون فولتير قد أعرب عن مدى الاستفادة العميقة من حكايات ألف ليلة وليلة وفلسفتها وبنائها الحكائي، ذلك أن فلسفة القضاء والقدر التي ظهرت في الليالي العربية كانت مصدراً مهماً ونبعاً لا غبار عليه في قصة زاديح "صادق"، تلك الفلسفة المرتبطة بسلوك الإنسان وأخلاقه، كما أن فولتير قد اعتمد في زاديح المواقف العنيفة والتبدلات المصيرية المهمة في تغيير المجرى الحكائي ووقائعه كضربة العين وقطع الأنف وقتل العشيق، وانقلاب الحب إلى عدا، بما في ذلك تعدد الخيانات وتحولاتها، ومن العيش في قصر إلى العيش في كوخ.

((لقد حاول فولتير أن ينسج "زاديح" على منوال القصص الشرقي المتبع في حكايات ألف ليلة وليلة))<sup>(178)</sup>. ذلك ما يتجلى في طريقة السرد والرواية الجارية في نمط ألف ليلة وليلة، مع المناخ والطقوس الشرقية الشائعة بما في ذلك اختيار أسماء الشخصيات والأماكن التي تدور فيها الحوادث، وهي شخصيات منحها فولتير جلاباب الليالي العربية، ذلك ما اكسبها التشويق بشغف شديد. وقد بدأت قصته زاديح في بابل وانتهت فيها مروراً بمصر وصحراء العرب، والأجواء الشرقية.

#### قصص بورخيس: وعالم ألف ليلة وليلة

ولد بورخيس عام 1899 في الأرجنتين - بونيس آيريس، وترك ثروة كبيرة من الأعمال الأدبية في الشعر والقصة القصيرة، بعد أن عاش في مكتبة والده حيث كانت مطالعته الأولى، ألف ليلة وليلة وروايات تشارلز ديكنز، ومارك توين وأقاصيص هـ.ج. ويلز، ستيفنسن وكيلبنغ، فقد عرف عن بورخيس أنه كاتب كوني، وصل إلى المراتب العليا في الأدب، وقرأ بورخيس حكايات ألف ليلة وليلة خلصة على سطح المنزل، لافتنانه بها، على الرغم من الحظر المفروض عليها بسبب الاباحيات المليئة بها، وقرأ الكثير من نتاجات الأدب العالمي وترجم عدداً من الدراسات والروايات والشعر، ((وألف كتاباً هو عبارة عن مجموعة حكايات شرقية - على غرار ألف ليلة وليلة))<sup>(179)</sup>.

ولبورخيس سلسلة حكايات بعنوان "تقرير برودي وقصص أخرى"<sup>(180)</sup> منها الدخيلة واللقاء وحكاية روزندو خواريز والجدة والمبارزة وتقرير برودي، وقد منح بورخيس كتاباته تنوعات وإيحاءات تخطت الأسلوب التقليدي، بعرض المفاجآت الزاحفة نحو غير متوقع، مع خلق الترقب والانتظار، وقد فضل الحلم شحنة في بعض قصصه لاعتقاده بذلك، وعد الخيال فضاء ينأى عن الواقع، إذ يقول بورخيس ((جعلت حكاياتي بعيدة بعض الشيء، إن في الزمان أو في المكان، هكذا يستطيع الخيال أن يلعب بحرية، تهدف حكاياتي، كحكايات ألف ليلة وليلة، إلى التسلية والإثارة، ولا تبغي الإقناع إطلاقاً، ولعل هدفاً كهذا يمنع الافتراض بأنني ابحت عن سجن نفسي في برج عاجي، لاستعادة الصورة السينمائية))<sup>(181)</sup>. ولهذا يعد بورخيس من الأدباء الذين لهم بصمة خاصة في الأدب، ذلك لسعة الميادين والزوايا التي تناولها في كتاباته، التي جذرها بملامح الواقعية لا تخلو من السخرية والوهم والخيال، ((يدخل بورخيس عوالم ألف ليلة وليلة وغوته ونيتشه وهوميروس وجلجامش والتصوف والأساطير والحكايات الشعبية، ويدل على كل ذلك أعماله المطبوعة والمترجمة إلى عدة لغات، مثل ألف وسرديات وتخيلات ومناهات))<sup>(182)</sup>.

ولبورخيس طريقة خاصة في صناعة الحكى، فهو يقترح نظرية تخيلية للحكاية، ويشحن فيها فكرة الضرورة والتعدد مع استخدام كل مفارقات اللا نهائي، وأن الحكاية تفرض نفسها عن طريق تعددها الممكن وأن القراءات في الحكاية هي ترددات غير منتهية تعيد إنتاج المعاني وتحرض على تحريف التحويلات المثبتة في ركائز الحكاية، ذلك لأن أي كتاب أو حكاية غير مكتمل بحكم كونه محملاً بما يمكن أخفاؤه من الصور التي اختلفت عليها درجات الرؤية، إذ ((لا وجود للحكاية إلا بدءاً من ازدواجيتها الداخلية، هذه الازدواجية تظهر كرابط وكظرف في علاقة غير متماثلة، كل حكاية في لحظة تشكلها هي أظهار لاستعادة متناقضة مع ذاتها))<sup>(183)</sup>. وأن التناقض مع الذات هو اللحاق بركب المتاهة، التي ينظر بورخيس عبرها إلى الكون بوصفه فضاءً واسعاً قابلاً لضياع الإنسان فيه، ويبدو أن هذه السعة في الأفق هي التي قربت بورخيس من ثقافة الشرق، لهول الأسطورة والخيال التي تتمتع بها، ولاسيما في أجواء وليالي ألف ليلة وليلة

بعده الكتاب الأوح الذي نال إعجابه ولا يضاهيه أي كتاب، ويقول بورخيس في محاضراته الخامسة في جامعة هارفارد، عن كتاب ألف ليلة وليلة ((عندما أفكر في ألف ليلة وليلة فإن أول ما أخذه في الاعتبار هو أحساس فسيح بالحرية، وثمة متسع للتفكير في أن الكتاب ضخمة، وأن القصة لا تنتهي أبداً، وأنا لن نصل إلى النهاية مطلقاً، يمكن لنا ألا نزرع الألف ليلة وليلة كلها أبداً، ولكن واقع أنها موجودة هناك، يزيد إلى حد ما، من عظمة المسألة، ذلك أننا نعرف أنه يمكن لنا أن نتعمق في الكتاب أكثر، وأنا نستطيع مواصلة زرع الصفحات، وأن العجائب والسحرة والشقيقات الثلاث الجميلات سيكون هناك دائماً، بانتظارنا))<sup>(184)</sup>.

وتجسد اهتمام بورخيس بألف ليلة وليلة في نظريته الأدبية ورؤيته للعالم والوجود، فقد قام بدراسة تحليلية لليالي العربية ومكامن بنيتها ومشروعها الحكائي، وأخرى باستعراضته الترجمات المختلفة لكتاب ألف ليلة وليلة وبيان الأثر الذي عرف جلياً على الآداب الغربية بمختلف أجناس الآداب والفنون، ولن يتردد في إطلاق تأثره واعتناقه البهاء الشرقي الذي طبع ذائقته الأدبية والإنسانية، فقد عد الليالي بمصاف الأدب العالمي الرفيع المكانة، إذ يقول بورخيس، ((عندما نلجأ إلى ألف ليلة وليلة، نجد أن النسخة العربية من الأوديسا، أي رحلات سندباد السبع، ليست قصة عودة وإنما قصة مغامرات، وأظن أننا نقرأها على أنها كذلك))<sup>(185)</sup>.

وكتب بورخيس قصة الجنوب The South، وهي من الحكايات التي تدور حول الرغبة والأمل في الفهم المضطرب للواقع، مع أنها تمس تفاصيل ذاتية وحمى الهذيان.

ويتحدث الكاتب الأرجنتيني عن عالم الشرق، وتراثه، وثقافته الساحرة روحياً وخيالياً، ((وفي قصته البراق يستعير أسماء القرآن ومحمد وبعض التراث الإسلامي، ويذكر فيه فرس البحر في كتاب ألف ليلة وليلة، الذي طالما أدهشه، وعبر قراءته للأناشيد القديمة التي حملها معهم الفاتحون إلى أميركا الأيبيرية وهي التي أيقظت عنده ميله نحو ما هو شرقي))<sup>(186)</sup>.

هذا العشق الذي يربط بورخيس بالليالي العربية نما منذ طفولته، وفي ثنايا مكتبة والده الكبيرة، التي كانت تضم كتاب ألف ليلة وليلة، وعلى الرغم من معرفته وسماعه عنه، بأنه "كتاب الفواحش"، ألا أنه كان مسحوراً به، وتملكته رغبة كبيرة حد النهم في قراءته، وباعترافه، يقول، ((لقد استولى علي ذلك السحر إلى حد أنني قرأت البقية جميعاً))<sup>(187)</sup>. وتعلق بورخيس في المكتبة ولم يبتعد عنها، إلى أن صار كاتباً، ويقول سعيد الغانمي عنه ((صار طموح بورخيس، أن يعيد كتابة ألف ليلة وليلة، ذلك الكتاب الذي يعني كتاب السرد الخالد، أو كتاب الكتب، الذي يشمل الثقافات كلها، اللغات كلها، والزمن كله))<sup>(188)</sup>.

### قصص وحكايات خرافية - هانس كريستيان أندرسن 1805-1875

يأتي أندرسن إلى كتابة القصص الخرافية بعد مرور قرن واحد على ترجمة أنطوان جالاند، فقد كتب قرابة 75 قصة ورواية، كان عمق الثقافة العربية واضحاً في بعض أعماله، وفي سنة 1839 كتب كتاباً مستوحى من ألف ليلة وليلة، ويذكر المستعرب د. ستي غاسموسن. ((قد يمكن مقارنة أدب هـ.ك أندرسن في الأدب العربي بكتاب ألف ليلة وليلة وكليلا ودمنه، مضافاً إليهما وهج شعر الصحراء العربي في وصفه عالي الحساسية للطبيعة ومقامات الحريري أو مكنة المتنبى البارة بالمعنى المزدوج للكلمات))<sup>(189)</sup>.

وتأتي قصته ((الحقيبة الطائرة))<sup>(190)</sup> محملة بأجواء شرقية مع صياغات تجلت فيها الشروط البنائية للحكي وموصلات السرد، إذ بدأ قصته بعبارة: كان ياما كان في قديم الزمان، وهذه عادة سردية من عادات الحكايات العربية، أما العماد الأساس في الحكاية فهو الحقيبة الطائرة التي لا تذهب بعيداً عن فكرة "البساط الطائر" المسحور في ألف ليلة وليلة، كما نمت معطيات القص على وفق سياق الحكاية الإطار الوارد في ليالينا العربية.

وقصة أندرسن هذه هي واحدة من القصص التي طالما تشبعت بالصياغة الحكائية التي اشتهرت بها ألف ليلة وليلة والمسماة الحكاية الإطار مع القصص وخيالات المحركات الحكائية، والتي عدها غاسموسن، مصدراً رئيسياً، إذ يقول، ((لكنها صارت الأساس في فن القص بالنسبة لـ هـ.ك. أندرسن))<sup>(191)</sup>.

ويبدو أن قصص أندرسن قد استوعبت درس الليالي العربية، جيداً إذ ذهبت إلى البحر وعروسه والصيد والملك والملكة، والفقير والغني والفتاة والعجوز، وسفر الرحلات، والحمقى والأذكىاء، والحيوانات والأحلام والشياطين وكل ما يمت بصلة إلى اشتراطات المحكي الخرافي.

### قصص تشارلز ديكنز 1812-1870

لم يثر خيال ديكنز شيء في أعماله الأدبية أكثر من حكايات ألف ليلة وليلة إذ رافق خياله شخصية شهرزاد عند كتابة قصصه ورواياته، ومنها:-

❖ "ساعة السيد همفري" وفيها استخدام أسلوب الحكاية الإطار، إذ يبدأ بقصص يأجوج ومأجوج، ((يرقد جسد مارد ضخم بلون الفحم، غارق في نومه ورأسه على حجر سيده، وبالقرب منهما صندوق زجاجي، مغلق بأقفال أربعة من المعدن البراق، حيث يبقى السيدة حبيسة حين يكون مستيقظاً، وتشير السيدة إلى الملكين أعلى الشجرة، فيهبطان في رفق))<sup>(192)</sup>، وهذه صورة رائعة من صور بداية حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان عندما غادرا مملكتيهما إلى بلاد أخرى والتقىا الصبية زوجة العفريت التي أرادت بقوة مواعقتها، وإلا تخبر سيدها.

❖ ((قصة مدينتين))<sup>(193)</sup> أمد ديكنز قصته الشهيرة هذه بالعديد من الصور والاستعارات القصصية، ويبدو أن قصة الصعلوك الثالث، صاحب حكاية جبل المغناطيس والشبان العشرة

الذين يسودون وجوههم ويكون على مصيرهم كل ليلة، هي من الحكايات المحببة لدى ديكنز، في قصة مدينتين والتي اقتبسها من قصص الليالي العربية.

❖ "ترنيمه عيد الميلاد" وهي إحدى روايات ديكنز التي لم يغادرها خيال ألف ليلة وليلة، ففي مشهد منها ((شبح عيد الميلاد لسكروج صورته وهو تلميذ جالس في غرفة من غرف المدرسة، بينما غادر بقية الطلاب إلى بيوتهم لقضاء العطلة، ولكنه ليس حزينا، إذ نراه يطالع قصة ألف ليلة وليلة وعقله في بغداد بمعينة علي بابا))<sup>(194)</sup> وديكنز في روايته هذه أقدم على بناء شخصية سلبية بخيلة في سكروج وهي قابعة في سجن لم تقدر على مغادرته، وهو سجن التقاليد، مع أنه واع لما يحيط به من صور متعددة لأوجه الحقيقة، وهذه محاولات أعدها ديكنز خصيصاً لتأهيل سكروج للتخلص من عاداته والذهاب به إلى ذكريات طفولته والحكايات الخيالية في ألف ليلة وليلة، واستثمر ديكنز قصص الليالي العربية وتفصيلاتها بؤراً مهمة في النقد الاجتماعي والسياسي للأوضاع السائدة في عصره، والجوانب التربوية والأخلاقية.

#### سوق الغرور.. وليام مكبيس ثاكري 1811-1863

تأتي زيارة ثاكري إلى الشرق وإلى القاهرة تحديداً، لتعميق معرفته بأمور الشرق وانجذابه إلى ثقافة ألف ليلة وليلة وأجوائها الساحرة، وهذا ما اتضح بكتابات وقصصه، ففي رواية سوق الغرور، ((ينقل المؤلف ذكريات مطالعته لألف ليلة وليلة إلى شخصية وليام دوبن الذي يستلقي في ظل إحدى الأشجار بملعب المدرسة ليطالع ألف ليلة وليلة وينسى معها كل شيء عن حاضره))<sup>(195)</sup>.

وفي سوق الغرور، يتنامى شعور لدى وليام دوبن بأدنى طبقة تجاه صديقه اسيليا سدلي، كونه تاجراً، والزواج من حليفه حتمياً، مع أن حكايات ألف ليلة وليلة مرتع لحكايا الكثير من التجار وأنماط مهنتهم، ذلك ما نجده في رواية سوق الغرور والتي استمد ثاكري بعضاً من تفاصيلها من الليالي العربية، ((وإشارات الرواية إلى ألف ليلة وليلة تتركز في حكايتين هما الرحلة الثانية للسندباد البحري، وحكاية الأمير احمد والحورية بري بانو))<sup>(196)</sup>.

ونحن بصدد مدى تأثر ثاكري بحكايات الليالي العربية وتوظيفها في أدبه القصصي والروائي، نجده قد استفاد من قصص متعددة منها قصة النشار وهو احد أخوة حلاق بغداد الذي يحكي قصته على مسامع الخليفة هارون الرشيد وهي قصة شاب فقير يرث مبلغاً عن أبيه ويشترى به زجاجاً يضعه في طبق ويجلس في السوق ليبيعه، وبينما هو جالس يذهب بخياله بعيداً على انه باع الزجاج بثمن عال وربح به ليشترى قصراً وخيولاً وزوجة أميرة، وبينما زوجته تقدم له قدحاً ليشرب فيمتنع عن الشرب فتلح عليه، فينتفض، وبركلة من قدمه، يضرب الطبق والزجاج وينكسر ويعود إلى حاله ويذهب ماله ويعود من حلمه بائساً فقيراً.

وهذا ما وجدناه عند ثاكري في سوق الغرور ((وبطلته بيكي التي تحلم بالزواج من جو سدلي دون أن تعرفه، وقد بنت له قلعة في الهواء وأصبحت هي الأمرة فيها ومعها زوج يقبع في خلفية الصورة وهي تشتمل على أفخر الشيلان والعمامات والقلائد الماسية))<sup>(197)</sup> وهذا ما أسقطه ثاكري في المجتمع البرجوازي الانكليزي وفكرة اللا بطولة والأسيرة للظواهر والسلوكيات المحركة للذات بما تجعلها ابعدها ما تكون عن فكرة البطل، ولهذا يصف أ.س. ديمتريف ((أن لسوق الغرور عنوان ثانوي هو "رواية بلا بطل")<sup>(198)</sup>. أما ارنولد كيتل فيصفها بأنها ((تعالج صعوبات العلاقات الشخصية وخاصة علاقات الزواج في القرن التاسع عشر في مهجع مجتمع الطبقة العليا الانكليزية))<sup>(199)</sup> والتي عمل ثاكري فيها على تضمين واقتباس بعض القصص والحكايات العربية.

### الليالي العربية الجديدة - روبرت لويس ستيفنسون - 1850-1894م

اصدر ستيفنسون كتاباً خاصاً به اسماه "الليالي العربية الجديدة" عام 1882 بعد دراسة جدية لحكايات ألف ليلة وليلة لكونها في قناعاته أدباً خالصاً، وكتابه الخاص هو مجموعة قصصية تناولت حكايات شهريار والسندباد والأمير احمد وغيرها، ((وقد استخدم ستيفنسون أسلوب توالي القصص وتوالدها، من شخصية إلى أخرى، بنفس طريقة قصص ألف ليلة وليلة، وهذا ما يحدث في قصتي "نادي الانتحار" و"ماسة الراجا" من مجموعة الليالي العربية الجديدة))<sup>(200)</sup>.

وقد كان ستيفنسون مهتماً بفكرة التضاد المألوفة في قصص ألف ليلة وليلة، التي عرفت عند شخصيتين على طرفي نقيض، كالسندباد البحري، التاجر الناجح، والسندباد البري الرجل الفقير، ((وقد استخدم ستيفنسون في رواية زيت القارورة مزيجاً عجبياً من حكايتي علاء الدين والمصباح السحري، والصيد والجنبي إذ يث صور شخصية أحد أبناء هاواي ويدعى كيف يخاطر بحلول اللعنة عليه بشرائه قارورة الجنبي))<sup>(201)</sup>. وفي هذه القصة مخاطر المغامرة التي تفوق حدود الواقع والمألوف، وتقرب من ملامح الأسطورة واشترطاتها التي لا نستبعد أن يتحول صاحب القارورة إلى حجر مع الحفاظ على المبدأ الأخلاقي المراد إيصاله.

وقد اظهر ستيفنسون اهتماماً خاصاً بالحكايات الخرافية والفانتازية وقصص المغامرات والرحلات، والخوارق، وبالحكايات العربية، وهذا ما يؤكد جولان حاجي مترجم دكتور جيكل ومستر هايد إذ يقول: ((أبدى إعجابه بالقصص اللافتة في الليالي العربية الجديدة، أو ليال جديدة من ألف ليلة وليلة 1882، واعتبرها قصصاً فريدة لا نظير لها حيث الجرائم والأسرار الأثمة التي يقترفها وجوه المجتمع البارزون))<sup>(202)</sup>. ولم يتخلى ستيفنسون عن ولعه بقصص الخيال والأحلام والغرائب، ولهذا فقد صنف بوصفه كاتباً مولعاً بقصص المغامرات.

### قصص: جورج ميرديث وألف ليلة وليلة 1828-1909

قرأ ميريديث ألف ليلة وليلة منذ طفولته، وتعلم منها، وحذا حذوها وعمل على بناء بعض رواياته على نهج الليالي العربية وأسلوب الحكويطريقته عند الشرق، ومنها<sup>(203)</sup>:

• قصة شبلى باجراج: ضمنها ميريديث ممالك وقصوراً تحت الأرض وملكاً نائماً، يخلق له شعره من قبل شبلى، وفيها العفاريت والأميرات، وما حلق الشعر السحري لشجبات إلا لتحرير المدينة وسكانها، والقضاء على الظلم الإنساني والاجتماعي، وتمتلى هذه القصة بالموضوعات المأخوذة من ألف ليلة وليلة، مثل طائر الرخ، والجني الذي يخدم سيده ثم ينقلب عليها، والمصباح السحري.

• قصة هاري رتشموند: ((وهي قصة شاب فيها ريح من مغامرات الفارس التي تهب على العصور الحديثة، بحيث أن شيئاً يشبه قراع الدروع وتكسر الرماح، ويبدو وكأنه يمتزج بأصوات الحياة الجديدة))<sup>(204)</sup> وتأتي أحداث ريتشموند على غرار مغامرات الأمير قمر الزمان ونسقتها وأحداثها، وقد وظف ميريديث طريقة التزاوج بين روح ألف ليلة وليلة وروايته عن طريق الإيهام، إذ ((أن شخص هاري محكوم بشخصية أبيه "روى" الذي بنى حياته على الأوهام والأحلام، على نحو ما جاء في حكاية الصعاليك الثلاثة، وفيها يقرأ الأب والابن "الليالي العربية" وهي إشارة لما سيقوم به الأب من إدخال ابنه في سلسلة من الوقائع والأحداث التي تشبه ما جاء بحكايات ألف ليلة وليلة))<sup>(205)</sup>.

• ايفان هارنجتون: وهي من روايات ميريديث ذات التماس الواضح مع حكايات ألف ليلة وليلة، وفيها اقتراب من شخصية علاء الدين بشخصية ايفان، كما ضمن ميريديث في روايته هذه شخصية هارون الرشيد ودوره في أظهار العدالة ومقابله مع النائم اليقظان وحكايته المعروفة فيها.

وكان ميريديث قد أجرى دراسات عدة في القصص الشرقي وأخضعه لتحليلاته عن الخيال والوهم والواقع، ويرى الوجوب في أن لا يتم المزج بين الوهم والواقع من قبل الراوية شهرزاد في حكاياتها، وهو يعتقد أن على شهرزاد أن لا تغالي من أغناء القصص بالأوهام، ففي روايته "فتوريا" يدعو بطلته إلى أن ((تحد من هذه الأوهام المأخوذة من الحكايات العربية عن مساعدة الجن والطيور المسحورة، وهي انطباعات تسكن بنشاط في ذهنها حتى أنها تخاف من أن يفقد هذا الذهن سيطرته على الأشياء))<sup>(206)</sup>.

ولميريديث ولع واهتمام بأسلوب السرد القصصي الشرقي، ينم عن مدى تأثره بحكايات ألف ليلة وليلة وقدرته على اكتشاف أساليب شهرزاد وطرائق السرد عندها، وقد كتب ميريديث رواية بعنوان "حلاقة شاغبات" تأثراً بطرائق السرد وحكي شهرزاد، وقد قال عنها الناقد جورج هنري لويس، ((أن حلاقة شاغبات أكثر شرقية من ديوان غوته، إذ بلغ تماماً روح الرومانس العربي، مازجاً مزجاً سائغاً أسلوبه بتلك الصبغة، البلاغة العربية وصورها))<sup>(207)</sup>. وهذا ليس أقل من

المهارة لقوة الخيال والتركييب التقني الذي استفاد منه ميريديث من بناءات القص ومضامين الحكى في ألف ليلة وليلة، بعد أن أدرك أن كنوز الشرق، ليست قاصرة على الجن والخوارق والمغامرات، وإنما عالم واسع حوى شامل من الميادين وغزا دقائق الأمور وأجزاءها بسعة من الخيال ونفوذ العقل.

### قصص الأخوين كرم Grimm وألف ليلة وليلة

الأخوان كرم أو جرم<sup>(\*)</sup> من كتاب القرن التاسع عشر الألمان المتأثرين بكتاب ألف ليلة وليلة، أيام انتشار ترجمات الحكايات العربية إلى الألمانية، وقد عملا على طبع عدد كبير من القصص المتأثرة بالليالي العربية في عامي 1812 و 1815 وبما يقارب المأتي حكاية، ((وأن مجموعة منها تعود إلى ألف ليلة وليلة ومنها: حكاية الصياد وزوجته وحكاية الماكر وسعيده وحكاية ستة يزرعون الدنيا وحكاية جبل الذهب وحكاية الطيور الثلاثة وحكاية عين الحياة وحكاية الروح في الزجاج وحكاية جبل سمسي التي أخذت من حكاية علي بابا))<sup>(208)</sup>.

أن بعض المجموعات القصصية للأخوين جرم قد أخذت بعضها من اطلاعها على التراث الشفوي وما تناقلته الألسن من حكايات أما الحكايات الثماني أعلاه فقد ((اعترف المؤلفان في التعليقات بأن ثماني قصص في المجموعة من اثر ألف ليلة وليلة))<sup>(209)</sup>.

وانتشرت هذه القصص الشعبية الألمانية المقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، انتشاراً واسعاً مما ساعد على ترجمتها إلى عدد كبير من اللغات، وعلى نحوٍ أثارت جدلاً بين الأوساط الأدبية، ((ولما كانت حكايات الأخوين جرم، قد انتشرت انتشاراً هائلاً، فقد أثارت مساجلات عنيفة بين صاحبها وبين برنتاو وفون ارتم اللذين اصدرا مجموعة مشابهة بعنوان "البوق الذهبي" حول الصياغة الفنية والشعر الفني))<sup>(210)</sup>. أن شيوع مثل هذا الحوار والجدل الثقافي القائم على التشابه والاختلاف، يساعد على تأكيد الأثر الذي تركته حكايات ألف ليلة وليلة في الثقافة الأوروبية، وبأجناسها المتعددة.

### قصص جيمس جويس.. وألف ليلة وليلة

يعد الكاتب الانجليزي جيمس جويس من عمالقة كتاب القصة والرواية، عالج الذات وغاص في أعماقها وذهب في تيار الوعي بعيداً لعوالم قد لا نصل إليها بعد أن نعرف كل جويس، له الكثير مما يؤشر الصلة الحميمة مع ألف ليلة وليلة، إذ احتفظ بترجمات عديدة لها. اهتم جويس بسحر الليل ووقائعه وأسراره، وعزم على التعرف على الأعمال التي اتخذت من الليالي ركيزة في العمل، وقد تعرف على أشهر ما تناوله الليل وغلفه بسحره الأخاذ وهي حكايات ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية، ومن أشهر أعماله المتأثرة بألف ليلة وليلة هي:

فنجانزويك: رواية تتناول الحياة في الليل، وفيها أثار ألف ليلة وليلة واضحة في عنوان الرواية، ((فكلمة ويك Wake تتضمن فكرة السهر وترتبط في ذهن الايرلنديين بالموت حيث

يقضي أقارب الميت ليلة ساهرة بجانب جثته<sup>(211)</sup> وهذا قريب لصورة شهرزاد ومحنتها ليلاً وهي في ديوان شهريار تواجه الموت الذي تحاول تأجيله بالحكي حتى الصباح، وثنائية السهر والموت.

ويكشف ماهر البطوطي أن في فنجانزويك عدد من الإشارات إلى قصص ألف ليلة وليلة وشخصياتها، ففي جزء معنون "الأختان" في مجموعة قصصية، يقصد بهما شهرزاد ودينا زاد وهي عبارة عن القصة الإطار ذات البناء الحكائي لألف ليلة وليلة، التي تحتوي على قصص متفرقة، وقد أشار الناقد كلايف هارت إلى أن ((ثمة حكايتين من الكتاب العربي يرفدان الهيكل الحلمي لفنجانزويك فعلى نحو ما يحدث لأبي الحسن من تمثّل شخصية أعظم منه، يغفو بطل الكتاب متعدد الشخصيات، وبعد نعسة له يستيقظ في مثوى مختلف ليجد أنه قد أصبح الأب بالفعل، وهناك أيضاً حكاية حياة السلطان محمود، التي جعل فيها أحد الحكماء الصوفيين سلطان مصر، يشعر خلال لحظات قليلة وضع فيها رأسه في نافورة القصر أنه قد أمضى سنوات طويلاً في عمل شاق))<sup>(212)</sup>. وهذه صور من طرائق التكثيف الزمني التي تتحكم في بناء الحكمة الروائية في صناعة سرد مستوحى من السرد العربي القديم وفكرة اليقظة صورة من صور تحريك الأحداث وأفعالها، وهي قابلة للتشظي في حدود متطرفة، يراد منها البناء الكلي من أجزاء متفرقة. وجيمس جويس بنى الرواية، الفكرة، العالم في ذات وفي نوات عدة، وفي هذا يقول صلاح صالح ((عوليس ضمت عدداً من المستويات اللغوية اللافتة بالإضافة إلى غناها بكلمات كثيرة من غير الانكليزية، لكن رفجانزويك هي الأكثر لفتاً للنظر بهذا الخصوص، فهي تضم مقاطع ومفردات من أكثر من خمس وعشرين لغة من بينها العربية وفيها يعيش فنجان حيوات عدة وتقلب بين ثقافات وانتماءات عدة ويعيش في الرواية يقظات عدة))<sup>(213)</sup>.

رواية عوليس أو يوليسز لجيمس جويس

وهي من الروايات الشهيرة للكاتب الأيرلندي جيمس جويس، نالت اهتمام الكثير من النقاد والمؤلفين، ولاسيما شخصية البطل عوليس التي استمدت روحها من أوديسة اليونان، وسندباد الشرق، ومما يمكن التأكيد عليه في هذه الرواية هو كثافة الإشارات المستوحاة من ألف ليلة وليلة وحكاياتها وشخصياتها، إذ تكشف فريال غزول عن أن المؤلف روبرت هامبسن<sup>(\*)</sup> وثق الإشارات الواردة في فصول رواية عوليس والتي تدل على تغلغل الليالي العربية فيها، إذ يشير إلى ((هارون الرشيد وعلاقة تخفيه وتجوّاله في مدينته بغداد بتخفي البطل ليوبولود بلوم في هويات مختلفة وتجوّاله في مدينة دبلن))<sup>(214)</sup>.

أن تجوال بلوم ليس استدعاءً تاريخياً تتطلبه الضرورة الزمانية أو المكانية، بقدر ما هو صورة حكاية ذات سعة في الشغف بالشرق، والتهويمات الفانتازية المتشعبة بالخيال العربي، الذي يحقق ما لا نراه في الواقع، إن لم يكن بعيداً جداً.

أما الشرق عند بلوم فهو عالم آخر وجديد، وصورة ساحرة، وهو لن يقوى على أن تبقى ملونة وزاهية فقط، وإنما يسعى لأن يذهب إليها وإن بعدت، ويقول بلوم وهو وسط هذا العالم الجديد، ((أتجول في طرق مسقوفة، وجوه معممة، تمر بي مغارات مظلمة، وفيها محلات السجاد، رجل ضخم، توركو المرعب، يجلس عاقداً ساقيه، يدخل نرجيلة ملفوفة الخرطوم))<sup>(215)</sup> وهو في تجواله ولهفته يشكل تكثيفاً لرمزية الشعور بالمدينة وحياتها الأخاذة، ويصفه الكاتب والناقد آيان وات في مؤلفه ظهور الرواية الانجليزية، بما يثير القدرة على إنارة الأذهان في الصور التخيلية، ((فهو يتقياً محتويات الجرائد والإعلانات ويعيش في جحيم من الكتب والحرمان والآمال المبهمة والقلق المضني والقشر الضار والفراغ الموحش))<sup>(216)</sup> وليس أدنى شك في أن عزلة بلوم ووحدته المخيفة، لفقدانه الأواصر الاجتماعية، انعكاس واضح على علاقته بزوجته، وانتشائه الملذات بصور متخيلة من نماذج مقتبسة من الروايات والقراءات.

### وليم بتلر بيتس 1865-1939 وألف ليلة وليلة

عرف بيتس ألف ليلة وليلة منذ الطفولة، إذ كان والده من عشاقها، أهدى له يوماً كتاباً يحمل عنوان "خمس قصص محببة من الليالي العربية في كلمات مبسطة" فأطلع على تفاصيل حكايات ألف ليلة وليلة، وفهم الدور الذي تضطلع به شهرزاد في مهمة الرد عند شهريار وما دفعها للحديث عن موضوعات اجتازت حدود المسموح به وغير ذلك من الأوصاف التي تغيض البعض ولاسيما خاصة في الأمور الأخلاقية والاجتماعية والدينية، وأدرك بيتس رؤية شهرزاد في عدم التحفظ في الحديث عن الأشياء التي تحت الحزام، وهي في هذا لن تذهب إلى غير الحقيقة ومكامن الأشياء.

ويكتب بيتس ((أن شكسبير وبلزاك وألف ليلة وليلة هي أدب جاد بالنسبة لأولئك الذين ينشدون الحقيقة بشكل جدي))<sup>(217)</sup> وهو يضع الليالي العربية في المراتب الآداب الرفيعة العالمية بمستوى قادر على خلق التأثير في الثقافات العالمية الأخرى، وبمصافي أعمال أدبية فذة مثل الكوميديا الإنسانية لبلزاك، وهو لا يخفي اعترافه بمدى تأثير ألف ليلة وليلة عليه في القصص والأشعار، ففي كتابه الروحي "رؤيا" وقصائده الشعرية يتغنى بيتس بشخصية هارون الرشيد من وجهة النظر الأدبية التي غالباً ما تناولها الأدباء والكتاب ((ففي قصيدته القصصية المعنونة هدية هارون الرشيد يصور لنا حكاية أشبه بحكايات ألف ليلة وليلة في شكل أقصوصة شعرية تحكي عن هارون الرشيد بعد أن أوقع بالبرامكة نكبتهم المعروفة))<sup>(218)</sup>.

وتأتي قصة بيتس هذه على خلفية قصة الخليفة هارون الرشيد عندما اتخذ له عروساً جديدة، وإشراك أحد ندمائه الفيلسوف كوستاين لوقا في أفراحه، بان يهديه عروساً حسناً، وتتحقق الدهشة والمفاجأة عندما تقع العروس في حب الفيلسوف، ومن صفاتها أنها تتحدث في نومها عن

أمور فكرية وفلسفية وما يتفوه به الفيلسوف، وهو أمر لا يكشفها به الفيلسوف، مع أنه يحبها ولا يريد أن تعرف أن حبه لها نابع من تفوهها بكلماته في النوم.

### الأرض اليباب.. توماس ستيرنز إليوت

يعد اليوت من الشعراء الذين أطلعوا على الثقافة العربية وجذورها الأدبية، ونجد هذا الاطلاع والتأثر واضحاً في قصيدته الأرض اليباب، وقد تربعت الصحراء اليباب عرش قصيدة اليوت، كونها تمثل ثقافة ذات نمط خاص في البنية والنمط الاجتماعي، وذات تأثير فاعل في فضاءات الخيال بوعي نافذ لحدود المكان والزمان، ولن نجد أدنى شك في تناول اليوت لصحراء العرب، إذ ورد في قصيدته:

(ألا فاسمع فإن الوادي العميق

يفيض مفعماً بالصوت

وما غنى أبداً بلبل

نغمت أطيّب لجماعات مضناة

من المسافرين في ظل مكان ما

بين الرمال العربية)<sup>(219)</sup>

وقصيدة الأرض اليباب أو الخراب تأثرت كثيراً بشعراء العرب كامرئ القيس وليبيد بن أبي ربيعة وكعب بن زهير، في صياغات وعبارات شعرية تحمل صوراً وتخيلاً تذهب به بعيداً، ومفردات استمدتها من البيئة العربية، كقساوة أبريل والملك البربري، وفكرة الجندب الصرصور والمطر، وبهذه وتلك يضعنا الشاعر اليوت أمام مكان مثقل بالدهشة، فهو صحراء الإنسان في الغرب الذي يعيش الاغتراب والعزلة مع اتساع مساحة الفراغ والجفاف، وما الرمز الصحراوي إلا عامل فصل جغرافي وأنساني، والتهديد بالانتماء، وتحدي الإنسان من مجابهة الصحراء وقدراتها الفسيحة في التهام ما هو اصغر منها، ومن هذا الضوء الباعث للهلاك تقترب القصيدة من سمة الليالي العربية وأجواء حكاياتها.

وفي مقالة تحليلية للكاتب جون هيث - ستابس بعنوان، ((ملك الجزر السوداء وأسطورة الأرض الخراب))<sup>(220)</sup> يكشف فيها عمق الصلة والتأثير الذي تركته ألف ليلة وليلة عند اليوت في أرضه اليباب، عبر تضمينه لقصة الصياد والجني، وهي حكاية الملك الشاب صاحب الجزر السوداء وهي حكاية المدينة المسحورة بليلتها ذي الرقم "8"<sup>(221)</sup>، وهي قصة الشاب الذي ضرب العبد الذي وجده عند زوجته ظناً بقتله، وحزن الزوجة على العبد العشيق الذي طال السنين بعد أن بنت له قبة داخل القصر لتلقيه سراً وتخدمه، وما أن نفذ صبر الشاب حتى حاول قتلها،

ولكن دعت وسحرت لزوجها أن يكون نصفه حجر والآخر بشر، كما سحرت المدينة التي تحول أناسها إلى سمك ملون، أبيضهم مسلم وأحمرهم مجوس وازرقهم نصارى وأصغرهم يهود، والملك يرغم الزوجة على فك السحر عن زوجها الشاب وإعادة المملكة إليه مع سكانها، بعد التخلص من العبد العاشق والزوجة العاشقة الخائنة.

### ألف ليلة وليلتان.. ادغار آلن بو.. 1809-1849

لم تختلف قصة رواية ادغار آلن بو في الاسم كثيراً عن ألف ليلة وليلة، ويبدو أن هذه الليلة الزائدة، أو الثانية بعد الألف قد، حسمت الموقف وأربكت الجدل العنيف الذي دار بين الشرق والغرب، جراء ظهور الرواية الأمريكية لبو، وهي التي ((مهد لها المؤلف بتلخيص مشوه للحكاية الإطارية، إذ اظهر فيه الملك شهريار في صورة رجل متوحش متعطش إلى سفك الدماء، ومتعصب دينياً وساذج في ميوله الفنية))<sup>(222)</sup>.

وبهذه الصورة من الحكمة التي رسمها بو لروايته ولشخصية شهريار يكون قد قضى على المشروع الشهريادي برمته وأودعها قبواً لن تخرج منه، ولم تكن وحدها بل هي ومن وراءها، إذ جعلها تروي حكايات رمزية تهدف إلى أظهر الإعجاب والاندهاش من المخترعات الجديدة والمرتبطة بحياة الإنسان وخدماته كالقطار البخاري وغيره، إلا أن شهريار لن يستلطف ما ترويه شهرياد، ويغضب كثيراً، ويأمر بخنقها، وكأنه يسجل الامتعاض المرير من امرأة شرقية وهي تتحدث بعقلية متفتحة متفاعلة مع روح التطور والابتكار. وهذه لن تخرج عن أطار سلبية العقدة المزروعة في الذات الأخرى التي جعلت من الشرق منافساً لها، مع أن الخيال والتخيل بوصفهما أساس الإبداع الفني، وحجر الزاوية عند ادغار آلن بو ونظرته إلى علم الجمال، إلا أنه ينظر في كتاباته وفي أشعاره إلى الواقع بوصفه مكوناً تافهاً خارج سياق فلسفة الإبداع.

ويبدو أن إشاعة مثل هذه الأفكار جاءت بعد تشكيل نادي "أميركا الفتية" التي ضم عدداً من الكتاب القوميين وهم يعتقدون بأنه ((لكي يكون الكاتب أمريكياً ينبغي عليه أن يكون قومياً لا بالحكمة وإنما بروح أعماله، ذلك أن العمل الفني القومي يمكن أن يكون مكتوباً حتى عن الأهرامات))<sup>(223)</sup>. وهنا يتحقق هدف بناء أدب الأمة الأمريكية عن طريق التطلع إلى ما هو أبعد من أميركا في اختيار وتناول الموضوعات والحك، بشرط اعتقادنا أن لا تشمل المناطق والثقافات الأخرى بهوامش التشويه والانتقاص من ثقافات الشعوب الأخرى.

ومن المعروف أن بو تمادى كثيراً في إطلاق النقد اللاذع والسخرية والاستهجان من الزوايا المرتبكة في المجتمع، وقد كتب في هذا المجال ((حكايات باسم "أحدى عشرة حكاية رابيسك" وحكاية ايجانيس وحكاية من القدس وحكايات العصور القديمة ولعل ما اتسمت به هذه الحكايات من روح الهزل والسخرية))<sup>(224)</sup>. يوضح نبذة الاستهجان وعدم فهم الروح الإنسانية للموروث الشرقي، وهذا ما انكشف منذ البدء في الهيكل البنائي للحكاية الإطار التي ركبها

بطريقة معكوسة، بشكل لا يخلو من الاستخفاف والازدراء من شخصية شهرزاد، عن طريق امتعاض الملك شهريار لها ولما تحكيه، وقلب المعادلة من الانبهار بشهرزاد إلى استلابها ورفع حصانة الحكيم عندها، الأمر الذي دفعه إلى قتلها بدم بارد ((شعرت بارتياح كبير حين كان الحبل يضيق حول رقبتها))<sup>(225)</sup>. وفي هذا يعرب بو عن حجم العقدة المرضية التي يعاني منها والتي يجد فيها ضالة الارتياح عند قتل شهرزاد، سيدة القصر والكلام، وعن انتهاكه لحقوق الإنسان وحرية المرأة، وهذا ما ساعد في نشر ثقافة خاصة قادرة على وضع الأساليب والاتجاهات المنبثقة من طرائق تكيف خاصة تعنى بالنظر إلى حكايات ألف ليلة وليلة من زاوية سلبية.

### حكايات قصر الحمراء.. لوانشونون ارفنج 1783-1859

لم يكن ارفنج يكتب حكايات قصر الحمراء لولا مكوته مدة من الزمن في اسبانيا وغرناطة، ومعرفته الواسعة بتاريخ المكان وطبيعة المجتمع، فقد ((استمع كثيراً إلى قصص الحكائيين الأندلسيين ويذكر منهم اسم "ماتيو خيمينيز" الذي قص عليه، أسرار الحجر العربي والكنوز المخبوءة وقصص الحب العذري وغيرها من التراث العربي الأندلسي))<sup>(226)</sup>. ويأتي هذا الذي اطلع عليه ارفنج ضمن سلسلة من الملاحم والأساطير وقصص ألف ليلة وليلة وكلييلة ودمنة، التي انتشرت في الأعمال الرومانسية في اسبانيا بالذات وأوروبا بشكل واسع، ولهذا نجد أن لهذا الكاتب اهتماماً آخر، انعكس في كتاباته عن العرب والإسلام وعن سيرة الرسول الكريم محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام.

وقصص حكايات قصر الحمراء التي صدرت في 1832م تشتمل على عدد كبير من قصص متأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة، ومنها قصة المنجم العربي وأسطورة بني سراج وحكاية ديك الطقس وقصة سائح الحب وحكاية ميراث عربي وقصة الأميرات الثلاث.

## روايات البحار عند هرمان ملفيل 1819-1891

تميز الكاتب هرمان ملفيل باهتمامه بكتابة روايات البحر، والمطلع على هذه الروايات يرى وضوح الآثار الشرقية فيها، وبالذات أثر ألف ليلة وليلة، وقد حملت موضوعات رواية ماردي ورواية موبي ديك، أجواء البحار وتأثيرات الليالي العربية، ((ففي رواية ماردي نجد أسماء ذات نكهة عربية أسطورية: بيلا، تاجي، يومى، بابا لانجا، عليمه))<sup>(227)</sup>.

وقصة ماردي ويقصد بها بالعربية "أرضي" تدور حول بحار يهجر سفينته ويتجه إلى أرخبيل ماردي ويصبح اسمه تاجي ويلتقي فتاة تدعى بيلا، يعشقها ويقضي معها وقتاً هائناً ثم تختفي بشكل مفاجئ، ويظل تاجي يبحث عنها كثيراً ويجوب الجزر والبحار كلها، ولن يعثر عليها فيرجع إلى "ماردي" خائباً هائماً. وهذه القصة مستوحاة من "حكاية تاج الملوك والأميرة دنيا"، وتقرب ماردي من القص العربي بقدر عدم الحصول على الحبيبة المختفية، وهذه اختلافات في بناء الحكمة لا تلغ نزعة الاقتباس التي شغلت الكاتب الأمريكي ملفيل، مع أنه يدرك تماماً، النهاية السعيدة التي وصل إليها حسن البصري في البحث عن حبيبته التي اختفت حيناً، ثم استعادها في رحلة عجيبة ومغامرة.

أما رواية ((موبي ديك))<sup>(228)</sup> فقد بنيت بناءً فلسفياً شحنها هيرمان ملفيل بمفاته الرمزية التي تكاد تعلن عن التأثير العربي في الرواية، ذلك أن الحوت موبي ديك المطارد من قبل القبطان الأمريكي أهاب الطاغية المهووس بفرض سيطرته على البحر وبحارته، وتأتي المطاردة انتقاماً لمعركة سابقة أدت إلى قطع إحدى ساقى القبطان، وتنتهي المطاردة إلى موت القبطان على يد الحوت وتحطم السفينة وقتل من فيها باستثناء إسماعيل الذي يروي القصة.

ويرى الدكتور سعد البازعي في تفاصيل الرواية صورة مثيلة لما في الواقع المعاصر، إذ يقول ((نجد مقارنة بين الحوت من ناحية والديمقراطية وحرية الإنسان والعدالة التي يتحدث عنها الأمريكيون من ناحية أخرى، ومن المقارنة يبرز أن القيم المشار إليها ظلت في التجربة الأمريكية قيماً زبئية قد تؤدي مواجهتها إلى فناء يشبه فناء أهاب وسفينته))<sup>(229)</sup>. كون العرب هم أبناء إسماعيل في الموروث الديني، وأهاب هو اسم لملك من بني إسرائيل ورد في التوراة.

ونهجت رواية موبي ديك مساراً سردياً غلب عليه الطابع اللغوي الالسنى والعناية الكبيرة في بناء اللفظة والأصوات والحروف، ويأتي مسوغ هذا النهج استجابة للمكونات البشرية المتعددة ذات التنوع القومي والثقافي والديني بممارسات حضارية اجتمعت كلها على سطح الباخرة، ((بوصفها مكاناً لاحتشاد أمم العالم القديم في بحثها عن حياة أفضل وصراعها مع ماضيها الذي تملصت منه وهربت إلى بقعة محدودة يكتنفها وجود مائج شديد الخطورة تمكن من ابتلاعها آخر المطاف))<sup>(230)</sup>. وتتحطم الباخرة ومن فيها ولم ينج منها إلا إسماعيل الذي روى الحكاية، وهو الذي فجر الصراع مجدداً بعد مطالبات عدة للانتماء إليه، على الرغم من أنه عربي مسلم، حسب

ثقافتنا الراسخة، ((أن إسماعيل يعتقد بأن علينا أن نكتشف أو نستكشف ما حولنا من مكونات الوجود عن طريق التعرف على مسمياتها متتورين في ذلك بما يبدو من ظاهر هذا الوجود دون محاولة فرضيائنا أو عزيمنتنا على هذا الوجود أو وضع استنتاجات جاهزة عندنا بشأن أسراره مثلما فعل الأجداد والإباء الأمريكيون من المتطهرين الذين اعتبروا أنفسهم سدنة الكون وحراس خباياه واعتبروا أنفسهم وكلاء الله على الأرض))<sup>(231)</sup>. ولعل التناقض واضح بين موقف إسماعيل المتأمل إزاء الكون وما يجري حوله دون اكرتات لما سيؤول إليه هذا التأمل، وعلى العكس من شدة التحدي التي يحملها أهاب إزاء العالم والخلق والخالق، ودعواته المنفلتة في إعادة تغيير نظام العالم وفرض أرادة جديدة تتطلب الطاعة والامتثال لمشيئته الطاغية.

### اورلاندو الغاضب لأريوستو 1533-1474

يعد أريوستو من كتاب أدب النهضة الأوروبية ذوي المكانة المتميزة والرفيعة، إذ كتب العمل الكلاسيكي المهم "أورلاندو الغاضب" مقتبساً الحكاية الإطار من ألف ليلة وليلة، بما يقترب من صلب الحكاية التي مر بها شهريار وأخيه شاه زمان، إذ ورد في أورلاندو الغاضب في ((الأنشودة 28، يقص صاحب الخان على صديقه رودولفو قصة الملك جوكوندو، الذي يخرج مرتحلاً مع أخيه استولفو إلى مملكة الأخير، بيد أنه يعود إلى بيته ليأخذ شيئاً نسيه هناك فيجد زوجته الحبيبة في أحضان وصيف وضيع المنزل))<sup>(232)</sup>. وتستكمل القصة على شاكلة ما جرى للملكين الأخوين في ألف ليلة وليلة، ليصلا إلى قناعة أن لا توجد امرأة مخلصه في المملكة.

### لالا روخ للكاتب الايرلندي توماس مور 1852-1779م

كتب توماس مور ملحمة الشعرية لالاروخ عام 1812م، على طريقة الحكاية الإطارية التي اشتهرت بها حكايات ألف ليلة وليلة، وقد ضمت الحكاية الإطار عدداً من القصص المتضمنة التي تحمل عناوين بحكايات معروفة بأصولها الشرقية ولاسيما من الليالي العربية. وحكايات لالا روخ تبدأ بقصة إطارية نثرية تسبق الملحمة الشعرية إذ تدور حول ((ملك يدعى اورانجزيب يرسل ابنته من دلهي إلى كشمير للزواج هناك من ابن ملك بخارى، وفي الطريق يسليها أحد الشعراء الشبان ويدعى فيرامرزز بقصص متتالية على نسق ألف ليلة وليلة، وتتسبب تلك القصص في وقوع الأميرة في غرام الشاعر، الذي يفصح عند الوصول إلى بخارى، أنه هو نفسه الأمير الذي ستتزوج))<sup>(233)</sup>.

وكانت عناصر تأثير الحكايات العربية على لالا روخ متمثلة بطريقة السرد المسلي للأميرة والمرتبطة برحلة طويلة هدفها الوصول إلى مكان جديد وحياة جديدة، ولكنها غير الموت الذي شاع طرف مناقض لمغريات الحكي.

### رحلات جليفر.. جوناثان سويفت 1745-1667م

ج. سويفت من أبوين انجليزيين مهاجرين إلى أيرلنده، دخل كلية اللاهوت وتمرد على السلطات وفصل، وعمل قسيساً في إحدى كنائس أيرلنده. وكتب أول أعماله وهي حكاية "برميل" ونشرها في سنة 1704 ترافقاً مع زمن إعلان ترجمة أنطوان غالاند لحكايات ألف ليلة وليلة. وعرف سويفت بنقده الشديد واللادع، إذ سخر كثيراً من الحياة، ومن الإنسان بالذات، وكتب رحلات جليفر وكانت في متناول الصغار والكبار كرواية وفيلم، وصور متحركة، وهي حكاية الرجل الذي نزل بأرض كل سكانها لا يتجاوزون أصبع اليد طويلاً، ثم نزل مرة أخرى بأرض يبلغ الواحد من أهلها طول برج كنيسة، وهذه الأوصاف صورة من صور العجائب والأشكال الخارقة ويقول سويفت على لسان بطله في الفصل السادس من روايته، ((خلال أقامة، بلغت تسعة أشهر وثلاثة عشر يوماً، لما كنت ميالاً بطبيعتي إلى الأعمال اليدوية، فقد صنعت لنفسي مائدة وكرسیاً مناسبين، مستخدماً أضخم الأشجار في المنتزه الملكي، وقد عينت مائتا خياطة ليحكن لي القمصان وأغطية السرير والمائدة من امتن نسيج أمكنهن الحصول عليه وأخشنه))<sup>(234)</sup>.

وفي أثناء رحلات جليفر تدور الحروب الأهلية في مدينة ليليبث عن خلاف بين الذين يكسرون البيض المسلوق من طرفه الأكبر وبين جماعة الإمبراطور الراغبين بكسر البيض من طرفه الأصغر، مع بسط نفوذ الرمز الداعي إلى الانشقاق في كيانات أمم ودول ومعتقدات. وأشار عدد من النقاد إلى أن رحلات جليفر قد كتبها سويفت بإيحاء من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي قصة ((سيف الملوك وبديعة الجمال))<sup>(235)</sup> وفيها أن سيف الملوك يكتشف في جزيرة ما جبلاً عالياً وقد غطته الأشجار الكثيفة مع وجود أشخاص عمالقة طول كل واحد منهم عشرات الأمتار، ويقول البروفيسور كوب وهو مستشرق وناقد، ((أن ألف ليلة وليلة قد أعطى الفكرة لجوناثان سويفت وساعده على كتابة مؤلفه رحلات جليفر))<sup>(236)</sup> ولهذا نجد أن كتاب رحلات جليفر من أخصب الكتب خيالاً وسعة لمتعة فكر نفاذ، في خلق الغرائب والعجائب، وبما يدعو إلى ألفة الإنسان نفسه والآخرين.

#### دون كيشوت.. ميجيل دي سيرفانتس<sup>(\*)</sup> 1547-1616م

درس الكاتب الأسباني سيرفانتس، في شلمنقة، أم العلوم وقرأ لكثير من الكتاب الإيطاليين، وتأثر بروائع الأدب والفن اليوناني، وانخرط في الجندية واشترك في معارك عدة، وقع في آخرها أسيراً في الجزائر، مدة خمس سنوات، ((وفترة الأسر التي قضاها سيرفانتس في مدينة الجزائر كان لها أعمق الأثر في نفسه وفي إنتاجه. وقصته "دون كيشوته" خير شاهد على هذا الأثر البالغ ففيها فصول طوال، تصف أحداثه في الجزائر، واتخذ من هذه المدينة أطواراً لأحداث جميلة رواها، كما أن معرفته بالقليل من العربية قد ظفر بها في أثناء هذا الأسر))<sup>(237)</sup>.

ورواية دون كيشوت أو كيوخوته من الأعمال الأدبية المتميزة التي تأثرت بالأسلوب القصصي لحكايات ألف ليلة وليلة وهو الحكاية الإطار، فضلاً عن المضامين والدلالات التي تحملها الموضوعات الداخلة في قصص الرواية، والهيكل القصصي قائم على جولة الفارس دون كيشوت باحثاً عن المغامرة، وما تحمله هذه الجولة من مصادفات القمص والحكايات المثيرة. وهدفنا في هذا البحث هو كشف العناصر الثابتة في الأدب العالمية التي تأثرت بحكايات ألف ليلة وليلة، والكاتب الأسباني سيرفانتس من الأدباء الأوروبين المؤمنين بسعة التأثير العربي في الأندلس وأوروبا.

ودون كيشوت الرواية المكونة من جزئين ومن 126 فصلاً، مليئة بالعبارات والأمثال العربية الشائعة، بما في ذلك التأثير العربي والإسلامي في ثقافة الكاتب سيرفانتس، وقد أكد بريسكوت الكاتب الناقد المطلع على شؤون الثقافة الأسبانية ((أن رواية دون كيوخوت أندلسية قلباً وقالباً باناقته وحبكتها وتدين بالكثير للثقافة الأندلسية))<sup>(238)</sup>. إذ تحمل في قصصها نقداً ساخراً لأية بطولة زائفة وأية عدالة باطلة، وأية وضاعة اجتماعية، إذ هاجم سيرفانتس الاستبداد والطغيان وأدعياء الحكمة، وكشف الرشاوى والمذابح ودهاليز الأجرام وذرائع النفاق.

ومما لا شك فيه، أن كثيراً من هذه الأفكار والمفاهيم تحمل من الجذور العربية والإسلامية، شهاً والتي انتشرت عند عرب الأندلس، والجدل الخاص بمعنى الفروسية واشتراطاتها الاجتماعية والأخلاقية، التي يجدر بفارس بارع أن يتمثل بها كدون كيشوت.

واقطنعنا حكاية واحدة من كتاب دون كيشوت في الفصل الثالث والثلاثين بعنوان ((حكاية المستطلع الفاسد الرأي))<sup>(239)</sup> والمأخوذة أصلاً من قصص عربية كانت متداولة في بدايات القرون الوسطى أي بداية شدة التأثيرات العربية في اسبانيا وجنوب فرنسا، والتي غالباً ما ظهرت في حكايات ألف ليلة وليلة.

إما محور رواية دون كيشوت هو شخصية الفارس الذي تجاوز مرحلة الشباب، وقرأ المزيد من الكتب عن الفروسية الخرافية، وبسبب تعلقه بهذه السمة، تغزو تخيلاته الأحلام المثالية، فيتخيل نفسه فارساً يجوب العالم، ليدفع الظلم والانحرافات السلوكية، إلا أن هذه الرحلة الطويلة، تكشف له أخطاءً مؤلمة، ويقول ميشيل فوكو عنه ((ترسم مغامرات دون كيشوت، بدورانها وعطفاتها، الحد: ففيها تنتهي اللعبات القديمة للتشابه والشارات، ومعها تتعقد علاقات جديدة، أن دون كيشوت ليس إنسان "الغرابية"، وإنما هو بالأحرى الحاج الموسوس الذي يتوقف أمام كل علامات التشابه))<sup>(240)</sup>.

ودون كيشوت بطل نسجته الكلمات وغلفته سبل التخيل ملاحم الرحلة الأبدية لعالم تكتنفه التشابهات والإشارات، وتسوده الذات القابضة للزمن، وهو السبب القاسي للتطابقات والاختلافات الذي يتلاعب إلى ما لا نهاية بالإشارات والمتشابهات حسب تعبير فوكو.

### الليلة الثانية بعد الألف.. تيوفيل غوتيه 1872

في هذه القصة نجد شهرزاد من وجهة النظر الفرنسية التي تعبر عن الأنا الشرقية المستلبة والمتطلعة نحو الآخر، وفيها يصورها غوتيه وقد نفذت حكاياتها وتسكت ولن يبقى لديها ما تقوله ولهذا يدفعها غوتيه إلى اللجوء إلى من ينقذها من هذه المحنة أمام شهريار، إذ بدأت النوايا والأغراض الغربية تتكشف لرسم صورة أخرى في معالجة مغايرة لما هو معروف عن حكايات ألف ليلة وليلة، فقد ((فرت شهرزاد إلى الكاتب تتوسل إليه كي يقص عليها قصصاً أخرى تنقذها من الموت))<sup>(241)</sup>. وهنا يبدأ اللعب بتجريد المرأة الراوية الشرقية شهرزاد من أسلحتها وهي مهارة الحكيم التي لوحث بها ضد الطغيان والسلطة الجائرة المتمثلة بحماقات شهريار وتداعياتها.

وفي الحكمة البغيضة تضطر شهرزاد وأختها دينا زاد أن تقتحم الصمت وتطلب المساعدة ويستجيب الكاتب لطلبها، وتنتهي الليلة الثانية بعد الألف ويبدو أن السيد شهريار لم تعجبه حكايتها فيغضب ويقطع رأس السلطانة شهرزاد فيما تصاب أختها دينا زاد بالجنون، ((وأن شهرزاد الشرق قد سكتت فعلاً عن الكلام المباح، الذي تحول إلى الطرف الآخر جغرافياً وجنسياً، أي الغرب/الذكر، لذا كانت نهاية شهرزاد مأساوية، إذ فقدت كل مبررات وجودها في فرنسا))<sup>(242)</sup>.

وتبدو هذه الصورة كالوقوف إلى الضد من الصورة الشرقية المعبرة عن المثل الرائع لدور شهرزاد في السرد والحياة، بمعنى الضد من القتل والاعتصاب والجبروت، فضلاً عن عقده ومركب النقص السائدة في تفكير البعض الغربي من سمة التفوق التي سلبها من حكي شهرزاد بعد أن جردها منها ومنحها إلى الرجل القاص الذكر الغربي، بعده فصل القول وفصل الخطاب المتمثل بصاحب القرار والتسيد كما يعتقد غوتيه.

### ترمل شهرزاد.. هنري دورونيه 1864

إن عنوان هذه الحكاية يوضح ما يبغى له الكاتب من تصور جديد ورؤية مشاكسة لما رسمه الأدب العالمي من صورة بهية لسمعة الراوية الشرقية شهرزاد، فقد أعلن منذ إطلاق العنوان لروايته عام 1930 موت البطل شهريار أثر ثورة الشعب عليه لفرض الضرائب الجديدة وكثرة الغزوات، واللهافة المستمرة لجمع المال والمجوهرات لشهرزاد التي قبلت الزواج منه على الرغم من أنها مجرد ابنة اسكافي معروف في البلدة، فتصبح شهرزاد أرملة وتصبح ملكة البلاد، ولكن ترملةا وفقدانها زوجها ولد لديها الحاجة إلى من يسليها، وهنا تنعكس صورة مهمة الحكيم، إذ تدعو مجموعة من الرواة لتسليتها بأرقى القصص ومن لا يفلح بذلك ينال "صلم أدينه" وبهذا ((فهي تتخلى عن هوايتها السابقة في نسج الحكايات وتبحث عن قاص يسليها وهكذا تحولت من راوية إلى مستمعة وتحول فعل نسيج الحكايات من فعل أنثوي إلى فعل ذكري))<sup>(243)</sup>. ولعلها تجد من يسليها من الشباب، وسرعان ما تظفر بفتى جميل يقوى على حبها ومغازلتها، لم تنبَ طويلاً

حتى يخونها، لتلتقي بعدها بفرنسية تدعى جيرمين وقد عاشت تجربة الخيانة نفسها، ((فتتشاكيان وتحابان وتستعويض كل منهما بالأخرى عما فقدت))<sup>(244)</sup> ليصل بهما الأمر إلى تبادل الحب المتماثل بعيداً عن الرجال وخياناتهم، ((وأن مثل هذه الروايات تنطلق من ألف ليلة وليلة لتضيف إليها شيئاً جديداً من وحي قضايا العصر، وانحرافها عن الأصل بقصد لا يهدف إلى التشويه بقدر ما يهدف إلى الإثراء والاقتراس الحر))<sup>(245)</sup>.

وشكل انتشار كتاب حكايات ألف ليلة وليلة، فرصة للعديد من الكتاب بمختلف رؤاهم واتجاهاتهم الفكرية والأدبية، ولاسيما وأنه كتاب مفتوح يحتمل كل الرؤى والزوايا التي تستقطب اهتمامهم، شريطة أن لا ينحى الخيال، صوب الانحراف الذي يجرد السمعة الشرقية من أعرافها وقيمها الأخلاقية. ولسنا في حال يتجاهل الغرب وكيف يرى وكيف يفكر وإلى أي مدى وصل في رسم الصورة اللا متناهية للمرأة وشكلها وجنسها، وما يمكن أن تؤديه من أدوار في حياة لا حدود لها شكلاً ومضموناً.

#### مخطوط سرقسطة.. جان بوتوكي 1671-1815<sup>(246)</sup>

انتهج الكاتب البولندي جان بوتوكي طريقة ألف ليلة وليلة في تضمينها الموضوعات وبنائها التركيبي وطريقة السرد، فقد بنى قصته "مخطوط سرقسطة" على وفق أسلوب الحكاية الإطار، وتتمثل في اللحظة التي جمعت الضابط الفرنسي مع القائد الاسباني والمخطوط الذي بينهما، إذ تدور القصة حول ضابط فرنسي يجد نفسه في مدينة سرقسطة بعد سقوطها في يد الفرنسيين في أثناء حملة نابليون لغزو اسبانيا، ويرى الضابط منزلاً مهجوراً فيدخله ويعثر على مخطوط قديم مكتوب بالاسبانية، ومع أنه لا يعرف اللغة الاسبانية إلا أنه رأى فيه بعض الصور والتخطيطات، مما أثار اهتمامه ورغبة الاحتفاظ به، وبعدها يضطر الجيش الفرنسي إلى الخروج من سرقسطة ويقع الضابط أسيراً في يد القوات الاسبانية، ويطلب الضابط الفرنسي من القائد الاسباني أن يسمح له بالاحتفاظ بالمخطوط، وعند تقليب القائد للمخطوط أدرك أهميته التي تحكي عن أسلاف القائد القدام، فأمر ببقاء الضابط معه وطلب الضابط الفرنسي ترجمته إلى الفرنسية، إذ بدأ القائد يحكي ما في المخطوط والضابط يكتب ما يملي عليه من قصص، وهذا ما يشكل صلب الرواية التي تنقسم إلى ستة وستين يوماً مع خاتمة، وبهذا الشكل يكون الضابط الفرنسي والقائد الاسباني هما الحكاية الأولى التي تتفرع منها الحكايات الثانوية الأخرى، بفعل ما ترجمه القائد الاسباني، ((وكما في ألف ليلة وليلة تمتد قصة إحدى الشخصيات أحياناً لتغطي أكثر من فصل في الرواية الذي يسمى يوماً بدلاً من فصل، ويختتم كل يوم بشيء يقطع على الراوي قصته، كيما يكملها في بداية اليوم التالي))<sup>(247)</sup>.

ومما يشار إليه، أن في نهاية كتاب مخطوط سرقسطة هو حكاية الشيخ المسلم جوميليز، وكيف بذلت قبيلته الجهود للإبقاء على الإسلام في اسبانيا بعد سقوط غرناطة، وفيها زواج

الفونس من الأختين أمينة وزبيدة وقد أنجب منهما ولداً وبناتاً ويبدو أن معلومات الكاتب بوتوكي الدينية ضعيفة بدليل أنه لم ينتبه إلى أن الإسلام يحرم الجمع بين الأختين.

### هاكلبري فن.. مارك توين.. 1835-1910

كتب مارك توين رواية "هاكلبري فن" (248) سنة 1884م، ويأتي اهتمامه بأدب ألف ليلة وليلة بالفقر نفسه الذي يوليه للأدب الشعبي الأمريكي، إذ يتجلى لديه عالم ألف ليلة وليلة وأجواء الشرق الساحرة المشبعة بالعجائبية والواقعية، وما إلى ذلك من خيالات وأحلام.

وفي قراءات نقدية لواقع المجتمع الأمريكي شرع مارك توين في روايته هاكلبري فن، بتشخيص الخداع وانحسار الحرية، ويمارس توين النقد الشديد والعميق للمجتمع الأمريكي في أغلب أعماله، إذ يقول الدكتور سعد البازعي، ((أن النقد الذي يوجهه مارك توين للثقافة والمجتمع الأمريكي لا يخاطب الجذور التوراتية أو الإنجيلية لتلك الثقافة والمجتمع، ولكنه نقد يتجه إلى مجموعة القيم الوهمية المستمدة من تلك الجذور)) (249).

وعمل مارك توين في هاكلبري فن على طريقة الحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، إذ بدأها بخطاب يوجهه هاكلبري فن الشخصية الرئيسية إلى صديقه العبد جيم، أن المعلم هنري الثامن كان في أوج حال من الارتياح والسيطرة، فقد منح الدور نفسه الذي تقلد به شهريار، إذ كان يقتزن كل يوم بزوجة جديدة ثم يقطع رأسها ويصبح الصباح فيطلب فطوره على نحو طبيعي، والغريب في الأمر أنه كان يطلب الفتيات بأسمائهن وأوصافهن ليحكين له حكاية كل ليلة، إلى أن وصل القص إلى ألف حكاية وحكاية، وهو ما يحمل النزعة العنيفة للقصاص، الأمر الذي دعاه أن يطلق على كتابه الذي يحمل الألف حكاية وحكاية اسم كتاب "يوم القيامة" (250).

والكاتب توين صور الاستبداد نفسه الذي حمله شهريار على الرغم من الفرق الزمني والمكاني، مع أنه خلط الشكل الروائي التاريخي بالإطار الخرافي، تجسيدا للإيهام بأن الواقع مائل أمامنا وليس غائبا.

ويكشف لنا الناقد نور ثروب فراي أن المقدمة المعروفة لرواية هاكلبري فن تقول، ((كل من يحاول أن يجد غاية في هذه القصة سيحاکم، وكل من يحاول أن يجد فيها مغزى سينفى، وكل من يحاول أن يجد فيها حبكة سيرمى بالنار)) (251).

وعلى الرغم من وجود الغاية والمغزى أو الحبكة، إلا أنه أراد بالقارئ أن يجدها فيما بعد وأن يبقى مشدوداً لما يجري بكل جوارحه.

### حكايات إيفا لونا.. إيزابيل الليندي..

وتأتي شهرزاد مرة أخرى، ولكن في أميركا اللاتينية، تقدمها الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي بخمسة عشر قصة أطلقت عليها حكايات إيفا لونا، في عام 1989، ونسجت هذه

الحكايات على غرار أسلوب الحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، من حيث الشكل الفني ونمو الفعل السردي، إذ استعارت الليندي تقنية الحكايات العربية في توالي الأحداث وتداخلها، فقد بدأت الكاتبة باقتباس من ألف ليلة وليلة بطلب الملك من وزيره أن يأتي له بفتاة عذراء، وما كان عليه إلا أن يرشح له ابنته باهرة الحسن والجمال شهرزاد ((وكانت محدثة بارعة يطيب للأذن سماع حديثها))<sup>(252)</sup>. وكما أنهت قصصها بعبارة شهرزاد الخالدة، وعندئذ أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي مقدمة سبقت القصة الأولى، استهلها رولف كارليه وهو يخاطب شريكته في اللوحة، وفي زمن آخر للوعي، كعاشقين يستريحان بعد ممارسة الحب، وبعد أن أغمض عينيه، يردد: ((كلما فكرت فيك أراك هكذا، أرانا هكذا محتجزين إلى الأبد... أحكي لي حكاية - كيف تريدها - أحكي لي حكاية لم تحكيها لأحد من قبل))<sup>(253)</sup>.

وهكذا بدأت الحكاية الإطار، لتتسج منها خمسة عشر حكاية، منها، كلمتان وطفلة خبيثة وفم الضفدع وذهب توماس فارغاس، وزوجة القاضي ونزيل المعلمة، وغيرها، ويمكن الوقوف عند القصة الأولى "كلمتان" التي تحمل من الرمز ما يشبه المهمة التي حملتها شهرزاد وهي "الحكي"، ولهذا نجد أن بطلنة كلمتان هي بيليسا كريبوسكو لاريو تمتهن بيع الكلمات وهي تنتقل من مكان إلى آخر وتعلو شهرتها في البلاد، وقد وضعت أسعاراً مختلفة لطريقة بيع الكلمات، ((فبخسة سنتافو تقدم أشعاراً مرتجلة، وبسبعة تحسن من نوعية الأحلام، وبتسعة تكتب رسائل للمحبين، وبأثني عشر تعلم شتائم محدثة لأعداء لدودين، ومن يشتري منها بخمسين سنتافو تهمس له في أذنه بهدية، هي كلمة سردية لها قدرة على أبعاد الكتابة))<sup>(254)</sup>. وأدركت بيليسا مهمتها المصيرية "بيع الكلام" تخلصاً من الحال السائدة التي تهدد كل فتاة وهو الخيار بين العبودية والدعارة، وراحت تتعلم الكتابة لتتسلح بالكلمات بوصفه مصدراً للحياة، ولهذا نجدها، بعد مرور مدة طويلة من الخبرة وممارسة بيع الكلمات، تفاجأ بطلب الكولونيل، ليكلفها بكتابة خطاب رئاسي له، مطلوب منه أن يلقيه، يوم الانتخابات، وينتهي الأمر بفوزه، والإحساس بالاطمئنان إليها، وتبادل النظرات، بعد أن أمسكت بيده.

### الخيميائي.. باولو كويلو 1947م

في مقدمة الكاتب باولو كويلو لسلسلة رواياته الصادرة بالعربية، بدأ منذ السطر الأول مستشهداً ومتأثراً بأحد كبار متصوفي الإسلام الذي سماه "حسن" عندما سأله تلاميذه، من كان معلمك أيها المعلم<sup>(255)</sup>؟ عندها لم يخف معلما تأثره بالثقافة الإسلامية الصوفية، التي يعدها منهج حياة وفلسفة وعلم، ذلك ما جعله يدين لثلاثة كما ورد في مقدمته، وهم لص وطفل وكلب.

وبلا شك فرواية الخيميائي مستمدة من التراث العربي ومستلهمة الفلسفة العربية الإسلامية وفلسفة البحث عن الذات والوجود، عن طريق عظمة التمسك بالهدف الذي ينشده الإنسان، على الرغم من جدران الإعاقة التي تقف أو تحول من دون ذلك.

وتستند رواية الخيميائي إلى مفهوم الحلم عند البشر، ومدى اتساعه بالكثافة الروحية والسحرية، التي تتطلب التفسير لمعنى الأحلام ومغزاها الساقط على الواقع، وما أكثر ما تضمنت حكايات ألف ليلة وليلة من أحلام شغلت حبات قصص مهمة وممتعة.

وفي سؤال لأحد الصحفيين العرب في موقع عرب 48، عن رأي الكاتب باولو كويلو بالثقافة والأدب العربيين، يجيب: ((ليس في الخيميائي فقط، فأنا أحمل وأكن أعجاباً بالثقافة العربية، واكتب الآن زاوية أسبوعية في جرائد وصحف متعددة في العالم، ولا يصعب عليك أن تجد فيها قصصاً من الثقافة العربية، خصوصاً وأنكم رواة وحكواتيون مدهشون ورائعون، وصحيح جداً أنني كطفل، ترك ألف ليلة وليلة علي تأثيراً قوياً جداً))<sup>(256)</sup>.

ومن يقرأ جيداً رواية الخيميائي يجد ذلك الاقتباس الجلي من "حكاية إفلاس رجل من بغداد" ((أو الرجل والكنز))<sup>(257)</sup> فقط بنى كويلو روايته على عالم الأحلام وما يراود الإنسان من طموحات ورغبات كبيرة لتحقيق رغبات كتب لها القدر أن يبتغيها مهما حصل من اعتراض، وقد حشد كويلو نظرتيه بأن ما يتمناه الإنسان ويرغب به هو جزء من وحدة العالم، مع أنه مؤمن بأن القدرة الإلهية هي المصدر الخالق للإشارات المتحكمة بأفعال الحظ والصدفة والحدس، وهذا ما رافق الحوادث المتكررة في الرواية، التي رسمت حبكتها على أن رجل حلم يوماً ما بكنز مخزون بأرض نائية، وعليه الرحيل، للحصول على ما حلم به، وما تعتريه من مصاعب في رحلته وما إلى ذلك.

## الصوفا.. كربيون الابن(\*)..

وردت في الترجمة الفرنسية كلمة الصوفا وهي الصفة بأصلها العربي وتعني في القاموس المحيط<sup>(258)</sup> الدار والسرّج وأهل الصُفّة كانوا أصناف الإسلام الذين كانوا يبيتون في المسجد، ونفهم أنه موضع أو أريكة أو مقعد مظلل.

وتعد رواية الصوفا من أشهر أعمال الكاتب الفرنسي كربيون الابن المتأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر، وكربيون الابن شن حملة في كتاباته اللاذعة انتقد وسخر فيها من الأوساط السياسية الملكية والدينية، وكان جريئاً في مجابته لكل الارستقراطية المستبدة الفاسدة الأمر الذي أدى إلى سجنه بعض الشهور، ونفيه خارج باريس، بعده "منبوذاً".

((وتتكون رواية الصوفا من مقدمة، وهي عبارة عن حكاية إطارية ومن بضعة حكايات، استطاع الروائي أن يربط بينها ربطاً محكماً، وعلى نمط الليالي أي أنها تعلق على جميع الحكايات الواردة في الرواية وتتوصل ما بين أجزاءها))<sup>(259)</sup>.

وقد عمل كربيون الابن على توظيف النماذج والمشاهد والموضوعات الشرقية وربطها بالواقع السياسي والاجتماعي والديني السائد في فرنسا آنذاك، في وقت كان الناس أكثر تلهفاً للاطلاع على الأجواء والموضوعات الشرقية، بعد أن حوصرت ومنعت من قبل بعض السلطات لأسباب عدوها إباحية.

وتدور أحداث الصوفا في الهند في مملكة اكرا، وفيها يقوم حفيد شهريار بدور البطولة واسمه شاه باهام، ملك جاهل مستبد، ثرثار، عاشق للنساء، له علاقة وحكاية مع جده شهريار وحكاية أخرى مع أحد أفراد حاشيته "امنزاي"، وهو شاب هندي يقوم بدور شهرزاد في تسلية الملك بحكايات عجيبة، وكانت أولها هي حكاية "فاطمة والعبد داهيس" وتدور حول الخيانة الزوجية والتي تشبه إلى حد ما حكاية ((الملك السلطان صاحب الجزر السوداء))<sup>(260)</sup>. وفيها يظهر كربيون الابن قدرته الفائقة على وصف اللقطات الجنسية المكشوفة، في تعرية الحب الطائش القائم على اللذة الجسدية، كما يكشف مواقع الأرواح وهي تتقلص وتتأقلم في مواضع مختلفة في الأنفوس والبيوت والقصور والأسرار.

### الجواهر المفسية

#### دينيس ديرو 1713

يعد دينيس ديرو من المفكرين والأدباء الفرنسيين المتمسكين بالتجديد، له اهتمامات شاملة في مختلف الأجناس والميادين الفنية والأدبية، وله اهتمام خاص بثقافة الشرق والثقافة العربية والإسلامية، وهو من المتأثرين بألف ليلة وليلة، إذ استمد منها أجواءها وشخصياتها وحوادثها والطريقة التي حكيت فيها، ((ولعل الرواية التي يبدو فيها تأثر ديرو بليالي شهرزاد أكثر من غيرها هي "الجواهر المفسية")<sup>(261)</sup>.

وهذه الرواية يطلق عليها أيضاً الجواهر كاشفة الأسرار، وهي فضاء قصصي شرقي، عمل ديدرو على اقتباسه تناصاً مع الحكايات العربية، في موضوعات عدة كالأخام السحري والخيانات الزوجية والمشاهد الإباحية الصريحة، والتصوير الوصفي لممارسات العبيد الغرامية ومغامراتهم في القصور مع السيدات والجواري والوصيفات، فضلاً عن المضامين الاجتماعية والسياسية التي تحملها هذه الأجواء.

وتدور أحداث قصة الجواهر المفشية في الكونغو الشرقية وبطلها أمير شرقي يدعى منجوجيل ابن السلطان ارجيزاد إمبراطور الكونغو، الذي يتنازل عن العرش لابنه لشعوره بالتعب، فقد حكم الابن منجوجيل المملكة وقصره ممتلئاً بالنساء والجواري الحسان، وله فتاة خاصة تدعى مرزوزا خارقة الجمال وماهرة في الحكي، إلا أنها تصل إلى يوم لم يعد ما لديها من قول وحكي لسيدتها، فنقترح له استدعاء العفريت كوكوفا لمساعدته، فيمنح العفريت منجوجيل خاتماً يدل على أسرار النساء، "وما عليه إلا أن يوجهه نحوها لتتطرق جواهرها بما عملت بصوت عال"، وأراد الملك الشاب أن يجربه مع فتاته مرزوزا فرفضت بحجة أنه لا يمكن أن يشك فيها ويجرح عواطفها، فجربه مع ثلاثين فتاة استمع فيها إلى أعجب القصص وأغربها، إضافة إلى الأسرار المختفية وراء حياتهن على الرغم من أوضاعهن المختلفة ومكانتهن الاجتماعية العالية.

وقد كشفت هذه الأسرار عن نفسية المرأة ومكرها ورغباتها المبكوتة وميلها إلى الهوى واللذة، وهذه من أساليب ديدرو في التحليل النفسي للمرأة ولعبة الجنس التي نظر عبرها إلى المجتمع الفرنسي وسلوكياته، التي وصفها بالمنحرفة والبعيدة عن القيم الأخلاقية والتوازن الاجتماعي. أما رغبة الاستماع إلى حكي ثلاثين فتاة فهو تعدد واضح من الحكايات المتوالدة عن أطار القصة الأصلية وبطلها هما الملك الابن وزوجته التي عجزت عن الحكي يوماً ما

**فيلهم هاوف 1802-1827م**  
**وألف ليلة وليلة..**

يعد الكاتب الألماني فيلهم هاوف من قراء ألف ليلة وليلة، بعد أن سحرته وأسرته الأجواء الشرقية الساحرة، فقد درس الترجمات والمختارات المتعددة من كتاب ألف ليلة وليلة، الأمر الذي ساعده على كتابة عدد من الحكايات المقتبسة والمتناصدة مع الحكايات العربية، فكتب حكاية الخليفة اللقلق<sup>(262)</sup> التي تتضمن إحدى الحكايات الطريفة التي مرت بالخليفة هارون الرشيد مع وزيره، واستخدام الوثيقة المتضمنة "رقية" ينطق بها ليحول أية صورة إلى حيوان يفهم لغته، بشرط إن لا يضحك في أثناء عملية التحول، ويجربان الرقية ليتحولا إلى لقلقين، ويرتكب الخليفة مخالفة الضحك التي تجبره أن يبقى لقلقاً، وبعدها يرجعان إلى حالهما الأصلي بعد أن زارا قبر الرسول الأعظم محمد صلى الله عليه وسلم بعد أن رجعت لهما الكلمة الساحرة.

وكتب هاوف أيضاً حكاية السفينة الشبحية المستمدة من حكاية السندباد البحري في رحلته السادسة ورحلة عبد الله فاضل.

أما حكاية اليد المقطوعة فقد كتبها هاوف استلهاماً من حكاية الشاب المقطوع اليد في ألف ليلة وليلة، وتدور حول قصة نصراني يوناني يعاقب على فعلة لم يرتكبها، وهي تشبه إلى حد ما حكاية علاء الدين أبي الشامات في ليالينا العربية والتهمة الباطلة والعقاب المهلك الذي يوقف في اللحظات الأخيرة.

وتقنن الكاتب هاوف بعد سعة اطلاعه وتأثره بحكايات ألف ليلة وليلة من صنع قصص وحكايات مشبعة بالموضوعات والتنوعات السردية المأخوذة من الليالي العربية، فقد كتب حكاية إنقاذ فاطمة وهي أشبه بالمغامرات التي مرت بالفتى الذي أحب أخته منذ الصغر، وفي يوم احتفال بميلادها مع صديقاتها يخرجون في نزهة بحرية، فيتعرضون إلى هجوم مسلح يؤدي إلى اختطاف أخت الفتى وصديقتها التي بادلتها الحب، ويظل الفتى يبحث عنها إلى أن عرف أنهما في البصرة، فارتدى أجمل الثياب واتصل برجل يدعى تيوليوكوس رجاه أن ينزل معه بالبيت، فأنزله ضيفاً، وتأكد من وجود أخته، فغادر القصر وذهب إلى قرية ليدبر أمره انتحالاً بصفة طبيب بعد أن وضع له لحية مستعارة ولباساً آخر، ورجع إلى القصر نفسه ليدعي أنه طبيب، فاستقبله صاحب القصر لمعالجة جواريه، وفي استخدام بعض الأعشاب المخدرة يستطيع إنقاذ إحدى الفتيات الميتة ليكتشفها حية لتدله على أخته وصديقتها، وهذا اقتباس صريح من حكاية نعم ونعمة العربية.

#### غابرييل غارسيا ماركيز وألف ليلة وليلة

اعترف كاتب الواقعية السحرية وأحد أذاد أميركا اللاتينية غابرييل غارسيا ماركيز بان كتاب ألف ليلة وليلة الذي عثر عليه صدفة في مكتبة جده بأوراقه الصفراء المهملة، بعد أن أخذ مكانته المتميزة في الاطلاع والبحث والدراسة، هو ما آثره فيما يتعلق بفنون القص والسرد وأنماط الحكى وموضوعاتها، إذ يقول عن الكتاب: ((هو ما صنع مني أديباً، بعد أن سحرتني الحكايات التي بداخله، وأكثر ما شغفت به هو دور الراوي))<sup>(263)</sup>.

ويأتي اهتمام ماركيز بنوعية الأدب الذي تنتمي إليه الليالي العربية، الذي يجمع بين الواقع والسحر، تلك الثنائية المتناقضة التي لا يستغني عنها ماركيز في أدبه واتجاهه المعروف بالواقعية السحرية، والقائمة على اشتراطات خلط المعقول باللا معقول، والمستحيل بالممكن. وتعد حكايات ألف ليلة وليلة خزناً هائلاً من الخوارق والمعجزات والعجائبيات، والخرافات بما يحقق الدهشة والصدمة، وهذه كلها من المصادر الغنية للواقعية السحرية، الهادفة إلى تحقيق المتعة المدهشة في الحكى وفي موضوعاته.

وقد استمع ماركيز إلى عدد من الحكايات الخرافية والشعبية المعبرة عن موروث الشعوب من جدته التي كانت تقص عليه الحكايا، كما ورد في مذكراته "عشت لأروي"، إذ بنى مخيلته على هذا النوع من القص الغريب جداً من حكايات ألف ليلة وليلة، ويمكن اكتشاف فلسفة الحكيم عند ماركيز عبر جملته التي تحمل معنى عميقاً، ((الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره ليروييه))<sup>(264)</sup>. بمعنى أن خزين الذكريات التي يمكن الاحتفاظ بها، هي المادة الخام للحكي، التي تدفعنا إلى الطريقة التي نسردها بحكاياتنا، والأحداث التي مرت وتمر علينا.

ويمكن القول أن أغلب الكتاب في أميركا اللاتينية الذين نهجوا الواقعية السحرية، قد اتخذوا من ألف ليلة وليلة مرجعاً أساساً في بناء عوالم سحرية وشخصيات خرافية مع الهيمنة الأسطورية والعجائية، كما تبين في "مائة عام من العزلة"، و"خريف البطريق".

وعن سؤال له في رائحة الغوافة، يجيب ماركيز عن معالجته للواقع في رواياته، التي يؤكد فيها أن الواقع لا ينتهي في ثمن الطماطم أو البيض، ذلك أن ما دفعه إلى الواقعية السحرية في رواياته هو ذلك التمثل المشفر للواقع والحامل للكثير من اللا مألوف واللا متوقع، يقول ماركيز، ((الحياة اليومية في أميركا اللاتينية تثبت لنا أن الواقع زاخر بأشياء خارقة))<sup>(265)</sup>. بمعنى أن الخارق تجاوز حدود التخيل واختراق الواقع المعاش، ليحدث كل يوم بين الناس.

