الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر
رمز المذكرة:.....

المـــــوضـــوع:

آليات اشتغال المتخيّل السردي في قصص الأطفال

إعداد الطالبتين:
حولية ليلى
بغلي وسام

إشـــراف: د. ليلى حوماني

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	محمد بن أعمر	**رئيسا**
أ.الدكتور	عبد الكريم لطفي	**ممتحنا**
أ.الدكتور	ليلى حوماني	**مشرفا مقررا**

العام الجامعي : 1442-1443هـ /2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

الحمد لله الذي وفقني لهذا ولم أكن لأصل إليه لولا فضل الله علي أما بعد:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أمي وأبي العزيزين

اللّذين سهرا وتعبا على تعليمي، حفظهما الله وأطال في عمركما

إلى الأستاذة المشرفة : حوماني ليلى

و إلى أفراد أسرتي، سندي في الحياة ولا أحصي لهم فضلا

إلى كل أقاربي وإلى كل الأصدقاء والأحباب من دون استثناء

إلى أساتذتي الكرام وكل رفقاء الدراسة

وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن ينفع ببحثنا هذا جميع

الطلبة.

حوليـــــــــة لـيـــلى

إهـــداء

الحمد للّه بجميع محامده على جميع نعمه، وصلّى اللّه على من فضّله على الخلق، وكرّم أمّته على سائر الأمم، أمّا بعد:

لا يسعني في هذه اللّحظات الّتي لعلّني لا أملك أغلى منها إلّا أن أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

إلى فضاء المحبّة وبحر الحنان، ريحانة الدّنيا وبهجتها : أمي الغالية .

إلى الّذي علّمني أنّ الحياة كفاح ونضال وكان سندي في الحياة وقدوتي : أبي الغالي.

إلى من شاركوني لذّة الحياة وتعبها : أخي محمد الأمين وأختي فاطمة الزّهراء، خالتي نبيلة وابنها عبد العليم أشرف، وإلى كلّ أفراد العائلة دون استثناء .

وإلى كلّ من يحمل في قلبه بصيصا من الحبّ .

إلى كلّ طلبة الأدب العربي دفعة 2021/2020

بغلي وســـام

شكر وعرفان

باسم من خلق الانسان وعلّمه البيان والصّلاة والسّلام على من انشقّت منه الأسرار، وفيه ارتقت الحقائق وتنزّلت علوم آدم، فنوّرت الأبصار، سيّدنا محمّد المصطفى الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين،

إنّ الإعترافَ بالجميل فضيلة، ونكرانه رذيلة، لذا نتوجّه بالشّكر للّه أوّلا الّذي وفّقنا لإتمام بحثنا ويسّر لنا أمورنا .

ونتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذة المشرفة "د. ليلى حوماني " التّي أشرفت على تأطير هذه المذكّرة ولم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها، كما نشكر اللجنة المناقشة المشكّلة من الأستاذين الفاضلين : أ/د: محمد بن أعمر و د/لطفي عبد الكريم على تجشّمهما عناء قراءة هذا البحث وإثرائه بملاحظاتهما وتقويمه بتوجيهاتهما .

شكرا للمعلّمين والأساتذة من بداية مشوارنا الدّراسي إلى نهايته، فمن علّمنا حرفا صرنا له عبدا.

شكرا للأسرة الجامعية وعلى رأسها عميد الكلّية ورئيس القسم وجميع الموظفين في كلية الآداب واللّغات.ونشكر كلّ من مدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد.

وفي الأخير نشكر من كان همّه الوحيد في هذه الدّنيا حمل رسالة العلم وتبليغها للأجيال بأمانة، ليبقى العلم وحده المسعى الحقيقي لتحقيق الأمنيات والارتقاء إلى أعلى المراتب في الدّنيا والآخرة.

مقدمة

مقدمة :

لقد أدرك الأدباء منذ القدم أهمية الخيال في عمليّة الإبداع. والمتخيّل سواء في الثّقافة العربية أو الغربيّة له علاقة وطيدة بالخيال، كيف لا، وهو يحيل إلى ما يوجد في خيال المرء من معاني وتصوّرات يمكن ترجمتها كوقائع فنيّة ومادّية. فعمليّة الإبداع وطيدة الصّلة بالمتخيّل الّتي تصدر عنه، ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنّصوص ومن ثمّ تأويلها وفهم أسرارها وتذوّق جمالها .

ونظرا لأهمية المتخيّل في الإبداع الأدبي عموما وقصص الأطفال خصوصا، اخترنا هذا الموضوع الموسوم: " **آليات اشتغال المتخيّل السردي في قصص الأطفال** "، سنلج هذا العالم والأسئلة ما تفتأ تتوارد على أذهاننا :

- ما مفهوم المتخيّل؟ وما علاقته بالمفاهيم الأخيرة الّتي يتقاطع معها(الخيال- التّخييل) ؟
- ماهي المجالات النّظرية للمتخيّل السردي ؟
- وكيف تتجلّى في قصص الأطفال ؟
- ماهي الآليّات التي يعتمد عليها المتخيّل السّردي في قصص الأطفال ؟
- ومادورها في تربية الطّفل ؟

أمّا ما دفعنا إلى الاهتمام بهذا الموضوع فهو تعدّد مجالاته ومعانيه عند الأدباء والفلاسفة، بل وتوظيفه ومجال استعماله، وذاك ما شدّ اهتمامنا به، وزاد من رغبتنا في دراسته، خاصّة في " قصص الأطفال" لما لها من دور فعّال في تربية الطّفل.

وقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التّحليلي، لملائمته لطبيعة الموضوع حيث تناولنا بعض قصص الأطفال محلّلين ما ورد فيها من تجلّياتٍ للمتخيّل السّردي كالشّخصية، والمكان ومرجعياته والزّمن وتقنياته، وآليات اشتغال هذا المتخيّل في قصص الأطفال.

واقتضت طبيعة البحث أن نقسّمه إلى مدخل وثلاثة فصول :

- ضمّ **المدخل** تعريفا بالقصّة القصيرة ونشأتها والتّعريف بقصص الأطفال ودورها.

- وخصّص **الفصل الأوّل** للحديث عن المفاهيم المتقاطعة مع المتخيّل (الخيال، التّخييل) وعلاقة المتخيّل بالسّرد.

- **والفصل الثّاني** المعنون بـ" المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي" تناولنا فيه ماهيّة الشّخصية وأنواعها، وتعريف المكان ومرجعيّاته، والزّمن وتقنياته، لنختمه بشرح آليات المتخيّل السّردي.

- أمّا **الفصل الثّالث** فكان فصلا تطبيقيّا، تطرّقنا فيه إلى "تجليّات المتخيّل السّردي في قصص الأطفال" فتعرّضنا أوّلا للشّخصيات المتخيّلة في قصّتي " علاء الدين والمصباح السّحري "و "علي بابا والأربعون لصّا "، وثانيا للمكان ومرجعيّاته في قصّتي "علي بابا والأربعون لصّا" و" الطّفل العنيد"، وثالثا للزمن وتقنيّاته في قصّة " تذكّر يا حمام"، ووقفنا أخيرا عند آليات اشتغال المتخيل السّردي في القصص الأربعة، لنخلص إلى مجموعة من النّتائج وضّحناها في **الخاتمة**. وختمنا بحثنا **بملحق** لخصّنا فيه القصص الّتي اعتمدناها كمتن في الدراسة .

وقد سعينا من خلال هذا البحث إلى كشف اللّبس عن هذه المفاهيم المتداخلة (الخيال- التّخييل- المتخيّل)، وتحليل بعضٍ من قصص الأطفال والكشف عن متخيّلها السّردي وآليّاته، معتمدين في ذلك على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لأبي الحسن حازم القرطاجني ، "المتخيل في الرّواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف- " لآمنة بلعلى "مقاربة المتخيّل السّردي في القصّة القصيرة جدّا" لجميل حمداوي و " المتخيّل والتّواصل مفارقات العرب والغرب " لمحمد نور الدّين أفاية ...

ولاشك أن التّعرض إلى موضوع متشعّب كهذا لا يخلو من صعوباتٍ والتي تصبح محفّزا في سبيل بلوغ الهدف منها تداخل المفاهيم وصعوبة الفصل بينها، وقلّة المراجع التي تتناول آليات المتخيّل السّردي في جانبيها النظري والتطبيقي، ممّا صعب علينا استنباطها من النماذج القصصية وتحليلها.

ليحطّ بنا الرّحال إلى مسك الختام والذي سيكون شكرا وامتنانا لمن ساهم في مساعدتنا، ونذكر على رأسهم أستاذتنا الفاضلة وقدوتنا "د/حوماني ليلى " راجيين أن يكون بحثنا هذا منطلقا لبحوث أخرى، ولله في ذلك كلّه الحمد من قبل ومن بعد .

الطّالبتـــان : **بغـــــلي وســـــــام** .

حوليــة ليـــــــــــلى .

الرّمشي في : 27 ذو القعدة 1442الموافق لـ 7جويلية 2021.

المدخل

ماهية القصّة القصيرة ونشأتها

1. تعريف القصة القصيرة:

يمكننا تعريف القصة بأنها قالب من قوالب التعبير، يعتمد فيه الكاتب على سرد أحداث معينة تجري بين شخصية وأخرى، أو شخصيات متعددة، يستند في قصها وسردها على عنصر التشويق حتى يصل بالقارئ أو السامع إلى نقطة معينة، تتأزم فيها الأحداث وتسمى (العقدة) ويتطلع المرء معها إلى الحل حتى يأتي في النهاية ،على أن بعض النقاد لا يرى العقدة ولا الحل لازمين لفن القصة[1].

فالقصة بمفهومها العام شديدة الصلة بحياة الإنسان اليومية منذ فجر التاريخ فلا تكاد تخلو منها حياة أي شعب من الشعوب سواءً كانت مدونة أم مروية شفاها فهي تحمل تجارب الإنسان، وخبراته وتنقلها إلى الآخرين مغلّفة بالخيال في معظم الأحيان ،أو معبّرة عن حقائق مجردة كما هي، وفي كلتا الحالتين تلقي الضّوء على الكثير من صوّر الحياة ومشكلاتها.

