السرد و الخطاب الخوارقي

د. عليمة قادري

كلية الآداب و اللغات

جامعة منتوري/ قسنطينة

لا يتوقف الإحساس بالغرابة في بعض الأعمال السردية عند حدود الوصف و إنما يتجاوزه إلى الأفعال التي تقوم بها بعض الشخصيات و منها البطل. و هذه الأفعال لا يمكنها أن تتصف بالخوارقية إلا إذا كانت غريبة و غير مألوفة تؤديها شخصية أو عدة شخصيات لها قدرات لا تتوفر عند الأشخاص العاديين، فتكتسب بهذا الإنجاز التميز و اعتراف الآخرين.

يرى ابن رشد معلقا على كتاب "فن الشعر" لأرسطو أن الغرابة تتم "بإخراج القول غير مخرج العادة"[1]

و يذكر أرسطو في كتابه أن "الصفة الجوهرية في لغة القول... تكون نبيلة بعيدة عن الإبتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الإستعمال الدارج..."[2] و النص الشعري بالنسبة له يتألف من عنصرين اثنين العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة، و العنصر الثاني مرده إلى التعابير الغريبة فهي كـ "الغرباء بين أهل المدينة"[2]

و الغريب" كما يعرفه القزويني – كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة...[3] حيث يربط الأمور العجيبة بالسياق الديني، أي بقدرة الله و إرادته فيذكر "معجزات الأنبياء... كانشقاق القمر و انغلاق البحر و انقلاب العصا ثعبانا و كون النار بردا و سلاما... و كرامات الأولياء"[4] و إلتقاة و الصادقين في الإيمان و من الذين اشتهروا بالكرامات الصوفية" و الكرامة الخارقة للعادة شرطها أن تجري من غير إيثار و اختيار من الولي و ضار هؤلاء إلى أن الكرامة تفارق المعجزة من هذا الوجه" فمثلا نجد قصة أهل الكهف اشتملت على خوارق العادات.

أما الأفعال الخارقة التي ينجزها الرسل فهي المعجزات، لأن البشر يعجزون عن الإتيان بمثلها و قد عرف علي بن محمد الشريف الجرجاني في كتابه "التعريفات" المعجزة على أنها "أمر خارق للعادة داعية إلى الخير و السعادة مقرونة بدعوة النبوة يقصد به إظهار صدق من إدعى أنه رسول من الله"[5].

يوضح الإمام أبو إسحاق الإسفرائيني الفرق بين الكرامة و المعجزة قائلا: "المعجزات دلالة صدق الأنبياء... الأولياء لهم كرامات منها إجابة سنة الدعاء... و إن أشار صاحبها إلى الولاية دلت على صدقه في حالته فتسمى معجزة"[6].

و يرى عبد الفتاح كيليطو أن "الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي، و لهذا فإن الجرجاني (عبد القاهر) لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن الملتقى، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب و عنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة"[7].

أما "العجب" بالنسبة للقزويني فهو حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[8].

أما في الأدب فإن "الخوارقية" تنتمي إلى الأدب الخيالي و تهدف إلى إثارة العواطف و الخيال من خلال وصف المشاهد المرعبة و الأفعال الخارقة التي لا تنطبق مع المألوف سواء على مستوى القراءة أو القوانين التي تتحكم في بناء النص و طرق تلقيه أو على مستوى العلاقات البشرية.

و الأفعال الخوارقية ليست أفعالا تاريخية، فهي خيالية لا تحقق على أرض الواقع، و تقترب من المفهوم الإستثنائي (*singulatif*) مقارنة مع الفعل العام الذي يقوم به شخص عادي.

و كان أرسطو أول من آثار ثنائية العام / الخاص عند ذكره للفروق بين التاريخ و الشعر إذ يقول "و بطبيعة الحال فإن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان في كون أن الأول يصوغ حكاياته نثرا شعرا، و لكنهما يتميزان بكون الأول يحكي ما حدث حقيقة، و الثاني الأحداث التي يمكن أن تقع"[9].