ومما يقودنا إلى الأثر الذي تركته حكاياتنا العربية ألف ليلة وليلة في أدب أميركا اللاتينية ذلك القص الذي يصرح بالأحداث العجائية والfantasy، والمتمثل بإشاعة تيار الواقعية السحرية الذي سار على نهجه الكثير من الأدباء والفنانين، ((وقد أتسع المصطلح ليشمل أعمالاً من بلاد مختلفة، تحاول اكتشاف مساراً جديداً للسرد الروائي مبعثه طاقات الحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، مع الاحتفاظ بالدلالة الاجتماعية المعاصرة على نحو شديد البروز))<sup>(266)</sup>.

وعلى الرغم من تأثر الواقعية السحرية بالخرافات والأساطير العجائية الشرقية ألا أنها لم تكن نسخة منها، وإنما احتفظت بدلالاتها الاجتماعية بقدر من التميز وعدم الضمور، وما شهرة ماركيز وبورخيس الإبداعية وغيرهما ألا، تحكيمياً لأصالة هذا التيار ووضوح سماته.

### ألف ليلة وليلة عند بلزك 1850-1799

يعد أونوريه دي بلزك، من مؤسسي الواقعية في الأدب الأوروبي، وله إنتاج غزير من الروايات والقصص، جمعها في صرح أدبي نال شهرة ومكانة أطلق عليه الكوميديا الإنسانية، وكان هذا الصرح الأدبي بمثابة الشامل والجامع لبانوراما المجتمع الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر، وقد عدّه الدكتور بيرسي لوبوك في صنعة الرواية، عملاً عملاقاً بني على أساس الصنعة، إذ يقول ((أن طاقة بلزك الفريدة في وضع الأشياء في إطارها، إنما هي طاقة لا تفسر، وعليه فإن بناء، الكوميديا الإنسانية، وهو بناء صناعي إلى حد كبير، وقد أقحم عليها حينما اتسع

هدفه، هذا البناء لا يزيد من قيمة أفضل كتبه عن طريق ضم الأجزاء المتناثرة، سوية في نسيج ضخم))<sup>(267)</sup>.

ويعد مشروع بلزك الإبداعي في المساحة الروائية التي ضمها كالبركان الذي يستهدف الواقع لما يدخره من موضوعات لا تعرف النفاذ، ولهذا نجد أن فلسفة الكتابة التي عرفت عنه لن تهمل أية صورة من صور الحياة، فهو الذي تحدى الارستقراطية الفرنسية والتعسف المقيت الذي عانى منه الإنسان طويلاً، فتناول الأخلاق والطبائع وصور حياة الريف وضروب العيش وسمات الشخصيات ونوازعها والطبقات الاجتماعية وقضايا السياسة والحروب وأخبار الملوك وأسرارهم، ((وبنى بلزك عمارة فنية أراد لها أن تكون "ألف ليلة وليلة" الغرب أو أشبهه بالزخارف والمنمنمات العربية "الارابيسك")<sup>(268)</sup>.

وهذا التشكيل الذي بناه بلزك، قائم على الجرأة القاسية في الكشف والنقد والسخرية والوصف لأوضاع المجتمع التي عانى الجور والاضطهاد، وقد قاربت الكوميديا الإنسانية المائة رواية، وقد قسمها بلزك إلى محاور عدة: ((الأول: للعادات الشائعة في المجتمع الفرنسي والثاني: عرض مفلس ومعلل لمظاهر ذلك المجتمع والثالث: للتحليل الأدبي للقوانين))<sup>(269)</sup>.

وقد يتساءل البعض عن مدى عمق المسافة، بين الواقعية التي حملها بلزك وبين الرومانسية المنتشرة في أجواء ألف ليلة وليلة، فقد أجابت الأبحاث النقدية أن ثمة حدوداً فاصلة قد وضعها بلزك لذلك، ((.. ملوناً صورهِ الواقعية هذه بلمحات حلوة جذابة من المذهب الرومانسي ولكنه لا يسمح لتلك اللمحات بالطغيان على الأصل... وهنا ميزة بلزك))<sup>(270)</sup>. وهذا أدراك واع لأجناس القص وطرائق الحكى وموضوعاته التي اعتمدها بلزك جيداً في لياليه الفرنسية وكوميديته الإنسانية ذات المئة رواية

### الفصل الثالث

ألف ليلة وليلة في السينما والتلفزيون

مستويات تكيف ألف ليلة وليلة

أن تحويل قصص ألف ليلة وليلة إلى أفلام عالمية ومسلسلات تلفزيونية بعد دخولها مختبرات التناس وعمليات الأعداد والاقتراس والأساليب المختلفة من الأخذ والتأثر، أمر يجدر الانتباه إليه في خلق الصورة السردية المتخيلة في القصة والرواية التي لها وسائلها التعبيرية والتي لا ترقى إلى الوسط التعبيري في السينما والتلفزيون، ومن المؤكد أن يحصل هذا التباين بقدر اختلاف الأجناس وأشكالها التعبيرية، فالصورة المتحركة في السينما والتلفزيون تمتلك من المكونات البصرية والسمعية في الإضاءة واللون والتعبير والحركة ما يمكنها من حمل إحياءات وأدوات أسلوبية فيها الكثير من الجمالية واستبصار الفعل ونزعاته ووظائفه وتمتلك المؤهلات الدلالية واقعيًا وتخيلياً ومرئياً ولا مرئياً مع يقظة الإدراك والإحساس المجرد، وهذا بحد ذاته ثراء وافر لتحقيق المتعة والمعرفة وتمير الرسالة.

ومهما كانت درجة التزام المخرج بالنص الروائي فمن غير المعقول أن تتطابق الكلمة مع الصورة، واللغة الفاصلة بينهما هو ذلك الوسيط التعبيري للصورة، إذ ((أن الألف ليلة في حد ذاتها، حتى في أكثر حالاتها التزاماً أميناً بالنص الروائي، تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً))<sup>(271)</sup>.

وتتباين اللغات الإنسانية كثيراً بوصفها أنماطاً تتخذ أدوات تعبيرية وتقنية مختلفة فكتل النحت وحجومه ليست ألوان وخطوط، وأصوات وأنغام الموسيقى ليست الصور المتحركة في التلفزيون والسينما، وهذا ما يذكرنا بما قام به مفكر الجمال الفرنسي آيتيان سوريو بوضع علم الجمال المقارن الذي يهتم بطرائق المعالجات الفنية والجمالية لكل نوع من أنواع الفنون، وكيفيات الاقتباسات والاستعارات الحاصلة بين هذه الأنواع ومركباتها.

كما ((أن النقد المعاصر في شقه المختص بدراسات الصور سينهض أساساً على محاولة التقريب بين الصيغ التصويرية المختلفة، حيث أن مجموعة من المفاهيم النظرية حول الصورة مثل التكوين والرؤية والتشكيل والتمثيل والعمق والخلفية والمحيط الجزئي والكلّي والأثر الجمالي، صارت ذات دلالة قاعدية مشتركة بين الفنون التصويرية المختلفة))<sup>(272)</sup>. ويكمن الاختلاف في اختلاف الأداء، وتباين الوظائف. وقد تباينت أشكال تناول قصص ألف ليلة وليلة في حقل السينما والتلفزيون في العالم، وبما يستند إلى مفاهيم التناس أو الأعداد أو الاقتباس، وعند التحري في المكتبات الصورية وما عرضته الشاشة، منذ عام 1900 وهو عام عرض أول فيلم مقتبس من ألف ليلة وليلة من قبل المخرج جورج ميلييه، ولغاية الآن، فإن حجم الكم من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي أنتجها الغرب تحديداً، يؤكد مدى الأثر الذي تركته الليالي العربية في الخطاب السمعي البصري العالمي.

ويمكن إحصاء ما يتوافر من الإنتاج البصري، الذي يحمل نوعية التباين الواضح في المعالجات الفكرية والجمالية، سواء أكانت متعاطفة مع فلسفة العرب والشرق أو واقفة بالضد منها، أو غير ذلك، كذلك كشف مناطق التحريف والتشويه المقصودة، وفي هذا الكشف

الإحصائي، حاول المؤلف الوقوف عند بعض الأعمال وتقديم وصف لها، لفرز تنوعاتها وكيفيات ظهور الأجواء العربية والشرقية وشخصياتها والأدوار المرسومة لها، من وجهة نظر العالم والغرب بشكل خاص، مع اختلاف نوعية الأفلام المنتجة، فمنها الروائي السينمائي أو التلفزيوني، ومنها الأفلام المتحركة "الكارتون"، ولعل الكشف التالي يبين لنا صورة لتأثير ألف ليلة وليلة في الأفلام السينمائية والتلفزيونية.

### كشف بالأعمال السينمائية والتلفزيون التي تناولت قصص ألف ليلة وليلة في العالم

ألف ليلة وليلة	فرنسا	1900	جورج ميلييه	
علاء الدين والمصباح السحري		1917	ديف فلايشر	
لص بغداد	أميركا	1924	راؤول وولش	دوجلاس فيربانكس - اناماي وونج
لص بغداد	أميركا-بريطانيا	1940	مجموعة مخرجين مايكل باول وولودخيل بيرجر تيم بلان، السيناريو لكاتين ماليز مالميسون لاجاس بيرو	تم أخراجه من جديد في عصر الصوت واللون وأنتج الفيلم بالألوان، ويستلهم أجواء ألف ليلة وليلة (أن الشريط السينمائي المعروف بحرامي بغداد، يعد أضخم إنتاج سينمائي في وقته لدرجة أن الأخبار تناقلت أن الصور الخاصة بقباب بغداد، والتي اتخذت خلفية لمشاهد الشريط السينمائي احتفظ بها على أساس أنها جزء من التراث العالمي للسينما). ومحور القصة تدور حول شهرزاد التي تعمل راقصة وتحاول هزيمة هارون الرشيد، والزواج من أخيه فتشغل، وتباع كالعبيد، وينتج عن ذلك العديد من المغامرات.
مغامرات الأمير احمد (كارتون)	ألمانيا	1926	لوتي راينيغر	
علي بابا والأربعون لصاً	أميركا	1943	والث ديزني	ماريا مونتييز - جون هال
ألف ليلة وليلة (الليالي العربية)	أميركا	1945	رون رولنس	ماريا مونتييز - سابو - جون هال
ليالي عربية	أميركا	1942	جون راولنز	- وفيه تظهر أحداث من حرامي بغداد إذ أن خليفة بغداد يفقد عرشه بعد تأمر أخيه، فتتمكن إحدى الراقصات من الحواري من استعادة عرشه

السندباد البحار	أميركا	1947	ريتشارد والاس سيناريو: جون لوتينن	تمثيل: دوجلاس فيربانكس - انتوني كوين، هانزين اوهارا	- من الأفلام التي تعاملت مع حكايات ألف ليلة وليلة، إذ تقدم الرحلة الثامنة للسندباد البحري، من بحثه ومغامراته للوصول إلى الكنز المفقود.
علي بابا	فرنسا	1954		بطولة الكوميدي فرنانديل	
رحلة السندباد السبعة	أميركا	1958	ناتان جوران	كيروين مايثوز، كاثرين جرانت	
حرامي دمشق	أميركا	1952	ويل جاسون		- وفيه تختلط شخصيات حاكم دمشق مع شخصيات السندباد وعلاء الدين وشهرزاد في صراع عجيب
رسم متحركة عن السيد ماجو مأخوذة عن ألف ليلة وليلة	شركة UPA	1959			
ألف ليلة وليلة	إيطاليا	1961		تمثيل: فيتوري دي سيكا	
شهرزاد	فرنسا	1963		بطولة: انا كارينا	
سندباد - كارتون - أطفال		1962	اوسامو تيزوكا		
رسم متحركة طويلة- لكبار السن		1969	سينيا ايشا مونوجاتاري		
الديكاميرون	إيطاليا	1970	بازوليني		تسمى أفلام بازوليني الثلاثة ثلاثية الحياة
حكايات كانتربري	إيطاليا	1972	بازوليني		
زهرة ألف ليلة وليلة	إيطاليا	1974	بازوليني		
رحلة السندباد الذهبية	بريطانيا	1973	جوردون هيسلر	جون فيليب لاو - كارولين مونرو توم باكر	أنتاج انتش، شنير، سيناريو: راي هاري هاوسن
سندباد وعين النمر	بريطانيا	1977	سام وانا ميكر		سيناريو: بيفرلي كروس، تمثيل: باتريك وين تارين باور
سارق بغداد/فيلم تلفزيوني	بريطانيا-فرنسا	1978	كلايف دونر سيناريو: ايه. جيه. كاروثرز	تمثيل: بيتر استينوف بدور خليفة بغداد، رودي ماكندول، كير بيدي، تيرانس ستامب	وفيه استخدم البساط السحري من قبل جون ستيرز، ديك هويت واضاعة: كزوران بيرسيست
مغامرة عربية بعنوان: Arabian adventure	بريطانيا-أميركا	1979	كيفين كونور سيناريو: برايان هابليس	تمثيل: كريستوفر لين، ميلو اوشيا، اوليفر تومياس، ايما سامز، ميكى روني	أنتاج: ريتشارد كونواي، ديفيد هاريس، أشراف: جورج جيبس وهي فانتازيا من ألف ليلة وليلة فيها الكثير من السحر والطرافة والحيل السينمائية
علاء الدين والمصباح السحري (رسم متحركة)	أميركا	1992	والث ديزني	بطولة: سكوت وينجر، روين ويليامز	

	تمثيل: كيانو ريفز	روب كوهين			حكايات ألف ليلة وليلة شهرزاد (تلفزيوني)
cinemax-Telemaz antenne 2T.V France Films A2-RA12	أنتاج شركة شهرزاد فلتوريا جاسمان بدور سنادباد، ستيفن فريس، جيرالد جوجنت	فيليب دي بروكا	1990	فرنسا	
	تمثيل: ميشيل يان - جاكيوكافيلرين - كاو اوليفر - فرانك دويوسك	فريدريك موريو سيناريو: شانتل بيرنكر	2005	فرنسا	هارون الرشيد (مدبلج) (تلفزيوني)
	شين كونري، ارنوراي ابراهام - الياباسكن - فيدور جالقن - وليم هيكي - كريستين سلاتر	جان جاك أنود، الكاتب: امبيرتوايكو			اسم الوردة
وهذه السلسلة هي عبارة عن حلقتين لفيلم تلفزيوني مصغر ومقسم بحدود الساعتين لكل حلقة، وتتاول أهم قصص ألف ليلة وليلة وهي قصص علي بابا والأربعين حرامي وقصة علاء الدين والمصباح السحري، والأخوان الثلاثة، وقد عرضت في الجزء الأول قصة شهرار ومكابداته النازفة جراء خيانة زوجته، واضطراره للرحيل مع أخيه إلى خارج مملكته ولقاءهما الصبية التي أرغمتها على مواقعتها بما يزيد العجب والدهشة والصراعات، فيما يتناول جزء آخر قصة مقتل مهرج السلطان بق بق. حاز على جائزة امي وعرض على ليلتين في 30 نيسان و 1 أيار عام 2000 على قناة ABC في الولايات المتحدة الأمريكية، وBBC في المملكة المتحدة.	جلي افيثال... شهرزاد الن باتيس... راوي القصص جايون سكوت لي... علاء الدين دوجراي سكوت... شهرار روفس سويل... علي بابا جيم كارتر... جعفر الوزير فاينا ماي... زبيدة بك سين ليم... أم علاء الدين اندي سرکس... قاسم أخو علي بابا جيمس قرين... شاه زينان	ستيف بارون الكاتب: بيتر بارنز	2000	أميركا	الليالي العربية 2000T.V (تلفزيوني)
	بصوت: براديت، كارترين زينا جونز - ميشيل فيقر، لوسيب فينس		2003	أميركا Dream works Pictures أنتاج ستيوهات دريموركس	سندباد وأسطورة البحار السابعة (كارتون)
مؤثرات: راي هاري هابسون أنتاج: جارلس أ ج سكينر أن ما يميز هذا الفيلم هو البطولة المطلقة لشخصية جليفر الخارقة العملاقة التي فاقت التصورات الطبيعية والمقتبسة من إحدى الأساطير والحكايات الخرافية العربية	كيريون ماشيوس... جليفر جومورو جون ثوربورن لي باتيرسون غريفوري اسلان باسيل سايدني	جاك شير سيناريو: آرثر روز + جاك شير الكاتب: جونثان سويفت		أميركا	رحلات جليفر

فضلاً عن إشاعة الأجواء العربية والشرقية الإسلامية في مشاهد عدة.				
---	--	--	--	--

### اللغة السينمائية والتلفزيونية:

بطبيعة حال الجنسين التعبيريين السينما والتلفزيون هناك عناصر مرئية متعددة تشترط فيهما ومدعومة بخطوط سمعية لخلق المنظومة البصرية في استخراج الرؤى والمضامين والقيم الجمالية باشتراطات أبداعية وتأويلية، وأن هذه العناصر المرئية المعروضة في اللقطات والمشاهد والمتضمنة المعاني بوصفها حواراً هي راسخة في الوعي مثلما يظل بعضها متراكماً في اللاوعي، كخزين ذاكرة مرئية، على أساس أن الخيال هو الكفيل في خلق الرابط الوثيق بين مجمل علاقات العناصر الفاعلة في مكونات اللقطة أو المشهد لانتاج المعنى واثارة العناصر الجمالية.

وأن المفردة الأساسية في لغة السينما والتلفزيون هي الصورة ومدى ارتباطها بالحركة وبما تشكل من قيمة جمالية وحمل للمضمون المنبثق من الموضوع أو الحكاية، ((في الفيلم السينمائي فان هيئة الحكى يجسدها العرض))<sup>(273)</sup> ويجدر بهذه الصورة أن تجيد قيمة التشكيل في علاقاتها مع الصور الأخرى على وفق آلية المونتاج، كتقنية جمالية مع قدرتها المرنة بوصفها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين داخل بنية ونسيج الفيلم أو المنجز التلفزيوني "تمثيلية كانت أم مسلسل أم سلسلة" وما علينا إلا اخضاع هذا التشكيل إلى التحليل لكشف عناصر البلاغة في اللغة البصرية ورموزها التي تحملها وقد الاستعارة فيها، وما تخبئه من أفكار وتظهره من رؤى ودلالات وقيم جمالية.

كما ((أن استخدام التلفزيون المكثف لأسلوب الخطاب المباشر وضروب سرد المقاطع والمدى الواقعي للتلفزيون وطابعه الدرامي والصحفي وإحداثه غالباً ما تكون تأثيرات خادعة، استطاع بذلك تحقيق تأثير سياسي مباشر داخل هذا المنظور))<sup>(274)</sup> ويتجلى في هذا الاستخدام العمق اللغوي مع الشكل الصوري في تكوين ملامح الصلات الفكرية التي تجذب المتلقي وتخطبه، باستخدام وسائل متنوعة لا تستبعد منها الإيهام والتمويه وإزاحة المعاني، مع الفارق البين بين الخطاب كرواية، والخطاب كصورة مرئية متحركة.

أما في النص السينمائي فأن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاث هي "المرئي، المسموع، المتحرك"، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهراً في توفير الدلالة البصرية، "الصورة بكل أشكالها"، والسمعية والحوارات والمؤثرات السمعية الصوتية والحركية، ((تفاعل الصورة مع المضمون ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث))<sup>(275)</sup>.

أن عمليات الاقتباس والأعداد وما يماثلها من المحاولات القائمة على تحويل النص الأدبي إلى نص مرئي، تتطلب وسيطاً يتلاءم وطبيعة العمل في الحقلين السينمائي والتلفزيوني، فالحكاية في الأدب تخضع عند تحويلها إلى الحقل البصري إلى تقنيات ووسائط مرئية تتجاوز

كثيراً أبعادها اللغوية، لترتمي في ثنايا الضوء واللون والحركة والانتقال والفعل وشحنات المشاعر والأحاسيس وغيرها من المؤثرات الصوتية والصوتية، ((أن التدفق الجمالي والتعبيري يقترن بالخاصية الأساسية للخطاب السمعي، وهي خاصة الحركة فالفيلم بسبب الحركة دائم التغيير من الصور والأصوات وأن التفاعل المستمر والمتزامن بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة يشير إيقاعات متنوعة مرئية وسمعية تغيد في تكثيف الأحساس الفريد بالحياة النابضة في الفيلم)) (276).

وهذه مفردات وعناصر فاعلة في مكونات بناء السيناريو كوسيط مؤثر في قلب المكون الأدبي إلى مكون مرئي "سينما - تلفزيون" وهو المسؤول أيضاً عن خلق الأشكال والأنواع الإبداعية التي تتبنى أظهار الفكرة بالمستوى الأمثل والأكثر تأثيراً والتي تحمل خطاباً جمالياً وفلسفياً شريطة اكتسابها المثل والقيم التي تشكل مدلولات صادرة عن علامات متعددة، خاضعة لمفهوم سيميائي، إذ أن ((كل منظومة من الإشارات مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها من صور وإيحاءات وأصوات ملحقمة ومهما كانت أغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس أو في بروتوكولات أو مشاهد تمثيلية، إنما تشكل منظومات ذات مدلول أن لم نقل أنها تشكل خطابات)) (277).

وفي دراستنا عن مضامين الخطاب وأغراضه ومناوراته، يجدر بنا السعي إلى إيجاد أسلوب فهم المنجز السمعي البصري بعد تفكيك محمولاته وعناصره من أجل التوصل إلى إنتاج المعنى.

وشكلت حكايات ألف ليلة وليلة مصدر ألهام وخزناً قصصياً كبيراً لكثير من المبدعين في حقول الأدب والفن في العالم، ذلك ما ظهر في لعدد من الأعمال القصصية والروائية والافلام السينمائية والبرامج والمسلسلات التلفزيونية وفي الموسيقى والمسرح والباليه والشعر والفنون التشكيلية، وبما ينطلق من قيمة، واهمية نص ألف ليلة وليلة، الذي استقر مخيلة الآخر وأثارها، لاحتوائه على تراث فكري وتنوع قصصي، بأفاق سردية ذهبية بعيداً إلى فضاءات وتخيلات واجواء شرقية ساحرة، كما ينطلق من الواقع الثقافي والفكري والمعرفي للمبدع، المتأثر بالليالي العربية.

وقد تأثر الأدب والفن العالميان بحكاياتنا العربية بنسب متفاوتة، بين مبدع وآخر، وحسب الطريقة التي أعتمدت في الأخذ من الليالي العربية، مع أنها لها وقع خاص على المجتمعات الأوروبية، لأنها أول عمل أدبي شرقي يصل إلى القارة الأوروبية في القرن الثامن عشر عن طريق ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان غالاند عام 1704م.

وقد مثل حجم التأثير والتناول لحكايات ألف ليلة وليلة انعطافاً كبيراً في وحي الخيال الأدبي والفني، لدرجة أن كتاب ألف ليلة وليلة، عدّ زائراً جديداً، مثل صرعة في الذائقة الجمالية

لدى الغرب، كما أن هذا الاهتمام والاستقبال الذي لاقته الليالي العربية لا يخلو من التعرض لها بالرفض والاستهجان من قبل البعض، بما ينعكس بشكل متفاوت على أسلوب تناول والمعالجة والتكييف الذي اتخذ أشكالاً متعددة، لتترك أثرها في الخطاب السمعي البصري.

وروافد الثقافة العالمية اليوم تنظر بعين الاهتمام إلى الدور الذي يؤديه الخطاب السمعي البصري العالمي في توجيه اصداء الثقافة ومنابع الحقائق على وفق رؤى عميقة، أعدت لها أحدث الإمكانيات والحشود الحرفية والجمالية، وبمستويات خاصة في المعالجة والتكييف، وحكاياتنا العربية في ألف ليلة وليلة مثالنا في ذلك.

فالخطاب السمعي البصري، هو ما ترغب به السينما للتعبير عن اغراضها ومحمولاتها، وأن تقنيات العرض البصري قدمت مزيداً من الطرائق والأساليب المتبينة تمرير هذا الخطاب عبر وسائله ومكوناته كمعالجات فكرية وجمالية، لاسيما وأنه ((من المستحيل، مهما قيل، إيجاد العلاقة بين دور الفن في الكشف عن الواقع والوسائل التي يستخدمها العمل الفني بعد أن يكتمل في جذب الرائي له))<sup>(278)</sup> وهذا ما يؤكد الحاجة إلى مستلزمات بناء صورة الخطاب الحامل لمهمة اشباع ذائقة المتلقي والمتمثلة بطبيعة الوسائل المستخدمة مع دورها الفاعل والمتفاعل مع عناصر الفن الأخرى، وتلك مهمات التكييف والمعالجات الفنية المؤلفة عن الوجود والمكتشفة لأسباب العلل. وبقدر ما تحمل هذه الطرق من تنوع وتميز، يبقى الأنتباه مشدوداً إلى ما تقدمه من موضوعات ومضامين تهدف صوب المتلقي، ولأجل أن يقف المتلقي امام هذا الخطاب، يجدر به اتقان تقنية التأويل كمحرك تخيلاً يقوده الفهم واستتباط الابعاد الفلسفية والجمالية للمنجز الفني، مما يتوجب فهم القواعد والأصول الراسخة في الصناعة المرئية "سينما وتلفزيون" لأنتاج الأشكال والمعاني الجمالية في نقل الأفكار، ((فخطاب ما، بل كل خطاب، لا يمكن وصفه إلا كعملية تركيب وتنسيق بين كودات))<sup>(279)</sup> وهذا ما يؤكد أن لبعض الكودات دوراً كبيراً في مستويات المعالجة والتكييف القائمة على تحويل الروايات الى افلام او مسلسلات تلفزيونية او أي شكل بصري آخر مع تأكيد روجيه أودان من أن البعض الآخر غير ملائم للتعبير عن هذا الخطاب أو ذلك، بقوله، ((فشل مشروع أيزنشتاين في نقل كتاب رأس المال إلى فيلم))<sup>(280)</sup> وهو الدافع نفسه الذي كان وراء رفض ماركيز فكرة تحويل احدي رواياته الكبيرة الى فيلم، اعتقاداً منه بأستلاب أدواته التعبيرية، إذ (رفض الروائي جبريل جارسيا ماركيز طويلاً نقل رواياته إلى السينما وبخاصة مائة عام من العزلة على الرغم من اشتغاله في حقل كتابة السيناريو السينمائي، ذلك أنه كأن يرى في هذا النقل مصادرة لمخيلة القارئ))<sup>(281)</sup>.

ولمتمكن رغبة او معارضة ماركيز هذه عائقاً للتكييف السمعي والبصري للنص المكتوب المغلق في بنية خاصة والبعيد عن الأنفتاح التخيلي للمعالجات المرئية، لاسيما أنه أشتغل على وفق الواقعية السحرية الغنية الثراء بالاشارات والدلالات ذات المساحات البصرية الواسعة.

والخطاب السمعي البصري الذي نبحت عنه، هو ذلك الخطاب الذي يحتمل أن يكون متعدد الأبعاد وأن يتضمن المكونات والعناصر الأساسية الحاملة للوظائف المرئية والسمعية، وأن يتعدى إلى مساحات أوسع من مساحة النص وبوقائع تتفاعل فيها ثنائية الشكل والمضمون كبنية عضوية وحيوية تتبنى فكرة الأرسال بالمعدات السمعية والبصرية الى المتلقي، حاملة معها القيم الجمالية والفكرية، وبوعي معرفي غني، ((فالعلاقة العضوية القائمة بين الفكرة والاسلوب أو اللغة والمعنى، إنما تحوي في ثناياها ذلك البناء الموحد بين ما هو سمعي ومرئي، بين الصورة والمعمار/المعمار والفكرة. ولا يمكننا أن نناقش أي منهما بمعزل عن هذه العلاقة التبادلية التي ترهن نضوج احدهما بالآخر داخل وحدة الفلم المكونة من جميع عناصرهما))<sup>(282)</sup> وإذا كان الخطاب الذي نبحت فيه، يتناول نفس الفكر والموضوع نفسه المقتبس من نص سابق آخر، فهذا تكرار من نص إلى نص آخر وأن اختلفت ادواتهما.

وبما أن الأنجاز الفيلمي السينمائي أو التلفزيوني عمل أبداعي، يتطلب التجدد والابتكار، ويسعى إلى البحث عن الجديد، الذي يقدمه الفيلم، ((في طريقة المعالجة والعرض والتقديم واسلوب الفنán وتفرده في التعبير عن افكاره بما يوحي للمتلقي أنه لم يسبق أن رأى ما يراه في فيلم آخر))<sup>(283)</sup> لأن المعالجة هي اجراء يستهدف استنهاض وتفعيل كل العناصر الفاعلة في مصهر الاحداث التي يمسكها التوازن الذي بموجبه تتوزع الادوار بين الشخصيات العاملة فيها، كما ((أن كل موضوع يمكن أن يعالج إلى الحد الذي يفلح معه في اجتذاب الجمهور الذي يختلف في تكوينه من شخص إلى آخر))<sup>(284)</sup>. فالمعالجة هي المقياس الحقيقي والمعيار الدقيق لجس نبض الجديد الذي سيأتي به المخرج وبتعبير أدريان برونل، ((المعالجة هي أرضية اختبار جيدة للافكار الجديدة))<sup>(285)</sup>.

وهذه المعالجات تشمل كل الأشياء والأشخاص، كما تشمل الأفعال والنوازع والأهداف، ((أن الأطفال حين يمثلون، يحاولون أن يكيّفوا أنفسهم تكيّفاً مألوفاً مع النماذج السلوكية التي سيتخذونها وسيجربونها في واقع حياتهم، اما الحيوانات الصغيرة فهي تمثل كي تتعلم الصيد أو الفرار أو التكيّف))<sup>(286)</sup> وعلى كل المكونات، بشرية كانت أم غير ذلك تدور الرحي الدرامية في المجرى السردى المسجد سمعياً وصورياً، وقد أنقاد الخطاب السمعي البصري العالمي الى المعالجات المتباينة في الكثير من الأعمال بأشكال متعددة.

وفي لغة الشكل الفني، تسجل الصورة جزءاً من فضاء حسب تعبير جان ميري<sup>(287)</sup>، ولكنها لا تخرج عن حدود الإطار الذي يبيت فيها روح "الكل" المؤلف من بنية مستقلة ومن عناصر تخضع للترتيب المصمم للقيمة الجمالية والفكرية في الصورة، وليس هناك اعتقاد سليم يجرّد السينما أو التلفزيون من اللغة الصورية واشترطاتها، فالكسندر أرنو يقول ((أن السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبياناتها وقواعد نحوها))<sup>(288)</sup>. وعليه فأنها تتبنى مهمة نقل أفكار بعدها

وسيلة تعبير، تمتلك أدوات خاصة، ويجدر بنا أن لا ننظر إلى الأمر من الزاوية التقنية فقط، أو بحجم وكفاءه هذه الأدوات وكفاءتها، وإنما تقف وراء إدارة هذه الوسائل أو الأدوات، من قبل ذهنيات مفكرة مبدعة، معبئة بالأحاسيس والمشاعر المرهفة، وتحسن أجادة فن العلاقات للعناصر السمعية والبصرية في المكون المرئي، وأبيل جانس لا يعول بالمطلق على الصورة بشكل مجرد، ((ليست الصورة، هي التي تصنع فيلماً، بل روح المصور))<sup>(289)</sup>. بمعنى هو أن نبصر الواقع بعيون جمالية وذهنية واسعة الأفق بمنظورات بنائية في صناعة التشكيل التي تحتوي على فن التصوير وحركة الكاميرا وزوايا التصوير والإضاءة واللون وعناصر التكوين البصري والحدث والشخصيات الفاعلة فيه، ونحن ندرك أن كل هذه المكونات لن تأخذ دورها الحقيقي إذا فقدت الروح التي تقودها، وفي عصرنا الراهن شاع الدور الذي تمارسه الصورة في حمل الخطاب وما يختزن به من مدارك، ((ويأتي للصورة السينمائية أطروحتها الفلسفية في جماليات الفنون وهي تسابق الزمن في كشوفات جمالية ومعالجات فنية جديدة))<sup>(290)</sup>. وتلك مهمة تباينت الأساليب والمعالجات في رسم المعالم الملائمة للحكاية في حملها كشكل من أشكال التناول الذي يفترض الجمال والفكر كأنهما الأيقونة الراسخة في التجسيد وصنع المنجز، وكصورة تثبت القيم والرسالة والجمال بتشفير، يصعب فهمه من الوهلة الأولى. إذا ما روعي في تصميم اللقطة درجة التحكم بالإضاءة واللون والزاوية التي يمكن النظر منها، وطريقة توزيع الموجودات، فإن ذلك هو أغناء للشكل، وهو يساعد على ولادة الشعور والإحساس به. ((أن حياة نرى فيها صورتنا لا تكفي، لابد من انعكاسات هذه الصورة: والشكل طبعاً هو هذا الانعكاس))<sup>(291)</sup>. وهذا الانعكاس هو جمع لكل ما حملته هذه الصورة من تفاصيل متناغمة كانت أم متضادة، منتظمة، أم عشوائية، لابد أن تمر عبر قناة أرقى وأفضل مما كانت عليه، وأن تخضع لتكوين حيوي لن يكتفي وضعها في ترتيب تسلسل وإنما ((وضع الصور بترتيب يحقق إيجاد علاقات متعددة ضمن هذا التسلسل كي تؤدي عملية السرد))<sup>(292)</sup>. وهذا هو المحرك الذي يقود الشكل كي يصبح وسيلة لتنظيم المحتوى وأن يسهم في الإفصاح عنه والإجابة عن الاستفهامات التي تحملها الصورة، لأن ((أن الفيلم السينمائي ينطوي على نظامين سيميائيين مختلفين هما الصورة والصوت، ويقوم بتوحيد هذين النظامين وجعلهما واحداً ذلكم هو طبيعة النظام السردية في السينما))<sup>(293)</sup>. وهذا تأكيد على أن اللغة المرئية في السينما والتلفزيون هي كتابة بالصور ترافقها الخطوط السمعية كنظام محدد ومستقل ولا شك أن أولى معتقدات توظيف نص الف ليلة وليلة المكتوب إلى مرئي يتطلب حتمية الصورة وخيارها الأوحده بما لا يخالف بناءها الحركي والجمالي وما يكملها من المرافقات السمعية على الرغم من متون القص الواردة في نصوص الحكايات العربية وتضميناتها بالوقائع التاريخية والخيالية، ذلك ما نعتقده اساساً في محكمات فنون التكيف التي تجرى على وقائع الف ليلة وليلة في الغرب، ولهذا نجد متاهة واسعة في دروب التكيف أن استثنينا الصورة بوصفها قاعدة اساسية

نعمتها في الكشف الذي يلاحق طبيعة هذا التكييف وهذه المعالجة لاسيما ((أن الصورة توظيف محكم ونوعي للوسائل الاسلوبية للفن، والذي منه الف ليلة وليلة وعلى نحو يجعل الوقائع الموضوعية او المتخيلة، سواء في مظهرها الحسي او الذهني منطلقات عليه لنشوء ألوان من التأثير الجمالي المعقد، وهيمنته على اذهان المتلقين المختلفين لروعة الكشف وسحر الايحاء))<sup>(294)</sup>. فالصورة في الف ليلة وليلة هي عالم واسع يقف خلفه شريط من العصور المتناوبة التي حملت ثقافتها المتعددة لتشمل حقيقة الحضارة الاسلامية والمجتمع العربي والشرقي، وهذه الحقيقة نجدها في جنس الحكاية الشعبية او الخرافية المبنية بناء عميقاً والمتضمنة ثراء من القص وعبره المثيرة والمدهشة والنافعة، وقد دافعت الناقدة نبيلة إبراهيم عن مدى الصلة بين الحكاية والصورة التي تلد منها، بقولها ((أن الحكاية الخرافية لا تتحدث الينا من خلال الفاظ، ولا من خلال الحركات المتتابعة لرحلة البطل، بل أنها تتحدث الينا اكثر من خلال الصور))<sup>(295)</sup> والصورة الناتجة ليست شكلاً مادياً تلتهمه الافعال وحركة الاحداث، بقدر ما هي المنجز الحركي للفعل الأنساني الداخلي المشروط بوظيفة تحدد اهداف والغايات او ما تحمله من ((قيم ثابتة تتخذها افعال الشخصيات وتكرر على نحو دقيق في الحكايات المختلفة))<sup>(296)</sup> على حد مفهوم فلاديمير بروب الوارد في كتابه "مورفولوجيا الخرافية" مع اعتقادنا أن السرد الحكائي في الف ليلة وليلة قد تجاوز الواقع والممكن ليصل حدود التخيل والاحلام والخوارق، وغير المعقول، الأمر الذي لا يربك خطوط التمسك بالقيم التي دعا اليها بروب ودعواه الوظيفية، بعدها منشطات لبلاغة الصورة.

#### أشكال التناول:

تعددت سبل التناول وطرائق الأخذ والاقتراب من حكايات ألف ليلة وليلة في العديد من الأفلام والبرامج والمسلسلات التلفزيونية، ويرتبط هذا التناول بقدره الكاتب والمخرج وسعة مداركه المعرفية واطلاعه على أجواء الشرق، وهو ما يشكل مؤشراً لدرجات الاقتراب أو الابتعاد، أو المطابقة أو التحريف الذي يتعرض له نص ألف ليلة وليلة في تناوله من لدن "الأخر" الغرب. ومنذ البداية، أي في المرحلة التي تلت ترجمة الليالي في فرنسا، ظهرت ملامح التناول الناجحة عن التأثير، والتركيز على الطابع العجائبي والأسطوري لأجواء مفعمة بالسحر، تلك هي أسرار الشرق، ((فاستعاروا عنوان ألف ليلة وليلة مع بعض التحوير، فأصبح ألف ربيع ساعة وربع 1712، ألف ساعة وساعة 1733، ألف امسية وامسية 1749، ألف هبة وهبة 1717، ألف جنون وجنون 1785، ألف خطيئة وخطيئة 1789، ألف يوم 1766))<sup>(297)</sup>. وهذا هو تكرار النسق.

ويبدو أن هذه التغييرات والتحويرات مؤشر على تحريك منابع الوحي والألهام في الخلق والأبتكار، والذي يبدأ من المرتكز الأساس وهو العنوان، ليتعدى حدوداً أخرى في النص بتنوعاته

القصصية وبناءاته الحكائية: وقد وقف العديد من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية العالمية على مسافات متفاوتة من نص الحكايات العربية مع أن معرفة الغرب لها استندت على جهود جالاند في جعلها ملائمة للبيئة الأوربية، ((على الرغم من أن الحكايات كانت شرقية أصلاً في اعدادها الأول، إلا أنها كانت متلائمة بشكل احسن مع الذوق الأوربي وحائزة على أعجاب عام لا يبارى، ولا يمكن أن تستحوذ عليه، لولا أن الطباع والأساليب اعدت لتتناسب مشاعر القارئ الأوربي وعاداته))<sup>(298)</sup> مما أثار اهتمام الأوساط الثقافية كافة باستلهاهم العديد من الموضوعات والافكار الواردة في الليالي العربية، وبأشكال متعددة، فمن الكتاب والمخرجين من حافظ على محور القصة وأضاف لها بعض الحوادث، ومنهم من أضاف أبطالاً واحداثاً، وفيهم من كتبها وقدمها نثراً وآخر شعراً مما يدل على ثراء هذا المكون الأدبي الشرقي الحافل بالخيال والقصص المثيرة، وأن هذه الأشكال وأن اختلفت فهي تساعدنا على الكشف عن الصورة التي يرأنا الغرب بها، وما لحق بها من أوصاف أو تجنى على مكامن الحقيقية، وفي مجال السينما والتلفزيون، وجد المؤلف عبر اطلاعه على عدد من الأعمال الروائية والسينمائية والتلفزيونية العالمية التي استمدت مادتها من حكايات ألف ليلة وليلة، أن تداعيات نص الف ليلة وليلة على الخطاب السمعي البصري العالمي قد أخذ مناخية، منها ما يتعلق بمستوى النص ومنها ما يتصل بمستوى البناء الحكائي، بحيث اصبح هذا النص معيناً عالمياً ترك تأثيراته الفكرية والجمالية في أعمال بصرية مشهورة سوف نقف عندها في فصل آخر. ((ويعمل التناص في فضاء الفيلم السينمائي على أساس التعلق والتقاطع بين الفيلم والموضوعات المتناص معها، والتي تعتبر المرجعيات المعرفية والثقافية التي يحيل إليها الفيلم))<sup>(299)</sup>.

ومن اطلاع المؤلف على أعمال سينمائية وتلفزيونية عالمية بما فيها أفلام الكارتون، والمأخوذة من حكايات ألف ليلة وليلة، وجد أن هذا الأخذ والتناول يرتبط بمفهوم التناص وحتى هذا المفهوم لم يكن مسطحاً لدى الكثير من المؤلفين والمختصين، فقد تباينت وجهات النظر والتعريفات له، فيرد عند جيرالد برنس على أنه ((هو العلاقة او العلاقات القائمة بين نص ما بالنصوص التي يتضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها أو يحولها والتي وفقاً لها يصبح مفهوماً))<sup>(300)</sup>. وهذا ما وجده المؤلف جلياً بين نص الف ليلة وليلة ونص رواية وفيلم الديكاميرون لجيوفاني بوكاشيو من علاقات تناص في الحكاية الإطار وفي القصص وكذلك التناص الذي وقع بين الليالي العربية وحكايات كآنتريري رواية وفيلملاً للأوجه نفسها، إضافة إلى أعمال أخرى، في حين يقول روبرت شولتز، ((كما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، فإن النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى، وهكذا، فالمتناص، هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه))<sup>(301)</sup>. وأفلام علي بابا وعلاء الدين والمصباح السحري ومغامرات السندباد حملت الكثير من الإشارات والمضامين الكامنة في نصوص عالمية، جسد في المعاني بمعالجات

مختلفة، ولم تختلف المعاجم في ذلك، إذ ثبتت أن النص المتناص هو، ((الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصدائها))<sup>(302)</sup>.

وهذه اشارات للفاعلية المتبادلة بين النصوص ودلالة على أنفتاح النصوص على بعضها، إذ اختزنت النصوص الروائية والفيلمية العالمية الكثير من المصايح الساحرة والبسط الطائفة وعبارات افتح يا سمس وكنوز المغارة السرية وأخبار الجن والعمارة لما لها من استقبال كبير في هذه النصوص، والتناص حسب كريستيفا التي سبقت غيرها باطلاقه عام 1966 هو، ((تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه.. وهو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى وهو النقل لتعبيرات سابقة أو مترامنة))<sup>(303)</sup>.

وتعددت التعبيرات والتعريفات بموضوعة التناص، فقد قال فيليب سولرس ((أن النص يقع في مفترق طرق نصوص))<sup>(304)</sup> فيما يصف رولان بارت النص المتناص بأنه جيولوجيا كتابات، وهذه الأفكار والمفاهيم لن تغيب عن فكرة أن النص هو تحميل من نصوص أخرى، تعد بمثابة مرجعيات داعمة للأنتاج النصي، بدرجات متفاوتة وبتنسيق متباين، وهي تأسيس سابق لحدوث النص الحالي بفعل استدعاءات من النص السابق، وهي امتداد لقول الإمام علي "عليه السلام" "لولا أن الكلام يعاد لنفذ".

وفي عصرنا الحالي ظهرت تعريفات عدة للتناص وعلى الرغم من أنها تنوعت إلا أنها لن تذهب بعيداً عن تعريف كريستيفا، التي استندت فيه إلى مفاهيم معلمها باختين وحواريتها، والتي جاءت فيه ((ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع وتتناهي ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى))<sup>(305)</sup>.

وأن اغلب التعريفات الغربية للتناص تكاد تطلق الحرية للنصوص في التداخل والتفاعل من دون أدنى امتعاض أو اقامة الحدود، ويقول جيرار جينيت ((ليس للنص أب واحد))<sup>(306)</sup> وباختلاف واضح عند العرب ولاسيما القدامى الذين عدوه نوعاً من السرقة وأنتهاك الحقوق وتجني على المعاني وعلى الموضوعات من دون الإشارة إلى أصولها وأصحابها، وقد كشف الدكتور احمد مطلوب في كتابه معجم النقد العربي عن القديم بعض المصطلحات الخاصة بالسرقات الأدبية وهي ((الاجتذاب: السلب وهو من باب السرقة، والاجتلاب وهو اجتلاب الشعر وسوقه واستمداده من الغير، والاختلاس هو أن ينقل معنى من نوع إلى آخر، والاقتناس وهو الأخذ والاستفادة، وسمي أيضاً التضمين، والأنتحال وهو أن ينتحلها لنفسه، والسرقة وهو الأنتحال والنسخ والمسح والاغارة والسلب وغيرها))<sup>(307)</sup>.

وعلى الرغم من أن هذه الممارسات الأدبية قد بدأت منذ زمن بعيد إلا أن العصر الحديث قد قضى على كثيراً منها، بما يعمق الوعي والمسؤولية الفكرية والجمالية مع استنهاض المناهج البحثية المتقدمة الكاشفة لخطوط التجاوز ومصادرة حقوق الغير.

وبقدر ما نعي أهمية هذا الموضوع ولما يشكله من ملاصقة جوهرية مع موضوع البحث القائم على تناص موضوعة حكايات ألف ليلة وليلة عند العالم والغرب بشكل خاص وتحويلها الى أفلام سينمائية وتلفزيونية وقصص كارتونية مرئية، فالمؤلف يسعى ويعمل على أبرز حجم اللعبة التناصية وكيفيات اشتغالها عند الغرب. وقد وجد المؤلف أن بعض الأعمال الروائية والسينمائية أو التلفزيونية المقتبسة عالمياً من الأعمال الأدبية المتأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة أنها قد تناصت بحدود متباينة ومختلفة، وأن هذا التباين قد اتخذ أشكالاً عدة منها:

أ. **الاستلهام:** وهذه خاصة يلجأ إليها "النص" ليأخذ من النص السابق أو العصر المعين شكلاً أو مضموناً بفكرة جديدة تحمل روح النص السابق أو مضموناً من التراث، ففي حكايات ايفالونا للكاتبة التشيلية ايزابيل الليندي<sup>(308)</sup> استلهمت حكاياتها بنائياً من فكرة الحكاية الأطار لألف ليلة وليلة، كما استحدثت شخصية "بيليسا" استلهاماً من شخصية شهرزاد وطريقتها في سرد الحكى خلاصاً من أزمته المصيرية، إذ رسمتها بائعة للحكي لمن بحاجة إليه تخلصاً من عقدة ما.

وعلى هذا الغرار فقد استلهمت الكثير من الأفلام العالمية والمسلسلات التلفزيونية موضوعاتها المتمثلة بالبساط الطائر والفانوس السحري، والسندباد وعلى بابا وغيرها، وهو الاستلهام نفسه الذي جرى بين الكوميديا الألهية لدانتى وبين الأسراء والمعراج، وقصة روبنسون كروزو عن قصة حي بن يقظان لابن طفيل، وحكايا لافونتين عن حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، كما تشير الأدبيات والوقائع الثقافية.

ب. **الاعداد والاقْتباس:** وهو من الأشكال التي تكاد أن تقترب من عملية التكييف، بفعل التغيرات التي تطرأ على النص ليتم تحويله إلى نص آخر بوسيلة أو وسط آخر، ((فالاعداد والاقْتباس هو إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر، وهو نقل عمل في إطار جنسه إلى اجناس أخرى))<sup>(309)</sup>. ويأتي مصدر الاقتباس في اللغة من القرآن الكريم حيث وردت جذوره في النص القرآني ((وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَىٰ \* إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا أَنِّي أَنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَىٰ النَّارِ هَدًى))<sup>(310)</sup> والمصدر القرآني غير قابل لأن يتكرر له المقتبس، ففيه من الاعجاز والبلاغة ما لا يضاهيه مصدر، على العكس من النصوص الأخرى "الأدبية والفنية" التي خضعت لمبدأ التداول المسموح به، بطرائق متعددة، تولدت فيها اشكالية السرقة والتكرار لأصحاب الأفكار والموضوعات ومصادرة حقوقهم، بما يغير مجرى الحقائق في الحقوق ومعايير الثقافة والفن ومستوياتها.

ج. **الاستدعاء:** وهو شكل من أشكال الأخذ والتناص، فهو جلب أو استحضار شخصية ما أو حدث ما أو مرحلة زمنية من عمل إلى عمل آخر جديد بدرجات متفاوتة ((ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً أو تصريحاً أو تلميحاً))<sup>(311)</sup> عن الشخصية أو الحدث

المستدعي، وقد يكون تعبيراً مباشراً يرد له وظيفة محددة في العمل أو النص المتناص، والغرب كأن له المبادأة في استحضار أو استدعاء شخصيات عربية أو شرقية كهارون الرشيد أو علي بابا أو جحا أو السندباد وشهرزاد، أو أحداث منتقاة ومختارة بروحها الشرقية واجوائها الساحرة.

د. **التضمين:** وهو ليس ابعده من الاقتباس، حينما نأخذ مادة "أدبية أو مرئية" وندخلها فيما نحن فيه من نص لاجراء صلة جديدة معه، وهو يعني أيضاً ((أن يضمن الكاتب عمله الأدبي شحنة تراثية تقيم علاقة ما بداخل العمل الفني، وقد يكون التراث فيها إطاراً أو محتوى لتعزير الصلة بالواقع أو لتكريسه أو الاقتصار، استخدام صوت أو نبرة أو دلالة منه))<sup>(312)</sup>. كما جرى في تضمين عدد من القصص العربية مع القصة الرئيسية لشهريار وشهرزاد في السلسلة التلفزيونية "الليالي العربية" التي أخرجها ستيف بارون أنتاج أمريكي سنة 2000م. والتضمين يأتي بدوافع الاستلهام وضرورات الحاجة اللازمة له في الزمن المناسب والمكان اللائق في السياق، وبوتائر تتطلبها نبضات النص ودفقاته، وهو من الصور الفاعلة من التناص ومن أوجهه المباشرة والصريحة، وجاء في دراسة لمعجب العدواني عن رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم قوله ((وقد عرض الناقد رجاء عيد للتضمين، فيعده أُلصق من غيره بالتناص، وهو يراه حاملاً لوظائف عدة، منها توثيق الدلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ المعنى، أو لموازرة نص رفضاً لمقولة أو نفيًا لمعتقد وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك))<sup>(313)</sup> وتشرط الحاجة الى التضمين وظائف تؤكد المدلول الحقيقي للاستدعاء الذي يقوم به النص الحالي من السابق ونعتقد أنها لم تقعد الحد الأدنى من التطابق في المستويات الذهنية والجمالية لمكونات بناء النصين. بما يؤهل النص الحالي، من الفهم العميق لجوهر النص السابق، ليتسنى له محاورته وترويض ما يمكن تضمينه، وتقديمه بالشكل المرسوم.

هـ. **التحويل:** هو أنتقال الشيء من حال إلى حال آخر، كأنتقال فكرة أو حدث أو قضية ما، من صورة إلى صورة أخرى، وفي الأدب هو ((نقل مادة أدبية وجنس أدبي إلى جنس أدبي آخر))<sup>(314)</sup> فقد يتحول خبر ما إلى قصة أو قصيدة أو لوحة أو تمثيلية والتحويل يقترب تماماً من مفهوم التكيف للغرض نفسه مع احتمال الزيادة أو النقصان أو أي تعديل طارئ وجديد على المادة المحولة، كي تتخذ هيئتها ووظيفتها الجديدة بجنسها الجديد والأفلام والمسلسلات التي نبحتها كعينات للفحص والتحليل هي نتائج لتكييفات متعددة جرت عليها.

ويمكن للباحث اعتماد مفهوم التكيف في عمليات تحويل النصوص من حال الى حال آخر بعد إجراء سلسلة من عمليات المعالجة التي اختلف فيها المخرج المعين مع الآخر، بحكم الآليات والذهنية الفلسفية للمعالجة.

### التكليف ومستويات المعالجة:

جاءت الأعمال التلفزيونية والسينمائية العالمية التي تأثرت بحكايات ألف ليلة وليلة، على مستويات متباينة في معالجاتها البصرية وبما يكشف عن اهتمام واستيعاب لسمات حكاياتنا العربية وخصائصها من قبل المؤلفين والدارسين العالميين وأن اختلفوا في ذلك. إذ أن مستويات المعالجة هذه كانت تصب في المجرى الذي يقودنا إلى فرز معطيات الخطاب السمعي البصري، وما ينم عن وجهة نظر الآخر تجاهنا نحن العرب الشرقيين، وعلى امتداد زمن أنتباه العالم بكل ثقافته إلى حكايات ألف ليلة وليلة، لمختلف الآليات التي كيفت بها هذه الليالي، إلا أن ثمة نكهة خاصة، بقيت متلازمة ومقترنة بها بامتياز، وهي طريقة القص ونظام بنائه والتوالد المستمر للقصص وتداخلها. والمؤلفة الدكتورة فريال جبوري غزول قد رصدت هذا بقولها، ((بالرغم من تلك التكيفات والصور المتنوعة لآلف ليلة وليلة لحد بعيد، حيث تبقى الصفات التركيبية المعنوية ثابتة، أعني باعتدال بين قصة مستقرة التضمين ونسبياً محتوى غير مستقر التضمين والثبات الاسمي سيتطلب تخطيط العناصر الدقيقة بانتظام))<sup>(315)</sup>. وهذا ما نجده في أغلب الروايات والأفلام التي لم تتخل عن فكرة وحكاية الخيانة التي حصلت بين زوجتي الملك شهریار واخيه شاه زينان مع عبيدهما والتي اصبحت الاستهلال الامثل في تبرير ظهور شهرزاد ودورها الواضح في صنع القص وتوالده في ضوء تقنية الحكاية الأطار، المفجرة لتدفق القصص وهذا لا يلغي التباين الذي يحصل في المستويات التي أعتدت في التكليف ومنها:

1. الشخصية
2. الحكاية الإطار
3. السمة العجائبية
4. موضوع الجنس
5. الاجواء الشرقية.

#### 1. الشخصية:

استهدفت طرائق التكليف والمعالجة موضوع الشخصية في الأعمال السمعية البصرية العالمية وعدتها محوراً مهماً في المجرى الحكائي، بما يتعلق بمجرى الأحداث والمعطيات السردية، وتعد حكايات ألف ليلة وليلة نافذة واسعة اتاحت للغرب فرصة الاطلاع على الشرق والتعرف على نواحي المجتمع العربي وتفصيلات حياته، إذ سعى الكثير من الكتاب والنقاد والمبدعين لفهمها ودراستها، وأنتاج الأعمال الأدبية والفنية استلهاماً واقتباساً واستعارة وبمختلف اساليب وطرق التأثر والأخذ من الليالي العربية، وبما أن الوسيط الثقافي مادة قابلة للتداول بين المجتمعات بأشكال متعددة، فأن الدكتورة سهير القلماوي تحذر من غزوات الحذف والتلاعب والتشويه للشخصيات التي تتعرض لها حكايات ألف ليلة وليلة بقدر عال من التكليف الحر

المجرد من الرقابة التاريخية والحقوق الحضارية، ولهذا نجدها تتساءل، ((أليس هارون الرشيد يحشر في قصص كثيرة حشراً، لا يدل على أكثر من أن القاص أراد أن يحدث عن ملك فحدث عن هارون الرشيد))<sup>(316)</sup>. وإضافة إلى التحريف وقلب الحقائق الحامل لأغراض شتى، هناك ممن لم يتخلص من عقدة التفوق والاعتقاد بفكرة لن يكون مبدعاً سواهم، فشكوك جيمس بيتي واضحة عندما وضعها في أطروحته عن الحكاية الخرافية وعن طريقة ترجمة غالاند لالف ليلة وليلة، إذ يقول، ((إذا صدق ما قيل من أن هذه الحكايات شرقية، فأنها لا بد أن تكون قد ترجمت بحرية كبيرة وغير مبررة، فاتجاه الأسلوب فرنسي ومراسيم مخاطبة خليفة بغداد وامبراطور الصين هي نفسها المعتادة في البلاط الفرنسي))<sup>(317)</sup> ونجزم أن بيتي لم يدرك الأسلوب الذي عمل به غالاند في ترجمته لليالي العربية، ولم يدرك أيضاً حجم الرصيد الثقافي الذي يحيط بغالاند فرنسياً وشرقياً، كذلك تصريحاته ودعواته المتكررة، بأنه سيكيفها للمجتمع الفرنسي بشكل خاص وللعالم بشكل عام، مع التمسك بالأمانة، لروحها العربية والشرقية، وفي هذا يقول د. محسن الموسوي، ((أنه جهد أن يكون أميناً للنص الأصلي، مضطراً إلى غير ذلك عندما يدعو الحياء والأحتشام وتهذيب اللسان الفرنسي وذلك العصر إلى تجنب ما يراه مشيناً))<sup>(318)</sup>.

ولن تسلّم الليالي العربية منذ بداية ظهورها عند الغرب، من حقد بعضهم ونظرتهم الضيقة لها، واستهداف شخصية شهرزاد والطعن في المكانة والدور الوظيفي لها، وإذا كانت الذائقة الجمالية متوفرة في صورة شهرزاد، المرأة الحسنة، المكتملة الأنوثة، والذكية المتعلمة، ذات المنطق المقنع، فإن هذه الذائقة قد تبددت بفعل تكييفات بعض الغربيين وتجريدها من قوة العقل والكلام وتحويلها إلى جسد للمتعة والجنس، ويشدّد هذا التحريف خطراً عندما يصفها بعضهم بأنها رمز شرقي للمتعة واللذة ليس إلا، وأنها تحمل خطاباً تلم منه المهمة الوظيفية الاخلاقية التي اصبحت لشهرزاد مظهراً جمالياً عميقاً وهي تحرير بنات جنسها من سطوة الذكورة والسلطة وتخليصهن من جرائم القتل والاعتصاب - وامثلة الانتهاكات التي تعرضت لها شهرزاد تتجلى في ترملها وشذوذها عند هنري دي رينيه، كذلك سلبها فن الحكيم وتجريدها منه عند غوتيه، وتجاهل دورها عند ادغار الن بو.

وإذا كانت بعض مدارس الغرب واتجاهاته في المسرح والسينما والتلفزيون، معنية بتشخيص ما تظهره وتعالجه وتكيفه من نماذج شخصية عربية أو شرقية حسب رؤاها الفكرية والجمالية، فأنا معنيون أكثر لاعتبار شخصياتنا، ومنها شهرزاد رمزاً شرقياً وصورة مشرقة، وناهضة نحو الحرية، والملهمة بأسلوب فن القص لترويض مكائن القتل والدمار والاعتصاب إلى الحب والسلام، فهي كما يراها الشاعر احمد عبد المعطي حجازي، ((خير سفيرة لنا في الغرب التي عرفها كما عرفناها أو افضل مما عرفناها، وهي تستطيع بما لها من شهرة وسلطان أن تصلح ما بيننا وبين الغربيين وتكشف لهم عن معدننا الإنساني النقي، وتقدمنا في صورتنا

الحقيقية، بشراً أسوياء عقلاء محبين للحياة))<sup>(319)</sup> وتعد هذه الصورة خير معيار لقياس الصناعة الغربية المنصفة أو المضادة المشوهة، وما بينهما، ولسنا بحاجة إلى ما يدلنا على بعض ما عرض في السينما أو التلفزيون من الاوبرات ومنها اوبرا عايدة وباليه شهرزاد، التي كشفت عن مهارتها العالية كراقصة ومعفاة من مهمة القص الساحر المقنع المروض الصادر عن امرأة عاقلة وذكية، وهذا بحد ذاته صورة من صور التشويه والتحريف التي رصدت لها الإمكانيات الكبيرة للأجاز.

ففي باليه شهرزاد لـ سيرج دياجيف التي اخرجها عام 1906 بأحاء من الحان ريمسكي كورساكوف يصف المؤلف حمود الدغيشي، ((أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما احتواه من بذخ وفجور، هما العنصران الأساسيان، والأنطباع الأول الذي يخرج به القارئ من مطالعته افتتاحية الف ليلة وليلة، ويبدو أن هذه الفكرة تسلطت على ذهن الكاتب لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائئات، فهي تلقي حتفها في نهاية البالية، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهريار، وفي هذا ما فيه من اجحاف بحق الملكة العفيفة التي ردت للمرأة اعتبارها))<sup>(320)</sup>.

ويثبت دياجيف، اشتغاله الصريح في تحريف الشخصية ومعطيات دورها، بما يجردها من سمات معينة ويمنحها سمات أخرى، بتغيير النمط الشائع لها تاريخياً، لتسهم في صنع الخطاب المراد توجيهه وإطلاقه، بشكل مخالف. للحقيقة النصية لنمط الشخصية وحركية الأحداث المجسدة في العرض البصري الشائع لها.

وهذا أنحراف كبير في شخصية شهرزاد تبنى عليه مجموعة من التغيرات والاختلافات في المسار القصصي وهوية شخصياته، وكذلك إبراز الدور الفاعل لشخصية شاه زينان أخي الملك شهريار الذي لم يكن يتمتع بدور متميز في النص الأصلي، الذي يرفض اقتراح أخيه بتزويجه من دنيازاد، ويندم على ذلك ويطلب مرة أخرى من شهريار أن يزوجه منها فيرفض ذلك، ويشمل التكليف والتحريف بوح شاه زينان بعواطفه الحقيقية لشهرزاد عندما شرب القهوة الممزوجة، وفيها نرى، ((ينتقم شهريار من شقيقه وشهرزاد، ويظن بهما السوء، فيأمر جلاده عبد الملك بقطع أيديهما، ولكن شهرزاد تستدعي الحصان الطائر الذي طالما ترتقيه بحكاياتها فيهرع هذا الحصان إلى تلبية النداء))<sup>(321)</sup>.

وتتطور الأحداث لتهرب شهرزاد مع شاه زينان على الحصان الطائر وقد لمحهما شهريار من خلال العين السحرية إطاعة لرغبة دنيازاد، التي حاولت إقناع شهريار بأن وراء فعلة اختها هي الخشية من عقاب شهريار، الذي طالب بتغيير الملك والسلطان إلى أخيه، بعد أسفه وندمه على ما بدر منه.

وهذا وليم بكفورد الذي اشتهر بكل ما هو متطرف وشاذ، كانت صورته واضحة في روايته "الواثق"، ضخ فيها أنفلات العواطف والشهوانية الصارخة، وكأن له اهتمام وشغف كبير

بحكايات ألف ليلة وليلة وبالشخصيات الشرقية والعربية ومغامراتها المثيرة، وله اهتمام خاص بشخصية هارون الرشيد، ف((لم يكن بلاط هارون الرشيد الفاتن الذي كأن مجلب أنتباهه الرئيسي، ولم يكن وادي الجوهري وحده هو الذي بهره، بل كأن ذلك التجاوز السلطاني للحدود والقيود واصرار الشديدي على الغوص في بطون المعرفة المحرمة، حيث الغامض والممنوع ورغبته الحاسمة في دخول الغياهب والسرايب والممرات السرية والمحصنة))<sup>(322)</sup>. وهو جزء من اهتمامه بالحكام الشرقيين المستبدين واضطهادهم، حسب اعتقاده الذي كيفه لاعماله المقتبسة من الليالي العربية.

في حين عدت دراسة ميكيهارت الخاصة بفن السرد القصصي في ألف ليلة وليلة، 1963 اسهاماً واضحاً في البحث العميق في البناء الروائي لحكايات ألف ليلة وليلة وتصنيفات القص، إذ يذكر محسن الموسوي، ((أنها أولت شخصية هارون الرشيد عناية خاصة محاولة تمييز ما هو تاريخي عما هو منسوب ومنتحل))<sup>(323)</sup>.

ومن الأمثلة التي نوردها، يبدو أن ثمة اهتماماً خاصاً لدى الأدباء والمبدعين الغربيين بهذه الشخصية الفريدة في تاريخ الشرق والعرب والإسلام، على الرغم من اختلاف وجهات نظرهم في رسم صورة محددة لها، ونذكر في هذا بعض التباين الحاصل بين مسرحية حسن لفكر وبالنسبة للفريد تينسون، ((وإذا كأن الرشيد بالنسبة للكاتب الفيكتوري هو ذلك الخليفة الرائع العادل والحكيم الذي يتغنى بذكره الفريد تينسون فإنه بالنسبة لفكر، ذلك المتغطرس الجبار والعصابي المتجول ليلاً الذي طرحه جون بين في نهاية القرن التاسع عشر))<sup>(324)</sup>.

ولن تقلت الشخصية الشرقية الحاكمة من المنظور الغربي الذي يراها أحياناً غارقة في ملذاتها وسلطانها وجبروتها، لتغطي وتحجب عن جهلها الواسع في العلوم والمعارف على حد بعض التكييفات والمعالجات الفنية لها.

وقد ينأى التكيف باتجاه تغيير الشخصيات وخريطة الأدوار المناطة بها وبما يتعلق بكيفيات النظر إلى الشخصيات العربية والإسلامية والشرقية من قبل الغرب عموماً فقد بات الوضع يختلف كثيراً، فأعمال كثيرة مستمدة موضوعاتها من ألف ليلة وليلة بقدر من الاقتباس ولا تخلو من الصراعات الدينية والسياسية، في الفكرة تستطيع بالمعالجات الأخرافية التحكم برسم الشخصيات والاحداث والاماكن التي تتحرك فيها بما تريد أن تظهره من وجهة نظرها.

ويذكر ماريو فردوني "فيلم صالة متحف الشمع" الذي اخرج له ليني مثلاً لبراعة الرسم وتصميم الملابس، بما يلائم الفكرة المطلوبة، وبما يتعلق بالشخصيات العربية، ((فنجذ تناسباً كبيراً بين شخصية هارون الرشيد بجسمه الضخم وعمامته الكبيرة التي تلتف حول طربوشه، ويبدو كأنه أنسان متنكر دون أدنى شخصية معينة، وقد أدى دور هارون الرشيد أميل جاننجز وهذا الطراز التعبيري يرى واضحاً أيضاً عند رؤية رجال حاشية الخليفة من الأعلى وهم يجلسون كأنهم

قطع الشطرنج، فكأنت عماماتهم شبيهة بالقباب الصغيرة وسط فناء من زهور الداليا البيضاء (والسوداء))<sup>(325)</sup> وهذا التكييف ومهارات المعالجات السمعية والبصرية فكراً وجمالياً لن يقتصر على النص والجرأة على التناص من موضوعات سابقة، بل يتعدى الى التدخل في قلب الأشياء والشخصيات وتحريفها وأضفاء الصبغة الملانمة بكميات محسوبة من الأشعة الضوئية وحدود انتشارها، ولهذا تجرأ المخرج ليني، على اضعاف صفة التكرار لشخصية هارون الرشيد للحط من القدر الرفيع الذي يتمتع به، وأحاطته بكتل بشرية على هيئة شطرنج كأنهم دمي لا يفقهون وهذا ما يتواصل مع الحدود الوضيعة في ابعاد صفة الهيبة والوقار عن الشخصية.

وتأتي هذه التغيرات التي لا تخلو من التحريف ومخالفة النص في اطار الاشتراط الجمالي الذي نعتقد بضرورة أقرانه بأوسع وضوح من الحقيقة، ونستعين بهذا الاعتقاد بقول جيروم ستروم، ((الواقع أن الاستاذ جرين، الذي هو من اقوى المدافعين عن الحقيقة الفنية في علم الجمال في الآونة الأخيرة، يعترف بذلك، فهو يذهب إلى أن الحقائق لا تتمثل إلا في أعمال فنية أصيلة، أي أعمالاً معبرة فنياً وليست مجرد اعمال زخرفية أو مقبولة من الوجهة الجمالية))<sup>(326)</sup>. ويمكن اسقاط هذا المبدأ على حال لياينا العربية التي تناولها الغرب بأشكال مغايرة أحياناً عن الحقيقة، والتي غالباً ما تعرض هذا التناول إلى اهتزاز في الجانب الجمالي والفكري. ولم تدع قصص الف ليلة وليلة حالة أو فعلاً فاضلاً أو بريئاً إلا وقد تناولته، وتعمقت في الكثير من حالات الخيانة والمكائد وكشفت عن أفعال مجردة من الحد الأدنى من القيم والمبادئ، وهذا الكشف لم يكن ذريعة تسمح للغرب في رصد الشخصيات السيئة الأدوار والصاق مرجعياتها إلى الشرق والعرب، مع علمنا أن هذه الشخصيات قد مارست حتى الافعال المحرمة في مورفولوجيا الحكاية الخرافية لفلاذيمير بروب في اشارة صريحة الى ارتكاب بعض الشخصيات الحكائية مثل هذه الأفعال، ((فأن معظم الحكايات الشعبية عبر معظم الآداب العالمية، بما فيها الحكاية الشعبية العربية، وفي طبيعتها حكايات الف ليلة وليلة، تولع بالقيام بالحدث المحظور في نسجها وبنائها))<sup>(327)</sup> ولم يكن البناء الدرامي غائباً ليسلط الشخصية الرئيسة او المركزية او الفاضلة في تبني النصح والتحذير من مثل هذه الأفعال، وهذه سمة ثنائية تتواجد في اغلب الاعمال الروائية والقصصية. حفاظاً على مجرى الصراع الدرامي بين شخصيات الحق وشخصيات الباطل.

وقصص الف ليلة وليلة ليست مادة للتسلية الخالية من الرصانة فهي بحسب معالجة ابن الشيخ ((نضيرة للثقافة العالمية، تكتنز رموزاً وعلامات وامشاجاً اسطورية، تستعيد دلالاتها ضمن الإطار العام للثقافة الأنسانية))<sup>(328)</sup>.

وحسبنا أن يفهم الآخر، جذور المعاني وعمقها الوظيفي التي تقف عليه الليالي العربية، كي يتفهم الدوافع التي تقف خلف عمليات التكييف التي تخضع لها الطرائق والاساليب المتعددة.

وهنا نتوقف عند فكرة عدم أنفصال مظاهر التناسل وأشكاله والتكييف عن الخلفيات المعرفية والحضارية لجذور الآخر "الغرب" الذي يؤكد دائماً عدم الاعتراف بتأثيرات الشرق، مع المساس بحدود التماس الحضاري المتحقق تاريخياً، ((وبالمثل فإن الشرق مارس تأثيراً جديداً على الغرب، ولكن هذا التأثير، كأن أقرب إلى التراجع والانتكاس، إذ يبدو أن ما استحوذ على خيال اليونانيين أكثر من أي شيء آخر في ذلك الحين كأن التجيم البابلي))<sup>(329)</sup> وما يحمله براتراندراسل من نكران لفضل العرب على الغرب لن يشكل إلا هامشاً طاملاً تجاوزه الكثير من المفكرين الغربيين والفنانين العالميين وبما يثبت حجم التأثير العلمي، بميادينه المتعددة وفصوله المعرفية والحضارية؛ وأن من بعض مهمات التكييف والمعالجة في العمل السينمائي والتلفزيوني هو وضع التصاميم الخاصة لبعض الشخصيات بما يتلاءم مع الدور الذي تقوم به، وإذا كنا نتحدث عن شخصيات تمت معالجتها وكيفت في أعمال سينمائية أو تلفزيونية مشتقة ومقتبسة من حكايات الف ليلة وليلة، فإن مهمة المخرج لا تخرج عن قوة المحافظة على نواع التأثير الذي تحدثه هذه الشخصية بذائقة المتلقي والجهة العالمية المنتجة مدركة تماماً لطبيعة العمل الفني ورسالته وتفصيلات الأدوار لشخصياته وأساليب السرد، ولهذا تحرص على توفير مستلزمات التشويق والاقناع الذي يحمله العمل، في حيكته وشخصياته ووسائل إنتاجه، إذ ((تعتبر الدراما التلفزيونية من أهم الأشكال الدرامية في العصر الحاضر، لما تتمتع به من خصائص وإمكانات، الأمر الذي يجعل من الضروري الاهتمام بدراسة الدراما التلفزيونية لتشارك في تغيير العادات السلوكية وتعديل القيم الأخلاقية من خلال تقديم القدوة والأنماط الأنسانية))<sup>(330)</sup>.

وأفلام الغرب ومسلسلاته التلفزيونية التي اهتم بعضها بتناول موضوعات حكاياتنا العربية، قد أنتج شخصيات عربية مثل علاء الدين وعلي بابا والسندباد وشهرزاد، برؤى متباينة لا تخلو من الإضافة والتحوير وملاءمة الواقع الآخر "الأجنبي" الأمر الذي أدى إلى ضخ الاسماء المتعددة لصورة الشرق في الخطاب السمعي البصري العالمي، بدرجات متفاوتة من عمل إلى آخر. ((وشخصية العربي المسلم في السينما والتلفزيون لدى الغرب لا يمكن تجاهلها ببساطة على أساس أن الفيلم مجرد وسيلة للتسلية، بل العكس حيث أنهما يؤديان دوراً رئيساً في تشكيل نظرة الغرب إلى العرب المسلمين، خاصة النشء، حيث أن الشباب الصغار بطبعهم عشاق للسينما))<sup>(331)</sup>.

وأدبنا العربي في متناول كوني، لن نقدر على حجبها أو إيقاف حركة التلاعب والتحريف التي يتعرض لها، من لدن بعض الكتاب والمخرجين العالميين،، ويقول المؤلف المخرج قيس الزبيدي، ((يبدو أن كتاب الف ليلة وليلة الذي بدأ منذ القرن الثامن عشر زحفه المنتصر عبر الآداب الأوروبية، بدأ أيضاً، زحفه المنتصر عبر المسلسلات الدرامية في التلفزيونات العالمية، دون أن نستطيع نحن أن نواكب زحفه ودون أن نجني ثمار أنتصاره، عن طريق التأثر أو

الاقتراب من نبعه الذي لا ينضب، وغناه اللامتناهي، وتنوعه الخصب، عبر حكايات عالمه المتداخلة والمتقطعة والمتشابكة<sup>(332)</sup> ولهذا نجد التهافت المستمر على اخراج فيلم لص بغداد أكثر من مرة على مدى سنين متفاوتة، بمعالجات مختلفة، لا تخلو من الاغراض المقصودة لرسم أنماط الشخصية العربية او الشرقية، وكذا الحال لبقية الافلام التي تناولت موضوعات وشخصيات عربية، تخضع للتغيير بفعل عجلة الحبكة التي يديرها الآخر بأهواء وثقافات مغايرة، ((قد تتغير ميول الشخصيات في العمل الدرامي واتجاهاتها، كلما تقدمت الحبكة))<sup>(333)</sup>.

وليس ببعيد أن يضع الغرب "الآخر" شخصيات محرفة عن أنماطنا العربية، طالما عمل على تغيير مكونات الحبكة وبنائها الحكائي، وإلا ما الدوافع التي تقف وراء خلق شخصية الشيخ مثلاً: الرجل الكهل الذي يتنافس مع ولده الشاب من اجل فتاة راقصة عارية؟ أنها صناعة يراد منها رسم صورة كاملة الملامح عن العربي الشرقي الشبقي، صاحب النزوات، ليس غير.

## 2. الحكاية الأطار:

شاع كثيراً في الأدب العالمي أسلوب استخدام الحكاية الأطار الذي تميزت واشتهرت به حكايات ألف ليلة وليلة، إذ راق هذا الأمر لكثير من الكتاب والأدباء العالميين، ولعل أشهر ما ظهر منذ وقت مبكر في اقتباس طريقة الحكاية الأطار هي القصة الأوروبيتان الديكاميرون لجيوفاني بوكاتشيو في إيطاليا وحكايات كآنتربري لجيفري تشوسر في إنجلترا، وقد تصرف بوكاتشيو بالديكاميرون بأسلوب متفرد ومحكم، إذ كلف عشرة رواة بدلاً من الراوية شهرزاد ووضع فكرة الحكي مقابل الموت أساساً في بنائه السردية، إذ عد رحلة العشرة رواة وسردهم لحكاياتهم هو هرباً من موت الطاعون وما يفتك به، إضافة إلى ما ضمنه من قص شرقية عربي، وكذا الحال بالنسبة لتشوسر الذي قرأ الديكاميرون وألف ليلة وليلة جيداً، ووضع ثلاثين راوياً ومنحهم حجة الرحيل بحثاً عن الشفاء والحياة بدلاً من المرض والموت ومما يلفت النظر، أن كلتا الروائيتين قد زودت بأغرب القصص المشبعة بالاحتيايل والمكيدة والخيانة واللعب والمرآغة وبشحن داعر من الاباحية والجنس تكاد تلوث سمعة الشرق ومكانته الاجتماعية.

وقد عمل المخرج بازوليني ثلاثية الحياة بافلامه الثلاثة المعروفة جيداً بايروتيكيتها العالية، والتي أراد منها إدانة واحتقار السلوكيات المنحرفة لبعض رجال الدين والسلطة آنذاك، وعلى خطى الحكاية الأطار ظهرت أعمالاً أدبية وابداعية كثيرة مثل دون كيشوت لسيرفانتس ومخطوط سرقسطه وقصص لالاروخ وحكايات ايفالونا، وغيرها الكثير. ومن شدة التأثير والرغبة في تكييف القص على هدى الليالي العربية نرى أن الكاتب الايرلندي توماس مور 1779-1852 كتب اكبر ملحمة شعرية قصصية لالاروخ 1812م، والتي بناها على طريقة الحكاية الأطار، إذ أن ((الملك اورأنجين يرسل ابنته من دلهي الى كشمير للزواج هناك من ابن ملك بخارى، وفي الطريق يسليها احد الشعراء الشبان ويدعى فيرامورز، بقصص متتالية على نسق ألف ليلة وليلة،

وتسبب تلك القصص في وقوع الأميرة في غرام الشاعر الذي يتضح عند الوصول إلى بخارى أنه هو نفسه الأمير الذي ستتزوجها<sup>(334)</sup>. وهذا تناص جرى على النهج الشهرزادي السردى نفسه القائم على المفارقة وخلق الدهشة، إضافة إلى ضخ السرد القصصي مشروطاً للتسلية والالهاء، ومرسوماً لغاية الوصول إلى الهدف المنشود.

وهناك صور من مستويات المعالجة التي خضعت لها حكايات عالمية متأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة، وهو أسلوب العرض غير المباشر في طريق سرد الحكاية ففي رواية قلب الظلام للكاتب جوزيف كونراد ((يقوم الراوي بوصف اللقاء وظروفه ممهداً الطريق للشخصية الرئيسية "مارلو" كي يقص ما جرى له في رحلة عمل عبر فيها نهر الكونغو في ظروف قاسية مخيفة وبهذا تتحدد صفات العرض غير المباشر للاحداث التي وقعت لمارلو في قلب الظلمات))<sup>(335)</sup> فيما استمد آخرون طريقة تداخل الحكايات في سياق روائي موحد، كما جرى عند دون كيشوت لسيرفانتس، وهذه الصورة التي بحث فيها جيداً ترفيتان تودوروف في كتابه نظريات النثر والتي أطلق فيها مصطلح التعشيق على أسلوب تداخل القصص أو القصة داخل القصة وامثلتا في ادبنا الشرقي كثيرة وهي تفرعات شتى، منها القصص التي أنبثقت من حكاية الصياد والعفريت، أو حكاية الملك شهرمان وتفرعاتها الحكائية "القصصية" ((ويعد تودوروف أول من قام بدراسة ما أطلق عليه "توالد الحكايات" في ألف ليلة وليلة))<sup>(336)</sup> إذ عمد تودوروف إلى ايجاد صيغة الترابط الواقعة بين الحكايات واسباب تفرعاتها التي أنجب لها مصطلحاً يحسن العلاقة بينها وهو التضمين، الذي اصبح تقنية سردية خالصة، على الرغم من أن هذا لم يكن الخيار الأوحد الذي تنبثق منه عمليات توالد الحكايات، فقد ظهرت مصطلحات التوازن أو عدمه ومصطلح الوظيفة من المسوغات المشجعة لتدفق المسار السردى، والمثل الحي ينطبق على الحالات والظروف التي يمر بها السندباد التي تصبح بؤراً للتحويلات الجارية بفعل المسار السردى للاحداث والتقلبات. وأن تكرر الليالي، في الحكايات العربية، لم يعد رقماً متراكماً ومعبراً عن حجم القص وسعة الحوادث وإنما له منظور عميق أبعد من حدود القص نفسه، فقد أشارت فريال غزول الى أن ((رقم الألف في العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول في الأبدية))<sup>(337)</sup> وهذا الفضاء اللامتناهي، إنما هو بعدٌ جماليّ يحمل في فضاءاته مركبات فلسفية عن عمق الرحيل الذي تتأى به الذات عن الوجود المادي والحسي، لتتشد الخيال وتصوراته الذهنية الغدة، وهو بالحال نفسه رحلة أبدية حاملة، واللافت في الكثير من الأعمال الأبداعية الأدبية والسينمائية والتلفزيونية في الغرب هو التمسك بفكرة الحكاية الأطار التي أثارت اعجاب الكثير من المبدعين في رسم تشكلات من أواصر بصيغ جديدة، نسجت بفعل بنيات حكاية زاهية بكفاءتها الجمالية والتعبيرية، تدين إلى بهاء السرد الصوري لحكايات ألف ليلة وليلة، فقد عدت الكاتبة المؤلفة فريال جبوري غزول، الحكاية الأطار كالأسطورة، ((أن ألف ليلة وليلة محاولة للم

المشتت عبر خلق نموذج كوني للقص، يتشكل امام أعيننا حيث تقوم القصة الإطارية بتقديم اسطورة تكوين ظاهرة القص، بينما تقدم القصص المؤطرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين))<sup>(338)</sup> وهذا ما يعزز الاعتقاد نحو القدر الذي اكتسب فيه الروائيون والسينمائيون العالميون وضوح المدرسة العربية والشرقية في اصول السرد ومحكماته القصصية. ((وصدرت في القرن التاسع عشر مؤلفات روائية متطورة تماماً برز فيها التأثير بأسلوب السرد القصصي وبناء الشخص، وظهرت أخرى تداخلت في بنائها عقد وافكار وصور من الف ليلة وليلة، وهناك أخرى امتزج فيها اسلوب الليالي وحوها بأجوائها مقدمة عملاً يشبه الليالي من ناحية ويتجاوزها من حيث دقة الرمز وأداء الصورة وبراعة الاسلوب))<sup>(339)</sup> وفضلاً عن المدة التي يشير إليها الدكتور الموسوي، فقد استمر التأثير إلى يومنا هذا ووصل إلى اصقاع تجاوزت حدود أوروبا لتصل إلى اميركا الشمالية والجنوبية واللاتينية، لتسجل اعمالاً ابداعية فريدة استأثرت بليالينا العربية معيناً رئيساً لها، وعلى هدى فتحها السرد المميز وهو الحكاية الأطار، كما هو الحال عند بورخيس وايزابيل الليندي وادغار الن بو وغيرهم.

### 3. السمة العجائبية:

تعد العجائبية من السمات التي اشتهرت بها حكايات ألف ليلة وليلة، وهي أيضاً من العناصر التي تمسك بها الكتاب والمبدعون في اقتباساتهم لاعمالهم المختلفة، إذ اشتغل الأدب والفن البصري العالمي على الشخصية العجائبية والحدث العجائبي والمكان العجائبي، واستوحى شخصيات عجائبية من الليالي العربية، مثل هاري بوتر وجليفر ودون كيشوت وغيرها، والسمة العجائبية في الليالي العربية اثارت اهتمام الغرب وعدّها فتحاً في الخيال والتصورات اللامألوفة. ويعد الناقد ترفيتان تودوروف من المنظرين الذين اولوا الاهتمام الكبير في دراسة وتحليل حكايات الف ليلة وليلة، بعد أن حلل النظرية الخاصة بأسلوب السرد الحكائي العربي والتركيز على السمة العجائبية فيه، ((يستغرق العجائبي زمن التردد أو الريب، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي كما يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب، فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر))<sup>(340)</sup>.

وعجائبية ليالينا العربية اسست خلفيات أدبية ودرامية، بل أصبحت منهلاً للابداع السينمائي والتلفزيوني في تكييف الليالي العربية الى الواقع الغربي، أن تناول التحليلي الذي قام به تودوروف تجلى في حكايات السندباد البحري وعلاء الدين ومصباحه السحري والامير احمد وقصص علي بابا والاربعين حرامي، اذ كشف عن نبع جالت به الليالي من خوارق واعاجيب إذ يقول، ((في الآثار الأدبية التي لا يكون فيها الحب متهماً، تتدخل القوى فوق - الطبيعية لتساعده على الاكتمال، نجد مثلاً في الف ليلة وليلة، حيث يتوصل علاء الدين الى تحقيق رغبته عن

طريق أدوات سحرية هي على التحديد الخاتم والمصباح، فحب علاء الدين لبنت السلطان ما كان له إلا أن يبقى حليماً إلى الأبد لولا تدخل قوى فوق - طبيعية<sup>(341)</sup>.

ونرى من زاوية مدى تأثير الأفلام والمسلسلات التلفزيونية المشبعة بالعجائب والكائنات العجيبة والخوارق والجرائم والخيال العلمي، في ذائقة المتلقي الجمالية والفكرية بوصفها أعمالاً استثنائية خارجة عن المألوف الواقعي، فهي تهاجم الحواس ومشحونة بطاقات معرفية ومعلوماتية وأنفعالية وإذا تساءلنا لماذا هذا الكم من النتاجات العجائبية والخرافة وبعوالم لا يصدقها العقل، ولماذا هذا الولوع في عالم يكاد لا نراه أبداً حتى في عالم التخيل؟ ثمة فلسفة قد يحملها هذا الصانع لهذه الاعمال الخرافية المدهشة، وقد كشف الدكتور شاكر عبد الحميد عن الدوافع التي تقف وراء هذه الاعمال، ((وجود مثل هذه الاشكال وما يرتبط بها من افعال عبر التاريخ وعبر الثقافات الأنسانية - يبدو أنه يخدم وظيفة خاصة تتعلق بمحاولة الفهم للغامض والمجهول والمستتر وكل ما لا يقع تحت التحكم الواعي للعقل او الحواس او يرتبط بعالم الموت))<sup>(342)</sup>.