إلاّ أن المفهوم الحديث للقصة يختلف عما كانت عليه في القديم، من حيث دورها وتقنياتها فليست القصة الحديثة حكاية تسرد حوادث معينة أو حياة شخص كيفما اتفق، ولكنها محددة بطرق فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الأخرى.

إذ يذهب "عبد الله الركيبي" إلى" أن القصة القصيرة هي التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان "[2]. أما عند حامد النساج فهي "الفن الذي يعطينا الواقع بنسيجه الدقيق"[3]،و يعرفها "شكري عياد" بقوله " إنّ كل قصة قصيرة فنية، هي تجربة جديدة في التكنيك إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعا متشابها كل التشابه نوعًا وعمقًا وشمولاً ، ومادام تصميم القصة القصيرة قائما على الأداء الدقيق للانطباع فلابد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص، حيث أن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقًا تاما بين الشكل والمضمون"[4].

---

[1]- ينظر : شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998 ،ص11.

[2]- عبد الله خليفة الركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الدعوة، 1968، ص65 .

[3]- حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر، دار المعارف، ط3، 1931، ص 127 .

[4]- شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979، ص 96 .

ويرى "طاهر مكي" بأن القصة القصيرة جنس أدبي محدد وقد حصرها في عشرة حدود وهي "حكاية أدبية، تدرك لتقصّ، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدّد، حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي، إنما طبقًا لنظرة مثالية ورمزية لا تنمي أحداثًا وشخوصًا، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثًا ذا معنى كبير "[1].

إذًا فالقصة القصيرة هي قطعة من النثر الخيالي تركز على حدث أو فكرة أو موقف واحد أو حالة نفسية، تعتمد على التكثيف وغالبًا ما تكون شخصياتها قليلة .

2.نشأة القصة القصيرة :

تعتبر القصة القصيرة من أهم الفنون الأدبية الحديثة التي دخلت الأدب العربي. فهي فن مستحدث يساير التغييرات الاجتماعية والثقافية للوطن العربي، غير أن جذورها ممتدة من أيام العرب قديما إذ يعتقد بعض الأدباء أن أصولها وجذورها تعود إلى المقامة[2].بل إن القصة كظاهرة وجدت منذ وجود المجتمعات الإنسانية لتلبي حاجات نفسية واجتماعية إذ لا يمكن لباحث أن يقر بالموطن الذي نشأت فيه القصة، وذلك ببساطة لأن الحكي والقصّ خاصيّة إنسانية كانت دوما في وجدانها حتى صارت جنسا أدبيا متميزا[3].

وقد ارتبطت نشأتها بالقرن العشرين نتيجة الاحتكاك بأعمال عدد من الكتاب المحدثين الكبار أمثال "جيمس جويس" و"فرانز كافكا" و"أرنست همينجوى" ،" إدجار ألان بو". وازدهر هذا اللّون من الأدب في أرجاء العالم المختلفة طوال قرن مضى على أيدي "جيمس جويس" و"موباسان" و"زولا" و"تورجنيف تشيخوف" و"هاردي ستيفنسن" ومئات من فناني القصة القصيرة، ولعل أول من كتب القصة القصيرة في شكلها الحديث المتكامل هو الكاتب الفرنسي "غي دو موباسان" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[4].

---

[1]- أحمد طاهر المكي، القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط1 ، 1993م، ص 298 .

[2]- ينظر :موسى سليمان ،الأدب القصصي عند العرب ،دار الكتاب اللبناني ،مكتبة المدرسة، ط5 ،1983 م، ص 17.

[3]- ينظر :يوسف الشاروني ،دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، ط2 ،1989، ص57.

[4]- ينظر :حسين شمس أبادي، القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، iranjournals.ir تاريخ الدخول: 2021/06/03.

وقد اختلفت فترات هذا التأثر بين أقطار الوطن العربي، فكانت لمصر " أسبقية بعض الشيء في إرساء قواعد هذا الفن منذ الثلث الأول من القرن العشرين ب جهود "محمد تيمور" و" المازني" وهي الفترة التي بدأ فيها متغيرا في الجزائر"[1].و مما ساعد على انتشار القصة القصيرة تنامي حركة الترجمة وتطور الطباعة والصحافة ،ويرجع فضل انتشارها إلى الطبقة الوسطى لأنها تعرض على صفحات الصحف والمجلات، وأكثر قرائها من أبناء هذه الطبقة.

فالقصة كغيرها من الفنون النثرية لا تقل أهمية عن الأجناس الأخرى إذ استطاعت أن تجد لنفسها مكانة كبيرة في الساحة الأدبية وتحظى باهتمام الدارسين لها، فتعددت اتجاهاتها وكثر كتابها، لأنها سجّل المجتمع البشري الذي تطرح قضاياه الاجتماعية بطريقة فنية.كما حظيت قصص الأطفال على وجه الخصوص باهتمام كبير من الكتاب والدارسين لما لها من دور فعال في حياة الطفل.

3.تعريف قصص الأطفال ودورها في حياة الطفل:

إن الدارس للقصة الموجهة للطفل يدرك كل الإدراك بأن هذا اللون من هذا الأدب هو لون مستحدث بحيث يعد "أبرز نوع من أنواع أدب الأطفال، وهي تستعين بالكلمة في التجسيد الفني حيث تتخذ فيها الكلمات مواقع فنية –في الغالب–كما تتشكّل فيها عناصر تزيد في قوة التّجسيد من خلال الشخصيات وتكوين الأجواء والمواقف والحوادث، وهي بهذا لا تعرض معاني وأفكار فحسب، بل تقود إلى إثارة عواطف وانفعالات لدى الطفل إضافة إلى إثارتها للعمليات العقلية المعرفية كالإدراك، التخييل والتفكير "[2].

وتُعرّف قصص الأطفال بأنّها : " أنماط متنوعة من الأدب القصصي الشفهي والمكتوب تشمل الحوادث والحكايات بأنواعها، وهي فنون قد ترويها الجدّات والأمهات، أو يكتبها قصّاصون بالتأليف المناسب لمراحل الطفولة المتدرجة، أو يتم استنباطها من الموروث الأدبي على لسان الحيوان تارة، أو

[1]– شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 3.

[2]– هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص 171 .

مأخوذة من حكايات تراثية مثل ألف ليلة وليلة تارة أخرى، وتعتبر قصص الأطفال المترجمة أو المعربة أحد روافد قصص الأطفال "[1] .

كما تعرف بأنها لون من ألوان الأدب، وشكل من الأشكال الفنية المحببة للطفل، لأنها تتميز بالمعتقد والتشويق مع السهولة والوضوح، ووسيلة من وسائل نشر الثقافات والمعارف والعلوم ...وهي إما أن تكون نوعا من الأدب المسموع يجد فيه الطفل لذته، واستمتاعه الفني، قبل أن يعرف القراءة والكتابة بدرجة جيدة، وهي فضلا عن ذلك فنٌّ أدبي يتفق مع ميول الطفل، ويجد نفسه منجذبا إليه بطبعه، ومشغوفا به[2] .

ويتميز هذا الشكل الفني بالإثارة وشدة الانتباه، وعرف عنه بأنّه حركة مستمرة، وصراع جاد مع المجهول، واكتشاف، وتصور للأحداث وتطويرها بفعل المهارة، والقدرة على الحلّ، كما أنّ الأحداث في هذه القصص، تجري على أيدي مجموعة من الشخصيات في شكل صراع شائق، يشّوق الأطفال ويحثهم على المشاركة إذ تعدّ القصّة من أقوى عوامل الاستثارة عند الطفل[3] .

فقصص الأطفال نوع من الأنواع الأدبية الأكثر قربا إلى نفس الأطفال، لأنها تحقق لهم الإحساس بالجمال والمتعة، كما أنها وسيلة لنقل المعارف، ينجذبون إليها ويستمتعون بها،

و يجذبهم ما فيها من أفكار وأخيلة، فإذا أُضيف إلى هذا كلّه سرد جميل وحوار ممتع كانت القصة قطعة من الفن الرفيع محبّبة للأطفال، وهي فوق ذلك تثير اهتماماتهم، فعن طريقها يعرف الطفل الخير والشر، فينجذب إلى الخير وينأى عن الشر. كما أنها تزوّد الطفل بالمعلومات، وتعرفه الصحيح من الخطأ، إلى جانب ذلك كله تنمّي فيه حبّ المطالعة وتزيد من قدرته على السيطرة على اللغة بحيث يملك ناصيّة اللغة وبيان الأسلوب وتنمّي معرفته بالماضي والحاضر وتهيّئ له المستقبل، كما أنها تساهم في إشباع بعض الحاجات النفسيّة للطفل حتى تصبح لديه مهارات التذوق الأدبي[4].

---

[1]- أحمد زلط، معجم الطفولة مفاهيم لغوية ومصطلحية، دار الوفاء، القاهرة، 2000 ،ص 53 .

[2]- ينظر: سعيد عبد المعز علي، القصة وأثرها في تربية الطفل، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص 18.

[3]- ينظر: سمير عبد الوهاب أحمد، أدب الأطفال، قراءات ونماذج تطبيقية، دار المسيرة، عمان، ط1، 2006، ص 121 .

[4]- ينظر : إبراهيم محمد عطا، عوامل التشويق، القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994، ص 77_78.

وأخيرا نستخلص أن للقصة دورًا ملموسا في تربية الطفل من الناحية الاجتماعية والثقافية، إذ تزوده بالحقائق المختلفة والمعلومات العامة عن المجتمع الذي يعيش فيه .وتعمل على إكساب الطفل المزيد من المهارات الذهنية واللغوية، وتساعده على توسيع وتطوير خياله.كما أنّها تنمّيه نفسيًا وتربويًا وخلقيًا وتنضجه فكريًا.

وعموما فإنّ قصص الأطفال تساهم بشكل كبير في بناء شخصية الطفل.