و الأفعال الخوارقية لا تتكرر و لا تخضع لقانون العلة و السببية التي يتحكم فيها الخطاب التاريخي، فهي بهذا المفهوم تكتسب الغرابة و التميز و بالتالي غربتها لأنها تجد نفسها غريبة ليست لها نظائر أو مشابهات، فمثلا "حكايات ألف ليلة و ليلة... و حوادث لا تتكرر، فهي غريبة عجيبة"[10] و كذلك فحوادث الإلياذة و الأوديسة غريبة، عجيبة بدورها و لا تتكرر.

فحضور الفوق – طبيعي (*le surnaturel*) في السرد لا يكفي لوصفه إذ يشترط على القارئ أن يحدث عنده الشك في حقيقة الأحداث و الشخصيات دون التأكد بحدوث فعل ما فوق طبيعي.

يعرف جان بيلمان نوال (Jean-Bellemin Noel) الخوارقي قائلا: "الخوارقي نحياه بالغموض... فيه يجب أن يلتقي الحقيقي و الخيالي أو ينعكس الحلم على الحياة الواقعية".

أما الأفعال الخوارقية عند تودوروف (Todorov) فهي "إحساس خاص بالأحداث الغريبة، أي أن الإحساس أو الإدراك أساسي لفهم طبيعة الفعل الخوارقي"[11] كما يضيف "أن الخوارقي يعرف بالنسبة للخيالي و الواقعي، فالظاهرة

العربية يمكن أن تفسر بطريقتين، بأنماط كانت أسباب طبيعية و فوق طبيعية، وإمكانية الشك بينهما تخلق أثر الواقعي"[12].

ويوضح تودوروف (Todorov) في دراسته "مدخل إلى الأدب الخوارقي" (Introduction à la littérature fantastique) (1970) تعريف الخوارقي بدقة و يتوصل إلى تحديد خصائصه إذ يرى أنه:

- يجب أن يفرض النص على القارئ اعتبار عالم الشخصيات عالما حقيقيا وأن يتردد بين تفسير طبيعي و تفسير فوق طبيعي للأحداث.

- هذا التردد يمكن أن تشعر به أيضا شخصية، و هكذا فإن دور القارئ يوكل إلى شخصية، و في نفس الوقت، فإن التردد (*Hésitation*) يجب أن يقوم المؤلف بتمثيله و يصير موضوعا (قيمة) من موضوعات الأثر الأدبي.

- و يجب على القارئ اتخاذ موقف تجاه النص، فيمكنه أن يرفض التأويل الرمزي كما يمكنه أن يرفض التفسير الشعري "[13]

وتعتبر فكرة التردد (hésitation) أو الحيرة (القزويني) أو الشعور بالغرابة (كيليطو) هي المحور الأساسي لنظريته في الدراسة التي ذكرناها (مدخل إلى الأدب الخوارقي) و هي الفكرة التي تناولها كلود بريمون (Claude Brémond) في مقاله "الممكنات السردية" (La logique des possibles narratifs) أين يشرح حركة الذهاب و الإياب بين التدهور و التحسن، أي أن القوانين التي تحكم هذه الحركة، و تتم على مستوى مستويين:

- "الأول: يتمثل في الإجراءات المنطقية لمجموعة من الأحداث المنظمة في شكل حكاية تستدعي الإحترام لتجنب الغموض.

- الثاني: يتمثل في احترام خصوصيات عالم الحكاية مثل الثقافة و العصر و الجنس الأدبي و أسلوب السارد"[14].

و إضافة إلى هذه الخاصية الأساسية "التردد" يوضح تودوروف "بأن الخوارقية يمكنها أن تتصف بشكل أو بأسلوب معين و لكن بدون الأحداث الغرائبية لا يمكنها أن تعرف كحكاية خوارقية، و هي لا تتألف بالتأكيد من هذه الأحداث فقط و لكنها بالنسبة إليها شرط ضروري"[15].