وأن فلسفة البحث عن الغامض واللامتوقع قائمة في اغلب الاعمال الأدبية والسينمائية والتلفزيونية، والموجهة للصغار والكبار بدوافع تحصين الأنسان المشاهد من المخاوف التي تنتابه في اثناء قراءته ومشاهدته للاعمال الاسطورية والخرافية، وهي بالحال نفسه جرعة التخفيف من حدة الفزع والرهب التي يصاب بها في اثناء مواجهة هذه الاعمال، بكل وحوشها وسحرتها وشياطينها وعوالمها المظلمة والمخيفة. ولعل هذه الاعمال تحمل الرغبة في العرض المخصص للترفيه والتسلية والتزود بالمعلومات والخفايا دون أن تضمّر اهدافاً خفية هدفها استلاب المتلقي والسيطرة على مقدراته العقلية والعاطفية، وحذرنا من هذه المخاطر والنوايا، التي تتحدى حتى نظرية الفيلم التحليلية إذ ((أن النظرية التحليلية النفسية حول السينما تنظر للمشاهد، ليس باعتباره شخصاً من لحم ودم، ولكن باعتباره تكويناً اصطناعياً، تم أنتاجه وتنشيطه من خلال الجهاز السينمائي))<sup>(343)</sup> وهنا السينما ليست آلة ميكانيكية، وإنما جهد ابداعي جماعي منظم برؤية جمالية وفكرية في الخلق البصري وتحريكه بازمنا اخرى والايهام بالمكان الواقعي، بتخيلات لا شعورية حالمة ((والسينما مهما بلغت درجة وثوقية مواقف صورها، تجعل الواقع يتنفس لأنها لا تقدم نفسها ابدا على أنها الواقع))<sup>(344)</sup>.

فالسينما تبحث عن وظيفة أخرى، فقد تحلم وقد تتنبأ وقد تعاشر الزمن، وتندس بين المشاعر والايحاءات وقد توظّر بزوايا متعددة، ولأنها تحمل رسالة تتطلب استجابة المتلقي، وتصل إليه بوسائل تعبيرية متعددة، ((وأن كل عملية تعبير، تمثل تحول المحتوى أو المعاني الى منظومة من الرموز اللفظية او غير اللفظية كما هو الامر في السينما والتلفزيون حيث يتكامل الخطاب البصري السمعي، المرئي بتزاوج كل من عنصري الصوت والصورة فيصبح لكل تشكيل بصري تشكيل سمعي، يعززه ويسأندة ويقويه او يشرحه ويفسره ويدعمه من الناحية الدرامية،

وحتى الصمت يمكن أن يعد عنصر توتر فاعل في بعض المواقف<sup>(345)</sup> وهذا ما يحدده نوعية الاسلوب واتجاهه وكيفيات استخدامه في تجسيد مفاصل المنجز وحياسة نسيجه الجمالي، المتضمن الشفرات والرموز والتخيلات التي تشبع الصورة مديات اوسع واحتمالات عجائبية أبعد ما تكون عن الواقع المادي ((وحتى يخرج الفنان - المخرج السينمائي - من حركة الحياة المتلاطمة والمموهة، والقائمة على تداخل الاشياء، وأنزياح مظاهرها المتبدلة، والغائمة والزئبقية، يخترع المخرج لنفسه ذاكرة، مادية، وأن كأنت رجراجة وليست صلبة لكنها في الاحوال جميعها تسعفه لمسك بداية الخيط حتى لا يتيه في الدوامة او في المتاهة))<sup>(346)</sup>. وأن الصناعة السينمائية التي يقودها المخرج لا بد أن تمسك بالخيط البصرية منذ التفكير الأولي في السعي لخلق الخطاب البصري والسمعي مع الادراك الواعي للوسائل السمعية والبصرية بوصفه اشتراطاً قاسياً، يسهم في البناء الداخلي أولاً، ويتجنب الرضوخ لكماثن المتاهة والضياغ ثانياً.

ولهذا فقد ارتضت الذائقة الجمالية صورة رفع الصخرة والولوج في عالم سفلي حافل بجلالته ونظامه العجيب، والوصول الى امكنة كجبل قاف الذي لا مكان له في الواقع، وعوالم كثيرة كالسندباد وعلاء الدين وصيحة افصح يا سمس. إذ برزت امثلة متعددة في طرائق واساليب التعامل مع هذه الحكايات، عن طريق توظيفها وترويضها على وفق مشيئة المجتمع المراد نقلها اليه، والتي توصل بعمليات تكييف هذه الليالي، ومنذ عام 1900، ظهرت في الغرب اعمال تلفزيونية وسينمائية، تباينت فيها كيفيات التناول والذي نعتده يستند الى الثقافة العامة للمجتمع والى ثقافات خاصة في مناهج الأدب ومدارسه والمعنية بشؤون السرد ومكونات القص.

وأن كثرة القصص في الليالي العربية وتداخلاتها وطبيعتها العجائبية والخرافة والمثيرة شكلت مادة مهضومة لصناعة إنتاجية في التلفزيون والسينما، ومن اللافت عند قراءات الوجه الآخر لليالي العربية نجد أن المعالجات التي خضعت لها هذه الليالي، "والتي عدت تكييفات" قد بدأت في حقول الأدب قبل التلفزيون والسينما وراح بعضها ينسج ما يروق له من صور واشكال اعتمدت التحريف والقطع والاضافة بما يشوهه او يطابق الحقيقة النصية أحياناً، ولهذا نرى أن المعالجات التي تعرضت لها الليالي العربية في الادب هي تأسيسات لثقافة شائعة بين اوساط الغرب والتي تركت تأثيراتها الفكرية والفلسفية والجمالية لدى الكثير من المخرجين وكتاب السيناريو والصناع المنتجين.

ولكون الحكايات العربية لها من الخاصية العجائبية والخيالية والخرافة، فأنها لا تخلو من احتمال بعض مخاوف التأثيرات التي يتعرض لها بعض الأجيال والفئات العمرية من مجتمعنا بحكم طبيعة المعالجات والتكيفات غير المنظورة واقعيًا، ((فالطفل في حالة استرضائه سريع التقبل والأنغماس والأنسجام مع المواضيع والقصص الخيالية المقدمة له، فعن طريق تعرضه للمشاهد التي تعتمد على الحيل السينمائية والتي تنقله من عالم الواقع الى عالم الوهم والخيال،

يتخلص من عقده ومشكلاته النفسية والاجتماعية، وأن مدى تأثير هذا الخيال في تغذية نزواته واسهابها يتوقف على مدى استعداداته النفسية والشخصية ولكن المشكلة تكمن في معرفة ما اذا كان بالامكان التخلص من خطورة الآثار التي تتولد من تأثير البرامج التلفزيونية الساحرة على خيال الاطفال وطغيانها على شخصيتهم وسلوكهم))<sup>(347)</sup> ونحن في هذا لا نحمل تحذيراً من المشاهد الخيالية، فهي تروض النفس وتنعشها وتبعدها عن دوامة الواقع وصخبه، أن بعض ما يتحقق من كثافة سمعية بصرية في الشاشة هي اعمال ينتجها الغرب موجهة اساساً لمتلقي مطلوب منه تسلم الرسالة واغراضها، فتلك الكثافة غالباً ما تحمل الافلام الخيالية والمغامرات العجائبية والجرائم، وهي بالوقت نفسه تحمل أبعاداً سايكولوجية واخلاقية وسلوكية بتأثيرات لا تخلو من السلبية والانحراف، وكثيرة هي الافلام والمسلسلات التلفزيونية التي أنتجها الغرب وغيرهم، والمقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، وقد كيفت الاشكال والمضامين العجائبية شتى، ضخت فيها طاقات تخيلية وافكاراً فانتازية تجاوزت فيها الحدود العقلية والواقعية، بما يؤثر سلباً على شريحة الاجيال الناشئة ويعمل على اهتزاز بعض القيم المكتسبة من بيئة هذه الاجيال وثقافتها. ((ويشير العالم الايطالي أنريكو اتافيللا الى نوع من الجنون يطلق عليه جنون الخرافة عندما يصاب الطفل بصراع بين منظومتين من القيم، الأولى من قيم ابطال الافلام الخيالية وصراعات العصابات وخرافات الروايات والثانية من محيط البيئة الواقعية، ولكن كثيراً ما تؤدي المشاهدة التلفزيونية وقوتها الضاغطة الى أن تتغلب منظومة القيم الاولى على الثانية، إذ يحيا الطفل في عالم خرافي بقيم شاذة معادية للمجتمع))<sup>(348)</sup> وهذه إحدى المخاطر التي يخشاها جراء عمليات التكييف السلبية للاعمال العالمية الخرافية المقتبسة من حكايات الف ليلة وليلة واخبار السندباد والجن والعفاريت ومغامرات علي بابا وعلاء الدين ومصباحه الساحر، كمادة قصصية مشبعة بالايحاءات التي قد تسبب بعض الاضطرابات النفسية والعاطفية، ولاسيما المبالغة في مشاهد العنف والجنس والمغامرات الخارقة والبحث عن كل ما هو غير مألوف وغير كائن على الرغم من أن المعالجات الاخراجية في تكييف القصص تهتم كثيراً في رسم الصور المثلى والجدابة للابطال بما تجعلها مقبولة جداً لدى المتلقي للتعاطف مع ما يقوم به من مهمة بصرية، وقد يعتقد البعض أن مثل هذه المغامرات قد تكون متنفساً للمتلقي للخروج به من عالم تقليدي قد يستمر برتابته مخلفاً وراءه التذمر والاكتئاب، وقد يعزوها بعضهم الى الدوافع الإنتاجية المريحة وراء هذا الخلق المغامر الخارق المبتكر لجذب الجمهور امام التسلية والترفيه التي لا يمقتها احد. ومهما تكن الدوافع والغايات، يبقى التوجس قائماً من تقنيات التكييف المغرضة، ومما يزيد من شدة الحذر ازاء عرض الاعمال التلفزيونية والسينمائية الخيالية والفانتازية الموجهة اصلاً إلى الاجيال الناشئة والمنتجة من قبل الاخر "الغرب" هو أن الاعمار الدنيا لهذه الاجيال والتي تسبق دخولها التعليم الابتدائي، تقع في اشكالية المزج بين الواقع والخيال ومرحلة عدم التمييز

بينهما، هذا فضلاً عن مشكلات التلقي وآلية العرض المشتركة، ولاسيما في العروض التلفزيونية التي لا تمنع الصغير من مشاهدة الاعمال الموجهة للكبار.

كما ((أن البرامج التلفزيونية تتباين في محتواها من بلد إلى آخر، ولكن معظم الدراسات تشير إلى أن برامج التلفزيون تضع الطفل وجهاً لوجه امام مشاكل الكبار في سن مبكرة وتطرح برامج التلفزيون في بعض بلدان العالم صورة مشوهة او منقاة للمجتمع سواء كان ذلك على اسس عرقية او طبقية او مهنية او اجتماعية او سياسية))<sup>(349)</sup>.

وبقدر الاهمية التي حظيت بها قصص الترفيه والتسلية والمغامرات العجيبة في القصص الغربية العالمية والمعدة عن حكايات الف ليلة وليلة، كأن هناك قدراً أكثر اهمية وخطورة وهو كشف الصور الحسية والاباحية التي لا تشكل الخطورة نفسها عند الغرب والعالم، بسبب التعود والغاء نزعة التحفظ والالتزام التي اسست لثقافة الاستعداد النفسي والعاطفي للغوص في بحر المحظورات والوصول اليها.

ولهذا نستطيع الجزم بأن اغلبية الاعمال التلفزيونية العالمية المقتبسة من حكايات الف ليلة وليلة لا ترقى الى المستوى النموذجي الأمثل في العرض على شاشة التلفزيون العربي، بحكم الجنس والاباحية الفاضحة في عدد من المشاهد الحسية، والعري التام على الرغم من الهيمنة الإنتاجية وحجم التسويق الموجه بعقود موثقة ليس من السهولة التنصل عنها أو ألغائها.

#### 4. موضوع الجنس:

تعد قضية الجنس واحدة من أكثر المستويات التي اشتغل عليها العالم الآخر في تأثره مع حكايات الف ليلة وليلة، مع أن اشتراطات الفرق الاجتماعي والديني والتاريخي واضحة جداً بين المجتمع العربي وبقية المجتمعات غير العربية وغير الإسلامية، لما لها من خصوصية الرؤية في التعامل مع الجسد ولغة الظهور في المنجز البصري.

وقد وجد المؤلف في عدد من الافلام السينمائية والتلفزيونية العالمية حدوداً مفتوحة في كشف المشاهد الجنسية الصريحة، وبأباحتها تجاوزت المؤلف الشرقي والعربي، ففي افلام المخرج بازوليني الثلاثة وهي الديكاميرون وحكايات كآنتربري وزهرة الف ليلة وليلة، اعتمد في معالجاته لها على المشهد الجنسي والغى جميع التحفظات والاعتبارات الاجتماعية والدينية، اعتقاداً منه في فضح المؤسسة الدينية والسياسية والاجتماعية في أوروبا أنذاك على الرغم من الايحاءات الاخرى الموظفة للغرض نفسه.

واهتم الكتاب والمخرجون العالميون في المدخل التأسيسي الأول (القصة الأطار) لحكايات الف ليلة وليلة، وهو الخيانة الكبيرة التي وقعت بين زوجة شهريار وعندها الأسود وزوجة أخيه شاه زينان مع عندها مسعود وبين عدد من الجواري وعبيد القصر، وهو امتهاناً لكرامة السلطة والمجتمع، فضلاً عن العقاب الابدي الذي شرعه شهريار بالزواج من بنات المملكة يومياً وقتلهن قبل حلول الصباح، والذي أصبح الضرورة الحتمية لظهور شهرزاد على مسرح الاحداث لأداء دورها المجيد.

وعمد بعض من الكتاب والمخرجين في العالم إلى رسم صورة اخرى لشهرزاد والصق بها تهم الأنحراف والشذوذ تعبيراً عن العقد والمركبات الطاعنة في الشخصية الشرقية، وقصص اريوستو المسماة اورلأندو فوريزو متمسكة بفكرة أنه ليس ثمة امرأة عفيفة في العالم، والتي يعتقد أنه استمدها من قصص الف ليلة وليلة.

#### 5. الاجواء الشرقية:

شغلت الأجواء الشرقية اهتماماً خاصاً لدى صناع المشهد البصري في الإنتاج السمعي البصري العالمي وبحدود متباينة مرتبطة بنوعية مستوى المعالجة ووجهة النظر لمكونات الفسحة البصرية المراد اقتباسها، من اجواء الشرق وحكايات الف ليلة وليلة، ففي بعض الاعمال السينمائية او التلفزيونية ظهرت المساجد الاسلامية باجوائها ونقوشها التاريخية، كما تفنن بعضهم الآخر في رسم الديكورات المعبرة عن اجواء القصور وعروش السلاطين بزخارفها وقطعها النحاسية والوانها الزاهية، وبما يثير السحر الشرقي، وجمال نسائه، وموسيقاه، وتختلف المجتمعات في النظر بعضها إلى الآخر، تبعاً للتباين الحاصل بين ثقافتها وأرصدتها التاريخية والحضارية.

وليس بغريب عن حقول التلاقح الثقافي القائمة بين الثقافات المختلفة، أن يحصل تباين ما بالموضوع الذي يتم تناوله من ثقافة إلى أخرى، ومن بقعة إلى غيرها، ((فلو نظرنا مثلاً الى الساجيد والاوناني الشرقية، لوجدنا أن نماذجها كانت تنطوي في الاصل على قيمة دينية أو سياسية، بوصفها رموزاً قبلية، ولكن المتأمل لهذه الموضوعات من أهل الغرب اعجز من أن يفتن إلى مثل هذه القيمة))<sup>(350)</sup> بمعنى، أن أي موضوع، يتم نقله من ثقافة مجتمع إلى أخرى، سيكتسب قيمة جديدة، قد تذهب به بعيداً، وقد تلامس حقائقه، وتتحرك عناصره الجمالية لذائقة أخرى تمسست على معايير أخرى في الاستجابة وقد تنظر ثقافة الى اخرى بعين الازدراء والنكوص، لأسباب لا تخلو من عقد ونزاعات، بعد أن تعجز فنياً، ((ويعتقد الناقد الثقافي ترفيتان تودوروف في كتابه اكتشاف اميركا، بأن كل ثقافة فوقية، تحاول، حينما تتسم بثقافة بأنها أدنى منها، فرض نموذجها عن طريق الاستقطاب او الاحتواء وحينما تبوُّ بالفشل، تبدل استراتيجيتها بمحاولة استعمال القوة والعنف))<sup>(351)</sup>. وحسبنا في هذا أن نرى بعضاً من الاوساط الأدبية والفنية العالمية وقد تبنت هذه النزعات الضيقة التي تستهدف حقوق الغير وخصوصياته الحضارية والابداعية، وبما يمسح ما سجله التاريخ من مآثر وصفحات منيرة، في حياة شعب ما، أو مجتمع معين، ولعل اخطر ما يهدد ذلك، هو الخيار السمعي البصري الكاشف للحقائق الجمالية والفكرية، والذي يجيد فن التصرف بها طبقاً لهذه النزعة أو تلك وأما في حقبة الرومانسية التي عاشتها المجتمعات الأوروبية فقد شاعت الرغبة في تذوق الاعمال الفنية والأدبية المستوحاة والمقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة بحسب قول محسن الموسوي، إذ أخذ منا قصص الجن والعمالقة والسحرة والمغامرات وقصص الحب باجوائها الشرقية، إلا أن هذه الرغبة لم تدم طويلاً، ((وبتطور تلك المجتمعات، وسيادة الفكر العلمي وأنحسار الفكر الاسطوري تدريجياً. بات من الصعب الاعتماد على الاقتباس الحرفي من الليالي العربية))<sup>(352)</sup> ولهذا فقد ظهرت طرائق اخرى في استلهاهم واستنباط الافكار والموضوعات المقتبسة التي تخضع للتاويل، وتعدد كثير من الأوجه وتنوع زوايا النظر والقراءات الملائمة لثقافة المجتمع المطلوب تكييف الليالي له.

فالاعمال الأدبية والفنية العالمية التي تناولت موضوعات من حكايات ألف ليلة وليلة ظهرت بوصفها قطع فنية تحمل العلاقات السببية، بما يظهر الغاية المتضمنة فيها، ولم تكن مجردة من المهمة الجمالية، والفلسفية المكلفة بها، فقد ظهرت روايات وافلام، كشفت عن صور الحياة الاجتماعية العربية بألوانها وطرزها التاريخية فيما ذهبت أخرى بعيداً بتخيلاتها واحلامها لمدن واماكن لم تكن على أرض الواقع، ولم ترها العين من قبل، وقد وضعت الأشياء جميلها وقبيحها في مواقعها وفي غير ذلك، وسارت على سكة السياق وخرجت منها، وذهبت أيضاً إلى النفس البشرية ورغباتها وأحاسيسها ومشاعرها، ومعاييرها التي تعينها على تذوق الأشياء والنفور منها، بل وحملت قيماً ومعاني في السلوك والافعال تباينت بدوافعها ونزعاتها، وتبنت كذلك

الخرائن المعرفية والمعلوماتية بوصفها قيماً جمالية لا بديل عنها، وتجلت هذه القيم اما بالمثل التي تحملها او بطريقة التنظيم والتناسق بين الاشكال والماهيات، او ما تكنه من رمز او بقدر محدد من التمسك بالواقع المادي وثرائه التاريخي، وغيرها من مقومات الجمال واسباب التذوق، في المسارين السمعي والبصري، ((فالأبداع الفني يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية، وهو يقوم على اساس من عمليات الاختيار والتفسير والتنظيم))<sup>(353)</sup> وهذا ما يوفر للبعض فرص التحكم بصناعة الاشكال والموضوعات بما يلائم الذائقة التاريخية والموضوعية.

ففي السينما، يعمل مخرج فيلماً، عن قضية لا تخلو من صراع مع بلده، ولهذا نجد في معالجاته السمعية والبصرية حرفة التحيز وقلب المعايير من اجل التعاطف مع الذات على حساب الحقيقة، وقد لا نجد شبيهاً لهذه الفرص في موضع آخر، ((وأن فخامة وجلال طراز لويس الخامس عشر قد دفعا كارل جرون مخرج فيلم فارس ايون الى المبالغة في تزيين وزخرفة ملابس هذا الفيلم مبالغة كبيرة، في حين كأن المخرج روبيسون ينظر الى مأنون ليسكو بعيني الرسام، وعني بالتفاصيل عناية كبيرة لايضاح سياق القصة، كما هو الحال في فيلم فييسكو))<sup>(354)</sup> وقرب من هذه الصورة واحتمال حدوثها، عملت بعض المؤسسات الفنية والأدبية العالمية، على التطرق الى موضوعة الحرب الصليبية وكشفت عن معالجات شاذة ومحرفة تاريخياً عن صورة القائد صلاح الدين الايوبي، وتجريده من السمات الأنسانية والقيم الاخلاقية، وليس غريباً أن يتخذ ادباء ومثقفو إنجلترا موقفاً متبايناً من حكايات ألف ليلة وليلة، جراء ما تحمله من عوالم غريبة ومبالغات وعادات وسلوكيات تختلف بشكل واضح عن ما ألفته المجتمعات الأخرى، ولهذا تبنى هؤلاء الكتاب والمثقفون عمليات توظيف وترويض هذه الحكايات بما يلائم الذائقة السائدة آنذاك، ((ولم تسلم الحكايات نفسها من نزعة الاعداد، فهي في جانبها الغريب الدخيل تحفل بالمبالغات في كل شيء، ابتداء بالآلية القصصية حيث السحرة والجن.. الخ وأنتهاء بالمأكل والملبس والقصور، مما أعاظ نقاد وأدباء الاتجاه الكلاسيكي الجديد))<sup>(355)</sup>.

ويكشف محسن الموسوي سلسلة من عمليات التعديل والحذف والتدجين والترويض، والتي جاءت متفاوتة مع الثقافة الأنجليزية وقرائها المختلفين، فقد عدت بعض التكييفات غير قادرة على أرضاء طبقة القراء المثقفين، وليس ببعيد أن تنشأ تحفظات وهواجس ازاء بعض الصور الحسية والأباحية التي تصل إلى حدود استغلال الأطفال والاجيال الفتية، على الرغم من الصناعة المتقنة درامياً وجمالياً، مما دعا بعض الجمعيات والحلقات الأدبية والدينية والاجتماعية في إنجلترا إلى المطالبة بضمأن توافق الحكايات مع الضوابط السائدة آنذاك في الحفاظ على الحشمة والعفاف، ((وتوجت مثل هذه المساعي بمؤلف الجليل الكاهن جي. كوبر الذي سماه الاخلاقي الشرقي: أو جماليات ليالي السمر العربية، وهو الأخر معد عن الليالي ومزود بتعليقات وأضافات

وتصورات))<sup>(356)</sup>. ويعد تركيز كوبر على الوجه الجمالي لحكايات الف ليلة وليلة ذا أهمية كبير في سرعة أنتشار التذوق اللافت لليالي في المجتمع الأنكليزي.

وهذا مقطع منه في خاتمة مغامرات السندباد الذي يعلق عليه: ((قد يلاحظ قرائي الصغار في كل مكان من هذه الرحلات وفي خلالها جميعاً، تدخل إرادة الباري، ذلك لأن السندباد ومهما كانت المخاطر التي يواجهها يسلم نفسه إلى هذه الإرادة، وهي دوماً تسنده بطريقة خارقة، أما عندما يبتعد عن المخاطر ويستقر بين ذويه في منزله وبلده، فإنه يواظب باستمرار على اسعاف المعوز والتعيس، لكنه عندما يجد نفسه في موقف خسيس عاملاً كخادم في ظروف مهينة في بلدان أجنبية فإنه يزاول عمله بتواضع واتزان مناسبين))<sup>(357)</sup>.

فالسندباد هو علامة شرقية خالصة مثله مثل الشخصيات العربية والشرقية، وعلامته امتياز شرقي كالمصباح السحري والاربعين حرامي وقصور سلاطين الشرق التي كانت تشغل بال السينمائيين العالميين في صناعة الخطاب المرئي. بطرافته وعجائبيته المدهشة.

فالخطاب السمعي البصري، هو رسالة مرتبطة بزمان ومكان واقعيين كانا أم خياليين، ويحتمل ترتيب الاحداث على وفق تنظيم محدد، وأن درجة حيوية اللقطات والمشاهد هي التي تفجر الدلالات الصادرة، بوصفها علاقات بصرية، يستقبلها المتلقي عبر منظوره الادراكي وحواسه المستقبلية، ((فالسینما ما هي الا طرح بصري يعتمد اعتماداً كلياً على الايقونة سواء البصرية او السمعية، ويعتمد على العلاقات التي تحضر داخل الصورة بكثافة، من اجل اعادة إنتاج واقع فيلمي))<sup>(358)</sup>. واذا كان اشتراط السينما هو حملها للدلالة فهذا مفهوم تميز به كريستأن متيز، كونها مهمة بصرية تتجلى في نقلها للرسالة إلى المتلقي، مثلماً تميزت الموسيقى في ترك أثرها التعبيري عند المتلقي في تحقيق المتعة والرضا النفسي، والنتاج عن كثافة المعرفة والالمام بمفاهيم الضوء واللون والحركة والتكوين وعلاقات الاشياء الساكنة والمتحركة، التي تعد الخلفية الغنية لأسس الادراك البصري، ((أن احساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل اساس اللغة السينمائية))<sup>(359)</sup> وهذا يعني أن أية لقطة سينمائية أو تلفزيونية لا يمكن أن تتجرد من المعلومة، ومن الدلالة وأن تصبح عقيمة المعنى، حتى وأن رسمت من قبل المخرج بقصد ما، لأنها ستحمل شيئاً ما وهدفاً معيناً لأن السينما او التلفزيون فن تركيبى، يحكمه المونتاج ودقة البناء.

وبقدر ملاحقتنا لمركبات الخطاب السمعي والبصري العالمي في تكييفاته المرئية لحكاياتنا العربية، فأنا قد نفع ضحية الاتجاهات والمدارس الاخراجية والفلسفية التي وصلت الى حدود وعوالم لم تتفق ورؤنا المنهجية والجمالية كوننا اصحاب موروث عريق باجواء خاصة، وحريصين على أن يظهر بالمكانة اللائقة له وبدون تحريف وتجن، لأننا نعتقد أن أية نظرية للتواصل الفني والأدبي بين الثقافات داخل المجتمعات المختلفة والمتباعدة ينبغي لها أن تأخذ بعين الاهتمام بأن

كل فن وأدب لمجتمع ما هو ثروة الشعب الغنية، وهو محصلة للقيم الاخلاقية والفكرية والجمالية لهذا الشعب، ((فتاريخ الأدب والفنون الجميلة هو في الآن ذاته تاريخ بتبعية وتمرد غريزي للتجربة الجمالية))<sup>(360)</sup>. ولا ضماناً من حرية التكييف والمعالجات الجمالية والفلسفية التي تجربها تجارب العالم في حقول الخطاب السمعي البصري على الكثير من الموروث الشعبي للشعوب، لأنها قد تقتصر على سعة الاطلاع على ثقافة هذا الموروث وقد تعتمد التصرف اللامحدود في الاضافة والحذف والتشوية لاغراض قومية أو دينية أو سياسية او اية نزعة اخرى، ومهما كانت درجة الاطلاع ودرجة التعمد فإنها لا تستطيع ازالة الحد الأدنى للعناصر المركبة لحقيقة الموروث، مع أن الجديد في المعالجة والتكيف يبقى مرتبطاً بالاهداف المرسومة والمقدمة للمتلقى المحدد، وبحسب مفهوم أ.هـ. غومبريتش في كتابه الفن والايهام، يقول ((لا يمكن لشكل التقديم أن يفصل عن غايته وعن المجتمع الذي سوف يجري تداول اللغة البصرية المعطاة فيه))<sup>(361)</sup> وهذا ما يعتمد على تجربة صانع المنجز البصري سينمائياً كأن أم تلفزيونياً، وحقيقة فهمه لواقع الافكار وأنفعالات الشخصيات وسلوكها ومسارات الحدث الفكرية ومهاراته المتقنة في تحريك العناصر الاساسية للمنجز بأسلوب متفوق، لأن الاقناع يتطلب الصدق الشديد وليست المبالغات المزيفة والمفرطة في الاشكال او العواطف والجنس والمغامرات الشاذة، كما لا بد للاقناع أن يكون بمستوى التخيل الذهني ونزعاته العقلية، فأحياناً تلجأ المعالجات المنفذة عن مستوى تكييف معين الى التلاعب بازياء الشخصيات والاماكن التاريخية بما يثير الاختلاف، ((ولا ننسى أنه لا يوجد مكان او عصر يلتزم فيه الناس بازياء محددة، تحديداً صارماً، إلا في حالة الجيوش الحربية مثلاً، ولكن علينا الا نتجاوز كثيراً في الخروج وأن نلتزم بالطابع العام للازياء في المنطقة او العصر))<sup>(362)</sup>. وتبقى مشكلة الازياء والديكور من المشكلات القائمة اذ يصعب نقلها وتصويرها في ضوء ثقافة حقبتها التاريخية وعصرها المنصرم، فتخضع بكثير من التصورات والاجتهادات بما يغير ويضيف تبعاً لأيديولوجية المخرج وسياسته في التكييف وخلفياته المعرفية.

وقد وجد المؤلف أن الاعمال البصرية المكيفة عن الف ليلة وليلة، قد حاولت اثناء معالجتها في عدد من المستويات، من دون الاختصاص بمستوى واحد، ولهذا نجد في فيلم الليالي العربية أو لص بغداد أو الديكاميرون وغيرها، رسماً خاصاً واشتغالاً واضحاً للشخصية وبأرادات تتحكم بها الخلفية الفكرية والثقافية لصانع الفيلم، مع عدم تجاهل الاجواء الشرقية او الحكاية الاطار وموضوعة الجنس، ولهذا عندما نعيد قراءة هذه الافلام نرى أنها تتفتح بمستويات متعددة من وجهات النظر والمعالجة.

وحاول المؤلف الوقوف عند عدد من النتاجات السينمائية والتلفزيونية التي كيفة من وجهة نظر الاخر، وقبل استعراض الافلام والنتاجات البصرية، يمكن الوقوف قليلاً عند الخطوات

الأولى للتكييف التي بدأت منذ ترجمة أنطون غالاند كونه صاحب المبادرة الأولى لتعريف الآخر "الغرب" بليالينا العربية.

### تكيف الافلام السينمائية والتلفزيونية: تكيف فيلم (الليالي العربية):

منذ وقت مبكر للسينما العالمية، ظهرت ملامح لاتجاهات ونزعات ممتدة من الثقافات السائدة في الغرب، والتي لم تتردد في اطلاق تصوراتها عن ثقافة الداخل لديها وثقافة الآخر، فحضارات الامم والشعوب مادة غنية في الادب والسينما، كالملاحم والحوادث والشخصيات وكل المنجزات الحضارية.

والشخصية العربية صورة من صور التناول عند الغرب، بافلامه وادبه، فلم تكن خالية من الطعن والقصور، ولقد ادت السينما الدور الاكثر تأثيراً في ترسيخ المتدني من المفاهيم التي الحقوها بالشخصية العربية ((وبعض افلام جورج ميليه التي تمتاز باعداد المناظر تعتمد على مصادر ادبية او قصص خرافية او فولكلورية مثل روبنسون كروزو 1902 او فاوست ومارجريت 1904 او قصر الف ليلة وليلة 1905<sup>(\*)</sup>)).<sup>(363)</sup> وقد اقدم المخرج جورج ميليه على اخراج فيلمه الذي اطلق عليه "الليالي العربية" 1905 والذي تناول فيه الشخصية العربية على أنها ((شخصية بشعة، تركب الجمل، تحمل خنجراً يقتل به ليسطو على قافلة ويغتصب امرأة غيره))<sup>(364)</sup> ويراد من هذا الوصف تحميل هذه الشخصية المساوي، لخلق فجوة المفارقة مع الآخر كمعيار جمالي أخلاقي، المتمثل بالشخصية المقابلة لها وهي الشخصية الغربية او الامريكية التي ينسج لها صورة الحكمة والتعقل واللباقة بما يضعها النموذج الامثل مع التدخل المتقن في البهاء الصوري للتشكيل الطاعي على حركة المشاهد التي يتحرك فيها "الآخر"، في مقابل الوضع الرث الذي يوضع فيه "العربي" بما يزيل درجة التقرب والتعاطف معه من قبل الجمهور، وبصيغات سردية تعمل على اضعاف خيوط الصلة مع المتلقي، وهذه من محمولات الخطاب السمعي البصري الفاعل في منظومة التلقي.

وفي سنة 1942 قُدم فيلمٌ بعنوان ((ليال عربية))<sup>(\*)</sup> من اخراج جون راولنز بأحداث لم تذهب بعيداً عن احداث فيلم حرامي بغداد ولكن بتكبيفات يراد منها التمسك بالصورة النمطية المتفق عليها عند الغرب وهي أن الملك يفقد عرشه عن طريق تأمر اخيه ((فتقوم احدى الراقصات من الجوّاري وبمساعدة احد الحواة من الشطار والذي يجيد الحركات الاكروباتيكية من استعادة عرشه))<sup>(365)</sup> وهنا المعالجة البصرية ذات الاغراض التي تمرر الاقناع المرئي، وهي استخدام المؤثرات الصورية المشوقة في الاكروباتيك وحركات الراقصة المثيرة والاشتغال بمنظومة الجسد وتعبيراته الايحائية المنقذة لسلطان الملك واستعادة عرشه، وكأن سعادة الملك لن تتم الا بما يحيطه من راقصات واجساد، وهذا هو اللافت في سينما هوليوود عند تقديمها للنساء

الشرقيات مع تزايد العروض الفكاهية الاستعراضية التي تسخر بشتى الحركات والمقالب من الشخصيات الشرقية او العربية، التي ترتدي الملابس الاسلامية، كما عرض الفيلم حشوداً كبيرة من المعارك بالسيوف والخيول والبيارق. ويكشف الفيلم باظهار لقطة لرجل يسرق خاتم احد الفرسان الجرحى تكيلاً بقيم هذا الرجل الاخلاقية كونه شرقياً، وهذا ليس اكثر من تزامم النساء بكثرتهم واغرائهن لفتى يتوسطهن بحيرة واستغراب لعروض الهوى المقدمة اليه منهن.

وفي فيلم الليالي العربية او الف ليلة وليلة الذي أنتجته شركة يونوفرسال سنة 1942 لمع نجم الممثلة ماريا مونتيث بالشكل الاغرائي الذي ظهرت فيه والتي توصف بأنها ((تلك النجمة الساطعة التي كانت متخصصة في تشخيص ادوار النساء الشرقيات العاريات تقريباً إلا من ثوب شفاف تلائمه في اللون رافعة نهدين وتنورة.. أنها ابداعات خيالية سينمائية بالألوان، تمثل فيها ماريا مونتيث محاكاة بنساء نصف عاريات مثلها))<sup>(366)</sup> وما هذه الصورة للمرأة الشرقية إلا واحدة من زوايا النظر اليها، بعد أن ظهرت في اعمال اخرى مصاصة دماء والعنكبوت والمرأة الافعى وغيرها من مهمات الخيانات والمؤلفات عن العشق واللذة، ذلك ما اشتهر به معجم هوليوود في التكييف لاغراض خطابها السمعي البصري في الاستخدام السحري للسينما والذي يجابه الاعتراضات العقلية والذي يتفنن في مزج الوهم بالواقع ((أن الافلام الأكثر واقعية هي التي توصل الوهم الاكثر كمالاً، اما الافلام الاكثر تخيلاً، الاعمال النقية للأنسان - افلام الكارتون والفانتازيا - فتتكئ بشكل كبير على المصادر الواقعية للسينما من اجل جعلنا نرى المستحيل ونصدق ما لا يصدق))<sup>(367)</sup>. ولهذا نجد أن بعض معالجات الأفلام لم تكتف بواقعية التكييف بل تعدت صوب التجريد والتخييلات التي تملأ الشاشة صوراً بتعدد لامتناه من استبصار الأفكار والتأويل وبحجم الحدود الزاحفة نحو التفسير الذي ينجلي من الأبعاد الفكرية والجمالية لحركة الصورة ومعطياتها التمثيلية. ((والبعض من اعظم الافلام الكلاسيكية لا يدعي تماماً أنه يستعرض واقع الحياة الفعلية، بل عوضاً عن ذلك يقدم نهاية خرافية كحكايات الجن او ابدية السعادة، الفتى الطيب يفوز دائماً، والحب الصادق يقهر كل شيء، ولكن هذه الحكايات قابلة للتصديق جداً، لأنها تحتوي على ما يمكن أن نسميه "الحقائق الداخلية")<sup>(368)</sup> وهذه الحقائق هي قيم جمالية ومعان تنشط الذاكرة والتخييل وتنتج اعتقادات تفوق مسحة الواقع ومادياته. وفي الوقت نفسه تخلق الصدق عبر ادوات الاقناع المتقنة باحساس نقي.

وتأتي هذه الادوات بوصفها حركات من الصور المتدفقة في مسار متجدد وبتنظيم متوافق بين العوامل السمعية والبصرية بتناغم ايقاعي يحقق المتعة الجمالية على الرغم من أن محور القصة غير متشابه مع نسخة كتاب ألف ليلة وليلة الاصلية الذي خضع إلى التحويل والتصرف في الحكمة.

**تكييف فيلم لص بغداد (أنتاج متعدد)**

**1. لص بغداد<sup>(369)</sup>:**

جهة الإنتاج: اميركا

سنة الإنتاج: 1924

اخراج: رآؤول والش، سيناريو، لوتا وودز

بطولة: دوجلاس فيربانكس، جولآن جونسون، أنا مايو وونج، سوجين

**2. لص بغداد<sup>(370)</sup>:**

جهة الإنتاج: بريطانيا - اميركا

سنة الإنتاج: 1940

اخراج: (مايكل باويل، تيم هيلان، لودفيج بيرجر) بريطانيا

(اليكساندر كوردا، زولتان كوردا، ويليام كامبيرون منزيس) أميركا

تمثيل: جون جاستين، كونراد فايت، سابو، جوون دوبريز، ريكس أنجرام،

مايلز مالميسون

**3. لص بغداد: 1961**

بطولة: ستيف ريفيز

ظهر فيلم حرامي بغداد بنسخته العربية الثالثة في عام 1961، وحقق نجاحاً لم يواز

نجاح فيلم عام 1940، على الرغم من شهرة الفيلم وشهرة ممثله ستيف ريفيز، لكنه استقطب

الكثير من المشاهدين في دور العرض.

**4. لص بغداد<sup>(371)</sup>:**

جهة الإنتاج: بريطانيا/فرنسا

سنة الإنتاج: 1978 - تلفزيوني

اخراج: كلايف دونر

سيناريو: ايه كاروثرز

تمثيل: رودي ماك دووال، كير بيدي، بيتر اوستينوف، تيرانس ستامب

البساط السحري: جون ستيرز، ديك هويت

في عام 1978، تم أنتاج فيلم حرامي بغداد تلفزيونياً، ببطولة ماك دول، لكنه لم يحقق

نجاحاً يذكر بسبب ضعف الأداء الأخرجي والتمثيلي.

**تكيف فيلم لص بغداد:**

أن الصورة الساحرة المتمثلة بالشرق وتحديداً بغداد، شغلت اهتمام الادباء والفنانين، وقد

عرف عنها أنها ذات منحى عجائبي تضمنت الفعل الخيالي والخارق، وبما يفوق معطيات الواقع

وتأويلاته المادية، إذ برزت قصة لص بغداد احدى حكايات الف ليلة وليلة في اجناس التداول

الأدبي والفني، فراح المبدعون في الشرق والغرب ينسجون التخيلات والصور السردية في عالم يتخذ من الخرافة والقوى الخارقة جوازاً له.

وتناول الغرب قصة لص بغداد في السينما، والتلفزيون على مدى سنين عدة فقد أنجز الفيلم الأول سنة 1924 والثاني 1940 والثالث عام 1961، والرابع عام 1978، وعلى الرغم من اختلاف جهات الإنتاج وتنوع طاقم الاخراج وكاتب السيناريو للافلام الأربعة وظهور بعض الاختلافات في اسلوب المعالجة والرؤية البصرية لحدث شرقي مطلوب النظر اليه بخلفية ثقافية شائعة عند الغرب، إلا أن السياق العام للحكاية واحد باجوائها وطابعها المعروف، فـ((لم يبذل المخرجون الذين تعاونوا على أنجاز هذا الفيلم جهداً كبيراً في تأويل القصة السينمائية المستوحاة من كتاب "الف ليلة وليلة"، ولم يفتندوا الخرافات الواردة فيه، بل أنهم عززوها، وكدوا وجودها وتعاطوا معها كما نتعاطى معها نحن العراقيين على وجه التحديد، والشرقيين بصورة عامة))<sup>(372)</sup>.

ولن نتفق مع دعوة تنفيذ الخرافات، كونها اصـبحت جزءاً من الواقع الثقافي والموروث الحضاري، الذي يتمسك به اغلب الشعوب ويمتاز به، ونعتقد أن حكاياتنا العربية أن تخلت عن عجائبها وخرافاتها وفعالها السحرية فلن تصل الى ما وصلت اليه، ومن حسنات الفيلم الأول إنه تضمن مؤثرات شديدة الجودة ((الحبل السحري، الوردة التي تتشكل من الرمال، العديد من المسوخ بليدة الحركة التي تنهزم بسهولة نسبياً، وبالطبع هناك البساط السحري الشهير، والجواد الابيض الطائر والذي جاء مقنعاً بدرجة واضحة لتمثيله بواسطة حصان حقيقي ربطت اليه اجنحة))<sup>(373)</sup>وبعدما اتقنت بمهارات خلاقه أدت دور الايهام الصوري، وفي مشاهد لص بغداد نجد ما وراء التجسيد ما يخفي التحفظ بمنح الادوار والافعال للشخصيات بما يلائم المعتقدات القائمة على اظهار شدة التباين بين الشرق والغرب، أو بين العرب وسواهم، وهذا ما حصل لشخصية البطل لص بغداد، ((في هذه المعالجة الأولى للقصة الشهيرة التي صورت للسينما كثيراً بعد ذلك، يقوم البطل نفسه بدور اللص، ثم يصبح اميراً يصادق اللص، في بداية فيتيشية يقابل اللص ابنة الخليفة "جولان جونسون" ويعبر عن حبه لها بأخذ حذائها الفيتيشية. التلذذ الجنسي بأشياء غير حية، بعدها يمر بعدة مهام كي يثبت أهليته لها))<sup>(374)</sup> وهذه نظرة دونية للمكانة التي وضعوها في المعالجة لشخصية اللص التي لا ترتقي الى ما يقابلها من شخصيات، في حين اظهر الفيلم الاهتمام البارز باخلاقيات العمل البروتستانتية، عبر العرض المرئي لبعض اللوحات التي تظهر بعض العبارات، مثل، لاسعادة من دون اجتهاد ولا حلاوة للحياة إلا بالجد، ولهذا تجد البطل الغربي في ضوء هذه المفاهيم يكون هو الامثل والاكفأ في مواجهة الصعاب والتحديات القادمة من الساحر، وللظفر بالحسنة ومعاونتها.

أما فيلم لص بغداد عام 1940، فقد اختلف عن الفيلم الأول، من حيث الاتقان الحافل بالمؤثرات الخاصة والبناء الموسيقي، بما يرتقي برصانة الأبعاد الجمالية للفيلم، فقد ظهر الحصان

الطائر الميكانيكي، الجني العملاق، العنكبوت المسخ، والبساط الساحر، والتباين الواضح بين الصغير والعملاق بتناغم بصري آخاذ.

أما الأبعاد الفلسفية والفكرية التي ميزت هذا الفيلم عن سواه، هي ((أن الفيلم يغلب عليه الجانب الرومانسي، حيث لم يعد الأمير لصاً بعد، فالرومانسية والبطولة والسحر هي ما يميز أساساً هذه المعالجة عدا كل ما عداها من معالجات من قبل أو من بعد))<sup>(375)</sup>.

ويأتي هذا البناء الجمالي والفلسفي للفيلم في تجسيد وقائع الأحداث التي اثرت المغامرات الفانتازية بتناغم العناصر الرئيسية والخلفية في صنع البهاء الزاهي بفعل المؤثرات الضوئية واللونية والحركية التي حققت الأدهاش ونالت الأوسكار عن استحراق عال.

أما فيلم لص بغداد عام 1978 الذي أنتج في بريطانيا وفرنسا، فلم يفلح بالتألق الذي نالته الأفلام السابقة، على الرغم من أنه صمم للتلفزيون، وظهرت أخفاقاته على مستوى التمثيل، ((أمير متخشب تماماً، ولص عديم الجاذبية بدرجة منفرة وطاقم تمثيل لا يهمه أن يمثل))<sup>(376)</sup> ومع كل هذا يتحمل المخرج مهمة إعادة الفيلم الخالية من الجديد والمبتكر، على الرغم من الوضاعة التي رسمت لشخصيات العرب.

وخلافاً لعمليات المعالجة التي سبقت هذا الفيلم، أي فيلم سنة 1940 والتي صممت الرؤية إلى لص بغداد على أنه ظريف ويسعى إلى عمل ارضاءً للجمهور، فقد جاءت الدعوة لأنقاذ الخليفة ومساعدته على استعادة عرشه الذي يحاول الاشرار أنتزاعه منه، وهذه عقده يراد منها التعاطف مع صورة الملك المحبوب وغير الطاعي، ويبدو أن هذا الفهم الذي حافظ عليه المخرج وأمانته في سرد الحقائق النصية، جعلت بعض المؤلفين يطمئن إلى نظرة الغرب في رؤيته لصورة الشرق وحكاياته الفانتازية، ((وهذا ما يحقق النتيجة التي وصلنا إليها في مقدمة البحث حول تشابه الرؤية العربية والاجنبية للسينمائيين لالف ليلة وليلة))<sup>(377)</sup>.

ولن تكفي وجهة النظر هذه في ترويض صورة الغرب عن الليالي العربية فقد تعددت حالات التحريف والتشويه والتلاعب بحقائق النص الواردة عبر قصص الف ليلة وليلة، ولم تظهر بعض الأفلام والمسلسلات التلفزيونية إلا المشاهد الماجنة والاباحية والاستغراق في الملذات وابرار صورة العربي، الشرقي، ذلك الفاجر الباحث عن لذته في اجواء مليئة بالخيانة والفجور. مع تجسيد بصري لافت يشع بالاغراء والتشويق وحسن البناء الجمالي والتعبيري. وتشير فاطمة المرنيسي إلى الريبة التي يحملها الغرب في فيلم لص بغداد، إذ تقول ((أما الاحالات على النسخ الجيدة من شريط "سارق بغداد" فقد بدت لي بمثابة اشارات ثقافية لا يمكن التغاضي عنها لفهم العقلية الذكورية الغربية))<sup>(378)</sup> وهو تضمين للفهم الغربي لمفهوم الحريم ودرجة الاشعاع الصادرة من هذه المفردة ومحمولاتها الجنسية المغرية والتي تحيل إلى الشرق، قبل دخولها السياق المراد وضعها فيه، ولا نعتقد أن معايير التناص والادب المقارن خالية من التمسك بالحدود الدنيا لماهية

الموضوع وروحه المقتبسة، إذ ((أن الأمانة في تحويل عمل ادبي للسينما لا يعني نقله حرفياً إلى صورة، بل ترجمته الى وسيلة التعبير الجديدة والبحث عن معادلات سينمائية للأفكار والتعبيرات الأدبية))<sup>(379)</sup> وهذا لا يدعو الى الاستنساخ، بل يعبر عن الحرية التامة المأنحة للايحاء المحفز للحذف والاضافة لدواعي القدرة السينمائية او التلفزيونية مع اكتساب شرط "الأمانة" في الحفاظ على المضمون العام وروح الرسالة التي يحملها عبر شخصياته وخطابها.

**تكييف فيلم:**

### **Arabian Adventure (مغامرة عربية)**

جهة الإنتاج: بريطانيا

سنة الإنتاج: 1979

اخراج: كيفين كونور

سيناريو: بريان هايليس

تمثيل: كريستوفر لبي، ميلواوشيا، أوليفر تومياس، ايماشامز، ميكى روني.

عدت هذه المغامرة من افلام الفانتازيا المأخوذة من الف ليلة وليلة، وهي تدور حول امير وساحر شرير وبساط طائر، ويلاحظ مدى قوة التمسك بالمزايا السحرية والعجائبية السائدة في الحكايات العربية، ونرى بأنيت سيرا، ولد هندي صغير يقوم بدور اليتيم الشجاع، وهو صاحب اجمل ابتسامة ممكنة، اذ صممت هذه الابتسامة لاغراض توجيه الأنظار لهذا الفتى، وكى تسرق الفيلم، ((وأن معالجة هذا الفيلم ليست بنفس جودة فيلم كودرا "لص بغداد" 1940، التي تشبها جداً، في المقابل، هي أفضل من كل الاعادات التالية لهذا الفيلم، بل وممتعة تماماً حقاً))<sup>(380)</sup>.

وبقدر الاهتمام الكبير الذي اولاه المخرج لمساحات الافعال وتباين الشخصيات، كأن الاتقان البصري معززاً بأجمل المؤثرات الفنية السمعية والبصرية، مع التقيد باشتراطات السحر وأفعال الساحر، إذ ظهرت بعض المؤثرات بسيطة جداً في الفيلم مثل تحول الياقوت الى حجر عادي لأن سخساً تناوله بطريق الخطأ، وهذا عرف سحري سائد، في الحكايات العربية والذي يؤدي الى عواقب غير متوقعة، وبما تحقق الدهشة والتشويق، كذلك الاستخدام المدهش للبساط الطائر<sup>(381)</sup> وجماليات توظيفه وتحليقه في الاسواق العربية المحتشدة بالناس وحركة التجوال اليومية، مع احتفاظ المخرج بصورة الجني وهالته المتموجة في السماء وحركاته المفاجئة، مع سيادة الاجواء الشرقية في ديوان المملكة، المتشح بالزخارف والنقوش والاثاث الشرقي، وقبابه العالية. مع التمسك بفكرة الأسطورة المتمثلة بالوعاء الذي يضم كل هذه الأشكال بوصفها أدوات لتحريك الفكرة وتفصيلاتها.

**الرسوم المتحركة والف ليلة وليلة:**

تعد الرسوم المتحركة من فنون تحليل الحركة، طبقاً لمفاهيم بقاء الرؤية، في الممداد البصري، على غرار الصناعة السينمائية للفيلم، وقد اتخذت افلام الرسوم المتحركة في الشرق والغرب من موضوعات وحكايات الف ليلة وليلة مادة غنية في توظيفها للطفل، بما يحويه من غزارة بعناصر التشويق والأثارة والخيال والخرافة والقيم والأسس الاجتماعية والتربوية.

وتوافقاً مع تعدد الثقافات والرؤى الفلسفية والجمالية للحياة والمجتمع فقد أنتشر كم كبيراً من قصص الاطفال وادبهم وبتباين واضح في اساليب التعبير واختلاف مضامينها، ((وتعددت اساليب تقديم الف ليلة وليلة للاطفال، فمن الكتاب من حافظ على محور القصة واطاف من عنده بعض الاحداث الشائقة، لكنه لم يخرج عن الاصل وابطاله، ومنهم من اضاف ابطالاً واحداثاً في رؤية معاصرة، ومنهم من كتبها نثرًا، ومنهم من كتبها شعراً. مما يدلنا على ثراء هذه القصص وامكان تقديمها الى الطفل المعاصر))<sup>(382)</sup>.

والرسوم المتحركة خيار بصري اعتمد خطاباً موجهاً للطفل، مشبعاً بصناعة مكيفة، تعمل على بناء او تحطيم القيم والتقاليد، عند الاجيال، ودراستنا تفتيش بكيفيات صناعة خطاب سمعي بصري، موجه للصغار والكبار.

ومن افلام الرسوم المتحركة أنتج الغرب الكثير الذي خاطب الطفل فيه واطهر الشخصية العربية بأشكال وصور متعددة على وفق رؤى وملاحم منفرة، والبسها احياءات العنف والجنس والبلادة، برزت بفعل المؤثرات السمعية والبصرية والتقنيات العالية والتي غالباً ما تحقق تأثيرها الفاعل في الطفل واحتلال مؤهلاته الذهنية، ومن اشهر ما ظهر من هذه الافلام، هي: علاء الدين والمصباح السحري وعلي بابا والاربعين حرامي، ورحلات السنديباد ومغامراته العجيبة، وتبنت هذه الافلام شركات أنتاج محترفة سخرت الامكانيات والتقنيات العالية لاطارها بأبهى صورة مشوقة وفاعلة وموجهة لاجيال النشئ الصغير، أو أقل من ذلك البهاء وبشيء من التحوير، وبكل الاحوال، لا تخلو العملية من مخاوف إذ ((أن عملية التحديث أو ما تسمى بالتطوير أو التحوير أو التعديل ليست عملية سهلة، بل محفوفة بالمخاطر ولاسيما في التعامل مع الحكايات الشائعة بين الاطفال فسرعان ما يكتشف الاطفال اي تحوير فيها، ويبدو الامر مربكاً لهم))<sup>(383)</sup>. فضلاً عن هذا الأرباك، نجد من الخطورة بمكان، أن من يجهل تصنيفات واشكال التراث ومسوغات عرضه، يشكل تهديداً لأشكال الخطاب ومحتوياته الفكرية والجمالية، ويزداد التهديد خطورة عند أنحسار فرصة التحصين من التيارات الخارجية.

((وفي الوقت الذي خصصت فيه الولايات المتحدة واليابان وبعض الدول الغربية قنوات خاصة بالاطفال، نلاحظ أن القنوات التلفزيونية العربية تتجنب مواجهة هذا الشأن كما ينبغي))<sup>(384)</sup> وهو المستوى الذي نستطيع به المقارنة مع السيل الصوري الغربي الموجه لمجتمعاتنا من المجتمعات الغربية، والتي تحمل احياناً ما لا يمكن توظيفه، نفسياً واجتماعياً

وعقائدياً، وقد يصبح جزءاً من ثقافتنا وأن ثقافة أي شعب هي نسغ متجذر بتركيبته وتاريخه وتجاربه وما يمكن أن يتصف به من مهارات وابداعات تميزه من غيره من الشعوب. ويمكن أن نذكر بما قاله ت.س.اليوت عن الثقافة ((أنها طريقة الحياة لشعب معين يعيش أفراده سوية في مكان واحد.. وهي ذات تأثير مرئي في فنونهم ونظامهم الاجتماعي، في عاداتهم وتقاليدهم وفي دينهم))<sup>(385)</sup> ويمكن الايحاء من مفهوم اليوت بما يتعلق بحريات التكييف والتناص التي يمارسها البعض من دون مراعاة لأصالة الموضوع المتناول وشرعية أنتمائه لثقافة شعبه وأدبه، والتي يجدر ببعض الالتزام بالأمانة وعدم التحريف والتشويه الذي يخل بالقيم الجمالية والفكرية للعمل الادبي والفني، فيما يذهب البعض الاخر الى التمسك بعقيدة خيار المتلقي.

ويقول السوسولوجي الامريكي ليوروستن، ((حين تكون للجمهور حرية الاختيار بين منتجات متنوعة، فإنه يختار "الخفيف" لا الجاد والهروب من الواقع على الواقع نفسه، والمغزي لا المفجع، والتافه لا العميق، والحكاية لا الواقع، والمسلي لا الهام))<sup>(386)</sup> وتسجل هذه الرؤية اشتداد قوة النزعة صوب الترفيه والخيال والاسترخاء والتسلية، وغالباً ما تستجيب الاعمال التلفزيونية والسينمائية لهذه النزعة وباحكام متقن.

**تكييف فيلم علاء الدين والمصباح السحري:**

سنة الإنتاج: 1992

اسم الفيلم: علاء الدين

تصنيف الفيلم: كرتون

أنتاج: شركة والت ديزني - اميركا -

مدة العرض: 90 دقيقة

لغة العرض: أنجليزية

الجوائز: جائزتان من الاوسكار..

سيناريو واخراج: رون كيلمينتس - جون موسكير

تمثيل: علاء الدين ← Scott weinger سكوت وينجر

الجني ← Robin Williams روبين وليامز

ياسمين ← Linda Larkin لندا لاركن

الوزير جعفر ← Jonathan Freeman جوناثان فريمان

السلطان ← Douglas Seale دوكلاس سيل

يقول المخرج جان ايماج<sup>(\*)</sup> ((وهكذا لم تخرج شركة والت ديزني نسختها من علاء الدين

إلا سنة 1992))<sup>(387)</sup>.

أن قصة فيلم علاء الدين مأخوذة اقتباساً من حكايات ألف ليلة وليلة وهي حكاية معروفة تدور حول شاب فقير يتيم يبحث عن رغيف خبز، ويعيش مع امه، ويبحث عن عمل ما ويفشل في الحصول عليه، ويقوم بالسرقة لأجل الطعام، مع أنه ليس بسارق، ويؤدي ذلك الى وقوعه في قبضة الساحر الشرير الذي يستعين به من اجل الحصول على المصباح السحري، ويقرر علاء الدين عدم إعطاء الساحر أية دلالة للمصباح، متأملاً فائدته في الحصول على أبنه السلطان والزواج منها ومساعدة الناس، وتستمر احداث الفيلم المتضمنة الكثير من الصراعات والمغامرات والمفاجآت، التي تكالبت عليها شركة والت ديزني في حماسة بصرية، جندت لها الامكانيات الحديثة والصناعة المتقنة، إلا أنها كيفت حكاية علاء الدين ومصباحه الساحر، بما يزعج العرب وثقافتهم الأنسانية العريقة والشريعة الاسلامية، فقد تلاعبت بمضمون القصة وفحواها التاريخي والفكري، وكيفت خيوط السرد بما ينعش الرغبة الإنتاجية عندها والتي تقف وراءها دوافع البغض والعداء للشرق والعرب ((وقصة علاء الدين صيغت بأساليب عديدة ويستغني بعض الكتاب عن المصباح ويركز على الجني في صناعة مغامرات حديثة، وهذا ما نراه قد يتجسد ليس في النص المقروء بل في نصوص افلام الرسوم المتحركة الحديثة))<sup>(388)</sup>.

فقد عرض الفيلم ذلك الفرق الكبير بين قصة علاء الدين الاصلية وقصة الفيلم المقتبسة، وحكايتنا الأصلية تدور حول مغامرة فتى صغير يتيم يبحث عن عمل ليعيل امه العجوز، وتشاء المصادفة أن يلتقي الساحر ليغريه بالاموال والذهب كي يجلب له المصباح السحري، في حين أن القصة المقتبسة في فيلم والت ديزني شوهدت الاصل بأمعان من التصوير والعرض، فيظهر المسلسل الامريكي علاء الدين على أنه لص محترف، يسرق ليعيش، ولكنه يغرم بابنة الملك ياسمين فيستغله الوزير جعفر، ليرغمه على دخول المغارة ليجلب له المصباح، كما وردت في تفاصيل الفيلم مشاهد الصحراء والأبل كدلالة للبيئة العربية، مع الرجال بازياء عربية واسلامية، وظهور بعض التجاوز على الحشمة، بما يسيء للعرب التي ما أنفكت والت ديزني على تصويرهم منذ الخمسينيات بشيوخ المتعة والقصور والقتل والشعوذة وغيرها. وتصاميم ديزني معمولة بمنهج يحمل اغراضاً معدة لجرح كرامة الذات، فالأغنية الافتتاحية لمسلسل علاء الدين التي اطلقت عام 1992 كانت تبدأ بعبارات واشارات يصعب على الطفل، اي المتلقي المفترض، أن يتحمل الصورة التي ترسمها الاغنية الإنجليزية والتي تعكس نزعة عنصرية حادة، نسمع علاء الدين يغني ((أنا من بلاد يقطعون فيها اذنك.. اذا لم يعجبهم وجهك))<sup>(389)</sup>. وتأتي مفردات المعالجة الامريكية لحكاية علاء الدين متناغمة مع رؤية الفرنسي هنري دي رينيه الذي كتب "ترمل شهرزاد" والتي بنى فيها قصته على رغبة شهرزاد في أن يتوافد عليها الشباب لعرض حكاياتهم، وأن لم تعجبها تامر بقطع "صلم" اذنه، والتي اشرنا اليها في مبحث سابق، وهذه ثقافة استغللتها ديزني في صناعة تصورات معينة ملائمة للثقافة الشرقية بحسب اعتقادها، ولكنها اكثر اساءة

للغرب وللمسلمين، مع أنها مررت هذا الخطاب السمعي البصري برسومه المتحركة الى الاطفال الذين ابهرتهم اشكال الفيلم وفضاءاته التصويرية وملابس الشخصيات والاجواء العامة الشيقة المنفذة بعناية فائقة، من دون التركيز على التفاصيل التاريخية والفكرية العميقة والمشوهة فيلماً. ومن مظاهر التكيف والمعالجات المنطوية على حالات الطعن بالمشاعر العربية والإسلامية، دست افكار والت ديزني مع قصة الحب التي تجمع علاء الدين بالأميرة ياسمين وما رافقها من اغانٍ رومانسية، دست بعضاً من احداث العنف والمشاهد المعبرة عن الكثير من التساؤلات والشكوك في ثقافات وشرائع العرب والمسلمين.

وقد كشف الدكتور احمد إبراهيم خضر (\*) عن أن بعض المسلمين من غير العرب لم يدركوا تعرض فيلم علاء الدين "الأمريكي" للشريعة الإسلامية، لأن التعرض لم يكن صريحاً واضحاً، إذ ((اظهر الفيلم احتمال بتر يد الأميرة ياسمين لسرقتها، غير الواضحة لتفاحة، وقطع رأس علاء الدين لاحتمال رفقة للأميرة ياسمين أو لسرقته، ويبدو لنا هنا، أن ديزني ربطت بين رومانسية احداث الفيلم وبين عملية بتر اليد او قطع الرأس، لتؤثر بطريقة ماكرة على المشاهد المسلم، فتدفعه لا شعورياً إلى اتخاذ موقف متشكك من شريعته الإسلامية))<sup>(390)</sup> ولن تهدأ ذائقة النص الفيلمي لعلاء الدين إلا وتبحث عن أية شفرة يراد لها معنى محملاً فلا غبار من أن شخصية علاء الدين هي واحدة من القصص الطريفة والتي دخلت المخزون التراثي الادبي العربي بأبهى صورة، ولكن الفيلم راح يبحث عن علامات لغوية عداها مقتزنة بشخصية العربي، فاطلق كلمة "أبو" على القرد، بعدّها كناية تعريف للشخص، وبما يلصقها اسماً للقرد، لمكانته الدونية، وهذا أبعد مما يتصوره العقلاء والمنصفون، في رسم التصميم اللائق للشخصية العربية التي حف بها الأدب والفن العالميان، ولم تتخلى هوليود عن نظرتها المستمدة من اسقاط عميق لا يمكن أزاحته بسهولة، وتقول فاطمة المرنيسي، ((اخبرني "جيم" وهو صحفي امريكي مقيم في باريس بأن هناك عبارة تستعملها هوليود لنعث الافلام العاطفية ذات الايحاءات الشرقية ت و س، تحيل التاء على الحرف الأول من لقطة Tits أي الثدي أما "س" فتحيل على الحرف من لفظة Sand اي الرمال، غنى لي امريكي اخر لازمة فيلم علاء الدين الذي أنتجته والت ديزني سنة 1992))<sup>(391)</sup> ولن يتخلص الغرب من العقدة المزمنة بوصف العرب والشرق بما هو أبعد عن الحقيقة والتاريخ العربي، وهذه ثقافة استمد منها السينمائيون والتلفزيونيون في الغرب لبناء تصوراتهم في تكيفاتهم ومعالجاتهم الأخرافية.

وتعد نظرية هوليود راسخة ومتجذرة بثوابت أنتاجية وركائز ذات مصالح، قومية وسياسية ودينية، قابلة للتعصب وتشويه الحقائق، ولهذا نجد أن مئات الافلام التي أنتجتها والتي تحمل موضوعات عن الشرق والعرب لا تخلو من الاساءة لصورة العربي سواء كإن في التلفزيون أم السينما الروائية او الرسوم المتحركة، وبما يشيع الخطاب السمعي البصري الذي يسيء للعرب

والشرق. ويكشف ادوارد كامبيل صاحب كتاب هوليود اسطورة الجنوب الامريكي، عن ذلك بقوله ((اساءت هوليود الحكم بشكل تراجيدي على الفرصة السانحة وأنتجت دائماً افلاماً قامت وبشكل اساسي بارضاء داعميتها الاوائل، وفشلت الصناعة باستمرار في محاولتها لخط المشاكل في التكيف مع الاختلافات في الحضارة الامريكية بعد عام 1945))<sup>(392)</sup> وقد تسعى هوليود بشكل متناهٍ الى الانتقان الباهر الذي تسخر له كل الامكانيات والتقنيات لأجل الادهاش المتحقق، بغية الاستحواذ على عالم المتلقي ولتميرير الرسالة المطلوبة، وأن كانت حاملة التحريف والتشويه، ((في عام 1992 اطلت تحفة جديدة من والت ديزني لا تقل ابهاراً، هي علاء الدين التي تدور في اجواء الف ليلة وليلة وتحمل مقومات الحكاية الممتعة "المصباح السحري، البساط الطائر، الجني العملاق، الكهوف والمغارات" وترصد المغامرات الهائلة التي يمر بها علاء الدين، ويخرج منها سالماً، وقد فرض صانعوه أسلوبية تحريك رسوم متطورة نابغة من تفوقات تقنية نلحظها وراء الجو العام والمناخ الذي يتضح كلما تقدم هذا الفيلم الحائز على اوسكاري افضل موسيقى تصويرية وافضل اغنية والذي ادى نجاحه الهائل في شبابيك التذاكر للاحاقه بجزء ثان حمل عنوان عودة جعفر))<sup>(393)</sup> ونرى في كشف محمد الاحمد عن تقنية الصناعة المتحققة الجاذبة للمتلقي مع انتقان الموسيقى والاغنية التي نالت الاوسكار لما لها من محمول لغوي وبصري مسيء في رسالته الفلسفية والفكرية للعرب وتاريخهم: وأن فيلم علاء الدين أنتج في اعقاب حرب الخليج، مما حمل في رسالته صورة التشويه المباشرة، ((أن قوة الجني السحرية حين تدخل عالم القوة الكونية لأنشطار الذرة، تسمي قوة شريرة حالما يستولي عليها جعفر بأنفه المعقوف، وهي صورة العربي الشرير المكررة، ويصبح هو نفسه أقوى جني على وجه هذه البسيطة، وهذه القوة تسمي مخاطر بين يدي جعفر الشرقي الشرير بينما تصبح عنصراً مكيناً حين يستخدمها الجني الامريكي))<sup>(394)</sup>. وهذا الامريكي يصبح في نهاية الفيلم سائحاً نموذجياً وما علاء الدين الا صورة للضحك والتندر والسخرية من العرب من قبل ديزني وعرضها الذي اصبح امتداداً لثقافتها التي تدعيها.

وعن المدة التي يستغرقها اخراج فيلم من نوع الصور المتحركة يقول المخرج الفرنسي جان ايماج ((إذا اخذنا الحالة القصوى في مثال "علاء الدين والمصباح السحري" 1969 فقد اشغلت عليه مدة عشرة شهور، مع حوالي ثلاثين مساعداً، وينبغي اضافة عامين من التحضير لكل فيلم من الافلام))<sup>(395)</sup>.

مع أننا نفتش عن تفصيلات العمل والآليات المهنية، الا أننا قد نجد الدوافع والنوايا التي بموجبها تقع عمليات التكييف للافلام والمسلسلات المستمدة من حكاياتنا العربية، وعن هذا يضيف ايماج:

((لقد كافحنا مع فيلم علاء الدين بوسائلنا المتواضعة من اجل بلوغ كيوب الكندية وافريقيا الفرنكوفونية، ووصل بنا الامر الى أنجاز نسخة اسبانية من اجل محاولة غزو اميركا اللاتينية، كأن علاء الدين وصفتي السحرية، وبفضل هذا الفيلم تمكنت من مواصلة اخراج افلام مدافعة عن التقاليد الشاعرية الفرنسية، غير أنني استعيد في هذا المجال، كلمات ام نابليون الأول: "على امل أن تدوم الحال... يبقى أنني اشكر المصباح السحري لعلاء الدين الذي سمح لي باقتناء بطاقة الأنخراط في نادي الصور المتحركة كعضو فاعل))<sup>(396)</sup>.

وأيماج فخور جداً بتناوله موضوع علاء الدين والمصباح السحري، الذي منحه امتياز عضوية نادي الصور المتحركة كذلك يعده وصفة سحرية وصل بها الى اصقاع بعيدة من الارض، ولشدة التصاقه بتجربة علاء الدين يطلق عبارة كافحنا مع فيلم علاء الدين، مع أن تمويل الفيلم لم يتجاوز مائة وثلاثين مليون فرنك، وبظروف لا تخلو من مشكلات أنتاجية وتدخلات شركة ديزني، التي يعتقد هو بأنه لابد أن يأتي ذلك اليوم الذي يتجاوز الجمهور علامة ديزني.

**تكييف فيلم: مغامرات الامير أحمد:**

جهة الإنتاج: المانيا

سنة الإنتاج: 1926

اخراج: لوت رينيجر (المأنية)

وقت الفيلم: ساعة وسبع دقائق

يعد فيلم مغامرات الأمير احمد اطول فيلم رسوم متحركة أوروبي مستلهم من حكايات ألف ليلة وليلة، وقد ادخلت على هذا الفيلم تعديلات تقنية حديثة ليتم عرضه مجدداً في دور العرض الأوروبية، ويحكي الفيلم مغامرات الفارس الشجاع الأمير احمد ومواجهته للساحر الشرير الذي يحاول أن يبادل حصانه الطائر مقابل ابنة الخليفة الجميلة، مما يؤدي به جراء حيلة من الساحر الى أن يطير مع الحصان باتجاه جزر الواق واق المليئة بالغموض والاسرار وشراء تقاحة الشفاء لانقاذ الأميرة الجميلة، ((أن المخرجة الالمانية وفريقها استغرقوا قرابة ثلاث سنوات لتعديل 300 ألف صورة خاصة بالفيلم والتي رسم اشخاصها على هيئة اشباح على ورق كاربون يتم تقطيعه بحيث يسهل تحريك الاكتاف والارداق والمرفق عن طريق عصي خشبية))<sup>(397)</sup> وفيلم مغامرات الأمير احمد اعتمد تقنية الظل واللعب بتسليط الاضواء على الدمى بعد تحريكها وخلق اشكال جديدة من الظلال بعد استخدام الاعراف السائدة في تحريك الدمى كادراً بكادر، وخلق الصورة المتحركة، ويبدو أن عملية تحريك الاكتاف والارداق من الاشارات والعلامات الشرقية التي يراد منها اشاعة الاجواء الشرقية وحركاتها الايحائية والغريزية، بوصفها جزءاً من مظاهر المعالجة المعبرة عن وجهة نظر المخرجة رينيجر، اما احتفاظ هذه المظاهر بالمرجعيات الثقافية

العربية الموروثة فقد بدا في عوالم الف ليلة وليلة ورحلة الامير احمد على فرس سحري الى جزيرة الواق واق الوارد ذكرها في الليالي العربية، وظهور الفانوس السحري لعلاء الدين من اجل أنقاذ الامير احمد، ((أن عملاً مبكراً في السينما كهذا الفيلم قادر على خلق صورة حيوية لا تقل حياة عن صورة شخصيات Pixar و Disney حتى أن الكوادر في مشاهد المعارك الساذجة والاستعراضية، التي تحصل بين الامير والاشرار، تبتعد عن النزعة التقليدية للتصوير السينمائي عبر التحرك الحر مغامراً بالابتعاد عن نقطة الضوء الاساسية))<sup>(398)</sup> وأن هذا سبق الذي حققه هذا الفيلم هو اكتساب حدثي في الثراء البصري الذي اعتمد على التحكم بالضوء والظل في تشكيلات مرئية بالاسود والابيض.

### تكييف أفلام السندباد:

دخلت قصص السندباد ضمن حكايات الف ليلة وليلة الى الغرب منذ ترجمتها على يد أنطوان جالاند اواخر القرن الثامن عشر، واصبح السندباد شخصية فاعلة ومؤثرة في القصص الغربية، وتباينت طرائق تناول والاستلهام وباشكال مختلفة مع تعدد الاماكن والأزمنة، وزاد أنتشار "السندباد" بقصصه ومغامراته عبر افلام الرسوم المتحركة، التي اتخذت منحى مميزاً في الشكل والمعالجات الذهنية والجمالية، فلم تكن شخصية السندباد منسلخة عن مكونات الثقافة العربية وموروثها الحضاري، إذ أنها تمثل توق الأنسان إلى البحث والكشف والمغامرة، وأروع ما قدمه العقل العربي من فنتازيا ورحلات اسطورية، الهمت عدداً من الفنانين في العالم، وتحولت الى افلام سينمائية روائية وكارتونية واعمال تلفزيونية متعددة، وخضعت الى عدد من المعالجات الدرامية والاشكال البصرية والسمعية، ((ولقد كانت قصص السندباد البحري من اهم الحكايات التي اهتم بها الغربيون ونشطت بها خيالاتهم، على نحو فاق ما فعلته الاياده والاولديسه على الرغم من المشابهات بين الاولديسه وبعض حكايات السندباد))<sup>(399)</sup>.

وقد أنجزوا عدداً من الافلام التي تحاكي عدداً مختلفاً من رحلات السندباد وهي:

### - رحلة السندباد الذهبية:

سنة الإنتاج: 1973

جهة الإنتاج: بريطانيا

اخراج: جوردون هيسلر

سيناريو: برايان كليمنز

تمثيل: جون فيليب لو، كارولين مونرو، توم بيكر

أنتاج: راي هارياها وسنن تشارلز اتش شنير

موسيقى: ميكلوش روشا

### - رحلة السندباد السابعة:

جهة الإنتاج: اميركا

سنة الإنتاج: 1958

اخراج: ناثن جوران

أنتاج: تشارلز اتش شينير

سيناريو: كينيث كولب عن قصة لراي هاري هاوسن

تمثيل: كيروين ماثيوز، كاثرين جرانت، ريتشارد اير، توين تاتشر

- سندباد وعين النمر:

جهة الإنتاج: بريطانيا

سنة الإنتاج: 1977

اخراج: سام وانا ميكو

أنتاج: تشارلز اتش شينير، راي هاري هاوسن

سيناريو: بيغلي كروس، عن قصة لكروس وهاري هاوسن

تمثيل: باتريك وين، تارين باور، جين سيمور، مارجاريت ويتينج، باتريك ترافتون

- سندباد البحار:

جهة الإنتاج: اميركا

سنة الإنتاج: 1947

اخراج: ريتشارد والاس

سيناريو: جون تويست

تمثيل: دوجلاس فيربانكس - الاصغر، مورين اوهارا، وولتر سيليزاك، أنتوني كوين

- تكييف رحلة السندباد الذهبية 1973:

لا شك أن رحلة السندباد الذهبية هي واحدة من اساطير الف ليلة وليلة، التي حظيت بتفوق الأنجاز وبخاصة قياساً الى الاعمال السابقة من الرحلات، إذ أنارت الفضاء الاسطوري معالم عجايبية، كالتمثال الذهبي ذي الست اذرع ومعركة الساحر الشرير مع العنقاء.

وتروي الاحداث أن السندباد يبحث عن الجزء المفقود من التعويذة، التي يمتلك جزءها الأول فيما يمتلك كبير الوزراء جزءها الثاني، ((بعد أن نكون قد شاهدنا بعض المؤثرات الجيدة قبل ذلك، قزم شرير يتلصص على خططهما، تمثل مقدمة السفينة الذي يترك القاعدة الخشبية ببطء ليخطف خريطة ذات قيمة حيوية ثم يسبح مبتعداً، أن هناك احساساً حقيقياً بالغرابة هنا بالرغم من أن الفانتازيا تبدو اكثر ميكانيكية في اجزاء اخرى من الفيلم لاسيما معركة القنطورس والعنقاء))<sup>(400)</sup> ولم يغادر مخرج الرحلة الذهبية معالم الف ليلة وليلة واجواءها التي احتوت على

المسوخ ونقبت الخوارق، بتعدد من الكائنات العملاقة واللامألوفة في عالمنا الواقعي، إذ سادت فيها مكونات بصرية مدهشة وهي تتحرك بأفعال خارج حدود الرغبة الذاتية، وكأنت خليطاً من مسوخ مؤلفة من اساطير عربية وهندية واغريقية دخلت في صراعات أنتهت بمعارك ضارية بحثاً عن الوجود والمغانم، تمثلت بوحشية اغريقية وهي في المقابل امام تصد كبير من قبل العنقاء عملاقة الاساطير العربية، ((ففي عالم الاسطورة ينبغي أن نؤمن بالالهة والابطال والاشباح حتى يتسنى لنا أن نظير معهم على جناح من الخيال))<sup>(401)</sup>. ونؤكد أن الاعتقاد بالشيء كجزء من المكون البصري في اللعبة الحكائية هو ما يساعد على فك رموز هذا المكون وتأويل المعاني والدلالات التي يحملها، وتاريخنا مشبع بالأساطير والخرافات المعبرة عن الأنسان ووحدة الوجود والطبيعة، والذي يتقبل تصورات الوهم والخيال والخرافة الأمر الذي يدعنا نتفاعل مع هذه العوالم من دون استنكارها.

#### - تكييف فيلم رحلة السندباد السابعة 1958:

حكاية رحلة السندباد السابعة طبعتان مختلفتان نوعاً ما في بعض التفاصيل، على الرغم من التشابه في التعبير، ولما كنا نبحت عن الكيفية التي اظهرها واقتبس منها "الأخر وبأي شكل كأن الظهور، وأي مضمون يحمل، يجدر بنا معرفة أية طبعة تم اقتباسها، وتحويلها الى فيلم، وقبل هذا علينا عرض مضمون الطبعتين "أ، ب".

#### ملخص حكاية الطبعة "أ" - كلكتا الأولى

((بعد عودة السندباد من رحلته السادسة حاملاً بالهدايا للخليفة الذي يدهش لسماع مغامراته البحرية، لا يرغب السندباد في السفر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيراً له، يرجع السندباد الى مملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدايا الخليفة ويرغب في العودة الى بغداد دون تأخير، وفي الطريق يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيباع البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقاً بعد اكتشاف مقبرة الفيل مع التزود المستمر بالعاج، فيكافأ ويرجع الى بغداد))<sup>(402)</sup>.

## ملخص حكاية الطبعة "ب" - كلكتا الثانية

((يعود سندباد الرواية "ب" من رحلته محملاً بهدايا من ملك البلاد لتسليمها للخليفة وينسى سندباد البحار اسمي كليهما، يرغب البطل بشدة في السفر مرة ثانية، يفرد القلاع، ولكن السفينة تغرق ويبني طوداً خشبياً ويركب نهراً تحت سطح الأرض، ينزل السندباد ضيفا على تاجر ثري ويتزوج ابنته ويرثه، فيما بعد، تنمو اجنحة لابناء تلك البلاد ويطيرون مرة كل شهر، ويقوم السندباد، برحلة فوق ظهر احدهم، ويتسبب صياحه "الحمد لله" في هبوط الجميع من السماء، ويلتقي بشابين يحملان عكازات من ذهب، وينقذ رجلا من أنياب الافعى، ثم يعود للالتحاق برفيقه الطائر ويعود مع زوجته الى بغداد))<sup>(403)</sup>.

وقد تناول المخرج ناثن جوران قصة السندباد ذات الطبعة "ب" التي كتبها راي هاري هاوس، والتي تدور حول معارك بين البشر والمسوخ، ففي هذا الفيلم مخلوق كبير ذو عين واحدة، وساقين كثيفي الشعر، وهناك طائر رخ مسخ برأسين، وامرأة افعى بأربع أذرع، وهيكل عظمي يقاتل بالسيف، وكأنه معركة تدور رحاها مع الشيطان، باحساسات سحرية عجائبية خارقة، وعلى الرغم من أن هذا الفيلم موجه للأطفال الا أنه لم يحد من فضول الكبار، ولا يخلو من التسلية، ويقول الناقد نيكوللز، ((أن اجزاء تحريك هاري هاوسن، متعة عظمية داخل افلامه، وغالباً ما تنفذ بمهارة متناهية، لكن رغم هذا نادراً ما تحقق الافلام ذاتها احساساً سحرياً حقيقياً))<sup>(404)</sup> وقد ادهش الجمهور ذلك العرض الصوري المنفذ بالحيل والخدع السينمائية والتي استندت إلى مفاهيم هاري هاوسن في التحريك وحققت البعد الجمالي لمكونات الايهام بالواقع، ((ومن خلال تحريك طفيف للنموذج في كل مرة يأتي الاحساس عند عرض الفيلم بأنها تتحرك، بعد ذلك تدمج هذه النتائج بصريا مع الحركة الحية باستخدام تكنيك يسمى الماتي المتحرك))<sup>(405)</sup> وهذا ما تجسد في رؤية المارد العملاق بأطوال كبيرة جداً وهو عن أنموذج لا يزيد طوله عن قدم واحد، وهو استخدام مباشر للايحاء بنمط من الفانتازيا المتحركة، بوضوح تام وتجسيد مباغت، الامر الذي دعا المخرج الى اسلوب التحريك.

ومما يشار اليه أن الفيلم بوصفه السردى حافظ على الصورة السحرية والعجائبية بكائناتها وحركاتها وعلاقاتها المتشابكة مع شخصياته البشرية، المتاهلة من الشرق ببهاؤها وأدائها بما يعمق من سعة الأنتشار والنقل لدى المتلقي، الامر الذي دفع بعض شركات الإنتاج الى الدخول في المنافسة، ففي اميركا أنتج فيلم جاك القاتل العملاق عام 1962 اخراج ناثن جوران. ويعلق بيتر نيكوللز على هذا الفيلم، بقوله ((صنعت هذه الفانتازيا السحرية بأمل اكتساح السوق الذي صنع للتو من رحلة سندباد السابعة خبطة ناجحة))<sup>(406)</sup>.

ويبدو أن البعض من الغرب لا يروق له أنتشار الحضور الشرقي ومغامراته المدهشة في العروض البصرية في مجتمعاتهم، بقدر ما يمت بصلة أوثق بفكرة الصراع بين الشرق والغرب.

**تكيف فيلم السندباد وعين النمر(\*)1977:**

على الرغم من أن منتج هذا الفيلم هاري هاويسون هو نفسه الذي أنتج سلسلة السندباد، ومع تراكم خبرته التقنية والمعرفية عن فكرة رحلات السندباد ومغامراته، إلا أنه لم يكن أفضل من افلامه السابقة، التي عرفت بهيمته الكاملة عليها، فقد تمسك برتابة الطراز التقليدي الذي أفقد العرض إمكانات الشد والتشويق، بسبب ضعف البناء في الاتجاه السردي للفيلم، والفاقد للدهشة المرجوة من السيناريو، يساعد في ذلك دور السندباد الذي مثله باتريك وين بحضور أقل بكثير من الكاريكتور الملفت لشخصية والده "جون وين".

ويسجل الناقد نيكوللز بعض الامتاع الذي ترك هاري هاوسن في الاداء الذي اشتهرت به بعض المشاهد، فيقول ((ثمة قدر كبير من الامتاع في مشاهد فيل البحر العملاق او الذبابة العملاقة كما أن اكثر المؤثرات فاعلية وتأثيراً دار حول الشاب الذي يتحول الى قرد بأبويون ضخم))<sup>(407)</sup>. وهذه التحويلات والمسوخ ظاهرة من ظواهر حكايات الف ليلة وليلة، التي تؤكد تمسك الاقتباس الصريح منها، إلا أن فكرة بقاء الهياكل العظيمة وهي تحارب بالسيوف، لها من الأبعاد الذهنية والفلسفية، لفكرة الحرب والدفاع حتى وأن تجردت الموجودات في المؤهلات القادرة على القتال، ولها قدرة في الاقناع بقدر حدود المشهد المرسوم واجوائه وفلسفته السياقية، ((عبر ثقافة السينما، حيث يذهب الناس لمشاهدة الافلام في تواطؤ مبدئي على تعطيل العقل، ولم يكن العقل والمعقولة لتشتغل اثناء مشاهدة الافلام حيث العجائبية والتأثير الأنفعالي، ولو اشتغل العقل والمنطق في استقبال الافلام لما كان لفيلم جوز أو "جوراسك بارك" أية قيمة عقلية لعدم امكانية التصديق العقلي للصورة))<sup>(408)</sup>. وهذا الاشتراط المعطل للعقل وتغييبه هو الذي يتيح للافكار والافعال العجائبية أن تتسع بحدود التخيل المرسوم والعازف عن الواقع وماديته، وهو الذي يدفع المشاهد الى أن يهيئ نفسه للاستقبال العجائبي وطوقسه البصرية الساحرة والمدهشة، ويعتقد المؤلف أن العقل لن يذهب بعيداً إلى حدود فقد السيطرة، وأما التحكم النسبي بمدرجات التدفق والتلذذ، بما يعرض من صور عجائبية ومبالغات خارقة.

**تكيف فيلم سندباد البحار(\*)1947:**

أن حكاية السندباد البحري هي من حكايات الف ليلة وليلة المثيرة التي احتوت على رحلات السندباد واسفاره السبعة والمصنوعة من الخرافات والاعاجيب، فقد ضمت المغامرات المدهشة، وعجائب المخلوقات والعفاريت والحوادث بما يثيره الوهم والخيال، وشغلت شخصية السندباد مساحة واسعة في الادب والفن العالميين، وراح المبدعون ينسجون القصص والافلام عن سندباد اخر وجديد وعلى وفق رؤى مختلفة، بحسب الالهواء والثقافات، فالسندباد العربي رمز للقوة المؤلفة عن المخبوء والمجهول، وهو الطاقة التي لا تتضب في الكشف عن كل ما هو بعيد المنال، وبروح لا تعرف الكسل ولا الاعياء، وهذا ما يسجل الوجه البهي للشخصية العربية

والاسلامية، التي تتطلع الى التعرف على اجناس اخرى وثقافات اخرى في بقاع الارض، وهي الحال نفسه السفير المتجول الذي اطلع الذين حل عندهم، على سمات العربي وتمسكه بقيمه وعزيمته، وطموحاته، والتي قد تثير مخاوف الاخرين اذا ما نظروا اليه من الزاوية السلبية.