الفصل الأول

المتخيّل وتداخل المفاهيم

1. مفهوم الخيال : (Imagination)

1.1. لغة:

تعتبر مادة (خيل) من أكثر المواد العربية خصوبةَ واتساعًا، اشتقاقًا ودلالةً حيث ورد في لسان العرب في مادة "خيل" ما يلي:" خال الشيء، يَخالُ وخِيلهُ، ويكسران، وخالًا وخيلَانًا، محركة، ومخيلةً ومخالةً : ظنّه"[1]. أي أن الخيال هو الظن والتوهم.

كما ورد في معجم الوسيط "خُيّل إليه أنه كذا: لبُس وشبّه ووجّه إليه الوهم. و اختالت الأرض بالنبات: ازدانت وتخايل له الشيء : تشبه، يقال لي خياله : الشخص والطيف، وما تشبه لك في اليقظة والمنام من صورة وتمثال الشيء في المرآة، وكل شيء: ما تراه كالظّل "[2]، أي خيل له الشيء وتوهمه وهو ما تشبه له في الحقيقة والحلم من صورة لشيء في المرآة.

2.1. اصطلاحا:

مفهوم الخيال مفهوم شائك يختلف باختلاف وجهات نظر الدارسين والفلاسفة والنقاد سواء عند العرب أو الغرب وهذا ما سنبينه فيما يأتي :

1.2.1. عند الغرب:

_ أفلاطون :

إن ماهية الخيال انتقلت من الفلسفة إلى الأدب، فكان "أفلاطون" أول من تحدث عن الخيال من خلال كتابه " جمهورية أفلاطون "فبالنسبة له كل الفنون قائمة على المحاكاة، والشعر من بينها إلّا

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ،لسان العرب (مادة خيل)، مجلد11،دار لبنان، بيروت ،ط3، 1994، ص266.

[2]- معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 266.

أنه يرى أن المحاكاة الشعرية " تفسر إفهام السامعين "[1] كونها تعطي معارف غير حقيقية ليس لها أساس من الواقع .

فالتصورات الأفلاطونية تصب في تصور واضح مفاده أن ما يحط من قدر الفن ويقلل من قيمة العمل الشعري كونه يعتمد على المحاكاة، مما يبعده كل البعد عن الحقيقة في نظر أفلاطون [2].

والشاعر في نظره تابع لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامه لذلك فالشاعر مقيد في الشعر، لا يقوم إلّا بتقليد ما يلهم إليه فهو "منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه "[3].

يتبين من خلال ما سبق أنّ الخيال عند "أفلاطون" نابع من هذا المفهوم الذي هو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، وأن أفلاطون لم يعط مفهومًا واضحًا ودقيقًا للخيال، فهو وسيلة التضليل والإبهام ،إذ يري الشعر ضعفًا، وما يتركه من أثر في المتلقي سيزيده ضعفًا. "فإذا ما نزعت عن الشعر قالبه الشعري فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر"[4]. فالشعر في نظره هباء وتعب في فراغ مادام لا معرفة مرجوة من ورائه إذ كان منحازًا لذلك قلّل من قيمته بسبب المحاكاة.

ـ أرسطو:

يرى "أرسطو" أن المحاكاة تعتبر مبدءً غريزيًا في الإنسان نابعا من الفطرة البشرية تقوده نحو الإبداع ليس في الشعر فقط، فهو يخالف نظرية أستاذه "أفلاطون" للشعر. فهي مبدأ أساسي يتعلّق

[1]- أفلاطون : جمهورية أفلاطون نقله إلى العربية حنا خيار، بيروت 1969، ص 28 .

[2]- ينظر: المصدر نفسه ص 23.

[3]- المصدر نفسه، ص23.

[4]- المصدر نفسه ؛ ص 23.

للاستعداد الفطري الطبيعي للإنسان لتقبل المعارف الأولية "فإلى جانب كونها ممارسة خيالية تعتبر مصدر الشعور باللّذة لحظة حصول المعرفة واكتساب الحقيقة عند الإنسان"[1].

أي الخيال هو الوصول إلى لذة حصول المعرفة الحقيقية عند الإنسان. حيث أن "أرسطو" قد أعاد مكانة الحواس بعدما قام أستاذه "أفلاطون" في التقليل من شأنها " فهو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخييل ذهن الفرد وعلاقة لها بالخارج العلوي فهي عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن"[2]، ومنه فالخيال منبع الإحساس .

تكمن عبقرية الشاعر في " أن الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر اختيار وبالجملة تنفعل له انفعالًا نفسيًا غير فكري "[3]. فالخيال عنصر ضروري وجوهري وذو قوة فاعلة في عملية الخلق الأدبي.

اختلفت أراء وأفكار فلاسفة الغرب حول ماهية الخيال، فأفلاطون كتب عن هذا الموضوع في أجزاء عديدة من " جمهوريته" إضافة إلى أرسطو تكلم عن الخيال في كتابه " فن الشعر". فكل واحد منهما قدم وجهة نظره حول مصطلح الخيال.

2.2.1. عند العرب:

ـ حازم القرطاجني :

أشار "حازم القرطاجني" إلى الصورة التي تقوم في الخيال، والتي ينفعل السامع باستقبالها في ذهنه ومن ثمة تصورها وتخيلها، وعبر أن كل ما كان من " الأقاويل القياسية مبنيًا على تخييل وفيه

[1]- أرسطو طاليس ،فن الشعر ،تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973،ص12.

[2]- أرسطو طاليس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقلا عن بن يونس القنابي من السرياني إلى العربي، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصرية 1953م، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 197 .

محاكاة فهو قول شعري وهو ليس بما فيه من عنصري الصدق والكذب وإنما ما فيه من محاكاة أو تخييل"[1]. باستثمار القدرات التصويرية المبدعة لدى الفرد خاصة الشاعر ومخيلته " وهي تعني الصورة المبتكرة التي يؤلف الخيال أجزائها، وهذا النوع من الخيال هو الذي يستعيد الصورة المألوفة الغائبة عن الحس "[2].

ـ شوقي ضيف:

يعرف "شوقي ضيف" الخيال بأنه "الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها "[3].

يقصد بهذا التعريف أن الصورة التي نجدها عند الأدباء لم تأت من عدم، بل هي نتاج لأحاسيسهم ومشاعرهم المخزنة في مخيلتهم، والتي يقومون بترجمتها إلى صور جديدة خاصة بهم.

إضافة إلى رؤيته أن الخيل الجيِّد هو الذي يتجنب الإبهام، المبالغة والتوغل في عوالم غيبية وغامضة لا يقبلها لا العقل ولا الحس، وإذا " تحول إلى صنع صور مبهمة شديدة الإبهام، فإنه يبتعد عنا وعن محيطنا وأرض "[4].و الأجدر والأحق أن ينطلق من الواقع، ومما نعايشه في حياتنا ويخلق منه صورًا نستطيع فهمها واستيعابها ونتحسس الجمالية فيها.

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الاسلامي ،ط2، بيروت 1981 ص 71.

[2]- صفوت عبد الله الخطيب : الأصول الروائية في رسالة الغفران، دار الهداية، ط1، 1987 ص 65 .

[3]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1996، ص 167.

[4]- المصدر نفسه ،ص 167.

_ أحمد أمين :

يرى "أحمد أمين" أن الخيال له دخلا كبيرًا في إثارة العواطف والأحاسيس، ويصنفه بكونه " القوة التي نستطيع بها أن نصور الأشخاص والأشياء والمعاني ونمثلها شاخصة أمام من تخاطبه ونستشير مشاعره "[1]. إذ لا يستطيع الكاتب استمالة عاطفة المتلقي إذا لم يلجأ إلى توظيف ملكة الخيال .

فالخيال هو " الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهمًا"[2].ومنه السارد لا ينطلق من العدم، وإنما يستدعي حضور ما تحمله الذاكرة من صور مخزنة كانت قد مرت به في مرحلة من مراحل حياته .

تباينت المفاهيم والتعريفات حول مصطلح الخيال فاختلفت وتوزعت بين ما هو أدبي وما هو فكري وما هو دلالي وفلسفي نجده يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين البشرية والطبيعة، فمن الصعب أن نضبط مفهوم محدد ودقيق للخيال.

2. مفهوم التّخييل : (Fiction)

1.2. لغة:

نجد في قاموس تاج العروس " خال الشيء يخال خيلًا وخيّله، ويكسران، وخالا وخيلانًا، محركه ومخيلة ومخالة وخيلولة : ظنه اقتصر ابن سيده منها الخيّل بالفتح والكسر، والخيلة والخال والخيلان والمخالة، ونقل الماغانيّ الخيلة، بالكسر، والمخيلة والخيلولة. وفي التهذيب: خِلْتَهُ زيدا خيلانا بالكسر، ومنه المثل: من يسمع تَخَلُ :أي يظّن"[3].

[1]- أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، ط1، 2012 ص 44.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

[3]- محمد مرتضى الحسني الزبيدي، قاموس تاج العروس، ج 28، 1993، ص449 .

أما في معجم مقاييس اللغة " هو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون خيّلت للناقة: إذا وضعت لولدها خبالا يفزع منه الذئب . وتخيلت السماء : إذا تهيأت للمطر، ولا بد أن يكون عند ذلك تغير لون . والمخيلة السحابة . وخيلت على الرجل تخيلًا : إذا التهمت إليه. وتخيلت عليه تخيلًا : إذا تفرست فيه "[1].

وفي القرآن الكريم وردت تلك اللفظة (خيل) مرة واحدة وذلك في قوله تعالى " **قَالَ بَلْ أَلْقُوا ۖ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ**"[2].

كلمة (يخيّل) في الآية بمعنى يشبه أي يحمل على التوهم والظنّ، ففعل التخيل هنا مرتبط بالفعل السحري، باعتباره أداة تجلب الانتباه.