كما اعتمد تودوروف في دراسته للنموذج الخوارقي على الوظائف، فحاول تحديدها إذ تساءل عن مساهمات العناصر الخوارقية في خدمة العمل الأدبي فتوصل إلى ثلاث نقاط:

1- يحدث الخوارقي أثرا خاصا على القارئ كالخوف و الدهشة و بساطة الفضول... هذا الأثر الذي لا يمكن أن تحدثه أجناس أخرى.

2- يخدم الخوارقي السرد و يحرص على عنصر التشويق و يحقق ترتيب العناصر الخوارقية بطريقة دقيقة و خاصة الحبكة.

3- و في الأخير فالخوارقي له وظيفة للوهلة الأولى تتصف بالإطناب، فهو يمكن وصف عالم خوارقي، و هذا العالم ليس له وجود خارج اللغة، الوصف و الموصوف ليسا من طبيعة مختلفة"[16].

لم يهتم تودوروف في دراسته بالوظيفة الأولى لأنها – حسب رأيه – تخص الجانب النفسي للقراءة و هي غريبة نوعا ما عن التحليل الذي اعتمده.

أما الوظيفة الثانية، فهي تعني بالتداخل بين ما هو خوارقي و مكوناته فكان اهتمامه بالوظيفة الأخيرة لدراسة الدلالة الخاصة بالخوارقي.

"إن الحكاية يمكنها أن تدوم و تستمر و تكون لها وظيفة إلا إذا اهتمت بلذة القارئ، و هذه الأخيرة تكون غامضة، غير حقيقية فهي الحكاية الخرافية لأنها تضع القارئ في مواقف هلع و رعب و خوف..."[17] فالسرد إذا "يغتني بالتفاصيل، و لا أدق منها غير القلق و التساؤل"[18].

فسارد ألف ليلة و ليلة و كذلك سارد الأوديسا يصوران مشاهد الهلع و الخوف و الإنتظار و التساؤل – فالقارئ يتساءل عن البطل سواء السندباء أو أوديسيوس – هل ستكون نهايتهما النجاة أم الهلاك؟

و هكذا يتسع السرد و تضاعف تفاصيله و قرائنه"[19] و كلما ظهرت شخصيات جديدة" و مخلوقات أو حتى أماكن تكتشفها شخصية إلا و تحقق "انفتاح السرد على قصة في كل مرة"[20].

فالفعل الخوارقي يحدث و ينجو البطل رغم طول معاناته و محاكاة القارئ معه. "فوظيفة السرد هنا هي إعادة التوازن لعلاقة مختلفة"[21] أو ما يسميه غريماس "قلب المحتويات" فهو يرى "أن التحولات الهامة التي تحدث للبطل من وضعية صعبة مثلا إلى وضعية انفراج هي قلب للمحتويات"[22].

من المعقول جدا أن نظن أن ما يتكلم عنه الأدب بصفة عامة من الناحية الوصفية لا يختلف كثيرا عن الخوارقي، لكن الفرق يكمن في كثافة الأفعال الخوارقية في هذا

الأخير إذ تكون أحيانا في أقصى مستوياتها. يرى بو (Edgar Poe) "أن الخوارقي يمثل تجربة الحدود" لكن هذه الحدود تبقى غامضة و غير مضبوطة، و يجب دراسة مواضيع الخوارقي التي تبقى على علاقة تشابه بمواضيع الأدب عامة لأن المبالغة و الزيادة هما معيارا الخوارقي و لا يجب إغفالهما.

فطائر الرخ في حكايات السندباد البحري طائر ضخم إلى درجة أنه يحجب الشمس — و الفيل الذي هو أكبر حيوان في عالم السندباد لا يزن ذبابة فوق قرن الوحش المسمى بالكركدن.

و يذكر القزويني عن صاحب عجائب البحر حكاية مماثلة لحكاية السندباد. إذ يقول: و لنختم عجائب هذا البحر بحكاية عجيبة... و هي حكاية بطل ركب البحر مع جماعة من التجار"[23] وتعرض إلى ما تعرض له السندباد من متاعب وأوشك على الهلاك حتى قدم طائر، يقول عنه:"و إذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه" [24] تمسك به و طار و نجا في الأخير.