وقد عمل البعض افلاماً أراد بها التلاعب بمقومات شخصية السندباد وبالشكل الذي يسيء اليه، فقد كتب جون تويست قصة وسيناريو سندباد البحار واخرجه ريتشارد والاس، ومثل دور السندباد ممثل يافع ابن فيربانكس افقده التوازن والحكمة، ويعلق الناقد بيتر نيكولز على ذلك بقوله ((فيربانكس الاصغر، يقوم هنا بدور سندباد الشجاع المتهور، لكن ينقصه بعض من كاريزما ذلك الكهل، ولم تحقق فانتازيات الف ليلة وليلة سوى نجاح محدود خاصة في الولايات المتحدة))<sup>(409)</sup>.

وهذه اجزاء من آليات التكييف المتحكمة باظهار الشكل والمضمون للشخصية او الحكاية والحدث، على الرغم من السخاء الذي قدم ليشمل المكونات البصرية في العرض، فضلاً عن الثغرات المزروعة في السرد التي تنتهك الحق الرفيع للفانتازيا، بما يسفه البناء الجمالي للحدث، وهذا ما اجاده الفيلم في تجريد المجرى الحكائي من لمسات الخيال الذي اشتهرت به حكايات السندباد والاحتفاظ بالاجواء الشرقية وعلاماتها المتداولة كالفانوس السحري والازياء العربية والافعال العجائبية.

#### سندباد:

جهة الإنتاج: المجر

سنة الإنتاج: 1971

اخراج: زولتان هوساريك

تصنيف الفيلم: روائي

لا حصر للرؤى والمنظورات التي اطلقها خيال الحكايات العربية، فحكاية السندباد، ألهم يتجدد، ويختزن الذاكرة وينفجر لحظة الأنطلاق والبحث عن اوسع الافاق المتلهفة لها الذات الانسانية الجامعة.

وهذا الفيلم، الذي اخرج زولتان هو ساريك<sup>(\*)</sup> عبارة عن مركبات من الالوان والاضاءة واشكال من الطبيعة والذكريات وتداخل الصور، ولن يبحث السندباد هنا عن تفاصيل قصصية وردت في حكاية السندباد القديم، ولن نرى في الفيلم تلاطم الامواج والصخور والسفن، ولا حرائش الغابات، ولكن تطابق الاثنتين في العزيمة، ومن هنا كأن اقتباس الفكرة، لهذا بدأت المعالجة بسرد بصري مختلف تماماً عن تفاصيل الحكاية المألوفة، ((وسندباد هنا يذكرنا بسندباد القديم فكلاهما يخضع لنوع غريب من الاشواق.. القديم يحركه شوقه لارتياح الافاق والوصول لمشارف بلاد

جديدة وبحار جديدة، اما حفيده فيحركه شوقه الغامض للحياة، للفن، للتجربة، للمعرفة<sup>(410)</sup>.  
وتميل التباينات البصرية والأنقالات وكأنها رحلة عبر الاحاسيس والمشاعر والذكريات.

ومن الاستعارات التي اخذها الفيلم من النص الاصيلي هو في لقطة لسندباد وهو يراقص فتاة تسمى نفسها "جنية الشتاء" وهو من نتاج مخزونه الذهني، كما لو كأن وهما، ولكن تعدد اللقطات الاسترجاعية وعشرات الصور لنساء مختلفات نرى أن البطل السندباد هو في رحلة عشق مع النساء، ولطالما عاش ورحل بينهن، وبما لا يُكرهه الحياة وإنما عاشقاً لها ومتاملاً فيها، ذلك ما تجسد في البناء الصوري السمعي والثراء الموسيقي للقطات المتداخلة.

**فيلم كارتوني: سندباد أسطورة البحار السبعة<sup>(\*\*)</sup>**

جهة الإنتاج: أميركا - شركة دريم ووركس

سنة الإنتاج: 2003

القصة: جون لوغان

السيناريو والإخراج: باتريك جيلمور، تيم جونسون

أداء صوتي: براد بيت، كاترين زيتا جونز، ميشيل بفايغر، جوزيف فاينر

الوقت: ساعة و 26 دقيقة

اللغة: الانجليزية.

يعد هذا الفيلم من أشهر ما أنتج من أفلام لحكاية السندباد في الرسوم المتحركة، وتتحدث قصة الفيلم عن بحار عربي يدعى السندباد، يسعى لإيجاد كتاب السلام الذي سرق يوماً ما، ومهمة السندباد هي استعادة الكتاب بما يرمز إلى أمن وسلام العالم، وإذا فشل في هذه المهمة فأن ذلك يعرض صديق طفولته بروتوس أمير سيراكيوس إلى الموت من قبل الآلهة، فيعزم السندباد على اصطحاب طاقم متنوع من الأجناس بصحبة السيدة مارينا خطيبة بروتوس، وفي رحلتهم يتعرض السندباد وجماعته إلى ظهور وحش بحري كبير، وفي النهاية يصل السندباد إلى جزيرة تارتاروس ويدخلها بصحبة مارينا ويتعرض للمساومة في الحصول على كتاب السلام، ولكن يحظر عليه أخذه ويعود إلى سيراكوس عندما تتهمه الآلهة ايريس بالكذب، إذ يتقبل عقوبة الموت وقبل قتله تتدخل الآلهة بغضب من دفاع السندباد عن المهمة. وأخيراً يسترد الكتاب ويعود برحلته بعد أن تعلم دروس الحياة والتغلب على النزعات والملذات، بعد اشتباكات ضارية مع الوحوش والمخلوقات الشريرة.

وعن سمة التكيف التي حول بموجبها المخرجان باتريك جيلمور وتيم جونسون قصة السندباد بما يوحي إلى استرجاع الأساطير الإغريقية واليونانية التي تعتقد أن جذور رحلات السندباد لا تخلو من الثقافة اليونانية بالذات، نجد أن دور الآلهة ايريس كبير في حبكة الفيلم وتحريك مفصله تحديداً في قضية سرقة كتاب السلام، بوصفها "محوراً للقصة"، فضلاً عن أسماء

الشخصيات الغربية كبروتايوس صديق السندباد وأسماء الجزر والمدن مثل سيراكايوس وتارثاروس، كعلامات دالة في الثقافة اليونانية.

أما صناعة الأشكال الكارتونية وتحريكها بصرياً، فقد نفذت بمهارة لغة مرئية مبهرة في التحريك والخدع والقطع ومرونة التحولات العجائبية المتمثلة بمعارك السندباد مع الوحش العملاق وجملة التسلقات الزاحفة نحو أشرعة السفينة للانقضاض على الحيوان الوحشي.

ومما يمكن تثبيته لحدود التأثير بمدرسة السرد الشرقي أو العربي وعلى هدى شهرزاد، ظهرت الرواية مارينا وهي تسرد مقدمات الحكى لقصة السندباد في بحوره السبعة، كما لو كانت أطاراً لتوالد الحكى، فضلاً عن رسم محركات الأفعال التي قادت الشخصيات كالسندباد وصديقه بروتايوس جاءت محملة بالوظائف التي دعا إليها بروب في حدود تشريحه للحكاية الخرافية، فكانت وظائف الهدف والمغامرة والتضحية والأعراض والمساومة والالتزام بالمبدأ هي التي قادت القصة إلى ما وصلت إليه في استرداد "الكتاب".

وبقدر من البطولة الشاخصة لشخصية السندباد من منظور غربي، حافظت هذه الشخصية على الحدود المتعارف عليها في أصل القصة النصية الموشاة بالجرأة والشجاعة وإيفاء الوعد، للآلهة، بحثاً عن ما يرمز إلى السلام والأمن وهو كتاب السلام.. على الرغم من الأبعاد العجائبية للقصة المتكونة بفضل تفاعل العناصر المرئية والسمعية للشكل العجائبي المفعم بالتحولات.

### تكييف ثلاثية الحياة عند بازوليني:

ثمة مفاتيح تدلنا على المكونات المخزونة في ذهنية العبقرية الفذة، بازوليني، ذلك الشاعر والروائي قبل أن يكون مخرجاً، فهو الناثر دائماً والرافض للأقنعة والوجوه المصممة، والملوح بأدوات التحدي، للتفوق ذاته، فقد اخرج افلامه، بدهشة، وبمباغيات بصرية، حرمننا فيها من النطق، ومنها "الأنجيل حسب رواية القديس متي" وفيلم سالو، وثلاثية الحياة "فيلم الديكاميرون 1970 وحكايات كانتبري 1972 وزهرة الف ليلة وليلة 1974" والتي عرفت باقتباسها الواضح من حكايات الف ليلة وليلة، وتعامل بازوليني مع هذه الافلام الثلاثة بأسلوب اخراجي فاق الحدود والتقاليد، وكسر الاعراف والتحفظات الدينية والاجتماعية وضرب مثلاً في التكييف، بعد أن حول السرد ومضامينه الحكائية الى اسلحة فتاكة في الهجاء والفضح ومواجهة المخبوء وتعريته، فلم يعد هناك تحفظ في لغة الجسد وحركاته الحسية والأباحية، وبصناعة تكاد لا ترجو الاستجابة بقدر ما تسجل لحظة الخصام مع العالم والتأكيد على غواية الصورة وسحرها الحامل لكل تناقضات البشر ومكونات النفس اللائذة خلف قناعها المخادع.

وقد كشف بازوليني بجرأته البصرية تلك الأنفس والوجوه قبل رتوشها، وبرز تجاعيدها وعوقها المتجذر في الشكل والسلوك، وعد بازوليني افلامه الثلاثة "الديكاميرون وكانتربري والف ليلة وليلة" ، ثقافة عامة مبنية على كتاب خارج عن التقليد الادبي، إذ يقول، ((بينما تتشئ هذه الكتب أدباً، تقدم للمرة الأولى صورة مبتسرة ونبوءية، لما سوف يكون عليه المجتمع، فـ"ديكاميرون" بوكاشيو يحتوي على البرجوازية الايطالية وعالم ايطاليا، وحكايات كـأنتربري تحتوي على شكسبير والعالم الأنكليزي، وحكايات الف ليلة ليلة، ... التي تؤسس عالماً وقومية وحضارة))<sup>(411)</sup>.

وتعد ثلاثية بازوليني افلاما قومية ذات طابع عام الهبت مدارك الاستبصار ذهنية مقيدة بمساحة بصرية تألفت فيها ثنائية الجنس والسياسة وكُشفت فيها الحقيقة والمأساة و اشارات الادانة والعلامات الفاضحة.

### فيلم الديكاميرون<sup>(\*)</sup>

جهة الإنتاج: ايطاليا

سنة الإنتاج: 1970

الكاتب: الروائي جيوفاني بوكاشيو

اخراج وسيناريو: بيير باولو بازوليني

لاشك أن بازوليني من المخرجين المبدعين الذين أجادوا فن التوليف بين الادب والسينما بمهارات لغة سينمائية تحمل العلاقات والرموز المعبرة بالوجوه والتشوهات والاجساد، وفيلم الديكاميرون واحد من افلامه التي لم يعتمد في معالجتها التجسيد التقليدي، بما يجعل الازمنة والامكنة، حاضرة وأن بعدت كقوة وظيفية هائلة.

ويقول بازوليني، ((أن ولعي الذي كأن قد اتخذ شكل حب عظيم للأدب والحياة تجرد تدريجيا من حب الأدب، واستدار نحو ما هو حقاً هيام بالحياة، بالواقع الفيزيقي، الجنسي، المدرك حسياً، الوجودي، من حولي، هذا هو حبي العظيم الأول والوحيد، والسينما فرضت علي بطريقة ما أن استدير نحو ذلك الحب، وأن لا اعبر إلا عنه))<sup>(412)</sup> ومن هنا ادرك بازوليني نفسه السحر الذي حملته حكايات الديكاميرون المستمدة من حكايات الف ليلة وليلة والتناقضات المتعددة التي يمتزج فيها الخداع بالبراءة والعفة بالخيانة، والفضائل والرزائل، والى التعدد من مستويات الاختلاف، والتباين، فكشف بازوليني بلقطات كبيرة واسعة عن فضاءات جمالية، رائعة تمتد الى حدود القصر الريفي الكبير وانتشر فيه الناس والباعة متجمهرين في بساطتهم، في حين يظهر التاجر الشاب الذي تخدعه امرأة تدعي أنها اخته فيما راحت الراهبات اللائي يراودن الشاب البستائي ويتقاسمنه بمنتهى التعطش والحسية، وبمكشوف من العورات ورفع الحياء، أما الرسام الذي مكنته موهبته الرسم على جدار الكنيسة، فهو الذي يحيا مظاهر الحياة وثرأها النفسي باحاسيس ومشاعر من دون قيود.

((وفيلم بازوليني "الديكاميرون" وربما مجمل افلامه تلاحق هما فكريا واخر جمالياً وكلاهما من التمرد والمغايرة، ما يجعلهما يتهددان كل ما تركز اليه البشرية من عقائد جامدة وبائدة))<sup>(413)</sup>.

ولن يأتي اختيار بازوليني للديكاميرون وتكييفها فيلماً سينمائياً باقتباس أنتقائي بمعزل عن تأثيره ومعرفته بأصول الحكيم المتمثل بألف ليلة وليلة والثقافة التي أنتجته، وتقول تومي كرين صاحبة كتاب السينما خدعة، ((لو اراد بازوليني تبرير هذه اللامبالاة المثيرة للعجب إزاء الطبيعة الخاصة المميزة للحضارات المختلفة عندما قال عن الف ليلة وليلة معلقاً: ليس هناك فرق بين الحضارات الشائعة، لقد كأن هجومي على الحضارة السائدة المتمحورة حول ما هو أوربي))<sup>(414)</sup>، لهذا نجده اجاد التصميم الذي غلب عليه الجمال البصري في رسم الاشكال والازياء والاجواء وابرار المنمنمات الأنكليزية والعربية والحرفة الطاغية في التدرجات اللونية، ولكن ذلك لم يمنعه من فضح الاشكال المعيبة والتي تشكل علامات البؤس والرذيلة في المجتمعات الخاضعة لاحكام السلطة الدينية والسياسية، وعند ذلك اظهر بازوليني الكثير من الاشخاص وهم يرتدون السراويل الممزقة من الخلف والمكسرة اسنانهم، وفي الوقت نفسه اظهر الاحتشام الطاغية على الراهبات المؤلفات بلهفة شديدة نحو المتعة واللذة الجنسية من دون تردد، مع ظهور الاعضاء التناسلية الصريح، وقد لفت الأنظار البصرية بتعدد كبير من التقطيع في اللقطات مُظهراً المزيد من الاشارات والعلامات الدالة، التي حسبنا أنه يمارس اللعب بالمركبات السردية، إذ يقول في الديكاميرون ((أن توالد الحكايات احداها ضمن الاخرى وامكانية قص حكايات خرافية لا حصر لها، والسرد من اجل السرد مع التريث احياناً عند تفاصيل غير متوقعة))<sup>(415)</sup>.

ولم نكن نتوقع أن بازوليني قد اساء او شوه النص او تعرض للشرق او العرب بدونية لافتة، بقدر ما اتضح أنه على علم ودراية متقدمة بالروح التي تحملها الحكايات العربية والكنز الذي تحمله من عجائبية وسحر وخوارق ومتع حسية معلنة بأبغال، مع معرفة بنوعية القصص وتفصيلاتها السردية ونظامها الحكائي.

ويبدو أن بازوليني متمسك من دون تنازل بطريقته واسلوبه الذي نهجه في معالجاته البصرية والحد من ظاهرة نقل الواقع، والتركيز على كشف صورة اخرى للواقع، وكرر هذه الاساليب في اكثر من فيلم، اذ يقول، ((اذا أنت نظرت الى أنجيل متي والديكاميرون بعين ناقدة تجد أن الاسلوب والموضوع غير مختلفين))<sup>(416)</sup> لما لهما من اثرات واسع بالمتع الحسية وانتشار الاحلام والتلذذ بها وحرية اللعب بالواقع، وعلى حد تعبيره، "لقد استبدلت المسيح بالجنس".

وإذا كانت "الديكاميرون" كرواية قد اقتبست مكونات وعناصر أساسية من حكايات الف ليلة وليلة متمثلة بالحكاية الأطوار والنظام الحكائي في الليالي العربية وعدد غير قليل من القصص والحكايات العربية كونه تناصاً صريحاً من الف ليلة وليلة، فأنها كفيلاً، تمكن منه

بازوليني بالقدر البصري المتجسد بالروح الرمزية والعلامية التي شكلت بؤراً ضوئية مرئية حملت المعنى المثقل بنكهة الاثم والفعل الفاحش المشار اليه في الرواية، وحسية السلوك المنحرف الذي أراد منه النقد اللاذع لمجريات العصر والسلطة، ولهذا نجد أن النص المرئي للديكاميرون عند بازوليني هو تحميل لاقتباس مشحون بالاشارات والعلامات البصرية الدالة والتي تدين الى المحتوى الادبي للنص عند بكاتشيو وأن اختلف المسار السردى في كشف الاحداث ومظهرها. ((يعتبر بازوليني السيناريو الادبي نقطة تلاق بين الادب والسينما، حيث تقوم الكلمة آنذاك بدور وحده لغوية، علامة، وظيفتها احلال شيء بدل شيء اخر، اما الصورة فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول، العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة/مظهر الشيء))<sup>(417)</sup>. وهذه مهمة يضطلع بها المخرج في تبني الحكاية ووصفها عبر تخييلات وصور وأن يكتب لها سردا جديدا عبر الوسيط السمعي البصري سواء كان في التلفزيون ام السينما.

وفي معالجة بازوليني للديكاميرون، يواجه المتلقي في التلفزيون الصورة الصدمة والمباشرة أباحياً مما يصعب على الخطاب السمعي البصري أن يمرر دون أنتهاك، وبهذا تسجل اشكالية التلقي اعتراضاً مجتمعياً ضد الزخم الصوري الحسى في فيلم الديكاميرون، وفي الرواية ايضاً، ويقول المنظر والناقد هانس روبرت ياوس، ((فحديث أنه، لا يوجد، بحجة وصف الاخلاق او الطباع المحلية، أن يصور الكاتب افعال واقوال ومواقف شخصياته المنحرفة، وحيث أن مذهباً كهذا، إذا طبق على اعمال الفكر وعلى نتاجات الفنون الجميلة، يؤدي الى واقعية تنفي الجمال وتكرر الفضيلة وتنتهك، بتأليفها اعمالاً مهينة للذوق والعقل حرمة الاداب العامة والاخلاق الفاضلة..))<sup>(418)</sup>. وفي مجتمعنا تحديداً لا نرى أن فيلم الديكاميرون جدير بالمشاهدة، على الرغم من مكانته الاخراجية العالية وتصويراته الفلسفية العميقة وبهائه الصوري الجمالي، وذلك بسبب المشاهد الجنسية الفاضحة، وهذا حال الكثير من الافلام غير المعدة للتلفزيون وخطابه المعروف. ومما يمكن الاشارة اليه عند مشاهدة الفيلم تلك المشاهد المقتبسة والمتناصدة مع حكايات الف ليلة وليلة الطريفة والغريبة والعاطفية، فمشهد الفتاة<sup>(\*)</sup>. التي يقتل حبيبها على يد اخوتها، فنقوم بتتبع قبره لتنتثر الزهور حوله وتتخيله كما لو كان حياً بقربها، وهو مشهد متقن بشحنات صورية عاطفية مأخوذ اصلاً عن حكاية عربية، كذلك مشهد الشاب الذي يجبره الحراس على الصعود الى صندوق ثم يقفل عليه ليجد جثة هامدة لراهب بملابسه ونياشينه الثمينة، ليقوم بسرقتها واعطائها للحراس الذين يرجعون باب الصندوق الثقيل عليه ليبقى باكياً مع الجثة، وتكرر المحاولة لجلب فتى اخر الذي يتلقى عضة شديدة من الشاب فيفرغ وينهزم مذعوراً، وعلى الرغم من طرافة المشهد ومقالبه الكوميديا، ألا أن بازوليني اراد منه نعت الحراس والسلطة بعدم الامان

والتجاوز على حرمان الموتى وممتلكاتهم، فضلاً عن مشاهد التلصص من زوايا مظلمة لكشف المشاهد الداعرة والمنحرفة.

ويكتب جيل دولوز عن الصورة - الحركة، وعن سينما بازوليني وشخصياته الاتي: ((لأن ما يميز سينما بازوليني هو وجدان شاعري، لم يكن جمالياً بمعنى الكلمة، ولا تقنياً، ولكنه كأن بالاحرى صوفياً أو قدسياً، وهذا ما اتاح لبازوليني أن يرفع الصورة - الاحساس، او العصاب في شخصياته الى مستوى الأنحطاط والبهيمية.. هذا التواصل بين المقزز والجميل، هذا الاسقاط على الاسطورة هو ما شخصه بازوليني من خلال الخطاب اللامباشر الحرك كشكل رئيسي في الادب، وتوصل أن يضع منه شكلاً سينمائياً قادراً على اثاره العطف مثلما على اثاره الهلع))<sup>(419)</sup> وشخصيات بازوليني العصابية الفاقدة لذاتيتها والمنفصلة عنها بشكل اغرب مما تشاهد نفسها وهي تمارس ادواراً غير سوية، وبما ينتج من اوهام، تقود الى التدني في السلوك المعبر عن خطاب لا مباشر، ولكن بحوار غير مقحم ومحشور كما لو كأن سدا للفراغ كما يعبر عنه بول اوثا بقوله ((ينبغي على المؤلف أن يكتب الحوار القصير الذي يدر في كل هذه الثغرات، ويجب أن يضمه القصة بشكل طبيعي حتى لا يفهم المشاهد الغرض الذي يهدف اليه المؤلف والمخرج فتضيع الفائدة المرجوة منه))<sup>(420)</sup>.

وهو حوار أنتقد فيه الطبقات الدينية والسياسية العليا في المجتمع الايطالي وغيره.

#### فيلم حكايات كانتربري

جهة الإنتاج: ايطاليا

سنة الإنتاج: 1972

الكاتب: جيفري تشوسر

سيناريو واخراج: بيير باولو بازوليني

لن يذهب بازوليني بعيداً في معالجته لفيلم حكايات كانتربري عن فيلمه السابق الديكاميرون، اذ توصلت النكهة المتمثلة بالصور والرموز والدلالات وعبرت من الديكاميرون الى كانتربري، ومع أن احداث الديكاميرون تجري في ايطاليا وكأنتربري في أنكلترا، إلا أن بازوليني عبر في بنائه الفيلمي عن مفهومة الفلسفي في السينما وسيميائيته الخاصة، فمن خلال الفلمين راينا الرواة المؤلفين عن الامان والخلص من اخطار الحياة وامراضها المميتة، كذلك القصر الكبير الشامخ في الحقول الخضراء، وراينا الراهبات والسوق العربية والجنس والايروسية المثلية، وكشف بازوليني عن الجرائم الصادرة عن مواقع الادعاء بالفضيلة وحسن السلوك.

ولكن على الرغم من هذا التشابه والمزاوجة خص بازوليني حكايات كانتربري بتعميق اكثر في كشف المخلوقات التي باتت مهينة للسينما اكثر من التلفزيون، لأنتعاشها بالمد الاباحي الذي الهمها فجورها من دون تقواها، كونها وسائل للشجب والادانة، في فضاء اشاع فيه روح

الامتعاض واليأس والنزف الفكري، وتدنيس المقدس، والانحراف الصارخ، وهو خيار بصري رسمه بازوليني، بعد اضافاته المتعددة على المسار القصصي في رواية حكايات كآنتربري، ((فإن بازوليني هو الذي يتلاعب بحكايات شوسر، وهو باختياريه لبعضها وحذفه لبعضها الآخر، يخلق ما اسماه "ايدلوجية جنسية استحواذية" ))<sup>(421)</sup>.

فضلاً عن ذلك تبوأ الفعل الجنسي في لغة السرد الفيلمي موقعاً مهماً فإن بازوليني لم يُعفِنفسه من المساس الذي نال صورة الشرق في شخصية الشيخ الذي ارتدى العمامة والملابس الشرقية الاسلامية الذي مسخه باقذر حال من الدنس والملذات الحسية في ادانة الشرق وكشف افعالهم ودناءتهم، في اشارة الى أنها شخصية من شخصيات الف ليلة وليلة، ويقتبس صورة الرجل الذي يتنزه مع زوجته في الرياض الخضراء، التي تتفق مع عشيقها في المكان نفسه، وبحيلة في استغلال الزوج يتحقق لقاء داعر فوق الشجرة، وهذه من الحكايات العربية الواردة في الف ليلة وليلة، التي تجسد صورة خيانة المرأة بجرأة متناهية. وامتازت الخيوط السردية بتعدد الرواة في الرواية وفي فيلم كآنتربري المشتق من ((رحلة الحجاج إلى بلدة كآنتربري لزيارة مثنوى القديس توماس بكت في كآندرائية البلدة وعدد الحجاج واحد وثلاثون يشكلون مقطعاً من المجتمع الأنكليزي آنذاك))<sup>(422)</sup>.

أن شخصية بازوليني طغت بسطوة السرد والامسك بمفاتيح القص وأنتقاء عدد من الحكايات الواردة في رواية تشوسر كحكاية الطحان وامرأة من باث وحكاية صكوك الغفران، وغيرها، ولعل المتعة الجمالية البصرية التي لمعت في فضاءات المشاهد في فيلم كآنتربري جاءت من وعي عميق بالمصادر التاريخية لجوانب متعددة من المجتمعات والاجواء الشرقية، ((أن الأزياء والاجواء المصنوعة بشكل واضح على غرار مدارس الرسم- غيوتو ومدرسة غيوتو الديكاميرون وفن النممة الأنكليزي والالمانى حكايا كآنتربري والنممة العربية لالف ليلة وليلة تذكر باستمرار بوجوه تشابه في الفنون الجميلة))<sup>(423)</sup>.

وتشكل هذه اللحات والاشكال والرموز بؤراً سردية تساعد خلفية المجرى الحكائي للسرد الفيلمي في زمان ومكان معينين، بوصفها جزءاً من محمولات الخطاب السمعي والبصري، وهي ما تدين بارتباطها بما ينتمي الى عالم يصفه بازوليني ((يتفجر في الشكل للشكل))<sup>(424)</sup>. وهذا نابع من طريقة التلاعب بتراكيب السرد ومسارات الحكاية، كما لو كانت مغامرة بازولينية. والا بماذا نفسر لقطة تلصص مرسومة بسعة العين ضمن كادر اسود من دون اناره لاغراض الفعل كشف الدنيء في الممارسات المثلية وسواها من الافعال الحسية، ولاسيما أن بازوليني هو الذي اخذ دور الكاتب تشوسر في تكيف فاضح لعالم تسوده الفوضى.

ولم يتخل بازوليني في حكايات كآنتربري عن طريقة السرد التي امتثلت لاسلوب الف ليلة وليلة في الحكاية الاطار وما نجم عن ذلك من توالد في السرد والقصص التي رواها ثلاثون راو،

قص فيها كثير من حكايات عربية وردت في الف ليلة وليلة، ولكنه البسها ثوباً آخر، حمل فيه كل النقوش والزخارف الحسية الإباحية كعلامات بصرية.

### فيلم زهرة الف ليلة وليلة

جهة الإنتاج: ايطاليا

سنة الإنتاج: 1974

سيناريو واخراج: بير باولو بازوليني

الامتياز: حائز على جائزة كان

عند النظر الى عنوان الفيلم، تظهر بارزة عبارة الليلي العربية<sup>(\*)</sup>، Arabian nights التي طبعت فوق العنوان الأصلي المشاع لفيلم وهو زهرة الف ليلة وليلة الذي اطلقه بازوليني، وهو ما نجده مكتوباً "II flore delle mille e una notte". ويعلل ستيفن سنايدر<sup>(\*\*)</sup> هذا التغيير والتبديل بقوله، ((ولكن الموزعين في البلدان الناطقة بالإنكليزي، وبتصرف واضح من اللاوعي الاستشراقي والوعي التسويقي، حوروا ذلك الى الليلي العربية تماماً كما تصرف الوعي واللاوعي المسيحيين في تحويل عنوان فيلم اخر لبازوليني هو الأنجيل وفقاً لمتي الى الأنجيل وفقاً للقديس متي الامر الذي اغضب بازوليني كثيرا من حيث انه اراد أنسنة متي بنزع صفة القداسة عنه))<sup>(425)</sup> وهنا تتفتح نوايا التكييف التي تشمل كل مكونات البناء الفيلمي بدءاً من اول "قريم" والى نهاية الفلم. اما فيلم زهرة الف ليلة وليلة فقد تعرض من قبل شركات التوزيع الى رفع كلمة زهرة كونها جزءاً من ثقافة الغرب في النظر الى صورة الشرق لديهم، وفيلم زهرة الف ليلة وليلة يختلف كثيرا عن الفيلمين السابقين في ثلاثية بازوليني من حيث المعالجة الاخراجية والقدر الذي بموجبه تمت عملية الاقتباس، فقام بازوليني بأشاعة وطغيان الاجواء الشرقية العربية الصرفة من حيث المدن والملابس والشخصيات ومحاور القصص، إذ ((أن الحس بأصالة المكان وحقيقته موجود في المشهد، رغم القصة الاسطورية والفانتازيا))<sup>(426)</sup>.

وقد اجرى بازوليني تناسبا مع بعض القصص والحكايات العربية كقصة نور الدين وزمرد وحكاية المغامر عزيز، بعد أن اختار المدن العربية والمساجد الاسلامية مواقعاً لحركة الاحداث وتقلاتها، الملائمة مع الشحنة الدرامية، وزهرة الف ليلة وليلة فيلم اعرب منذ اللقطات الاولى عن تمسكه بالطبيعة الحاملة والخيالية واللاواقعية، ويعد هذا بطبيعة الحال من المكونات القصصية المستعارة من الف ليلة وليلة، ومن ابرزها قصة نور الدين والجارية زمرد التي تعرضت الى الاختطاف في بداية الفيلم ومن ثم العثور عليها في نهاية الفيلم، وهذه القصة هي خلفية رصينة لجميع القصص المتفرعة والمتولدة منها بشكل التضمين، وهي اقتباس من الشكل القصصي الشهير عند الف ليلة وليلة، وقد ضح المشهد البصري في الف ليلة وليلة، الصور المثالية المتجسدة في عددٍ من المشاهد، كما ((أن فيلم الف ليلة وليلة المتسم بقدر لا يرحم وبسلسلة من

الشذوذات يؤكد على القدرية المتضمنة في افلام بازوليني منذ البداية<sup>(427)</sup> وهذا يتضح بمشهد الملك الشاعر الاسود الذي يدعو ثلاثة فتيان في خيمته ليستمتعوا معاً ويمتعوه، وتولدت أيضاً بين الصبيان والغلمان، كمشهد الامير والغلام في لقطة السباحة والنوم على السرير وممارسة الحب، واكثر من هذا فقد تعددت المشاهد الاباحية والعري وممارسات الجسد وتجسيد المرئي بلقطات قريبة للاعضاء التناسلية، بشكل غير متحفظ.

وتعد نزعة بازوليني الجنسية هذه بمحملاتها السايكولوجية انتشاء للذة الفرويدية في تطبيقاته على رسم شخصياته، الحاملة للتفاعلات الديناميكية بين الذكورة والأنوثة، وهذا ما ينطبق على شخصية زمرد التي قادتها المواقف لأن ترتدي الملابس الذكورية ومدلولاتها، ((أن المثال الاكثر وضوحاً لهذا التلاقي الجنسي للشخصية هو شخصية زمرد في الليالي العربية، إذ لا تكسو زمرد نفسها بلباس ذكر فحسب، ولكنها توظف كلا العدوان الذكوري والغواية الأنثوية في سباقها السريع نحو الملكية والحب، وتوفر زمرد في افلام بازوليني الصورة الاوضح والاكثر اسرا للتحريير الذاتي بوصفه اتحاداً لسّمات الشخصية المتعارضة جنسياً))<sup>(428)</sup> وتلك حكاية عربية وردت في حكايات الف ليلة وليلة وقد استمد منها بازوليني فكرة تخفي المرأة بلباس الرجل ودوره الذكوري في وظيفته كزوج، الامر الذي يعرض زمرد الى الترحج والافصاح عن الحقيقة امام الطرف الاخر، مع أنه لن يسيء الى تقنية الاقتباس ولا البعد الاخلاقي والاجتماعي لحقات سرد الحادثة، بقدر ما اعطى لمساحة التخفي قيماً جمالية مشوقة مرت بأنعطافات متداخلة، مدت المجرى الحكائي بنبضٍ متدفق من السرد.

أن الايروسية الشائعة في فيلم زهرة الف ليلة وليلة والمعبرة عن الجنس ومكوناته الحسية سجلت تحفظاً صارماً في التلقي لفيلم بازوليني، والذي أنعكس سلباً على حيثيات الخطاب السمعي البصري، وعلى نحو جعل العرض البصري الجنسي يمثل اشكالية قائمة على الاستغراق في الفعل الحسي.

وعلى الرغم من هذا فقد حافظ بازوليني على الصورة البريئة لشخصية نور الدين في تعزيز روح الحب والسعي المرير في البحث عن الحبيبة والتألم لفقدانها، مما شكل تعاطفاً كبيراً معها كشخصية ليست سلبية، في حين كشف بازوليني في فيلمه زهرة الف ليلة وليلة عن نموذج شخصية الرجل ذي العينين الزرقاوين بالخيانة ونكران الجميل وتنفيذ عملية اختطاف زمرد، باسلوب لا اخلاقي مع أنها شخصية ليست عربية على الاطلاق، ((ولكن بأخذ شخصية نور الدين من فيلم بازوليني "الليالي العربية" كنموذج فأنها تربية الروح نحو وعي اعظم باحتمالات الحب، هكذا فإن السينما بالنسبة الى بازوليني في نهاية الامر هي فعل حب يعزز روح الإنسان الابداعية لتصبح القوة الكامنة في باطن الحياة ومقياس لطاقة الإنسان على الحب))<sup>(429)</sup> ومفاد الرؤية التي يجهر بها بازوليني ذلك القدر الذي يلاحق الإنسان ويعتريه في الداخل لتثوير

المكنون الفائنض عن السكوت والموقف الراكذ. وفي جانب النظر الى الشرق أو الى الغرب، لم يُعفِ بازوليني طرفاً من تهمة التلاعب الجسدي وأنصهار الرغبات، تلك التي امتدت الى الكنائس والاديرة وذوي الادعاء المتسامح، ولكنه بكشفه عن هذا يجلي الصداً الذي غلف النفوس والذوات والارواح وتركها مرمية على الطريق، ولكن فلسفة الفيلم لديها شيء اخر، إذ يقول ((أن بطل القصص في الحقيقة هو القدر نفسه، لأنه يمثل بالنسبة لي دخولا الى الوظائف الباطنية الاكثر غموضاً للعملية الفنية، تجريب في أنطولوجيا السرد، ومحاولة للاستغراق في عملية جعل الفيلم فيلماً))<sup>(430)</sup>.

ومعروف أن بازوليني شاعر وروائي وله ملكات تفوق قدرته الاخراجية، في بناء اللقطة التي يتعامل معها كالبيت في القصيدة، وهذا نبض شعري يبحث عن الوجود البشري سينمائياً، ((وفي افلامه اللاحقة الديكاميرون وحكايات كآنتربري والف ليلة وليلة، يتجلى للمشاهد موضوع البحث عن الطهارة المفقودة والمقرون بالحقيقة القائلة أن استعادة هذه الطهارة ليست امراً مستعصياً فحسب وإنما يكاد يكون مستحيلاً))<sup>(431)</sup>. وباستحالة الطهارة وفقدانها يكون القدر مصمماً حتماً للنهاية التي آلت إليها حياة بازوليني ذات يوم.

#### تكيف فيلم ((اسم الوردة)):

أن رواية اسم الوردة نص مثقل بالايحاءات والدلالات، ومرتبطة بمساحة من القيم الفنية والجمالية، وامبيرتو ايكو حريص جداً على الحروف التي وضعها في روايته، ربما لا يخلو هذا الحرص من التوجس من عمليات التحويل البصرية لفيلم يحمل الاسم نفسه.

وايكو العالم المتخصص في السيميوطيقا والمفكر الناقد، كتب روايته وهي مليئة بالتداخل، والغموض الذي لامس الواقع وتصورات الخيالية، بما في ذلك استخدامه للرموز والدلالات وقد ((لجأ الى اسلوب الايهام السردى الذي يخدع القارئ العادي بصدق الوقائع والاحداث، وذلك حينما لجأ الى توظيف فكرة المخطوط))<sup>(432)</sup>. ويأتي هذا اللجوء الى التناص الذي بنيت عليه الرواية، عن طريق فكرة الكتاب المسموم الواردة في حكايات الف ليلة وليلة، واستلهام الموروث الثقافي ولاسيما العربي وتناول بعض الشخصيات العربية والاسلامية، والاشتغال على وفق نظام سردي علاماتي، ((وأن هذا العمل الهائل والمعقد في بنيته يدين في تشكيلاته المتباينة لمتجهات وأنساق الليالي الالف وقد كأن في جوهره يعكس مغامرة لاكتشاف عالم غامض والدخول الى الكنائس والاديرة والتاريخ المسيحي في القرون الوسطى))<sup>(433)</sup> وإذا كأن نص رواية اسم الوردة قد تبوأ مكانة بارزة في التناص مع حكايات الف ليلة وليلة، فهذا النص قد تحول بصرياً الى فيلم سينمائي أنتج عام 1988 من بطولة الفنان شون كونزي والممثل كريستيان سلاتر واخراج المخرج الفرنسي جان جاك أنود.

ومن اشتراطات العمل في السينما، لا بد من تسمية عناصر الحدث ومناطقه في القصة مع وضع الوسائط المختارة لمعالجة الفعل الدرامي المجسد في افعال مرئية ومسموعة، على الرغم من اختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم. وعمليات التجسيد السينمائي قامت بكشف المخبوء بفضاءات بصرية داهمت فيها الوقائع الشائكة والمكتنفة للغموض والأوهام، لعصور عاشت مراحل من الجرائم والمفاسد، فضلاً عن التمعن في اعماق اللغة ومظاهر الجمالية ومؤشرات الاختصاص بعلم العلامات وأدوات التواصل وكيفياتها.

ولنا أن نبحث في الكيفيات التي خضعت لها "اسم الوردة" لتحويلها الى نص بصري عبر آلات التصوير وفي اماكن مرت بها معطيات السرد، وتقصيلاته، على الرغم من الشهرة التي تمتعت بها الرواية في الأوساط الأدبية إلا أن الفيلم الذي ظل محتفظاً باسمها منحها بعداً رمزياً آخرًا وحملها دلالات اضافية، لم تتل رضا الكاتب ايكو، ((رغم أن الفيلم نجح قليلا في اقتباس الفكرة الاكثر تأثيرا من الرواية، وهي المتعلقة خصوصا بضحك المسيح وتطرف الاب يورغ الاعمى، في حفظ كتاب فن الشعر لارسطو والفصل الاخير من الرواية تم تجسيده في الرواية ببراعة، وهي الخاصة بحريق المكتبة الاكثر شهرة وثراء في العالم، ولكن المثير للاهتمام هو مطالبة ايكو لمخرج الفيلم بوضع عنوان فرعي في الفيلم وهي كلمة Palimpsests))<sup>(434)</sup> بمعنى التعبير عن استياء ايكو من عمليات التحويل التي تعرضت لها روايته الى فيلم والتي وصفها كاللوح المسوح - الكتابة فوق الكتابة في المعاجم اللغوية، وهذا تشخيص لمساحة الأنزياح التي احدثتها الصورة بمفردات النص اللغوية، مع أن هدف هذه المفردات هو التعبير عن حلقات الصور والاصوات التي تسرد القصة الفيلمية او التلفزيونية.

((ويمكننا أن ننظر الى لغة هذ الكلمات بمثابة لغة - واصفة، لغة ما ورائية، ووظيفتها ترتيب، وجود العلامات في نظام الوسيط البصري))<sup>(435)</sup> وهذا كشف لوضوح الاعتقاد بأن النص الروائي يشترك مع الصورة في إنتاج التدفق الصوري المتعدد، وحافظ الفيلم بدءاً من العنوان بوصفه مفتاحاً تأويلياً على منح القارئ والمشاهد أفقاً واسعة في التصورات اللامتناهية لما يجري في الدير لكونه دائرة مصغرة تتسع لتصبح لا حدود ولا زمان لها، بما تحمل من وقائع تاريخية واشارات لعالم من المتاهات. فاسم الوردة يحمل من الدلالة ما يشير الى أن الأشياء تذهب وتندثر ولا يبقى منها الا الاسم، كما احتفظ الفيلم بتكليفه للاشارات عن شخصيات عربية واسلامية كابن سينا والرازي وابن حزم في جدال وحوار واسعين في المكتبة، والتي ظهرت في بعض مشاهد المكتبة مقاربة لما ورد في الرواية، ((أن الرواية تعترف على لسان بطلها غوليا لمودا بار سكارفيل بعلم العرب وحكمتهم وبمساهمتهم في نشر العلوم والمعارف في اوربا في القرون الوسطى))<sup>(436)</sup>.

ويهمنا من هذا الكشف الصوري أنه حقائق تحسب للعرب والشرق، في الوقت الذي تستمر فيه غزارة التدفق الصوري في الدير وافعال الراهبان المشينة والمؤشرة على واقع لا بد أن يعاقب بنقد لاذع.

ويمكن القول أن مخرج فيلم اسم الوردة جاك أنو، قد قرأ الرواية جيداً واستوعب تفاصيلها ومغزاها، وهو عارف ايضاً حجم الشهرة التي نالتها هذه الرواية، كونها رواية فلسفية مركبة ومثقلة بالرموز والعلامات، ومكونات تصلح لازمان واماكن متعددة، وهو يفهم جيداً نوع الاقتباس الذي حاول عن طريقة تطويع الرواية ذات الـ 600 صفحة الى نص بصري وبتجسيد حركي رافقه التجديد والابتكار. ((فقد التجأ أنو إلى الكتابة الطرسية، اي الكتابة فوق الكتابة، حيث كتب بالصورة فوق الكتابة الروائية، اكتفى أنو بترجمة حبه وولعه بالرواية معتمداً في ذلك بعض مكونات الحجاج السردي للرواية: السنن الحداثي، المنطق الوقائعي، الشخصيات، الزمنية، الفضاء، والاجواء والمناخات))<sup>(437)</sup>.

وعلى الرغم من التعليقات التي اطلقها بعض النقاد بشأن (خيانة النص) في الكثير من المقابلات مع المؤلف امبرتو ايكو الا أن هذا النوع من الاقتباس الذي اقدم عليه المخرج مثقل بالتوافق بين الترجمة الحرفية للنص وبين الولوج الغارق في بحر الخيانة الذي أنقذ المخرج من تهمة أنحراف الموضوع التي رسمها امبرتو ايكو، ووضع لها الهيمنة الصورية الدالة على كوامن الفعل والشكل القابل لعدد من التاويلات الفلسفية والجمالية، وهذه مهارة تسجل للكاتب المؤلف ايكو بما يختص بلغة العلامات ودلالاتها التأويلية.

وفي حوار مع ايكو اجرته جريدة الفيغارو الفرنسية يقول عن اليات البناء الجمالي للرواية ((أني سجلت على الورق الهيكل الذي يَكُون "اسم الوردة" مع كل المتاهات او التعقيدات، فأنا أرسم الامكنة دائماً وأنجز تصاميم، بل أنني ارسم ملامح شخصي))<sup>(438)</sup> وهذا جزء من عمليات رسم المعالجات الصورية للبناء الدرامي للرواية، بما يضاها الحرفيات المرجوة في الخطاب السمعي البصري المؤهلة للنص المرئي التي لا تعتمد على تصوير الرواية فقط باعتبار أن "السينما او التلفزيون" ليسا رسماً لما هو مرئي بقدر ما هما رسم لما وراءه وما يتطلبه من عمليات تخيلية وإدراكية على أن السينما لغة ايجاء وإيجاز، وهي فن قائم بنفسه.

ويقول رينيه بريدال، ((وكان التكوين الشاق لشخصيات الرواية وبناء الديكورات في شينشيا والتصوير الضخم والمبلغ المدفوع لقاء اقتباس رواية امبرتو ايكو وهو 17 مليون دولار هي الأسس التي قام عليها "فيلم الافلام" ذلك بمعنى الكلمة))<sup>(439)</sup> واسباب صناعة هذا الفيلم هي امتياز ابداعي نشرت له العديد من الكتب واحتضنته الجوائز ومكتبات التاريخ الخالد.

**تكيف فيلم هاكليبيري فين:**

جهة الإنتاج: اميركا

الكاتب: مارك توين

امتازت اعمال الكاتب الامريكى مارك توين بالنقد اللاذع والسخرية العالية ضد الصور البغيضة لبعض التركيبات والمكونات الاجتماعية في اميركا بقدر عال من التعرض لحرية الأنسان واضطهاد كرامته، إذ إنه يمس في نقده عمقاً متجزراً من القيم الخاطئة التي يعتقدتها توين انحرافاً للتوجهات التي ينبغي أن لا تتناقض مع واقع المجتمع ومؤهلاته الشاملة، ف((رواية هكلبري فين))<sup>(440)</sup> واحدة من اعماله التي نسجها بانقأ وحملها اشارات شرقية اكتسبها من الف ليلة وليلة، ذلك ما جرى بين البطل هاكلبيري فن وصديقه العبد جيم والحديث عن المعلم هنري الثامن الذي اوغل في قتل الفتيات حتى الصباح كما لو كان شهريار عصره، وهذا ما اشرنا اليه في المبحث الثاني ومدى تأثير الليالي العربية في هذه الرواية، ((هكلبيري فن بطل الرواية وهو صبي، تمارس عليه شتى أنواع الاستغلال والسيطرة من مختلف المحيطين به باستثناء العبد الهارب جيم الذي يظل رفيقه في معظم فصول الرواية كشاهد اخر على احد الجوانب غير المضيفة في تاريخ ارض الميعاد، وهو جانب العبودية))<sup>(441)</sup>. وفيلم هاكلبيري فن أنتج اكثر من مرة في سنين متفرقات ولاكثر من مخرج، فأنتج للكبار والصغار بعد أن أصبح من الافلام المحببة لكليهما، التي تتناول موضوع العبودية، والرق، انتج ((فيلم هاكلبيري فين عام 1920، كأنت القصة فريدة في مشاهد الطفولة ولكن اسطورة الارض السعيدة كأنت واضحة بشكل خاص في فيلم هاكلبيري فين عام 1931... وفي أنتاج عام 1939 لفيلم هاكلبيري فين، كأنت بعض نوايا الرواية الاصلية قد قدمت... وقدمت نسخة عام 1960 من فيلم مغامرات هاكلبيري فين القليل في تبديد الاساطير القديمة.

وهاكلبيري فين عام 1974 كأنت ضمن اكثر الافلام ربحاً، والاكثر جدية وكأنت من بطولة بول وينفيلد في دور جيم في معالجة موضوع العبودية))<sup>(442)</sup>.

وفي نسخ متعددة من أنتاج فيلم هاكلبيري فن تأكيد على كشف مظاهر الحياة وتنوع مناطق العيش فيها واساليبها، وظهور عدد من الطبقات الاجتماعية والمنازل ومزارع القطن والحشود الوفيرة العابرة بالمراكب النهرية، وقد تقصد المخرج التركيز على الصور المشعة للسعادة والازدهار، على الرغم من ذلك يهرب البطل جيم بحثاً عن حريته وتخلصاً من الصفقات المهينة. وفي رواية هاكلبيري فين اشعاع من الخيال الشرقي استثمره مارك توين عند اهتمامه بحكايات الف ليلة وليلة، ((حيث يتجلى عالم شهرزاد الساحر كمزيج من العجائبية والواقعية، ويتجلى التأثير بالقصة الاطار في مقطع من روايته في خضم الحديث عن تاريخ الاستبداد، حيث يخبر البطل هاكلبيري صديقه الزنجي "جيم" عن الملك هنري الذي يقتل زوجاته ويتضح من خلال الاستلهام ابراز تسلط الحاكم هنري الثامن الذي لا يختلف عن شهريار وأن اختلف الزمان والمكان))<sup>(443)</sup>.

ويحتفظ الغرب في هذا الفيلم، استلهاماً من النظرة التأسيسية للكاتب المؤلف مارك توين بالنزعة المتمسكة بالتميز والتطور والصاق صفة الأنغلاق عند الشرق واحتفاظه بالسر والاهام والعجائية مع الجمود الذي لا يقبل التطور والنمو، وعسى الغرب أن يتخلى عن هذه النظرة وأن يسعى للتخلي عن المساحات العلمية بكل ميادينها التي اعتمدها أسساً في نهضته والمستمدة من علوم العرب وحضارتهم، ولنا في هذا استحضار لقول المستشرقة الألمانية زيغريد هونكة ((أن ارقام العرب والآتهم التي بلغوا بها حداً قريباً من الكمال، وحسابهم وجبرهم وعلمهم في المثلثات الدائرية، وبصرياتهم الدقيقة، كل ذلك افضل عربي على الغرب ارتقت باوربا الى مكأنة، مكنتها عن طريق اختراعاتها واكتشافاتها الخاصة من أن تتزعم العالم في ميادين العلوم الطبيعية منذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا))<sup>(444)</sup> وهونكة في أنصافها هذا لن تكتب، إلا وقد جاءت الى ارض العرب وتقلت بين مدنها وعواصمها ولامست ما يمكن أن تنطق به تشبيهاً للحقيقة التاريخية التي يمتلكها العرب.

### تكيف افلام هاري بوتر Harr Potter:

شاهد الأطفال والشباب من على شاشة التلفزيون سلسلة افلام هاري بوتر الشهيرة التي شغلت حيزاً كبيراً في مساحات التلقي البصري، فهي سلسلة تتكون من سبع قصص للكاتبة البريطانية ج.ك. رولينغ جمعت فيها عالم السحر والخيال والشخصيات الوهمية، وأنتاج "هاري بوتر" يشكل سلسلة من الافلام من قبل شركة وارنر بروسز مأخوذة من قصص رولينغ<sup>(\*)</sup>، ولم تكن الكاتبة الإنجليزية رولينغ في صناعتها لشخصية البطل هاري بوتر وسلسلته القصصية الساحرة بعيدة عن التأثير والاقتراس من حكايات الف ليلة وليلة، فقد ذهبت الكاتبة الى استعارة واقتباس صور شرقية مشهورة في حكاياتنا العربية، وهذا ما عززه الكاتب والشاعر المصري احمد سويلم بجملة من الأدلة التي تثبت أن عمق تأثير رولينغ يأتي من الليالي العربية، فيقول ((في الرواية نجد خزائن بنك السحرة يحرسها اكثر من تتين، ويذكرنا ذلك بالكنوز المسحورة الثمينة التي يحرسها الثعابين والتنانين في الليالي العربية، ونجد ايضا العصا السحرية تماماً مثل البساط السحري والحصان الطائر في الليالي، وكذلك تجد هاري بوتر يركب سيارته المسحورة التي تطير وتعبّر البحر، وتشق الفضاء))<sup>(445)</sup>. وهناك صور اخرى رأيناها في افلام هاري بوتر ذات منشأ شرقي عربي وهي عندما يقوم مجموعة من اصدقاء بوتر بحجز جني في غرفة مظلمة وهي مستمدة من حكاية الصياد والعفريت في الف ليلة وليلة، اما تحويل وتغيير صورة الإنسان الى قطة او ذئب او نمر فتلك من شأن ما حصل في ليالينا العربية عند تحول الصبية الى كلبة والفتى الى نصف حمار وغيرها من الصور والاعاجيب الخارقة. وكأن اشتغال المخرجة رولينغ، هو صناعة بطل عالمي يتمتع بذهنية عالية ومميزة بين اصحابه ونموذج "هاري بوتر" في الغرب يحتذى به كشخصية السندباد وعلاء الدين عند الشرق، كذلك ابتكار الشخصيات العملاقة الماردة

والمتموحشة مع ترويض الصلة القائمة بينها وبين هاري بوتر والذي مكنه من الحديث مع الافاعي والالفة معها، فافلام هاري بوتر هي عالم من سحر يتمتع بنظم وقوانين تحكمه كائنات تسمى "ديمونتورات" مرتبطة بدائرة خاصة من السحر، ومن يخالفها يودع السجن، ويتعرض الى أنتزاع الذاكرة واعادة السيء والحزين منها اليه<sup>(\*)</sup>.

**فيلم عوالم جليفر الثلاثة:**

جهة الإنتاج: بريطانيا - أسبانيا

سنة الإنتاج: 1959

اخراج: جاك شير

أنتاج: تشارلز اتش شنير

سيناريو: آرثر روس، شير - اقتباس عن رحلات جاليفر لجوناثان سويفت.

تمثيل: كيروين ماثيوز - جيون ثوربيرن - جومورو

أن فيلم عوالم جليفر من الافلام التي نسبها اغلب النقاد الى صورة من صور الف ليلة وليلة، وما ورد من اشارة الى حكاية عوج بن عناق وعمالقة العصور الغابرة، والمخلوقات الاقزام، ما هي الا استعارة صورة وردت في الموروث العربي القديم وشكلت ثنائية مفارقة بين الاشكال والحجوم وآليات حركتها وأفعالها اليومية وصراعاتها. ولا يخفى أن موروثنا قد اسهم في خدمة عبقرية جوناثان سويفت في رحلات جليفر وغيره من الكتاب العالميين، ((لولا الليالي العربية لما كانت رحلات جليفر))<sup>(446)</sup>.

وتأثير الليالي في الرحلات واضح في فيلم جاك شير في ثنايا السرد المتضمن شخصيات عدة بلباس عربي وبأجواء شرقية، وعمائم اسلامية، ففي مشهد خروج جليفر من البحر على هيئة عملاق كبير يفزع اهالي البلدة ويهربون خوفاً من شكله الخارق، وعندما يغفو على الارض يلتف الجميع حوله ليقيدوه بالحبال المثبتة على الارض، ونلاحظ الملابس الاسلامية العربية قد ارتداها اغلبهم، مما يدل على أنها قلعة عربية واسلامية، بقباها، تدعى ليليوت ويحكمها اميراطور بملايس شرقية، يتفاوض مع جليفر لغرض تحريره من الحجز والحبال، ويدخل معه في منازلة كسر البيض من الجهة الصغيرة من دون الكبيرة.

والفيلم المقتبس من ادب اخر وثقافة اخرى، تتوجه اليه الأنظار من الداخل والاخر، لتفعيل ذائقة المقاربات في الأنثروبولوجيا والمكونات الاخرى بما في ذلك الاغراض والدلائل المحمولة، التي غالبا ما نجدها في الفروقات الحاصلة بين النص السابق والنص الحالي ومكوناته البصرية والسمعية.

على الرغم من أن مغامرات جليفر لم تأخذ المنحى الحسي ولم تغز الجسد بأباحتها مفضوحة، الا أنها ذهبت الى غرائب الفعل وعجائبيته، التي قادها البطل جليفر في رحلاته، إذ

أن ((المقدرة الفنية والتعبيرية العالية للفيلم، مضافاً إلى ذلك نسبية تباين اجزاء الرباعية الأنجلية وتمائل شخصية جوليفر في رحلاته الأربع، كل ذلك ساهم على ما يبدو في توكيد القيمة الفنية الخاصة وتحولها الى نموذج يحتذى في السرد الروائي والسرد السينمائي في أن معاً))<sup>(447)</sup>. وتأتي بناءات سويفت الروائية متوافقة مع حيلة السرد السينمائي ومعتك المشاهد البصرية المنفذة بتقنية مدركة لحقيقة الفرق بين الكتل والحجوم والشخصيات العملاقة وغيرها، والتي تحمل روح التسلية والفكاهة، مع الروح النقدية الهادفة الى اصلاح المجتمع والتي تتم عن دوافع تأملية وب عقلية لم تصب بأذى ما. ونعتقد أن تأسيسات تكييف فيلم رحلات جليفر وعوالمه قد بدأت منذ كتابة جليفر لها فقد تفرد بكتابة الرواية بحضور التقنيات الفنية الملائمة للعمل السينمائي او التلفزيوني، وبما يدعنا نعتقد ايضاً أن ((مؤلف الفيلم هو الذي يقطع السيناريو ويدير الاخراج المادي وينفذ مونتاج المشاهد المصورة))<sup>(448)</sup> وبحسب تعبير رينيه كليز، هناك من يبني التفصيلات الحركية للأشخاص والاحداث والاماكن بأنقالات لغة مرئية ممغنطة بايقاع متوافق مع سرد الاحداث ومرسومة بألوان زاهية ومؤثرة، بمعنى أن السينما أو التلفزيون حاضرة اولاً قبل تدوين الكتابة، وأنها مرسومة في الذهن قبل اي شيء.

#### تكييف فيلم آلة الزمن:

هناك صور متفرقة في التكييف لحكايات الليالي العربية، فقد استخدم ه.ج. ويلز القصة الاطار في روايته الشهيرة "آلة الزمن" وهي بلا شك سفرٌ من التخيل الذي ذهب الى تنبؤات المستقبل التي اكدت صحة الخيال العربي والشرقي، وعن الرواية يقول المؤلف ماهر البطوطي، ((تبدأ براو مجهول يحكي عن مجموعة من الأشخاص، اجتمعوا في منزل صديق لم تطلق عليه الرواية اسم المسافر أو عابر الزمن، ويخبر عابر الزمن ذلك اصدقاءه أنه قد اخترع آلة يمكنها السفر زمنياً إلى الماضي وإلى المستقبل وفي لقاء بعد ذلك يحكي عابر الزمن مغامراته مع الآلة التي اخترعتها))<sup>(449)</sup>.

#### تكييف فيلم (عدن وبعد) - الان روب - غرييه:

الآن روب - غرييه هو الروائي والمخرج، والذي يرغب دائماً الفصل بين الفيلم والرواية ومن المؤمنين بضرورة هز الجمهور قبل أن ينام في الصالة، ومن الذين يعتقدون أن هدف السينما هو خلق الاعتقاد بأن الوهم حقيقة فهو يقول، ((السينما التي احلم بها هي لغة، لغة موسيقية، شعرية، تشكيلية وقد يكون شريطي المثالي عملاً يقول، من خلال شكله، شيئاً آخر غير ما يرويه))<sup>(450)</sup> وقد أنجز الآن روب - غرييه فيلماً بعنوان عدن وبعد عام 1970، وفي احد الحوارات الفنية يعترف غرييه أن أنه اقتبس فيلمه عدن وبعد من الحكايات العربية، وقد بنى شخصية نسائية في فيلمه على غرار شخصية شهرزاد فضلاً عن تأثيرات اخرى، يقول عنها ((أن فيلم عدن وبعد، ولأول مرة في افلامي، يقدم المرأة كشخصية رئيسة، بعد أن ظل الرجل هو

ضمير الحكاية والموضوع يعتمد على نوع من المسارة التعليمية التي تمتزج بها التجارب والمحن على طريقة جوستين للمركز دي ساد، من جهة ثانية لاحظت أن وسائل الاعلام الجماهيرية في العالم المعاصر تخلق فانتازيا جديدة من الاساطير الشعبية وهذا ما يفسر اتكاء الفيلم على تلك العناصر الفانتازية نفسها، فهو ينتقل من شهرزاد الى أنجليك مركيزة الملائكة، فثمة ميثولوجيا اخرى لا ينبغي اهمالها))<sup>(451)</sup>. ولهذا نجد أن غريبه منح بطلته العاشقة لشخصية شهرزاد مما عمق الخيالات الزاحفة نحو العجائبية والرغبات العاطفية المتفجرة، اعتقاداً منه بمباغته الجمهور فيقول ((اما بالنسبة للجمهور، غير المهياً لمثل هذا البناء الهندسي فأنا اقدم له شريطاً ذا مظهر حديث، يجد نفسه فيه، لهذا تتقدم القصة بنوع من الايقاع لا اليومي بل الاخباري، وتقصد وجهتها مثل سفينة ترفع المرساة، وهذه الوجهة هي الحكاية الفانتازية الناجمة عن سراب المخيلة الشبقية، اما المغامرات التعليمية بالنسبة للنجمة كاترين جوردان فيمكن أن تقارن بمغامرات اليس في بلاد العجائب))<sup>(452)</sup>.

### تكييف فيلم إزنوكود(\*) Iznogoud

اسم الفيلم: ازنوكود - خليفة مكان الخليفة

سنة الإنتاج: 2005

جهة الإنتاج: فرنسا

النوع: تلفزيوني مدبلج عربي

الكاتب: باتريك براودي، رينيه جوسناي

سيناريو: باتريك براودي

أخراج: باتريك براودي

تمثيل: ميشال بون - جاكبوس فيلریت - برنارد فارسي - أرنو شيفراير - اليسا باتاكي - موريس لامي،

أن فيلم ازنوكود من الأفلام الفرنسية الكوميدية التي تناولت موضوعاً من حكايات ألف ليلة وليلة بقصة فيلمية تلفزيونية استمدت فكرتها من العلاقة الشائعة بين الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي، وكانت حدود التناول متمثلة بتحويل فكرة القصة الأصلية الشائعة في كتاب ألف ليلة وليلة إلى مبتكر كوميدي منح فيه البطولة لشخصية "ازنوكود Iznogoud" والتي تعني مَنْ يحل محله، وبسرد مخالف للقصة الأصلية، انقياداً للشكل الكوميدي الذي طغى على المكونات البصرية مع أن الراوي في مقدمته الذي عرض فيها التصورات اللائقة لفكرة الشرق وحضارته الشائعة، مع ذر رياح الصراع من صناعة شخصية ازنوكود الداعية إلى الإطاحة بالخليفة الرشيد وإحلال محله وتاجه وسلطانه، بتهمة عدم الكفاءة وانشغاله بالملذات، وقد ساعد السرد الفيلمي ذلك من خلال انحسار مساحة التأويل المرافقة لأفعال الشخصيات ووظائفها، الأمر

الذي دلنا على تجريد شخصية هارون الرشيد من الأعمال الفكرية والاجتماعية والإنتاجية وغيرها من سلطات العطاء ورعاية العلم المألوفة مع مكانته اللائقة، ففي العرض البصري، كشف المخرج باتريك براودي عن الثراء الفاحش لسلطان الشرق وإغراقه ببحيرات النساء العاريات داخل القلاع التي تعلوها القباب والمآذن الدالة على سمو ورفعة الأجواء الدينية الملتزمة، على الرغم من الصناعة الملفتة لأشكال والفضاءات الشرقية والإسلامية الدالة على حضارة وتراث عريق، باستخدام الألوان بأشكال أخاذة مع تنوع في الرسوم والتصاميم للمحتويات الذهبية وبهاء الستائر والأعمدة وملابس النساء والرجال، الأمر الذي اضطر المخرج إلى التزام اللقطات العامة الطويلة الكفيلة بهذا الكشف والاعناء الصوري.

والأمر الأكثر أغناءً هي العروض الغنائية الراقصة لفرق الرجال والنساء مع مختلف الآلات الموسيقية الشرقية، بما يعقد المزج بين الشرق والغرب بأجوائه، والقصدية المتمثلة بإظهار الراقصات الشرقيات بخمرهن وحجبهن التي منح كشف الأقسام الأخرى في الأجساد في التعري كالبطون والسيقان، والتي جاءت متوافقة مع اعتقاد فكرة التحويل التي تبناها الكاتب والمخرج بروادي بالإشارة إلى الأجواء الجنسية السائدة آنذاك كبيوت الفسق والفجور التي فتشها القائد بولمنكار بحثاً عن ابنته التي لجأت إليها على الرغم من مكانته العسكرية وولايته.

ومن مستويات المعالجة التي شاعت في فيلم ازنوكون هي التحولات العجائبية وفكرة الضفدعة وتحويلها إلى كائن آخر عند تقبيلها وبالعكس بما يغير معطيات السرد الصوري في الحكاية، فضلاً عن مشاهد المردة والبساط الطائر والمصباح السحري الذي استخدمه ازنوكون في سفيه الدائم للإطاحة بالخليفة هارون الرشيد، وفكرة الماردين للذهاب بالبساط الطائر إلى قلعة السلطان بولمنكار وأخباره عن ابنته والتي سيتزوجها الخليفة الرشيد وتحريضه على شن هجوم واسترجاع ابنته والتخلص من الخليفة، وتقصيد المخرج رسم شكل البساط الطائر وهو في الجو على هيئة صاروخ طائر، اقتراحاً بفكرة الطيران التي تدين لفكرة البساط الشرقية.

أما الأجواء الشرقية فقد عمد المخرج إلى رسم أشكالٍ لمدن وقلاع شرقية وعربية لكونها مظاهر خارجية بمساحات من الكثافة الضوئية، التي تعاملت مع الزمن بشكل مقنع، في حين وضع العروش ودواوين المملكة الشرقية أو العربية بحس جمالي شرقي تتم عن معرفة بتفاصيل التراث ودقائق الحضارة العربية، بتركيزه على التفاصيل باللقطات القريبة المتنوعة.

أما حركات الكاميرا فقد حسمت بمرونة بالغة ومنسجمة مع حركة البطل ازنوكون وقيادته للمشاهد الكوميديّة والراقصة بتنوعات مرنة لزوايا الكاميرا عمت السرد وجهات نظر متعددة في الفهم والمعنى، ولحجم المقاصد والأهداف التي يرسمها النصّ الفيلمي لازنوكون، إما الشخصية فقد طغى على شخصية "الرشيد" وداعة وبرود أعصاب وثرء نفسي يكاد يتقرب من السذاجة، بحركاته الصبيانية في بعض المشاهد وجلساته الواسعة بين الحريم ورقصاتهن، وعدم اكترائه

بحجم التآمر الذي ينسجه وزيره الأول جعفر، وتجلّى هذا في مشهد الحلم للوزير الذي نجح فيه في القضاء على الخليفة، وكذلك مشهد موت الخليفة المخلوق الذي كشف عن حقيقة مشاعر الشعب وولائه لخليفته.

ومن خلال ما تمحّضه عنه الكتّاي توصل المؤلف إلى جملة من المفاهيم والمعايير التي اعتمدت أداة لتحليل النماذج السينمائية والتلفزيونية وأهمها :

1. تنوعت أشكال تناول حكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري "السينمائي والتلفزيوني" العالمي في طرائق عدة، منها الأعداد والاقتباس والتضمين والتحويل وغيرها من منافذ التكيف والتناسل.

2. أن مستويات المعالجة لحكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري العالمي تجسدت فكرياً وجمالياً في المواضيع الآتية:

أ. البنية السردية.

ب. الشخصية.

ج. الحكاية الإطار.

د. التحولات العجائبية.

هـ. موضوع الجنس.

و. الأجواء الشرقية.

ز. الشكل الفني المتضمن لعناصر اللغة البصرية (سينمائياً وتلفزيونياً) له دور في الأغناء الجمالي للحكايات العربية.

3. تتطوي بعض معالجات حكايات ألف ليلة وليلة في بعض الأعمال السينمائية والتلفزيونية العالمية على مقاصد وأهداف اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية.

4. التأويل للمضامين والأصول التاريخية لحكايات ألف ليلة وليلة عند الغرب تقاطع مع ثقافة الشرق والعرب أحياناً في بعض القيم العربية والإسلامية وكذلك القصص عند تحويلها إلى منجزات بصرية.

## مصادر الفصل الثاني :

- (1) عبد الله إبراهيم، (السردية العربية، بحث في البنية السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992) ص6.
- (2) عبد الله إبراهيم، المصدر السابق نفسه، ص7.
- (3) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص1.
- (4) عبد الله إبراهيم، المصدر السابق نفسه، ص15.
- (\*) عالم مؤرخ اجتماعي ولد في باريس 1915 من أصول روسية يهودية له كتاب جاذبية الإسلام، توفي عام 2004.
- (5) ضياء الكعبي، (السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2005) ص34.
- (6) فخري حميد القصاب، (أراء المشاهير في كتاب الليالي الشهير، مجلة التراث الشعبي، العدد الأول، بغداد، 1989) ص109.
- (7) عبد الملك مرتاض، (في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998) ص63.
- (8) عبد الملك مرتاض، المصدر نفسه، ص69.
- (9) عبد الله إبراهيم، المصدر السابق نفسه، ص17.
- (10) هانس غيورغ غادامير، (فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الجزائر، 2006) ص165.
- (11) ليطمان، (ألف ليلة وليلة، دراسة وتحليل، دائرة المعارف الإسلامية (10)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982) ص93.
- (12) رباب حسين النمر، (شهرزاد في الفكر العربي والغربي، دراسة منشورة على موقع بلا ثقافة، 2006).
- (\*) هو أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب الوزراء، سجل مما تناقله المتسامرون (480) ليلة ثم مات ولم يكمل التتوين.
- (13) ليطمان، مصدر سابق، ص94.
- (14) محسن مهدي، (مظاهر الرواية والمشاهدة في أصول ألف ليلة وليلة، المجلد 20، منشورات معهد المخطوطات، بغداد، 1974) ص125.
- (15) أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، (مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984) ص251.
- (16) ميخائيل عواد، (ألف ليلة وليلة، مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي، بحث مقدم إلى دار المعلمين العالية، بغداد، 1955) ص13.
- (17) احمد محمد الشحاذ، (الملاح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986) ص28.
- (18) فخري حميد القصاب، (مصدر سابق) ص149.
- (19) ليطمان، (مصدر سابق) ص4.
- (20) عبد الملك مرتاض، (ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية، لحكاية جمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989) ص104.
- (21) (ألف ليلة وليلة، حكاية الملك شهریار وأخيه شاه زمان، حكاية المارد والصبية، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص7.
- (22) المصدر نفسه، ص8.
- (23) المصدر نفسه، ص8.
- (24) ياسين النصير، (المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي، بيروت، 1995) ص141.
- (25) جيرار جينت، (خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997) ص328.
- (26) جمال الدين بن الشيخ، (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة وآخرون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1998) ص8.
- (27) شرف الدين ماجدولين، (بيان شهرزاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001) ص123.
- (28) داود سلمان الشويلي، (ألف ليلة وليلة، سحر السردية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ب.ت) ص79.

- (29) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص 292.
- (30) محمد رجب النجار، (الشطار والعيارين في التراث العربي، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1989) ص 14.
- (31) جيرالد برنس، (مقدمة لدراسة المروي عليه، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد 2، القاهرة، 1997) ص 88.
- (32) (ألف ليلة وليلة، حكاية التاجر والعفريت، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص 10.
- (33) المصدر نفسه، ص 15.
- (34) المصدر نفسه، ص 33.
- (35) عبد الملك مرتاض، (ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، مصدر سابق) ص 9.
- (36) شرف الدين ماجدولين، (ترويض الحكاية، بصد قراءة التراث السرد، مصدر سابق) ص 112.
- (37) محمد عبد الرحمن يونس، (الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 1998) ص 123.
- (38) جيران جينيت، (مصدر سابق) ص 37.
- (39) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص 11.
- (40) حازم شحاته، (فعل الحكى في الليالي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 23، العدد الأول، 1994) ص 62.
- (41) جيرالد برنس، (مصدر سابق) ص 77.
- (42) (ألف ليلة وليلة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999).
- (43) جليلر غرانغيوم، (مصدر سابق) ص 23.
- (44) جينيت وآخرون، (مصدر سابق) ص 17.
- (45) عبد الملك مرتاض، (في نظرية الراوية، بحث في تقنيات السرد، مصدر سابق) ص 176.
- (46) عبد الملك مرتاض، المصدر نفسه، ص 184.
- (47) عبد الملك مرتاض، المصدر نفسه، ص 190.
- (48) بريان ريتشاردسون، (السرد بضمير المخاطب، فنيته ومعناه، مجلة نزوى، مؤسسة نزوى للصحافة والنشر، العدد 50، عمان، 2007) ص 3.
- (49) ينظر: جينيت وآخرون (مصدر سابق) ص 1.
- (50) المصدر نفسه، ص 98.
- (51) توماشفسكي، (نظرية الأغراض، اختيار الغرض، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982) ص 180.
- (52) أوستين وارين، رينيه ويليك، (نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق، 1972) ص 284.
- (53) توماشفسكي، (مصدر سابق) ص 183.
- (54) سعيد يقطين، (انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001) ص 32.
- (55) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص 156.
- (56) جينيت وآخرون، (مصدر سابق) ص 104.
- (57) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص 158.
- (58) عبد الوهاب شعلان، (السرد العربي القديم، البنية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 412، دمشق، 2005) ص 4.
- (59) جيرالد برنس، (مصدر سابق) ص 76.
- (\*) ذخيرتين: هما ألف ليلة وليلة ومائة ليلة وليلة وفيها شهرزاد ودارم.
- (60) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص 158.
- (61) جيرالد برنس، (مصدر سابق) ص 80.
- (62) جيرالد برنس، (مصدر سابق) ص 84.
- (63) محمد شاهين، (أفاق الرواية، إشكالية المتلقي الخصم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001) ص 7.
- (64) حازم شحاته (مصدر سابق) ص 8.

- (65) عبد الله إبراهيم، (موسوعة السرد العربي، مصدر سابق) ص152.
- (66) سيلفيا بافل، (توالد السرد في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، 1994) ص8.
- (67) سيلفيا بافل، المصدر نفسه، ص8.
- (68) ألف ليلة وليلة، (حكاية الملك وولده والوزراء والجارية، دار الكتب العلمية، بيروت 1999) ص101.
- (69) ف. شلوفسكي، (بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982) ص42.
- (70) جمال الدين بن الشيخ، (مصدر سابق) ص89.
- (71) عبد الله إبراهيم، (مصدر سابق) ص154.
- (\*) يندرج الفانتاستيك ضمن تراث الأساطير والفولكلور لمختلف الثقافات.
- (72) سعيد يقطين، (ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994) ص10.
- (73) سعيد يقطين، (الرواية والتراث السردى، مصدر سابق) ص9.
- (74) عبد الله إبراهيم، (المتخيل السردى، مقاربات نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990) ص9.
- (75) عبد الوهاب شعلان، (مصدر سابق) ص8.
- (76) تزقيتان تودوروف، (المدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، دار شقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994) ص19.
- (77) فردريش فون ديرلاين، (الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيروت، د.ت) ص22.
- (78) المصدر نفسه، ص23.
- (79) تزقيتان تودوروف، (مصدر سابق) ص18.
- (80) محسن جاسم الموسوي، (الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في النقد الانكليزي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1982) ص22.
- (81) الخامسة علاوي، (تمظهر العجائبي في النصوص السردية التراثية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد (438)، ت1، 2007) ص3.
- (82) محمود طرشونه، (مائة ليلة وليلة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979) ص14.
- (83) قيس الزبيدي، (بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، شركة قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2001) ص22.
- (84) المصدر نفسه، ص24.
- (85) فلاديمير بروب، (مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر احمد باقادر، احمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1989) ص74.
- (86) سمير المرزوقي، جميل شاعر، (مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، بغداد، 1986) ص19.
- (87) فلاديمير بروب، مصدر سابق.
- (88) جاك آمون، ميشيل ماري، (تحليل الأفلام، ترجمة: أنطوان حمصي، الفن السابع 26، وزارة الثقافة، دمشق، 1999) ص152.
- (89) جينيت وآخرون، (مصدر سابق) ص7.
- (90) بيرسي لوبوك، (صناعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981) ص225.
- (91) ينظر جينيت وآخرون، (مصدر سابق) ص13-14.
- (92) المصدر نفسه، ص13-16.
- (93) جينيت وآخرون، (مصدر سابق) ص59.
- (94) المصدر نفسه، ص59-60.
- (95) آيرفين بيتشل، (تبدل وجهة نظر الكاميرا، الوسيط السينمائي، الفن السابع، وزارة الثقافة، دمشق، 2006) ص3.
- (96) جيرار جينيت، (مصدر سابق) ص117.
- (97) آيرفين بيتشل، (مصدر سابق) ص28.
- (98) كمال رمزي، (السينما الأوروبية، أفلام من الشرق والغرب، الفن السابع، وزارة الثقافة، دمشق، 2007) ص8.
- (99) نومي غرين، (بيبر بازوليني، السينما كبدعة، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001) ص199.
- (100) سمير فريد، (مخرجون واتجاهات في السينما الأوروبية، الفن السابع، وزارة الثقافة، دمشق، 2003) ص176.
- (101) علاء عبد العزيز، (الفيلم بين اللغة والنص، الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008) ص270.
- (102) سمير فريد، (مصدر سابق) ص176.

- (103) المصدر نفسه، ص242.
- (104) ينظر: لوي دي جانيتي (فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، 1981) ص481 وما بعدها.
- (105) ينظر: المصدر نفسه، ص481 وما بعدها.
- (106) رولان بورنوف، ريال أوئيليه، (عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991) ص75.
- (107) جيرالد برنس، (المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجل الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003) ص87.
- (108) ليتمان، (مصدر سابق) ص36.
- (109) فدريش مون ديرلاين، (مصدر سابق) ص19.
- (\*) أنطوان غالاند 1646-1715م، أول من نقل ألف ليلة وليلة إلى أوروبا، عندما كان سفيراً لفرنسا في القسطنطينية، وقارئ الملك للآداب الشرقية، معجب بالآثار الشرقية، وترجم القرآن الكريم.
- (110) رباب حسين النمر، (مصدر سابق).
- (111) نظيرة الكنز، (شهرزاد في فرنسا من الانبهار إلى الاستلاب، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 124، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005) ص2.
- (112) رولان بارت، (درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1986) ص66.
- (113) محمد عبد الرحمن يونس، (الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، 2007) ص232.
- (114) باسم توفيق، (سحر الشرق يجذب الفنانين، جريدة الراية القطرية، شركة الخليج للنشر والطباعة، الدوحة، 2008) ص6.
- (115) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، متعددة بقلم مطاع صفدي بعنوان الحدائث، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص7.
- (116) صفاء خلوصي، (مصدر سابق) ص40.
- (117) صفاء خلوصي، المصدر نفسه، ص40.
- (118) عبد الإله كمال الدين، (أثر ألف ليلة وليلة في الأدب المسرحي العراقي، مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989) ص297.
- (119) سهير القلماوي، (مصدر سابق) ص74.
- (120) عبد الإله كمال الدين، مصدر سابق، ص298.
- (121) سمير فريد، (مسرحيات شكسبير في السينما، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989) ص17.
- (122) صفاء خلوصي، (مصدر سابق) ص42.
- (123) صفاء خلوصي، المصدر نفسه، ص78.
- (124) ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، (وليم شكسبير، صورة المجتمع في مسرحية تيمون الأثيني، مجلة أفاق عربية، دار أفاق، بغداد، العدد 1، آذار، 1977) ص79.
- (125) المصدر نفسه، ص79.
- (126) عبد الإله كمال الدين، (مصدر سابق) ص298.
- (127) عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، الموسوعة الصغيرة، دار الجاحظ، بغداد، 1982) ص103.
- (128) موليير، (من الأعمال المختارة، ترجمة: محمد القصاص، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة المسرح العالمي، الكويت) ص35.
- (129) حمود الدغيشي، (مصدر سابق) ص1.
- (130) مصطفى ماهر، (نزوة العاشق، تأليف جوته، ترجمة: مصطفى ماهر، مسرحيات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966) ص70.
- (131) احمد محمد الشحاذ، (بغداد في ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992) ص12.
- (132) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص362.
- (133) احمد محمد الشحاذ، (بغداد في ألف ليلة وليلة، مصدر سابق) ص10.
- (134) كاظم سعد الدين، (أجواء ألف ليلة وليلة في الأوبرا والباليه، مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1989) ص246.

- (135) لين ثورنتون، (النساء في لوحات المستشرقين، ترجمة: مروان سعد الدين، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2007) ص16.
- (136) زيغريد هونكه، (شمس العرب تسطع على الغرب، دار صادر، بيروت، 1964) ص442.
- (137) جان جبور، (الشرق في مرآة الرسم الفرنسي، منشورات جروس برس، بيروت، 1992) ص13.
- (138) داود سلوم، (الأدب المقارن، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، 2003) ص119.
- (139) جان جور، مصدر سابق، ص17.
- (140) زيغريد هونكه، (مصدر سابق) ص9.
- (141) عبد الرحمن بدوي، (دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1965) ص16.
- (142) انكارناثيون سانتشت، (لوركا الشاعر والعالم العربي الأندلسي، ترجمة: رفعت عطفه، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، العدد 119، صيف 2004) ص3.
- (143) عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر الليالي العربية في الشعر الأوروبي، مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، الشؤون الثقافية، بغداد، 1989) ص257.
- (144) صفاء خلوصي، (مصدر سابق) ص64.
- (145) ألف ليلة وليلة..
- (146) عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر الليالي العربية في الشعر الأوروبي، مصدر سابق) ص263.
- (147) داود سلوم، (صور من تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية الكلاسيكية والحديثة، مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1989) ص112.
- (148) ناجية مراني، (آثار عربية في حكايات كانتربيري، دار الرشيد، بغداد، 1981) ص11.
- (149) كاظم سعد الدين، (حكايات كانتربيري، الموسوعة الصغيرة 126، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1983) ص25.
- (\*) اندريه ميكيل: كاتب ومترجم وناقد وفنان، كرس أبحاثه للأدب العربي والحضارة الإسلامية له دراسات عدة منها: الإسلام وحضارته 1968، والجغرافية البشرية للعالم الإسلامي 1967-1973، وترجم كليله ودمنة وحكاية عجيب وغريب.
- (150) هيام أبو الحسين، (ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد الرابع، القاهرة، 1989) ص216.
- (151) داود سلوم، (مصدر سابق) ص141.
- (152) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص79.
- (153) ماهر البطوطي، المصدر نفسه، ص80.
- (154) داود سلوم (صور من تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية الكلاسيكية والحديثة، مصدر سابق) ص105.
- (155) جيوفاني بوكاشيو، (الديكاميرون، ترجمة: صالح علماني، دار المدى، بغداد، 2006) ص21.
- (156) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص156.
- (157) جيوفاني بوكاشيو، (مصدر سابق) ص27.
- (158) ألف ليلة وليلة، (حكاية الوزير الأول في كيد النساء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص102.
- (159) ألف ليلة وليلة، (الليلة 574) ص111.
- (160) ألف ليلة وليلة، (الليلة 574) ص111.
- (161) كاظم سعد الدين، (حكايات كانتربيري، مصادرها ونظائرها العربية، مصدر سابق) ص17.
- (162) ينظر: ناجية مراني، (مصدر سابق) ص12-13.
- (163) أوستن وارن، رينيه ويليك، (نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972) ص131.
- (164) ألف ليلة وليلة، (حكاية الملك عمر النعمان) ص179.
- (165) ينظر كاظم سعد الدين، (حكايات كانتربيري، مصادرها ونظائرها العربية، مصدر سابق) ص53.
- (166) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص45.
- (167) اميرتو ايكو، (رواية اسم الورد، ترجمة: احمد الصمعي، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، 2003).
- (168) اميرتو ايكو، (حاشية على اسم الورد، ترجمة: سعيد بن كراد، بحث منشور في موقع سعيد يقطين، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2005) ص2.

- (169) ألف ليلة وليلة، (حكاية وزير الملك يونان، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص19.
- (170) امبرتو ايكو، (اسم الورد، ترجمة: احمد الصمعي، دار أوبا للطباعة والنشر، طرابلس، 2003) ص559.
- (171) ليندا هتسون، (رواية الرواية التاريخية، تسلية الماضي، ترجمة: شكري مجاهد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 12، العدد (2)، القاهرة، 1993) ص104.
- (172) امبرتو ايكو، (اسم الورد، مصدر سابق) ص516.
- (173) فولتير، (قصص وحكايات، ترجمة: سلمان حرفوش، دار المدى للنشر والثقافة، بغداد، 2006) ص5.
- (174) المصدر نفسه، ص5.
- (175) شريفي عبد الواحد، (أثر ألف ليلة وليلة في أدب فولتير القصصي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، العدد 349، أيار 2000) ص5.
- (176) عبد القادر، شرشار، (أصول الرواية الثقافية، عدد خاص، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2003) ص11.
- (177) ينظر: شريفي عبد الواحد، (مصدر سابق) ص11.
- (178) المصدر السابق نفسه، ص13.
- (179) بسام حجار، (أجزاء من سيرة ذاتية خورخي لويس بورخيس، ترجمة وأعداد: مجلة نزوى، مؤسسة نزوى للنشر، العدد 28، عمان) ص8.
- (180) خورخي بورخيس، (تقرير برودي وقصص أخرى، ترجمة: نهاد الحايك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988).
- (181) المصدر نفسه، ص7-9.
- (182) وحيد بن بو عزيز، (حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008) ص246.
- (183) بيريما شيري، (بورخيس والحكاية التخيلية، ترجمة: محمد آيت نعميم، مجلة نزوى، مؤسسة نزوى للصحافة والنشر، عمان، العدد 21، 2000) ص2.
- (184) خورخي لويس بورخيس، (صناعة الشعر، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للنشر، بيروت، 2007) ص142.
- (185) المصدر نفسه، ص70.
- (186) سيرخو ماثياس، (الحضور العربي في أدب أميركا اللاتينية، ترجمة: رفعت عطفة، مجلة الآداب الأجنبية، العدد (90)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997) ص5.
- (187) سعيد الغانمي، (مقدمة ترجمة لقصص بورخيس الصانع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996) ص9.
- (188) المصدر نفسه، ص9.
- (189) هانس كريستيان أندرسن، (قصص وحكايات خرافية، ترجمة: دنى غالي - ستي غاسموسن، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2006) ص9.
- (190) هانس كريستيان أندرسن (قصة الحقيبة الطائرة) ص181.
- (191) هانس كريستيان أندرسن المصدر نفسه، ص9.
- (192) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص52.
- (193) تشارلز ديكنز، (قصة مدنيين، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر، بغداد، ب.ت) ص97.
- (194) كولن ولسون، (فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1986) ص48.
- (195) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص90.
- (196) ماهر البطوطي، المصدر نفسه، ص91.
- (197) ماهر البطوطي المصدر نفسه، ص93.
- (198) أ.س. ديمتريف، (نظرية الرومانسية الغربية، ترجمة: نوفل ينفوف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 125، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006) ص14.
- (199) (رنولد كيتل، (مدخل الى الرواية الانكليزية، ترجمة هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977) ص204.
- (200) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص98.
- (201) المصدر نفسه، ص98.
- (202) روبرت لويس ستيفنسون، (دكتور حيكل ومستر هايد، ترجمة: جولان حاجي، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2008) ص8.
- (203) ينظر: ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص100.