2.2.اصطلاحا:

التّخييل مصطلح قديم وهو يعلي الخلق والابتكار لعوالم غير واقعية أي متخيلة وقد شاع استعماله في الوقت الحالي في الأعمال الأدبية والفنية وحتى السينمائية . إذ تتحدد هوية هذا المصطلح من كونه "كلام مخيّل يجعل النفس تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء أكان المقول مصدقا به أو غير مصدق"[3].أي أنه نتاج تفاعل وانفعال شهواني غير فكري سواء كان مقتنع به، أو غير مقتنع فعادة ما تكون النفس تستجيب لتأثير التّخييل . لأنه يخاطب فيه العاطفة والوجدان ،فمصطلح التّخييل هنا يشير إلى الأثر الذي يتركه العمل الفني في نفس المتلقي ،ومن ثمة فهو " إنتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء، مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي "[4].

---

[1]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق عبد السلام هارون ،(مادة خيل)، م2، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، 1991، ص 235 -236 .

[2]- سورة طه الآية 66 ص 316.

[3]- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ،أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى كلية اللّغة العربية، السعودية 1989 ،ص 249.

[4]- يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حرفيات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار النشر مقاربات ،ط1، 2008، ص15.

فالتّخييل يعرف على أنه " انفعال ذهني لا واعٍ تستحيه به النفس لمقتضى الصور الفنية، فتقوم بطلب موضوعها أو تنفر منه وتتفاده، فهو نتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء "[1].فالنصوص السردية وغيرها من الإبداعات الأخرى تعتمد على الخيال في إنجازاتها الأدبية فالتّخييل " ينبغي أن تحكي لنا رواية قصة تصدقها، وهو ما كان يعني أنها يجب أن تظهر لنا علمًا من التّخييل كأنه عالم من الواقع "[2].

يكمن الفرق بين "التخيّل" و"التّخييل" في أن "التخيّل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع والتّخييل يحددها من زاوية المتلقي"[3]يعني ذلك أن التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكّله أما التّخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكّله.

1.2.2.عند الغرب:

_أفلاطون:

ينبع مفهوم التخيل لدى "أفلاطون" من نظرته العامة للشعر فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة والشعر إلا أنه يرى أن المحاكاة الشعرية " تفسد إفهام السامعين"[4] كونها تقدم معارف غير حقيقية ومزيفة، التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق العقل .

باسم الحقيقة يحفز "أفلاطون" المحاكاة وجميع الفنون التي تعتمدها وخصوصًا الشعر موجب طردها من دولته المثالية أي عالمه المثالي .فهو يؤمن بالعقل لا بالعاطفة والأحاسيس فالشعر عاطفة قلق فضلًا على أنه حقير[5]. ومنه "فالتخييل يؤدي وظيفة استعاد صور المحسوسات المشتركة بين موضوعات الحس، إنما يدرك ذلك العقل .و التخييل عنه يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة

[1]- المرجع السابق، ص25.

[2]- رجاء الهبطي، تصور التخييل الأدبي، مجلة مجرة المغرب، ربيع 1996، ص72.

[3]- جابر العصفور، مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،ط8 ،1978، ص 190.

[4]- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ص28.

[5]- ينظر: مصطفى الجوزوا، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، جزء1، دار الطليعة، بيروت لبنان، 1991، ص90.

التفكير"[1]. أي أن التخييل يؤدي وظيفة استعاد صور المحسوسات ووظيفة استخدام الصور الحسية في التفكير الذي لا يراه أفلاطون يصعد ويرتقي إلى درجة العلم والمعرفة .

إن "أفلاطون" في حديثه عن كلمة التخييل الشعري وما تحدثه النصوص الشعرية من تأثر في المتلقي ولعل السبب في ذلك رؤيته للشعر على أنه ضعف وما يتركه من أثر في المتلقي سيزيده ضعفًا وتضليلًا [2].

تحاول نظرة "أفلاطون" أن تسموَّ بالعقل إلى مستوى المنزهات كما يقول ويفترض، حيث وقع "أفلاطون" في تناقض عندما يرفض الشعر ويراه مفسد للعقل ،فرؤيته تذهب تحديدًا للقول والتصريح بأن ما يمتلكه الشاعر ليس قدرة وكفاءة، إنما وحي وإملاء من الإله، فكل ما يقوله ليس من صنعه فهو مجرد " منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه "[3].

ظل العقل عند "أفلاطون" هو الميزان والحاكم في توجيه إيحاءات العالم المادي وبلورتها في قوالب ومشاهدات حسية داخلية غالبًا ما تكون فنية ابتكاريه .

ـ أرسطو :

خالف "أرسطو" نظرة أستاذه "أفلاطون" للشعر، فما يولد الشعر لدى الشعراء هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن، "إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الداعية نحو التخييل وثارة لدواتها بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون إما في لفظها مقواة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه بل حيلة مقارنته "[4].

[1]- الحسين الحايل : الخيال أداة الإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية، ط1، 1988، ص23.

[2]- ينظر: رشيدة كلاح، الخيال والتخييل عند القرطاجني، رسالة ماجستير ،جامعة قسنطينة ،2005، ص13.

[3]- أفلاطون ،جمهورية أفلاطون، ص19 .

[4]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص151.

فالشعر ظاهرة إنسانية لا دخل للآلهة فيها فالحديث عن التخييل في الشعر أمر لم يتعرض إليه "أرسطو" في كلامه عن فن الشعر[1]، "فالشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فتبسط عن أمور من غير روية وفكر اختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيًا غير فكري"[2].

فنظرة "أرسطو" إلى التخييل على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية "التخييل هو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسة فقد اشتق التخييل فنطاسيا اسمه من النورفاوس أن بدون النور لا يمكن أن نرى ولما كانت الصورة تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالات كثيرة بتأثيرها على البعض لأنها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم وبعضها الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال، أو الأمراض أو النوم كالحال في الإنسان"[3]. فالإحساس عند أرسطو هو التخييل لأن الإحساس يرتبط بوجود صورة مادية ولكن بالتخييل نرى الصورة في غيبتها كما في حال النوم مثلًا وكذلك الإحساس حاضر دائمًا فالتخييل هو أيضا دائما حاضر[4].فقد جعل أرسطو التخيل وسطا بين الإحساس والفعل وذلك من خلال ربطه للتخييل بالفكر مؤكدًا على ضرورة تقيده بالعقل، أما رأيه في طبيعة التخييل ومدى حظه من الصدق والكذب فيمكن إيجاره في أن التخييل هو ضرب من الحركة في الذهن يقابل الحركة في عالم الحس .

2.2.2. عند العرب:

_ الفارابي :

الفارابي كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل فهو ما يعتصم عن الوقوع في الخطأ ويعتمد هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخييلية، و" ذلك إما بأن، يكون الإنسان

[1]- ينظر : إحسان عباس، فن الشعر، دار الشرق،ط1، عمان 1996، ص120.

[2]- أرسطو طاليس، كتاب أرسطو في الشعر نقلا عن أبي بشرمتي بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق وترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب، القاهرة 1967، ص 197.

[3]- أرسطو طاليس، كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الاهواني، دار أحياء الكتب العربية ،ط2، 1962، ص 107.

[4]- ينظر : أرسطو طاليس، المصدر نفسه، ص102.

المستدرج لا روية ترشده فينهض الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الروية وإما أن تكون إنسانا له الروية في الذي يلتمس له . ولا يؤمن إذا روى فيه يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل روية حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمنع منه أصلًا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر"[1].

كما نجد الفارابي ربط الأدب بالفلسفة، جاعلًا الشعر أحد أجزاء التفكير الفلسفي وكانت نظرته إلى المحاكاة ذات منطلق نفسي، حيث رأى أن المحاكاة الشعرية تعمل على إثارة انفعالات المتلقي مما يؤدي إلى تطهير النفوس مما بداخلها، ويرى الفارابي يجب على الشاعر أن يهيأ الجوّ المناسب الذي يمكنه من إحداث التأثير في المتلقي عن طريق الإيحاء .

و بذلك يكون التخييل عملية إيحائية يعتمدها الشاعر من خلال التصوير الشعري، والفارابي يعطي اهتماما كبيرا للعقل "ويعتمد هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخييلية، فهي الأخرى موزونة ومضبوطة "[2].

فالتخييل الشعري حسب الفارابي عملية إلهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي والتأثير فيه خلال أقاويل مخيلة وتوجيه سلوكه إلى الوجهة التي يريده أن يتجه إليها. لأن في نظره أن السلوك الذي يرمى إليه الشاعر إلى تحقيقه من قبل المتلقي والانفعال الناتج عن ذلك الأقاويل علاقة نفسية قوية[3].

ـ حازم القرطاجني :

لقد عالج "حازم القرطاجني" في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء " عددا من القضايا ومن بينها نجد قضية التخييل، إذ يعد هذا المصطلح بالنسبة له أرقى جميع التعاريف التي نصادفها لدى الفلاسفة

[1]- أبو نصر بن طرخان الفارابي ،إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة 1948، ص 68-69 .

[2]- المصدر نفسه ص 68-69

[3]- أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم ص 68 -69.

والنقاد البلاغيين السابقين أو اللاحقين على السواء وأما أهميته فتظهر في إلحاحه عليه وتكراره وتحديد قيمة الشعر على أساسه[1].

فقوله لتحديد قيمة الشعر " أن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ،بل أيما نتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض"[2].إذن التخييل بالنسبة لحازم القرطاجني هو التخييل الشعري وليس غيره .

التّخييل اعتبره جوهر التعبير الشعري لا يقوم إلّا به، ولا يكون إلّا عليه، فالتّخييل يعرّفه "حازم القرطاجني" بقوله : "وهو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو تصور شيئًا آخر له انفعالًا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3].

وضح "حازم القرطاجني" كيف تتم عملية التّخييل، وحدد طرقها إذ يقول : "إما أن تكون بأن يتصور شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئًا فتذكر به شيئًا ،أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي، أو ما يجري مجرى ذلك"[4].