إن نمطية مواضيع الخوارقي تشكل مواضيع الأدب عموما و هنا يطرح تودوروف سؤالا يرتبط بغموض النظرية الأدبية في هذا المجال: "كيف نتكلم عن ما يتكلم عنه الأدب" [25] يضطر هنا إلى التنبيه إلى أمرين:

- الأول: تجنب تقليص الأدب إلى محتوى محض (أي تفادي الإهتمام بالجانب الدلالي فقط) و هذه خاصية تؤدي إلى تجاهل الخصوصية الأدبية كأن نجعل الأدب في مستوى الخطاب الفلسفي، و ساعتها تستوجب المواضيع التي لا يكون لها شيء من الأدبية.

- الثاني: و هو عكس الأول إذ يقلص الأدب إلى شكل (*forme*) و يؤدي إلى عدم الإهتمام بالمضامين في التحليل الأدبي بحجة أن الدال (signifiant) هو الذي يهم في الدراسة (و كأن الأثر الأدبي ليست له دلالة على كل المستويات)[26].

تكلم تودوروف عن مظاهر عدة للعمل الأدبي و توصل إلى أن "كل مظهر له بنيته الخاصة و هو في نفس الوقت ذو دلالة"[27] و ما يهمه هو أن نفرق بين دراسة المضامين و تأويل العمل الأدبي أي انتقاده، فهو بالنسبة إليه بنية بإمكانها أن تستقبل عدة تأويلات تتوقف على مكان و تاريخ ظهورها و كذلك على شخصية الناقد و النظريات السائدة، و الأدب ما هو "إلا بنية فارغة تملؤها أراء و تأويلات النقاد و القراء"[28].

و لدراسة مواضيع الخوارقي يرفض تودوروف الإنطلاق من تشابهها بموضيع الأدب بصفة عامة فيقترح دراسة مواضيع الخوارقي نظرية عامة لهذه الدراسة.

يرى تودوروف أن النقاد اقتنعوا بوضع قوائم للعناصر الخوارقية دون التوصل إلى ضبط نظامها (*Organisation*) إذ يذكر على سبيل المثال "الترتيب المفصل لمواضيع الخوارقي لبترولت (Penzolt) كالرجل الخيالي و مصاص الدماء و الشبح، و السحر و الساحرات..."[29]

و يذكر كذلك ترتيبا أكثر دقة لكايوا (Caillois) و فيه مصاص الدماء و لعنة الساحر و قصة (La marque de la bête) لكيبلينغ – الموت المشخص (قصة الموت الأحمر) إدغار بو)[30] وهذا التعامل مع الخوارقي بترتيب مواضيعه يضاعف الصعوبات أمام الدارس أثناء التحليل الدلالي و أهمها التي ترتبط بطبيعة الأدب الخوارقي نفسه.

فالإهتمام بمواضيع الخوارقي يجعلنا نركز على طبيعة الأفعال التي يحدثها بالدرجة الأولى و لا نهتم برد الفعل (*la réaction*) الذي يحدث لدى القارئ (أو على العموم لدى بطل القصة)، و بتعبير آخر، و انطلاقا من هذا الرأي فالفرق (distinction) بين الخوارقي و الغرائبي لا تصبح له أهميته، و إذا كان النص يركز على الخوارقي (أي رد الفعل) فإننا لا نستطيع أن نميز الفوق – طبيعي الذي أحدثه، فرد الفعل يمنع فهم الحدث و إغفال الخوارقي يصبح أمرا مستحيلا.

فمثلا عندما ندرك شيئا ما يمكن التأكيد على الشيء و على إدراكه لكن كان هذا الأخير قويا فلن نعد ندرك الشيء في حد ذاته.

إن رد الفعل (*réaction*) الذي يعرف بالتردد (*hésitation*) يدوم و يستمر باستمرار الأفعال الخوارقية فهو إحساس "يأتي مضطربا متوترا"[31] أحيانا أو "مشحونا باللذة و المتعة"[32] أحيانا أخرى. فهذه الأحاسيس تشتغل "في السرد بوصفها محمولات قوية للفعل"[32].