- (204) بيرسي لوبيوك، (مصدر سابق) ص124.
- (205) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص101.
- (206) محسن جاسم الموسوي، (الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الانكليزي، مصدر سابق) ص239.
- (207) محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص239.
- (\*) الأخوين هما يعقوب 1785-1863 وفلهلم جرم 1786-1859.
- (208) داود سلوم، (صور من تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مصدر سابق) ص111.
- (209) داود سلوم (الأدب المقارن في الدراسات المقارنة، مصدر سابق) ص143.
- (210) عبد الجبار محمود السامرائي، (مصدر سابق) ص78.
- (211) فريال جبوري غزول، (جولة في نقد ألف ليلة الجديد، مجلة فصول، المجلد 13، العدد الأول، القاهرة، 1994) ص295.
- (212) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص110.
- (213) صلاح صالح، (مصدر سابق) ص95.
- (\*) روبرت هامبسن، أستاذ الأدب الانكليزي في جامعة لندن.
- (214) فريال جبوري غزول، (مصدر سابق) ص295.
- (215) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص111.
- (216) آيان وات، (ظهور الرواية الانكليزية، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة 78، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980) ص130.
- (217) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص113.
- (218) ماهر البطوطي، المصدر نفسه، ص114.
- (219) ينظر عبد الواحد لؤلؤة، (ت.س. النوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980) ص38.
- (220) ينظر: ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص39.
- (221) ألف ليلة وليلة، (حكاية المدينة المسحورة، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص30.
- (222) محمود طرشونة، (مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987) ص144.
- (223) أن. نيكليوكن، (علم الجمال الرومانسي الأمريكي، ترجمة: نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 126، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006) ص4.
- (224) ديفيد سنكلير، (ادغار الن بو، ترجمة: سلافة الحجاوي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة الكتب المترجمة، 119، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982) ص186.
- (225) فاطمة المرنيسي، (شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة: فاطمة الزهراء، ازرويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005) ص97.
- (226) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص20.
- (227) ماهر البطوطي، المصدر نفسه، ص26.
- (228) هرمان ملفيل، (موبي ديك، رواية، ترجمة: أحسان عباس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 1998) ص3.
- (229) سعد البازعي، (مقاربة الآخر، دراسات في الأدب المقارن، دار الشروق، 1999) ص76.
- (230) صلاح صالح، (مصدر سابق) ص60.
- (231) محمد شاهين، (موبي ديك بين انتقال المعنى وارتحال النص، مجلة أوان، جامعة البحرين، كلية الآداب، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، المنامة، 2005) ص148.
- (232) عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مصدر سابق) ص158.
- (233) داود سلوم، (صور من تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مصدر سابق) ص105.
- (234) جوناثان سويتف، (رحلات جلفر، الجزء الأول، ترجمة: محمد محمد رفاعي، الألف كتاب، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة) ص89-90.
- (235) ألف ليلة وليلة.
- (236) داود سلوم، (صور من تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مصدر سابق) ص110.
- (\*) ميغيل دي سيرفانتس، (رواية دون كيشوت، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2007).

- (237) عبد الرحمن بدوي، (تصوير عام لرواية دون كيخوته، شربانتس، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2007) ص7.
- (238) نعمات احمد فؤاد، (العامل التاريخي وعلاقة الإسلام بالغرب، منشورات وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة) ص4.
- (239) سرفانتس، (دون كيشوت، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2007) ص355.
- (240) ميشيل فوكو، (الكلمات والأشياء، التمثيل، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مراجعة: جورج زيناتي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990) ص61.
- (241) نظيرة الكنز، (مصدر سابق) ص6.
- (242) نظيرة الكنز، المصدر نفسه، ص6.
- (243) نظيرة الكنز، المصدر السابق نفسه، ص7.
- (244) سهير القماوي، (مصدر سابق) ص73.
- (245) رباب حسين النمر، (مصدر سابق) ص24.
- (246) ينظر: ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص173.
- (247) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص176.
- (248) ينظر: مارك توين، (مغامرات هاكليري فن، سلسلة الألف كتاب 185، ترجمة: ماهر نسيم، مراجعة: فريد عبد الرحمن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ب.ت) ص7-8.
- (249) سعد البازعي، (مصدر سابق) ص77.
- (250) سعد البازعي، (مصدر سابق) ص77.
- (251) نور ثروب فراي، (دراسة طريق الإسراف ضمن كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الأعلام، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1973) ص17-18.
- (252) إيزابيل الليندي، (حكايات ايفا لونا، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2008)، ص7.
- (253) إيزابيل الليندي، المصدر نفسه، ص10.
- (254) إيزابيل الليندي، المصدر نفسه، ص11.
- (255) ينظر: (باولو كويلو، الخيميائي، من ورائع الأدب العالمي، ترجمة: جواد صياوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2004) ص9.
- (256) رياض بيرسي، (مقابلة مع باولو كويلو، بعنوان: تجراً على أن تكون مختلفاً، منشورة في موقع عرب 48. كوم + موقع أخوية، WWW. Akhawia. net. 2007/4/10
- (257) ألف ليلة وليلة.
- (\*) ولد كلود بروسبير جوليو دو كريبيون سنة 1707 في باريس، كان ابوه من المسرحيين، توفيت أمه، ولم يعتن كريبيون الأب بتربية ابنه ونشأ صراعاً كبيراً بينهما.
- (258) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، (مصدر سابق) ص890.
- (259) شريف عبد الواحد، (ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، 1983) ص257.
- (260) ينظر: شريف عبد الواحد، (كريبيون الابن وألف ليلة وليلة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 348، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000) ص4.
- (261) ينظر: شريف عبد الواحد، (ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، مصدر سابق) ص283.
- (262) ينظر: عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، مصدر سابق) ص80.
- (263) غابرييل ماركيز، (عشت لأروي، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2005) ص5.
- (264) المصدر نفسه، ص5.
- (265) غابرييل ماركيز (رائحة الغواصة، أحاديث مع ماركيز، ترجمة: محمد العشير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990) ص67.
- (266) عفاف عبد المعطي، (السرديين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع، منشورات دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007) ص55.
- (267) بيرسي لويوك، (مصدر سابق) ص91.

- (268) خليل بيطار، (عمارة المبدع، بلزلك نموذجاً، جريدة النور، اصدار الحزب الشيوعي السوري، دمشق، العدد (307)، 2007) ص2.
- (269) عبد الرزاق الأصغر، (المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999) ص147.
- (270) دريني خشبة، (أشهر المذاهب المسرحية، إدارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، 1961) ص125.
- (271) جهاد عطا نعيصة، (الرواية والسرود السمعية والبصرية، الرواية والسينما.. مسارات مقارنة، البحث الخامس في كتاب الرواية العربية إمكانات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008) ص227.
- (272) شرف الدين ماجدولين، (الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006) ص131.
- (273) فاضل الأسود، (السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007) ص140.
- (274) جون كونز، (نظرية التلفزيون، ترجمة: أديب خضور، سلسلة المكتبة الإعلامية، دمشق، 2000) ص14.
- (275) أحمد الحقييل، (السرد السينمائي، بين السيناريو والصورة، جريدة الشرق الأوسط الدولية، لندن، 2007) الصفحة الثقافية.
- (276) طاهر عبد مسلم، (الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة دار الشؤون القافية العامة، بغداد، 2005) ص144.
- (277) روجيه أودان، (السينما وأنتاج المعنى، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006) ص8.
- (278) جان برتليمي، (بحث في عالم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1970) ص557.
- (279) روجيه أودان، (مصدر سابق) ص207.
- (280) روجيه أودان، المصدر نفسه، ص217.
- (281) جهاد عطا نعيصة، (مصدر سابق) ص226.
- (282) كاظم مؤنس، (دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديثة، اريد، 2007) ص191-192.
- (283) علي أبو شادي، (لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006) ص30.
- (284) كرم شلبي، (فن الكتابة للراديو والتلفزيون، دار الشروق، جدة، 1987) ص101.
- (285) ادريان برونل، (سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، الفن السابع، ترجمة مصطفى محرم، المؤسسة العامة للسينما، 2007) ص65.
- (286) مارلتن اسلن، (تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، 1984) ص17.
- (287) جان ميري، (علم نفس وجمال السينما، القسم الأول، ترجمة: عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، دمشق) ص7.
- (288) مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: سعد مكايي، وزارة الثقافة، دمشق، 2009) ص7.
- (289) المصدر نفسه، ص12.
- (290) عقيل مهدي يوسف، (جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، 2000) ص13.
- (291) لويس جاكوب، (الوسيط السينمائية، ترجمة ابية حمزاوي، الفن السابع، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006) ص372.
- (292) لويس جاكوب، المصدر السابق، ص353.
- (293) طه حسن الهاشمي، (تجنيس السيناريو، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996) ص76.
- (294) شرف الدين ماجدولين، (بيان شهرزاد، مصدر سابق) ص11.
- (295) المصدر نفسه، ص48.
- (296) فلاديمير بروب، (مصدر سابق) ص62.
- (297) جمال شحيد، (رواية عصر التنوير الفرنسية والحضارة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008) ص5.
- (298) محسن جاسم الموسوي، (ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1980) ص21.
- (299) ماهر مجيد إبراهيم، (تناص الأساطير العراقية في الصياغة السينمائية للفيلم الروائي العالمي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2001) ص23.
- (300) جيرالد برنس، (مصدر سابق) ص117.
- (301) روبرت شولتز، (السيمياء والتاويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994) ص244.
- (302) محمد عناني، (معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان، ناشرون، 1996) ص46.

- (303) مارك أنجينو، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدينيديار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، بغداد، 1987) ص.
- (304) المصدر نفسه، ص104.
- (305) عبد الحليم البداعي، (الحدود الفاصلة بين التناص الفني المحكم والسرققة الأدبية، جريدة الوطن العمانية، مؤسسة محمد بن سليمان الطائين، عمان، 2007) ص6.
- (306) عامر الشون، (التضمين والاقتباس وعلاقتها بمفهوم التناص، جريدة الجماهير، منشورات مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حلب، 2009) ص2.
- (307) عز الدين المناصرة، (التناص والتلاص، في الموروث النقدي، مجلة نزوى العمانية مؤسسة نزوى للصحافة والنشر والتوزيع، العدد (56)، عمان، 2008) ص19.
- (308) ايزابيل الليندي، (مصدر سابق) ص11.
- (309) عبد الله أبو هيف، (التمتية الثقافية للطفل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001) ص83.
- (310) القرآن الكريم، سورة طه (10).
- (311) عبد الله أبو هيف، (مصدر سابق) ص84.
- (312) طاهرة داخل طاهر (الموقف الأنتقائي وأهميته في توظيف التراث للطفل، مركز النور للدراسات، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية، بغداد، 2009) ص13.
- (313) معجب العدوان، (رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، علامات في النقد، دراسة من منشورات كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، 2002) ص9.
- (314) عبد الله أبو هيف، (مصدر سابق) ص84.
- (315) FERIAL J. CHAZOUL: NOCTURNAL Poetics, The ARABIAN Nights, INCOMPARATIVE CONTEXT The AMERICAN UNVERSITY in CAIRO PRESS 1996, P. 10 .
- (316) سهير القماوي (مصدر سابق) ص53.
- (317) محسن جاسم الموسوي، (مصدر سابق) ص23.
- (318) محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص23.
- (319) احمد عبد المعطي حجازي، (في أوبرا فرانكفورت نبحنا النساء، جريدة الأهرام، القاهرة، العدد 129، 2004) ص6.
- (320) حمود الدغيشي، (مصدر سابق) ص1.
- (321) عبد الجبار محمود السامرائي، (أثر ألف ليلة وليلة في الآداب العربية، مصدر سابق) ص106.
- (322) محسن جاسم الموسوي، (ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي، الوقوع في دائرة السحر، منشورات مركز الأتماء القومي، بيروت، 1980) ص80.
- (323) محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص215.
- (324) محسن جاسم الموسوي، المصدر السابق، ص218.
- (325) وحيد بن بو عزيز، (مصدر سابق) ص114.
- (326) جيروم ستروم، (النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، مطبعة جامعة عين شمس، 1974) ص486.
- (327) عبد الملك مرتاض، (مصدر سابق) ص29.
- (328) محمد برادة، (الف ليلة وليلة أو القول الأسير، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: محمد برادة، عثمان الميلى، يوسف الأنطاكي، مقدمة محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، 1998) ص10.
- (329) برتراند رسل، (حكمة الغرب، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009) ص183.
- (330) سامية احمد علي، عبد العزيز شرف، (الدراما في الأذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000) ص101.
- (331) محمد محمود يوسف، (من المسؤول عن تشويه صورة المسلمين في الغرب، صحيفة باب السعودية، عن موقع دار الموقع العربي، الرياض، 2008) ص1.
- (332) قيس الزبيدي، (مصدر سابق) ص30.
- (333) كرم شلبي، (مصدر سابق) ص252.

- (334) ماهر البطوطي، مصدر سابق، ص 161.
- (335) ماهر البطوطي، المصدر نفسه، ص 163.
- (336) سيلفيا بافل، (مصدر سابق) ص 47.
- (337) ساندرا ناداف، (مصدر سابق) ص 87.
- (338) شرف الدين ماجدولين، (بيان شهرزاد، التشكلات النوعية، مصدر سابق) ص 12.
- (339) محسن جاسم الموسوي، (مقدمة لدراسة الاسهامات العربية في رقد الرواية العالمية، مجلة الاقلام، العدد الأول، السنة الرابعة عشرة، وزارة الثقافة، بغداد، 1978) ص 17.
- (340) تزقيتات تودوروف، (مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994) ص 44.
- (341) المصدر نفسه، ص 129.
- (342) شاكر عبد الحميد، (التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، 1999) ص 373-374.
- (343) شاكر عبد الحميد، المصدر نفسه، ص 384.
- (344) ريجيس دوبريه، (حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات افريقيا الشرق، بيروت، 2002) ص 254.
- (345) كاظم مؤنس، (خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث، اربد، 2008) ص 56.
- (346) عقيل مهدي، (السؤال الجمالي، سلسلة عشتار الثقافية، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد، 2007) ص 153.
- (347) نواف عدوان، (الأطفال والتلفزيون، الواقع والافاق، مجلة البحوث للدراسات الاذاعية والتلفزيونية، عدد خاص ببرامج الاطفال في التلفزيون العربي، المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين، بغداد، 1979) ص 24.
- (348) إبراهيم أمام، (الاعلام الاذاعي والتلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، 1979) ص 244.
- (349) موفق الحمداني، (تأثير التلفزيون على الاطفال، دراسة منشورة في مجلة البحوث، عدد خاص، عن برامج الاطفال في التلفزيون العربي، المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين، بغداد، 1979) ص 33.
- (350) جون ديوي، (الفن خبرة، ترجمة: إبراهيم زكريا، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963) ص 218.
- (351) وحيد بن بو عزيز، (مصدر سابق) ص 233.
- (352) عبد الاله كمال الدين، (مصدر سابق) ص 299.
- (353) عز الدين إسماعيل، (الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986) ص 25.
- (354) ماريو فردوني، (الموضوعات والازياء في الافلام، ترجمة: طه فوزي، مراجعة: جلال زكي المنفلوطي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة) ص 113.
- (355) محسن جاسم الموسوي (الف ليلة وليلة في نظرية الادب الانجليزي، الوقوع في ادثرة السحر، مصدر سابق) ص 32.
- (356) محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص 32.
- (357) محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص 33.
- (358) علاء عبد العزيز السيد، (الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في أنتاج المعنى والدلالة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008) ص 131.
- (359) يوري لوتمان، (قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة، قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001) ص 71.
- (360) هانس روبرت ياوس، (جمالية التلقي، من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الاعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004) ص 113.
- (361) رالف ستيغسون وجان ر. دوبري، (السينما فنا، ترجمة خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993) ص 280.
- (362) حسين حلمي المهندس، (دراما الشاشة، بين النظرية التطبيق، للسينما والتلفزيون، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990) ص 43.
- (\*) قصر ألف ليلة وليلة: فلم فرنسي صامت للمخرج جورج ميليه، مدته 23 دقيقة مصحوب بعزف على البيانو لـ اريك لوجين.
- (363) البرت فولتون، (السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، 1958) ص 63.

- (364) علي حمود الحسن، (سينما هوليوود وصورة النمط العربي المقولب، جريدة الصباح، بغداد، 2006) ص3.
- (\*) فيلم (الليالي العربية) قصة وسيناريو ميشيل هوغان، اخراج جون راولنز تمثيل: ماريا مونتيير (شهرزاد) وجون هال (هارون الرشيد) وسأبو (علي بن علي).
- (365) علي مهدي علي، (ألف ليلة وليلة في السينما العالمية، مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989) ص167.
- (366) فاطمة المرنيسي، (مصدر سابق) ص90-91.
- (367) في. إف. بيركينز، (الفيلم كفيلم، فهم الافلام وتقييمها، ترجمة: أسامة أسير، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2002) ص83.
- (368) جوزيف.م. بوجز، (فن الفرحة على الافلام، ترجمة: ودا عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995) ص34.
- (369) بيتر نيكوللز، (السينما الخيالية، ترجمة مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة، القاهرة، 2006) ص499.
- (370) بيتر نيكوللز، المصدر نفسه، ص499.
- (371) بيتر نيكوللز، المصدر السابق نفسه، ص499.
- (372) عدنان حسين احمد، (حدود الفنتزة في فيلم (لص بغداد)، دار الصباح الجديد، بغداد، 2007) ص6.
- (373) بيترنيكوللز، (مصدر سابق) ص31.
- (374) بيتر نيكوللز، المصدر نفسه، ص31.
- (375) بيتر نيكوللز، المصدر السابق نفسه، ص47.
- (376) بيتر نيكوللز، المصدر نفسه، ص500.
- (377) علي مهدي علي، (مصدر سابق) ص166.
- (378) فاطمة المرنيسي، (مصدر سابق) ص30.
- (379) فؤاد دواره، (السينما والأدب، منشورات وزارة الاعلام، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1976) ص224.
- (380) بيتر نيكوللز، (مصدر سابق) ص524.
- (381) فيلم مغامرات عربية، سيناريو براين هايلس، اخراج كيفن كونور، المنتج جون داراك.
- (382) احمد سويلم، (تداخل النصوص في الكتابة للاطفال، منشورات سلسلة أدب الاطفال، القاهرة، 2006) ص5.
- (383) طاهرة داخل طاهر، (مصدر سابق) ص10.
- (384) عبد الله أبوهيف، (مصدر سابق) ص11.
- (385) عناد غزوان، (التحليل النقدي والجمالي للادب، دار أفق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985) ص76.
- (386) اديب خضور، (سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، الدراما التلفزيونية، منشورات اديب خضور، جامعة دمشق، 1997) ص46.
- (\*) اسمه الحقيقي اميريك حاجو ولد سنة 1911 في بودابست مؤلف ومخرج لعدد من الافلام منها علاء الدين والمصباح السحري 1969.
- (387) اريك لوغيب، (السينما الفرنسية في قرن، ترجمة: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005) ص165.
- (388) طاهرة داخل طاهر، (مصدر سابق) ص10.
- (389) خضر سلامة، (العربي، كما يرسمه الكارتون، مجلة التسلية الاسبوعية، دمشق، 1992) ص18.
- (\*) استاذ مساعد علم الاجتماع المنتدب بجامعة الازهر وجامعة القاهرة.
- (390) احمد إبراهيم خضر، (والت ديزني والضحايا بارادتهم، مجلة البيان، العدد76، القاهرة، 2002) ص36.
- (391) فاطمة المرنيسي، (مصدر سابق) ص32.
- (392) ادوارد كامبيل، (هوليوود، واسطورة الجنوب الامريكي، ترجمة زيادني، الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2003) ص194.
- (393) محمد الاحمد، (السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001) ص161.
- (394) محمد عبيدو، (اخطبوط صهيوني في افلام الرسوم المتحركة، الحوار المتمدن، العدد 1577، 2006) ص1.
- (395) اريك لوغيب، (مصدر سابق) ص162.
- (396) اريك لوغيب، المصدر نفسه، ص163.
- (397) أحمد الزعتري، (مغامرات الأمير أحمد في عوالم ألف ليلة وليلة، جريدة الأخبار الأردنية، العدد 71598، عمان، 2009) ص3.

- (398) أحمد الزعتري، المصدر نفسه، ص 1.
- (399) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص 255.
- (400) بيتر نيكوللز، (مصدر سابق) ص 80.
- (401) سعد عبد العزيز، (الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، 1966) ص 11.
- (402) ينظر: اليوت كولا، (التخيل الشعبي للسندباد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، 1994) ص 192.
- (403) اليوت كولا المصدر نفسه، ص 192.
- (404) بيتر نيكوللز، (مصدر سابق) ص 91.
- (405) بيتر نيكوللز، المصدر نفسه، ص 90.
- (406) بيتر نيكوللز، المصدر نفسه، ص 374.
- (\*) هاري هاوسن بيفرلي كروس، (سندباد وعين النمر، اخراج سام وأناميكر، لندن، 1977).
- (407) بيتر نيكوللز، (مصدر سابق) ص 281.
- (408) عبد الله الغدامي، (الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004) ص 171.
- (\*) جون تويست، (سيناريو: سندباد البحار، اخراج ريتشارد والاس، اميركا، 1947).
- (409) بيتر نيكوللز، (مصدر سابق) ص 434.
- (\*) مخرج مجري وموسيقي وفنان تشكيلي، ولد 1931، أجاد المونتاج والتصوير.
- (410) كمال رمزي، (مصدر سابق) ص 31.
- (\*\*) فيلم كارتوني أمريكي قصة جون لوغان، سيناريو وأخراج: باتريك جيلمور، تيم جونسون، أداء برادبيت، كاترين زيتاجونز أنتاج سنة 2003.
- (411) نومي غرين، (مصدر سابق) ص 228.
- (\*) الديكاميرون: فيلم ايطالي، الكاتب: بوكاشيو: المخرج: بازوليني - أنتاج ايطالي عام 1970.
- (412) ستيفن سنايدر، (مدخل الى بيير باولو بازوليني، ترجمة: عبد الله حبيب، جريدة الوطن، صفحة فنون، عمان، 2006) ص 5.
- (413) زياد عبد الله، (احتفاء بازوليني بالحواس والمباهج، الديكاميرون حديقة ملذات سينمائية، جريدة الامارات اليوم، دبي، 2008) ص 2.
- (414) نومي كرين، (مصدر سابق) ص 229.
- (415) نومي كرين، المصدر السابق نفسه، ص 234.
- (416) نومي كرين، المصدر نفسه، ص 229.
- (417) قيس الزبيدي، (مصدر سابق) ص 92.
- (418) هانسروبيرت ياوس، (جمالية التلقي، من اجل تاويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو المجلس الاعلى للثقافة، 484، املشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004) ص 69.
- (\*) فيلم الديكاميرون، (نص بوكاتشيو، اخراج بازوليني، ايطاليا، 1970).
- (419) جيل دولوز، (الصورة - الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997) ص 108.
- (420) بول روثا، (العمل التلفزيوني، ترجمة: تماضر توفيق، مراجعة: صلاح عامر، سلسلة الالف كتاب، منشورات مركز كتب الشرق الاوسط، القاهرة، 162) ص 59.
- (421) نومي غرين، (مصدر سابق) ص 237.
- (422) ناجيه مراني، (مصدر سابق) ص 12.
- (423) نومي غرين، (مصدر السابق) ص 230.
- (424) نومي كرين، المصدر نفسه، ص 232.
- (\*) فيلم زهرة الف ليلة وليلة، اخراج بازوليني، ايطاليا، 1974.
- (\*\*) الناقد السينمائي الامريكي، صاحب كتاب، (بيير باولو بازوليني) 1980.
- (425) ستيفن سنايدر، (مصدر سابق) ص 1.

- (426) غيدين باخمن، (بازوليني في بلاد فارس، تصوير الف ليلة وليلة، بحث منشور في موقع جريدة الوطن، عمان مؤسسة الدراسات والنشر، 2005) ص3.
- (427) نومي غرين، (مصدر سابق) ص242.
- (428) ستيفن سنايدر، (مصدر سابق) ص11.
- (429) ستيفن سنايدر، المصدر نفسه، ص11.
- (430) ستيفن سنايدر، المصدر السابق نفسه، ص12.
- (431) محمد الاحمد، (مصدر سابق) ص214.
- (432) عبد الله إبراهيم، (بحث منشور في موقع (دروب، محطة عرض ونقد، 2007) ص1.
- (433) محمد درويش علي، (الف ليلة وليلة ومغامرة التوظيف، جريدة المدى، دار المدى، بغداد، 2006) ص2.
- (434) جمانة حداد، (صحبة لصوص النار، حوارات مع كتاب عالميين، دار النهار، بيروت، 2006) ص22.
- (435) قيس الزبيدي، (مصدر سابق)، ص91.
- (436) احمد الصمعي، (مقدمة رواية اسم الورد، اميرتوايكو، دار اويا للنشر والطباعة، طرابلس، 2002) ص54.
- (437) حمادي كيروم، (مصدر سابق) ص28.
- (438) عبد الرحمن بو علي، (مع اومبيرتو ايكو، مجلة نزوى، مؤسسة نزوى للصحافة والنشر، العدد14، السنة 1998) ص12.
- (439) رينيه يريديال، (خمسون عاماً من السينما الفرنسية، اشراف ميشيل ماري، ترجمة: سوزان خليل، مراجعة وتقديم: رفيق الصبان، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004) ص425.
- (440) مارك توين، (مغامرات هاكلبري فين، سلسلة الألف كتاب 185، ترجمة: ماهر نسيم، مراجعة فريد عبد الرحمن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ب.ت) ص2.
- (441) سعد اليازعي، (مقاربة الآخر، دراسات في الأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، 2006) ص77.
- (442) ينظر ادوارد كامبيل، (مصدر سابق) ص88-89-121-122-211-213.
- (443) نظيرة الكنز، (الف ليلة وليلة في اميركا اللاتينية، حكايا ايفالون لايزابيل البندي نموذجاً، مجلة الاداب الاجنبية، العدد136، السنة 33، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008) ص2.
- (444) زيغريد هونكه، (مصدر سابق) ص162.
- (\*) كاتبة أنجليزية كتبت قصص هاري بوتر بعد تأثرها بحكايات الف ليلة وليلة ونالت منها الشهرة والثروة.
- (445) موريس أبو السحب، (تحليل الكتاب العرب لظاهرة هاري بوتر، من منشورات مكتبة مبارك، القاهرة، 2003)، ص4.
- (\*) سلسلة افلام هاري بوتر، تاليف جي كيه رولينغ، اخراج، كريس كولومباس، أنتاج وارنر بروسور، وهي (هاري بوتر وحجر الفلاسفة وحجرة الاسرار، وسجين زاكأبأن، وكاس النار).
- (446) رضا احمد حواري، (الف ليلة وليلة في القصة الغربية، بحث منشور في مجلة التراث الشعبي، عدد خاص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989) ص123.
- (447) جهاد عطا نعيصة، (مصدر سابق) ص20.
- (448) رينيه كلير، (سينما الامس وسينما اليوم، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1976) ص139.
- (449) ماهر البطوطي، (مصدر سابق) ص14.
- (450) اريك لوغيب، (مصدر سابق) ص256.
- (451) اريك لوغيب، المصدر نفسه، ص256-257.
- (452) محمد علي اليوسفي، (آل نروب غريبه، السينما التي احلم بها لغة، مقال منشور في جريدة المدى العراقية، العدد 155، بغداد، 2007) ص9.
- (\*) فيلم أزنوكود : Iznogoud - أخرج باتريك براودي - تلفزيوني - فرنسا 2005 يتناول علاقة الخليفة هارون الرشيد ووزيره الأول جعفر.

## الفصل الرابع تحليل النماذج المنتقاة

- عمد المؤلف إلى اختيار عينة الدراسة بشكل قصدي، كي تستجيب للأهداف المرسومة والمحددة للدراسة، وتم تحديد النموذج في الأعمال السينمائية والتلفزيونية الآتية:
1. فيلم سينمائي "ألف ليلة وليلة" للمخرج بازوليني.
  2. سلسلة تلفزيونية بعنوان "الليالي العربية" للمخرج ستيف بارون.
  3. فيلم تلفزيوني بعنوان "شهرزاد" للمخرج فيليب دي بروكا.
- ويرى المؤلف أن ثمة مسوغات تدفع باتجاه اختيار هذه الأفلام وهي:
1. التنوع في هذه الأعمال وهي: "فيلم سينمائي، سلسلة تلفزيونية، فيلم تلفزيوني" بما يجعلها أقرب إلى منطقة اشتغال الخطاب السمعي البصري أي "السينمائي والتلفزيوني".
  2. المساحة الواسعة من الشهرة والعرض التي حظيت بها هذه الأعمال على الساحة العربية والعالمية.
  3. عالج هذه الأعمال مخرجون عالميون يمتلكون فلسفة ذات رؤية، وموقفاً فكرياً في أعمالهم.
  4. تتميز هذه الأعمال بمستوى عال من المعالجة الجمالية على مستوى الشكل الفني بتوظيف عناصر اللغة الصورية.
  5. تنوع وجهات النظر في المعالجة الفنية والفكرية للأخر "الغرب" تجاه حكايات ألف ليلة وليلة.

6. توظيف التقنيات الحديثة في تجسيد أجواء حكايات ألف ليلة وليلة الخيالية.

تحليل النماذج:

اسم الفيلم: ألف ليلة وليلة ويرد في الترجمة (الليالي العربية)

النوع: سينمائي

جهة الإنتاج: إيطاليا

سنة الإنتاج: 1974

سيناريو وإخراج: بيير باولو بازوليني

كاتب السيناريو والاقتباس: فيليب دي بروكا

تمثيل

ناينيتو دافولي

فرانكو ميرلي

أنيس بيلي جراني

فرانكو سيتي

تيسا بوجبه

ماركريت سليمانتي

بربارة غراندي

ووردت مقدمة العنوان بالتقديم الآتي

Arabin Nights

Gran Premio Speciale

Della Gluria Al Festival Internazionale

Cannes 1974, Alberto girimaldi Presel

Un Film di pier paolo pasolini

Il Flore

Delle Mille e una notte

Copy right @ untied artists corporation mcmllxx

All rights Reserved

ARABIAN NIGHTS

أي طبعت Arabian nights عبارة فوق عبارة "زهرة ألف ليلة وليلة"

ملخص قصة الفيلم:

تدور قصة فيلم بازوليني ألف ليلة وليلة عن الجارية زمرد، وهي عبده يشتريها نور الدين برغبة منها، لتقع في حبه، وتعيش معه. الأمر الذي أثار بعضهم ممن تقدموا لشرائها، فرفضت إلى أن يختطفها المسيحي "برسوم" بتدبير وتآمر، فتحاول الهرب، ليجدها الآخر الكردي جوان، وتحاول ثانية الهرب بشكل آخر وهو التكر في شكل رجل، وفي طريقها، تشاء المصادفة أن

تكون هي أول من دخل مملكة بانتظار ملكها، وتحكم المملكة على أساس أنها رجل، وتجلب الأقدار قدوم نور الدين الذي يبحث عن زمرد، فتستقبله على أساس أنها "الملك" ثم تكشف له ما كان مخبوءاً عنه ويجتمعان في حياة معاً.

بغية التقيب لأغراض التحقق من أن عينات الدراسة محملة بمؤشرات بالإطار النظري التي تقودنا إلى تحقيق الأهداف المرسومة في بحثنا، فقد وجد المؤلف ما يلي:-

**1. تنوعت أشكال تناول حكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري "السينمائي والتلفزيوني" العالمي في طرائق عدة، منها الأعداد والاقتراس والتضمين والتحويل وغيرها من منافذ التكيف والتناس:**

أن اسم الفيلم الذي أخرجه بازوليني يحمل عبارة "ألف ليلة وليلة" أو الليالي العربية، إلا أنه لم يذهب في موضوعه السردي إلى شخصيات شهريار وشهرزاد، وإنما اكتفى باستخدام حكاية بحث فتى عن فتاة لتكون هي إطاراً للحكايات المتوالدة، والمتجددة بقدر منعطفات رحلة هذا الدراسة، وقد اعتمد بازوليني حكاية "نور الدين وزمرد" المقتبسة من حكاية "على شار والجارية زمرد" التي تحمل "الليلة 361" من حكايات ألف ليلة وليلة، وهذه الحكاية عندما تحولت إلى فيلم من أفلام المخرج بييرباولو بازوليني اكتسبت العناصر الخاصة للنص الفيلمي الذي يشتغل عليه والذي أصبح جزءاً من أسلوبه السينمائي في الإخراج، فالفيلم أشهر أسلحته البصرية بلقطته الجريئة ومشهده الواسع والتحميل الغني بالإيحاء والرمز والدلالة، والوقوف على سطح عار من الامتثال لحتمية التوقع، لهذا فقد صاغ بازوليني المكونات البصرية بنتمين عال من الجمالية والفلسفية، مع الإجابة الفذة في تحريك العناصر المرئية بما يهب العرض ثراءً ذوقياً ولاسيما في تعامله مع الأساطير والحكايات الشعبية المختلفة، واقعاً، وتخيلياً، وتناول بازوليني نصاً أعده واقتبسه من حكايات ألف ليلة وليلة وأجرى بعض التغييرات لتحويله إلى نص آخر وبوسيط مختلف، فاقتبس الهيكل العام للحكاية "على شاروزمرد" وتصرف بمضامين القصة ومجرى السرد، بدءاً بإطلاقه اسم الفيلم "ألف ليلة وليلة" وكأنه يحيط بمادة حكاية أوسع مما نتصور مع تضمين المحور الأساس فيها وهو حكاية شهريار وشهرزاد، إلا أنه اقتصر في إطاره الحكائي على قصة نور الدين وزمرد التي امتدت إلى بعض العقد الحكائية مثل حكاية عزيز وعزيرة وحكاية الشاب الذي تحول إلى قرد، وبازوليني في فيلمه هذا يدور في فضاء شرقي عربي إسلامي تتخلله العلامات والتلميحات إلى ما يعتقد حاملاً لعالمه السينمائي، وأن حدود تكيفه وتحويله لمجريات السرد دفعته إلى الاختزال وقلب الأشكال، فقد دفع في مشهده البصري الأول بنور الدين إلى التسكع في الأسواق وهو يلحق قطعة حلوى ولم يقوى على دفع دينار واحد من ألف دينار ثمن الجارية زمرد التي أصرت على أن تكون له من دون سواه، الأمر الذي فجر امتعاض الآخرين من رفضها لهم مما تسبب توالداً للأفعال والحوادث والحكايات، كما أن الاقتباس الذي اشتغل

عليه بازوليني في فيلمه، كان حراً في وضع الأطر التي تنطلق أو تتوالد منها الحكايات وهو بحد ذاته شكلاً جمالياً في السرد قادراً على تحقيق التأمل الذهني بأسلوب السرد السوري المتدفق بنسيج منتظم، وهو ما رسمه فيلماً في مشاهد الغنية بتكويناتها وعناصرها الدرامية والعجائبية، اختيار بازوليني لهذه المساحة الحكائية، تشخيص لمظاهر الفعل الاجتماعي تاريخياً وما رافقها من موروث الأساطير الشعبية في إطلاق التفكير المفتوح والتخييلات المناهضة للواقع، إضافة إلى نقاط الملامسة التي تقصدها في النص اللغوي، بإظهار بعض الجمل والعبارات التي تقف خلفها معتقدات وأفكار التكييف نفسه، فكشف لنا في نصه المرئي الصلة الروحية والجسدية المتمثلة بين نور الدين وزمرد ومدى قدرة الوفاء والحب التي تربطهما على الرغم من المصاعب التي حالت من دون لقائهما وافتراقهما مدة طويلة، وفي الحال نفسه، ربما أراد أن يبرز الوجه المشرق لهذه الفتاة وتجريدها من أثم الخيانة وتداعياتها المرة. وفي هذا تحقيق للنزعة الجمالية لمشاعر الإنسان وسمو النفس وثباتها تجاه المغريات الذاتية، في حين عرض المشهد الفيلمي عند بازوليني موجاً بصرياً مغايراً في قصة عزيز وعزيرة ونزواته الطائشة وعدم اكرائه بمشاعر زوجته الصامته، الأمر الذي حولته توسلاته الجنسية إلى مثار للسخرية والامتهان الأثم، ويتمسك بازوليني بقدرته على كشف الثابتات البصرية المقترنة بالأحداث تاريخياً وأسطورياً في إظهار الأسواق والمنازل والمساجد بكل زخارفها وطقوسها، وحركتها فضلاً عن الصحراء والبحر، وإبهارنا في عجائبيته وتحولات السحر والقصور تحت الأرض، وما إلى ذلك من خيال عال. ويكشف التحويل الذي قام به بازوليني في هذا الفيلم أنه لم يتناول حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة على أساس تبنيها بوصفها محوراً تحمل رسالته التي يحملها بصرياً، وإنما وظفها بوصفها تضيفاً يراد منه بناء أسطورة خاصة به لبث فكر بازوليني وفلسفته في الخطاب الذي يصفه هو بأنه سلاح فتاك في محاربة البرجوازية والدين والسياسة والفاشية، وأن اعتقاد بازوليني هذا مستمد من تمسكه بالسينما الشعرية التي تبحث عن الحقيقية عن طريق تغيير الواقع الحقيقي، انطلاقاً من الحلم ومن بلاغة التعبير الذي ينشده، وعبر قراءته الميتافيزيقية للامرئي بأسلوب شعري قلق ومبهر. لهذا نجده يكشف عن المكان بتفاصيله الحضارية المعبرة عن تراث الشرق وجذوره الإنسانية التي يجذب إليها الغرب ويتشوق إلى سحرها وطقوسها، ويقرن هذا المكون الحضاري بكتل بشرية من الناس البسطاء المعدومين، المجردين من الرتوش والتكلف، وذهب إلى نفوسهم وروحهم وسذاجتهم في أفعالهم اليومية كشفاً عن الحقيقة التي هم فيها بنوع من الاهتمام، وفي تجسيده لهذه العلاقات وإبدارته لها بصرياً يكون قد بنى النص الفيلمي بأدواته وحرفيته المكرسة في الصورة وجوهرياً الواقع التي تحملها والرمز الذي يكتنفها، وفي تناولنا للشكل الذي عالج فيه بازوليني فيلمه نكون في خيار غير ملزم بأجراء المقارنة بين النص الأصلي والمقتبس من حيث عدد الكلمات والجمل والصفحات، ولكن ما يعني الدراسة هو المسجد الفيلمي لهذا النص، وما يرتقيه من مستوى في

التشويق وعلاقة الشخصيات والأحداث والأماكن وتشخيص المواقع وأضاءتها والزمن الذي هي فيه، والجرعة التي منحها المخرج فيها من فانتازيا إلى تخيلات إلى أيقونات للمعنى الذي نطمح له، وباعتقاد المؤلف أن فيلم ألف ليلة وليلة لبازوليني أجاز لنفسه الخلق الجديد لمكونات النص بتفعل حرية التكيف إلى ما يمكن التفرّد به والإيحاء بمدلولاته كتناوله بعض الموضوعات والأشكال الجنسية في الحكايات اعتمدها منهجاً في أغلب أفلامه، وهو جزء من العلاقة الجدلية بين معتقداته الفكرية وسلوكه السينمائي وأسلوبه النفسي المستمد من نظرية فرويد في تفسير الواقع لتفسير الواقع والنظر إليه.

واعتمد بازوليني في فيلمه السمات النثرية والشعرية حكائياً عن طريق:

- استخدامه الأفقي لمسار الحكيم بزمن تتابعي مع تحقيق الخط البياني التصاعدي/بداية، وسط، نهاية.
  - خلق أجواء الصراع وتمثل الفعل والأزمة والمنعطفات التي تلاقي الشخصيات.
  - ضخ المعطيات الفلسفية من قضية الصراع، كالحب والقدرة والإخلاص والخيانة والواقع والحلم والعجائبية.
  - استخدام الرموز وتفجير دلالاتها بما يحقق لدى المستقبل التأويل.
  - الاشتغال على الرموز وتفجير اشتغال التأويل وتنوع العلامات المشفرة.
  - شعرية السرد تحتل التوالد والتشظي والتداخل الحكائي عمودياً وأفقياً.
  - خلق الفضاءات العجائبية وقطع المسار السردى بوصفها مرتكزاً شعرياً في توظيف عنصر المفاجأة والتشويق.
  - الاشتغال على المشهد البصري بتنوعات مختلفة في الضوء والنور والحركة والزوايا والفعل والمكان.
2. أن مستويات المعالجة لحكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري (السينمائي والتلفزيوني) العالمي تجسدت فكرياً وجمالياً في الموضوعات الآتية:-
- أ. البنية السردية:

بدأ المشهد الأول لفيلم ألف ليلة وليلة بعرض وقائع ما يجري في سوق بيع الجارية زمرد وما إلى ذلك من إعلان عرض البيع من قبل الدلال وتداخل الكلام الصادر من الرجال الراغبين في الشراء، ويعد هذا لتوالي المشاهد، أو هو حكاية الافتتاح بوصفها تمهيداً لفعل القصة وهذا القصة كله يجري أمامنا ونحن نتفرج على إعلان مناسب الأسعار تتصاعد شيئاً فشيئاً من رجال مختلفين في الشكل والوسامة والأعمار، وفي تنامٍ درامي انفجرت شرارة فعل توقعنا منه أن تبني عليه مزيد من التطورات كرد فعل عنيف إزاء رفض زمرد لكل هؤلاء الرجال وإن ارتفعت الأثمان التي يدفعون، واكتفت بالنظر والتأمل، ومن وجهة نظرها صوب الشاب الصغير "نور الدين"

وبنظرات صامتة، نفهم منها بأنه سيكون خيارها الذي تدفع له ثمن الشراء، أما الكاميرا فقد دلتنا وأطلعتنا بلقطة قريبة لنور الدين وهو يتلفت يميناً وشمالاً وكأنه لا يعرف من هذا الذي تنتظر إليه زمرد، أنه مشهد افتتاحي مفعم بالتعاطف مع لحظة التلاقي المرسومة لنور الدين وزمرد، ولاسيما أن الراوي المؤلف والمخرج كشف لنا بعض العيوب الملحقة بهؤلاء الرجال، ومنهم الشيخ ذو العين المصابة، الأمر الذي دفعهم إلى تحريك خيوط التأمر وفتح المنافذ السرديّة بمسارات متعددة، تبدأ بالحكاية الإطار ثم تتفرع تفصيلاً، وتنظم في وحدة وبنية متماسكة تزعمها بازوليني نفسه في إدارة السرد، التي نفهم منها تجدد القصص وتوالد الحكايات، ولكن بطرائق مرسومة، وفي المشهد الثاني روت أو سردت لنا الصورة المشهد الذي جمع نور الدين وزمرد في بيت واحد، تجرأت فيه بمبادراتها العاطفية من استمالة نور الدين والاستحواذ على ذكوريته بعد تعليمه الطرائق والأساليب الواجب مراعاتها في هكذا موقف. وفي هذا المشهد اشتغل بازوليني على نداء الجسد ورغباته الثائرة والمؤلفة عن الحرية الجنسية التي ينشدها فكراً وجمالاً في حقول السينما، إذ صور مشاهد الممارسات الجنسية من دون أدنى تحفظ وبأعلى وتأثر الكشف، ليس لأغراض الإثارة المباحة وإنما لكشف حقيقة وروح النزعة الذاتية المكونة لدى النفس البشرية، ولم يكتفي بازوليني بطريقة العرض البصري في السرد، وإنما أجاز أحياناً بعض الجمل الحوارية المعبرة عن فكرة معينة، ففي المشهد الذي يلاحق برسوم نور الدين بحجة طلب الطعام، يتيح المخرج لبرسوم بلقطة قريبة مستقرة ليقول لنور الدين: "الله يقبلنا جميعاً لمساعدة أحدنا الآخر، أليس كذلك؟" وفي هذا القول حكمة، لا تليق بشخصية برسوم المنفذ لعملية اختطاف زمرد انتقاماً لأخيه الذي رفضته، وفي هذا الكلام، أما قصديّة لتجميل الفعل المكلف به برسوم كونه نصرانياً ويحبذ عدم ثلم مكانته من وجهة نظر غربية أو لخلق الهوة الواسعة بين منطق هذا الكلام الذي قاله وبين أفعاله المتناقضة معه على الرغم من اختيار بازوليني له بالشكل الوسيم والعينين الزرقاوين من دون سواه، ويحاول بازوليني إطلاق وعرض وجهة النظر الذاتية في السرد، ففي مشهد تلصص أحد الشيوخ السود على فتاة سمراء عارية تماماً تسبح في بركة ماء، وفيه يتلذذ بدقائق حركاتها وجسمها الممشوق، أخذ الشيخ يسرد لجماعته ما رأى وما حصل بتفصيلات ورغبات خارج سياق الحكاية الأم، في حين رأينا أيضاً الرجل الأسمر الصحراوي الشاذ، يُلقي قصيدة وهو يفتح الكتاب لثلاثة من الصبيان لأغراض استمالتهم جنسياً، مع الغلو في الكشف الرامي لتحقيق المتعة بلقطاتٍ العري وبالأعضاء الجنسية التي أصر بازوليني إلى عدم الإيحاء بها، أو الإيهام بما يغني المشهد، وفي هذا استخدام لوجهة النظر الخاصة بالسارد أو الراوي، التي قد تشكل خرقاً لوجه العلاقة المؤسسة مع المروي له أو المتلقي، بفعل هذا الغلو وهذه الذاتية. وقد التزم بازوليني بنظام البنية السردية لفيلمه بدءاً من تنامي مشاهد الفيلم انطلاقاً من هرب "زمرد" من الموت الذي يهددها من الرجال الذين رفضتهم وتمسكاً بالشباب نور الدين، فالهروب فعل حركي يحمل وظيفة

جديدة لشخصية زمرد أوصلتها إلى فقدان التوازن جراء الخروج إلى المتاهة المؤلفة عن الحياة، وهذه من حركات خيوط السرد وإشعال حيويته المتحولة بين الراوي والمروي له بوجهات نظر متعددة، بعدها عنصراً مهماً من عناصر التوسط الملزم بين قطبين متضادين هما الحياة والموت. فهرب زمرد من الرجال أوقعها في حب نور الدين واحتيال من رفضته أدى إلى اختطافها وهروبها من الاختطاف، ثم أدى إلى اختطافها مجدداً وهربها من الاختطاف الثاني مما فتح لها أفقاً أوسع في عالم مجهول، وهكذا من التوالد المتجدد من المتغيرات الحكائية، وهي من مقاصد السرد وبنيته باتجاه الغائب والمفقود بوصفها أحالة لنظام سردي مفتوح يديم الترقب والتشويق والتلويح بعدم نضوب التدفق الحكائي الصوري، وهذا ما دفع بازوليني إلى تنويع السرد بإطلاق منافذ من مختلف الأوجه والأشكال، ففي المشهد الصوري رسم التعبير مرثياً ولا مرثياً، أما الرواة فقد تعددوا، وأوكل المهمة السردية لأكثر من راوٍ حفاظاً على إيقاظ النبض السردي وتحريضاً للمتلقي في الدراسة عمّا يمكن تصوّره من العلاقات البصرية التي يرسمها والتي لا تخلو من العجائبية والأحلام والخيالات البعيدة، فمشهد تنكر زمرد بهيئة رجل فارس يدخل أبواب مملكة أخرى، فتستقبله على أساس أنها الملك الجديد، ويمارس دوره بأبهة السلطان المطاعة، وهذه وجهة نظر الراوي التي أشركنا فيها صورياً بتحفظ من انكشاف السر، وحقيقة هذا المشهد الذي يحمل المفاجأة في الخلوة التي حصلت بين زمرد "الملك" وفتاة حسناء كزوجة له، بعد أن انفجرت من الدهشة والضحك من زمرد التي خلعت ثيابها كلها أمامها لكي تسرها بذلك وأن تتعامل معها كزوجة ويبقى المشهد حصراً آحادي المنظور بحاجة إلى المزيد من التدايعات التي تأتي بعده، عكف بازوليني على تصميم بعض المشاهد على وفق مسار البنية السردية بأشكال مختلفة، ففي مشهد خارجي تجمع بعض الرجال والنساء أمام امرأة ملثمة وهي تسرد لهم من كتاب قراءة الأشعار، والحكم وعن تاج الملوك ابن الملك سليمان كمفتتح لإطار جديد في الحكيم المقبل.

كما تضمنت البنية السردية العديد من القصص والحكايات التي تدخل في بناء الحكاية الإطار في محتواها والمتولدة من الأفعال والتدايعات التي تكتسب صفة الضرورة للسرد، والمؤشرة كأنفعالات إنسانية اختارت البوح بما هو مكنون، فمشهد قدوم الفارس الذي يطارد الغزال، ويتوقف عند الدكة التي جلس عليها عزيز باكياً حاملاً هماً لا يقوى على حبسه، فأستأنس مسامرته ومعاناته وكأنه صاحب قصة طويلة، وبإثارة منه "أخبرني ما هي قصتك" فيدلي بدلوه وهنا تتجسد قصة عزيز وعزيرة تضمناً للمجرى السردي المتدفق، وفي أحد المشاهد يذهب الفارس وعزيز لحديقة بنت الملك، يتعرفان على عاملين يشغلان في نقوش أسقف الغرفة، وفي حوارات حادة عن العمل وخدمة الله، يستفز الفارس العامل ببعض الأسئلة يضطر فيها الأخبار بقصته، وهذه حكاية جديدة شغلت البنية السردية بفضاءات بصرية تمثلت بأشكال جديدة أخرى من الأجواء والأحداث والقصص والعجائبيات والأباحية، وكذلك في قصور تحت الأرض، ومرافقة الشيطان،

وقد تولدت داخل حكايات التضمين وخارج السياق لأنها أقل وطأة في أن تصب في مجرى المحتوى العام للحكايات، وعلى الرغم من هذا التعدد الحكائي المصور، تناقل المخرج بازوليني بتنوعات مونتاجية يرجع فيها إلى الوراثة ثم يواصل تقدمه بما يديم النسيج السردي المحكم بتنويعات منحتها التنوع المرئي المتوافق مع المضامين القصصية، ولهذا يمكن تسجيل أن نسبة استخدام الحوار في السرد ضئيل قياساً للسرد الحكائي المسجد صورياً والذي نراه حركياً بلقطاته المختلفة، وبأبهي الفضاءات وألوانها الشرقية. كما أن طريقة التحكم السردية في فيلم بازوليني لا تخلو من التداخل السردية، فقد عمد إلى التداخل من بعد المشهد السادس الذي تجلس فيه زمرد على سريرها وهي تقرأ، حيث يتساءل نور الدين، "ماذا تقرأين" وهي ترد عليه "أصغي" وبعدها ينتقل بازوليني إلى أجواء مختلفة، وهي أجواء أفريقية إلى حد ما، بشر أشخاصها سود، وبيئتها صحراوية والتي تبدأ من مشهد الفتاة العارية وهي تسبح في البركة ويتلصص عليها الشيخ من وراء الأشجار، إلى الرحلة الجماعية للقبيلة المؤلفة عن المتعة في الخيم الداعرة، ويأتي هذا التداخل السردية لأغراض نسج البناء الفني للحكي، ولإعطاء الدلالة الأخلاقية والاجتماعية بما يمت بصلة في التشبيه أو التماثل أو المقارنة. فضلاً عن السرد التضميني فقد استخدم بازوليني سرداً تراكمياً منبثقاً من التضميني، كما في استحداث حكاية الشاب الذي ينجو من معركة أصحابه مع قطاع الطرق وهم في طريقهم لإيصال هدايا إلى ملك الهند.

### وجهة النظر:

يشغل البناء السردية في الفيلم، مساحة مركبة غير مستوية، تعدد فيها الرواة وتنوعت على ألسنتها القصص وأشاعت المشاهد البصرية عوالم وحوادث، منحت فيها الدراية والمعرفة بما يجري من وقائع، ومن الممكن فهم البنية السردية على أنها الخزين المحرك لوجهات النظر والإحاطة بالشخصيات والحوادث زماناً ومكاناً وكيفيات، وبما أن وجهة النظر هي الزاوية التي نستطيع عبرها أن نرى ونحيط بالمشهد وغاياته، فقد صمم المخرج بازوليني في فيلمه زوايا عدة ومختلفة، علينا الدراسة عنها لعلنا نطلع ونفهم ما يجري من محركات داخل المشهد وعلاقاته بما يحيط به، أي كانت المسافة. والسينما من وجهة نظر بازوليني فن شعري، اقترنت في السينما لديه، من خلال نظرته العميقة للواقع والحقيقة الإنسانية مع نبذ الزيف والرتوش، وصناعة سينما خيال لا حدود له وبأحاسيس يقظة حد التطرف بعدها لذة ذاتية لا تخضع للقواعد ولا التقنين، فالجسد في فيلم بازوليني وسيط للحكي من دون أن ينطق، من وجهة نظر ذاتية وموضوعية معاً، ويمكن تأشير بعض المثابات الدالة على وجهات نظر متعددة، عمد بازوليني على أناطتها بأشكال سردية مختلفة وهي:-

- الكاميرا هي الراوي: في السينما والتلفزيون يحاول المخرج أن يدع للمتلقّي رؤية الحقيقة، وهذا ما تمثل بمشاهد استعراض مدينة صنعاء بمبانيها وطرزها المعروف وبعض الحارات والأبنية الطينية وشوارعها الترابية مع حلقات الأطفال الحفاة وهم يلعبون ويمرحون، فضلاً عن عرض حركة الأسواق والباعة، بعيداً عن الديكورات والأقنعة، وهذه وجهة نظر المخرج لاطلاع المتلقّي على حقيقة المشهد وصدقه، من دون تحريف لإظهار واقع الشرق.
- رؤية الراوي الخارجية: استخدم بازوليني الكثير من المشاهد بأسلوب تقديم المادة الحكائية على وفق ما يراه الراوي ويصفه وكذلك تقديم الأحداث والشخصيات بشكل يكاد يكون حيادياً، فمشهد بيع زمرد واقعة، أطلعنا عليها بازوليني بتفصيلاتها البصرية مع دراية الراوي بقدر وافر من الأسرار والمعلومات، عن الحادثة وتداعياتها، وهذا النوع من السرد موضوعي، وفي هذه الرؤية، كشف لنا المخرج أن برسوماً خائناً باختطافه زمرد، وكذلك احتيال، جون الكردي، وكشف أيضاً أن زمرد ذكية وتقرأ كثيراً من المعارف، وتجيد فن التطريز ونسج الأشكال الفنية، فيما تجرأ كثيراً في أحاطتها بالأبعاد النفسية المنحرفة لشخصية الرجل الأفريقي الشاذ وخلوته المريبة الداعرة مع الصبيان الثلاثة في الخيمة.
- رؤية من الخلف: وفيها يكون الراوي عالماً بأكثر من الشخصية، ولهذا عمد بازوليني إلى تصميم مشهد يكون فيه نور الدين بانساً وباحثاً في الطرقات عن زمرد التي سرقوها منه، والمشهد هنا، هو مسير نور الدين في زقاق وقد رأى سلة مربوطة بحبال إلى أعلى المبنى، فيدفع التعب بنور الدين إلى الجلوس في السلة ولا يعلم أن هذا فخ وكمين وضعته له مجموعة من النساء المتصيدات لرجال المتعة على الرغم من مظهرهن المحتشم بالعباءة السوداء، ففي لقطة خلفية لأغصان شجرة تتبارى الفتيات على خلع ملابس نور الدين ومداعبة جسمه وأعضائه، بتلذذ وكأنهن لم يرينَ رجلاً منذ عشرات السنين، وفي مشهد آخر، يكاد لا يختلف كثيراً عن المبتغى الذي كان ينشده بازوليني فيه، تجمع عدد من الصبايا العاريات تماماً مع نور الدين في بركة للسباحة، وبمداعبات ساخنة وبهمسات متعددة من قبلهن، مع التعليقات الإباحية، بالغاز وإباعات شبقية، تكون فيها المرأة قد حوصرت عاطفياً جراء التصميم المقصود التي توضع فيه.
- الرؤية الداخلية: هنا تضي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث بسرد ذاتي، على نحو يُمكن من الاستعانة بضمير الغائب أو ضمير المتكلم أو إحدى شخصيات الحدث لتقديم ما يمت بصلة لعالم الحكاية، ففي مشهد داعر يرسمه بازوليني يكون شيخ القبيلة الأسود وصاحبه في خيمة وقد طغت على رغبتها أن يجمعا صبيّاً وصبيه في فراش واحد ويأمرونها بممارسة الحب أمامهما للتلذذ بكل تفصيلات الممارسة، والكاميرا كانت على أشد زواوية من وجهة نظر الشيخ وصاحبه مع اصطياح لقطات ردود الأفعال على صاحبة

وهي ترى ما يشبع غريزتها في كشف شبقية المشهد والاستمتاع به ذاتياً، أما وجهة النظر المعبر فيها بضمير المتكلم، فقد وردت في مشهد حديث عزيز وهو يحكي للفارس قصته مع عزيزة وما جرى بينهما من اغتراب، ومشهد المرأة القارئة التي جمعت لفيماً من الرجال والنساء بحضور نور الدين لتقرأ لهم الأخبار والحوادث، وبالتصميم نفسه للمشهد، يجمع أحد الملوك حاشيته ليلقي عليهم خطاباً في النصح والسلوك والتسليم بما كتبه الله من نعمة إلهية، وبضمير المتكلم.

أما عرض وجهة النظر عن طريق ضمير الغائب فقد تجسدت في المشهد الحافل لاستقبال زمرد (الملك المتنكر) لغرض تتويجها ملكاً، نسمع صوتاً يدعو الملك أن يتزوج قبل اعتقاله العرش، وفي هذا الصوت تحريك لنبض المشهد القائم على الخدعة وكبت السر الذي حافظت عليه زمرد خلاصاً من عالم يطاردها، وأبعدها عن حبيبها نور الدين، فالموج البصري مشوق باختنائها أولاً، وبعدم انكشافها من قبل الذين يحيطون بها ثانياً، وهنا تبرز مهارة المخرج في حسن الاختيار لممثليه وما يتوافرون عليه من مواصفات الإقناع والتلقائية.

أن ما يجدر كشفه والانتباه إليه في بنية السرد في فيلم ألف ليلة وليلة لبازوليني، هو قدرته الفائقة على النسج، وإدارة التنويعات القصصية بخيوط متقلة بالإثارة والغرابة والامتعاض والصمت بل تصل أحياناً حد الإغماء، مثل ما جرى في مشهد تقطيع الشيطان لأوصال الفتاة التي حبسها في قصره المدفون تحت الأرض، بعد أن تشظت دماؤها وأعضاؤها بتقطيع حاد، ويمكن أيضاً كشف التباين المتعدد لصور القمص وأشكالها. فمنها قصة شراء جارية وأخرى اختطافها، وتكرها بهيئة رجل لتصبح ملكاً لقوم بعيد، وقصة الشاب الذي تحول قرداً، وموت عزيزة بسبب إهمال عزيز لها، فضلاً عن قصص القصور تحت الأرض، وتهشم سفينة بجبل صخري، أو مشهد معانقة الشيطان للشاب وطيرانهما فوق المدينة والحقول، وصور متعددة من المشاهد المزمرة بصرياً في عقل بازوليني، الذي ينهض بالذات بحدود غائبة من اليقظة ومحاسبة العالم بكل مؤسساته المتنوعة. فسردية الفيلم ألهمت فينا جمر العاطفة والأحاسيس وتنوعت في إظهار البؤس والتداعي والخيانة والحلم والخيال، بحثاً عن الحقيقة، حقيقة الذات وحقيقة العالم الواسع. ففي بنيته السردية أجرى تمهيداً في المفتتح الحكائي لمشهد سوق الجوّاري وقد مارس حجب المعطيات السردية عند انتقاله المفاجئ إلى قصة أخرى، بهدف إثارة التوتر، وقد نوه بمشهد أحلام عزيزة بالطيور المحجوزة في الشبكة ومحاولة انفلاتها بالتقطيع والتنقل بنوبات إيقاعية ماسكة لخيوط السرد بكل حجومها، وقد تنقل السارد الراوي لأكثر من حالة بإطلاق وجهة النظر عبر زوايا متعددة وبضمانر مختلفة، فقد سردت المرأة المعصوبة في الكتاب، وقرأ الشيخ في كتاب الشعر، وقد سرد عزيز حكايته للفارس وعاشت عزيزة التداعيات الحرة بالصمت المعبر

عن حجم الفجيرة التي تنتظر من سلوكيات عزيز الدنيئة والبائسة خارج حدود المنزل الشرعي، لتمضغ طعم المأساة المزمنة التي أوصلتها إلى دار الفناء.

#### ب. الشخصية:

تعامل بازوليني مع فيلم ألف ليلة وليلة بوصفها أسطورة شعبية بقدر من الاختلاف بين ما هو عقلي بحدود الواقع وما هو قائم على المخيلة الشعبية السائدة، اجتماعياً وسياسياً، وعلى مقربة من الفكرة التي ترجح أن التخيل أحياناً متنفس للهروب من جحود الواقع وتعسفه الحاد مع البشر، وهذا ما انعكس على الحياة النفسية في الشرق وطريقة حياة الشخصيات في فيلم ألف ليلة وليلة، وقد عمد بازوليني أولاً إلى حذف شخصية شهرزاد من فيلمه الذي يحمل الاسم الواسع "ألف ليلة وليلة"، ولكنه لجأ إلى فكرة أخرى بوصفها باعثاً للأحداث وهي موضوع الجنس، واختيار مفتتح آخر لحكاياته بقصة "نور الدين وزمرد" وما لحق بها من تطورات، ويمكن تأشير الحدود التي نالها بازوليني في تعامله مع الشخصيات عند تحويله وتكييفه للنص الفيلمي كما يأتي:-

- نور الدين: اسمه في القصة الأصلية "علي شار" وأخفى بازوليني وحذف الوقائع التي تشير إلى أنه الابن الوحيد لتاجر كبير وترك له ثروة ضخمة، مارس فيها شتى ضروب اللهو والتسلية مع النساء ومع أصدقائه إلى أن أنفق كل ثروته على الملذات والأصدقاء، ووصل به الحد إلى التسكع بالأسواق لعله يجد من يساعده، ففي الفيلم رأيناه في السوق ماسكا قطعة الحلوى التي تذكره بطفولته المرفهة، ولم يحمله بازوليني مزيداً من الأبعاد النفسية المركبة، بل أبدع في تصميم شخصيته البسيطة التلقائية المجردة من الأفتنة، ومما يثبت بساطة تجربته وخبراته، نراه في مشهد مع زمرد التي تبادر في خلع ثيابها وثيابه وتستلقي أمامه وتمسك بيده ليعتلي جسدها بعد أن تنبهه بعبارة "ما هكذا" بمعنى أنه عديم الخبرة في المهمة التي تدعوه إليها، وتقصد بازوليني عدم إظهار نور الدين مثلاً للحسن والوسامة، وإنما منحه هامشاً من القبول لدرجة أنه تعرض مرات عديدة إلى الإغواء والمداعبة من قبل مجموعات نسوية كثيرة، يمكن ذكرها في موضوع الجنس من هذا الفصل.

حافظ بازوليني في رسم صورة الإصرار والثبات لشخصية متوازنة كنور الدين بفعل المشاعر والأحاسيس التي يكنها لزمرد، وقد ظم هذا التوازن جراء اختطاف زمرد مرتين وهربها إلى مملكة أخرى، ولكنه لم يثن من عزمته في الدراسة عن محبوبته على الرغم من تعرضه إلى العثرات والمغريات، وهذا امتثال للوظيفة التي حددت معتقد الشخصية في فعلها ودورها في الحدث، بقدر يحافظ على السرد لهذا تعد شخصية نور الدين الفتى الأنموذج لتلقائية الروح المفعمة بالقلب النابض بالوفاء.

**زمرد:**

لم تظهر زمرد في الفيلم فائقة الجمال ومثالاً للإثارة والأنوثة كما دلت عليها الأوصاف النصية، فقدمها بازوليني فتاة ذات بشرة سوداء ذكية جريئة، وعبّده وبدا ذلك في مشهد السوق والمزايدة على شرائها واعتراضها على عروض من لم ترغب بهم والسخرية من بعضهم، وقد عزز من شخصيتها معرفتها، وهي الساعية للتعرف على العلوم والآداب والتاريخ عن طريق قراءتها فضلاً عن إجادتها فن نسج الألواح ونقش الأقمشة في تقديم أشكال جذابة تسر الناظرين، وكشف بازوليني جرأة زمرد في الجنس بما يثير المشاهد بوحدة الجسد غير المتخفي وطاقتها الكامنة في تحقيق الصفاء الروحي والاطمئنان المكمل للثنائية المزمنة القائمة بين الرجل والمرأة، فقد تعرت زمرد تماماً لأكثر من مشهد بدأتها في الخلوة الأولى مع نور الدين وكررتها إمام الزوجة المتوهمة عند وصولها المملكة وكذلك في المشهد الأخير مع نور الدين. ومما يدل على حنكها وصلابة أدارتها هو محاكمة وعقاب برسوم وجون الكردي وتعليقهما على أعمدة في الصحراء لفعالهما المشين في اختطافها، ولم يحاول بازوليني أخراج زمرد من وظائفها الفعلية وأضعاف شخصيتها، وإنما منحها صورة الفتاة الهاربة من ظلم القساة وتعسفهم ولجوءها إلى ملاذ الحب عند نور الدين، ذلك الذي ولد الحكايات تلو الحكايات للتأمر عليها واختطافها، وهروبها إلى عالم قد لا تصل إليه حتى في أحلامها ولكنها وصلتته، ولكن وصول حبيبها نور الدين إليها يشكل إغراءً أكبر من أن تحكم البلاد وهي متخفية خشية من اكتشافها بهذا الحال الذي لا تحسد عليه.

**برسوم:**

على الرغم من وسامة شخصية برسوم وتميزه عن الآخرين بلون بشرته وعينيه الزرقاوان ألا أن وظيفة الاحتيال والخديعة مهمة أوكلها له القص لأسباب فكرية وضعها بازوليني كونها ذريعة للنقد والنيل من أطراف دينية أو سياسية مارست التعصب والاضطهاد تجاه الآخرين، فأرتكب جرماً باختطافه زمرداً وتسليمها لأخيه النصراني الراغب بشرائها، ومارس الاحتيال ونكرانه هويته في قصر الملك "زمرد" بإدعائه بحاراً جاء للتجارة وأسمه "علي"، وقد عوقب في مشهد تعليقه على عمود، وقد حجب بازوليني وقائع أخرى وردت في القصة الأصلية لحكايات ألف ليلة وليلة قد تثير الاحتدام الفكري والديني بما لا يخدم الخطاب المرسوم، فحذف بازوليني مشهد الضغوط والمحاولات الذي مارسها برسوم لتبديل دين زمرد والتخلي عن عقيدتها، لكنها لا تستسلم لذلك، كما حذف المشهد التي تأمر به زمرد بأشد العقاب لبرسوم وهو سلخ جلده وحشوه بالثبن وأن يحرق في حفرة، وفي هذا تحفظ معقول وتجنب المساس بالسلطة الدينية الإسلامية التي تبيح

مثل هذا العقاب القاسي وغير المؤلف في المجتمع الإسلامي، وأحسن بازوليني بتحويلاته هذه خطورة التأويل التي قد تنجم عن صراع فكري عنيف يؤدي بالخطاب إلى مزلق مؤسفة.

### شخصية العجوز:

أجرى بازوليني بعض التغييرات في شخصية العجوز، إذ أظهرها وهي في متوسط عمرها، وذات مكانة، ولها حراس أو تابعون، وفي القصة الأصلية يغلب عليها الطيبة ومساعدة الآخرين انطلاقاً من عمرها المتقدم، إلا أن المرأة التي ظهرت في الفيلم، لها القدرة على ممارسة نشاطها العاطفي والجنسي، وهذا ما أتضح في مشهد زيارتها لنور الدين كي تبشره بوضع خطة لاسترجاع زمرد المخطوفة، وهي مداعباتها الجنسية له واللعب بأعضائه التناسلية والكلام في الحب والجنس والمطارحة.

### الشيخ الأسود الصحراوي:

تقصد بازوليني بإظهاره شاذاً جنسياً على الرغم من بيئته الشرقية الصحراوية وما يعرف عنه من التزام حاد بالتقاليد والأعراف الدينية والاجتماعية، وما يمتلك من خبرة وثقافة وقراءة الشعر، فقد منحه الوظيفة التي أدت به نتيجة أفعاله المتدنية خلقياً، إلى عده شخصية سلبية وآثمة، تكون قد كشفت منذاً لرصد ما يجري من سلوكيات منحرفة لدى البشر ومجتمعات أوسع.

### دنيا:

هي شخصية تماثل شخصية دليلة المحتالة في القصة الأصلية، وهي مرتع للذة والمتعة المشوهة لدى شخصية عزيز المتهورة حد الشبق، ولكنها تنتفض في الآخر، وتعاقب عزيز بقسوة بعد أن كلفت صديقاتها النسوة بالهجوم عليه وخصية بجبل حتى إغمائه، انتقاماً من خياناته الجارية وأنانيته الجاحدة. وبفعلها الأخير تكون قد استعادت توازنها الإنساني والتخلي عن ما كانت تقوم به وتفعله.

### الأطفال:

في مشاهد متعددة كرر بازوليني مجموعة من الأطفال وهم يلعبون حفاة في شوارع ترابية، من دون حدائق، ومن دون أدنى نشاط ثقافي أو ترفيهي أو رياضي، وفي هذا كشف بصري لمستوى البيئة الفقيرة، المتخلفة على الرغم من الثراء الفاحش الذي تحفل به قصور الملوك والسلطين.

### عزيز وعزيرة:

هما شخصيتان بطلتان لقصة مغايرة لقصة نور الدين وزمرد، على الرغم من أنها حكاية تضمينية استدعاها القص، لكنها مثابة لوجه الاختلاف والتماثل مع سير الحكاية الأم، وفي هذه الحكاية تعددت الوظائف وتداخلت الأفعال بقدر من التباين بين الوفاء والخيانة، فعزير الرجل الطائش الذي يبحث عن ممارسة الحب باحتقار و صلف من دون أدنى هاجس إنساني، فيما تغدو

عزيزة فتنة السحر والعاشقة الشفافة التي تعتر بكرامتها، ممتلئة بسردها الذاتي وتداعياتها الحرة وصمتها الذي ذهب بها إلى الفناء، ضحية لغرائز عمياء من لدن عزيز، فهما شخصيتان صممهما بازوليني بلونين متناقضين، في الحركة والإيقاع ولحظة انطلاق الفعل، فعزيزة لم تغادر بيتها الموشح بالبسط الشرقية والفناعات الضيقة، أما عزيز فتعددت جولاته الغريزية ذهاباً ورواحاً راكضاً من منزله إلى خيمة العشيقه بحثاً عن الأثم والخيانة، والتي انتهت بفقد ذكوريته، بعد أن حولته الرعونة إلى آلة صماء. وهذا هو الحطام الذي كشفه بروب في معرض تحليلاته الوظيفية لبعض شخصيات الحكاية الشعبية والخرافية التي فقدت توازنها.

### ج. الحكاية الإطار:

بنى بازوليني نظامه السردي في فيلمه ألف ليلة وليلة على غرار نظام الحكاية الإطار التي اشتهرت به حكايات ألف ليلة وليلة، فبعد المفتح الذي بدأ فيه الفيلم وهو مشهد بيع الجواري، تبدأ الحكاية الإطار، بنسج الخيوط التي تقود إلى التأمير على نور الدين وزمرد والتصميم على اختطاف زمرد، ومن هذه الحكاية تتطور الأحداث وتتوالد القصص والحكايات التي تصب في المجرى الحكائي العام، فمحاولة برسوم اختطاف زمرد هو ما ساعد على تعقيد الحبكة، الأمر الذي فتح للسرد مسوغات تصوير مشاهد الهيام والدراسة عن المحبوبة استجابة للأحاسيس والمشاعر الإنسانية، وبحدود تجربة الواقع وقبل أن تبدأ مديات الحلم رحلاتها الخيالية، نجد أن نور الدين يبحث في الأزقة والأحياء والبساتين ومن ورائه الصبيان، وهم يلهون ببكائه وصراخه الموجه، لزيادة وتائر التوتر وحبك الصراع، وعندما يجد نور الدين من يساعده ويدله على مكان اختباء زمرد، وفي اللحظة التي تُظهر فيها زمرد، يأتي جون الكردي ليستغل إغفاء نور الدين ويسرق عمامته لتتوهم زمرد، وتركب فوق ظهر جون وهي تنزل بجبل من فوق أحد السطوح، ليختطفها مرة ثانية، وليضيف إلى عذاباتها أوجاعاً أخرى، الأمر الذي حفزها، كثيراً للتحايل والخلاص من السجن المقيت الذي هي فيه، وضخ في السرد بؤر من الدوافع حركت صوراً من القص بما يظهر الاختلاف أو التماثل كحكاية حلم عزيزة بذبح الطير أو حكاية الفارس الذي يصغي لعزير وهو يسرد له حكايته مع عزيزة، بما يكشف ويبرز مظاهر الاعتراض والاختلاف مع الجسد العام للحكاية ووظائف شخصيتها على الرغم من احتفاظها بقوة إبقاء التواصل والحيوية بين الحكاية الأم "الإطار" والثانوية المتولدة، والمحافظة على عناصرها الأساسية، وتحمل الحكاية الإطار توالد الحكيم المتكرر بوصفه تراكمياً من الأفعال والأحداث وأن ابتعدت عن البؤرة العميقة للحكاية، وهي قصة الشاب شاه زنان الذي يدخل قصرًا تحت الأرض لاجئاً إلى الفتاة الحسناء المخطوفة التي خطفها الشيطان والرغبة في الانتقام من الشيطان، هذه الحكاية المتشربة بأنواع العجائبيات والخيالات، والتصورات غير المنضوية تحت مستوى التفكير

العقلاني لتلك البيئة، وأعرافها ومعتقداتها الشرقية منبثقة من حكاية تضمينية هي حكاية تاج الملوك الذي استمع إلى القص من رواية عزيز وهو يشكو همه وقصته المريرة، وانبثاقها يأتي من رفقته تاج الملوك لعزيز وزيارته لحديقة دنيا بنت الملك ولقائهما بعمال الحديقة، وعند التعرف على أحدهما سرد العامل قصته التي فتحت أسراراً وقصة كشفت لنا ابن ملك وتعرض إلى هجوم من لدن قطاع الطرق أدت به إلى جملة من التحولات، ذهب فيها إلى السرداب ولاقى الشيطان وتحول إلى قرد وهكذا، وتعد هذه الإضافات الحكائية من الحكايات الخارجة عن السياق ولا تمت بصلة إلى جوهر الحكاية الأم لكنها تأتي استجابة لمسوغات مرسومة يتطلبها النسيج الحكائي والتنوع السردي المنضوي تحت سقف الحكاية الإطار، وبناء الحكاية الإطار يتجاوز الحدود الواقعية في القص العجائبي، وهي فرصة للإطاحة بالنظام المتمسك بالواقع وماديته المقيتة، والذهاب إلى عوالم أكثر خيلاً وأزمنة غير متواصلة وأبنية متداخلة ذات علاقات غير متسلسلة، ولكنها تحفز الوعي لتدارك الخيوط والمحافظة على التوازن في الاكتشاف وربط الأحداث ودلالاتها بعضها ببعض.

#### د. التحولات العجائبية:

تتوافق نزعة بازوليني وصنعتة السينمائية في أفلامه الثلاثة "ثلاثية الحياة، الديكاميرون وحكايات كانتبري وألف ليلة وليلة" مع المعتقد الفانتازي المتمسك به والذي يؤهله للخروج من عالم الواقع، العالم المخبأ للحقيقة، لهذا نجده يبحث عن الحقائق بكسر القيود والحوجز العقلية أو المنطقية ويسبح في فضاء التخيل الواسع لعله يجد ضالته المنشودة. وفي فيلم ألف ليلة وليلة المزيد من التحولات العجائبية، هي:

- مشهد عزيز وعشيقته، عاريان في الخيمة وقد أمسك قوس النشاب وهو يهدف صوب عضوها التناسلي، بعد أن ربط في القوس نموذجاً صناعياً لعضو ذكري، ونفذ تهديفه بلقطة مونتاجية، كأنه يبنينا ويطالعنا باحتدام المعارك نحو تحقيق أهدافها الشبقية بإطلاق نداءات الجسد وتهويماته الدالة على شتى ضروب التصور والنزعات الحسية لدى البشر.
- الشاب الأمير الذي خرج سالماً من المعركة، يخرج بفأسه إلى العمل ليجد صخرة تحت شجرة، فيزيلها ليدخل قصراً تحت الأرض، ويلجأ إلى فراش فتاة خطفها الشيطان، ففكرة التحويل تبدأ من قصر الشيطان تحت الأرض ومن تقطيع الفتاة التي مارست الحب مع الشاب، وفي معانقة الشيطان الشاب والطيران معه إلى أعالي السماء وهو يجوب فوق المدن والبساتين، ليحط في أرض قاحلة صحراوية، ويرمي بحفنة تراب على الشاب ليحوّله إلى قرد، ومشاهد الاحتفاء بالقرود وهو بالعربة بملابس إنسانية مع ما رافقه من إطلاق نداءات الجرس المتكررة من كل زاوية في المملكة، ما هو إلا إشارة للاحتفاء بدونية البشر والوجع الإنساني.

- ومن الصور العجائبية هو أن القرد وهو على ظهر الزورق طلبوا منه أن يكتب بعض الكتابات عن مسافة الإبحار واتجاهات السير في البحر، فكتب لهم، بما يدل على أنه كان إنساناً قبل تحوله إلى قرد ليس غير.

- وفي داخل قصر أحد الممالك، يأتون بالقرد إلى الملك ليقدمه إلى ابنته الوحيدة، التي لم تتأخر في أن تبدي معرفتها بأنه شاب وليس قرداً، فترش عليه الماء ليتحول إلى شاب، وبعد أن ينهض الشاب تتحول الفتاة إلى كتلة من نار وتحترق.

والعجائبية في فيلم بازوليني ألف ليلة وليلة تدعو على الإدهاش، كونها تعتمد التهويل والمبالغة، وتتغاضى أحداثها بعيداً عن الواقع والمنطق، ويمكن إزالة ما هو مستحيل في التصورات، وإباحة التحويل بسهولة من المستوى الطبيعي إلى غير الطبيعي، وتمتثل للاشتباك مع كائنات، عجائبية، مثل العفاريت والجن والشياطين، ومثال ذلك في مشهد الشاب مع الشيطان الذي يباغت الشاب في خلوته مع فتاته، بعد أن يمسك بثيابه ويهرب خارج السرداب وينسى حذاءه، يتبعه الشيطان حاملاً الحذاء، وسائلاً عن صاحبه، وأخيراً يلتقيه ويشتك معه ويسامحه، وحتى المثابات العجائبية التي ذكرناها، تشكل دالة على البؤس والسعادة، أو اختلاط اللحم بالرغبة، وبناء عالم حالم ذي خيال وثيق الصلة مع الجنس على الرغم من تصميم بعض المشاهد المجسدة للتداخل الحاصل بين السعادة والقسوة والمكاشفة للحقائق الاجتماعية والغوص في عالم من اللا مرئي، كما أنها تنوع تعبيرية في مناخ عجائبي كمعانقة الشيطان للشاب والطيران معه في الجو، وينزل به في الصحراء كي يرميه بحفنة تراب ويحوّله إلى قرد بعد أن نجا بأعجوبة من معركة قاسية مع قطاع الطرق.

#### هـ. موضوع الجنس:

عمل بازوليني في فيلمه على موضوع الجنس بما يؤثر البعد السايكولوجي لشخصياته، وقد ننسب ذلك إلى مدى علاقته وتأثره بأفكار فرويد، وأن تنطوي شخصياته على الحسية الإنسانية، بوصفها تفاعلاً حيويًا بين ما يدور من أفكار وهواجس لدى الذكر والأنثى، وقد وصلت أحياناً إلى الثنائية الجنسية الخاصة بشخصية زمرد التي عاشت الدور الثنائي مع أنها مدركة لعالم يسيطر عليه الذكور، ومع ذلك فقد صممت على الاختفاء وانتصرت، وأن التلاقي الجنسي لشخصية زمرد هو مزج السلطة الذكورية مع الإغواء الأنثوي في صراع نحو التملك والحب وتحرير الذات، واستخدم بازوليني الجنس شكلاً تعبيرياً عن رفضه للواقع، وعلى الرغم من انتشائه الحسي بالصورة ومثليته الشائعة، فقد وظف الجسد الإنساني العاري بأسلوب مختلف، كشفاً لتعاسة وبؤس الروح ونزعة الانتهاك، وليس لأغراض الإثارة الجنسية على الرغم من الاختيار الفني الرائع لبهاء الجسد ومكامن الجمال فيه، وأطلق بازوليني الجرأة الأولى عند زمرد في خلوتها الأولى مع نور الدين وخلع ثيابها واستلقائها استسلاماً للغريزة الثائرة، بمهارات كشفت عن خبرة

- سابقة، لم يحفل بها نور الدين، وبإشهار يدعنا ندرك أن للجسد قدرة على السرد ببواعث الجمال والإيهام بالمتعة، وتلتها المشاهد الآتية:
- مشهد الفتاة السمراء العارية تماماً وهي تسبح في البركة، من دون أدنى تردد، وشيخ القرية قد توارى خلف شجرة يتلصص عليها ويستمتع ببهاء جسدها على الرغم من البيئة الصحراوية المحافظة.
  - الرجل الأسود الشاذ جنسياً في مشهد مع الصبيان الثلاثة، بأوضاع مخزية وعري تام وبتباين واضح في الأعمار، بما يحقق الامتعاض.
  - مشهد شيخ القرية وصاحبته وهما داخل الخيمة يستمتعان بممارسة جنسية متناوبة بين فتى وفتاة تم استدعاها لهذا الغرض كتداع خاص بالتلذذ عن قرب المشهد البصري الحقيقي تفجيراً لنزعة الإغواء وإشباع الانحراف الذاتي. وهو مشهد لم يكتسب جماليته بمعزل عن الدوافع النفسية والفكرية التي أعدت لتصميمه بإشاعة عبادات جديدة وهي الجنس وتفصيلاته الشبقية.
  - عكف بازوليني على تحويل شخصية العجوز المتعاطفة مع نور الدين إلى امرأة متوسطة العمر، لها من النضارة ما يؤهلها لأحداث التماس العاطفي بالتغزل به ومداعبته جنسياً، ودفعنا بازوليني في نهاية هذا المشهد إلى استكمال ما تبقى منه ذهنياً بتموجات الفعل الحسي المتأرجح جراء الدهشة التي تلقاها نور الدين من مداعبتها لعضوه الذكري لإشباع رغباتها الرامية إلى ذلك.
  - مشهد استحواذ زمرد على ملابس الجندي المطروح وسحب قطعة القماش التي تستر عورته وكشف عضوه التناسلي وهو عارٍ وبلقطة قصدية مريبة فكراً وخالية من التصميم الجمالي الراقى وهو انتقال بصري بطريقة الـ "مكس" من العضو الذكري إلى مآذنه جامع، مما يؤشر تهكماً واضحاً من المؤسسة الدينية التي يعتقد بازوليني ارتباطها بالدوافع الباعثة لأفعال مثل هذه.
  - مشهد السلة الملقاة أسفل أحد المنازل، والتي يصل إليها نور الدين متعباً جراء بحثه عن زمرد، فيستلقي في السلة لغرض الراحة، ولا يعلم أنها كمين نصبته مجموعة من الفتيات لسحبه إلى أعلى المنزل بالحبال والانقضاض عليه وخلع ثيابه ومداعبته بشتى أنواع الاستمناة وهن فتيات يرتدين العباءة والحجاب، ولكنهن لن يقوين على شم رائحة الرجل والتلذذ به جسدياً، ودل بازوليني في مشهده هذا على أن الفعل الاغوائي الجسدي لن يعفي أحداً من ممارسته، مهما اختلفت العقائد والبيئات.
  - مشاهد متكررة لنزوات عزيز في خيمة عشيقته دنيا بعري تام وبحركات لم تأبه الشاشة احتمالها في الخطاب البصري بحكم الغلو والتطرف وامتهان كرامة المرأة وإذلالها، وهذا ما

تبين في استخدام قوس النشاب وتعليق عضو ذكري صناعي على حافته والتهديف صوب ما يمكن به التحقيق لرغبة فاجرة، وكذلك مشهد للعق العشيق للخمير الذي صبه عزيز على جسمه نزولاً إلى قدمه والتي راحت تقبل قدمه، بأوضاع محرمة تماماً، ولن يترك بازوليني هذه النماذج المصره على عبادة أوثان اللذة وانحرافات الأخلاقية، فقد لاحقها في أماكن عدة وأتقن صنع أشكالها بجمالية مشعة وجذابة، كما لو كان السم بالعدل.

- مشهد يدخل فيه عزيز أحد المنازل بدعوة من الأب لقراءة رسالة، وهنا في المنزل تنزل فتاة سمراء من الدور الثاني إلى عزيز لملاطفته وطرحه أرضاً وكشف جسمه وجسمها وإرغام دنيء في المواقعة على الرغم من حضور عدد من الرجال في باحة المنزل، وفي هذا يشهر بازوليني الدرجة المتدنية من الحياء المكتسب فطرياً بفتاة قريبة جداً من الآخرين، وكان بازوليني بمشده هذا يلعن الجميع، ويحمل القيم المزمنة خلف الأقنعة والثياب كل مسؤولية في احتلال مشاعر الذات وتحطيم أحاسيسها الإنسانية.

- مشهد لجارية وقد نامت إلى جوار العضو الذكري لأحد الفرسان تلذت به بحركات منحرفة، بولاءات غريزية منهكة.

- مشهد الشاب يونان العاري مع الصبي الجميل داخل قصر السرداب بإقناع للتودد والملاطفة ثم السباحة العارية ثم الاشتراك في السرير على نحو يحقق الشبهة الأخلاقية الناجمة عن اللاوعي الذي يتمتع به الشاب والذي أدى إلى قتل الصبي على الفراش.

- مشهد سباحة نور الدين مع مجموعة من الفتيات العاريات وبمداعبات وهمسات إباحية مع التلذذ بمتعة الجسد وتضاريسه الغناء، لأعمار يافعة ما زالت تحمل الإثارة والأنوثة والإشعاع الجنسي.