فالتّخييل يحصل بفعل تفاعل مكونا نافس وهن المتلقي مع مكونات الخطاب وصورته، أو صوره من خلال نموذج تصوري نفسي حاصل في النفس من غير تمعن أو تمحيص، بل هي عملية تلقائية وذلك بلوع النفس بالتّخييل كما يقول حازم حتى تركت التصديق للتّخييل فأعطت تخيلها وألفت تصدقيها[5]. والتّخييل في الشعر ينقسم إلى قسمين :"تخيل ضروري وتخيل ليس ضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا لضرورة وعونا له على ما يراد من انهاض النفس إلى طلب الشيء أو

[1]- ينظر : مصطفى الجوزاء، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، ص135 .

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

[3]- المصدر نفسه ،ص 89.

[4]- المصدر نفسه، ص 89 .

[5]- ينظر : طاهر بوم زير، أصول الشعرية العربية "نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري "، ص 58.

المهرب منه، والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة المستحبة تخاييل اللّفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم وكذلك تخييل الأسلوب"[1].

ومن هذا انطلق المصطلح التّخييل من بحوث الفلسفة، ودخل في الأبحاث البلاغية والنقدية العربية وحمل معاني المخادعة والتأثير وإبهام المتلقي وخداعه .

_ عبد القاهر الجرجاني :

اقترن مفهوم التخييل لدى بعض المفكرين والفلاسفة بمفهوم التشبيه، هذا العنصر الذي وردت فيه الكثير من التعريفات والمفاهيم والشروح، فنجد الجرجاني تناول كلًّا من الاستعارة والتخييل رغم تميزه الدقيق بين الأمرين إلّا أن ذلك لم يقض نهائيا على الالتباس بينهما فحتى وإن تحددت وتقيدت المفاهيم فإن الاستخدامات الاستعارية والتّخييلية تبقى متباينة في حدودها ووظائفها اللّغوية والبلاغية فقد صنف الجرجاني التخييل لصنفين الأول أصله "تشبيه يتم تناسيه وادعاء إقرار حقيقة القول في منطوقه، لكنه مع ذلك يحتفظ بنوع من العلة الظاهرة وعلة التشبيه"[2]، أما الثاني فهو بدون تعليل "وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه، وبيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان"[3] فمنه يصنف المعنى إلى قسمين :عقلي والآخر لا عقلي (أي تخييلي) "فالأول يجري مجرى الاستنباط العقلي "[4] القائم على القياس والمشابهة، أما الثاني "فلا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط2، بيروت 1999، ص257.

[3]- المصدر نفسه، ص 363362.

[4]- المصدر نفسه، ص 228.

وما نفاه منفي "[1] ذلك أنه تخييل لا علاقة للعقل به فهو يرى أنه نقيض الحقيقة حيث تنبع الحقيقة لدى الشاعر انطلاقًا من رؤيته ومخيلته الخاصة به.

ـ ابن سيـــــنا :

لقد تجاوز "ابن سينا" رأي "أرسطو" حول التخييل بأنه إحساس ضعيف جاعلًا منه ثاني أقوى الحس الباطن ومكانها مقدم الدماغ ويسميه المصورة، كما حاول توضيح بعض الأمور التي بدت غامضة عند "الفارابي" .

جعل "ابن سينا" مصطلح التخييل مقتربًا بالمحاكاة ومفسرًا لها " فهو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة "[2]. ومنه فابن سينا ربط التخييل بالانفعال، وهو تلك الحالة الشعرية التي تحدثها العملية التخييلية في المتلقي والانفعال عنده لا يعني فقدان القدرة على التصرف بقدر ما يني التجاوب للكلام الشعري وموافقته.

إذ يرى "الناس أطوع للتخييل منم للتصديق، وكثير من الناس إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها . ونظرا لأن المحاكاة فيها من العجيب والإغراب ما ليس للتصديق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه "[3]، فهو يرفض الصدق المشهور في الأقاويل الشعرية، وبفضل الأشياء الجديدة، التي خرج عن الأمور المألوفة.

[1]- المصدر السابق، ص -228-229.

[2]- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة 1969، ص 15.

[3]- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص161-162.

3.مفهوم المتخيّل: (Imaginaire)

1.3.لغة:

ورد في لسان العرب "تخيّل الشيء له : تشبه وتخيل له أنه كذا أي تشبه تخايل، يقال تخيّلته فتخيّل لي، كما تقول تصوّرته وتبينته فتبيّن ،و تحقّقته فتحقق . والخيال والخيالة : ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صوره "[1].

وجاء في معجم مصطلحات النقد العربي "فالمتخيل من خال الشيء وظنّه خيّل عليه ... والمتخيل كل شيء تراه كالظل، يقال : تخيّل له خياله" [2]، ومنه فالمتخيل هو كل ما يتراءى للشخص كالظل.

أما بالنسبة للشعر الجاهلي المتضمن لهذه اللفظة فنقرأ في ديوان طرفة بن العبد وهو يتحدث عن طيف حبيبته قائلًا:

شمالك من سلمى خيال ودونها سواء كثيـــب عرضه فأميـــلهُ[3]

فالشاعر العربي، كان يستعمل لفظة "الخيال" بمعنى الطيف والصورة كالتي تراود الإنسان في النوم أوفي أحلام اليقضة.

ومن خلال المفهوم اللساني لماهية المتخيل، يتضح لنا أنه مصطلح يدور في حيز الظن والتوهم والتّشبه، والصورة المتخيلة لدى الإنسان في اليقظة والمنام ،وكلها متعلقة بالجانب البصري.

2.3. اصطلاحا:

لا يمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، لذا اهتم الباحثون والدارسون بهذا المصطلح حيث " أشار بعض الباحثين إلى أن أصل اشتقاق كلمة المتخيل "imaginaire" هو من الكلمة

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ص 230.

[2]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، عربي/عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2001، ص224.

[3]- طرفة بن العبد، الديوان، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982، ص26.

اللاتينية "imaginarius" التي تعني : خيالي، أو مغلوط . ويستعمل في اللغة بثلاث دلالات في أقل تقدير : أي الأولى : تأتي صفة، وتعني مالا يوجد إلا في المخيلة . الذي ليس له حقيقة واقعية. والثانية : تأتي اسم المفعول للدلالة على ما تم تخيله، والثالثة : تأتي اسما . وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة : كما تعني ميدان الخيال "[1] فالمتخيل يستعمل في اللغة بثلاث دلالات، يأتي صفة أو اسم مفعول أو اسم .

إن لملكة المتخيل " أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله فكل التفاعلات مع الواقع الاجتماعي أو الأخلاقي أو المعرفي في تعبير عن متخيل معين يختلف باختلاف الواقع والمضامين فعليه الإبداع والخلق وطيدة الصلة بالمتخيل الذي تصدر عنه، ولهذا الأخير دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنصوص ومن ثم تأويلها وفتح مغاليقها وفهم أسرارها وتذوق جمالها، ولقد أدرك الأدباء منذ القدم أهمية الخيال أو المتخيل في عملية الخلق الإبداعي "[2].

فالقصة باعتبارها ذلك الفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال تتضمن في بنيتها السردية ثنائية الواقعي التخيلي، لذلك أن النص الأدبي ـ بصفة عامة ـ لا يكسب صفته الأدبية إلا بالانتقال من الواقع إلى التخيل وبقدر نجاحه في ذلك يكون نجاح العمل بصفة عامة " فكل فلذة من الأدب تكتسب أدبيتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب، إنما هي قطع في خيمة التخيل "[3].

فالمتخيل هو " مصدر إبداع للمبدع فوظيفته تتحقق من خلال الإبداع بصورة دائمة ومنظمة في ذهن المبدع عن طريق الحلم البناء، فكلمة المتّخيل تعبر عما يماثلها من كلمة خيال غير أن هذه الأخيرة أوسع وأرحب منها، إذن فالمتخيل سواء في الثقافة العربية أو الغربية له علاقة وطيدة بالخيال

[1]– وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، دار الروافد الثقافية، ط1، 2016، ص 17.

[2]– فائزة بن خليفة، مصطلحات الخطابة والمتخيل عند محمد لطفي اليوسفي بلقاسم، مذكرة ماجستير، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، 2012/2011 ص 156.

[3]– صلاح فضل، أشكال التخيل، من فنات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية، لونجمان ط1، 1996، ص 01.

كيف لا وهو يحيل إلى ما يوجد في خيال المرء، من معارف ومعاني وأفكار وتصورات يمكن ترجمتها كوقائع فنية ومادية "[1].

يتضح من هذا القول أن المتخيل أساس الإبداع وعمله يتوفر من خلال الإبداع بصورة ذهنية عن طريق الحلم، فالمتخيل والخيال تربطهم علاقة متينة ففيه يصبح واقع فني.

وقد عرفت آمنة بلعلى المتخيل على أنه "عملية إلهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي في ذاتها مع معطيات بينها وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة المتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة "[2].

فالمتخيل في هذه المفاهيم هو عملية إثارة المتلقي تكون مقصودة ينتج عنها استدعاء كل الخبرات المخزنة عند المتلقي لكي تنسجم مع الصورة المتخيلة.

أما عن "محمد نور الدين أفاية" فيرى أن المتخيل "يتجاوز الوجود ويتخطاه ولكنه يتمثل في كل لحظة المعنى الضمني للواقع والمتخيل بالرغم من تعاليه على الواقع إلّا أنه يظل حاضرًا في الحياة ولحظات التواصل اليومي"[3] بمعنى أنه يعمل على تفكيك وتجزيء الواقع ويعيد تشكيله في صورة جديدة.

يعرف المتخيل عند حسين خمري على أنه "بناء ذهني وخفي، لا يدرك إلّا لإعمال الفكر والنظر، عدا المواد التعبيرية التي يستعملها، الرموز البلاستيكية في الأدب ــالحروف والكلمات "[4]

[1]– زايدي العلجة، زيان وهيبة، المتخيل السردي في الرواية، بحث عن الأمال الغيرينى "لابراهيم سعدي"،ادريس سامية مذكرة ماستر، الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015 ـ 2016، ص 20.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل ،تيزي وزو الجزائر، ط1، 2006، ص 58.

[3]– محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل ،دار المنتخب العربي، بيروت لبنان ،ط1، 1993، ص18.