هناك أمثلة في كتابات هوفمان (Hoffman) الألماني عبارة عن قائمة للمواضيع الخوارقية، إذ أن ما يهم في هذه الأعمال ليست الأحلام في حد ذاتها و لكن هو أننا نحلم و السعادة التي يخلقها هذا الحلم و كذلك تأمل العالم الفوق – طبيعي يمنعه أحيانا من وصف هذا العالم، فقصة "جرة الذهب" (pot d'or) شاهدة على هذه الأحاسيس.

و كذلك هو الشأن في حكايات ألف ليلة و ليلة و منها حكاية "حمال بغداد" عندما وجد نفسه في عالم مغاير أقرب إلى الحلم في جلسة مع الخليفة هارون

الرشيد منعه هذا الإحاس بالسعادة من الإجابة عن سؤال الصبية عندما سألته عن قصته فاختصر رده قائلا: "أنا رجل حمال حملتني هذه الدلالة و أتت إلى هنا و جرى لي معكم ما جرى و هذا حديثي و السلام"[33].

فحدث عنده ما يسمى "بالقطيعة عن ثوابت العالم الواقعي"[34]. إضافة إلى هذه الوضعية الأولى (الإحساس بالسعادة و الحلم).

يصادف الدارس وضعية ثانية مغايرة للأولى و هي الإحساس بالرعب و الهلع و هو يتكرر كثيرا في ألف ليلة و ليلة. فمثلا السندباد ينتابه إحساس بالخوف الشديد في رحلاته عندما يجد نفسه في مأزق يقول: "كل ما أخلص من مصيبة أقع في ما هو أعظم منها و أشد"[35] و في حالة يأسه في إحدى رحلاته يقول: "إن هذا الموت موت ردئ"[36] يحدث الخوارقي كذلك عند موباسان (Maupassant) هلعا و توترا كبيرين حتى أن القارئ يعجز عن فهم مكوناته إذ تبدأ الحكاية بحدث خوارقي، بحركة أثاث منزل و لا يوجد أي منطق يحكم هذه الحركة..."[37].

فهذا الإحساس العميق باليأس يجعل القارئ يركز أكثر و من هنا "تكمن لذة النص في كونه يبقى في حالة تساؤل أطول مدة ممكنة"[38] و هذا هو النص الذي يشد قارئه، إذ يقول رولان بارت (R. Barthes): "النص الذي تكتبه يجب أن يثبت لي أنه يرغب في"[39] فقارئ الخوارقي: يحس أن "قطيعة مع النظام المتعارف عليه وقوة الغير مقبول فرضت نفسها عليه"[40].

و يذكر تودوروف وضعية ثالثة مختلفة عن الوضعيتين السابقتين للفعل الخوارقي كفعل استثنائي تجلى في حكاية دورة الخزقة" (Le tour d'Ecrou)

(Henry James) لهنري جايمس أين نجد الإدراك يحتل الصدارة و لا يختفي مثلما حدث في الأمثلة السابقة، فالإنتباه للإدراك عند قارئ جايمس يبعده عن الأشياء التي أدركها، و هذا ما يحدث عنده إحساس بالقلق، لكنه أكثر غموضا من الإحساس الذي يعيشه قارئ موباسان مثلا.

تحدد هذه الوضعيات الثلاث خصائص السرد الخوارقي "فهو يعتبر وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع و طريقة لإعادة التوازن لمجتمع يعاني من اختلالات على مستوى العلاقات بين أفراد المجتمع"[41].

لكن إدراك الخوارقي أو الإحساس به يضفي عليه غموضا و يجعل فهمه صعبا لأن خصائصه عديدة كالإنقطاع المفاجئ ببشريط السردي في الحكاية العربية دون أن تكون مؤشرات أو أدلة و يلجأ السارد إلى أدوات سردية مثل "إذ" أو "إذا" الفجائية إلى المفاجأة و هي أدوات تدل على الإنتقال من سردي إلى آخر دون انتهاء الآخر أي بتر "الحدث الذي لا يعجزه أن يتخذ صفة خارقة لإنقاذ الشخصية من مأزقها" و لعل اتصاف "الحدث بالمفاجأة هو ذلك التحول"[42].