- المشهد الأخير الذي يجمع نور الدين بالملك "زمرد" ومحاولة استدرجه لغرض اطلاعه على الحقيقة الخافية والسر المكنون، وتدرجياً تبدأ زمرد بخلع ثيابها ومن شكل التخفي بهيئة رجل إلى أن تكشف جسدها لنور الدين الذي ينفجر من الدهشة والمفاجأة، بعناق شديد، ينتهي فيه المشهد والفيلم بأكمله.

أن سعة انتشار المشهد البصري الجنسي عند بازوليني في فيلمه، هو اهتمامه الجدي بالجنس بقدر ما يحيل إلى الشر أكثر من الخير، وذلك استجابة لموقفه الفكري والجمالي إزاء التركيبية البصرية لدورة الحياة في الشرق وبالذات لإدراكه المستمد من نظرة الغرب إزاء الشرق من القدر الذي تشغله حضارته، وما إلى ذلك من تدرج وتداعيات، لهذا نجد أن بازوليني قد ركز على "حسية" المجتمع الشرقي، والأشكال المتنوعة في الخفاء والتقنع خلف الحواجز والستائر، والثياب، إذ كشف عن ولاءات حسية ملزمة بالامتثال لسلطة الانحراف، وهو تماثل مع سلطة التهكم في مواجهة بؤر القمع والاضطهاد الديني والسياسي. وموضوع الجنس، بوصفها قيمة إنسانية نبيلة،

لها القدرة على تحرير الإنسان من هذه العبودية الجائرة وهذه الولاءات وإفهامه بحقيقة الروح المتخفية وراء هذا الجسد الذي لا بد أن يجيد فن الإيقاع كي يرسم له حركة تتوافق مع هذه الروح وبتناغم مرضٍ يحقق التجلي الجمالي بصدق ودراية معرفية للذات والعالم، ويبقى فيلم ألف ليلة وليلة من أفلام بازوليني الذي استند فيها إلى إعادة قراءة النص وتقديمه برؤيته الجنسية الصاخبة، بعد الجنس من وجهة نظره نقطة تركيز نفذ عبرها بوصفه محركاً فاعلاً قادراً على تحريض الذات لفهم الآخر.

#### و. الأجواء الشرقية:

ساد الشريط الذي يحمل فيلم ألف ليلة وليلة، أجواء صورة شرقية بطبيعتها الحقيقية وبعيداً عن الاستوديوهات، فقد عزم بازوليني على التصوير في المناظر الطبيعية والأرض السمراء، ببدايتها وقسوتها، لأنها هي الحدث وليست جزءاً منه، ولها معنى من الدلالات التاريخية والشعرية والروحية في الذات بما تشكل من عنصر ناطق في الفيلم، إذ كشف بازوليني هذه الطبيعة بأجوائها المتعددة فرأينا أسواق المدن الشرقية والعربية وحقولها وبساتينها ومدنها ومساجدها العامرة، كذلك البحر، وقصوراً تحت الأرض، وصحرائها وخيمها، وحيواناتها، وأحياناً يتقصد تجاهل الحوار في بعض اللقطات المعبرة عن هوية المكان وأثره في فعل المشهد، بقصدية مسبقة، ففي استقراء وتأمل لتفاصيل المكان مع الموسيقى المرافقة، تتناغم الدلالات والقيم الجمالية في الذهن، وبعض ما يجري على أرض هذه المواقع قد لا يليق بمكانتها الروحية لدى شعبها، ففي مشهد عنيف رصده بازوليني وهو لحظة استحضر زمرد لجمع الثياب التي تساعدنا على التنكر، سحبت قطعة قماش ساترة لرجل ميت قرب جواده، بعد أن بقي مكشوف العورة وهنا بازوليني عمل الشكل الأفضح إذ فعل انتقاله بطريقة Mix بين العورة وبين المسجد الإسلامي الذي سئلجأ إليه زمرد متكررة بهيئة رجل، وبهذا Mix أو بهذه الطريقة المازجة بين شيئين متناقضين، من دون حضور سببية ربطهما، وما حصد من هذا الخيار المونتاجي إلا إثارة المشاعر والتساؤلات التأويلية، وما أن وصلت زمرد "الملك" وهي تستعرض الجموع التي اصطفت وارتدت العمام والثياب المطرزة والملونة بأبهى الأشكال حاملين الرماح والسهام والسيوف والأواني النحاسية والأباريق والكؤوس وأواني الشراب والطعام، هذه الجموع كلها تشغل مساحة المسجد الكبير المزركش بالنقوش الإسلامية بأواوينه المتعددة والواسعة وأعمدته الكبيرة.

ومما يلفت النظر سعة البحيرة التي تتوسطه والتي تطل عليها القبة الملكية للسلطان الحاكم وحاشيته المحيطة، تلك أجواء المملكة الشرقية، أبهة سلاطين الشرق، رمز الترف والرخاء، ويبدو الاعتزاز واضحاً بالقبة الإسلامية المذهبة التي يحملها بعض الرجال في استعراضاتهم ومسيرهم الواسع، بوصفه رمزاً إسلامياً، وأن فيلم ألف ليلة وليلة نص سردي إبداعي تخيلي، وعجائبي، كسر القيود الزمانية والمكانية، وطرح أجواءً وهمية وخيالية. وأجرى علاقات عجائبية

سحرية ترى في الحلم والتخيل والذاكرة نسقاً تنتعش فيه، وهنا تكمن جمالية نص فيلم ألف ليلة وليلة لكونها تشغل خارج حدود الزمان والمكان وعلى الرغم من ارتباطها المتجذر في هذه الأجواء، ألا أنها تحمل طاقات تخيلية كبيرة خارج حدود الواقع، فهو فيلم راعي في مشاهدته التنوع والأجواء، وعمل على تخطي الواقع وأسس فضاءات تخيلية جمالية استحوذت بالذات بالانضمام إلى عوالم سحرية، مبهرة، حققت العجائبية والدهشة، وفي فيلم ألف ليلة وليلة حافظ بازوليني على بعض السمات الشائعة للبيئة الشرقية بخصوصياتها، ففي مشهد السوق المثقل بدكان البيع وأماكن عرض السلع المختلفة والمزدحم بتجوال عامة الناس بملابسهم المحلية التي يغلب عليها الأردية الطويلة وغطاء الرأس، وتنوع لافت في الألوان والأشكال، أما مناطق السكن فقد كشف لنا المخرج ضرباً عدة، ففي مشاهد تجوال نور الدين وبحثه عن زمرد، جال في الحارات والشوارع الترابية بأحياء من البيوت الطينية الفقيرة غير المنتظمة، وكشف أيضاً بعض الأحداث في حارات وبيوت أكثر تنظيماً من الطينية بيوت منتظمة، تتعدى الطبقة الواحدة، لها فناءات شرقية وواجهات بطراز شرقي إسلامي في النقوش والزخارف، أما في مشاهد أخرى فأطلعنا بازوليني على مجتمعات سكانية بطبقات متعددة، في تلميح إلى أن وضع العمارة والمدن آنذاك في اكتمال وتنظيم، فضلاً عن أن ما يجري في الماضي له امتداد في الحاضر، كما تجرأ بازوليني على التحري عن زوايا أخرى من البيئة والأجواء الشرقية، إذ رأينا في الصحراء خيماً للسكن والمعيشة وبمشاهد أسره أثناء رحيل القوم بمختلف أعمارهم وأجناسهم مع حيواناتهم ترافقهم الدبكات والأغاني الشعبية بمشهد يمتليء بالمكنون الجمالي، لصدقه وتلقائية تنفيذه، وبحركات متناغمة شملت حتى رفقة الكلاب لهم.

وكشف لنا خيماً أخرى للزديلة وممارسة الفجور، وله فيها جل الإدانة والتحقير لمثل هذه الأجناس، فمشهد لقاء الشيخ الشاذ مع الصبيان الثلاثة ومشاهد متكررة لخلوة عزيز وعشيقته في مواقع إباحية صريحة وبتفنن شائن ومنحرف، لتأكيد نزعة المخرج في الانفعال السلبي إزاء هذه المشاهد المرئية، أنه يتجاهل بعض الفعاليات الثقافية والدينية التي تحصل في المواقع والأماكن الدينية، لهذا فقد جردها من السمة النبيلة التي بنيت لأجلها، بل وفرغها من محتواها الجمالي المتجذر في الروح الإنسانية للمجتمع الشرقي، كما عبر بازوليني عن دعوته للمتلقي أن يرى فارقاً كبيراً بين أجواء أبهة السلطان المتجفلة في الجامع وما يرافقها من ترف وبذخ وطعام وأجواء ساحرة وبين الأطفال الحفاة الذين يلعبون بالشوارع الترابية والناس الفقراء والمساكين، وهم يعيشون القهر والاضطهاد من السلطة الحاكمة "سياسياً ودينياً" ولهذا لن يتردد بازوليني في إقامة زفة العرس والاحتفالات الراقصة والطبول والموسيقى في باحة الجامع، ولن يترك بازوليني أية زاوية ألا ويضع علامته الشرقية والإسلامية، ففي مشهد المقبرة، قرأ بعض الناس سورة الفاتحة باللغة العربية على روح عزيزة على الرغم من أن الفيلم هو باللغة الإيطالية الأم، وفي تجوال

الكاميرا لأحدى الأسواق، يرينا الأركيلة والمقاهي الشعبية، وأصوات المزامير والأغاني الشرقية، وفي نقوش صور الطيور على أسقف الغرف والمنازل، أما السراييب وقصور ما تحت الأرض فقد نقشت بالتصاميم الإسلامية والشرقية بالخشب الصاج وعلقت على أحد الأبواب لوحة نحاسية كتب عليها آية قرآنية تقرأها "الفتاة" وتمسها كي يأتي زوجها الذي يتركها بين فترة وأخرى. ويمكن الإشارة إلى أن هذا التنوع والتعدد في الأماكن الواقعية والتخيلية مرتبط بالبنية الزمانية والمكانية وبنسيج محكم في السرد المرن المسوغ للانتقالات كحالات الأحلام والكوابيس والهواجس والتخيلات.

ز. الشكل الفني المتضمن لعناصر اللغة البصرية (سينمائياً وتلفزيونياً) له دور في الاغناء الجمالي للحكايات العربية في ألف ليلة وليلة.

أن الشكل الذي ينشده بازوليني في فيلمه ألف ليلة وليلة هو خلق واقع جديد في الواقع نفسه والنفاد إلى داخله، لكشف أسراره وتفاصيله والدراسة عن كل ما هو هارب من العين، ففي هذا الفيلم، بفضل الشرق المعروف، احتفى بازوليني بإدارة مجمل العلاقات الرابطة لعناصر الصورة والمشهد الفيلمي أدق التفاصيل، مع تأسيس ذاكرة مرئية تتناوب على أزمان مختلفة، وهذا ما حصل عن طريق العناية بمقومات الصورة من حيث التسلسل الزمني وترابط الأحداث واختيار الأماكن وإضاءتها والتنوع في عين الكاميرا وزواياها اللافتة في طغيان البهاء البصري، فمشاهد الأسواق والحارات والجامع الكبير واحتفالاته الملونة بطقوسه وتقاليده كشفت عن الفضاء الناطق للمعنى والدلالة، ولن يجد هذا الفضاء معناه ودلالته إلا إذا ما انتمى إلى مجمل العلاقات والعناصر الفاعلة في تشكيل الصورة وطريقة سردها، لهذا فقد أسس بازوليني تنويعات متداخلة من صور الواقع والحلم والهواجس وانتقالات زمانية ومكانية، وبنسيج محكم حافظ على الترقب ومتابعة سير الأحداث، بتقنيات الصوت والصورة ولأنه ضمن في المشهد الصوري في فيلمه ألف ليلة وليلة عناصر شكلية تعبيرية أوحى لنا بالمعنى من دون أن تحكي أو تصرح، عبر كثافة الإحساس التي يحملها خطابه المرئي، والبلاغة المثقلة بالوعي وقوة النفاذ، وأن يقوم بناء الشكل لديه على وفق تركيب مرئيات مرتبطة بنظام وسياق حامل للدلالة والمعنى، فمثلاً، استخدم بازوليني بتكرار لافت كبيراً من اللقطات تصميم خاص رسم فيه مكاناً هندسياً لموقع الشخصية في الكادر، وهو نقطة وسط الكادر، وهذه مساحة شغلها الشخصيات المهمة جداً في المشهد، وغطت طريقته أغلب اللقطات الخاصة بمثل هذا النوع من الشخصيات وبتعدد كبير ولافت، لا يخلو من قصدية البناء السايكولوجي للقطعة، وشفرتها المكونة فيها، ومن الصرامة التي فرضتها قيود تأسيس المكونات البصرية حفاظاً على التوازن، وعدم تشريد المعنى.

والسرد السينمائي في فيلم ألف ليلة وليلة، ابتعد نوعاً ما عن الحشود الوصفية في الأدب واقترب أكثر إلى اللغة الصورية التي تعنى بخلق جمالية الصورة وإشهار أطرها التعبيرية والمعرفية، لهذا نجد المشهد الواسع بلقطاته الطويلة الكاشفة لأكثر التفاصيل وأبلغ تشكيل جمالي، مع استخدام اللقطات القريبة في التركيز وإبراز المقطع أو المساحة المطلوب لفت الإشارة إليها، فضلاً عن ما تحمله مثل هذه اللقطات من امتياز في التعبير عن المشاعر والأحاسيس وردود الأفعال، ومما يبرز حرفة بازوليني، اهتمامه الخاص في كشف الأعضاء والمناطق المحرمة في التعاطي مع الجسد ووظائفه التعبيرية فتعمد إظهار في عدد من اللقطات الإباحية المباشرة في مشهد يجمع نور الدين وزمرد ومشهد استحواذ عدد من الفتيات على نور الدين وسحبه إلى أعلى السطح وخلع ثيابه واللعب بجسده وأعضائه، والمشاهد المتعددة التي جمعت عزيز وعشيقته التي وصل بها الحد الشائن والمنحرف، ومشهد حسناوات البحيرة العاريات مع نور الدين في بركة السباحة، واستخدم اللقطات القريبة جداً والمتوسطة في كشف الأعضاء الجنسية للفتيات وصدورهن العارية، ونور الدين، بتقطيع مونتاجي يتوافق والأجواء الحالة الشاعرية لصناعة مشهد مثقل بالعواطف الساخنة والتجاذب العاطفي، وتصوير بازوليني في فيلم ألف ليلة وليلة لم يعن بتقنية البذخ المتعمد الذي يظهر الجمالية البصرية، وإنما اعتمد الصورة بوصفها ركيزة أساسية طاغية في الفيلم، وعلى نحو تكون هي الناطق الحي في الفيلم مع ارتفاع درجة الصلة الوثيقة مع الحدث وتفاعلاته وشخصياته في التشكيل السردية.

### التصوير:

من أشهر اللقطات التي استخدمها بازوليني في فيلمه ألف ليلة وليلة لغرض تعميق البنى السردية وتفعيل الدور التعبيري للمشهد.

### ❖ اللقطة العامة:

والمتمثلة في لقطة السوق ومزاد بيع زمرد، ولقطة رحيل القرية برجالها ونسائها وحيواناتهم وبحركات التتابع مع التقطيع الفاصل، ومشهد استعراض مدينة صنعاء بمبانيها المعروفة الطراز، كذلك لقطة مستقرة عامة للمسجد الكبير مع بحيرته الداخلية، ولقطة استعراض لكشف الهيكل العام للجامع وسعته وحجم الحشود البشرية التي تشغله وكشف الفعاليات التي تقام فيه كالولائم وحلقاتها الدائرية وتجمعات الرقص والاحتفاء بالملك الجديد، ومشهد طيران الشيطان مع الشاب الأمير عبر فضاء المدينة من مبان وحقول وصحارى، ففي كل هذه اللقطات حرص بازوليني على كشف الأمكنة ومواقعها التاريخية والحضارية وقيمتها الروحية ومدى رسوخ فكرتها في ذهنية المتلقي، فضلاً عن ما تحمله من رمز ودلالة ومعلومات، ومقارنتها بالشرائح الاجتماعية الساكنة فيها وما تعانیه من انسحاق وتدنٍ بمستويات الحياة والمعيشة.

### ❖ اللقطة القريبة:

بهذه اللقطة يحتفي بازوليني بوجوه شخصياته ولن يتردد بإظهار أشكالهم عن قرب، على الرغم من عدم امتلاكهم السمة الاحترافية، انطلاقاً من عقيدته المتشعبة بدواخل المواقع ومكانه الخفية، بعيداً عن التزييق، لهذا ركز بازوليني في لقطاته القريبة على كشف كل ما هو خاف ومتخف، بل وتقص في هذه اللقطات أن يجعلها وسيلة حرب ضد الأقنعة المزيفة، فراح يصور الوجه عن قرب ويبين من لمحاته روح التعبير ونغمة الحب الخافقة بالنبض، وكشفت لنا اللقطة القريبة خيانة برسوم، ومأساة عزيزة وتضحيتها، والعبث الغريزي لعزير، وخصاءه من قبل عشيقته وصديقاتها، وأفادت أيضاً لحظات التلذذ الجمالي بالتقطيع التناوبي بين وجه الفتاة الحاملة ونزاع الحمامة مع الشبكة الحابسة لها، وحلمها الراغب بالحرية.

#### ❖ اللقطة المتحركة:

حاول المؤلف مراقبة لقطات بازوليني المتحركة في هذا الفيلم، فتبين أن أغلبها تم تصويرها بالمحمولة يدوياً "Hand" من دون الاستعانة بالحامل الثلاثي Stand، مع أن التآرجح والحركة الحقيقية التي بانته في التصوير لم تصل إلى مستوى التشويه والتشتت. بقدر ما منحت الكادر معنىً جمالياً مستوحى من التلقائية وعدم التصنع.

#### التكوين في الصورة:

حاول بازوليني في التصميم الجمالية للقطاته الإشارة إلى أهمية بناء اللقطة على وفق اشتراطات الفن في التكوين بتناسق العناصر، وهذا ما ظهر في توزيع حركات وجغرافية المكان للممثلين، ومشاهد الأسواق، وزرع الكتل البشرية بشكل حافظ على التوازن وأشغال الكادر بالممثلين الرئيسيين وبمجاميع الكومبارس فضلاً عن الموجودات من ديكورات إلى إكسسوارات بما في ذلك حركة المارة، ومما يشار إليه، أن بازوليني لفت الانتباه بوضع شخصيته الرئيسة في وسط الكادر وتمركزه في بؤرة قوية، تناغماً مع دوره المهم الفاعل في تحريك أجزاء ومعطيات المشهد، وهذا ما جرى على عدد كبير جداً من اللقطات، القريبة والمتوسطة، وحاول أيضاً أن يضع في رسوماته المرئية لقطات يكون فيها الكادر قد أنقسم إلى قسمين وبتباين واضح في الضوء أو في اللون بما يحقق التناسق والنغمة في أداء الحركة، ومثال ذلك مشهد زمرد "الملك الفارس" الذي يتحرك من نقطة العمق اليمنى للكادر ليستقر في وسط الكادر كي يتأمل المكان الذي يقصده، وبوقفته هذه، نرى الكادر قد أنقسم إلى مثلثين، الأعلى فيه هو السماء الصافية، والأسفل فيه هو المثلث الذي شغلته الأرض الجرداء الداكنة، وبهذا التباين الذي يتوسطه الملك "زمرد" يكون الكادر قد حقق شكلاً بقدرات جمالية وبدلالات تتوافق مع مكانة الملك القادم إلى هذا المكان. ومن أمثلة الأشكال المصممة جمالياً في هذا الفيلم، لقطة زمرد وقد جلست لتحريك وتطرز لوحة قماش مستندة إلى أوتار عمودية وهذا ما شغل يمين الكادر، أما يساره فقد شغله

المخرج بقطع نحاسية وأوان مختلفة الحجم ومزهريات، فيما راح نور الدين يستلقي على سريره في الجدار البعيد الثالث المقابل للكاميرا والمشاهد، وبهذا يكون الكادر قد انشغل بمكوناته المسوغة، وفي حركة غير مقصودة تتحرك زمرد إلى الخلف خطوتين لتتأمل اللوحة وبهذا التحرك الذي وضعها في قلب وسط الكادر، أضاف تشكياً أكثر جمالية، ومدعاة لضرورة الفعل الإنساني في مشغولاته الذهنية والإبداعية، ومثلما ذكرنا سابقاً، عزم بازوليني بشكل لافت في تصميم مكونات خاصة في لقطاته التي تلاحق شخصياته المهمة، ووضعها في وسط الكادر وفي نقطة تقاطع وسطية للكادر وبحسابات تكاد تكون هندسية، ولكنها حققت بعداً جمالياً ومعنى فكرياً مستمداً من الموقف المتوازن للشخصية ودوره الفاعل في وظيفته السردية في الفيلم وعلى نحو يحقق فلسفته الخاصة باللقطة الوسط المعبرة عن البؤرة المحورية في الفعل.

واستخدم بازوليني أيضاً لقطات عامة واسعة في تكوينات بصرية شاسعة كمشاهد الرحيل الجماعي للقرى السوداء المهاجرة بصغيرهم وكبيرهم وحيواناتهم وأمتعتهم ترافقهم الموسيقى والطبول والغناء، مع السفوح المنحدرة والعمق الذي رسمه في تكوين اللقطة المرافقة لحركتهم وإعطاء الإحساس بالتجسيم لإبراز العنصر الجمالي في زيادة وتأثر التلذذ بمتعة الرحيل وأجوائه، ومن التكوينات الجمالية الأخاذة لقطة وقوف الشاب العامل وهو ممسك بفأسه والناجي من معركة قطاع الطرق أمام صخرة سرداب وقد ساد الكادر انتصاب شجرة باسقة وجذعها الفرعي بأغصانه التي غطت النصف العلوي من الكادر بوصفها إطاراً للصورة التي توسط فيها الشاب وظلال الشجرة.

ويمكن تشخيص الحيز الذي تحرك فيه بازوليني في تصميم تكويناته البصرية سواء كانت في مشاهده الداخلية أو الخارجية، باعتماده الكتل البشرية في التكوينات واستخدم البحر والمراكب الكبيرة والسواحل الصخرية الواسعة، في لقطات عامة عريضة، مثلما سبق أن ذكرنا لمشاهده الواسعة في الصحراء، كمشهد الرحيل أو تناثر الخيم المنتشرة فيها والتجمعات الغنائية والديكات التي يقيمها سكان القرى رجالاً ونساءً.

وقد كرر المخرج الشكل نفسه عندما وقف عزيز أمام الشاب الفارس تاج الملوك ليسلمه مخطوطاً، وقف في منتصف الكادر وقد أمتد جذع شجرة عار بشكل مقوس من أسفل يسار الكادر إلى منتصف الكادر العلوي ليحقق إطاراً للصورة، ذا بعد جمالي وممسكاً لعمق بصري أمثالاً بالشجيرات الصغيرة المتدرجة الأبعاد والشاغلة للفضاء الممتد خلف الشخصية من دون ترهل.

### الإيقاع:

يتولد لدينا في أثناء مشاهدة فيلم ألف ليلة وليلة إيقاع خاص ينبثق من النبض الذي تجري بموجبه الأشياء، وهو لن يقتصر على سرعة اللقطة أو حركة الممثل، فحسب بل يشمل كل

العناصر الداخلة في تكوين المشهد، فضلاً عن سمة الربط بين مجمل علاقات هذه العناصر، بعدها بنية إيقاعية، لن تتخلى عن نافذة المونتاج التي تسمح بمرور كل المعطيات السمعية والصورية في أزمنة وأمكنة معينة، ويمكن تشخيص حركة الإيقاع في فيلم ألف ليلة وليلة عبر الآتي:-

- قام مخرج الفيلم بازوليني بالإمساك بخيوط الإحساس الداعمة لتجسيد رؤاه الفكرية والجمالية عبر مهارته في توظيف عناصر التعبير السمعية والصورية بالشكل المنتج لإثراء التأثير الانفعالي والعاطفي على مساحة السرد الفيلمي.
- ارتباط إيقاع الفيلم بالتقنية السردية المبنية على آلية الحكاية الإطارية المستمدة من ألف ليلة وليلة بطرائق التوالد الحكائي والمنتج بفعل المسوغات السببية التي ترتبط بتداخل زمني ومكاني، من جهة، وواقعي وتخيلي من جهة أخرى، وبمقود حافظ على التدفق السردية وباستمرارية فتح حلقات جديدة من القصة الجديد.
- ساد الإيقاع عمق في المضمون وتباينات تشكيلية في الصور والمشاهد التي رافقها المجرى الصوتي المتمثل بالأغاني والديكات والإيقاعات الشرقية التي أغنت المشهد قوة تعبيرية مؤثرة، فمشاهد عرس عزيز ورحلاته السريعة لمنزل عشيقته ومشاهد حديقة بنت الملك ومشاهد البحر وغيرها، قد أثرت الأداءً أغناءً صوتياً بتنوعات لحنية ترافقها الدفوف والموسيقى والأغاني الجماعية والفردية.
- رافق النبض الإيقاعي التحولات العجائبية غير المتوقعة بما يفجر لحظة الاندهاش والتعجيل بوتائر الفعل وتداعياته اللاحقة بما يسرع النبض الإيقاعي لصورة المشهد.
- المتغيرات السردية في الحكاية الأم التي أختارها بازوليني وما نجم عنها من توالد حكايات، مرت بمجرى درامي تحركه خيوط الصراع المحبوبة بتقاطع رغبات ونزعات الشخصيات، الأمر الذي أدى إلى زيادة وتائر التغير في مسار الأحداث وبما يرشق من حركة الجسد الإيقاعي ويقضي على الترهل والرتابة، وهذا ما عمل به بازوليني منذ المشاهد الأولى لفيلمه، أي بعد مشهد بيع زمرد لنور الدين، الذي أدى إلى امتعاض الآخرين الذين رفضتهم زمرد وقيامهم بمؤامرات الاختطاف لها والنيل منها، مرات عدة.
- لم يذهب الإيقاع إلى المتاهة في تطور الأحداث وتجديد مساراتها بحبكات ثانوية وضمنية، وذلك بسبب أجادة المهمة التي أوكلها بازوليني كاتباً ومخرجاً، للرواة الذين أسهموا في التمهيد الافتتاحي لاستهلال الحدث أو الحكاية الجديدة ومثال هذه المشاهد التي سردت فيها، زمرد لنور الدين، قصة الفتاة العارية في البركة وما تلاها من تفاصيل في البيئة الصحراوية، وكذلك المرأة التي سردت لمجموعة من النساء والرجال ومن ضمنهم نور الدين، والعامل الثاني الذي سرد بوصفه ابن الملك الذي تعرض إلى اعتداء قطاع الطرق، وغيرها، وأن

محافظة الراوي على الخيط السردي وأحكام لحظة الانتقال مَدَّ الإيقاع بنظم التناسق وعدم التشتت.

- أن أغلب الرحلات والانتقالات التي يقوم بها عزيز من بيت زوجته عزيزة إلى الدكة التي يقابل فيها عشيقته بدور وفي خيمتها يذهب راكضاً ويعود راكضاً بوتائر سريعة، منحت لشخصيته الالهفة الغريزية المتعجلة باصطياد فرص المتعة والتلذذ الجسدي، على العكس من رتابة أدائه البطئ في حديثه وتعامله مع زوجته عزيزة.

### الألوان: في فيلم ألف ليلة وليلة - بازوليني

تميز فيلم بازوليني ألف ليلة وليلة بشعرية سينمائية، أجاد فيها قراءة الواقع عبر أغواره التي سبرها في كشفه الحقائق، وتجاهل كل ما هو مزيف وكاذب، والنظر إلى الأشياء بقصدية واعية وعميقة، ولهذا نجد أن لعبة اللون في فيلم ألف ليلة وليلة لم تكن من باب الامتثال للمصرعة والتقليد، وإنما على أساس الاقتران بالدلالة وما تشع به من معان عدة، فألوان مكونات السوق لامست حقائق المشهد، من دون تزييف لأن هدفها الناس بعفويتهم وبساطتهم، في حين ظهرت المشاهد في البيوت الطينية الفقيرة بلون الأرض التي انعكست بدورها على الوجوه البشرية، بفعل التصوير الذي نفذ بأجواء مغبرة، ساعدت على التجانس اللوني الذي يحمل صبغة ترابية تؤكد عمق الصلة بين الأرض والأجواء ومن يسكنها من بشر، أما في المشاهد الإباحية في الخيمة فقد تعذر على بازوليني منحها الصبغة الواحدة، فراح يظهر الألوان البراقة الناصعة لأجواء إثارة المشهد بغرابته الوظيفية وألوانه التي توحى بالحسية والتماس الجسدي، واشتغل الفيلم في مشاهد وصول الملك "زمرد" في الجامع لتسلم حكم سلطان المملكة، التي دعت فيها حضور الناس بمختلف أجناسهم ووظائفهم بارتداء الأنواع المتعددة من الألوان والأشكال كل بحسب وظيفته ودوره الفاعل في المشهد، فهناك الملابس الزرقاء المذهبة بالخيوط الصفراء، وألوان الملابس الإسلامية والتاريخية والشعبية والمهرة وعمال الطعام والورود والخدمة والهدايا وحراس المداخل وغيرهم، ومما يلفت النظر التركيز على ألوان الجدران المزركشة بأبهي النقوش والرسوم الإسلامية والشرقية التي وجدناها في جدران الجامع وفي قصور السراييب تحت الأرض، مما يدعونا إلى الإمعان والفهم أن الألوان التي شاعت في الفيلم هي جزء مكمل للبنية الشكلية والصورية الشرقية التي رسمها بازوليني، والمستمدة من ثقافة المجتمع وموروثه الحضاري والتاريخي، وذهب بازوليني في المنحى الوظيفي للشخصية وعدها مسوغاً لارتدائها وما يلائمها، فقد ارتدى نور الدين الثوب الفاتح الأقرب إلى البياض، تناغماً مع براءته، في حين ألبس برسوم ثوباً أسوداً داكناً، دالاً على أقرب ما يقوم به من احتمالات وتجاوزات، في حين تعاطف مع الشيطان الجني الوديع وألبسه ثوباً أبيض مع عمامة بيضاء في مشهد الدراسة عن الفتى "ابن الملك" الذي نسي حذاءه في القصر تحت الأرض عندما غزا الفتاة زوجة الشيطان، وأطاح بها، فتجوال الشيطان

في أروقة المدينة حاملاً الحذاء سائلاً عن صاحبه، ليلتيه ويسامحه ويصفح عنه ويعانقه، أن لم تكن لحظة سماح مشفوعة أخلاقياً، فهي تمثل في الأقل، لحظة التخلي عن قرار القتل العمد للشباب وقتل الفتاة تخيلاً.

### الصوت:

أن أول ما يسعفنا به مخرج فيلم ألف ليلة وليلة، هو التركيب الصوتي الذي دسه في مجرى العنوان غير المصور والمقتصر على كتابة أسماء العاملين بمختلف اختصاصاتهم، يعد تركيبه، جمع بها الآهات والأغاني وأصوات العويل وضجيج الأسواق والشوارع وصيحات للألم وأصوات للبهجة، أنه مركب يعزف عن معنى شائك ويعطي جرعة الاستعداد لفهم كل الانزياحات التي تتركها الصور والأصوات والمعاني، وحيثما نرى ونفهم وأن نجري العلائق بما يكشف عن تعدد واختلاف، والصوت بمختلف عناصره من حوار إلى موسيقى ومؤثرات يغني محتوى الفيلم ويضع المتلقي أمام مسؤولية الفهم والتأمل العميق، على الرغم من أن جذور الاعتقاد في السينما تدل على أنها صور متحركة، إلا أن الخطاب السمعي البصري الحديث لن يتخلى عن الخطوط الصوتية المرافقة للمجرى الصوري في نظم وتقنيات مدّت الروح في الغنى والتمعن والتأمل، في الخلق والتصورات الذهنية الحاضرة.

وحمل فيلم بازوليني هذا اللقطة والمشهد لغة سينمائية لتداول المعنى وهي الحقيقة التي اشتغل عليها المخرج في جعل المتلقي أمام خيار المشهد في تأويل فلسفة الفكرة التي يحملها، ولكنه لن يتجاهل المركبات الصوتية، فقد ضمن الحوار معاني ومفاهيم عدة، نقلت المعلومات والخلفيات الكاشفة لماهية الحدث والشخصية والوظيفة، وقد تأثر الحوار بالتموجات السردية الناتجة من تبدل الرواة، وتغيير الأحداث والتحويلات العجائبية، وعلى الرغم من ذلك، بقي الحوار مرافقاً للحدث والشخصية على الرغم من طغيان المشهد البصري وقدرته على التعبير عن غاياته ومعطياته، أما الموسيقى فقد سادت الفيلم مقطوعات شرقية غنية بثرائها اللحني الشرقي والمنسجم مع التوافق الروحي والبعد السايكولوجي للأفعال التي تقوم بها الشخصيات ولإدامة نبض التواصل مع النص البصري الذي يعتمد الصور والصوت والحركة، وأغنى بازوليني المشاهد بالمركبات الصوتية على اختلاف أشكالها، ومنها:

- الأغاني والديكات والرقصات سادت كثيراً من المشاهد ذات الطابع الشرقي مع الموسيقى الشرقية بآلاتها المعروفة فقد تناغمت في أغلب التجمعات في الجامع والاحتفاء بقدم الملك الجديد، كما تعالت الديكات والأغاني ودقات الطبول والمزامير في أجواء الصحراء وتجمعات السود نساءً ورجالاً، وأجرى المخرج تنويعات مختلفة من التجمعات النسوية الغنائية بالطبول والدفوف في مشاهد زواج عزيزة، يضعها أحياناً تلقائياً كتجمعات الصبايا في الحارات الطينية.

- استخدم بازوليني الموسيقى التصويرية في عدد من المشاهد في إطار تعميق المسار الدرامي للحديث والمتناغم مع الأفعال والحركات والحوارات المتشابكة لإثراء التشكيل الجمالي المعبر عن الفكرة وتسويق أهدافها. فقد رافقت الموسيقى أحلام الجوّاري وبكاءات عزيزة، ومحنة الطيور في الشباك، ولقطات الاستعراض الطويلة لمباني المدن والبساتين والحارات الطينية.
- حافظت الموسيقى التصويرية المرافقة للأحداث على الرغم من تنوع المشاهد والتنقلات المكانية والزمانية على ديمومة المحافظة على الجاذبية السرديّة الراعية لمداخل الحكاية وتفرعاتها بشكل لا يدع الحال في تشتت من التلقي.
- استخدم بازوليني أفقاً سمعية مع مشاهد نعتقدها بمعزل عن الرؤية والترصد، فقد استخدم المؤثر العام لأجواء الحياة العامة بشكل خفيف مع مشاهد الممارسات الإباحية، لأحكام نقطة اليقين بأن ما يجري من أفعال، هي جزء من الأفعال والممارسات العامة وعلى مرأى من البصيرة العامة لها.
- وظف في بعض المشاهد أغاني وترديدات من الكلام بلغة عربية واضحة مثل ترديد عزيز للأغنية "دان ودانه" وترديد عامل الحديقة لأغنية "يحمّام يمرّوح بلدك بتغني" على الرغم من الحوار السائد باللغة الإيطالية، إيذاناً بنكهة البيئة الشرقية العربية المحتضنة للحدث، واستجابة لتيار القيم والأعراف الدينية الاجتماعية، كما حصل في مشاهد دفن عزيزة "وقراءة سورة الفاتحة باللغة العربية".
- استخدم بازوليني الصمت في مشهد قتل الشيطان للفتاة الجن في السرداب والاكتفاء بحركة السيف وتقطيعه لأوصال الفتاة، في قناعة من البلاغة في تجسيد المشهد من دون ابتذال مفتعل.

#### الإضاءة:

لأجل تعميق المعنى الجمالي للقطعة وصياغة المشهد الذي يحلم به بازوليني بأفكاره وذهنيته الشعرية، تعامل مع الضوء بتدرجات ملائمة لتعدد الأفعال والحوادث وتباين الأدوار للشخصيات مع الالتزام الصارم بهوية المشهد، تعمد إلى تركيب التباين الشديد بين الضوء والظل، وتركيز الإضاءة على الشخصيات الرئيسة في حين انخفضت على الشخصيات الأقل أهمية، واستخدام الإضاءة على وفق المجرى الدرامي أمر منحه بازوليني حصة في ملاحقة الشخصية التي تعيش أوضاعاً متأزمة، فخفض الإضاءة في مشاهد ظهور عزيزة وتداعيات مأساتها، وكذلك المشهد الأخير لظهور الجارية بدور واستيائها من عزيز، بعد أن حاكت له تدبيراً أفقد فيه نكورتها، وعلى العكس فقد زادت شدة الإضاءة وتكونياتها المتباينة في مشاهد تجمعات المحتفلين في الجامع المتوافقة مع التعدد اللوني الذي ساد الأنواع المختلفة من ألوان الثياب والأشكال والجدران المزخرفة ونقوشاتها الجميلة، وصوّر بازوليني أجواء مأساة نور الدين في هيامه وبحثه عن

جاريته زمرد في أجواء مغبرة ترابية تتوافق مع الاستياء الذي يعيشه وصعوبة الحصول عليها على الرغم من إصراره وتمسكه بالدراسة عنها وعدم التخلي عنها، كما أظهر بازوليني المشاهد الليلية بإحكام الإغلاق شبه التام عن منافذ الضوء والسماح لنور القمر بالبروز بالشكل الأخاذ والمجسم لتصميم المشهد وضروراته السردية، مع استخدام تقنية التحويل من مشاهد النهار إلى الليل ولاسيما في جلوس عزيز على دكة انتظار عشيقته من النهار إلى المساء بعد أن تبدلت بفعل تقنية الإغلاق المحكمة ضوئياً.

واشتغل بازوليني بناءً على فلسفته الخاصة في إشاعة تقنية الثنائيات في الأشكال والمركبات، ففي عدد من المشاهد يظهر لنا مثلاً نور الدين وهو يمشي في إحدى الحارات وقد نرى أن الجدران على الجهة اليمنى غامقة اللون وضعيفة الإضاءة وأن حافات الطابوق باقية بظلالها ولم تصقل في حين أن الجدران على الجهة اليسرى فاتحة اللون وتكاد تكون بيضاء ومصقولة في تباين شديد وواضح، على نحو نرى في هذا التباين كتلة الشخصية تتوسط الحارة مما يضيف توازناً جمالياً في اللقطة، ومما يشار إليه أن المخرج في هذا الفيلم لم يتحفظ من أي شكل أو تكوين ولأي اعتبار في الاستخدام المقنن في الإضاءة، وإنما تحكم بقدرات الحاجة المتناغمة مع طبيعة المشهد ووظيفته الأدائية.

### 3. تنطوي بعض معالجات حكايات ألف ليلة وليلة في بعض الأعمال السينمائية والتلفزيونية العالمية، على مقاصد وأهداف اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية.

ثمة اختلافات، تبدأ من الاستقراء الأول للحكاية الفيلمية وطريقة سردها، فأن وسيلة التعبير تفرض نفسها في أسلوب المعالجة، فضلاً عن الخلفية الجمالية والفكرية التي يحملها المخرج في نظريته إلى العمل الفيلمي المقتبس من ثقافة أخرى، وحكاياتنا العربية لم تعد في متناول السينما العالمية على أساس الاستنساخ الحرفي، وإنما مررت وانتقلت إلى الشعوب الأخرى عن طريق منافذ عدة بعد أن خضعت إلى التعدد الكبير لوجهات النظر، بما يعكس على أسلوب المعالجة أو التكيف. ويمكن تأشير بعض الملاحظات المعبرة عن المقاصد والأهداف التي تقف خلف المعالجات بالآتي:-

- لن يتخلى الغرب عن الاعتقاد السائد عن المجتمع الشرقي قديماً بسعة انتشار أسواق بيع الجواري، بما يثير سمة التدني التي ينظر فيها الشرق إلى المرأة.
- الإكثار من المشاهد الإباحية والتداول بمفردات الجسد، رسخ النزعة الحسية الشرقية والعربية في الرضوخ إلى الولاءات الغريزية المزمنة، والمنحرفة.
- عمد بازوليني عن طريق مشاهده الفيلمية إلى إظهار شخصية عزيز وهي لم تشترك في مشهد يجمعها مع الزوجة عزيزة في وضع عاطفي أو ما يبيح لها تماساً جسدياً، كدلالة

- للاغتراب الحاد بينهما، على العكس من رحلاته الغريزية السريعة تجاه عشيقته، في إشارة إلى الخيانة الزوجية عند الشخصية الشرقية، وعدم الامتثال للإخلاص والوفاء.
- رأينا المسجد الكبير في فيلم ألف ليلة وليلة مكاناً دنيوياً وديواناً للسلطة والاحتفالات، وليس فضاءً دينياً من خلال الاحتفالات الموسيقية والديكبات والرقصات بما يتجاوز على حرمة الأماكن المقدسة.
  - يمكن المقارنة بين مشاهد الجامع وديوان المملكة التي أظهرت أواني الطعام والفواكه بلا حدود، وبين أحياء الفقراء الطينية ولعب للأطفال الحفاة وأنصاف العراة، وهذه المقارنة أراد منها بازوليني أن يدين تلك الطبقات الجاثمة على الطبقات الفقيرة، والتي كشفها لنا الفيلم عبر الصورة الناطقة، أي الصورة تحكي.
  - قدم الفيلم شخصية برسوم شخصية سلبية من خلال احتيالها وتخدير نور الدين واختطاف زمرد، وتسليمها إلى أخيه رشيد الدين، ألا أنه في مشهد مع نور الدين الذي رفض أن يعطيه ما طلب من الأكل يقول برسوم: الله يقبلنا جميعاً لمساعدة أحدنا الآخر، هل هذا صحيح؟ وفي هذا الكلام تحميل متقل بالإنسانية والنبيل والسماح، وهو نتاج ثقافة الحب والأيمان التي يتمتع بها المجتمع الإسلامي والشرقي، وفيه أيضاً تنبيه لنور الدين على هذه المبادئ السائدة في الأديان، والتي تتقاطع مع فكرة غلق منافذ العطاء والمساعدة.
  - مشهد الشيخ الشاذ والصبيان الثلاثة ينطوي على إباحة المنحرف من السلوك من دون أدنى واعز أخلاقي أو ديني، بما يسيء للمؤسسة الاجتماعية وغيرها من المكونات.
  - التذكير بلقطة المزج بين عورة رجل ميت وبين الجامع الكبير، امتهان لقدسية المكان أو لأنه جزء من المسوغ الذي قاد بهذه الجثة إلى هنا.
  - لم يظهر في الفيلم أي مشهد فيه اهتمام بشؤون العلم أو الإنتاج أو الحلقات الدينية أو شيء من التأهيل الذهني والعملية، وهذا هو تكريس لوجهة نظر الغرب عن الشرق وتجريده من محركات النمو والتطور.
  - مشاهد الاحتفاء بالقرود بالشكل الواسع من مشاركة الرجال والنساء والأطفال وبأعداد كبيرة مع إطلاق منبهات الاحتفاء بضربات الجرس ومن مختلف الزوايا والأماكن، تشكل القدسية المثلى لدونية الإنسان بسفلية التفكير والعاطفة التي تجشمت عناء الجسد وألهمت قدرتها تحولياً بذرات ترابية نثرها الشيطان العفريت كي تصل إلى هذه الحال، بعد أن ترك أحذيته وهرب من القصر العميق.
4. التأويل للمضامين والأصول التاريخية لحكايات ألف ليلة وليلة عند الغرب تقاطع مع ثقافة الشرق والعرب أحياناً، في تغيير بعض القيم العربية والإسلامية، وكذلك القصص عند تحويلها إلى منجزات بصرية.

في تعبير لبازوليني في إحدى مقابلاته والحديث عن فيلم ألف ليلة وليلة، يقول "أنا لم أرد أن أنقل حكاية وأساطير ألف ليلة وليلة، أنا صورت أسطورتها" وهنا يدفعنا لأن نعتقد بأنه يشتغل على موضوع خاصة يرسمها في ذهنه ويسوقها بالطريقة التي يفهمها هو، بعد أن يدس فيها رمزاً خاصاً، علينا اكتشافه وفك شفرته، وهي دعوة للتأمل من أجل اكتشاف الحقيقة، فمشاهده مؤثرة وقد تكون صادمة في الرؤية، وقد تكون بشعة جداً حد الامتعاض ولكنه يبحث فيها عن شيء ما، هو عرض الجواهر، وعمل بازوليني على خلق المشاهد المتعمقة في الأحلام الأسطورية والخيالية، بحثاً عن ما يذهب به العقل والروح والنفس إلى الحقيقة، وتأتي هذه النزعة لديه من الموقف الفكري الحاد الذي يتخذه من المجتمع والطبقات والسلطات المتعسفة ضد الإنسان وحقوقه، ويمكن أدراك ما ذهب إليه من إشاعة أجواء وأبهة ديوان السلطة الدينية العربية والإسلامية آنذاك والتي قد تقترن بشخصية الخليفة هارون الرشيد، وهذه الأجواء التي يدور فيها التنكر وإخفاء الحقيقة المتمثلة باختفاء زمرد كرجل ملك، ورفعة الحياة الباذخة والبهرجة التي لا نجدتها في مكان آخر، غير الأتربة والبيوت الطينية وبساطة الحياة وقسوتها التي ملأت الإنسان قهراً وبؤساً، فعرض بازوليني لهذه المحركات هو إدانة نقدية، الأمر الذي دفعه إلى كسر التقاليد والأعراف السائدة في هذه المجتمعات وإباحة المحظور وهو الموسيقى والرقص والديكبات وتجوال الحيوانات، والتي نعتقد أنها تتقاطع مع المؤلف السائد ومع المشاعر والأحاسيس. ومما يدعونا إلى التفكير بهذه القسوة النقدية، هو قرب المشهد الذي جمع فيه عدداً من الفتيات الجميلات العاريات في بركة سباحة مع نور الدين العاري تحت شجرة الرمان القريبة جداً من الجامع والتي تعرض فيها إلى الإثارة من قبلهن وبتنافس محظور، كعابדות للمتعة والاستحواذ على الفتى، أنه فعل اجتماعي نافذ المفعول ومكتسب لواقعيته الاجتماعية والتاريخية، على الرغم من التعاطي مع الموضوع على أساس التعامل مع الأساطير الشعبية كونها مخيلة واسعة للهروب من القهر الاجتماعي والديني والسياسي. ومثلما أسلفنا أن فيلم ألف ليلة وليلة لم يكشف المساحة العريضة لأجواء الليالي العربية على الرغم من الشكل الخارجي للأجواء الشرقية التي التزم وحافظ عليها، من حيث الملابس والديكورات، ألا أنه حول السرد وأشكاله البصرية طبقاً لنظريته الخاصة ومفاهيمه المتطرفة ولاسيما في موضوعات الجنس والدين والسياسة، والتي لا تخلو من العقد الغربية والنظرات المختلفة، ولم يتخلى بازوليني عن فكرة اتهام الشرق بألعاب السحر والأقنعة والتخفي بأقنعة السلطة والدين والقيم، وقد وصل حد التقاطع إلى الانتهاك المتمثل في مشهد الصفعة التي يوجهها الشاب شاه زمان إلى لوحة الآية القرآنية المعلقة على جدار غرفة الفتاة زوجة الشيطان في قصر السرداب، وتصرف بازوليني كثيراً في تحويل شخصية نور الدين إلى فتى صغير، وجرده من المواهب والخبرات الذهنية والاجتماعية التي اكتسبها من أبيه، ففي مشهد السوق يظهر نور الدين وهو يلحق بقطعة حلوى، علامة الطفولة والبراءة التي تحتاج الكثير من

النضج والمعارف وتعمد المخرج أيضاً، حذف الواقعة التي يحاول فيها برسوم تغيير عقيدة زمرد والقبول بإرضاء أخيه رشيد الدين النصراني، وهو إجراء واع، خشية الحساسية التي تتولد جراء ذلك، وحاول بازوليني حجب المشاهد التي تظهر تواصل الأنشطة اليومية كالزراعة والصناعة والمواهب الأخرى في إطار النظرة المأخوذة عن الشرق وإمكانياته المعرفية والمهنية، وللتحقق من صحة ذلك، هو كثرة الاهتمام وكشف المشاهد الإباحية والغلو والانشغال فيها لغايات المبالغة، كمشهد الجارية دنيا والفراس تاج الملوك، الذي يظهر فيها لقطات مشتركة بين وجهها والمنطقة المحرمة لتاج الملوك، وبحدود تصل حد الولاء والعبادة، كما وصف الصحراء بخيمها الدائرة ورجالها الشاذين كعينات تساق إلى الخطيئة والإثم، وتقصد بازوليني أيضاً تغييراً في شخصية العجوز التي ساعدت نور الدين ومنحها في مشهد واحد صفة الاستمئاء مع صبي بما لا يليق بعمرها ومكانتها الاجتماعية، ويمكن التأكيد هنا على التقنية المونتاجية المقصودة بين العورة والجامع وما لها من دلالات عميقة في تشويه معنى المقدس لدى الذات.

وإذا كان بازوليني يشتغل على الصورة والمشهد كوسائط حكائية، نقودنا إلى الخطاب الذي نبحت عنه، فأن فيلمه يتحدث عن فضاء شرقي عربي ولكنه لن يظهر لنا أدنى إشارة لأذان الصلاة لا سمعياً ولا بصرياً، فقد جرد هذا الفضاء من نكهته الروحية. ومن اللافت حقاً أن مجالس الطعام العامرة في احتفالات الجامع منعت من وجهة نظر بازوليني برسوم وجون الكردي من تناول الطعام، وهذه عادة غريبة عن المجتمع العربي والشرقي، أراد بها بازوليني تغيير المنحى بمخالفات عكسية يراد منها الدراسة عن الوجه الآخر للمعايير الاجتماعية والأخلاقية.

وفي ضوء تأويل المضامين وسعة التصرف بالأصول التاريخية، وبناء على ما ذكرنا قدم بازوليني فيلمه هذا كأسطورة خاصة به فأنها تتحمل الإضافة والحذف وتصميم الشكل المنسجم مع رؤيته وفلسفته الخاصة جمالياً وفكرياً، وفي استقراء تحليلي للفيلم، وجد المؤلف أن ثمة ثنائيات متكررة أو متعددة أقدم بازوليني على استخدامها في مجرى السرد الفيلمي، يمكن أن تتوافق مع فلسفة الفيلم التي حشدت للثنائية المتناقضة لغرض تحريك وإزاحة المعاني والإحالات التي تتلقفها بؤر التأويل ووجهات النظر، وبالتعامل مع النص المفتوح، وأن هذه الثنائيات على وفق التشابه أو التماثل من حيث الكم أو العدد أو النوع باعتبار أن الصورة هي مجموعة من الخصائص التي تجعلها ضمن الحقول السيميولوجية البصرية، التي تعنى بإقامة علاقات نسقية متعددة، ومدعاة للوعي والدلالة والإحساس، ضمن حدود الثقافة والتقاليد الأخرى، ويمكن استعراض هذه الثنائيات عبر الآتي:-

- الخنجر والعملية: في إحدى غارات عزيز على خيمة العشيقه بدور، ينام في باب الخيمة ويستيقظ ويجد على صدره قطعتين هما الخنجر وقطعة نقدية معدنية مدورة، وعند لقائه زوجته عزيزة وسؤاله عن معناها ترشده عزيزة بان العملة هي العين اليمنى لها، والخنجر

- علامة من علامات القتل. وهذان الشيطان متناقضان ومتضادان، إضافة إلى الموقف الذي وقع فيه بين الزوجة والعشيقة.
- الأصبغ الواحد والأصبغان: وهي إشارة أطلقتها العشيقة بدور إلى عزيز من النافذة وهي عند تفسير زوجته عزيزة بأن الأصبغ الواحد في الفم يعني بأن عزيز في حيرة، أما وضع الأصبغين على الثديين فأنها تعني الرجوع مدة يومين إلى الطمأنينة والراحة لقلبها، وهاتان علامتان متناقضتان أطلقها بازوليني لاستدعاء إشارة مؤثرة تقتضيها المسافة القائمة بينهما كونها في الطابق العلوي وهو على الأرض جالس على الدكة.
  - علامتا التذلي: ظهرت علامتان متدلّيتان أحدهما قنديل في الخيمة الداعرة أثناء ممارسة الحب بين عزيز وعشيقتة وفي حركة الكاميرا Till up تذهب الكاميرا من تشابك الأجساد إلى القنديل المتدلي بالحركة البطيئة الراقصة يميناً وشمالاً لإضفاء القوة التعبيرية على المشهد لإضفاء البعد الجمالي المتع على المشهد. أما العلامة الثانية فهي نقيضتها، فهي تذلي قطعة معدنية معلقة تلقائياً بسقوف السوق المتشابكة، والتي ذهب إليها المخرج على الصورة نفسها Till up لتتناغم حركتها رواحاً وإياباً بما يبعث على الحيرة التي وضعت فيها زمرد عند قرار رفضها لحزمة الرجال الكبار المتعبين وقبولها الشاب نور الدين.
  - قصران تحت الأرض: استخدم بازوليني سردابين يحتويان على قصرين أحدهما، دخل فيه الشاب تاج الملوك لممارسة الحب مع زوجة الشيطان والثاني، دخل فيه الشاب يونان لملاقاة الصبي الذي شاركه العري والسباحة والمداعبة وإثارة الشهوات، وهذا السرداب هو على مقربة من ساحل البحر، وقد نجد روح التناقض بين الحالتين، هو جنس المتعة المختلفة بين الفتاة عند الأول والصبي عند الثاني.
  - قوس النشاب: في مشهدين مهمين، كان لاستخدام قوس النشاب معنى عميقاً في أحكام قوة السيطرة الذكورية على المرأة، ففي القوس الأول استخدمه عزيز مع عشيقته بعد أن وضع في طرفه نموذجاً معدنياً أو بلاستيكياً لعضو ذكري ورماه صوب الفتاة لتحقيق ما يطمح إليه، أما التهديد الثاني فقد رأيناه في مشهد صعود يونان إلى أعالي الجبل بعد تهشم السفينة التي حملته، حيث وجد كابينة يقف داخلها تمثال لأحد الرموز الدينية، فيهدف صوب التمثال ويسقطه في البحر بتحقيقه.
  - في مشهد الرحيل يستوقف الشيخ شاباً ويأخذه معه، وصاحبة الشيخ تستوقف فتاة وتأخذها، وهناك يلتقيان في إحدى الخيم الداعرة يجلسان معاً للتلذذ بمشهد ممارسة الحب أمامهما.
  - اختطاف زمرد: تختطف زمرد مرتين، الأولى على يد برسوم، والثانية على يد جون الكردي، وليس هناك مدعاة للتناقض في هذه الثنائية المتماثلة.

- التحويل العجائبي: يوجد على مستوى التحويل الخاص بالبشر حالتان الأولى، فيها الشاب يتحول إلى قرد، والثانية عودة القرد إلى إنسان.
  - سورة الفاتحة: وردت في السرد الفيلمي سورة الفاتحة مرتين، الأولى في مراسم دفن عزيزة، والثانية معلقة في جدار قصر السرداب الذي تسكنه زوجة الشيطان.
  - نساء + صبي: ظهر في الفيلم مشاهدان، يجمع فيه بازوليني عدداً من النساء المؤلفات عن الجنس ومع صبي صغير (نور الدين) في أعنف المداعبات والاستمناات الحسية بعد أن رفعه بالسلة إلى أعلى المنزل، أما المشهد الثاني فقد صممه بازوليني في بحيرة السباحة مع مجموعة من الصبايا الحسنات العاريات مع نور الدين العاري وبأعذب همسات ومداعبات الجنس والعشق.
  - ثنائية الجدران: عزم بازوليني على تصميم بعض مشاهده التي نحسها قاتمة على المركب الثنائي، فقد دفع بنور الدين إلى أن يمشي في حارة مقسمة إلى قسمين، جدران على اليمين باللون الداكن والإنارة الخافتة والطابوق المشكوف فيما جدران الجهة اليسرى للحارة المصقولة بالبياض وشدة الضوء ونعومة المشهد، ووجود نور الدين في وسط الحارة يدفعنا إلى تحسس عمق التباين بين الحالتين المتناقضتين.
  - "الدوار أو فقدان التوازن": أطلعنا بازوليني في مشهدين حالة عدم التوازن والدوار التي لحقت بشخصية تاج الملوك في وقفته مع عزيز وهو يستمع إلى حكايته، أما المشهد الثاني فهو لدى مرافقته له في السوق، بما يعبر عن الأزمة النفسية التي يعانها جراء تلهفة لرؤية الجارية التي طالما سمع الكثير عنها وعن جمالها وصفاتها الساحرة.
  - الشنق على الأعمدة: في مشهدين جرت في المملكة التي تحكمها زمرد تم تعليق برسوم على العمود عقاباً له على ما أقترفه من ذنوب كما تم تعليق جون الكردي للغرض نفسه.
  - الطيران: رسم لنا بازوليني مشهد طيران الشيطان العفريت مع الشاب شاه زمان وهما متعانقان ومحلقتان في الجو ومرورهما على الربوات والحقول والقرى والمدن إلى أن نزلا في فسحة ترابية.
  - الوقوف أمام النافذة: وقفت العشيقة بدور أمام النافذة كي ترى عزيز، وهنا رأيناها في مشهدين، المشهد الأول وفيه ترمي على عزيز منديلاً حاملاً رسالة ودلالات العشق الأبدي استعارة من منديل ديزدمونة إلى عطيل "مع حركات الأصبع والأصبعين"، أما المشهد الثاني فقد حمل له قناديل وورود وحركات فتح الشعر، وإغراءات أخرى.
- ثنائية بازوليني هذه قد تصل حد الهوس بالحاجز الحاد بين الخير والشر، والقبح والجمال، والحب والبغضاء، أو قد تدفع به إلى التماثل وتقارب العناصر المتشابهة بما يقرب من فرص الدراسة عن الحقيقة، كما أن هذه التباينات التي أجراها في أشكال السرد وابتكاراته الثنائية،

قد حقق التنوع، بصرياً، بوسائل نكون قد أعفينا من مسألة اللغة والكلمات لقراءة الحكاية، بهذه المثابات التي اعتمدها بازوليني للإيحاء والدلالة والإحالة إلى المعنى المنتخب في ذاكرة المشاهد.

تحليل سلسلة تلفزيونية "الليالي العربية"

اسم النوع: سلسلة تلفزيونية

عنوان السلسلة: الليالي العربية Arabian Nights

جهة الإنتاج: أمريكا - شركة هولمارك

سنة الإنتاج: 2000

تأليف: بيتر بارنز

أخرج: ستيف بارون

عدد الحلقات: حلقتان (جزء أول + جزء ثان)

الوقت: 3 ساعات زمن الحلقتين (الجزئين)

موسيقى: ريتشارد هارفي

الممثلون:

ميلي افيتال شهرزاد

دوغراي سكوت شهريار

آلان بيتس الحكواتي

جيمس فرين شاه زينان + أبراشيد

جايسون سكوت لي علاء الدين

جون يجويزامو الجني

فانيسا ماي الأميرة زبيدة

جيم كارتر الوزير جعفر

مرجانه أميرة كسار

روفوس سيويل علي بابا

اندي سركييس قاسم

الكيس كونران الأمير علي

جيمس كاليز الأمير أحمد

هاري ديلون الأمير حسين

اليكسي سايلي بق بق

هيوكوارشي مصطفى

بك سين لم أم علاء الدين

بيتر غينيس رئيس الجلادين

تاجكي كاريو كودا الأسود

## ملخص قصة سلسلة الليالي العربية

بدأت السلسلة المكونة من حلقتين وعلى مدى ثلاث ساعات باستهلال تمهيدي ظهرت فيه اللقطة الأولى من عنوان البداية حتى الدخول تدريجياً بالمشهد المسجد الأول وهو انتماء لمشهد حلم لشهريار، إذ يبدأ برقصات شرقية على تنويعات العزف المتناغمة مع حركات بطن الصبية وأردافها وهي تتمايل في كف زوجها العفريت العملاق، وحلم شهريار قائم على ملاقاته الصبية بمقربة من شجرة بعد أن نام العفريت، إذ تطلب الصبية من شهريار أن يمارس معها الحب والإستوقظ زوجها العفريت وتشتكي إليه، وما كان من شهريار إلا أن يجلس أمامها ويتفجر غضباً من الموقف، فيمسكها من رقبتها بحذر وهي تنظر إليه بريبة واستياء ويزداد انفعالاً ويخنقها وهي تصيح شهريار فينهض من فراشه صارخاً، من حلمه البغيض، وبعد صراخ شهريار إثر مشهد الحلم، يلتقي وزيره الأول جعفر ويخبره بأن هذا الحلم راوده منذ خمس سنوات، وأن زوجته المتوفاة حاولت الأمر نفسه، وهو إعلان عن حقيقة كبيرة في حياة شهريار وهي مكابذاته المزمنة طيلة القصة التلفزيونية من أثر خيانة زوجته مع أخيه، الأمر الذي أوصله إلى اعتقاد بأن كل النساء خائنات، وأنه لا يقدم على أي زواج يكون هو الضحية الأولى فيه، ولكن "جعفر" ينصحه بالامتنال للأعراف الملكية القانونية التي تقضي بضرورة الاقتران بزوجة وإلا سيفقد عرشه ويتحول تلقائياً إلى أخيه، مما اضطره أن يكلف وزيره جعفر بأن يجد له زوجة تليق به، "أختر لي امرأة من الحريم لئتم ذلك سراً". ويتزوج شهرزاد ابنة الوزير بموافقتها، وهي الفتاة الذكية الحسنة، التي تحكي له قصص الغرائب والعجائب والجن والعمالقة، الفكاهاة والمأساة، الأخبار والمغامرات، فحكى له في السلسلة التلفزيونية الليالي العربية خمس قصص وهي علي بابا والأربعون حرامي وعلاء الدين والمصباح السحري وحكاية بق بق وقصة الأمراء الأخوة الثلاثة وقصة السلطان والمتسول، وهذه القصص أجلت بلا شك قرار الموت "إعدام الزوجة" وفي أثنائها راودت شهريار كثير من الأحلام والهواجس والاستنكارات المرعبة، ومنها المشهد الذي تتعاقب فيه زوجته مع أخيه وهياجه القاتل الذي يودي بحياتها لكنها ما زالت تطارده ولم يستطع التحرر منها أبداً، في حين أن شاه زينان يسعى للتأثر من أخيه شهريار، بسبب عشيقته التي ظل محتفظاً بجنتها عنده في المنزل، وتدور الأيام ويعد العدة ويتقدم بجيش جرار لملاقاة جيش أخيه شهريار، وينتهي الأمر بمقتل شاه زينان وانكسار جيشه، بعد أن قاتلت شهرزاد إلى جانب زوجها شهريار المنتصر، وخلصت بنات جنسها من قرار القتل اليومي، بعد أن نجحت في احتواء زوجها وترويضه تدريجياً وأنجبت له ثلاثة أولاد، رأيناهم فقط في المشهد الأخير وهم يستمعون إلى أمهم شهرزاد وهي تقص لهم قبل أن يناموا.

## تحليل النموذج

## 1. تنوعت أشكال تناول حكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري (السينمائي والتلفزيوني) العالمي في طرائق عدة، منها الأعداد والاقتناس والتضمين والتحويل وغيرها من منافذ التكيف والتناص.

أطلعنا السلسلة التلفزيونية في جزئها الأول والثاني على قصة مهمة من قصص الليالي العربية ولكن بتصرف جديد خضع لأعداد منظم وتحويل خطير في أصول القصة الأصلية المعروفة عن حكاية شهريار وأخيه شاه زمان، فتعمد الكاتب بيتر بارنز(\*) أن يخلق لروايته تفاصيل وحقائق لم تكن موجودة في القصص الأصلية، إذ عرف عن شهريار وأخيه شاه زمان أنهما تعرضاً إلى حادثتي خيانة منفصلتين، إذ وجد شهريار عبداً مع زوجته فقتلها وذهب إلى مملكة أخيه فرأى زوجة أخيه بوضع من الخيانة مع عبدها مسعود وبعض العبيد والجواري بأوضاع أفظع مما جرى له، ففرا من مملكتيهما وقررا الذهاب بعيداً، إلى أن وصلا إلى ساحل وقد وقفت إلى جانب شجرة صبية جميلة وزوجها العفريت نائم بجانبها، إذ طلبت منهما أن يمارسا الحب معها وإلا أيقظت زوجها العفريت وأبلغته، الأمر الذي دعاها إلى تنفيذ رغبتها، والاستياء من صورة المرأة والرجوع إلى مملكتيهما يتخذ شهريار قراراً بالزواج من كل فتاة وقتلها في الليلة نفسها، كي لا تخونه غداً، أما كاتب ومخرج هذه السلسلة التلفزيونية فقد غيرا أصول القصة وابتكرا تخيلاً جديداً عن فعل الخيانة، وتحويلها إلى زنا المحارم وعشق زوجة الأخ الفعل البغيض في سلوكيات المجتمع الشرقي والعربي تحديداً، فضلاً عن تحريم الأديان والعقائد الروحية المطلق لأفعال كهذه، وأن هذا الشكل الخاص من التناول تبوأ مركز الصدارة في إشعال فتيل الصراع بين الأخوين، وبدوره حول شخصية شهريار إلى منجم للهم والمكابدات والشعور بحافة الجنون، لابتلائه بأزمة نفسية وأخلاقية، لن يجد باعتقاده حلاً لها. واقترباً من فلسفة القص التي تميزت بها حكايات ألف ليلة وليلة باعتماد السرد سلاًحاً مهماً للدفاع عن الحياة وأبعاد خطر الموت، عمد المخرج ستيفن بارون(\*) بناء السيناريو إلى التنوع القصصي الذي يجري على وفق المشيئة السببية لأشغال شهريار بتفاصيل الحكاية والحكمة التي تحملها وما تسقطه من اعتبارات متعلقة بتجربته الخاصة، فضلاً عن تقنية السرد بالسرد المتسلسل والمتضمن ضرورات التأجيل ليوم غد، وهو بدوره يسهم في تأجيل قرار الموت والانتقام ويزيد من درجة تنامي التأقلم مع العالم الجديد الذي أوجده شهريار شهريار الملبيء بالذوق واللياقة والذكاء الحاد وشحنات العاطفة النبيلة التي أحاطت بها شهريار وبمشاعر عالية من الوجد ومراعاة وضعه النفسي، ويمكن الإشارة إلى أن هذا التنوع القصصي بالتضمين للقصص أو الحكايات الخمس، أثرت الليالي العربية مساحات واسعة من حركة السرد وإشاعة الأجواء الشرقية، مع كشف السمات الخلفية للشخصيات كعلي بابا والسندباد والأمراء الثلاثة. وهي قصص حملت في أشكالها البصرية، معاني متعددة وحكماً ومهارات وعوالم مثقلة بتراتها الرصين ومزاياها الشعبية الأصيلة، فضلاً عن الخطوط السمعية في

الموسيقى الشرقية الراقية والمؤثرات الصوتية المتنوعة المرافقة التي أغنت المنجز البصري التلفزيوني بمدلولات غنية، ومما يميز السرد التلفزيوني في الليالي العربية هو ابتكار لم يشبهه القصة الأصلية ولا سواها يتمثل في أن الراوية شهرزاد تذهب بين حين وآخر إلى "الحكواتي" للحديث والتداول عن السرد فيما بينهما إذ يقول لها "هنا مجدداً، أيتها السيدة أنها المرة السادسة هذا الأسبوع"، وينصح الحكواتي شهرزاد بطبيعة القص وكيفياته وضرورات المحافظة على الجمهور، وتصل نصائحه إلى حدود التدخل في السرد، وسيتطرق الدراسة إلى ذلك عند الحديث عن البنية السردية، ضمن المؤشرات التي تخضع بموجبها عينات الدراسة إلى التحليل، ومما يشار إليه، بقدر حدود شكل التناول الذي أقدم عليه السيناريو والتقنيات البصرية لسلسلة الليالي العربية التلفزيونية هو التغيير أو التحويل الواضح في أصل الحكاية الخاصة بأزمة شهريار وانحرافها باتجاه أثم الخيانة ومن طرف أخيه شاه زينان، وهذه الانتقال تدفع بالخطاب إلى منحى آخر ينوء بالمتلقي غير المطلع على أصول الحكايات العربية ومناخاتها، وإلى ما يتقاطع مع الحقائق التاريخية للثقافة العربية والشرقية بشكل عام، فضلاً عن التغيير الذيطال قصة الخيانة، فقد عمدت عمليات التكيف التي حصلت في النص التلفزيوني لسلسلة الليالي العربية إلى تعزيز لغة السرد الرئيسة باتخاذ شخصية شهريار في المسلسل هي الأقوى درامياً فيه عبر سعة الحضور التي منحته له الصورة والمشهد التلفزيوني، ومراعاة طريقة البناء الحكائي على وفق معايير المزاج النفسي والعصبي الذي يمر به، مع روح الغليان والثورة التي طغت على سلوكه بالمدى الذي يتعلق بقبوله أو رفضه القص الشهرزادي المشوب بالحذر والخوف من قرارات الإعدام، ويعد هذا التفرد في الشخصية مخالفة للنص الأصلي الذي اعتمد المركب الثنائي من شهريار وشهرزاد أطواراً منتجاً للحكايات الأخرى، وفي مشاهد متعددة، يشترك شهريار مع شهرزاد في الحديث عن القص والحكي ومنافعه والأهداف التي يحمله، فقد حاول التعرف على الحكمة التي تبغيها حكاية "بق بق" وعلق بعضاً من العبارات على علاء الدين وعلي بابا وكودا الأسود وعصابته بفعل التداخل السردية الذي رسمه هذا النوع من شكل التناول الذي نفذ فيه مسلسل الليالي العربية.

2. أن مستويات المعالجة لحكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري "التلفزيوني

السينمائي" العالمي تجسدت فكراً وجمالياً في الموضوعات الآتية:-

أ. البنية السردية:

تشكل الراوية شهرزاد عنصراً مهماً من عناصر البنية السردية في عمليات القص الحكائي لمسلسل الليالي العربية، فقد تبنت مهمات السرد بمحض أرائها ورغبتها في تحمل تبعات الخطيرة، التي كشفنا مستوى الخطورة منها من الحالات الشعورية للمروي له البطل شهريار المثقلة بالقلق والانفعال والهباج جراء فعل الخيانة والتي لم يعد يسمع فيها أي قص وأية حكاية، وفي البداية، كان الاختبار صعباً للغاية بالنسبة لشهرزاد، على نحو هدد حدود التوازن التي تنتج

من التفاعل الحي بين الراوي والمروي له، بمشاهد بصرية لافتة أجادت فيها شهرزاد وأدارت فنون الحكمة وحكمة وهدوء وتشويق دفعت بشهريار تدريجياً إلى الإصغاء والتفاعل بما ينمي البناء السردى بالاتجاه الصحيح، ففي المشهد الأخير من الجزء الأول من المسلسل الذي يجمع شهريار بشهرزاد في القصر الملكي والتي كانت تتحدث فيه شهرزاد عن علاء الدين والمصباح السحري على أنه لص بن لص ومن عائلة لصوص، وتوغل الحديث للغد ولكن شهريار أراد معرفة الأمر الآن وليس غداً، بقوله لها "أنها غلطتك، جعلت القصة مشوقة للغاية بذكائك وسحرك وجمالك" وهنا الحكمة لا تفرضه السلطة والقوة ومستويات الموقع وإنما هو جيء به كي يهدأ من وطأة التسلط والانتهاك، ولهذا فقد نجحت الراوية شهرزاد بإصرارها على تأجيل الحكمة، بقولها، (لن أخبرك القصة كما يجب بالإكراه). فشهرزاد تقوى وتسرد هكذا، والسيف لا يبعد عن يد شهريار أكثر من ياردة فضلاً عن الجلاد الذي وقف بالباب للاطلاع على ما يجري داخل القصر وحبله الوردي الذي يلوح به خنقاً بأمر من السلطان. وكشف التجسيد الدرامي البصري لشخصية شهريار في المسلسل عن حالة الغليان والاضطراب التي عاشها طوال الحوادث والقصص، الأمر الذي جعلنا نعتقد أنه سيرتكب بحق شهرزاد خطأ قد يؤدي بحياتها وحكيها، فقد أظهره لنا المخرج بمشاهد متعددة بلقطات قريبة بعيون مدماة، وبجنن غزا وجهه، وصراخات مثقلة بالجراح والآلام، بما يفتح أوسع المنافذ لمرور المجري الحكائي بتدفق سليم لأجل تحقيق البنية السردية، بفعل قوة التعبير المنسجمة مع الشكل وقواه المرئية.

أما الجديد في هذا المسلسل التلفزيوني، فهو أن الراوية شهرزاد لم تكتفِ بالقص المباشر في حضرة السلطان شهريار، وإنما ظهرت في مشاهد متعددة في لقاءات طويلة مباشرة مع الحكواتي لأغراض التداول في شؤون القص، بما يشكل تغييراً أو تلاعباً في أصل الحكاية وطريقة اقتباسها باستحداث شخصية الحكواتي كي تتعلم منه شهرزاد، ففي مشهد، تأتي شهرزاد إلى خيمة الحكواتي متخفية برداء آخر، إذ تسمع النصيحة الخاصة بالمتلقي، "إن لم يكن جمهورك مهتماً، قضى عليك" وبعتراف لشهرزاد تخبر فيه الحكواتي أنها ظنت الأمر سهلاً وكادت أن تخسر المعركة منذ البداية، إلا أنه أكد كثيراً على اللحظات الأولى للقص وأهميتها في جذب الجمهور، فضلاً عن هذا فقد تدخل الحكواتي في تقديم نصائحه على أن لا يخلو السرد من العجائبية، وأعطاهما مثلاً قال فيه "كنت أمشي البارحة قرب الجامع الكبير في شارع التنهدات، بعد ساعة تماماً من غروب الشمس، عندما صادفت الموت وجهاً لوجه" وعندما تقزع شهرزاد بقولها "هل أتى وراءك" وفي هذا درس عجائبي يراد تضمينه بعيداً عن الأفكار العادية غير المثيرة. وتدخلات الحكواتي في سرد الشهرزاد وصلت إلى رغبته في معرفة كيفية تسلل اللصوص إلى منزل علي بابا، وعندما عرف من شهرزاد، بوساطة العربة، عد الوسيلة العادية جداً بحاجة إلى أن يكون شيئاً أكثر غرابية، كي تجذب الجمهور، ولهذا أضيفت للعربة مهمة حمل الجرار

الحجرية الحاملة للصوص المختبئين، وتلك قضية أسرار مثيرة، لم تكن عادية، وفي مشهد آخر تلتقي شهرزاد الحكواتي فيطلعها بقيام مباراة غداً ترعاها "جمعية القصاصين في بغداد" وهو رئيسها وما عليها إلا أن تشترك فيها، وفيها يقول "نحن نتبارى من أجل المال أما أنت فتتبارين للحفاظ على حياتك". ويقدر عال من التفصيل تخبر شهرزاد الحكواتي بأنها أخبرت شهريار قصة مغامرات وقصة فكاوية وثالثة خيالية وتريد أخباره بقصة مأساوية، وأكدت للحكواتي بأنها قد أثارت اهتمام شهريار بأن إحدى الشخصيات تشبهه والأخرى تشبه أخاه شان زينان، أما عن دقة النصح في السرد، تسأل شهرزاد، من أين أبدأ؟ فيجيبها الحكواتي، "ابدأي من البدء وأدخلي في النهاية بعدئذ "توقفي" واحرصي على أن لا يعرف ماذا سيحدث" وهذه قواعد سردية تفيد في ضرورات التوقف والمراوحة والقطع، لخلق بؤر التشويق وقوة الجذب وعدم استهلاك الجدوى من السرد بمشهد واحد أو اثنين، وإنما جعل المتفرج يبحث ويفتش ويتساءل ويفسر كي يصل إلى ما يبغى إليه.

وتمثل طبيعة سرد شهرزاد في هذا المسلسل بأكثر من صورة، فضلاً عن حواراتها المباشرة مع شهريار ومع أبيها ومع الحكواتي فقد شكلت شهرزاد مع السرد البصري المجسد درامياً محطات قطع لتروي "VO" Voice Over مع الصورة عبارات ومعلومات وتعليقات تعبر عن وجهة النظر الخاصة بالأحداث والمعبرة عن هيئتها كشخصية مهمة في الحكايات والليالي، وأن هذه التدخلات السردية التي قاربت الستين، "قطع وعودة" تبدو بمثابة تحريك نبض المجري السردى نحو الأمام بتدفق حافظ على الإيقاع المشدود وجذب الجمهور.

ودواعي ذلك لا يقتصر على تقاليد بنى السرد فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى اشتداد أزمة الموقف لدى البطل وتعرضه للخطر أو في بعض الأحيان يتطلب من الراوية شهرزاد تفسير بعض المفاهيم والأفكار الموضوعية دينياً أو اجتماعياً أو فلسفياً، وقد علق شهرزاد في الكثير من المشاهد بعبارات مهمة مثل "الرجال المتحدون أفضل من الرجال المنقسمين" في حكاية الأخوة الثلاثة وعبارة "يجب علينا جميعاً تحمل مسؤولية أفعالنا" في حكاية مقتل المهرج بق بق. وعلى الرغم من هذه القطعات السردية، فقد حافظ المخرج على استمرارية المشهد وتدفق الفعل السردى المحكوم بثقل الحكاية الذي يتوزع على وفق آلية سردية خلفها بعدد من حالات الذهاب والإياب التي منحها لشهرزاد وهي تسرد لشهريار تارة، ومن ثم الانتقال إلى الصورة المجسدة درامياً ثم تعلق تارة أخرى بما تستدعيه أجواء الوقائع سمعياً وبصرياً.

وختم المخرج مشهده الأخير عند سرير شهرزاد وهي تحتضن أولادها الثلاثة تحكي لهم الفوز الذي حققه والدهم شهريار وإنقاذ بغداد من الهجوم، وفي هذا تكثيف للاطمئنان الذي نالته شهرزاد كثمرة من ثمار الصبر والأناة طوال مهمتها السردية مع شهريار، والتي كشفها لنا المخرج في لقطة الانتصار على أخيه وجيشه المتمثلة بالاحتضان الساخن لشهرزاد في وسط الكادر

المتفوق جمالياً ومعنوياً، ولاسيماً أن شهرزاد تمنطقت بالملابس العسكرية كمقاتلة جنباً إلى جنب زوجها شهريار .

#### ب. الشخصية:

عكف المخرج ستيف بارون في سلسلته التلفزيونية "الليالي العربية" على اشتغال بصري واضح في أظهار الشخصيات المهمة في حكايات ألف ليلة وليلة، بقدر عال من الأدوار والوظائف بأبعاد سايكولوجية وعصبية ملائمة للفعل الدرامي المخصص ومنسجمة مع مجمل العلاقات المركبة لصناعة المشهد التلفزيوني، وتعرضت بعض الشخصيات الرئيسية لتكليف خطير، تقاطعت فيه مع ما تحمله من مهمة أو واجب مشاع في عروق القصة الأصلي.

#### شخصية شهريار:

أن شهريار "الليالي العربية" ليس شهريار القصة الأصلية، فعلى مدى ثلاث ساعات من العرض البصري، لم يبتسم شهريار مطلقاً في المسلسل ولم نجده هادئاً متفانلاً، أو هو في استرخاء تام ولم نره سلطاناً للغزل والنساء والموسيقى، إلا في حدود ضئيلة جداً، ويأتي هذا التصميم الذي وضع فيه من عملية التحويل التي خضعت له شخصيته بقلب الأصل القصصي ومنحه دوراً لم يسند إليه يوماً، إذ ابتلي في "الليالي العربية" بهم عال جراء خيانة زوجته مع أخيه، وكشف لنا المخرج هذه الشخصية بحضور متميز مستخدماً لقطات متعددة منها القريبة التي لامست انهمار الدمع واحمرار الجفون وبعثرة الشعر وبمحركات بصرية وسمعية في طبقة الصوت النائحة لإضفاء الشحنة التعبيرية للشخصية والفعل الوظيفي اليقظ الذي استمر على مدار السلسلة التلفزيونية فقد بدا فاقداً لتوازنه وباحثاً عن ما يشفي الغليل ويهدأ ثورته المجنونة، فضلاً عن، ملازمة الكاميرا بأبعادها الواسعة حركات الشخصية وحاصرتها بكوارر جمالية أخاذة تليق بالمستوى المعنوي له، ففي مشهد مستوف لاشتراطاته الجمالية، يلتقي شهريار مع شهرزاد عقب المحاكمة التي جرت لقضية وفاة المهرج بق بق، والحكمة التي عرفت من هذه الواقعة، هي أن "على الجميع تحمل مسؤولية أعمالهم"، إلا أن لشهريار تحفظه في قدرة تنفيذ هذا المبدأ، ولكن انفعاله العالي بإمساكه السيف وضربه الفراش الرابط بينه وبين شهرزاد وتطاير الريش الذي عم الصالة الملكية ونواحته البكائية بكلمات "لا.لا.لا" مع مرافقه الموسيقي التصويرية الملائمة، ما هو إلا تنفيذ لمشهد مثير جداً بمكونات مستمدة بهاءها من الصرح الملائكي الكبير الممزوجة مع الرعب والخوف والتلويع بالقتل، الأمر الذي يدع البعض يدرك أنه لا مبرر لانفعالات شهريار جراء الحديث عن حكمة موت بق بق، وأن الأمر لا يعنيه لا من قريب ولا من بعيد، ولكن حالته النفسية والعصبية وعقده المتراكمة جراء فعل خيانة زوجته هي التي تدفعه إلى تحين الفرص للثورة والانتقام والتلبس بدور المهاجم وفقد الثقة بالآخرين، وبالمقابل نجد شهرزاد تقابله بمنتهى

مشاعر الرقة والحب، الأمر الذي يدعه يدرك حقاً دورها، "كدت أقتلك، وتساألين عما تستطيعين القيام به لأجلي"، فترد عليه، "نعم أنا قلقة بشأنك... أنا أحبك.. وأنت تحتاج إلي" وفي ضبابية سقوط الريش المتطاير ودموع شهريار التي تنقطع شيئاً فشيئاً بلقطات قريبة جداً ولقطات "الأوفر Over" التي تزخر بالحميمة والتلذذ بروحية المشهد وسخونته الانفعالية. وشخصية شهريار ملأت الفضاء البصري التلفزيوني مساحة ذات بؤرة رئيسة استقطبت المشهد بتكوينات مرئية متناسقة خلال تنقلاته المتعددة في فناء الديوان الملكي الساحر، فمنذ مشهد الحلم الذي يقتل فيه الصبية وينبأ بأن كل الزوجات خائنات، تتفاقم أزمته النفسية بتداعيات مريرة، حملها بقدر، كما كتب على هاملت وقضيته وسلسلة الليالي العربية لم تظهر شهريار مستمعاً لحكي شهرزاد فقط، وإنما عبر عن تدخلاته وتساؤلاته المتكررة عن كودا الأسود وأربعين جرة من الزيت، وتساءل أيضاً عن مصير علي بابا ومصباحه، وعن بق بق وعلاء الدين ومصباحه السحري، ففي مشهد يسأل شهرزاد، "هل الجني من قال غالباً ما تغرم النساء برجال لا يستحقونهن، أم أنت" وهنا يتساءل عن قضيته وأزمته الراهنة التي جلبت له كل العناء، وجلبت له الأحلام والكوابيس واستدعاء الصور المفزعة، ففي مشهد ظهور في الشرفة لإلقاء التحية لعامة الناس المحتفلين بزواجه، يطلب منه وزيره جعفر بقبول مصافحة أخيه شاه زينان الراغب في الصلح معه، وعند العناق تقطع اللقطة ويذهب المشهد إلى استدعاء فعل العناق الذي حصل بين زوجته وأخيه وتشظي روائح الخيانة من الموقف الذي جن به جنونه وقتل زوجته وانهاره المزمّن. وكأنه قد استدعى صورة هاملت في تركيبته الانفعالية إزاء ما مر به من اضطراب وانتهاك وهم كبير لا يستطيع التخلص منه بسهولة، ففي أحد الكوابيس التي يعيشها شهريار، تتقدم إليه شهرزاد لتسأله هل تتذكرني سيدي، فينكر ذلك ويتقدم إليها ويديه المسبحة التي يقربها من رقبة شهرزاد وفي القطع المونتاجي يقطع المخرج المشهد بلقطة على رئيس الجلادين ويديه الحبل الذي يلف به وردة بيضاء وبتقطيع سريع بين رقبة شهرزاد والوردة البيضاء يضغط الجلاد فيقطع الوردة فتنتثر بعد تصاعد الضربات الموسيقية والمؤثرات المهمة في أغناء المشهد والتي تهدأ فجأة بلقطة سقوط رأس شهريار على الفراش، المعبرة عن حلم مفزع يعيشه إذ تقترب منه شهرزاد وهما في وسط الكادر على السرير المحاط بالأعمدة الرخامية المشعة بفعل انتشار ضياء الشموع في فناء القصر الملكي، وفي لقطة قريبة من وجهه الحزين والتائه وبحركة Out Focas يذهب الاسترجاع إلى اللقطة البغيضة والمشهد الذي يلاحقه دائماً وهو حركة استلقاء حسي لزوجته الخائنة. وانسجاماً مع المركب النفسي والانفعالي الذي طغى سلباً على شخصية شهريار وأيقظ فيه اشتداد الهم والحزن المستديم عمد المخرج إلى إعفاء شخصية شهريار الملك والسلطان الشرقي من أجواء الملذات والنساء والخمر، وأرهقه بدوامه التساؤل والحيرة والانتقام لعلها انتهت بمقتل أخيه في المعركة.