[4]– حسين خمري، فضاء المتخيل ـ مقاربات في الرواية ـ، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص44.

يقصد بذلك أنه مجموعة من الرموز اللّغوية التي يوظفها الأدب لقصيدة معينة وقد تكون للتعبير عن الحقيقة أو واقع ما ،إذ لم نقل أنه ممارسة لهذا الواقع عن طريق إعادة تركيبه وتقديمه في شكل جديد.

المتخيل وسيلة للهروب من الواقع والقلق الوجودي، نحو العالم الذي ترغب به الذات وترتاح فيه وتتخلص من النظرة السلبية للعالم نظرا لأنها لا تستطيع تغيير الواقع فهي " الغاية التي تحكم اشتغاله وتوجه طرق انتظام بنياته ورموزه تتمثل في إشباع الحاجات الغريزية للذات المتخيلة وتكييفها مع إكراهات الواقع الموضوعي وإرغاماته"[1] أي أنه ذو تأثيرات إيجابية على الإنسان وبمثابة العلاج النفسي للذات والقاص الوحيد من قسوة الواقع وسلبياته .

إضافة إلى أن المتخيل " يشير إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعلقة في مكوناتها وبنياتها ودلالتها، يشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلاقات الثقافية في حياة الإنسان ومن ثم يعتبر تراثا حضاريا ورصيدا تعبيريا مشتركا بين الإنسانية جمعاء منذ أقدم العصور إلى الآن"[2]

إذن فالمتخيل تصوير للإنسان ونشاط مشترك بين جميع الناس، وهو أداة للتعبير عن الذات وعما يختلجها من خفايا وهواجس.

وعليه فالمتخيل هو " المسار الذي يتماثل ويتشاكل فيه تمثيل الموضوع بواسطة الضروريات الغريزية للذات، والذي تفسر فيه بالمقابل التمثيلات الذاتية بواسطة التكيفات السابقة للذات في الوسط الموضوعي"[3]، يقصد بهذا أن التفاعل الغريزي لدى الإنسان مع محيطه الموضوعي هو إنتاج لهذه الرغبات.

نستخلص أن للمتخيل عدة تعريفات استعرضنا بعضها على سبيل الذكر لا الحصر، وهذا لوجود مفاهيم أخرى كثيرة ومتعددة عند الباحثين والأدباء كل باحث إلّا وأعطى تعريفا خاصّا للمتخيل.

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005، ص161,
[2]- المرجع نفسه، ص 142.
[3]- المرجع نفسه، ص 139.

4.الفرق بين الخيال والتخيِّيل والمتخيل :

بعد أن تطرقنا إلى شرح هذه المفاهيم، كل واحد على حدى، وبالعودة إلى الآراء المتداولة والمفاهيم التي قدمها الفلاسفة والمفكرون، اتضحت الفروق بين الخيال، التخييل، والمتخيّل واضحة، فتبيّن واتّضح أن لكل واحد منها مفهوما خاصّا به .

فالخيال هو الملكة التي تقوم بتكوين صور ذهنية لما هو موجود في الواقع أو مشوه له .

أما **التّخييل** فهو "تحويل للمسموع إلى مرئي أو ما يشابه المرئي من خلال النسق اللّفظي وحده، وهو أمر لا يتحقق بغير استخدام الصور المحسوسة "[1] إنّه مقترن بالمتلقي، والذي يُكوِّن صورا ذهنية إثر تأثره وانفعاله بالصور الفنية، فالتَّخييل هو نتاج تفاعل المتلقي مع المبدع.

و **المتخيّل** هو تجسيد لهذا الخيال وشكل من أشكال ظهوره المادي، ويوظّف في الأدب قصد التعبير عن الذات أو عن الواقع . مما يسهّل ويساعد الدارس على رصده وتحليله نظرًا لطبيعته الملموسة .

فالعلاقة بينهم بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه، وهذا ما يتضح من خلال الخطاطة التالية:[2]

التخيل ⟵ فعل التأثير .

المخيّل ⟵ الفاعل للتأثير . التَّخييل ⟵ حركة التأثّر والانفعال النفسي.

الخيال ⟵ موضوع التأثير .

فإن كل مصطلح من هذه المصطلحات : **الخيال، التخييل، المتخيل** تشير إلى لحظة نفسية إدراكية في العملية التخييلية " فالتخيل يعني التّمثل الذهني للموضوع المتخيّل وهو الفاعل للتخييل والبث

[1]- صلاح عيد، التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط1، 1993 ص 83.

[2]- ينظر: يوسف الإدريسي، الخيال والتخييل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة ،ط1، 2005، ص 59.

للموضوع الخيالي، أما التّخييل هو الانفعال النفسي بالموضوع المخيّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري "[1].

5. تعريف السرد:

1.5. لغة:

جاءت كلمة السرد في لسان العرب على النحو التالي: " السرد هو تقديمه شيء إلى شيء تأتي به منسقًا بعضه متتابعا وسرد الحديث ولغوه بسرده سردًا تابعه "[2].أما في المنجد اللغة والأعلام

" أن السرد سَرْدُ وسراد الحديث أو القراءة إيجاد سياقها والصوم ... تابعه والكتاب قرأه بسرعة"[3].

كما نرى في معجم العين "سرد الحديث بسرده سردًا، أي يتابع بعضه بعضًا "[4] إذن فالسرد يسهم في الربط بين أجزاء الحديث وتتابعه تتابعًا فنيًا مثبتًا.

و ورد في المعجم الوسيط بمعنى النسخ " سرد الشيء سردًا ثقبه والجلد خرزه، والدرع : نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما، وفي التنزيل العزيز"[5]. كما ورد في قاموس تاج العروس :" جودة سياق الحديث، سرد الكلام إذا تابعه، فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن تابع قراءته في حدد منه" [6].

جاء في مختار الصحاح في مادة (سرد) بمعنى "درع مسرود ومسّردة بالتشديد فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في البعض، وقيل (السّرد) الثقب والمسرودة المثقوبة . وفلان يسرد

---

[1]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (حرفيات في الفلسفة العربية الإسلامية)، منشورات الاختلاف , الجزائر، ط1، 1433هـ ــ 2012 ص 89.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة قصص، ص 262.

[3]- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 1987، ص 288.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهدي، العين ،مادة سرد، دار الحرية، بغداد 1984، ص 198.

[5]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط4، ص 426.

[6]- عبد الحليم الطحاوي، تاج العروس، مادة (درس)، مطبعة حكومة الكويت ،1968 ص 295.

الحديث إذا كان جيد السياق له . وسَرَدَ الصوم، تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد، أي متتابعة"[1].

ففي قاموس المحيط نجد "السرد هو الحزم في الأديم كالسراد بالكسر والثقب كالتشديد فيهما ونسخ الدرع واسم جامع للدروع وسائر الخلق، وجودة سياق الحديث ومتابعة الصوم"[2]. أما في القرآن الكريم قوله تعالى: "**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**"[3].

السرد في معناه اللّغوي يتوافق مع بعضه البعض فهو يقودنا إلى القول بأنه هو النسخ والسبك إضافة إلى نسج الحديث متتابعًا متسبقًا.

2.5. إصطلاحا:

هي طريقة يتبعها الراوي لوصف وتقديم أحداث متتابعة سواء خيالية أو حقيقية:

فيعرفه لطيف زيتوني : "بأنه فعل يقوم به الراوي أو السارد الذي ينتج قصة، وهو على حقيقي أو خيالي يتمظهر في الخطاب الذي هو طريقة التناول والعرض ويشمل السرد على سلب التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد هو عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور الاستهلاك والخطاب دور السلعة المنتجة"[4] أي هو عمل ينتجه الراوي الذي يكتب قصة تحمل الخيال أو الحقيقة، حيث يسرد لنا المكان والزمان والواقع والخيال التي تحيط به إذن السرد عمل إنتاجي .

[1]- الرازي محمد أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح (مادة سرد)، دار الجيل بيروت ،ط1، 1987،ص194 ـ 195.

[2]- محمد نعيم العرقوسي، الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث، ،مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ص288.

[3]- سورة سبأ الآية 11 ص429 .

[4]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار ،لبنان، ط1 ،2002، ص 105 .

السرد هو الذي يجعل النص نصا روائيا محكي، وهو بمثابة الروح التي يوظفها الروائي في نقل الوقائع والأحداث بأسلوب راق وجميل، فالسرد هو:" العملية التي يقوم بها السارد أو الروائي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ اللغوي أي الخطاب القصصي" [1].أي السرد هو الأسلوب اللّغوي الذي يتبعه الراوي أو السارد في سرد الأحداث .

وبحسب سعيد يقطين : " السرد هو : فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2]. أي أنه يتسع في مجال السرد ولا يقتصر أو يتقيد على السرد الأدبي فقط.

أما "حميد الحميداني" فيعرفه بأنه "الحكي الّذي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سرد ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فان السرد هو الّذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[3] أي أن الحكي له دعامتين الأولى تمثل محتوى القصة وما تشمله من أحداث وأماكن زمنية، وثانيها تحديد الطريقة التي يلقي بها القصة، فهذا يسمى سرد.

6. تعريف المتخيل السردي:

ينفتح الأدب على عوالم تخيلية يصنعها السارد استنادا إلى الواقع الّذي يفيد تشكيله بصورة جديدة

انطلاقا من مخيلته وإبداعه الخاص، فيتخذ المتخيل " طابعا إبداعيا نفسيا، بتحويل الواقع إلى أحلام وأخيلة وأساطير ومحكيات فنتاستيكية تعجبيا، أو بتحويله إلى خوارق الخيال العلمي[4] أي تحويل الأشياء الموجودة على أرض الواقع إلى أحلام وأساطير، وعلى الرغم من ذلك "نتاج المخيلة أو نتاج

[1]- سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، جميل شاكر، دار الفكر، ص 77 ـ 78.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، الدار البيضاء 1997 ص19.

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1997 ص19.

[4]- جميل حمداوي، المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جدًا، دار الريف، تطوان /المملكة المغربية، ط1، 2016 ص 29 ـ 30.