و قد تناولت البلاغة العربية القديمة هذه الظاهرة ظاهرة الإنتقال من غرض إلى غرض و ضبط بعض الأدوات اللغوية التي يمكن أن تحقق هذا الإنتقال مثل "عد عن ذا"، "دع ذا"... هذه الأدوات لا تتوقف وظيفتها عند التحول من موقف سردي إلى آخر فهي توظف شخصيات أخرى و بالتالي حكايات أخرى أي "إنتهاج طريقة التداخل السردي للأحداث مما [يجعل] النص متقبلا لأي شخصية مهما تك غريبة"[43] كما يحدث باستمرار في حكايات ألف ليلة و ليلة و كذلك كليلة و دمنة لإبن المقفع.

و يجب الإشارة إلى خاصية أساسية في الخطاب الخوارقي و هي التهويل الذي يتضح من الأسلوب الذي يستعمله السارد و كذلك قدرته على "رسم الشخصية على أنحاء عجيبة... إذ كان قادرا على المزج بين الشخصية الخرافية و السحرية"[44] و الواقعية...

يوظف السارد الخوارقي شخصيات غريبة و مخلوقات عجيبة و عفاريت و سخرة و حيوانات لا يمكن أن تكون في الواقع كما يوظف السارد فضاءات غريبة موحشة تثير الرعب و الهلع. فالسندباد البحري انتقل بدء من رحلته الأولى إلى البحر إلى فضاء غريب موحش بأمواجه و مخلوقاته...

أما السندباد البري الذي كان يستمع إلى مغامرات السندباد البحري "عندما اجتاز الباب الذي كان جالسا قبالته يعني أنه انتقل من فضائه المألوف إلى فضاء غريب"[45] و يمكن للخوارقي أن يحتوي عادات و أحداث تقوم بها الشخصيات و خاصة المخلوقات الغريبة التي يلتقي بها السندباد. فهي تختلف في حجمها كما هو شائع في العالم المألوف: "كالقرود أي الأقزام" و هم "الوحوش" و رؤيتهم تفزع ولا يفهم لهم أحد كلاما..."[46]

"أما الصفة الغالبة فهي الضخامة عندما يحلق طائر الرخ في السماء فإنه يحجب الشمس كما تفعل الغمامة و يظلم الجو"[47] هذه الصفات التي يضيفها السارد الخوارقي على الشخصيات و أفعالها و تصرفاتها الغريبة هي التي تضفي كثافة الخوارقي و تخلق رد الفعل لدى القارئ و بالتالي التردد لإدراك الخوارقي الذي هو قطيعة مع العالم المألوف و الواقعي"[48].

هذا التميز الذي خطي به الأدب الخوارقي بخروجه عن الأدب المألوف إلى عالم غريب خاص به شغل الدارسين كثيرا و حاولوا — رغم استعصائه — تعريفه ورسم

حدوده و رأوا أنه يعبر عن تعقيدات العالم الواقعي، فكرة عبر عنها نوديه (Nodier) منذ القرن التاسع عشر في نوفمبر 1830 في مقال غير مسبوق بعنوان "عن الخوارقي في الأدب"

(Du fantastique en littérature) في "مجلة باريس"، فهو يرى أن "هذا النوع من الأدب يقدم كملجأ و هروب من الواقع المقرف".

هذا و تبقى دراسة تودوروف (مدخل إلى الأدب الخوارقي) من أهم الدراسات في القرن العشرين التي استلهمها من التحليل البنيوي فكان لها أثر بالغ في انطلاق وإثراء النقد في مجال الخوارقي.