### شخصية شهرزاد:

وضعت سلسلة الليالي العربية مكانة متميزة لشخصية شهرزاد مكتسبة من الجذور الأصلية لهذه الشخصية التي عرفت أغلب الثقافات المختلفة في العالم، وبما يوازي قوة الدور والوظيفة الموكلة لشخصية شهریار التي عرفناها في السلسلة، لهذا نجد أن شهرزاد قد أدارت السرد بمهارات وتنويعات متدرجة روضت فيها ثورة شهریار وألهمته المودة والهدوء والتخلي عن فكرة الزواج اليومي والقتل من فتيات المملكة، ودل المشهد البصري على الملامح العميقة لشخصيتها عبر:

- قيادتها للسرد بأشكال متعددة ضمن النسيج المتين الذي أظهر العرض بإقبال ملفت من دون ترهل أو تراخ، فهي تتحدث مباشرة مع شهریار وأبيها جعفر والحكواتي وتقطع السرد المجسد صورياً لتضيف إليه تعليقاتها، وتسرد بالصوت فقط فوق المجرى الصوري لتعميق المعنى والدلالة في المشهد.
- بعد مشهد حلم شهریار المفزع، كان لشهرزاد الحضور الأول بمهمة سردية خالصة وهي مواضبتها لحضور التداول الحكائي مع شخصية الحكواتي، والتي تصفها بالمعجزة، وهذا هو الشروع الأول بالقدر السردى الذي حملته.
- كشف المخرج ملامح قوة شهرزاد ومعرفها في المشهد الذي جمعها مع أبيها الوزير جعفر والطبيب، والحديث عن مرض شهریار وشفاء كلكامش، وتدخلها القاطع بأن شهریار لم يكن مريضاً ولها معرفة به منذ الطفولة، وتساءلت عن شفاء كلكامش على يد امرأة شابة هاوية، واستتكارها مقارنته بشهریار، ويأتي هذا التداول قبل المشهد الذي تلتقي فيه مع شهریار اللقاء الأول.
- تجيد فن التمهيد للحكاية قبل سردها لشهریار بمسوغات مقنعة، فمثلاً في مشهد قدمت لشهریار الشراب والبسكويت، إلا أن شهریار لا يحبذ البسكويت لاحتوائه على حبوب السمسم، الأمر الذي أثار شهرزاد وذاكرتها التي استدعت عبارة "أفتح يا سمسم، مما أثار أيضاً فضول شهریار للسؤال عن معنى هذه العبارة، فتحييه بأنها ذات صلة بحكاية علي بابا والأربعين حرامي التي اعتمدت كلمة السر "المرور" أفتح يا سمسم.
- ظهرت لنا شهرزاد بشخصية ذات هيبة ووقار ولها اطلاع واسع في العلوم والمعارف والحكمة، وأن شخصيتها المتوازنة هي التي منحها الصبر والقوة لصد الهجمات المتكررة التي تتلقاها بين حين وآخر من شهریار فضلاً عن جمالها وحسن مظهرها، وراعى المخرج في ذلك حركاتها واستمالتها لشهریار بتكوينات بصرية مستوفية العناصر الداعمة للحضور

المرئي الأخاذ فضلاً عن سيادة التوازن في تكوين اللقطات وتناغمها ببعض في صناعة المشهد ولاسيما في الحضور الثنائي الدائم الذي جمعها مع شهريار على سرير الديوان الملكي المحاط بالسائير العالية الطويلة والأعمدة الذهبية والرخامية والمطلة على فناءات واسعة جداً.

- في أكثر من مشهد أطلقت شهرزاد بعض العبارات المعبرة عن حكمة أو معنى عميق، فأمام شهريار تقول: لا علاقة للحب بالقيمة، الحب جنون، أكان المرء أميراً أم متسولاً، وفي مشهد آخر، تذكر، أن كل قصة جيدة تحمل أمثلة أخلاقية، أما تصرفات الرجال والنساء فرهن بطباعهم.
- على الرغم من اعترافها وتصريحها بقدوم العلاقة التي تربطها منذ الطفولة مع شهريار، إلا أن شهريار وبأوج انفعالات وتداعيات أزمتة المريرة، أعلن عدم تذكره لهذه الطفولة.
- سجلت اللقطات المتكررة في مشاهد عدة تخفي شهرزاد وتكرها عند ذهابها إلى الحكواتي للمطالعات السردية، وتقصدت خلع غطاء الرأس حال دخولها خيمة الحكواتي.
- لوحث بهدفها الأول، وهو استطاعتها إنقاذ شهريار لصالحه الخاص، على الرغم من أدعائها بأنها لا تعرف الطريقة، ولكنها مصممة وباستطاعتها ذلك بحسب اعتقادها.
- كان لها حضور لافت في مشهد التداخل السوري الموسيقي بحفل الانتصار الذي ترقص فيه مرجانه أمام علي بابا وهو سرد صوري تقوم فيه شهرزاد وترقص أمام شهريار، وبفعل صياغة مونتاجية محكمة يقوم التقطيع بين مرجانه وشهرزاد وعلي بابا وشهريار بحركات متشابهة ومتماثلة على معزوفة موسيقية واحدة. راقصةً بإيقاعاتها الشرقية، نفذت بهارموني دقيق من خلال الشكل المرئي أن شهريار وشهرزاد كانا حاضرين في الحفلة.
- لم تغب شهرزاد عن اشتداد الأزمة القائمة بين زوجها شهريار وأخيه شاه زينان، فقد وقفت إلى جانب زوجها، واستعدت وشاركت في المعركة وارتدت ملابس القتال، وقادت السرد المتعلق بالمعارك وتحركات الجيش واندحار الخصم، واعتزازاً بها أوصى السلطان شهريار جنده في المعركة: "أحرسوا زوجتي أنها أعلى علي من حياتي".
- أظهر السرد السوري شهرزاد امرأة محبة تعمل على احتواء شهريار وكسبه، وتخليص بنات جنسها من القتل، بفعل المهارات المتعددة التي توافرت في شخصيتها التي تقصد السرد أن لا ينسب لها أية أخطاء جسيمة.

#### شخصية علي بابا:

أظهرت السلسلة التلفزيونية الأمريكية الليالي العربية شخصية علي بابا بالشكل الإيجابي وأبعدته عن صفة اللصوصية والتسليب التي اقترنت بأعدائه ممثلة بكودا الأسود وعصابته قطاع الطرق والقتلة، على الرغم من أن ليلي بابا شهرة في الذاكرة قد تختلف عما تجسد في الليالي

العربية" إلا أن المسلسل الذي أظهر قصة علي بابا والأربعين حرامي، عالجه من وجهة نظر خاصة ومنها يمكن كشف ملامح شخصية علي بابا وسماتها.

- أظهر لنا المشهد الأول للقصة أنه شاب فقير يجمع الحطب ليبيعه في السوق وله اعتقاد بأن هذه الطريقة بطيئة في جمع الثروة، فلديه أفكار جديدة عن كيفية جني المال تمثلت في خلط أشجار الخوخ بالكحول لإنتاج خوخ ناضج، بحسب قوله.

- له جمل نكي يدعى "سافرا" ينبهه عن قدوم الخطر والعصابات وحفظ الطرقات.

- حفظ عبارة "أفتح يا سمس" والنقطتها من كودا الأسود وطبقها وحصل على الثروة.

- حالفه الحظ في الحصول على الثروة.

- شخصية هادئة متوازنة وغير متهورة وغير كسولة بعكس شقيقه "قاسم".

- أظهرت بعض المشاهد جلساته في أماكن القراءة ومراجعة الخطط وتنظيم العمل.

- في مشهد دخوله إلى المغارة، اكتفى بجمع ما هو نفيس وخرج بالتوقيات المناسب والسريع كي

لا يدهمه الأعداء، وهذا رسم مقصود لشخصيته بعكس أخيه قاسم الذي نسي عبارة "أفتح يا

سمس" وتأخر وفقد توازنه وهاجمه الأعداء وقتلوه.

- في مشهد بمنزله الجديد وهو يجلس ليأكل التمر، يقول لزوجته مرجانه، "ينبغي أن تتوفر

الثروة للجميع" وهذه عبارة تمثل فكراً اقتصادياً اشتراكياً غنياً ومليئاً بالمقومات الذهنية العالية،

ولا تخلو من قصدية إصدار مثل هذه الأفكار تلائم شخصيته.

- قضى على الأربعين حرامي بمساعدة زوجته مرجانه وقلب الجرار الحجرية التي اختفوا بها

وحطمها وعلق جثث القتلى على أعمدة الأشجار.

- ظهر علي بابا في أكثر من مشهد وهو يرتدي ملابس الأمراء بعد أن اشترى منزلاً فاخراً،

وظهر أيضاً هو وزوجته مرجانه في احتفال النصر على كودا بأبهى الثياب الخاصة بالمراتب

العليا والتي أبلغتنا الراوية شهرزاد بالمصممين الأتراك المختصين بثياب أمراء الشرق.

#### شخصية علاء الدين:

تقصد المخرج ستيفن بارون في سلسلته التلفزيونية الليلي العربية إظهار صفة

اللصوصية التي نسبها إلى شخصية علاء الدين، فقد روت شهرزاد إلى شهر يار في أحد المشاهد

"أن علاء الدين لص بن لص من عائلة لصوص" وأن حدود التغيير والتحويل لهذه الشخصية

هي جزء من عمليات التكيف التي خضع لها النص التلفزيوني، في المشاهد الآتية:

- في المشهد الأول لظهور علاء الدين والسندباد وفي تجمع مثير لمتابعة سباق الخيول، يرتطم

علاء الدين بحركة مفتعلة برجل ويسرق حقيبته، ويلتقي بعدها بقليل بالسندباد يتقاسمان المال

المسروق.

- في مشهد يجمع علاء الدين ومصطفى الساحر فوق إحدى البنايات فيتعارفان، يقول مصطفى لعلاء الدين، "كان والدكم محتالاً لدرجة أن باستطاعته الاختفاء وراء فليينه" ولكن علاء لن ينكر ذلك بل يؤكد بقوله: عرفته فعلاً.
- في مشهد يظهر لنا المخرج أن أم علاء الدين هي الأخرى سارقة، عندما يلتقي علاء الدين بأمه حاملاً عشرين قطعة ذهبية تسلمها من مصطفى عربوناً لمهمة أكبر، فقد أخفت في فمها قطعة واحدة، وبعد الإلحاح تخرجها من فمها ونعرف أنها قد سرقت القطعة بما لا يليق بعمرها ودورها كأم.
- في مشهد الاستعداد لتنفيذ مهمة جلب المصباح السحري من السرداب الذي جعله علاء الدين مقبرة للتماثيل وبتكليف من مصطفى، يسأل علاء الدين لماذا اخترتني أنا؟ فيجيبه مصطفى: رأيت اللصوصية في روحك.
- في مشهد يجمع علاء الدين بمصطفى على الساحل الصخري، يشهر علاء الدين طمعه ويطلب المزيد من مبلغ العربون فيعطيه مصطفى "200" قطعة ذهب، وعلى الرغم من تسلمه إياها، إلا أن أفكار عدم الفناعة وهواجسها تظل تراوده.
- عمل علاء الدين بفعل السحر مع مصطفى على خداع ملك سمرقند والزواج من ابنته زبيدة على أساس أنه أمير ويمتلك ثروة طائلة وقصراً بناه الجني بالسحر.
- في مشهد الحصول على المصباح السحري، وفي لقطة على دكة الخروج من السرداب يطمع علاء الدين ويرفض تسليم المصباح لمصطفى الذي يقف فوق الحفرة "الشق" في لقطة من داخل السرداب وبوضع جمالي وتعبيري مؤثر، الأمر الذي آثر استياء مصطفى منه وفقد أعصابه وبحركات ساحرة أغلق فيها السرداب. وبقي علاء الدين ومصباحه في الداخل، ولكن لديه خاتم من مصطفى لأغراض السحر.
- في مشهد ساحر بين علاء الدين وجني المصباح والحديث عن الطاعة وتقديم الخدمات يطلب علاء الدين من جني المصباح إيقاف المطر، على الرغم من تقاطع الفكرة مع القدرات الألهمية، فنرى الجني في مشهد بصري وهو يخرج حجراً أو درجاً من صدره ويسحب منه آلة حديدية يحركها صوب السماء بحركات ميكانيكية ويوقف المطر.
- دبر مؤامرة مع جني المصباح للحيلولة دون زواج الأميرة زبيدة — غولنار ابن كبير الوزراء، بطريقة السحب بالهواء وخلخلة الجسد وإسقاطه في المرحاض وفضح رائحته النتنة واستياء الملك من وضعه المزري.
- دبر مصطفى خطة لاسترداد المصباح السحري من علاء الدين بتجواله في المدينة لغرض تبديل المصابيح الجديدة بالقديمة، وعندها يصل إليه المصباح السحري الفاعل الموجود عند علاء الدين، يحاول تحريكه وقلب الصورة على عقب علاء الدين، ونرى هنا المشهد علاء

الدين وزوجته زبيدة وهما نائمان على سرير الزوجية ولكن ليس بالقصر وإنما في حديقة، إذ تجرد علاء الدين كونه أميراً وصاحب قصر وثروة، وكل شيء أصبح زائفاً، وتتطور الأمور ويشتد الصراع بين مصطفى وجني المصباح الذي التزم علاء الدين وتنتهي بسرقة المصباح على يد علاء الدين من مصطفى الذي يتحول إلى صنم بعد عدد كبير من التحولات العجائبية أثر سقوط الخاتم على الأرض.

### الأمراء الأخوة الثلاثة:

نفذت السلسلة التلفزيونية مشاهد مثيرة لقصة الأمراء الأخوة الثلاثة بقدر عال من الجودة التقنية والإقناع البصري المشوق، فقدم المخرج شخصيات الأخوة "علي، أحمد، حسين" أبناء ملك اليمن كعرب اقحاح، والمشاهد البصرية لقصتهما كشفت لنا ما يأتي:-

- رأينا ثلاثة فرسان عرب، انطلقوا إلى ديار مختلفة بشجاعة وفروسية ماثلة بحثاً عن مآربهم العجائبية للحصول على "التلسكوب وتفاحة الشفاء والسجادة الطائرة".
- خضعوا لاختبارات شجاعة بقدرات فائقة، اثبتوا فيها مهارة الشخصية العربية وحسن كفاءتها، خلال الانتصار على عدد من الرجال المبارزين وكذلك أجادة التصويب بالسهم في البؤر المدورة، والمناورة في الطيران بالسجادة.
- أعطى أحدهم وهو أحمد مثلاً في الحكمة والتوازن العقلي بعدم التهديف على تفاحة وضعت فوق رأس صبي، امتثالاً للاعتبارات الإنسانية وأن هذا الموقف الشجاع والتنازل عن فرصة الفوز ألهب روح الحب والتقدير عند السيد المقدس بمنح الفارس العربي الفوز بالجائزة عن استحقاق وثنمين.

### شاه زينان:

كشفت السلسلة التلفزيونية "الليالي العربية" وجهاً آخرًا لشخصية شاه زينان، فقد عرف عنه في القصة الأصلية لحكايات ألف ليلة وليلة، بأنه ذلك الأخ العزيز لشهريار. الذي تعرض معه إلى الخيانة بفعل الإثم الذي ارتكبه زوجته، في حين أن السلسلة خالفت هذه الحقيقة الأسطورية ورسمت فعلاً سلوكياً ينتمي إلى زنا المحارم، فقد عقدت الخيانة الوثاق اللاشعري بين شاه زينان وزوجة أخيه، مما حمل شهريار همماً وآماً وغضباً لن يهدأ فيه طوال مشاهد السلسلة بعد أن ختمها بحرب قاسية بينهما أدت إلى مقتل شاه زينان وهزيمة جيشه، ومن هذا السياق استمدت شخصية شاه زينان السلبية وألحقت بها الآثام والأفعال البغيضة التي ترتبت عليها. ويبدو أن صانع الليالي أراد أن يبني الهوة الكبيرة بين السلطان شهريار وأخيه شاه زينان الذي لم يرتقى إلى المكانة والهيبة اللائقة التي تمتع بها شهريار، ففي مشهد وصول رئيس الجلادين إلى مملكة شاه زينان يدور الحديث حول ضعف شهريار وعدم قدرته على قتل زوجته مما يحرم رئيس

الجلادين من العمل الأمر الذي جعل رئيس الجلادين يحلم باليوم الذي سيفوز به شاه زينان كي يمارس عمله على أكمل وجه، لهذا يقول زينان للجلاد: لا تجزع أبداً، سيكون لديك عمل كثير عندما اربح، وستنتشر الحبال على طول شوارع بغداد، وستكون هناك مشنقة في كل زاوية، هذا ما يعد به شاه زينان رئيس الجلادين، فهو مفتاح كبير لكشف شخصيته الطائشة والقاتلة.

### ج. الحكاية الإطار:

الترم النص التلفزيوني المتمثل بسلسلة الليالي العربية بتقاليد السرد الشرقي التي عرفت بها حكايات ألف ليلة وليلة ولاسيما السمة الأكثر امتيازاً في القص وهي طريقة الحكاية الإطار، وقد وجد المؤلف أن البناء القصصي في السلسلة التلفزيونية "الليالي العربية" لم يتنكر للسمة الشرقية في القص، ولن يحيل إلى خارج حدودها، ومن كشف المشاهد التلفزيونية ومراقبة مجريات السيناريو تبين ما يأتي:-

- بدأت السلسلة في المشهد الأول كحلم يعيشه شهريار ويحمل المفتاح والمخالفة لما عرف عنها، وهو طالب الصبية زوجة العفريت من شهريار مواعقتها، ولكنه لم يمتثل لرغبتها، بل أقدم على خنقها وقتلها الذي أفزعه وهو ينهض من السرير باكياً وصارخاً بوجه وزيره الأول جعفر، وهذا الحلم بحد ذاته تداع متكرر للحالة الأكثر فظاعة التي واجهت شهريار وهي خيانة زوجته مع أخيه، الأمر الذي جعله يعيش "حكاية واحدة" فقط وهي حكاية الخيانة التي لم يتخلص منها، وبالاعتقاد الحكائي، تعد بمثابة المسوغ الفاعل لخلق السببية المشروعة لمواجهة هذا التداعي العنيف الذي يعيشه، ومن أقرب الاحتمالات لرد فعل شهريار هو أن ينتقم للخيانة وعد كل النساء خائنات، وعليه أن يتخذ قراراً بقتلهن.
- النصيحة المثلى التي قدمها وزيره الأول جعفر هو أن يتزوج حسب شرائع المملكة وإلا السلطان سيذهب لأخيه، وهذا ما لا يرتضيه شهريار، وفي مشاهد عدة أقتنع شهريار بضرورة الزواج، بفتاة وقتلها لاحقاً وهذا ما يجري في الأصل ويتطلب تسمية "الزوجة" وبأية الموصفات، وما هو دورها في حياة السلطان؟
- كشفت لنا السلسلة أن شهرزاد التي تعرف شهريار منذ الطفولة، وتوده كثيراً، لها الرغبة القوية في أن تكون زوجة له على الرغم من تحفظ أبيها الوزير جعفر وعدم قناعته، إلا أن إصرارها لم ينكسر. ونفذت ما ترغب به لتتبوأ مكانة الزوجة الراوية المضطلة بمهمة تخليص شهريار من جنونه النازف جراء الخيانة وهذي هي فاتحة لتوليد الحكايات الجديدة المنبثقة من الحكاية الأصل، الحكاية الإطار.
- استعداداً لتأسيس عناصر الحكاية الإطار، سعى السرد التلفزيوني في المشاهد الأولى التي جمعت شهرزاد والحكواتي للحديث عن القص وطرائقه، يمهد الحكواتي لضرورات القص بقوله

لشهرزاد وهما في لقطة قريبة بعد أن انسحب الآخرون من المشهد، "يحتاج الناس إلى القصة أكثر من حاجاتهم إلى الخبز، تخبرنا القصة، كيف نعيش، ولماذا نعيش".

- أن مشهد ضجيج وقلق نساء القصر خوفاً من القتل الذي تسرب من العمال والحرفيين العاملين في البلاط ساعد على الإسراع في حسم أمر زواج شهرزاد من شهريار بإيقاع سريع قتل بواطن الخوف والتذمر التي سادت أجواء المملكة وحولت الأحداث بصرياً من التشاؤم إلى حفل زفاف واحتفالات لتسلم شهرزاد المهمة الكبيرة التي تسعى إليها، وهي انقاذ شهريار بالسرد.

- أن مشهد إلقاء شهريار التحية على الناس المهنيين بزواجه من شهرزاد ووصول أخيه شاه زنان لغرض المصالحة والعناق، أدى إلى مشهد الاسترجاع العنيف الذي أحاله إلى صورة الجريمة البشعة التي اقترفها أخوه وزوجته، الأمر الذي أطلعنا على حجم المأساة التي يحملها ويعانيها شهريار، مما يصعب فعل الحكيم الهادف إلى التخفيف من حجم هذه المأساة إن لم نقل إزالتها.

- من المثابرات السردية التي خلقها السرد التلفزيوني للسلسلة هو إيجاد محطتين متناقضتين أحدهما لقاءات شهرزاد مع الحكواتي بين مدة وأخرى لمتابعة مجريات القصة وانسيابيتها، وثانيهما هو اتخاذ شهريار رئيس الجلادين شوكة واقفة إلى جانبه تلوح بالقتل وتستدعي شهرزاد وتستفزها باستمرار، ويرى المؤلف أن تناوب هاتين المحطتين هو لتغذية التدفق السردية درامياً بتصعيد الأزمة وانفراجها.

- تميزت هذه السلسلة باحتوائها على خمس قصص مهمة وغنية ومعروفة من حكايات ألف ليلة وليلة ومتوالدة في بنائها التنظيمي من رحم الحكاية الإطار بموجب مسوغات معرفية وسببية استدعتها ضرورات القصة التي تقوده شهرزاد أمام السلطان شهريار، وأن هذا التوالد المنبثق من الحكاية الإطار لم يكن مفتعلاً أو مقحماً عشوائياً، وإنما له ما يسوغ ولأدته، وعلى النحو الآتي:

1. حكاية علي بابا والأربعين حرامي: في مشهد يجمع شهرزاد وشهريار وهي تقدم له شراباً وقطعة بسكويت، إلا أنه لا يرغب في قطعة البسكويت لأنها تحتوي على حبوب السمسم التي لا يحبها، وشهريار في وضع منهار وقد انكفأ على وجهه، متألماً، ولكن شهرزاد أبلغته "أن السمسم ذكرني بتلك القصة الرائعة وهي قصة علي بابا والأربعين حرامي"، فيرد شهريار، "40 لصباً" و "40 ليلة من اللحم و 40 لصباً هذا شيء غريب"، وهنا بدأت شهرزاد تسرد القصة وتقطع ثم تعود وتقطع وهكذا، وقد بدأ التجسيد البصري له من السحر ما يبهر المتلقي.

2. حكاية المهرج بق بق: في المشهد الأخير من قصة علي بابا والأربعين حرامي، والحديث بين شهريار وشهرزاد عن تصاميم ملابس مرجانه زوجة علي بابا من قبل فيصل وزوجته سافيل القادمين من القسطنطينية، ولكن شهرزاد تقول: "لكنه بدا هو وزوجته وكأنهما محنطان في الزفاف، التقيا صديقاً رائعاً لم يرياه منذ سنوات" فيسألها شهريار: من هو؟ فتجيبه، أنه رجل أهدب كان اسمه بق بق، ويعلق شهريار، "أسم جيد بق بق"، وبدأت شهرزاد تمدحه كثيراً حتى سردت قصته.
3. حكاية علاء الدين: تروي شهرزاد شخصية مصطفى الساحر الأفريقي وهو في طريقة إلى سمرقند، وتحدث عن مواصفاته وأوصافه ومهاراته لكنه ليس بطل القصة، الأمر الذي يدع شهريار يتساءل عن البطل فتجيبه، "سندباد وعلاء الدين" فيبدأ السرد التلفزيوني بقصتهما بالمشاهد المصورة عنهما وهما يحضران سباقاً للخيل ومغامراتهما كشباب وتطلعاتهما وتحقيق المآرب بواسطة خاتم الجني والمصباح السحري.
4. حكاية السلطان والمتسول: في مشهد يجمع شهرزاد وشهريار الذي يدير ظهره لعدم الاهتمام، (وكأنك تبدأين بقصة جديدة) وتقول له (أن هذه القصة بالذات ستثير اهتمامك لأن المتسول كان يشبهك وشخصية السلطان تشبه أخاك شاه زينان)، وعند ذلك يرغب السلطان في الاستماع فتسرد له القصة.
5. حكاية الأخوة الأمراء الثلاثة: وبينما يتلقى شهريار نبأ وصول جيش أخيه خارج أسوار المدينة من وزيره جعفر، نرى في المشهد شهريار وهو يقف جانباً ليلبسوه ملابس القتال التي وصفها بالمبتذلة، ولأنه يشعر بالحر، تخبره شهرزاد باحتمال مساعدته بإحدى القصص، فيرفض لأن مصدر الخطر من أخيه، وأن الوقت ليس مناسباً ومثالياً، لكن شهرزاد تؤكد أنه الوقت المثالي، فهي قصة رائعة عن ثلاثة أشقاء تقاتلوا كما يحدث بين شهريار وأخيه شاه زينان، وقد غلبت الصورة في طغيان الحضور المرئي للقصص، فقد نفذ السرد بأسلوب الـ Voice Over، إذ عملت المقدمة لهويات الأمراء الثلاثة واختلاف تخصصاتهم ومهاراتهم، ووضع السرد التلفزيوني هذه الحكاية بموقع الحكمة التربوية والأخلاقية والتحرر من المشاجرات الصببانية وتحويلها إلى أفعال بطولية مثمرة تصنع الموقف والمكانة والقيم الجمالية الغنية، ولاسيما تحقيق المآرب الثلاثة من قبلهم وهي الناظور وتفاحة الشفاء والبساط الطائر والوصول بالوقت المناسب إلى والدهم الذي يحتضر فيتم شفاؤه واستعادته الحياة في مملكته. وعندها يتضح أن الحكمة من عرض هذه الحكاية هي رسالة لشهريار الذي يعاني الأزمة الخائفة مع أخيه، وما تجربة الأخوة الثلاثة إلا درسٌ بليغٌ في التوحد وصنع المعجزات والتخلي عن الطيش والنزاعات الصببانية.

- أن سلطة الحكاية الإطار حافظت على نسيج الحكايات الفرعية المنبثقة منها بحكم إدارة السرد من قبل الراوية شهرزاد وعودتها إلى شهريار في مشاهد صورية للتعليق على مجريات السرد التلفزيوني وتداعياته كما أن قوة تأثير الحكاية الإطار لن يصبح مقدمة لإطلاق الحكاية الثانوية أو الفرعية وإنما تعدى إلى حدود عميقة في ربط الصلة بين أزمة شهريار والحكمة التي تحملها الحكاية وبقصدية واعية للحفاظ على حرية شهرزاد في السرد ومراعاة درجة تقبلها من قبل شهريار وأحكام البعد الجمالي والفكري للحكاية وضرورة سردها، والشكل البصري الدرامي التي جسدت فيه، من دون تراخٍ، لأن سيدة القصة تعلم بكل حرف وصورة تمثلت في جسد السرد التلفزيوني البليغ.

#### د. التحولات العجائبية:

أبدت السلسلة التلفزيونية الأمريكية الليالي العربية درساً غنياً في التحولات العجائبية التي رافقت مجريات السرد بأشكال مختلفة، فهي لا تخلو من الاعتقاد بأن الشرق هو الأرض الخصبة للأفعال العجائبية الساحرة، فضلاً عن أن هذه التحولات العجائبية كانت في تماس مع الحياة في الواقع والذاكرة، وفي التاريخ، لهذا نجد أن السرد قد قدم الواقعي والتخييلي بحدود متفاوتة، ومهد المسوغات اللازمة لحدوث كل منهما، وبحدود الوعي الثقافي السائد في العصر. ويمكن تشخيص بعض الكيفيات التي نفذت بها التحولات العجائبية كالآتي:

- في المشهد الأول وهو حلم شهريار وفيه ترقص الصبية في كف زوجها العفريت ذي القرنين رقصاً شرقياً خالصاً على أنغام وإيقاعات فجرت الحركة الجسدية المتوافقة معها، وعندما أنهت ذلك أودعها العفريت داخل الصندوق ورقد كي يأخذ قسطاً من النوم، ولكنها تخرج من الصندوق بعد إغفاء العفريت لتقف أمام شهريار وترغمه على موافقتها وإلا ستخبر زوجها. والفعل العجائبي في هذا المشهد ملطخ بالمسحة الأخلاقية كون شهريار هارباً هو وأخوه من فعل الخيانة (في القصة الأصلية)، ولعله يجد ما ينسبه ذلك الفعل، ويصدم بخيانة الصبية بشكل أفظع، بمعنى أن زوجها عفريت راقد بجوارها، فتكمن الغرابة بالجرأة التي تنكرت لكل المحظورات من أجل تحقيق الفعل الجسدي المحرم. لهذا نجد أن صدمة شهريار وأخيه هي التي قادتتهما إلى الرجوع إلى مملكتيهما ليقبلا بالحال الذي هما فيه، وفي هذا المشهد تؤدي صدمة شهريار إلى خنق الصبية وقتلها في الحال.

- في لقطات المقدمة الصورية المرافقة للعنوان تظهر الصبية وهي تتطلع إلى منارة جامع كبير وقد تداخلت فيه صورة قدوم فرس أبيض وتناثر الغيوم ممزوجة بالأبخرة، وغرائب المكون البصري هو أن تناثر النقود المعدنية بأعداد كثيرة من قبة الجامع ومنارته وهي تتطاير هنا وهناك، ظناً من الصبية أن ذلك يطمئنها وهي تجمع بين يديها قطع النقود، رموزاً للخير، والتلذذ الذي قد لا يحصل في الواقع أبداً.

- أطلعنا السرد التلفزيوني في مشهد جمع شهرزاد مع الحكواتي وهما يتداولان في شؤون السرد والحكي فيقول الحكواتي لشهرزاد "ينبغي أن يكون أكثر غرابة ويعطيها مثلاً.. كنت أمشي... وصادفت الموت وجهاً لوجه..". لهذا نجد أن صناعة التحولات العجائبية لم تكن وليدة العفوية، إنما هو اعتقاد مسبق.
- ساد الكثير من المشاهد استخدام المصباح السحري والخاتم الساحر، الذي تحول بموجبهما الكثير من الأفعال والحركات العجائبية لتحقيق مآرب، قل حدوثها في الواقع.
- حافظ العرض البصري التلفزيوني على سياق استخدام عبارة "أفتح يا سمس" واقترانها بحكاية علي بابا والأربعين حرامي وعدم استخدامها في حوادث أخرى على الرغم من وجود الحاجة إلى ذلك، وهذا تنميط في رمز الفعل العجائبي والتقيد بخصائصه العجائبية وعدم استهلاكه في أماكن وأفعال أخرى.
- كشفت التحولات العجائبية أشكالاً جديدة غير مألوفة عرفت بها حكايات ألف ليلة وليلة، فقد ابتكر لنا المخرج مشهد "فتح شق" في جرف صخري لحافة نهر بفعل خاتم مصطفى الساحر كي يدخل علاء الدين هذا الشق ليجد المئات من التماثيل المصطفة بتسلسلات هندسية مرتبة بأطوال وارتفاعات وحجوم متساوية بما يزيد الشكل بهاءً جمالياً يوحي بالتردد اللامتناهي للذاكرة الحاملة شتى صنوف الفعل الإنساني الخالد، وبقائه صامتاً في مقبرة واسعة سادها القنوط محرومة من الضوء الداخل خيوط الضوء الداخلة في المنافذ، وأن اقتناص المصباح السحري من يد كبير التماثيل من قبل علاء الدين سبب هزيمته بين صفوف التماثيل وارتطامه بأحدها الذي يسقط فوق التمثال الذي يليه إذ تتجسد سلسلة التماثيل الساقطة كمشهد لعبة الدومنيو وسقوط قطعها الواحدة تلو الأخرى، كما نرى سقوط آخر تماثيل على أطراف قدم علاء الدين في اللحظة التي ينهض للخروج من حافة سلم المقبرة المقيت، وفيها يسجل فوزه بالمصباح السحري، على الرغم من الفرع الذي ناله جراء هذه المغامرة المخيفة التي دفعه إليها الساحر مصطفى.
- ومن الأشكال الجديدة الأخرى في التحولات هو عزف وغناء ذاتي تقوم بها القيثارة للساحر مصطفى تخبره بأن غريمة علاء الدين قد يفوز بتحقيق مآربه وزواجه من الأميرة زبيدة الأمر الذي أثار غضبه وأقدم على تحطيمها وإسكاتها، أما مشهد إيقاف سقوط المطر الذي يطلبه علاء الدين وأمه من الجنى، لم يحمل تلك التقنية العجائبية بقدر ما ابتكر المخرج فيه كفاءة الجنى في أخراج صندوق من صدره وتوجيه آلة حديدية صوب السماء للعمل على إيقاف المطر، وفي هذا المشهد البصري تقاطع واضح مع حكم القدرات الآلهية ولاسيما في ثقافتنا الإسلامية والعربية.

- كشفت لنا التحولات العجائبية أنها تأخذ صوراً وأشكالاً لا حصر لها، بالقدر الذي تستدعي الحاجة إليه، وإلى أي مدى تصل به التخييلات الذهنية، فعرض علينا المشهد الفقاعة الطائرة الحاملة بداخلها فتاة أسبوية ترقص على الطريقة الهندية، وبفعل السحر العجائبي حمل علاء الدين وأمه صندوق المجوهرات الثمين والمنوع الذي أبهر الملك كثيراً مما عجل بإعطائه ابنته الأميرة زبيدة، أما التحولات السريعة التي حصلت في المسرح الإغريقي لأعداد كبيرة من الحيوانات "القطعة، الكلب، التين، الجمل، الدجاجة، الفيل"، فقد نفذت بفكرة أن هناك سحراً أقوى من سحر آخر.
- ليس للسلطة العجائبية حدود مطلقة في التحولات وخلق الفعل العجائبي فقد عجز الجني عن تنفيذ طلب علاء الدين وأمه، وهو أن يقدم لهما آلة تطير، فتقصد الجني إهمال طلبهم وتجاهل رغبتهم في هذا الخصوص.
- في إحدى التحولات العجائبية ظهر البعير في ساحة المسرح الإغريقي وهو يرتدي عمامة خضراء مثبتة بعمود صغير يتوسط العمامة كالتي يعتمر بها رجالات العرب والمسلمين في حروبهم وإسفارهم، ولم يخلُ هذا التكيف الذي يتقصد تحريف الشكل ليحيل إلى ما يقرن الشيء بما لا يناسبه، كصورة من صور الخطاب البصري المغرض.
- بفعل الكثافة البصرية العجائبية التي بسطها العرض التلفزيوني في سلسلة الليالي العربية، حملنا المخرج اعتقاداً بأن المجتمع الشرقي يميل كثيراً إلى التعاطي مع الفعل العجائبي بتقبل مرض لا يتعارض مع الموروث الثقافي والشعبي للمجتمع الشرقي.

#### هـ. موضوع الجنس:

- شهدت السلسلة التلفزيونية الليالي العربية تحفظاً واضحاً في الكشف المرئي لموضوع الجسد والجنس، وقد يستمد هذا التحفظ بعضاً من مسوغات التقاليد الاجتماعية المناطة بالعرض التلفزيوني وأسلوب الخطاب البصري الموجه لشاشة التلفزيون حصراً، ويمكن تثبيت الملاحظات الخاصة بكيفية التعامل مع موضوع الجنس في الليالي العربية كالآتي:-
- في المشهد الذي طلبت فيه الصبية من شهريار مواععتها، واستلقت له. رفض ذلك بشدة وقتلها في الحال، على الرغم من أن هذا الفعل من تخيلات حلم راوده، ولم يتضمن هذا المشهد أي تماس جسدي غير لائق.
  - في بلاط السلطان شهريار، لن نجد مشاهد للنساء العاريات والراقصات الماجنات، وإنما اكتفى المشهد بحضور نساءٍ غير متبرجات.
  - خلو السرد التلفزيوني من المغامرات الإباحية، ويأتي هذا من مضمون القص الذي لم يتخذ من الجنس عقدة مباحة وإنما تم استبعادها.

- لم يظهر المخرج أية لقطة أو مشهد لتماس جسدي حصل بين شهريار وشهرزاد على الرغم من أنهما زوجان شرعيان، ففي كثير من المشاهد يجلس الاثنان معاً بمسافة تفصلهما وكأنهما يعيشان حالة اغتراب، عدا مشهد واحد يتبادلان القبل فيه، بعد أن كانت شهرزاد تشرح لشهريار الحكم المنبثقة من قصصها الطريفة.
- القصص الخمس التي وردت في سلسلة الليالي العربية وهي علي بابا والأربعين حرامي وعلاء الدين ومصباحه السحري والسلطان والمتسول وبق بق والأخوة الأمراء الثلاثة لم تتناول موضوعاً جنسياً وإنما ذهبت إلى الحكمة والقيم والدروس والعبر والمفاهيم التربوية والفكاهة والصراعات.. ففي القضية الرئيسية القائمة بين شهريار وشاه زينان والمتعلقة بخيانة زوجة شهريار مع أخيه، تستدعي الذاكرة السردية استحضار مشهد فعل الخيانة لتعميق المعنى الدرامي والجمالي للقضية الإنسانية ولكن يعرض المشهد بالأسود والأبيض وبتفاصيل أبعد ما تكون عن الكشف الجسدي والاكتفاء بفعل العناق فقط.

#### و. الأجواء الشرقية:

أن كل القصص والحكايات المتضمنة في سلسلة الليالي العربية لن تخرج عن الإطار الشرقي والأجواء التي عرفت بها، فعمل التكيف بوضع معالجات بصرية لتفعيل علاقات العناصر الداخلة في المركب الصوري الحركي وهو يحمل الحكاية بزمن وخيال فريد، وتقودنا التكوينات المرئية بألوانها وبيئاتها وأصواتها ومؤثراتها إلى أن المخرج الأمريكي ستيفن باروون، قد نهل من المعارف ما يدلله على سمات الشرق وخصائصه.

ويمكن تثبيت ما رأيناه عن كيفية التعامل مع الأجواء الشرقية على النحو الآتي:-

- بدأت الملامح الشرقية في الظهور منذ المشهد الأول الذي رقصت به الصبية وهي عارية البطن بعد أن ارتدت الملابس على الطريقة الهندية، مع تعشيق النغم الصوتي المتمثل بالموسيقى الشرقية وإيقاعاتها بتموجات الجسد المتناغم مع اللون والإيقاع، وقد رأينا خلف الصبية وهي في كف العفريت الفضاء الواسع المتمثل بالصحراء وتناثر الشجيرات والنخيل، هنا وهناك مع انتشار بعض الخيام العربية.
- يشكل عرش السلطان شهريار المحور الأساس للسرد التلفزيوني الذي تقوده شهرزاد، فهو الفضاء الأكثر حضوراً بصرياً في سعة المشاهد، ورأينا ذلك عبر الانتقالات المتكررة منه إلى موقع الحدث المجسم الذي ترويّه شهرزاد، ويمكن تشخيص وجهة نظر الكاتب أو المخرج في رسم الملامح اللانثة بعرش سلطان حكمت عنه القصص والثقافات المختلفة، فقد جلس شهريار على سرير فخم يتوسط فناءً واسعاً محاطاً بالأعمدة الرخامية والذهبية الكبيرة التي تطل على فناء أكثر سعة ببحيراته الزرق وظلال أشجاره الوارفة، وقد أدرك التصميم الأخاذ له بهاء الأواوين المقوسة المزركشة والمرصعة بالجداريات الشرقية والإسلامية، مع تناثر الشموع

- المضيئة المتناسقة مع الزوايا والأركان والمساحات الكبيرة، بما يحقق هيبة المكان المرتبطة بجلال السلطان.
- تجولت الكاميرا أكثر من مرة في الأسواق وهي تمر بحركة انسيابية ناعمة بانتشار أماكن البيع وتجوال العامة، وحلقات الحكيم المنتشرة أمام الحكواتي وقد رافقتها الموسيقى المغناة باللحن الشرقي والكلمات العربية، وقد ظهر في عموم المشهد ارتداء الثياب الإسلامية والعربية الفضفاضة مع كثرة العمائم وأغطية الرأس المرصعة بالمجوهرات والأحجار الكريمة، مع التركيز على تلقائية المكان وانتشار قطع الخشب الفائض في تهيئة أماكن عرض البضائع بما فيها الفواكه والخضار والحبوب والفحم.
  - جسدت الهالاهل الشرقية العربية بأصواتها المعروفة الممزوجة بحركة اللسان، وانتشار النسوة بأبهى الملابس الفاخرة استعداداً لزوج شهرزاد من شهرين.
  - القبلة التي أطلقتها شهرزاد لأبيها جعفر ممزوجة بالصوت علامة شرقية عربية لن تشبه أي تعبير يحصل في ثقافة أخرى، وهي تعبير منها لإقناع أبيها بزواج شهرين منها.
  - قدم العرض البصري بعض العلامات الدالة على المنحى الشرقي، مثل الجمل سافرا وهو بغير علي بابا، وارتداء العمائم، والأختام والمسبحة والناكيلة، ودلال القهوة العربية فضلاً عن المخزون الذي امتلأ به كهف كودا الأسود من نفائس ومجوهرات وأوانٍ نحاسية وسجاد وقلائد عربية شرقية، بما يكشف عن ثقافة مجتمع عاش في تلك الحقبة من القرون الوسطى، وما يحتفظ به من موروثه الشعبي والحضاري.
  - كشف لنا المشهد الخاص بمراسيم دفن قاسم شقيق علي بابا بأجواء شرقية، وفيه تناثرت النساء هنا وهناك يعبرن عن حزنهن وبكائهن والضرب على الوجوه والصدور والأكتاف بعد أن ارتدين الثياب المتشحة بالسواد والنقاب الصارم.
  - أفضى السرد التلفزيوني أن ثياب علي بابا وزوجته مرجانه قد صممها فيصل وزوجته سافيل من أبهى الثياب من القسطنطينية، بما يناسب المكانة اللائقة التي حظي بها علي بابا وزوجته، ويبدو أن في تلك الحقبة كانت التصاميم الشرقية التركية، محط أنظار العالم.
  - لم يظهر لنا المخرج في مشاهدته التلفزيونية أجواء الأناضول والطرب والشرب في أوامير المملكة كما عرف عنها في الليالي العربية في القص الأصلي، ويبدو أنه تقيد بالنمط الذي منحه لشخصية شهرين السلطان التي لا تتقبل المتعة والتسلية والنساء لانشغاله بقضيته الكبيرة وهمه المستديم جراء خيانة زوجته مع أخيه.
  - أن الأجواء الشرقية التي كشفتها الصورة تقبلت وتعاطت مع السحر وأدواته من مصباح سحري إلى خاتم ساحر، في حدود المبالغة والشكل العجائبي.

- كانت أجواء قصة علاء الدين والمصباح السحري شرقية صينية وليست عربية، فقد ظهرت الأجواء الصينية بلامحها وعلاماتها ووجوه أناسها بما يستدعي التحفظ من أن علاء الدين صيني، وليس عربياً، بقدر حدود الحفاظ على حقائق الوقائع النصية زماناً ومكاناً.
- كشفت السلسلة أجواءً شرقية غير عربية حصلت فيها الحوادث والمغامرات مثل مملكة سمرقند وذهاب الساحر مصطفى مع علاء الدين، وحكاية زواج علاء الدين من الأميرة زبيدة ابنة ملك سمرقند وما رافقها من مغامرات، والتي أطلعنا عبرها على أجواء المملكة وأبهة السلطان وتقاليد أدارته والسمات الخاصة بأجواء مملكة سمرقند وحضارتها المميزة.
- في مشهد المتسول الذي أصبح سلطاناً، يوضع في عرش خرافي من الأبهة الذهبية وفناءاته الواسعة ونقوشه الإسلامية، ولكن اللافت للنظر أن المخرج بثقافته الغربية قد تقصد أن يضع الفراش "السرير" وسط القصر وليس "المكتب" وكان الأمر ليس لإدارة المملكة وإنما لقصدية المعنى العميق الذي يرافق المكان المخملي الذي يدل على سرير النوم والنساء والعواطف، من دون أدنى تحفظ أو مراعاة لسرية الفراش وطقوسه الأخلاقية.
- كشفت إحدى اللقطات المرافقة لموكب الأميرة "سيلة الكوس" من زومان وهي أم علاء الدين وصاحبة الثراء المفتعل أنها كلفت من يرافقها أن ينثر الفلوس "القطع المعدنية الذهبية" على المتفرجين على موكبها، في محاولة لتحشيد الحفاوة التي تسعى إلى أن تحظى بها، وهذا ابتذال يراد منه النقد الشديد لمواقع السلطة العليا في التعامل مع الجمهور.
- في أحد المشاهد التي تجمع شهريار وشهرزاد في بركة الماء، يسبحان، والحديث لشهرزاد "لا يهم، إن أحببت شخصاً، كفاية يمكن أن تغفر له أي شيء". وهنا يقطع المونتاج اللقطة إلى لقطة عامة بعيدة للمدينة وقد بزر فيها الجامع بمنارته ومأذنته تتوسط المنازل وصوت الأذان، يكبر بعبارة الله أكبر، وهذا استدعاء فاضل لذكر الله في وقت يتوافق مع الجو النفسي والحالة الذهنية التي تشغل شهريار وعلاقتها بصناعة المشهد. مع أنها انتباهه ذكية من المخرج في خلق الأجواء الإسلامية والعربية، وفي سياقات ملائمة في البناء التركيبي للفكرة. على الرغم من عدم ظهور لقطة واحدة تكشف عن أداء لفريضة الصلاة أو التهيؤ والسعي لها.
- مشهد الحانة التي دخل إليها الخليفة هارون الرشيد متكرراً ليجاري المتسول أمين في مزاجه، بدأ المشهد برقصة شرقية خالصة، كانت الكاميرا قد وضعت فوق الصالة وقد بانث الفتاة الراقصة وهي كالمغزل الذي يدور بسرعة، في حين تتعالى الأصوات المنتشية بالأجواء، وبالمعزوفة الموسيقية الإيقاعية الراقصة، وقهقهات الندماء، والروح الظرفية، وهو ما يشيع في الوقت نفسه الجو الشرقي المعروف بثرائه العاطفي وسحره الجميل.

- في قصة الأمراء الأخوة الثلاثة أبناء ملك اليمن بيله، ينطلق الأخوة، كل واحد على فرسه، إلى ممالك مختلفة، فعلي يذهب إلى مدينة زيروغ البرونزية ويلتقي ملكهما هاري بن كريم ويفوز بالاختبار ويجلب التلسكوب، وأحمد الذي يحل في مملكة في الصين بأجوائها ووجوهها ويفوز هو الآخر ويجلب التفاحة، في حين يبذل حسين جهداً شجاعاً في الفوز بالمعركة التي يتصدى فيها لمعتدين ولصوص بعد أن دُمروا، ويأتي بالسجادة الطائرة إلى أخويه فيذهبون معاً إلى أبيهم الذي يحتضر، وبهذه الحكاية يطغي الجو الشرقي هنا في أسواق مدينة البترا في الأردن على الرغم من أن طراز البناية الكبيرة للمدينة على الطراز الإغريقي. ولكن الأسواق والباعة وعامة الناس، هم في تجانس اجتماعي متوازن، ولاسيما في تلذذهم بانتصارات حسين وهو يلقي أعداءه دروساً في معركة شرسة، حصلت فوق السجادة الطائرة أدت إلى هلاكهم وخروجه سالماً إلى أخوته وأبيه.

ز. الشكل الفني المتضمن لعناصر اللغة البصرية "سينمائياً وتلفزيونياً" له دور في الإغناء الجمالي للحكايات.

يعول الكثير من المخرجين على اعتناق الشكل الفني خياراً فسيحاً في الصياغات البصرية للمكونات وطرائق تحريكها، ففيه الاستجابة الواسعة في التحويل والتكليف والمعالجة بقدر الرسم الفكري والجمالي الذي يقوده المخرج وسلطته المطلقة في التصوير والتكوين والإيقاع واللون والضوء والصوت والشخصيات والموجودات عموماً. بعده المسؤول الأول عن قيادة نظام الأشكال وإدارة فن العلاقات فيما بينها. ففي سلسلة الليالي العربية التلفزيونية تقديم لألف ليلة وليلة كأنموذج مدهش بما كشفته من عناصر درامية مشوقة ممزوجة بقدرات تخيلية عجابية منحت المشهد أفاقاً واسعة للتوغل في الذات والذهن والحلم. وجاء الشكل على قدر عال من الثراء والقدرة التعبيرية نظراً لقدرة الراوية شهرزاد في إدارة السرد والصورة والقطع والتداخل في الزمن، وبوصفها المصممة البصرية، الأولى لصياغة القص وتشويقه وإقناع شهرين وتأقلمه مع السرد اليومي كحلقة من حلقات الألف ليلة وليلة، بما يحافظ على الهوية الفنية والجمالية، لسلسلة الليالي العربية التي نراها مركزاً صورياً للشرق من وجهة نظر الآخر: الغرب.

وأن الشكل الفني الذي نشخصه هنا، لا بد أنه ينتمي إلى عالم مصنوع من الخيال الجامح، فالعجائبية تقيم قصراً كما لو كانت ماكينة نسيج مثلما رأينا في المشهد، الذي يعد فيه الجني أكماه في غضون سبعة أيام، مع أن حجمه وتصميمه يستغرق سنة كاملة. فالصورة عند شهرزاد كانت تحكي، وقيمة السرد الذي تحمله مستمدة من بلاغة الخطاب الذي تقدمه الحكاية، وأن الصورة نفسها منتمية إلى بنية الشكل الذي يتجلى فيه الموضوع الجمالي، وسلسلة الليالي

العربية حملت هذا الموضوع في بناها السردية والدرامية والزمنية والمكانية، وتبلورت في شكل متناسق، ساعدت العناصر البصرية على تألقه وأداء وظائفه الدلالية.

ويمكن الوقوف عند هذه العناصر وكيفية معالجتها، اعتقاداً بأن النص التلفزيوني أو السينمائي يعتمد في معالجته، عناصر ثلاثة هي المرئية والمسموعة والمتحركة، أي إدامة العلاقات القائمة على تفاعل الصورة مع المضمون الذي تحمله.

#### - التصوير:

على الرغم من سحرية التركيب التي صممت المشهد الافتتاحي الأول، وهو مشهد حلم، بمهارة تقنية المونتاج استجابة لعجائبية الموقف فإن الجو العام للمشهد يكاد يفتقد اللون الطبيعي والحجم المألوف، فأطلعنا المخرج على تموجات الجسد الراقصة في كف العفريت، بعد أن استخدم الحجم المتعددة للقطعة، وتركيبها بما يلائم حجم الفتاة وحجم العفريت المتباينين، لاسيماً في لقطة العفريت الذي مد يده وهو يتمتع برقصات الشرق في جسد صبيته المدللة الصغيرة وتكوين جمعتها اللقطة بوضع Over. بهذا التنوع في حجوم اللقطات والزوايا وبحركات فائقة الأشكال أعطت مهارة خاصة في تصوير الليالي العربية، اللقطات الواسعة الكبيرة:

- كانت الحاجة واضحة لاستخدام اللقطات الواسعة الرامية إلى كشف الفضاء الشرقي وأجوائه الساحرة، وهويته الحضارية، فضلاً عن أن هذه لقطات تتطلب الفعل العجائبي المنتشر على مساحة كبيرة والخاضع للمبالغة.

- أثبت التصوير في الليالي العربية أن حركة كاميرا ذات فاعلية مرافقة لحركة البطل شهريار التي لا تهدأ بفعل قلقه المتوثب ذو الصراع، وكذلك الحركة التي لاحقت الأفعال والتحويلات العجائبية المتكررة جراء السحر المتمثل بـ "المصباح السحري والخاتم الساحر" وأفتح يا سمس.

- اللقطات القريبة: في مشاهد متعددة: استخدم المخرج لقطات قريبة جداً يراد منها الكشف الدقيق عن ملامح الوجه وتعبيراته الدالة، ولاسيماً في شخصية شهريار وهو يعيش حالة الغليان والهياج، فقد كشفت اللقطة القريبة عن احمرار العيون وقطرات الدموع وتناثر الشعر والحزن العميق في الروح، وقد تعاملت أيضاً مع الذات وتداعياتها المؤلفة عن الحقيقة. وهي في حالاتها النفسية والشعورية والانفعالية.

- تفرد التصوير في الاستخدام الأمثل لوضع البطل مثل "شهريار، شهرزاد، وعلي بابا وعلاء الدين، وهارون الرشيد" في وسط الكادر اعتدال ينم عن تناسب محسوب لقيمة التوازن الذي يتطلبه المشهد أو اللقطة.

- رافق التصوير، التحويلات العجائبية والانتقالات السحرية، بأوضاع لا تخلو من المبالغة والفانتازيا بتنوع حجوم اللقطات وزواياها المتعددة، ففي لقطة كبيرة تفتح مغارة كودا الأسود

يرافقها تطاير الغبار من أجنحة المغارة، وفي لقطة كبيرة أيضاً ينفتح الشق الصخري بفرك الخاتم الساحر الذي أعطاه مصطفى علاء الدين في مهمة للدراسة عن المصباح السحري داخل مقبرة التماثيل. وفي هذا التصوير أَرانا المخرج كتلة مستطيلة بيضاء محاطة بظلام دامس مخيف، يسقط عليها علاء الدين بوصفها الدكة التي ينزل منها إلى المقبرة. في حين احتلت الكاميرا مكاناً آخر في الأسفل لتصوير شدة البياض الضوئي المحاط بالشق الصخري، وفيه وجه مصطفى وهو يحاكي علاء الدين وينصحه بالنزول، وبلقطة جميلة تحاشى فيها أخطاء (السلويت) وطغيان الإضاءة، وبرزت مهارة التصوير في كشف النسق المرتب من التماثيل لأعداد كبيرة باستخدام إضاءة متباينة وفرت العمق الكبير لهذا التشكيل المفزع والمكلف في الصمت في ظلمة حالكة باستثناء الخطوط المضيئة الضئيلة التي يتحرك فيها علاء الدين. ففي لقطة كبيرة من فوق كشفت لنا المعنى الجمالي والدلالي لترتيب قبور الذاكرة المتناسق، بشكل يكاد لا نراه في الحياة، ويأتي هذا من براعة المخرج في الحفاظ على اليقظة البصرية وعدم غياب المشهد عن طريق إحكام النسج الصوري بكل عناصره التي يحوم حول الوقائع والأوهام المتأصلة من الروايات العجائبية مع المداد المرن في خلق انسيابية ممتعة في النظر إلى الصورة والمشهد، مع مراعاة حبس الأنفاس لمتابعة الأحداث والتحويلات السردية بانشداد واهتمام.

- ليس من اليسير تصوير مشاهد المعركة التي جرت على السجادة الطائرة بين "حسين" والتاجر الراض لشراء السجادة، إن لم تخضع إلى مهارات عالية في ملاحقة حركة السجادة الطائرة وشقها للطرق والأحياء والأزقة بسرعة فائقة وهي تحمل حسين وعدوه وهما يتحاربان بالسيوف، وقد غطت الكاميرا بزوايا متعددة حركة الأفعال والضربات التي يوجهها حسين لعدوه، بقطعات سريعة تكاد تقترب من حركات الاكروباتيك التي لا تخلو من الحيل والخدع الفنية، مثلما حصل بلقطة دخول السجادة لباب مدينة بتراب عبر السلم العالي العريض وخروجها من الباب الآخر ومرورها خلال الشق الجبلي المجاور للمدينة بتعرجات ومنعطفات شائكة يصعب المرور فيها بهكذا سرعة.

### التكوين:

صمم المخرج ستيفن بارون بسلسلة الليالي العربية تكوينات بصرية متعددة الحجم، كانت فضاء لحركة أفعال الشخصيات والأحداث وما يبوح به النص في مكانة الجمالية والفكرية، فقد راعى في هذه التكوينات القيم الدرامية والفنية استجابة للحركة يقتضيه المشهد. أو في اللقطة الواحدة، ويمكن تشخيص ما كشفت لنا الصورة من هذه التكوينات فيما الآتي:

- تخلت تكوينات الليالي العربية من فكرة اللقطة الثابتة، وتمسكت بالحركة، إذا بدأت بمشهد السوق حيث تحركت الكاميرا أثناء حكي الحكواتي لجمع من الجالسين حوله بطريقة ناعمة

وانسيابية وكأنها استعراض ليس أفقياً بل عمودياً، اخترقت الباعة واقتربت من وجه الحكواتي ثم تنقلت بين وجوه المستمعين للقص ثم استقرت على وجه شهرزاد مروراً بالحكواتي، وبهذه الحركة تكشف لنا أجواء السوق وهو محاط بالبنائيات والأواوين، وانتشار الملابس الفضفاضة والعمامة والخمار الأبيض والألوان الزاهية المتعددة، وتقنية حركة الكاميرا التي تقودها آلة ميكانيكية لفعل خيال المخرج.

- عمل المخرج على استحداث تكوينات تكاد تكون مقتبسة من شكل المثلث أو الهرم، ففي مشاهد عده ومنها مشهد يجمع شهرزاد وأباها جعفر والطبيب دار الحديث فيه عن الوضع الصحي والنفسي لشهريار إذ رسم المخرج بشكل دقيق حركة تنقل الممثلين الثلاثة، فتارة تكون شهرزاد في مقابل الشخصيتين "أبيها والطبيب" وتارة تكون مع أبيها وينفرد الطبيب، وأخرى يرسم الوزير جعفر والطبيب على خط مستقيم ويضع شهرزاد على قمة الهرم، وهذا امتثال لفكرة عنصر الخطوط المهم والمكون الأساسي من عناصر التكوين، وهو استحواذ للخطوط الحركية الفاعلة في رسم اللقطة، التي ظهرت في مشاهد متعددة أخرى.

- ظهر الكثير من اللقطات الحميمية جراء التركيب الثنائي الذي شغلته، بما يسمى الـ اللقطة Over وهذا ما رأيناه بين شهرزاد وشهريار أو بين شهرزاد والحكواتي، أو بين علي بابا ومرجانه، وعلاء الدين والأميرة زبيدة، لما يتمتع به من تكوين جمالي يستعر بحرارة الموضوع الحاصل بين الشخصيتين.

- راعى المخرج في مهمة تصميم التكوين وظيفية الإطار، فقد وظفه بشكل مزج فيه أهمية التوازن والبعد الجمالي للقطعة. ففي لقطة يتوسط فيها شهريار الكادر وقد ظهر من يمينه جزء من قوس الإيوان الإسلامي الشرقي واتخذ شكل الإطار للصورة، وقد تكرر كثيراً في مشاهد عدة، لحمل المدلولات نفسها وأخرى غيرها.

- أثبت المخرج المهارة في حركة تصميم التكوينات في مسار المشهد الواحد. ففي مشهد يجمع شهريار مع رئيس الجلادين الذي توسط الكادر بلقطة متوسطة خلف البناء الشاهق للملكة وفنائها الواسع وعند حركة الكاميرا إلى الخلف يدخل شهريار الكادر بوجهة نظر تخالف وجهة نظر رئيس الجلادين، وبحركة إضافية من شهريار ينسحب من الكادر ثم نراه يلتف وراء الجلاد الذي يتحرك هو الآخر إلى اليسار ليوقف شهريار إلى يمين الكادر باتجاه جديد مختلف إلى يسار الكادر على نحو يحقق الاغتراب بينهما، التي تأتي من المهمة التي يوكلها شهريار لرئيس الجلادين أن يحسن الطريقة في قتل العروسة الزوجة قبل الصباح، وهنا عكف المخرج على صناعة تكوينات ملائمة للخطة الإخراجية وأسلوبه الخاص في المعالجات البصرية.

- من التكوينات اللافتة، في مشهد يجمع شهرزاد وأباها، في لقطة متوسطة تتسحب منه لتبقى وحدها وسط الكادر لا يظهر منها إلا غطاء الرأس أشبه "بالعرقجين" المشبك وانسدال ظفيرتها الخلفية على ظهرها، وشهرزاد في وضع أدارت ظهرها للمشاهد بلقطة قريبة، ثم تلتفت إليه لتقول أنا من سيتزوج السلطان شهريار، وتأتي هذه الحركة من قوة الوظيفة التي تؤديها الشخصية، وتعبير جمالي واضح.
- في مشهد ينهض شهريار من حلم مفزع يجلس في وسط الكادر منحني الجسم في حالة انفعالية وقد ظهر يسار الكادر مقطع من ستارة بيضاء وكأنه والستارة يشكلان مثلاً هرمياً.
- في لقطة لشهرزاد تقف إلى يسار الكادر بلقطة عامة في نقطة الظلام وهي تنظر إلى شهريار وهو مطاطئ الرأس بالك على سريره الكبير الذي توسط القصر حيث أقواس الاواوين والمداخل المنارة بالشموع شكل المخرج تكويناً يعبر عن وجهة نظر شهرزاد، وهي ترى المملكة بكل بهائها وثرائها الجميل ولكن بشكل مضطرب.
- يبني المخرج في بعض لقطاته تكويناً جمالياً ذا قدرة تعبيرية عالية، ففي مشهد ذهاب الساحر مصطفى مع علاء الدين إلى موقع قبر التماثيل كانت اللقطة متوسطة وهما يمشيان باتجاه عين المشاهد الذي احتل موقع الكاميرا وتقص أن يضع بينهما والى الخلف الحصان الأبيض وهو يمشي وراءهم وعلى نحو يحقق التكوين الثلاثي في الكتلة المتناسقة المدعومة من التباين المقصود بالألوان، والجميل في صياغة هذا المشهد أن حركة الكاميرا المتراجعة إلى الوراء حساسة جداً في الحفاظ على مواقعهم يميناً وشمالاً كي لا تفقد التوسط الذي منحته للحصان وهو يمشي بينهم والى الوراء قليلاً.

#### المونتاج:

- ظهرت المهارات المونتاجية منذ بداية السلسلة، باستخدام تقنية إيجاد العلاقة البصرية في اللحم والواقع بين الصبية وزوجها العفريت عندما رقصت على كفه، وعندما تسلقت أقرط أذنه كي تهمس له، بمكونات منحت العلاقة نوعاً من الوفاق أو اليقين بين حجميهما، فضلاً عن تركيب صورة الجامع وهو محاط بالغيوم والأبخرة وقد تآثرت منه النقود المعدنية، عبر المؤثرات الصوتية وأشكال الانتقالات التي تجيز التحولات العجائبية في الفعل المقصود.
- راعى المخرج في البناء المونتاجي، السلم الأفقي التصاعدي، وتجنب المتاهة في إتلاف الحكمة على الرغم من تعدد الحكايات التضمينية. وذلك لاعتماده على السرد الرئيس الذي تقوده شهرزاد والذي سخرته لأجل إعادة الحياة والاطمئنان إلى شهريار والتخلص من عقدة الخيانة المرة، ولهذا نجد شهرزاد قد أعطت في كل قصة حكمة إلى شهريار لعله ينتفع بها، ويستجيب لمهمة السرد.

- يشكل مشهد عناق شهريار وشاه زينان لأغراض المصالحة، لحظة تفجر أزمة حقيقية نجمت عن استدعاء مشهد بالأسود والأبيض لصورة الخيانة التي جرت بين زوجته وأخيه مما يؤدي إلى أقدامه على قتلها، بعد أن طابق عناقه الذي يشبه عناق أخيه لزوجته، الصورة المقيتة التي سببت له كل هذا العناء المرير.
- أجاد المونتاج في ربط الصلة بين المسبحة التي يقربها شهريار من رقبة شهرزاد وبين الحبل الوردي الذي يلوح به رئيس الجلادين والتفافه على غصن وردة وقطعها وتناثر أوراقها، كصورة تجاوزت حدود الرمز، لتختزن في تفكير شهريار الذي يسقط على الفراش هرباً من هواجسه وأحلامه التي تطارده.
- في لقطة لوجه كودا الأسود "بروفيل" بكتلة احتلت نصف الكادر باتجاه يمين الكادر بحركة بسيطة يستدير إلى عمق الكادر ليخرج أحد أفراد عصابته من الكهف يخبره عن سرقة الكهف ولكن رأسه يحتل نصف الكادر في حين يشغل النصف الآخر أحد رجاله الذي ارتدى الأسود في تباين مع الجدار الطيني خلفه، وتقدم كودا خطوتين إلى الأمام ليقف وسط الكادر وفوق رأسه قوس أحد الكهوف الطينية كإطار للصورة، في حين اصطف إلى يمينه وإلى يساره عدد متساو من الرجال. إن تعميم اللقطات والتكوينات البصرية هنا تأخذ في الحسبان التوازن والتناسق، مع مراعاة الحجم والخطوط والكتلة في توزيع المكونات سواء كانت بشرية أم عادية.
- مشهد الحفل الراقص الذي أقامه علي بابا بعد انتصاره على كودا الأسود وقتل الأربعة لصاً، تقوم مرجانه بتقديم فقرة راقصة على الإيقاعات الشرقية وقد أضاف المخرج في التقطيع لقطات لشهرزاد وهي ترقص أمام شهريار وعلى الإيقاعات نفسها، إذ جرى تقطيع متناوب بين مكانين على نحو يوحي بأنهما مكان احد. بفعل تطابق الأشكال والأجواء وتوحيد الفكرة، وجريان السرد الصوري في تلاقي شهريار وشهرزاد وكذلك عند الفعل المسجد صورياً، عبر الإيقاع المونتاجي.
- في مشهد المحكمة المكلفة بقضية موت بق بق، كانت المعالجة محسوبة بقدرة المونتاج على نسج اللقطات المتعددة الأشكال والحجوم، باستهلال اللقطة العامة الواسعة التي كشفت لنا الفناء بطبقتين مع توزيعات تخصص الجلوس، واستعراض المتهمين. في حين تبوأ القاضي وسط الكادر ببروز واضح حتى في ألوان ثيابه الحمراء، مع استخدام التقطيع السريع في أوضاع مختلفة من الزوايا. فمن السقف صورت المحكمة كل الجالسين، كما لو كان الجميع متهماً فيما تراوحت لقطات الـ Over القريبة والمتوسطة في جمع الأشخاص بمفردهم أو اثنين معاً "2 shout" أو مجاميع، لاغناء المشهد درامياً، لاسيما أنه أخذ المنحى الكوميدي لارتباط بالمهراج بق بق، على الرغم من التوترات التي أصابت المتهمين أولاً ورغبتهم

- بالاعتراف بمقتل بق بق. التي يكشف عن موته جراء ضحكه المتواصل من دون فعل خارجي مقصود بعد حضور السلطان الذي أعلن ذلك واضحك الحضور.
- لقطة ارتواء الجمل (سافرا) من بركة ماء حمراء اللون، وفيها لا يظهر غير وجهه وأخفاف قدميه وبعد أن يرتوي ينسحب ولن نرى إلا ظله الأسود يتحرك وينسحب ويمشي ويتجه إلى منزل علي بابا في جبل أبيض، حيث يقف ويكون ذلك التباين في الشكل حجماً ولوناً وعلاقات، أما في لقطة من داخل مغارة علي بابا فيظهر من إطار باب المغارة وهو يطلق الأصوات نداءً لعلي بابا كي ينهض لعمله وهذه التنوع في اللقطات سادها التركيب الجمالي والتعبيري مونتاجياً.
- في حكاية علي بابا والأربعين حرامي، تسرد شهرزاد دور الجمل (سافرا) في مساعدة علي بابا لمعرفة مغارة اللصوص، يصمم المخرج هذه اللقطة بأروع بناء، حيث جلست شهرزاد قبالة شهريار وببده المسبحة وبينهما فراغ لا يدعو إلى التماس ولكن جلوسها وسط العرش المحاط بمدخل مقوس من طبقتين تتفرع منه أعمدة رخاسية عالية وتتوسطه ستارة كبيرة جداً وقد وزعت عليه الإنارة بشكل متناسب، أكسبته هيبه المكان وقوته الجمالية بانتقالات متزامنة بين أجواء المغارة والجمل واسترخاء شهريار وهو يصغي لشهرزاد.
- تمسك المخرج كثيراً بتصميم لقطاته الرئيسية في وسط الكادر لدعم القوة التعبيرية التي تحملها اللقطة بعد تعزيزها بالقطع المباشر الذي يرفض اختلال المعنى، والمجاورة الخاطئة، وبهذا فقد أبهرنا المخرج بعدد كبير من اللقطات الغنية جداً بسحرها وثرائها الجمالي ومحمولاتها الفكرية، التي كانت متوافقة مع البناء المونتاجي للمشهد ودلالاته.
- على وفق البناء المونتاجي، لم تترك شهرزاد سردها البصري المسجد تلفزيونياً انفلتت أو يتمرد عليها، بل قادته وتابعته وكانت لها الحرية في قطعه والرجوع إليه وإيجاد فرص التحكم والتداخل بشكل يسمح بالمونتاج أن ينشئ بنية مونتاجية قابلة للتكثيف والإشارة والاستدلال والرمز. كما في سردها لحكاية علي بابا والأربعين حرامي وحكاية علاء الدين والمصباح السحري أو حكاية بقبق والأخوان الأمراء الثلاثة أو حكاية السلطان والمتسول.
- أجاد المخرج الصياغات المونتاجية في مشاهد المعركة التي جرت بين شهريار وأخيه شاه زينان، بإيقاعات سريعة مشوقة، اعتمدت التقطيع السريع وملاحقة حركة الأفراد والمجاميع الراكبة للخيول وتوزيعات صورية متعددة تصاعدت فيها شدة الصراع والمواجهة، ولكن بفعل مهارات خاصة أظهرت لنا بصرياً كانت بمثابة للفوز بالمعركة، مثل لقطة استخدام الناظر في قصة الأمراء الثلاثة وإعادة استخدام الناظر في المعركة لكشف تحركات جيش شاه زينان، وكذلك لقطة الكمان في الحفر الترابية لمواجهة جيش العدو التي استخدمت من قبل في معارك كودا الأسود، واستدعاء صورة سقوط الجرار الحجرية للصوم الأربعة وتطبيق

ما يماثلها في سحب الجرار بعربات في المعركة. أما سحب المصباح السحري في المقبرة فتكررت اللقطة ذاتها ورمي المصباح على خيام العدو حتى تحترق ويصيبها الهلع، وفي مشهد الهجوم الكبير لرجال شهريار بالسيوف البيض، أطلق شهريار ضربته القاتلة بسيفه وهو يقول عبارة "أفتح يا سمسم" ويشق خيمة شاه زينان ليجده مرعوباً داخلها، وفي لقطة مونتاجية تتراءى لشهريار لقطات له وهو يضحك وغير آبه بما حصل، فيوجه له زينان طعنة ويسحب الخيط الذي يسقط حافظات السهام المدببة ويدفعه إلى الورا لتغرز السهام بظهره ميتاً، بعد ربط في المونتاج تساقط السهام المدببة بالتسلسل في تماثل مع صورة تساقط تماثيل القبور الذي سقطت متسلسلة بالترتيب الهندسي في المقبرة.

- أن هذه الصور والاستدعاءات التي اعتمدها المونتاج في ربطه الفكري والجمالي المحكم كان لغرض استثمارها في ميدان المعركة، بعد إن كانت قدراً تجريبياً ماثلاً في الأذهان والذاكرة، ثم استدعته الحاجة، ويبدو أن شهرزاد قد نوهت بهذا، بقولها لشهريار في أثناء المعركة: يقال أن الحظ يحالف الشجعان الذين يتعلمون من أخطائهم.

#### الإضاءة:

- كان للإضاءة دور تعبيرى واضح في بناء المشهد سواء كان التصوير داخلياً أم خارجياً أم في المشاهد العجائبية التي تتطلب تكيفاً خاصاً بحسب الضرورة السردية التي تفرض ذلك.
- ساعدت الإضاءة في تعميق المعنى الجمالي لأجواء ديوان السلطان شهريار وفضاءاته الشرقية، والعمل على نقاوة الصورة ووضوح تفاصيلها بما يتلاءم مع التصميم الخاص بالشكل وفلسفة الألوان، مع الاحتفاظ بنظام التباين والعلاقات الضوئية التي يتطلبها المشهد، وهذا ما شاهدناه في القصور والأسواق العامة.
- كانت إضاءة أغلب مشاهد البحيرة الخاصة بالقصر الملكي خافتة وتحمل أجواء استرخاء تستغني عن شدة الإضاءة وحدتها، مما يتيح للمخرج التحكم واستحداث البقع الضوئية المطلوب الكشف عنها في السرد الصوري، وبما يحمل المشهد درجة التباين المبني على اختلاف الأجواء والحركات درامياً، ففي مشهد تجمع النساء قرب البحيرة للتهامس على خطورة قرار شهريار بزواج النساء وقتلهن في نفس الليلة، يظهر رئيس الجلادين بلقطة عامة من إحدى المداخل المظلمة وبدا جسده مظلماً وهو يرى ويسمع ما يدور عند النساء وهن في وضع إضاءة أشد مما هو فيه ولاسيما هو المكلف عن قتل الزوجة التي يتزوجها شهريار في تلك الليلة.
- إضاءة الحمام الذي جلس فيه الوزير خافتاً جداً بإضاءته مع وجود ضربة ضوء صغيرة وضعها المخرج في زاوية مقابلة لإحلال درجة التوازن البصري في الكادر.

- في مشهد من القلق والخوف، تأتي شهرزاد قلقة تبحث عن جواب من أبيها وهي تمشي في فضاء يسوده الضباب وعدم النضوج ولكنها ترتدي الثوب الغامق الذي برز جسدها المتحرك في فضاء خلفيته بيضاء ناعمة بفعل الإضاءة المصممة للمشهد.
- في مشهد حاسم لاختلاف وجهة نظر شهرزاد عن أبيها، في الزواج من شهريار حيث تجلس على بركة ماء ليلاً، وقد طغى الظلام باستثناء الإضاءة الخفيفة الساقطة على جسدها وجسد أبيها كصور متحركة ضمن تكوين متناسق على نحو توسط فيه الكادر وهما في سخونة الحوار.
- أغلب المشاهد الذي يظهر فيها رئيس الجلادين ذات إضاءة خافتة وقليلة، باستثناء بعض الضربات الضوئية التي تستدعيها الضرورة السردية، بحكم الدور المشين الذي يضطلع به الجلاد من تهديد ورغبته جامحة في القتل.
- في مشهد اللقاء الأول بين شهريار وشهرزاد في الزواج تسأله فيما إذا كان يتذكر طفولتهما معاً، فيجيبها بالنفي، وهي في وضع قريب من الكاميرا بوضوح تام ولكنه ابعدها في وضع غير واضح out focus في تلك اللحظة كانت هواجسه تقترب من حالة الغليان التي يعيشها، فيقرب المسبحة من رقبتها ويذهب الخيال بعيداً فيضع المخرج لقطة قريبة أخرى وهي الجلاد وقد وضع الحبل الوردي على غصن وردة ويضغط عليه فتتناثر الأوراق، فيتم إعدام ما يمكن تصويره.
- في مشاهد جولات ومعارك كودا الأسود، استخدمت الإضاءة بتباين شديد بين ملابسهم الداكنة والإضاءة الخافتة على أجسادهم والفضاءات المكونة للقطات الفاتحة اللون كالأرض المنبسطة والسماء، بما يعمق قوة التعبير الدرامية للصورة.
- كشفت لنا الإضاءة التخطيطات والرسومات والزخارف الإسلامية والشرقية الجميلة التي طبعت على جدران مغارة كودا الأسود، بما يشير لموروث عريق وزاخر.
- وظفت الإنارة أحياناً لأحداث الانتقالات الزمانية أو المكانية والمواقفية، ففي مشهد يجمع شهرزاد بشهريار بحديث عن علي بابا ومرجانه، بأجواء بيض كست ملابسهم وجدران القصر وبإضاءة معتدلة وهادئة، وفي لحظة انفعال واستياء من شهريار يمسك شهرزاد ويقودها إلى رئيس الجلادين القابع في دهليز مظلم وقد سقطت الإضاءة على أجزاء منه دون الأخرى وحتى وجهه ووجه الجلاد الآخر، بما يعكس الخبث والجريمة في هذا المكان وساكنيه.
- مشهد مسير عربة الجرار الحجرية للصوف الأربعة، نفذ بإضاءة يشوبها الحذر بخلق التباين بين أجزاء من هياكل الجرار بإضاءة قليلة والمساحة المظلمة التي تجري فيها، فالموقف الحذر بوصفه صولة مباغته ضد علي بابا تتطلب عدم الكشف والسرية التامة بما ينعكس على المشهد السوري الذي تتخلله العتمة والغموض.

- في حكاية بق بق نفذت أغلب المشاهد بتوزيع إضاءة غير متساوية للأماكن والمساحات التي تتحرك فيها الأحداث، فقد غطى المخرج أماكن الحدث بإضاءة مجسدة للأشكال ومحافظة على وضوحها وفعلها، في حين أهمل المناطق الأخرى المكملة بشيء من العتمة أو الإضاءة الخافتة لتعميق دور السرية التامة التي تنقلت بها جثة بق بق من منزل لآخر، لأبعاد شبح التهمة بموته، الأمر الذي انتهى إلى الإضاءة العالية في مشهد المحكمة التي ساعدت على الكشف الدقيق عن الأشخاص وانفعالاتهم الصادرة بشأن قضية موت بق بق.
- في مشهد يطلب شهريار من شهرزاد معرفة الحكمة من حكاية بق بق، وقد وقف شهريار بلقطة متوسطة وخلفه اووين القصر وأعمدته الشاخصة بإضاءة خفيفة تتخللها بقع ضوئية عديدة خلفتها مشاعل وضعت إلى جانب كل عمود بألسنة من النيران، تواكب الحالة النفسية التي يمر بها شهريار وهو في أوج غليانه وقلقه من جدوى الحكايات التي تسردها إليه شهرزاد، وبهذا المشهد زادت انفعالات شهريار مما دفعه إلى تمزيق السرير بسيفه القاتل بعد أن تطاير الريش إلى أعالي السقف، وهو يصرخ لا. لا. لا ويبكي.
- بفعل الإضاءة أعطى المخرج لمشهد قبور التماثيل تشكيلات معبرة وبمسحة جمالية مدهشة بعد أن استخدم التباين الشديد في توزيع الإضاءة على الصروح الواقفة بنسق طويل يمثل التردد الذي لا ينقطع من الذاكرة الحاملة لكل شيء، على الرغم من الصمت المطبق الذي يسود المكان، والحذر الذي يحمله علاء الدين في مهمته بأخذ مصباح سحري من يد أحد التماثيل. في بعض المشاهد السحرية، استخدم المخرج إشعاعات ضوئية سريعة كانتقالات للتحويل من حال إلى حال آخر، كما حصل عند ظهور الساحر الجني عمر الخيام واختفائه.
- يحيط بالجني الخاص بالمصباح السحري في حكاية علاء الدين هالة دخان ضوئية، بوصفه مؤشراً للتحويلات العجائبية التي يجيد التحكم بها وقت ما يشاء، في حين تظهر خارج حدود هذه الحالة أجسام وموجودات تكاد تكون مظلمة لشدة الفزع من عالم الجني المخيف.
- استخدم المخرج الإضاءة الممزوجة بالظلال وبعض مناطق العتمة في مشهد لقاء شاه زينان ورئيس الجلادين في خطوة للتأمر على شهريار، إذ بدت صورتاهما مشوهة ونقشت على وجهيهما بعض الخطوط المتداخلة والملائمة للوظيفة التي يقومان بها من تخطيط سيء، ينم عن إطماع شريرة.
- يستخدم أحياناً المخرج الظلال لرسم الأشكال البصرية ذات القوة التعبيرية والجمالية بفعل الاستخدام المتقن في الإضاءة فقد وقف الجني وهو يرى نزول القرد الذي تحول بفعله السحري، وتسلقه حافة النافذة، وقد ظهر ظلاهما مطوعين متحركين على الجدار، لتأكيد قوة الصلة التي تربطهما في تسيير الأعمال العجائبية التي تتقاطع مع رغبة غولنار في الزواج من الأميرة زبيدة.

- نفذت مشاهد لقاءات الرشيد مع المتسول بالشكل التنكري بإضاءة خافتة جداً مع بعض المساحات المضيئة الساقطة على أجزاء من الوجوه والأجساد استجابة لفكرة المشهد القائمة على الحلم، وتوافقاً مع حالة التكرار والاختفاء الذي رسمت في السرد السوري والتي لا تكشف رغبة الخليفة.
- في مشاهد المعركة مع الشياطين في مملكة هاري بن كريم، ساد المكان لون ذهبي بفعل الإضاءة المنسجمة مع النيران المشتعلة من بركة الماء التي يغطس بها الشياطين.
- اللون:-
- لم يتبنى مخرج الليالي العربية فكرة طغيان لون معين على حساب لون آخر، وإنما وضع المعايير الجمالية والفكرية في اشتراطات الحاجة إلى اللون بالقدر الذي تسمح به القدرة التعبيرية المتوافقة مع السرد وتعميق المعنى.
- في مشهد حلم شهريار الأول في عرض السلسلة خالف اللون المألوف الطبيعي للمشهد، فقد ساد اللون الأصفر الجو العام وملابس الصبية مع اللون الأسمر المحمر الغامق لشكل العفريت، بما يميز ذلك عن الواقع الذي يعيشه شهريار.
- ألوان الديوان الملكي لسلطان شهريار جاءت نقية وبراقة وواضحة ومتعددة الترددات وامتثلت لمفهوم التباين والتناظر في التكوينات البصرية في المشاهد، كاختلاف لون ثياب شهريار عن وزيره جعفر وما يحيط به.
- سادت الألوان الخاصة بالثياب الشرقية والعربية عدداً من النقوش والزخارف بما يكسبها الميزة الخاصة بالموروث الشرقي والعربي، عن ثياب العامة والحرفيين. ففي المشهد الذي يحي فيه شهريار العامة، ظهرا لعامة الناس بأبهى الثياب المطرزة بالذهب والعقيق وبالتيجان الملكية المهيبة، وكذلك الجمهور الذي ارتدى الألوان الزاهية المتعددة والبراقة.
- مشهد حلم الخيانة ظهر بالأسود والأبيض، كاسترجاع لحدث ماض.
- عندما أعد رئيس الجلادين حبل إعدام الملكة التي يتزوجها شهريار، نصح أن يكون الحبل من الحرير لأنه يليق بالملكة وذي لون وردي، أما القنب الداكن فغير مناسب لهذه مهمة، ولهذا نرى في المشهد قطع وردة بيضاء بحبل وردي بما يشبه وضع المسبحة قرب رقبة شهرزاد للغرض نفسه، ولكنها في الحلم.
- في لقطة ارتواء الجمل سافرا من بركة ماء، رأينا لون الماء أحمر، يمكن أن يكون من انعكاس أشعة الشمس أو من ضربة لونية حمراء لدلالات قد تتبئ بالحوادث الساخنة والمثيرة، وإن الجرار الحجرية الحمراء لا تخلو من الصلة بالموضوع.

- وضع المخرج علامة محملة بدلالاتها، تلك هي الحشرة السوداء التي تمشي سريعاً بوصفه معادلاً صورياً لحديث شهرزاد عن كودا الأسود، إلى أن تنتقل بقطعة مونتاجية لقطعة الحشرة إلى ساعد كودا الأسود وعليه وشم للحشرة السوداء نفسها.
- التزم المخرج بما اعتاد عليه الشرق بارتداء اللون الأسود في أثناء الحزن، وهذا ما اتضح في مشهد دفن قاسم شقيق علي بابا.
- في مشهد مقبرة التماثيل اشتغل المخرج على التباين الشديد بين الأبيض والأسود إذ عمل من خلال الإضاءة على الأجزاء البيضاء الضئيلة الضوء والغارقة في العتمة في تحديد العمق الجمالي للمكونات من المنحوتات العديدة ومدى الخوف الذي تجلبه في الذات المتجولة فيها.
- رافقت المشاهد السحرية العجائبية الضباب والغبار والدخان وشتى السبل، لتغيير الأجواء بما يفقدها الحقيقة الطبيعية.
- ميز المخرج البيئة الصينية ومملكة سمرقند بالألوان الزاهية والصارخة التي اشتهرت بها ملابس الملوك والوزراء وبقية الحرس والعامّة، بما يتلاءم والطبيعة اللونية المشاعة في تصاميم وأشكال الموروث الحضاري للمملكة.
- في حكاية السلطان هارون الرشيد والمنتسول، نرى هارون في قصره وقد جلس على عرش حمل بإجلال كل بهاء الحضارة الإسلامية العريقة ذات التصاميم والزخارف والنقوش والملابس الفاخرة وبما يحقق الأبهة الملكية، التي اكتسبت اللون الذهبي المطعم بالألوان الفيروزية والخضراء.
- في مشهد انطلاق الأخوة الأمراء الثلاثة، يبنى المخرج ألق العلاقة بين الحياض الثلاثة السوداء المنطلقة على أرض رمادية فاتحة بما يحقق المركب الملائم في العلاقة البصرية للحركة المرسومة. وكذلك في خطوات أحدهم "علي" وهو يتجه صوب مدينة زيروغ بحصانه الأسود، على أرض رمادية من دون تعرجات في وسط الكادر، بحيث جاءت صورة ذات تكوين متناسق وجذاب بعلاقاته اللونية المتلازمة.
- منح المخرج مشاهد المبارزة بين علي ومنافسيه ألوان النار الذهبية المنبثقة من البركة الساحرة التي يسقط فيها من يقضي عليه، وأجواء كهذه، غير مألوفة تماماً حيث طغى اللون الأصفر الذهبي، على الشكل العام.
- ليس من باب المصادفة أن يكون اللون الأحمر لوناً لأشياء متعددة حصلت في الأحداث، والحكايات المختلفة، فارتوى جمل علي بابا من بركة ماء لونه أحمر، والجرار الحجرية التي اختفى بها اللصوص الأربعة هي حمراء، والتفاحة التي جلبت للشفاء حمراء، والسجادة الطائرة حمراء أيضاً. وارتدى شهريار في أحد المشاهد ثوباً أحمر، وكذلك شهرزاد وأبوها الوزير جعفر، وفي حكاية الأخوة الأمراء الثلاثة الذين تشاجروا في موقع برك المياه الحمراء

المعدة لصبغ الثياب. فاللون الأحمر لا يفقد دلالاته وقواه التعبيرية النافذة، فمنحى العاطفة قائم والنزعة الدموية الساخنة تجري في عروق البعض أمثال شاه زينان وشهريار الذي يهدد بالقتل والثأر.

- مشاهد المعركة التي حصلت بين شهريار وشاه زينان استبعدت الألوان الزاهية البراقة واكتفت بالألوان الباردة والرمادية والمعفاة من النقوش والزخارف باستثناء القادة والأمراء، في حين سادت الأجواء كتل الغبار والفضاءات غير النقية.