خيال الفرد المبدع، أو نتاج خيال الجماعة، أو نتاج خيال المجتمع، بإنتاج مجموعة من الصور والمتمثلات والسرد والمحكيات، والأساطير سواء كانت قريبة من الواقع أو بعيدة عنه"[1].

و منه يتضح لنا أن الخيال هو الّذي يغير الفكر الإنساني إلى المتخيل ثم إلى صورة بلاغية ثم إلى إبداع إنساني متميز، فالمتخيل لا يقتصر على الإبداع فحسب بل يتجاوز ذلك إلى طريقة أو عملية أو رؤيا لذلك لجأ الأدباء والكتاب إلى توظيف المتخيل للاستناد بأشياء عجيبة غير مألوفة تأخذهم إلى عالم خيالي سحري تاركين حدود الواقع وصرامته، إذ وجدوا فيه فسحة للجمال ومجالا للإبداع وتوليد جمالياته الفنية داخل النصوص السردية.

يعطي المتخيل السردي للقصة أو أي عمل إبداعي أخر خصوصية ليكون هو الوسيلة لإثارة الأشياء التي لم تكن موجودة بواسطة اللغة، فيعتبر الخيال المولد الأساس للأدبية بل " إن كل فلذة من الأدب تكتسب أدبياتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب في حقيقة الأمر إنما هي قطع في خيمة التخيل قد تطول أو تقصر، ترتفع أو تنخفض، تتجلى في ألوان بهيجة أو باهتة لكنها كي تصبح أدبا لابد لها من تغطية سطح الواقع..."[2] أي كل ما كان النص السردي أو العمل الإبداعي مهما كان غني بالخيال يكتسب أدبية أكثر، فالمتخيل هو :"وسيلة محاكاة الصور والأفكار يثير الاتهامات والمتمثلات التي تتواجد في ذهن المبدع ليحوله عبر المتن الروائي إلى صور تحاكي الواقع حيث تتقارب أو تتقاطع معه"[3]. ومنه ف المتخيل يقوم بترجمة الصور وأفكار المبدع على إبداعه ويجعلها تقارب الواقع أو تتقاطع معه.

فالمتخيل السردي :"هو الّذي يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرف به ويتعالى عنها أحيانا أخرى، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من

[1]- المرجع السابق، ص 29 .30.

[2]- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1 ،1996 ص 03.

[3]- خديجة سلطاني، سناء بن حدة، رشيدة سلطاني، المرجعيات الثقافية وبناء المتخيل السردي، مذكرة ماستر، اللغة والأدب العربي، جامعة العربي التبسي 2016_2017 ص 14 .

الاتهامات أو المتمثلات التي تتوجه إلى أشياء وتربطها باللحظة التي تمثلها في الّذات فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقادا بإبهام[1] ". فبالتالي المتخيل السردي هو الّذي يعطي للرواية سمة خاصة، كما أنه وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة في الرواية بواسطة اللغة.

لهذه المصطلحات عدة مفاهيم استعرضنا بعضها على سبيل الذكر لا الحصر. وهذا لوجود أدباء ونقاد وفلاسفة أبدعوا في هذه التعريفات، فالتمسنا من عند كل مبدع ثمرته حتى يكون هناك توع، قدما الجل بدل الكل.

[1] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، تيزي وزو، 2006ص 17-18.

الفصل الثاني

المجالات النظرية للمتخيّل السردي

1. ماهية الشخصية وأنواعها :

1.1. تعريف الشخصية :

1.1.1.لغة :

ورد في لسان العرب " الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه . والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور وجمعه أشخاص، وشخوص، وشخّص يعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط وشخّص بصره أي رفعه فلم يطرف، وشخّص الشيء عيّنه وميّزه عما سواه "[1]. أي أن الشخص جاءت بمعنى الظهور، والغاية منه إثبات الذات .

إذا عدنا إلى صحاح الجوهري نجد :" شخص الشخص سواء الإنسان وغيره إذا رأيته من بعيد وشخص الرجل بالضم، فهو شخيصه أي جسيم وشخص بالفتح شخوصا أي ذهب، قال أبو عبيد: "يقال أشخص فلان بفلان"[2].

وأما في المعجم الوسيط: "فالشخصية صفات تميز الإنسان من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة، وإرادة وكيان مستقل"[3]، أي أنّ كلمة الشخصية تطلق على الإنسان ويحملها هو دون غيره .وفي قاموس المحيط نجد أن "الشخص: سواءً الإنسان وغيره تراه من بعد، ج: أشخص وشخوص وأشخاص وشخص، كمنع، شخوصًا، ارتفع، وبصرهُ، فتح عينيه وجعل لا يطرف .ومن بلدٍ إلى بلدٍ: ذهب، وسار في ارتفاع، والسّهم: ارتفع عن الهدف. والنجم : طلع والكلمة من الفم : ارتفعت نحو الحنك الأعلى... وأشخصه : أزعجه وفلان، حان سيره وذهابه، والمتشاخص: المختلف والمتفاوت "[4] أي أنّ المعنى يختلف بحسب السياق الّذي ترد فيه.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، المجد7، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 1992، ص 36.

[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تحقيق عبد الغفور، مجلد 03، دار العلم للملايين، ط4 ،1990ص 104-1043.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا د.ت ص475.

[4]- الفيروز الأبادي ،القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة ،2013 ص 845.

ومن خلال تحليل الحقل نستنتج أن الشخصية مقتصرة على الذات الإنسانية وعلى وصف مظهر الشخصية : قدراتها، خبراتها وأفعالها.

وأصل كلمة شخصية :"مشتقة من الأصل اللاتيني PERSONA وتعني هذه الكلمة القناع الّذي يلبسه الممثل حين يقوم بتمثيل دور أو يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الّذي يظهر به الشخص وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي يقوم بها على مسرح الحياة"[1]. يقصد بهذا القول أن الشخصية إظهار الشيء وإخراجه وتمثيله عكس قيمته، وبالتالي فإن المعنى والمقصد واحد في اللغة العربية والغربية.

2.1.1. اصطلاحا:

تعددت تعريفات الشخصية في الاصطلاح، لذا نجد في معجم المصطلحات العربية "أن الشخصية من أكثر المصطلحات استعمالا ويمكن أن تكون الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[2].إذ يعتبر عبد المنعم القاضي الشخصية " مزيجًا من الواقع والوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي"[3].

وينبّه "عبد المالك مرتاض" على" أن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها ويؤدي القراءة الساذجة من جانبها إلى سوء التأويل ذلك، حيث تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص

[1]– رياض سعد، الشخصية وأنواعها وأمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ، القاهرة،2005،ص11.

[2]– رياض سعد، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، رياض سعد، والمهندس كامل مراد،مكتبة لبنان، بيروت، ط1 ،1979ص 117.

[3]– عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن بحوث إنسانية واجتماعية، ط1، 2008ص 73.

الأحياء أو تطابق بينهما"[1].أي الشخصية هي من صنع خيال المؤلف، والشخصيات المتخيّلة لا تمثل الأشخاص الحقيقيين، غير أنّ القراءة السطحية هي التي تؤدي إلى الخلط بينهما.

أما أحمد عبد الخالق فيعرّف الشخصية بأنّها " المحرّك الرئيسي الّذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل الروائي. وقد تجلت عدة مفاهيم حول الشخصية باعتبارها المحور العام الرئيسي الّذي يتكفل بإبراز الحدث وعليه يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها"[2]. أي هي عامل أساسي في تطور الأحداث للقصة وبها يظهر الحدث وقيمته. وهي ما شارك في القصة سلبا أو إيجابا، أما من فلا يُشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزء لا يتجزأ من الوصف [3] .

ويؤكد فيليب هامون "Philippe Hamon" أن الشخصية " وحدة دلالية تولد من وحدات المعنى ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها"[4] .و منه فإنّ الشخصية في العمل القصصي تتشكل دلالتها شيئًا فشيئًا، وتنمو صورتها من خلال ما يتم عرضه حولها من الجمل المتعلقة بها .

لكون الشخصية العمود الفقري الذي تقوم عليه القصة أو أي عمل إبداعي كان، فهناك من اعتبرها "مصدر إمتاع وتشويق في القصة "[5] فهي التي تضع المناجاة وهي التي تنهض بدور تصريف والصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب وهي تتحمل العقد والشرور، التي تتعاقد مع الزمن وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أظرفه الثلاثة

[1]– عبد الملك مرتاض ،نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998ص75.

[2]– نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والايمان، ط1 ،2009 ص 40

[3]– ينظر:عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، اص62.

[4]– فيليب هامون، سيميولوجية، الشخصيات الروائية ،ترجمة سعيد بنكراد، دار كرم الله الجزائر، 2012، ص 34.

[5]– محمد يوسف نجم ،فن القصة، دار الثقافة، بيروت، 1996 ص05.

ماضي، حاضر، ومستقبل من هنا نجد أن الشخصية الروائية تسند إليها أهم الوظائف في العمل الفني الأدبي"[1] .

واستنادا على ما تقدم، نستخلص أن الشخصية هي المحور الأساسي في العمل القصصي والمحّرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث وسيرورتها وهي وحدة دلالية تنتج عن المزج بين الواقع والخيال.

2.1. أنواع الشخصية :

تتميز القصة بمجموعة من الشخصيات، التي تساعد على فهم طبيعة الأحداث من خلال الدور الذي تؤدّيه كل شخصية داخل الإطار القصصي وتنقسم هذه الشخصيات إلى أنواع مختلفة وفيما يلي سنتطرق إلى هذه الأنواع :

1.2.1. الشخصية الرئيسية:

نقصد بالشخصية الرئيسية البطل الذي يقوم بالدور الرئيسي[2]، وهي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها بينما يختفي هو بعيدًا يراقب صراعها وانتصارها وإخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر[3] .

وتعرف أيضا بأنها" التي تدور حولها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها وإنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها،

[1]- عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية (بحث في التقنيات والمفاهيم)،ص 91.