1-ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص243.
2-أرسطو: في الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي ص61.
3- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة ص186.
4- القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات ص9.
5-الجرجاني علي بن محمد الشرف: التعريفات ص243.
6-النووي: بستان العارفين ص63.
7-كيليطو: الأدب و الغرابة ص60.
8-القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات ص5.
9-Aristo : Poétique p42.
10- بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية و الغرائبية ص69.
11- المرجع نفسه
-12 Op. Cit p30.
-13Todorov (T):Introduction à la littérature fantastique p61.
14-Brémond (C) : « La logique des possibles narratifs ». Communications N°8 (1966) p60.
15-Todorov (T):Introduction à la littérature fantastique p98.
16-Op cit p98.
17-Demers (Y) et Gauvin (L) : Frontières du conte écrit p5.
18- الموسوي: سرديات العصر الوسيط ص63.
19-نفسه ص67.
20- نفسه ص69.
21-كيليطو: الأدب و الغرابة ص104.
22-Greimas (A-J):«Eléments pour une théorie de l'interprétation récit mythique »Communication 8 (1996) p31.
23- القزويني: عجائب المخلوقات ص88.
24-نفسه.
25-Todorov (T) Introduction à la littérature fantastique p99.
26-Op cit pp99-100.
27-Op cit.

28-Op cit p101.
29-Op cit p102.
30- Op cit p103.
31 -لموسوي: سرديات العصر الوسيط ص201.
32- نفسه.
33-نفسه ص169.
34-ألف ليلة و ليلة – الليلة الحادية عشر.
35 Vax (L) : la séduction de l'étrange p160.
36-ألف ليلة و ليلة ص411.
37-نفسه ص417.
38- Todorov (V) : Introduction à la littérature fantastique p111.
39- Masseron (C) : « Le récit fantastique » Pratique N°34 (1982) p33.
40- Barthes (R) : Le plaisir du texte p13-14
41- Caillois (R) : Au cœur du fantastique p39.
42-مرتاض (عبد الملك) ألف ليلة و ليلة ص30.
43- مرتاض (عبد الملك) ألف ليلة و ليلة ص40.
44- نفسه ص45.
45- نفسه ص51.
46- كليلطو الأدب و الغرابة ص97.
47- نفسه ص99.
48- Vax (L) : La séduction de l'étrange p160.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر باللغة العربية:

- ألف ليلة و ليلة: 4 أجزاء. منشورات دار مكتبة الحياة بيروت د ت.

المراجع باللغة العربية:

- ابن رشد – تلخيص كتاب أرسطو في الشعر
- أرسطو – في الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي – ط2. بيروت 1973
- أرسطو – الخطابة. الترجمة العربية القديمة. تحقيق عبد الرحمن بدوي – القاهرة 1959.
- الجرجاني (علي بن محمد الشريف): كتاب التعريفات – مكتبة لبنان بيروت 1978.
- القزويني (زكرياء بن محمد بن محمود): عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات – دار المعارف للطباعة و النشر – سوسة – تونس د ت.
- كيليطو (عبد الفتاح): الأدب و الغرابة – ط1 دار الطليعة بيروت 1982.
- مرتاض (عبد الملك): ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.
- الموسوي (محسن جاسم): سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط – المركز الثقافي العربي ط1 بيروت 1997.

- النووي (أبي زكرياء محي الدين بن شرف): بستان العارفين – دار الكتاب العربي ط2 بيروت 1992.

- ياسين (بو علي): حكايات شهرزاد: الواقعية و الغرائبية و الوظيفية الإجتماعية – دراسات عربية – عدد 5 بيروت 1981.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Aristote : Poétique – Les Belles Lettres – Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1977.

- Barthes (R) : Le plaisir du texte. Seuil Paris 1973.

- Brémond (C) : « La logique des possibles narratifs » Communications 8 (1966) seuil Paris.

- Caillois (R) : Au cœur du fantastique. Gallimard 1965.

- Demers (Y) et Gauvin (L) : « Frontières du conte écrit ». Littérature N°45 février 1982. Larousse.

- Greimas (A-J) : « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». Communication 8 (1966). Seuil Paris.

- Masseron (c) : « Le récit fantastique ». pratiques N°34-1982 Metz seuil Paris.

- Todorov (T) : Introduction à la littérature fantastique. Seuil Paris 1970.

- Vax (L) : La séduction de l'étrange – PUF 1965.