#### الصوت:

شملت المسارات الرئيسية للصوت في سلسلة الليالي العربية الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، فقدرافقت السرد الصوري بفاعلية لافتة أثرت في تعميق المعنى الجمالي والفكري للعرض، وقد اشتغل المختص ريتشارد هارفي في شؤون الصوت والموسيقى التصويرية عن دراية واعية في اللغة واللحن والأجواء الشرقية والعربية، على نحو يقرب الأداء إلى الذائقة الغربية بشكل خاص.. ويمكن الوقوف أن نؤشر في هذا الصدد ما يأتي:-

- حملت المقدمة السمعية البصرية للسلسلة موسيقى شرقية بدأت بعزف الناي تلاها إيقاع الطبلبة الشرقية ورافقها الكمان والتداخل اللحني الراقص تتضاءل تدريجياً لتبقى فقط الموسيقى التصويرية الخفيفة تحت المجرى الحكائي للحوار.

- يعمل ريتشارد هارفي في مشهد السوق على مرافقه فعل الكاميرا الزاحف بحركة "ألبان" Pon العمودي بالموسيقى التصويرية المتضمنة آهات غنائية إذ تتجول الكاميرا وتعبّر ساق الجمل وعندها نسمع صوت الجمل ليصل إلى جلسات حلقة الحكواتي الحكائية حيث يبدأ الحكوي، بتركيب منسق لكل مسارات الصوت بقدر من الضرورات السردية والجمالية في المشهد.

- في حالة الانتقال من مشهد إلى آخر ومن فعل إلى آخر، وضع المخرج انتقاله صوتية موسيقية قصيرة رافقت الحركة، تعميقاً للتعبير الأدائي.

- رافقت الحوارات المتعددة في المشاهد، الموسيقى التصويرية التي تحمل نغمة الآهات.  
- أغنت العناية الفائقة في تجسيد أصوات وقع الأقدام وفتح الأبواب واستخدام الأدوات، بشكل يغني الفعل الوظيفي للشخصيات، قوة تعبيرية وجمالية، وذلك بغية تسهيل مهمة السرد الصوري، كلغة مطلوب فهمها بعمق.

- دنا ريتشارد هارفي أكثر من البيئة العربية في تصميم مشهد أفرح زواج شهرزاد وأطلق هلاهل امرأة شرقية تبوأ الزاوية الرئيسية في الكادر وتبعها عدد من النسوة وهن يرقص مع الرجال برفقه الموسيقى الشعبية ودبكاتهما المفرحة.

- تركب الصوت في مشهد إلقاء تحية شهريار للجمهور بمناسبة زواجه بأصوات العامة وتحياتهم المعززة بالموسيقى المسير العسكري يتخللها حوار بطلب فيه شاه زينان المصالحة من أخيه، وبعد العناق يتحول المشهد إلى بأسلوب الاسترجاع الخيانة والمعركة بالسيوف والصراخ مع تصاعد الموسيقى العالية والآهات والرجوع إلى لحظة المشهد الأولى واستمرار تقديم التحايا.. وفيه أطلعنا المخرج على تدفق المجرى السمعى بقواه المتعددة وقدرته على مرافقة الحدث وتجسيده، سمعياً وبصرياً.
- كل المشاهد الحوارية التي جرت بين شهرزاد وشهريار رافقتها الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية الملائمة عند الحركة، ولهذا نجد أن ارتفاع المجرى الصوتي وانخفاضه مرتبط بالحالة النفسية والانفعالية للشخصيات أمثال شهريار وشهرزاد.
- كشفت لنا القصة أن الجمل سافرا، الذي يرافق علي بابا بعمله، ذكي جداً، ولهذا استخدم المخرج صوته علامة مهمة في تنبيه علي بابا من الأخطار، وكذلك أصواته عند مرجانه التي توده كثيراً. وفي غزوة كودا الأسود ورجاله قطاع الطرق، جرت معركة مع رجال آخرين، تمثلت باستخدامات مثيرة في الأصوات وحوافر الخيل وصهيلها ودخول المغارة وحركة التتبن وانخفاضه، وعبارة افتح يا سمس وافتتاح المغارة التي يرافقها مؤثر صوتي يلازمه غبار متطاير جراء فعل السحر العجائبي في أحداث شق في جدار المغارة مع تصاعد الضربات الموسيقية بتنوعات الترقب والحذر.
- أصوات العزاء والبكاء في مراسم دفن قاسم شقيق علي بابا، هو تجسيد لعادة في الموروث الشعبي الذي يسجل طبائع الشعوب وعاداتها في الأفراح والأحزان.
- أن مسارات الحوار والسرد تمثلت بسرد شهرزاد وهو على هيئة تعليق على صورة مجسدة، أو في حوار مباشر "صورة وصوت" مع شهريار أو أبيها أو الحكواتي، أو حوارات الشخصيات الداخلة في السرد الصوري المجسد درامياً.
- أن مشهد سقوط الجرار الحجرية للصوم الأربعة مشبع بالصوت والمؤثرات من بدايته حتى نهايته، فهو يبدأ بترقب وحساب وقع الخطوات وتغيير صوت علي بابا متكرر على أنه قائدهم بخدعة قادت للصوم إلى التصديق، إلى أن تهيئات الأمور لقلب العربة بما فيها الجرار التي تدرجت على أرض منحدره أدت بهم إلى الاصطدام والتكسر.
- أن حفلة الفرح التي أقامها علي بابا انتصاراً على كودا وجماعته، كانت معزوفاتها الشرقية الراقصة وأنغامها المفرحة مناسبة لحفلة لفرح بدلالاتها على الأجواء الشرقية.
- في مشهد البحيرة في القصر، والحديث جار بين شهرزاد وشهريار وهما غاطسان في البحيرة، يقطع المخرج اللقطة إلى المدينة فجراً حيث صوت الأذان ثم يرجع إلى مواصلة المشهد، وفيه يحاول المخرج أن يلفت الانتباه إلى عدم الاستعداد للصلاة على الرغم من مناداة المؤذن.

- في حكاية بق بق طغى الكثير من الضحك المتواصل، نظراً لطرافة القصة.
- وضع المخرج موسيقى تصويرية لأجواء المشاهد الخاصة بعلاء الدين في البيئة الصينية مستوحاة من الموروث الشرقي الصيني، ومتوافقة مع الاعتقاد السائد عن حدود المساحة التي تتحدث عنها حكايات ألف ليلة وليلة، والتي اقتصر على الشرق من دون سواه.
- 5. **تنطوي بعض معالجات حكايات ألف ليلة وليلة في بعض الأعمال السينمائية والتلفزيونية العالمية على مقاصد وأهداف اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية نجملها بالآتي:-**
- في مشهد الحلم يقدم شهريار على قتل الصبية زوجة العفريت التي طلبت منه ممارسة الحب معها تحت التهديد، وأن عدم أقدامه على فعل الآثم إنما هو تمجيد لصورته الشخصية المنسجمة والوضع النفسي والانفعالي الذي يمر به جراء أزمته.
- لا يوجد ما يناسب الحكايات العربية في أن علاء الدين أو السنبداد صينيان وأن لهما حكاية خاصة بهما، فقد كشفت سلسلة الليالي العربية أن علاء الدين صيني وهو لص وأمه لصة وهم من عائلة لصوص، وقد راحت الكاميرا تكشف البيئة الصينية والولايات التابعة لها. بشكل لا يخلو من مقاصد التحريف في الأصول وأنماط السلوك.
- ركز المخرج على فكرة الشنق والتعليق بوصفها خياراً شرقياً موروثاً منذ القدم، عرضه في شنق قاسم شقيق علي بابا، وعرضه أيضاً في مشهد شنق جماعة كودا وتعليقهم على جذوع الأشجار، وبتكرار الصورة تتولد القصدية الداعمة للفكرة.
- في معالجة مشهد دفن قاسم، كانت المراسم أقرب ما تكون إلى الموروث العربي والشرقي ولكن ابتذال رئيس الندابين وتملقه الرخيص لعلي بابا، أكد تشويه سلوكه وعرض نماذج سلوكية أخرى سيئة أثبتت خيانتها في مشاهد الدراسة عن علي بابا من لدن جماعة كودا الأسود التي تخفت واستعانت بخدمات رئيس الندابين للدلالة على منزل علي بابا.
- في حكاية بق بق، يأتي فيصل وزوجته بجثة بق بق على أساس أنه مريض وبحاجة إلى علاج ويضعه أمام باب الطبيب عزرا اليهودي، فيعطي فيصل زوجة عزرا نقوداً، مما جعلها تهم مسرعة داعية عزرا إلى إنقاذ الموقف، وعملية إعطاء النقود لليهودية للتعجيل في حاجة ما أمر لا يخلو من المقاصد التي قد تتلم من الهيبة والسلوك المشروط بالطمع.
- في مشهد يكشف عن ضعف أفراد السلطة بمختلف مستوياتهم في ممالك الشرق، دخل علاء الدين وأمه ومعهما صندوق مجوهرات، إلى حضرة سلطان سمرقند، قال لهما "كيف تجاوزتما حراسي ودخلتما البلاط؟" فقال له علاء الدين: "كان بحوزتنا ما يُعرّف بنا" والصورة تكشف عن صندوق كبير يحمل أثنى وأرقى المجوهرات والتحف والمعادن النفيسة، التي قال فيها السلطان: "هذا تعريف لا يقاومه أي رجل حاشية"، وهو بحد ذاته نقد للمؤسسة الرسمية الإدارية في حقبة من أزمان الشرق، وهو في الوقت نفسه دلالة على الرشوة.

- في مشهد، يداعب هارون الرشيد المتسول أمين، فيسقيه خمراً كثيراً ويأمر بجلوسه على عرشه بعد أن أفاق من سكر عميق، وبدأ يصدر الأوامر بتخفيض الضرائب وبناء المدارس ومضاعفه رواتب الجيش، الأمر الذي كشف عن التفاتة واعية ودقيقة لأمر تكون المؤسسة الحكومية قد أغفلتها، وفي كل الأحوال، سواء كان المشهد حملاً أو يقظة من إغفاء الخمر فإنه إشارة إلى فكرة، قد تكون الحاجة إليها أكثر صميمية، على الرغم من أن الفكرة قد صدرت من سلطان الحكم وأمير الأمراء الخليفة الرشيد.

- بعد مشهد نهاية حلم السلطان، يعود أمين متسولاً مضطرباً بين حاله الحقيقي وحال الحلم "السلطان" وهو يصرخ فينهال عليه البعض ضرباً وسط السوق فيطلق عبارة: "المجنون وحده يعتقد أنه حاكم العالم" وتلك عبارة تنم عن عمق فكري غني حامل للدلالة الفكرية ووجهة النظر الحادة التي تقود إلى استحالة فرض الخيار على الآخرين بذريعة الحكم أو السلطة.

## 5. التأويل للمضامين والأصول التاريخية لحكايات ألف ليلة وليلة عند الغرب تقاطع مع ثقافة الشرق والعرب أحياناً ويمكننا تأشير ذلك عبر الآتي:-

- أن التحويل في أصول النص المكتوب والفيلمي جرى في هذه السلسلة باستهداف أصل الحكاية الرئيسية التي دارت حول شهريار وشاه زينان عندما تعرضا لخيانة زوجتيهما، ولكن السلسلة فتحت منافذ التغيير بشكل أوسع عندما جعلت شاه زينان هو الذي خان أخاه شهريار مع زوجته، وبقدر من الأثم الذي لا يستطيع الشرقي أو العربي تقبله، بعده من زنا المحارم.

- أن استحداث شخصية الحكواتي الذي تتردد عليه شهرزاد باستمرار للمداولة بشؤون الحكم، قد يكتسب تأويلاً يبعد الاعتقاد بمكانة شهرزاد ومهارتها، وأنها راوية قيد الدرس.

- في أصول القصة أن الوزير جعفر هو صاحب فكرة أن تتزوج ابنته شهرزاد من السلطان شهريار لاعتقاده ومعرفته بمهاراتها وقدراتها الذاتية، في حين أن منافذ التكيف والتحويل قد منح القرار لشهرزاد وعدم الاكتراث لرأي أبيها الراض للفكرة أصلاً، خوفاً من قرار القتل والموت.

- أن قصة الأمراء الأخوة الثلاثة غنية بأصولها التاريخية، فقد كشف لنا العرض التلفزيوني، أن ما جلبه الأخوة الأمراء الثلاثة وهم من بلاد اليمن إلى أبيهم ما يسر ويبعث على الفخر والإعجاب، فقد خضعوا عند الممالك التي وصلوا إليها إلى جملة من الاختبارات والمنازعات التي حققوا فيها النجاح والاجتياز والظفر بالشيء العجيب الذي يبحثون عنه، فقد جلب أحمد الناظر وجلب علي تقاحة الشفاء في حين جلب حسين البساط الطائر، وقد وصلوا إلى أبيهم وأنقذوه من الحال التي هي فيها. وقد احتفظ العرض البصري بالمهارات الحقيقية للأمراء العرب وحملهم للقيم الأصلية، فقد أثبت الأمير رجاحة عقله وتوازنه في الكشف عن التهديد على التقاحة وهي فوق رأس الصبي، خوفاً من أصابته ولئلا يسعى للحصول على مبتغاه

بكل السبل من دون اعتبار للقيم الإنسانية، ولهذا فقد آثار اهتمام وتقدير السيد المقدس، الذي منحه الجائزة دون أكمل عملية التهذيب. أما فروسية حسين ومقارعتة الأعداء، فهي أثبات للرجولة والشجاعة وما تحمله من سمات الذكاء والقوة الإرادة.

- أن ورود اسم كلكامش في مشهد يجمع الوزير جعفر والطبيب وشهرزاد والحديث عن شفاء كلكامش على يد فتاة متدربة، لم يكن بمستوى المكانة التي يتمتع بها بوصفه بطل ملحمة بابلية أسطورية غزت ميادين الأدب والثقافة العالمية، وأن الإشارة إليه بهذا القدر الضئيل من الحوار، قد يقلل من رفعة ومكانة التاريخ القديم والشرقي ورموزه الحضارية.
- استخدمت في السلسلة مفردات قرأها الممثلون باللغة العربية من دون تحريف مثل: سيدي، السلطان، شيش كباب، هجوم، يالله، الله، وفي هذا محافظة على طبيعة الأجواء الشرقية والاقتراب منها، بما يخفف من حدة التقاطع الذي يحصل في أثناء عملية التحويل والاقتراب.
- تقصد السرد الصوري في السلسلة التركيز على ظاهرة "الاختباء والتكرار" وهي اختباء اللصوص الأربعين في الجرار الحجرية، واختباء اثنين من جماعة كودا وتكرهما لغرض الدراسة عن علي بابا، وتكرار هارون الرشيد وتجواله في شوارع بغداد للتعرف على أحوال الناس، واختباء شهرزاد وذهابها إلى الحكواتي مرات عدة. واختباء كودا الأسود في حفلة علي بابا بعد أن كشفته مرجانه عندما قدمت إليه الخمر، فطعنته بالسيف وهي في حركة من حركات الرقص التي تقدمها في الحفلة.

وعلى الرغم من أن الاختباء فكرة من الأفكار المنشطة في تشويق المشهد، إلا أن تكرارها قد ينجم عن إزاحة الصورة لوجه الآخر الذي يبيح فعل المحظور في أوضاع لن تسمح فيه الأمور بممارسة الفعل، وقد يحقق رغبة ملحمة غالباً ما لم تتحقق في الظروف الطبيعية. ومهما يكن فقد يسهل الاعتقاد بأن فكرة الاختباء، أسلوب سردي مألوف في حكايات ألف ليلة وليلة يراد منه المناورة السردية لزيادة وتأثر القص وتأزماته المتعالية.

- في مشهد ساخن ومثير، يحاول شهريار تسليم شهرزاد إلى رئيس الجلادين لمعاقبته بالقتل، وهي تبكي وتتوسل أن يكف عن هذه الفكرة، ولكنه شهريار لم يكثر لتوسلاتها بل يتركها ويذهب خارج المشهد، وهي في وضع نفسي متأزم وخائفة من إجراءات الجلاد وهمجيته، وبهذا الموقف يكون شهريار قد تجرد من العاطفة والغيرة، والتي باتت من سمات شخصية تليق به أن يكون سلطاناً ومحباً، أن هذه الصورة الناتجة من هذا الموقف لم تكن موجودة في صلب الحكاية الأصلية، فشهرزاد تحكي لشهريار بأن القصص يجب أن تسرد ليلاً، وهو في حال نفسي لا يسمح له بالتأجيل، فيغضب ولكنه لن يسلمها إلى الجلاد، ولن يفقد عاطفته.

- لم يعط العرض التلفزيوني المسوغ الذي أختار به شخصية عمر الخيام كساحر وجني، ويقوم بأعمال تكاد تكون فاقدة التوازن والتصديق، وبما يتقاطع مع الفكرة الشائعة عنه كشاعر شرقي، ذي بلاغة لغوية عالية وعالم فلكي معروف.
- أن فكرة طلب علاء الدين وأمه من الجني أن يوقف المطر، أمر يفتح التأويل على منافذ أوسع وتتقاطع مع ثقافة العرب والمسلمين، بالقدر الذي يهدد وحدانية القدرات الإلهية وتفردتها الإعجازي. وأن المشهد الذي رأيناه، نفذ بطريقة لا تخلو من سذاجة، واستهجان.
- في مشهد بناء قصر لعلاء الدين على يد جني المصباح والذي استغرق أسبوعاً واحداً بفعل السحر، إذ يقول الجني "هذا أفضل أعمالني منذ بناء تاج مجل" وكأنه هو الذي بنى تاج محل ذلك الصرح الكبير وأحد عجائب الدنيا، وفيه تحويل للأصول التاريخية لحقائق الأماكن أو الشخصيات أو الحوادث. أو التقليل من المهارات الإبداعية الخلاقة التي أسهمت في بناء هذا الموقع الحضاري الكبير.

اسم النموذج: شهرزاد

النوع: فيلم تلفزيوني

جهة الإنتاج: فرنسا

سنة الإنتاج: 1990

كاتب القصة الأصلية: فيليب دي بروكا، جيروم تونيري

كاتب السيناريو والاقتباس: فيليب دي بروكا

المخرج: فيليب دي بروكا

أنتاج: اندريه آجاوي

مدير التصوير: جين تورنير

مدير المؤثرات الخاصة: كريستين غوليون

مهندس الصوت: لاورنيت كيوكليو، كلاوند فيلند، برنارد ليروكس

موسيقى: جبريل ياريد

مونتاج: هنري لانوي

تمثيل:

شهرزاد

: كاترين زيتا جونز

شهریار

: ثيري ليرميتي

علاء الدين

: ستيفن فريسز

سندباد

: فيتوريو كاسمان

الجني

: جيرارد جوكنوت

: روجر كاريل

رئيس الوزراء

الشركة المنتجة CINEMAX – TELEMAT – ANTENNE 2 TV. France

Films A2 – RA12 – TELEOPPL

CIUB INRESTISSEMENT MEDIA

ملخص فيلم شهرزاد:

تدور حكاية فيلم شهرزاد حول قضية الملك شهريار الذي تخونه زوجته في القصر مع عشيق لها في سرير الملك. الذي يقوم بقتلها اثر مشاهد جنسي يدعي رئيس الوزراء انه افتعله معها في السرير لغرض لفت انتباه الملك لغراميات زوجته المحرمة، ويتخذ الملك قراراً بسحب الثقة من النساء، بتأثير من رئيس الوزراء، الذي أقنعه بان النساء خائنات وينبغي قتلهن، فيطلب الملك من رئيس وزرائه، أن يتزوج ابنته، ولكن رئيس الوزراء لا يرغب بذلك، فيحاول رفض الفكرة وإبعاد ابنته عن موضوع الزواج، وعمل على احتيال فكرة تبني إحدى الجاريات وشراؤها من سوق النخاسين وتقديمها للملك على أنها ابنته، وهي (شهرزاد) وتزف شهرزاد للملك شهريار، ولكنها في دعابات ثلاث حاولت أن تبعده عن فكرة المعاشرة معه في تلك الليلة، ويقرر الملك تنفيذ حكم الإعدام بها، إلا أنها تهرب بمساعدة رئيس الوزراء، لتلتقي علاء الدين ثم تهرب معه خوفاً من جند الملك ولكنهم يقبضون عليها ويسلمونها للملك، فتهرب منه وتستدعي الجني دكتور جيني بفركها المصباح السحري الذي عثرت عليه، فتطير معه بطائرة، وينفذ وقودها وتسقط في أحضان سندباد الذي تشترك معه في بعض حفلاته الماجنة، وتتركه لاستيائها منه، وتذهب متخفية بهيئة فتى إلى الملك شهريار الذي اختار البحر ملاذاً للهدوء، فيتعارفان ويشتركان بعروض السيرك البهلوانية، ويأتي رئيس الوزراء ويدعي قتل شهريار على يد شهرزاد اثر اختفائه في احد المشاهد السحرية العجائبية، ويعلن رئيس الوزراء نفسه ملكا ويقرر معاينة شهرزاد بقرار الإعدام، إلا أن الملك في رفقة مع الدكتور جيني تلاقيه عقبات فيجتازها ويأتي بطائرة مروحية مع جيني ثم بالبساط الطائر إلى المكان الذي سينفذ به حكم الإعدام، وحال وصول الملك ينتهي كل شيء ويلتقي شهريار وشهرزاد ويتردد رئيس الوزراء بعد أن يعين الدكتور جيني محله، ومن اللافت في البناء السردى أن شهرزاد هي التي تروي هذه الأحداث وهي على دكة الإعدام بطلب من الأطفال لمعرفة أسباب معاقبتها، بحكم الإعدام.

تحليل الفيلم:

1. تنوعت أشكال تناول حكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري "السينمائي

والتلفزيوني" العالمي في طرائق عدة، منها الأعداد والاقباس والتضمين والتحويل وغيرها

من منافذ التكييف والتناص:

عمد كاتب القصة الأصلية لفيلم شهرزاد فيليب دي بروكا إلى وضع السيناريو والإخراج بتصرف جديد من أشكال تناول الحكايات العربية، وهو التكيف الذي ثبته في التايتل Adaptation and screen play باسمه، وهو فعلاً تحول كبير في الشكل الحكائي، وجريء في مسألة الربط بين الماضي والحاضر المعاصر، ولم يتقيد الكاتب والمخرج نفسه في النقل التقليدي للقصص، وإنما حاول التغيير والتحريف والإضافة كما حاول أن يرسم له خطاباً مليئاً بالمحولات الغربية.

- في المشهد الأول يجلس عالم فلك عربي يجري تجاربه الفلكية، في بغداد من الحساب والأرق، يتوصل إلى فرضية مفادها: أن الأرض ليست مركز الكون بل أنها تدور حول الشمس، وفجأة يتم التحول، من صوت شهرزاد التي تسرد عن هذا العالم إلى صوت آخر يتهم العالم بالشكوك، ويتحول جسد العالم ويلتف تدريجياً ويدخل المصباح المشتعل لينقلب إلى ذرات من الإشارة المفقودة في نظام التلفزيون البث "الوكزلي" لتلتف حول نفسها كحركة المغزل إلى أن يرجع وضعه السابق وهو جالس ويدور ثم يستقر ويلتفت يميناً وشمالاً ثم يسقط من فراغ على أرضية يتجمع بعدها أثاث غرفة حديثة وهو في فزع من الأصوات والصور النازلة من فوق، فيقوم إلى حيث النافذة ويقرب منها كي يسمع صوت ساعة بك بن وشارع لندني ومطر كالعادة، ثم يرجع ليغير العمامة التي يرتديها بقبعة حديثة أوربية وفجأة يأتيه صوت يهدده بالعيش في أرض الأمطار حيث لا نجوم يتأملها، ويأمره أن ينظر ملياً شاشة التلفزيون ويمكنه من العودة إلى أهله ودياره خلال تلك الشاشة وليس سواها "عليك الامتثال لمن يضيء المصباح ويكون سيدك وأنت عبده" بمعنى أنه تحول إلى جني يمثل إلى حركة المصباح في خلق التحولات غير المألوفة.

وهذا تلويح بأن ثمة تقنية في السرد الصوري ستحصل عبر انتقالات عجائبية من الشاشة إلى الأماكن القديمة الحاملة لحكايات ألف ليلة وليلة وهي المقارنة بين عصرين مختلفين، وهذا بحد ذاته تكيف واضح يستهدف تغيير أصول القص وطريقة السرد والتناول بما يتطلبه المحرك المصمم للخطاب التلفزيوني أو السينمائي فيه.

- أن فيلم شهرزاد من أفلام التلفزيونية الفرنسية الذي تناول موضوع علاقة الملك شهريار بشهرزاد، وكيف نشأت وما رافقها من مسارات ومواقف خضعت لبناء سردي مبتكر ومختلف إلى حد ما عن الحقائق الأصلية لأصل قصص ألف ليلة وليلة وحكايتها.

- أعد المخرج دي بروكا تصميماً بصرياً لفيلم شهرزاد، من التشابه والاختلاف في حقيقة الحكاية وأشكال تناولها، فقد كشف النص المرئي علاقات إضافية بما تسمح به الأجواء الفرنسية بوصفها مسوغات للتحويلات التي جرت على النص. وتقول شهرزاد للأطفال في أحد المشاهد على لسان المؤلف والمخرج، "عندما قرأت القصة الأصلية، لم تعجبني الطريقة

التي كنت أظهر فيها باستمرار، لذلك قررت الارتجال قليلاً. فقد عمد بروكا بوصفه كاتب القصة ومخرجها إلى استحداث قصة جديدة بسرد مختلف يدور حول فكرة رئيسية وهي بحث شهريار عن شهرزاد الهاربة من سلطة القتل والاغتصاب. إذ تتبعت بنية السرد منذ مشهد دكة الإعدام. إلى العودة إليها عبر البساط الطائر الذي جاء به شهريار.

- أخذ شكل التناول معالجات صورية استخدم فيها "شاشة التلفزيون" بوصفها منفذاً للتحول من حال إلى آخر، وبما يقترب من صورة التغريب الشائعة في تجسيد الحدث ووجهة نظر الراوي، وقد ساعد في ذلك فكرة المصباح السحري وسلطته التي تجيز هذه الانتقالات والتحويلات السردية والصورية، من دون استتكار.

2. أن مستويات المعالجة لحكايات ألف ليلة وليلة في الخطاب السمعي البصري العالمي تجسدت فكرياً وجمالياً من خلال الموضوعات الآتية:-

أ. البنية السردية:

كان لمهارات التكيف الذي خضع له فيلم شهرزاد أن تم استحداث شكل خاص بالسرد منبثق من مسوغات قابلة للتصديق.

- في المشهد الذي تظهر به شهرزاد، على دكة الإعدام في حدائق القصر الملكي يأتي الجلاد برفقة ولديه الصغيرين ليشاهدا ما سيجري على الدكة، فيريان شهرزاد وهي مقيدة وقد هيأت رقبتها للإعدام فيسأل أحد الطفلين أباه ما هو العمل الرهيب الذي اقترفته كي تنال هذا العقاب؟ ويبدو أن هذا السؤال هو المفتاح الحقيقي الذي انبثق منه السرد، ودعا شهرزاد أن ترفع رأسها لإعلان رغبتها في سرد قصتها إلا أن مساعد الجلاد أبلغ أن الأمر قرار لرئيس الوزراء ولا بد من تنفيذه، فبكى الأولاد توسلاً أن تحكي شهرزاد قصتها، فيخلع الجلاد غطاء رأسه ويرمي السكين على الأرض وينزل على رغبة طفليه لإيقاف بكائهما وإرضائهما، وعندها يتقدم "عجيب" مساعد الجلاد إلى شهرزاد ويطلب منها أخبار الأطفال ما ارتكبته من ذنب، ونرى في الصورة الطفلين يتقدمان فرحين إلى الدكة ليطلبوا من شهرزاد أن تحكي لهم، فتقبل ذلك وتبدأ السرد بجملتها الأولى "بدأت القصة في قصر الملك الطيب شهريار، وهو أنبل ملك على الإطلاق"، ومن هنا بدأ القص وأصبح مسوغاً حقيقياً لشهرزاد أن تحكي وأن يتحول الحكي إلى نريعة لتأجيل قرار إعدامها وهي على دكة الإعدام. وعند ذلك نمسك بمؤهلات البنية السردية القائمة على الراوية والمروي له والرروي كمركب سردي لا يمكن فصل أحد عن الآخر.

- السرد الذي تروي به شهرزاد صور مرئية تجسد الأفعال والأحداث إذ قصت شهرزاد قصصها وهي على دكة الإعدام للطفلين ومن يحيط بها وسردت أيضاً بطريقة الـ (الصوت الشارح أو المعلق Voice Over) على صور أفعال مجسدة درامياً، وقد قطعت السرد المجسد ورجعت

- إلى الأطفال لمواصله السرد لهم معززة ذلك بتعليقاتها ومعلوماتها التي تنشرها على القص المرئي. والتقت الدكتور جني وتداخلت مع حقبته الزمنية التي عاشها، والتقت أيضاً باشتراك سردي مع السندباد حوارياً ودرامياً في البحار.
- في المشهد الأول، تبدأ الراوية شهرزاد بعبارة السرد الشرقية المعروفة "كان يا ما كان في قديم الزمان في بغداد، بعد ليل طويلة..." وهي تتحدث عن عالم عربي فلكي، يحوله السرد العجائبي إلى جني والى شخص من لندن يرتدي القبعة ويعيش في منزل بلندن، يدعوه ساحر مهتماً أكثر بشاشة التلفزيون فهي التي تجيز عبوره إلى أهله القدماء.
  - المعنى الجمالي في السرد هو أن شهرزاد تسرد حكاياتها المتكررة وهي فوق منصة الإعدام وقد تجمع حولها الصغار والكبار في شكل يحمل دلالة التحدي لقرار الإعدام وتأجيله، وعدّ السرد هو الخيار الأمثل والبدل عن لغة الإعدام ودكته المشؤومة.
  - طغى أسلوب اختفاء الأشخاص بفعل سحرية المصباح وخروجهم منه بما يقطع السرد ويحيل إلى انتقالات أخرى متأثرة بفعل هذا الانقطاع، وهو جزء من الطابع السردي للحكاية في تحقيق الأجواء العجائبية.
  - انطوت التبدلات السردية في روي الحكاية على تعدد في وجهات النظر، فقد حملت الراوية وجهة نظرها، التي قد تحمل رسالة الفيلم كتابة وإخراجاً، في حين كشفت الكثير من المشاهد ووجهة النظر الداخلية الخاصة بالشخصية، وتداعياتها ودورها الوظيفي فيما ظهرت الأخرى الخارجية التي يرى فيها الراوي من خارج الحدث دون التدخل بمعطياته، وهناك أوجه متعددة أخرى تعمل على تمرير وجهة النظر بأشكال عدة نرى خلالها معطيات الحدث وملاح الشخصيات وأدوارها الوظيفية، وهناك وجهة نظر رئيسة تمثلت بشخصية الدكتور جيني بعده شخصية غريبة تنتمي إلى الخطاب الأخر.

#### ب. الشخصية:

- أوضح الفيلم التلفزيوني سمات وملاح الشخصيات الرئيسة والمهمة في حكاية ألف ليلة وليلة المتمثلة في السلوك والأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية، وتعامل معها على أساس التحويل والتجديد، ومنحها مراكز دالة من الوظائف المتعارضة مع أصلها القصصي أحياناً ومع ما يجاورها من أفعال وتحديات.
- شهريار:
  - حسب أوصاف شهرزاد في السرد: الملك الطيب شهريار وهو انبل ملك على الإطلاق.
  - له هوايات متعددة، مثل زراعة الورود والعناية بالطيور المتنوعة.
  - خانتته زوجته بعد أن كان يحبها بجنون ويقدم لها يوماً وردة حمراء.

- تزوج شهرزاد بتدبير من رئيس وزراء على أنها ابنته وهي ليست كذلك، فهربت منه بعد أن علمت أنها ستقتل هذه الليلة كزوجة حسب قرار الملك.
- أدارته للمملكة أخذت منه القليل من الوقت إذا ما قيست باهتماماته الشخصية.
- ظهر في أحد المشاهد يقرأ الشعر لزوجته ويلحنه باهتمام عاطفي.
- أن انتشار الجواني والراقصات والفرق الموسيقية التي تعزف وترقص من دون انقطاع على امتداد المداخل والفناءات، يتبين المدى السائد من الميزات وأجواء والطرب المحيطة بالملك شهريار.
- يظهر المشهد السوري زوجة شهريار وعشيقتها في فراش على مقربة من عرش السلطان شهريار وهو ينشد اللحن إليها وبهذه القصيدة الحادة التي نالت من كرامته، يتبنى السرد الفيلمي مهمة رسم شخصية الملك بهذه حال.
- أن دعابة رئيس الوزراء بمشهد جنسي مع زوجة الملك لغرض لفت انتباهه لسلوكيات زوجته الغرامية أمر مر بطريقة استغلال الشخصية ليس غير.
- سئم كثيراً من فقدانه شهرزاد ورحل إلى البحر ليتأمل كثيراً بعيداً عن متاعب المملكة، حتى وصلتته شهرزاد، وظهر وهو يؤدي الألعاب البهلوانية ببراعة فائقة فضلاً عن هواياته الأخرى في جني الزهور والعناية بالطيور وكتابة الأغاني.
- لم يوفق في قراءة بعض الكلمات في ديوان الشعر، مما أثار استياء الحاضرين وعدم حماسهم في التصفيق.
- أن دعابات شهرزاد الثلاث معه في ليلة الزفاف، أثبتت أن شخصيته لا تخلو من بلادة.

#### شهرزاد:

- يكشف لنا السرد السوري أن رئيس الوزراء يجد فتاة معروضة للبيع في سوق النحاسين فيشتريها بمليون دينار كزوجة لشهريار بالاتفاق معها على أنها ابنته وهي "شهرزاد" لأنه لا يرغب أن تكون ابنته الحقيقية زوجة للملك، خوفاً من القتل، فضلاً عن أنها قبيحة قد لا يرضاها الملك زوجة له.
- شخصية شهرزاد قائدة السرد لفيلم "شهرزاد" ولها حضور كبير في القصص والحوادث التي رافقت الفيلم التلفزيوني.
- ذات شخصية قوية وذكية، ونجحت في عمل ثلاث دعابات مع الملك كي لا تحصل المعاشرة ليلة الزواج. ولا ترغب أن تكون عبده أو خادمة وإنما كانت تحلم أن تكون ملكة.

- هربت ثلاث مرات من قبضة الملك، الأولى من قصره بتهريب ومساعدة رئيس الوزراء واختفت، والثانية وجدوها بالصحراء وسلموها للملك وهربت منه، والثالثة عندما كانت ترقص في أحد الملاهي مع السندباد فدخل حراس الملك، فرأتهم وهربت مع السندباد عبر البحر وهذا يدل على قدرتها.
- أصبحت قائدة لسفينة كبيرة تتمتع بمهارات بحرية ومسلحة بعلم البحار بعد اطلاعها على كتاب أسرار البحار بمساعدة الدكتور جيني.
- كشفت المشاهد أن شهرزاد بارعة في الألعاب البهلوانية والسيرك مع الملك عن طريق تعاون دكتور جني ومصباحه السحري.
- في محاولة ذكية، تخفت شهرزاد بهيئة فتى وراحت تبحث وتساءل عن الملك شهريار إلى أن وجدته على ساحل البحر، وتعرفت عليه ثم استدعت الدكتور جيني لاستكمال تطورات الأحداث.
- تتدخل في السرد وتقطعه وتعلق عليه، بعبارات وأفكار عبرت عن وجهة نظرها.
- ظهرت في مشاهد عدة مع السندباد كراقصة مجيدة للرقصات الشرقية، في الحانات والملاهي.
- على مدى الفيلم كان لشهرزاد الحضور الكبير في سرد الأحداث وتجسيدها درامياً كشخصية رئيسة، من الطراز الرفيع لما تتمتع به من مهارات.

#### رئيس الوزراء:

- كشفت لنا المشاهد أن شخصية رئيس الوزراء ضعيفة ومهزوزة وتعمل مع الملك بالاحتيال والريبة، خلال المواقف الآتية:
- في مشهد خيانة زوجة الملك في القصر، بلغ رجال المملكة بقراره الذي ينص على "ما من امرأة تستحق أن تهمل البلد من أجلها" وهو الذي حملة على تحريض الملك لاتخاذ قرار بقتل الزوجة الراغب فيها.
- شوهدت صورته ومكانته كرئيس وزراء عند ضبط الملك له مع زوجته في السرير لادعائه بأنها دعابة يراد منها لفت أنظار الملك إلى غراميات زوجته المحرمة. ولاسيما ظهوره في المشهد بشكل نصف عاري لا يليق بموقعه الرسمي في المملكة.
- ظهوره مقيد اليدين ومحاكمته من لدن الملك أمر يكشف عن مفاصد ومخالفات السلطة بأعلى مستوياتها الهرمية، لاسيما وأن أعذاره قد لا تقنع الآخرين.
- في مشهد في عربة مع ابنته التي تهيأت أن تكون زوجة للملك، حاول رئيس الوزراء أجبار ابنته على عدم الزواج من شهريار الأمر الذي أثار امتعاضها واستهانتها بأبيها وتهديده "سأصبح ملكة يوماً ما، وسأشويك حياً".

- كذب على الملك بافتعاله فكرة شراء جارية على أنها ابنته من دون علم الملك.
- خان الملك بتهريب شهرزاد من المملكة وإبلاغها بالإعدام في تلك الليلة، بعد أن تهجمت عليه وإنكارها لفكرة "أنت ابنتي بالتبني"، بقولها "كيف يعقل أن يكون قرد مثلك والدي؟" وهددته بالهروب من المملكة وإلا ستكشف أسرار القصة كلها للملك، وهذا رسم مقصود لنمط شخصية رئيس الوزراء ومدى ما يتلقاه من اهانات ومثالب في شخصيته، جراء ما يقوم به من أفعال مزرية.
- في محاولة خبيثة أمر رئيس الوزراء جنوده باعتقال شهرزاد وهي تمارس الألعاب البهلوانية ولاسيما في فترة عجائبية تمثلت باختفاء الملك شهريار، وقد أدعى رئيس الوزراء أن شهرزاد قد قضت على الملك "وما علينا إلا أن نثار منها"، وحشد العامة لذلك وأعلن نفسه ملكاً بدلاً من شهريار، ومن محاولاته الغبية هو سقوط المصباح السحري منه في البحر، ومعلوم أن الملك وجيني هما في المصباح، ولن يعودا إلا عبر السمكة التي ابتلعتها وتم اصطيداهما وشقها واستخراجه منها على يد امرأة ورميه وسقوطه على غصن شجرة ليحمله غراب ويضعه في عش مع الفراخ.
- في مشهد استعداد الملك للدراسة عن شهرزاد الذي يكلف رئيس الوزراء تولي أمور المملكة لباقي النهار، وفي حركة الانطلاق والقيام تصطم الريشة الكبيرة بجسد رئيس الوزراء وتجبره على السقوط بوضع لا يتناسب ومكانة رئيس وزراء.
- سرق رئيس الوزراء مصباح شهرزاد السحري في أثناء تقديمها عروض السيرك البهلوانية وتكرر لذلك، وأتهمها بقتل الملك، بعد أن دبر مكيده فاشلة.
- تلقى نهايته البائسة في المشهد الأخير وذلك بالاستغناء عن خدماته وإقالته وتعيين الدكتور جيني بدلاً منه، كونه شخصية سلبية وغير محببة لدى الملك والآخرين.

#### علاء الدين:

- ظهر علاء الدين في أول لقطة له وهو جالس أمام نافورة وقد مسك ورقة وقلم، يعمل بعض التخطيطات في إشارة إلى اهتماماته ومواهبه.
- يقع عليه اختيار شهرزاد المطلوبة للشراء في سوق النحاسين فتذهب إليه وتعطيه خاتماً ثميناً وتطلب منه شراءها، وفي هذه الأثناء يخرج حرس الملك فتأخذه وتهرب معه بعيداً، وتسأله هل أنت سارق فيجيبها بالإيجاب عندما يضطر إلى ذلك.
- تبدي شهرزاد رغبتها في التقرب إليه "أنت سيدي، يمكنك أن تأمرني، أجعلني أفعل شيئاً كيف تعيش، ماذا تعمل" فيجيبها: "أنا أفكر.. وزاهد ولا أريد شيئاً ولن أملك شيئاً"، ورغم ذلك تحاول شهرزاد إغراءه بحركات مثيرة "أنا عبدتك، علي إطاعتك.. فكر في ذلك" ومما يكشف أكثر حقيقة شخصيته، تقوم شهرزاد بهز أردافها المثيرة وتقول له "هل أعجبك؟" فيرد عليها: "أن

تابعت مقاطعة أفكاره، سأبيعك وسأشتري كتباً ثقافية" وهذا يدل على تماسكه النفسي وعدم الانجرار وراء اللذة العابرة.

- في مشهد تعثر فيه شهرزاد على مصباح فتأخذه للسوق كي تبيعه، وتدعي أن لها القدرة على غلبة الرجال فيرد عليها علاء الدين: إلا أنا، فلن تقدرى على ذلك تعبيراً عن قوة شخصيته.
- بعد وصول علاء الدين وشهرزاد إلى أعالي التلال الرملية، أعرب عن استيائه من الحياة المقرفة التي لم تعد تثيره، فلا يظهر بعد ذلك في أي مشهد صوري فتخبرنا شهرزاد وهي تنص للأطفال أنه اختفى في المساحات الواسعة من الكثبان الرملية وشعرت بحزن عند فقدانها له، فهو رجل طيب وقد أطاعها يوماً ما، وعد الحياة لعبة بل مزحة حسب قولها.
- من خلال الفيلم، لم يظهر علاء الدين بحقائق شخصيته ضمن الوقائع النصية، وإنما خضع إلى التهميش وضعف المساحة التي يتحرك فيها واختفاءه من السرد بوقت مبكر.

#### - السندباد:

- يظهر السندباد أول مرة في فيلم شهرزاد بلقطات وهو على ساحل البحر بانتظار الآتين من بلاد أخرى عبر البحر فيصطحبهم إلى الملاهي والحانات.
- يسرد في أماكن اللهو قصص وحكايات تثير امتعاض الجالسين، فيحملوه خارج الملهى بتهمة أن حكاياته وقصصه كاذبة وخالية من التهذيب، لاسيما وأن الأجواء غير ملائمة للثرثرة، فهم في انسجام تام مع الرقصات الشرقيات على عزف الموسيقى الإيقاعية المفرحة.
- يظهر في أكثر من مشهد أنه خمار غير مهذب وغير مرغوب فيه، ولن يتردد أن يطلق العبارات البذيئة عن شهرزاد مثل "مؤخرتك جميلة ومثيرة" أو "سيقانك، تحل كل مشاكلك".
- في حديثه مع شهرزاد وهما في القارب في عرض البحر، يؤكد لها بأن شخصيته مزيفة وكاذبة وذات تجارب عاطفية وهمية.
- في مشاهد عدة ظهر بحاراً فاشلاً، أنقذته شهرزاد في كثير من المهمات البحرية، فمشهد تمزق الشراع وانهيار الزورق أضعف من صورة السندباد المألوفة وخاصة سقوطه بالبحر وإنقاذه من قبل شهرزاد. تأقلم مع أماكن اللهو والفجور، بعد أن اشترك مع شهرزاد في حفلات الرقص الشرقي وقد ظهر بشكل مبتذل.
- تقصد العرض البصري، مصادرة السمة التي اقترنت بشخصية السندباد في ألف ليلة وليلة وهي المغامرة وقوة البأس وقوة العزيمة في الدراسة والإصرار على نيل الأهداف والغايات، وظهوره كفاقد للإرادة.

#### ج. الحكاية الإطار:

الإقرار الثابت بأن الراوية الساردة في فيلم شهرزاد هي شهرزاد وهي تدلو بدلوها عن الذي أتى بها إلى دكة الإعدام، في سلسلة من الحكايات والقصص التي مرت بها على مدى الليالي.

- المشهد الافتتاحي للحكي هو خيانة زوجة شهريار له مع عشيق لها في القصر وعلى مقربة من موقع عرش الملك. مما أثار امتعاض رئيس وزرائه والآخرين وبنياً بولادة معطيات جديدة للحكي.

- في إشارة من رئيس الحرس الملكي ضبط الملك زوجته مع رئيس الوزراء في الفراش وقتلها في الحال، وأدعى رئيس الوزراء أنها دعابة أراد بها إثارة انتباه الملك كي يدرك أن الحب أمر صعب لا يمكن الحفاظ عليه، ولهذا فقد نصح الملك بعدم وجود امرأة تستحق التضحية، وعليه فيجب أن تتزوج بواحدة وتقتلها لاحقاً كي تتخلص من الخيانة، وبقناعة الملك بهذه الفكرة، تكون العملية السردية قد فتحت المنافذ لتجدد القصص على مدى الليالي، انبثاقاً من الحكاية الإطار المولدة للحكايات الثانوية وبدأها بطلب رئيس وزرائه أن يحضر ابنته كي يتزوجها الملك.

- أن الفعل الحقيقي والدافع الرئيس لمسوغات سرد شهرزاد على دكة الإعدام هو بكاء الأطفال وحزنهم وتساؤلهم عن السبب الذي أدى إلى معاقبتها بهذا المستوى، الأمر الذي أصبح فاتحة لتوالد القصص ولهذا نجد أن تقنية صياغة الحكاية الإطار بنيت على دوافع القصص.

- أن فكرة هروب شهرزاد مرات عديدة من قرار الإعدام الذي يلوح به الملك، ساعد على تفجر الأحداث وتدفعها وتعرضها إلى المنعطفات التي تقود إلى المزيد والجديد من القصص والحكايات، وهو في الوقت نفسه انبثاق من فكرة الإطار الحكائي وهي حكاية هروب شهرزاد مع علاء الدين وحكايتها مع السندباد وحكايتها مع الدكتور جيني وحكاية وصولها إلى شهريار عند البحر وحكاية تأمر رئيس الوزراء على شهريار وإلقاء القبض على شهرزاد وإصدار حكم الإعدام الذي لم ينفذ بسبب عودة شهريار وأبطال الحكم.

#### هـ. التحولات العجائبية:

- يظهر العرض البصري في اللقطة الأولى للفيلم صورة العالم الفلكي وهو يشعل المصباح السحري وما ينبئ به المصباح من تحولات عجائبية، وللأهمية التي شغلتها هذه التحولات في الفيلم، تصدرت لقطة المصباح العرض البصري التي تليها التفاف العالم حول نفسه بشكل تدريجي وبتكور ينتهي إلى الدخول في المصباح، أما الصورة العجائبية الأخرى فهي لقطة فقدان الإشارة في منظومة البث "اوكلزي" التي تتمحور حول ذاتها وتتحول إلى جسد وهيئة العالم والذي ينكشف أمره على أنه "جني".

- في مشهد، تحمل فيه شهرزاد مصباحاً كي تتبعه في السوق لسد رمقها، وفي بوابة السوق تقف وتمسحه فيطلق صوتاً ودخاناً أزعجها، وقد خرج الدخان المتصاعد الذي تبلور في سطح

أحد المباني ونزل على هيئة الدكتور جني، فينزل إليها بمظلتها الشمسية ويتعرف عليها ويبيدي لها رغبته في تحقيق ما ترغب به عدا المستحيل، وأن في الصباح هو القرن العشرون بكل ما يحمل من فوضى رهيبية، وتطلب منه الحلقوم والشاي، فيتركها ويغادر المكان ويتقدم باتجاه الكاميرا ليخرج من البيئة والفضاء التاريخي عند شهرزاد ويدخل عبر إطار شاشة تلفزيون كبيرة لينتقل إلى عالم عصر حديث نسمع صوت ساعة بك بن والدخول في غرفته ثم يذهب إلى أهله كي يجلب لها الشاي والكيك.

- في مشهد عجائبي، يتمثل عندما يلقي حرس الملك القبض على شهرزاد الهاربة وهي نائمة تستجد بعلاء الدين، ولكنه يفرك المصباح فينتبه الجني وهو يخلق ذقنة فيتحرك إلى أمام الشاشة ويوجه الريموت كونترول نحوها وفجأة نجده مع علاء الدين في كادر واحد وهو يحمل فرشاة الحلاقة فيرون في الشاشة مطاردة ومحاصرة حرس الملك لشهرزاد وهي تحاول الإفلات فيسرع الجني ليجلب لوحاً يبسطه أمام الشاشة ويأتي بدراجة نارية صغيرة جداً فيصغر نفسه بمستواها وينطلق هو وعلاء الدين بالدراجة إلى الموقع الذي تحاصر فيه شهرزاد ويخترقان الحرس وتركب شهرزاد معهم وفي حيلةٍ حذف الدراجة من الرؤية، وبقي علاء الدين وحده مطلقاً بسرعة كما لو كان راكباً دراجة، وهو أمر سحري عجائبي هدفه تخليص شهرزاد من قبضة حراس الملك.

- عندما غادر دكتور جيني التلال التي وقف عليها مع شهرزاد وعلاء الدين، كانت لدى شهرزاد رغبة في رجوعه فمسكت المصباح وفركته فسقط على الأرض وهنا تصل الإشارة إلى جني ويرجع بدراجته وهو بحجم صغير جداً "قياساً إلى حذاء شهرزاد الذي ظهر في اللقطة القريبة" ويدخل إلى المصباح بدراجته رغبة شهرزاد العجائبية هو أن يكون قريباً لمنفعته السحرية.

- حلقت شهرزاد بجسدها بالجو، وشهريار وجنوده يرونها وهي هاربة منه للمرة الثانية بعد أن فتح لها القفص التي حجزت فيه.

- استدعى الملك شهريار رئيس وزرائه ليجلب له ساحرة للاستعانة بسحرها لمعرفة مصير شهريار الهاربة فجلبت دورقاً كروياً زجاجياً وبداخله شهرزاد والبحار وهما في زورق في عرض البحر.

- في مشهد عجائبي تستدعي شهرزاد عبر المصباح السحري الدكتور جني ويسحبها هي والسندباد عبر شاشة التلفزيون إلى منزله وهما مبتلان بعد أن كانا في البحر فتطلب شهرزاد من الجني أخبار القرن العشرين، فيعرض لها في الشاشة انطلاق المركبة الفضائية وهي جالسة وقد رفعت ساقها، ويلاحظ جني أن المصباح سينطفئ فيأمرهما بالخروج من الغرفة

- من خلال الشاشنة الى البحر وهو معها، عجائبية ويراد من هذه التحولات المقارنة بين عصر وآخر، إن لم تحمل شفرة التفوق التي يدعيها الغرب دائماً.
- يتطلب التحويل العجائبي ضرورة للاستجابة إلى تحقيقه، فقد عمد الدكتور جيني إلى إنقاذ شهرزاد التي يحاصرها حراس الملك بأخذ دراجة بخارية صغيرة جداً من غرفته وتصغير حجم جسمه بقدرها كي يركبها ويذهب إلى إنقاذها مع علاء الدين.
- من التحولات العجائبية المطلوبة هو تحريك لعبة صغيرة على شكل طائرة حمراء اللون، يدفعها الدكتور جيني للانطلاق فتطير كطائرة تذهب إلى شهرزاد المحاصرة فتنفذها من خطر جنود الملك، وهو تحويل ينسب إلى النزعة العجائبية المخالفة للواقع والمألوف، وعند نفاذ الوقود، تسقط عارية في حضان السنديباد دونما أضرار.
- ختم الفيلم مشاهده، بالبساط الطائر الذي عاد فيه شهريار إلى شهرزاد، وهذا من المنجزات العجائبية الرئيسة في حكايات الشرق ولياليه الألف الذي يمثل تفوقاً ذهنياً مسبقاً في الثقافة الشرقية والعربية.
- يحدث في غرفة الدكتور جيني أن تسقط من الأعلى عدة قطع من الأثاث، كراسي، مناخذ، أقذاح، أبواب، نوافذ وكل قطعة تأخذ مكانها في سياق ترتيب غرفة حديثة، بشكل عجائبي.

#### هـ. موضوع الجنس:

- كشف المشهد السوري الذي يتربع فيه الملك شهريار على عرشه في صالة الديوان، عن العشرات من كبار رجال المملكة ومستشاريها مع رئيس الوزراء الذي يستمع إلى أوامر الملك وتوجيهاته، بعد إلقائه الشعر المغنى لزوجته ويصفق له الجميع، في محاولة للانتعاش النفسي واستعداداً لحرب جماعات من البرابرة.. يتقدم رئيس الوزراء قليلاً ليرى جنود المملكة ونساءها المنتشرين هنا وهناك، ويرى سرير زوجة الملك ومعها العشيقي الذي يمارس الحب معها دون أدنى غطاء في حين وقفت الصبايا حاملات مرواح الريش للتهوية. وقد نفذ هذا المشهد بقصدية جلية لفعل الخيانة الأعنف في الانتهاك المقصود، في ثلم مكانة وسمعة سلطان مسلم.
- في عودة موقفة من الحرب يعود شهريار مع الجيش وهو في مدخل المملكة، يقف على مقربة منه قائد الحرس لينبئه بكلمة "الملكة" في إيماءة مغرضة، عندها يترجل الملك شهريار ويطلق باب المملكة يسمع همساً مريباً فينظر من ثقب الباب ليتأكد مما يراه فيفزع ويصرخ "يا فاسقة" فيكسر الباب ويراه مع رئيس وزرائه على الفراش في عناقات جنسية، فيسقط عليها عرشها فتموت.
- لن يتحفظ المخرج من لقطات العري بالنسبة لشهرزاد إذ عرض المشهد الذي سقطت فيه من الطائرة بعد نفاذ وقودها، وهي في أحضان السنديباد عارية تماماً.

- ظهرت في أكثر من لقطة فتاتان عابدتان عاريتا الصدر وقد أحاطا بالملك شهريار وهو جالس في عرشه الملكي.
  - ظهرت النساء في مشاهد البحيرات، وهن عاريات الصدور كما استلقين على الأرائك بشكل لا يخلو من الإثارة والاستعداد النفسي لممارسة الحب في ديوان المملكة.
- و. الأجواء الشرقية:

اتسمت أجواء مملكة شهريار بالبهاء والبذخ والقصور الفخمة والقباب، والمآذن الشاهقة بأعمدتها الكبيرة والمغلطة باثمن أنواع الأخشاب مع الاواوين الإسلامية المقوسة المفروشة بأفخر السجاد والمطرزات، في حين تنتشر بحيرات الاستحمام المزدهمة بالنساء العاريات والغلمان والراقصات على أنغام الموسيقى الشرقية، ومن اهتمام الملك شهريار اليومية هوايته المفضلة في زراعة الزهور ورعايتها وجلب أجمل الورود إلى زوجته صباح كل يوم من حديقته الغناء، وكذلك اهتمامه بالطيور وتربيتها.

- لبس رجال مملكة شهريار الملابس الفضفاضة والعمامة والأختام واللى بتنوع واضح لمختلف الطبقات بما فيهم الحرفيون ورجال الحرس والجيش.
- بناءً على السيناريو الفيلمي، حصلت انتقالات متباينة في الأجواء من أجواء شرقية إلى أجواء حديثة معاصرة بوصفه جزءاً من نسيج السرد الذي ركب بين هذه الأجواء في المشهد الذي يأخذ فيه د. جيني الطعام والفواكه من منزل وليسون إلى شهرزاد وعلاء الدين إحدى هذه الانتقالات، "أنا ذاهب إلى بغداد...".

أن فيلم شهرزاد هو أغناء صوري قاد المشاهد إلى المتعة البصرية الجمالية بأشكال عوالم الشرق في تجسيد الفعل الحركي لسرد حكايات تحمل روح عربية بقدر من التشابه والاختلاف ونابعة من كتاب ألف ليلة وليلة، إذ اقترب المخرج جداً من تفاصيل الشرق ونبض المجتمع في رسم الفضاءات المتضمنة الأشكال المرئية ونسجها بعلاقات وظفت لأجواء أوروبية غربية أحياناً مع الربط الواعي الحداثي في خلق العلاقة بين أجواء العصور السابقة والوسطى وبين أجواء العصر الحديث "القرن العشرين" الذي يسميه في الفيلم عصر الفوضى، وفي خلق انتقالات من عصر تاريخي إلى مدخل في واجهة شاشة أو الخروج منها.

- ز. الشكل الفني المتضمن لعناصر اللغة البصرية "سينمائياً وتلفزيونياً" له دور في الاغناء الجمالي للحكايات العربية.

أعطى فيلم شهرزاد شكلاً فنياً مستوفياً للعناصر البصرية المشبعة بالكثافة التعبيرية بفعل القدرات التصويرية المعززة بالإضاءة والألوان والتكوين والحركة والمونتاج وغيرها بفعل العلاقات السمعية والبصرية التي منحت الشكل الفني بهاءً وتوازناً بالتنسيق في الأجزاء المكمل له لتضمين معاني التذوق أبعاداً جمالية وفكرية:-

### - التصوير:

- صمم مدير التصوير جين تورنير في فيلم شهرزاد أشكالاً متعددة من اللقطات والمشاهد بروح سينمائية وتقنية تلفزيونية، تناغمت مع البناء المونتاجي المرسوم الذي يتطلب المؤثرات الصورية والحيل الفنية المكلفة بصنع التحولات العجائبية.
- ويمكن تحديد المؤشرات التي نجمت عن فعاليات التصوير في الفيلم بالآتي:-
- أول لقطة في الفيلم هي قريبة جداً للمصباح السحري بعده رمزاً للتحول العجائبي الذي اشتهرت به حكايات شهرزاد. وهي تمهيد لأهمية الدور الذي سيقوم به هذا المصباح في تحولات الحوادث والأفعال.
- تعدد استخدام اللقطة الكبيرة الواسعة نظراً للضرورة الدالة على كشف المواقع والأجواء التي تتحرك بها الأحداث واقعياً كانت أم تخيلاً.
- استخدام واضح للقطة الطويلة التي تلاحق الحركة للشخصيات وتقلاتهم لمسافة أطول.
- تجلت اللقطة القريبة جداً في إظهار القوة التعبيرية للشخصية في مشاهد الصراع والجدل.
- اشتغل المخرج على اللقطة الثنائية المسماة "two shot" لضمان انسابية تدفق الحميمية في العلاقات التي يثيرها السرد الصوري.
- خلال اللقطة الواسعة كشف المخرج الأجواء الشرقية والقصور وحلقات الرقص الشرقي والمعارك والصحاري والبحار والحدائق وغيرها، وباستمرارية حافظت على تدفق المعلومات والأحداث الجارية في اللقطة.
- ظهرت مهارات واسعة في حركة الكاميرات واستخدام أمثل للزوايا، كما في مشهد هروب شهرزاد مع علاء الدين، ومشهد هروبها بالطائرة الحمراء مع الدكتور جيني، مع اضطرار نزولهما من الطائرة وهي في الجو لنفاذ وقودها. كذلك هروب شهرزاد مع السندباد إلى البحر وما رافقتها من مخاطر ومغامرات إضافة إلى المشاهد التي ظهر فيها شهريار على ساحل البحر في رحلة مؤقتة للاسترخاء والراحة، ففي أغلب هذه المشاهد اتسمت اللقطات بتنوعها وحركة إيقاعها ونبض استمراريتها مع الفعل الحركي، مع قدرتها في الانسجام مع التحولات العجائبية، أو المؤثرات الصورية التي تتطلبها ضرورة المونتاج، وتألفت اللقطات في المعطى الجمالي التعبيري عن الغرض السردي الذي تحمله، لاسيما أنها في فضاء تسوده الأجواء الشرقية البهية.

### - التكوين:

- أسهم تكوين الشكل البصري للقطة والمشهد في فيلم شهرزاد في إضفاء القيم الجمالية والفكرية لإنتاج خطاب سمعي بصري يعتمد على وجهة النظر الخاصة به، ويمكن الوقوف عند بعض التكوينات التي صممها المخرج وهي:

- في مشهد لعالم الفلك وهو ينظر بالناظور إلى النجوم والكواكب في سماء صافية ليلاً أخذ جانب أسفل يسار الكادر، في حين ظهر القمر بلون أصفر بارز على خلفية السماء الزرقاء الى أعلى يمين الكادر، وبهذا التوزيع يكون الشكل قد اكتسب عناصر التوازن، والمعنى المراد.
- هناك تكوينات مألوفة قد نجدها في أغلب الأعمال، ولكن الإشارة إلى بعضها قد تتطلبه الضرورة الجمالية للمشاهد.
- يتوسط البطل الكادر أحياناً، كما في جلوس شهرزاد، وهي تقص للأطفال والكبار الذين تجمعوا حولها.
- يعتمد المخرج إلى تناصف الكادر في حالة تعدد الشخصيات الفاعلة.
- يسمح للبطل أن يحتل أية زاوية في الكادر، شريطة أن يتوزع الآخرون في الجهة المقابلة له على نحو يحقق التوازن.
- الكثافة اللونية من اشتراطات توزيع الكتل في اللقطة أو المشهد ففي مشهد البحيرة التي يمر منها الملك، وضع المخرج في أسفل وسط الكادر فتاة زنجية عارية تماماً على حافة البحيرة، وقد اعتمد لون بشرتها الأسود الحالك معياراً لتواجد الفتيات الأخريات بألوان ثيابهن في الكادر التلفزيوني.
- التزم المخرج بالتكوينات الشرقية بتصاميم ديوان الملك شهريار بطريقة ارتفاع العرش في الوسط والى جانبه تمتد المقاعد وخلفها الاواوين المقوسة المفروشة بأرقى السجاجيد، فضلاً عن ارتداء الملك ثياباً ساطعة اللون.
- استخدم المخرج في هذا الفيلم لقطات ثنائية عديدة بطريقة الـ Two Shot في خلق تكوينات أكثر حميمية، لإدامة المغزى الذي يقف خلف الثنائية التي تجمع الشخصيتين بموضوع سردي مشترك.
- حرص المخرج في اللقطة القريبة أو المتوسطة على أن يشرك مع الشخصية صورة لمسجد أو أقواس أو أي مكون يحمل الدلالة العربية أو الشرقية، التزاماً بشروط التكوين أولاً والحفاظ على البعد الجمالي والفكري للقطة ثانياً.
- حافظ الفيلم على أحكام بعض لقطاته بوساطة الإطار والتخلص من الشكل المسطح للعرض، فقد استخدم المخرج مقطعاً من ستارة أو جانباً من مبنى أو بعض أغصان شجرة لتكوين صورة على نحو متوازن ومتناسق.
- ظهرت بعض اللقطات التي تجمع ثلاث شخصيات، وأعطت تكوينات مثالثة راعت فيها التوزيع المنتظم في تباين أدوارها وحركة أفعالها، فقد جمعت بعض المشاهد شهرزاد مع الجني وعلاء الدين أو مع الجني والسندباد أو مع الجني والملك شهريار.

### الإضاءة واللون:

- بدأ الفيلم في مشهد تسوده الإضاءة القليلة، باستثناء بعضها الذي أنار عالم الفلك والمصباح الساحر وبعض الموجودات بما يتلاءم وطبيعة العصر وحياته.
- في لقطة لأحد شوارع لندن، ركّز الفيلم الجو الضبابي المألوف، بما يتطلب من القدر المحدود من الإضاءة في الشارع، وفي أجواء ممطرة.
- طغت في أروقة المملكة ألوان الزهور وخضرة الأشجار وكثرة الطيور الملونة وانتشار القباب الذهبية الصفراء، مع العناية الفائقة بملابس رجال المملكة وتباين ألوانهم "كل حسب وظيفته" بما يدل على نظام خاص وصارم. أما في داخل القصر، فقد سادت ألوان وأشكال البذخ والاسترخاء من ستائر ملونة إلى أعمدة رخامية وذهبية قائمة على بحيرات زرقاء تنتشر فيها النساء العاريات، في حين حمل الأطفال رداء الملك الذي بلغ أكثر من عشرة أمتار وراءه كي يجلس على عرشه الضخم.
- استخدمت الإضاءة بشكل اعتيادي، بمقدار يكشف عن الشخصيات وحركتها في الفضاء الذي يمنح عمق المجال، بفعل التكوينات الممتدة.
- ظهرت بعض المشاهد الخارجية التي اعتمدت الإضاءة الطبيعية بأوقات منحت الصورة النقاء والنصوع وعزل الظلال.
- عرضت بعض المشاهد الليلية باضاءة باهته بقدر الحاجة للشكل كما في مشاهد شهرزاد مع علاء الدين أو مع السندباد.
- أفصحت لقطعات الصحراء عن لون الرمال الفاتح والمنسجم مع حضور أشكال الممثلين "شهرزاد وعلاء الدين ود. جيني ودراجته" بما يحقق التباين اللوني وهم وحدهم يشغلون هذا الفضاء الرملي الممتد دون أدنى عشبة في الأرض.
- طغى اللون الأحمر في بعض التشكيلات التي بدأت من عمامة الجلاد إلى بدلته إلى ملابس الحاضرين لمشاهدة إعدام شهرزاد، فضلاً عن ملابس رداء السلطان الأحمر، وملابس حرسه المقربين، كما ظهرت الطائفة النفاثة الحمراء والسجادة الحمراء الطائفة وخيمة الملك على البحر، وعصابة الرأس الحمراء التي ارتدتها شهرزاد عند ذهابها إلى الملك في البحر بهيئة فتى، ويحمل اللون الأحمر دلالات مقصودة لا تخلو من سخونة الأحداث والأجواء فضلاً عن حرارة المشاعر والأحاسيس التي أراد الفيلم بثها.

### المونتاج:

- في تقنية المونتاج، نفذت بعض المشاهد بوسيلة الاختفاء التدريجي أو الظهور التدريجي عبر عينات خاصة بالمونتاج لأغراض الانتقال، وهذا ما اتضح في مشهد انتقال العالم الفلكي من

- العصر القديم إلى العصر الحديث ونزوله في غرفة بلندن، وقد انهالت عليه أدوات وأثاث الغرفة بطريقة الـ "3D" وهي من المؤثرات التصويرية التي أضفت الأجواء الحديثة المطلوبة.
- استخدم المخرج تنقلات مونتاجية من الواقع إلى الخيال بمشاهد تلفزيونية من خلال الشاشة التي يمتلكها الدكتور جيني وسلطته السحرية بالمشاهدة عبر التلفزيون عن بعد، أو بالإمكان التنقل من الموقع الواقعي الطبيعي إلى المشهد المصور داخل الكادر التلفزيوني بانتقالات سحرية تغريبية.
  - المشهد الأخير الذي يختتم بلقطة قريبة على وجه الدكتور جيني وهو عائداً مع الملك شهريار الذي ينصبه رئيساً للوزراء، تنسحب اللقطة إلى الخلف أو الـ Out لتستقر في شاشة تلفزيون وقد جلس السيد ويلسون وزوجته لمشاهدة العرض التلفزيوني بأكمله، وهو انتقال مونتاجي خضع لتقنية المؤثرات التصويرية. بعد أن كشف لنا الانتقال الزمني بين عصرين مختلفين.
  - في مشهد يقدم الدكتور جيني إلى شهرزاد ما طلبته منه وهو الشاي والقطاير وفي هذه الأثناء يأتي رجلان يرتديان الملابس الشرقية الإسلامية ويمران من بينهما، ولكن المخرج عمد على "تلاشي" صورة جيني كونه موجود مع شهرزاد ليس واقعياً وإنما يستند إلى فعل عجائبي، مع الفارق بين ملابسه وملابس المارين من أمامه.

### الإيقاع:

- تميز فيلم شهرزاد بانتقالات سردية متعددة انعكست على ضبط الإيقاع الحركي للقطعة والمشهد والفيلم بما يجنبه الملل والرتابة، كما يأتي:-
- التنوع في الأشكال التصويرية من قديم إلى حديث ومن واقعي إلى خيالي ومن عصر إلى عصر ساعد على تدفق الإيقاع وديناميته.
  - الأفعال والتحويلات العجائبية، كشف عن للدهشة والمفاجأة وهي تنشيط لخطوط التواصل الذهني والجمالي مع المشهد وعدم الانقطاع.
  - المؤثرات التصويرية المستخدمة في الفيلم تقنية يراد منها التجديد وخلق المراوحة بين شكل وآخر وبين زمن وآخر، وكل ذلك أقرب ما يتصل بالإيقاع.
  - المغامرات والمشاهد المسلية في الحفلات الراقصة والموسيقى الشرقية المعزوفة في كل ركن من أركان المملكة، كلها بؤر محفزة للتكثيف بوتائر السرعة وعدم الترهل.
  - التنوع القصصي، لغة سردية تصويرية تديم استمرارية الإيقاع.
  - اليقظة السردية التي تقودها شهرزاد في السيطرة على خيوط السرد أو منح الإيقاع صفة التوثب وعدم الضياع.
  - ملء الفراغات السردية كلها بالموسيقى والمؤثرات الصوتية الملائمة بما يعمق الوسيط التعبيري ويمنحه قدرة الأداء الفاعل والمؤثر، وقد أثبت المخرج تمسكه بالحفاظ على المعنى

الجمالي لفاعلية الشكل البصري المدعم بالخطوط السمعية وأجوائها الموسيقية، إذ وضع في تحولاته السردية العجائبية إيقاعات نابضة حفزت الانتباه كي لا يلتفت على المشهد المجسد وما يجب أن يكون عليه بفعل العلامات وشبكة الإشارات التي تتيح أجازة السرد في تخيلات أبعد ما تكون عن الواقع.

### الصوت:

- استخدم المخرج في المشهد الأول عزف العود الشرقي المرافق لظهور المصباح السحري في مكتب عالم الفلك بتنويعات لحنية شرقية تسبق حوار أو تعليق شهرزاد الأول وهو "كان يا ما كان في قديم الزمان..." ثم يليها عزف الناي كخلفية سمعية للتعليق يرافقها أصوات مؤثرة في الصفير الملائمة لأجواء الليل وسطوع النجوم الظاهرة خلف العالم الفلكي، وبتنوع محبوبك يطلق صوت الرعد والبرق إشارة إلى تنبيه هذا العالم، إلى فعل للاختفاء في المصباح والظهور منه ليعود إلى الأجواء الحديثة وغرفته التي توالى فيها سقوط الأثاث والأدوات التي تسمع فيها أصوات المؤثرات الصوتية لكل قطعة أثاث حسب نوعها، والانتقال إلى صوت المطر وساعة بك بن في لندن.

- في مشهد يصطحب فيه الجلال ولديه الصغيرين ويمر من بوابة المملكة، وفيه نسمع صوت "شخير" الحرس ولكن الجلال "يصفر" بوجه الحراس فينهضون ويدخل الجلال وولديه إلى حدائق القصر فتسمع أصوات الطيور والعصافير، والبيغاوات، إلى أن يصعد الجلال على المنصة ماسكاً بالسكين الكبيرة فيثبتها في وسط الدكة وتتعالى موسيقى عسكرية إيذاناً بوصول شهرزاد مقيدة اليدين لغرض تنفيذ الحكم. مع ضربات موسيقية تبعث على القلق والترقب لفعل مثير. وفي المشهد تنوع متعدد، إذ يتساءل الأطفال عن ذنب شهرزاد، فتجيبهم.. وهي تتحدث عن الذي أتى بها إلى هنا، وهو "السرد".

- استخدم المخرج الموسيقى "التصويرية" المرافقة لسرد شهرزاد كخلفية صوتية، متداخلة مع المؤثرات اللازمة.

- استخدم عزف الكمان، بلحن حزين مرافق لمشهد الخيانة في القصر.

- رافقت عودة الملك من الحرب موسيقى استقبال عالية متداخلة مع تصفيق وصهيل خيول وموسيقى المارش احتفاءً بعودة الملك، ولكن الخط الدرامي لن يكتفي بهذا إذ يتلقى الملك إشارة عن زوجته فيدخل غرفته ويراهما خائنة فتثور ثورته ويهدم العرش عليها ثم يقتلها، وقد خلق تكسير العرش والسريير والملحقات الأخرى، ضجيجاً وتأزماً.

- في مشهد إغماء شهرزاد أمام شهريار، يقوم بحملها إلى السريير بعد قطع مسافة من فناء القصر، وقد تم أغناء المشهد بعزف الكمان المتداخل مع الإيقاع البطيء الذي يبعث على

سخونة المشهد وحرارته العاطفية في حين راحت الفرقة الراقصة تتمايل مع الموسيقى والضربات الإيقاعية.

- قدمت شهرزاد مشهداً اغرائياً كبيراً على عزف الكمان الشرقي برقصاتها وهي تحاول خلع ملابسها أمام شهريار استعداداً للقائها الأول به كزوجة. وقد تحقق الانسجام الجمالي بين الموسيقى وحركات الجسد الإيقاعية بما يضيف على المشهد القوة التعبيرية.
- في مشهد تفرك شهرزاد مصباحاً وتفتحه ليطلق صوتاً مفزعاً يرافقه صرختها العالية جراء الدخان الذي نتج عنه، وهو عبارة عن ظهور تدريجي لشخص دكتور جني على السطح أوقد جاء إطلاق الصوت العالي المفزع تناسباً مع ظهور الفعل العجائبي.
- جسد المخرج في تركيب صوتي مؤثر في مشهد ملاحقة شهرزاد من قبل فرسان الملك شهريار، إذ تعالت أصوات حوافر الخيول وصهيلها الممزوجة بالموسيقى التصويرية الشائعة لأفلام المعارك والمغامرات بما يغني المشهد معنىً سمعياً مدركاً لدرامية المشهد.
- حمل المشهد الأخير البهاء الصوري في لقطة عامة طويلة تنوعت فيها مفردات العرض والتأثير في اللحظات الأخيرة من إعدام شهرزاد، في حدائق القصر. وظهر "صوت" طائفة مروحية أتت وهي تحمل الملك شهريار، ولكن على بساط طائر بدلاً من المروحية وبعبائية بالغة. وهنا "الصوت" حمل المعنى ببلاغة ناطقة ساعدت على شد انتباه الحضور ومن ضمنهم الجلاد وشهرزاد لترقب درجة اقتراب هذا الصوت، الذي كشف عن وصول شهريار بالبساط الطائر الذي استقبل بحفاوة كبيرة من الجميع للحاق بشهرزاد الملكة والزوجة وإيقاف قرار الإعدام.

#### 4. تنطوي بعض معالجات حكايات ألف ليلة وليلة في بعض الأعمال السينمائية والتلفزيونية

- العالمية على مقاصد وأهداف اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية نذكر منها الآتي:-
- في مشهد ليلة زفاف شهرزاد على شهريار، تقدم شهرزاد رقصة شرقية على أنغام الموسيقى الشرقية الإيقاعية وهي تحاول خلع ملابسها قطعة قطعة أمام شهريار، ولكنها وقفت أمام نافذة واسعة وقد بانَّت النجوم والهلال وصورة للمدينة العربية بغداد بمناراتها ومآذنها ومساجدها المتراسة كخلفية لجسدها العاري الراقص، وأن اشتراك جسد عار لأمرأة ترغب أن تستميل الملك جسدياً مع صورة المدينة بقبابها ومآذنها، هو قصديّة تدل على أن الشواخص الإسلامية هي أباحة للجسد وتجريده من الاحتشام والحياء.
- اشتغل المخرج على فكرة خاصة بالمرأة أطلقها رئيس الوزراء بالعبارة السلبية "ما من امرأة تستحق أن نهمل المملكة من أجلها" وقد اثبت عكس هذه الفكرة خلال الأحداث المتعددة التي مرت على شهرزاد بانعطافات لا تخلو من صراعات وتبدلات، إلى أن وصل إليها الملك شهريار وهي جاثمة على دكة الإعدام أثر حماقة رئيس الوزراء التي فشلت بوصول الملك

- حياً بعد أن أطلق عبارته التي تقول: "لا تحاول أن تثبت يا رئيس الوزراء أن لا امرأة تستحق أن نفقد مملكتنا من أجلها".
- من خلال المعالجة الفيلمية، لم تكشف الصورة في فيلم شهرزاد أن إدارة السلطان لأمر البلاد مشغولة بالإنتاج وتصريف الأمور، أو الاطلاع على العلاقات المعبرة عن حضارة دولة ونظامها، وإنما اقتصر المشاهد الفيلمية التلفزيونية على مجريات السرد المتعلق بقضية الملك نفسها وما لها من علاقة مع شهرزاد، والمغامرات التي تخللتها، فضلاً عن مظاهر المملكة وما تشهده من بذخ وترف وأبهة وبحيرات النساء وأجسادهن.
  - في تحويل للقصة الأصلية يكشف لنا الفيلم التلفزيوني عن حالتين من طريقة إلقاء القبض على شهرزاد عند هروبها، الأولى من قبل جنود الملك بالصحراء حين وضعوها في قفص ذهبي تعلوه قبة ذهبية عباسية، أما الثانية فقد وضعوها في قفص حديدي أسود حالك مربع الشكل بأمر من رئيس الوزراء وكلا الحالتين، لم تكن من أصول القصص التاريخية للحكايات.
  - في إطار فكرة الربط بين عصرين، وفي مشهد تكون فيه شهرزاد وسندباد والجنى أمام شاشة التلفزيون، وشهرزاد التي تسأل الجنى "عزفنا بالقرن العشرين" هنا تظهر لقطات رحلة الإنسان إلى القمر في إشارة إلى ما يريد أن يذهب إليه الخطاب البصري، بأنكم "العرب" في حال، ونحن في حال آخر يثير الإعجاب.
  - أن قول الملك شهريار لرئيس وزرائه عن جيمي جيني ينطوي على ما يمكن أن نسميه اعترافاً بالانتماء وهو يقول "أن جيمي جيني هو معلم ابني وهو انكليزي وإن أساسه من بلاد العرب". بمعنى أن ما يمكن أن نسميه بالدور الإيجابي، أو التحولات النافعة كان للعرب دور كبير فيها، على نحو يهذب الخطاب ويمده بالتصورات المشرقة عن الحقائق من دون تزييف.
  - تقصد المخرج في خلق ثنائية استخدام المروحية وحملها للسجادة كبساط طائر، وتبديل العمامة بالقبعة وركوب شهرزاد وعلاء الدين وجيني للدراجة وتذكر جيني لسباق رالي باريس في دكار، كما ربط الرقصات الشرقية بالغربية، لأغراض تكثيف اللحظة الجمالية في زيادة وتأثر الإبهار والتمتع بالأداء الذي يلامس الخيال والتأويل وما تنأى به الروح بعوالم متعددة لا تخلو من التناقض والمفارقة.
  - في مشهد يجمع شهرزاد والسندباد والدكتور جيني وهم يشاهدون في التلفزيون انطلاق القمر الصناعي يمكن الانتباه إلى قصدية العرض بالنسبة لانطلاق الصاروخ واللقطة التي تليه هو انتباه شهرزاد للشاشة وهي في وضع يبرز ساقها بشكل عمودي، بما يشي بالمقارنة بين "صاروخ وساق أنثى"، التي قد تحمل بعداً من المفارقة السلبية.
  - على الرغم من التشكيل البصري الذي أوجده المخرج بتصميم مجاميع عدة في العروض الشرقية الراقصة لإضفاء جو المتعة في العرض، إلا أن هذه الرقصات نفذت على أرض

بمبان عربية وإسلامية صممت كما لو كانت مساجد إسلامية بزخارفها وقبابها ومآذنها ومداخلها المقوسّة، وأن الثقافة العربية والإسلامية، لا ترى فيها إلا أماكن للعبادة ولكن المخرج الغربي، خالف التقليد والأعراف، على نحو يثير الأبعاد التأويلية وراء هذا التصميم، وهذا ما اتضح منذ تاتيل البداية الذي رافقته الموسيقى التصويرية المؤلفة من عزف إيقاعي شرقي راقص على لقطات صور لمدينة عربية إسلامية شاخصة بمآذنها وقبابها ومناراتها العالية.

4. التأويل للمضامين والأصول التاريخية لحكايات ألف ليلة وليلة عند الغرب تقاطع مع ثقافة الشرق والعرب أحياناً، وأسهم في تغيير بعض القيم العربية والإسلامية وكذلك القصص عند تحويلها إلى منجزات بصرية، على نحو يمكن تأشيريه بالآتي:-

- استحدث الكاتب والمخرج فكرة استبعاد رئيس الوزراء لابنته من الزواج بالملك شهريار واللجوء إلى سوق الجوّاري لاختيار "شهرزاد" أخرى والاتفاق معها على أنها ابنته لغرض الزواج من شهريار، وفعلاً تم ذلك كما في المشهد وهذا تحويل واضح في المضمون الأصلي للقصة ومنبعها التاريخي.
- لم يرد في القص الأصلي أن رئيس وزراء شهريار يداعب في الفراش زوجة شهريار في لقاء جنسي حميم على أساس لفت انتباه شهريار ولهذا فإن ما جرى في فيلم شهرزاد أمر بحاجة إلى أفتاح، لحمل شهريار على إعفاء رئيس وزرائه من المهمة الجنسية المفتعلة التي انتشرت بين صفوف رجال المملكة، من دون الالتزام بالاعتبارات الأخلاقية.
- في اللقاء الأول بين السندباد وشهرزاد والحديث عن معرفة مواهب شهرزاد، والسندباد يسألها عن الرقص الشرقي فتصفه بكلمة بذيء فيحاول إقناعها ببراعته بوصفه ذوقاً فنياً وأنه ليس سهلاً وهو خلاصة الشهوانية، فتحاول هي الأخرى أن ترقص فتستلذ به كثيراً، ثم تنتقل صورتها وهي ترقص في أحد الملاهي رقصاً شرقياً خالصاً.
- أن فكرة خيانة زوجة الملك شهريار مع عشيق لها، على مقربة من عرش الملك أمر يتعرض للأصول النصية لحكايات ألف ليلة وليلة، بما يزيد من شدة تشويه سمعة السلاطين الشرقيين.
- يسجل المشهد الأخير ثمرة الفكرة التي حملها الفيلم بالدور الإيجابي الذي قام به الدكتور جني واتفاق شهريار وشهرزاد على تنصيبه رئيساً للوزراء بدلاً من ذلك الخائن، واعتناق د. جيني الإسلام وترديده عبارتي الله أكبر ومحمد رسول الله، ما هو إلا إنزياح فكري على نحو ما نطمح له لصالح ثقافتنا العربية والإسلامية، عبر هذا الخطاب السمعي البصري الصريح.
- لم تكن فكرة تبديل "عمامة" العالم إلى "قبعة" خالية من التأويل فقد تكون تحريكاً لمعنى الامتثال لحضارة العرب وأساس عمقها المؤشر في الحضارة الحديثة بعصرنا الراهن، واعتقاداً

- بدور العرب في تكوين الحضارة الأوربية كما تحدثت عنه الثقافات والأمم. أو النظر إلى فكرة تجاوز المرحلة التاريخية العربية بالبدليل الحديث الذي طرح برامجه بمعزل عن الجذور التاريخية، ويعتقد المؤلف أنها أقرب إلى الفكرة الأولى باستناد متين، وهو المشهد الأخير في الفيلم الذي أعرب فيه الدكتور جيني عن إيمانه بالله الأكبر ومحمد رسوله الكريم.
- أن فكرة سعة الطلبات من الجيني ومصباحه السحري لم تكن مطلقة وإنما محدودة، بمعنى أنه لا يمكن طلب المستحيل حسب وصية الجني لشهرزاد وإنما الاكتفاء بما موجود في المصباح وهو القرن العشرون الذي يصفه الجني بالفوضى الرهيبة، وهذا هو اعتقاد الفيلم وكاتبه أو مخرجه الذي بنى فيلمه على المركب الثنائي بين الماضي والحاضر، وحدود التباين بينهما.
  - في السرد الصوري التلفزيوني، اشترك السندباد مع شهرزاد في حدث قصصي نجمت عنه أحداث متزامنة مع دوريهما السردية وفعليهما الوظيفي، ذلك ما يكشف عن مخالفة النص الأصلي الوارد في حكايات ألف ليلة وليلة.
  - شاهدنا مشهد طيران الدكتور جني والملك شهريار في طائرة عمودية ونزول شهريار في قرية، ليأخذ "سجادة" ويترك حماراً واقفاً، ويصعد الطائرة، ليأتي مؤخراً لمملكته بالبساط الطائر مع دكتور جيني إلى حيث منصة دكة الإعدام لينفذ شهرزاد قبل تنفيذ الإعدام، فقد حمل هذا المشهد تماساً من المقارنة بين الطائرة والبساط الطائرة بقدر ما يحمل سبق الفكرة التي حظي بها العرب كامتياز لها، على الرغم من الفارق العلمي بين الحاجة الواقعية والتفكير العجائبي السحري وأن فكرة بقاء الحمار واقفاً وهو وسيلة نقل من الطراز البدائي ما هي إلا إصابة لبؤر البطء والإيقاع الخافت، التي يوصف بها العرب أدانة للعرب والدين الإسلامي.
  - أن يعلن دكتور جيني للملك أن هناك تقنية صوتية تكشف بموجبها الحمل بالنسبة لشهرزاد فهذا تثبيت لمستوى المنجز الغربي الذي يمكن أن يحمل الخدمة الإنسانية اللا محدودة، وقد يحمل غرض المقارنة الهادفة إلى التلويح بالتفوق العلمي، من دون خطاب دعائي.
  - في مشهد بمركز الشرطة بلندن الدكتور جيني يخبر المفتش عن شهريار الذي اعتقلته الشرطة وهو واقف أمام منزل جيني، "بأنه شخص مهم وأمير وشيخ يملك النفط، وسيقع حادث دبلوماسي بسببه" وهذه الأوصاف ناجمة عن الاعتقاد الغربي بأن العقلية الشرقية أو العربية هي نفسها في الماضي والحاضر، أو أنها امتداد لها، بما لا يبتعد عن الوصف السائد بأمراء البترول.
  - في مشهد إعلان رئيس الوزراء موت شهريار على يد شهرزاد باستخدام قواها الشيطانية عبر عروض السيرك البهلوانية، واختفاء شهريار وهي محاولة باطلة منه، يراد منها الاستحواذ على السلطة، وبما أن هذه المحاولة قد بوركت من بعض رجال الحاشية، بطريقة لا تخلو من

الرياء، فقد أطلقت شهرزاد تعليقها الخطير: "لا أتصور أن هؤلاء الناس يصوتون يوماً". وهذه قراءة لتصورات خاصة عن مجتمع قد فقد خياره الصحيح، ولهذا فقد كشفت شهرزاد أن هذا المجتمع غير مؤهل للإدلاء بصوته لغرض اختيار من يمثله، وقد يكون هذا اعتقاد لغة الخطاب الموجه عن طريق شهرزاد.

ألف ليلة و ليلة  
في السينما و التلفزيون  
عند الغرب

الدكتور  
صالح الصحن