[2]- بسام بركة، مي شيخاني قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم، ط1، 1887 ص 235.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 304.

ومن تم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها، وقد تكون رمزا للجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة "[1].

وعليه فالشخصية الرئيسية هي العتبة التي يعول عليها السارد أو القاص في إيصال أفكاره وإيديولوجياته، وهي المنبع الأساسي والقلب النابض الذي يحرك العمل الأدبي، بحيث لا يمكن تخيل أو تصور عمل أدبي من دون شخصية مركزية تتفاعل وتتعايش مع الأحداث المختلفة وتطورها.

2.2.1. الشخصية الثانوية :

الشخصية الثانوية هي شخصية لها فاعلية في أحداث القصة وتمدّها بالحيوية، فمنها من تكون صديقة الشخصية الرئيسية ومنها من تكون معيقة لها ،" فهي شخصية مساعدة ومساندة للشخصية الرئيسية تساعدها في تصاعد وتنامي وتيرة الأحداث وهي ضرورية لأنها تكّمل بناء عالم القصة من خلال تلك الأدوار الثانوية التي يقدمها السارد لتساعد على فهم وجهة الشخصية الرئيسية وتفسيرها للأحداث القصصية وتسير الشخصية الثانوية جنباً إلى جنب مع الشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبوح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ [2].

والشخصيات الثانوية " تنهض بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبًا ما تظهر في سياق الأحداث أو المشاهدة لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدًا وعمقًا من الشخصيات الرئيسية وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بناءها السردي "[3].

[1]- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان الأردن، ط4، 2008،ص 135.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص135.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ،2010،ص 57.

فالشخصية الثانوية إذًا هي شخصيات بسيطة لكنها تساهم بشكل كبير في تطور الأحداث، تلبس عدة أدوار مختلفة فقد تكون مساعدة ومساندة للبطل وقد تكون معيقة ومعادية له.

3.2.1.الشخصية المتخيلة :

تعد الشخصية المتخيلة من أهم العناصر التي تقوم عليها السرديات وهي بمثابة مخطط يرسم به إطار القصة التي تتكون من أحداث وشخصيات وزمان ومكان . وإن ما يميز الشخصية المتخيلة في القصة كونها المحور الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث وحلقة الوصل بين جميع شخصيات القصة والمحرك الأساسي أحداثها ومراحلها " إذ وهي العنصر الفعّال الذي يدور حوله الزمن ويملأ المكان بحركاته وتقلب أحواله "[1] .

فالشخصية المتخيلة لا نعرف عنها، إلا ما يريد الكاتب إبلاغنا عنها، فالكاتب هو الذي يرسمها بإبداعه ومخيلته، وأثناء عملية الإبداع تخضع الشخصية لعدة تجارب . ومن المنطقي أن يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كل ما يريد عن الشخصية، لأنه يريد أن يحقق رؤية معينة تدور في خلده، لكن يروق له أحيانًا تصنّع أنه لا يعرف الشخصية جيدًا ويختار زوايا الرؤية ليقلل من معرفته بالشخصية [2].و إن كان لهذه الشخصية ووجود فمن خلال كمٍ هائل من الكلمات، إنّها كلمات الراوّي الذي يستخدم الخطاب المباشر في السماح لشخصيته بالكلام من خلال الأنماط اللغوية التي يستخدمها[3].

إذًا الشخصية المتخيلة هي شخصية غير حقيقية تنتج عن إبداع الكاتب ولا نعرف عنها شيئًا.

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، حزيران 1990، ص 62 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه ص65.

[3]- ينظر: أمبرت أنريكي أندرسون ،القصة القصيرة (النظرية والنقدية) ترجمة علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى لثقافة ،2000 ،ص 329 ـ330.

4.2.1. الشخصية الواقعية :

الشخصية الواقعية هي شخصية واضحة المعالم حيث تتضح ملامحها منذ بدء أحداث القصة فتبقى دون تأثر بالحدث أو تأثير مباشر فيه، وهي نوع من الشخصيات المستقاة من واقع الحياة وتبقى على حالها، يتم تقديمها بشكل مباشر للمتلقي.كما أنها " الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة، وحين تظهر لا يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى فحسب، وأما تصرفاتها فإنها دائمًا لها طابع خاص"[1].

تعد الشخصية الواقعية شخصية متميزة قادرة بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غير ذلك من العوامل، على أن تكون متميزة بصفات نفسية، أو خلقية مما يحق لها كيانا منفردا عن غيرها من الشخصيات العادية[2].فالشخصية الواقعية ليست رئيسية وإنما تستحضر لموقف أو جانب إيديولوجي فلها " وجود فعلي في العالم الحالي، وتحمل اسما يميّزها، رغم أنها تتعرّض لبعض التحويرات في العالم التخيّلي "[3].

إذًا الشخصية الواقعية لها وجود واقعي مرجعي، ويحيل حضورها إلى مخزون ديني وثقافي وتاريخي.

[1]- فورستر ،بناء الرواية، لندن ،ط1، ص 62.

[2]- ينظر : عبد القادر قط، فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت 1978، ص21.

[3]- إبراهيم الكوني، العوالم التخييلية في روايات محاكاة للدراسات، سوريا، ط1، 2013، ص167.

2. ماهية المكان وأنواعه :

1.2. تعريف المكان:

حظي المكان باهتمام كبير من الباحثين والدارسين كونه يعتبر عنصرًا فعالا ومهما في القصة، وهو المكان اللّفظي المتخيل الذي تتحرك فيه الشخصيات المتخيلة، كما أنه أحد العناصر الأساسية لبناء الحكاية .

1.1.2. المعنى اللغوي:

تعددت دلالات "مكان" في المعاجم اللغوية، حيث يقول ابن منظور "المكان هو الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول كن مكانك وأقعد مقعدك فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع فيه وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف"[1]

كما ورد في "معجم المنجد":"المكان هو الموضع، وهو مصدر لفعل الكينونة وهو (مفعل من كون) فنقول مكان الجريمة أو مكان اللقاء....(و هو من العلم بمكان) أي له فيه مقدرة ومنزلة وهدا مكان أي بدله..."[2] أي المكان هو موقع وقوع حادث ما.

وفي القاموس المحيط" وردت الكلمة تحت مادة (ك ون) المكان: الموضع كالمكانة: أمكنة وأماكن، وتحت مادة(م ك ن) يقول: المكانة : المنزلة، ونقول للبغيض لا كان ولاتكن "[3]. أما في القاموس الجديد للطلاب نجد لفظة المكان:"هو الموضع كون الشيء وحصوله"[4].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة مكن)، ص112 .

[2]- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية(مادة مكن)، دار المشرق،بيروت،لبنان، ط1، 2000، ص1351 .

[3]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة(كون)، ص07 .

[4]- علي بن هادية بلحسن بشير وآخرون،القاموس الجديد للطلاب،عربي القبائلي الشركة الوطنية للتوزيع الجزائر،ط1979،01، ص1128 .

وجاءت كلمة "المكان" في القران الكريم في عدة آيات منها قوله تعالى:" **فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا** "[1]. فالمكان هنا هو موضع كون الشيء وحصوله، ونجده أيضًا في قوله تعالى :" **قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُوا عَلَىٰ مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ ۖ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ** "[2].فكلمة مكان هنا يقصد به الموضع.

فنستنتج من خلال هذه المفاهيم اللّغوية أن مصطلح المكان ذو دلالات متشابهة لها معنى واحد وهو الموضع المشغول .

2.1.2. المعنى الإصطلاحي:

المكان دو أهمية في العمل السردي الإبداعي فمثلا "الجرجاني" يعرف المكان بأنه:"المكان المبهم والمكان المعين، والمكان المبهم عنده عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالدار، فان تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه" [3]. أي المكان نوعين المبهم والمعين وكل نوع وله خاصيته التي تليق به.

وقد وجد الجرجاني أن المتكلمين عرّفوا المكان بأنه" الفراغ المتوهم الّذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده"[4].

أما الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" الّذي أعطى المكان أهمية قصوى في العديد من دراساته، فعرفه في كتابه التحليل السردي بقوله:" هو كل ما غنى حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطاق الحيز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما يدل على المكان المحسوب كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل: الأشجار والأنهار من المظاهر الحيزية من حركة وتغيير"[5].

---

[1]- سورة مريم الآية 22، ص 245 .

[2]- سورة الزمر الآية 39، ص 370 .

[3]- الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت ،ط04، 1998، ص 292 ــ293 .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ص 121 .

والمكان بالمفهوم العام هو الحيز والفضاء، وفي هدا الصدد أيضا يقول عبد المالك مرتاض: "لقد خاض في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي espaces ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جازيا في الخواء والفراغ وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، وعلى حين أن المكان نريد أن ننقل في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

و بناءً على ما سبق نستخلص على أن المكان يشمل حيزا واسعا في مجال دراسته السردية.

ففي كتاب "بنية الشكل الروائي" وردت كلمة المكان على أنها " أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة ولن يكون هناك أي حدث ما لم تلتقي شخصية رواية بأخرى في بداية القصة وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللّقاء"[2] .

و يقول " فاروق أحمد سليم ": "نحصل على لفظ يدل دلالة عميقة على صيرورة الحياة الإنسانية، فالمكان هو الموضع الّذي يولد فيه الإنسان، وهو الموضع الّذي يعيش فيه ويتطور فيه إذ ينتقل من حال إلى حال أخر، وما ينطبق على تطور حياة الإنسان الفرد ينطبق على تطور حياة الجماعات والأمم "[3].

نستنتج من خلال هذه التعريفات أن لمصطلح المكان عدة آراء لاختلاف وجهات النظر بين الباحثين والدارسين، وعموما نقول أن عنصر المكان ليس عنصرا زائدا في القصة، إذ يكون في بعض الأحيان هو الهدف أو العمل الفني بحد ذاته. وهو مصطلح يطلق على موضع معين مرتبط بشرط أساسي وهو الحياة.

[1]- المرجع السابق، ص 121 .

[2]- حسين البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 01، 1990 ص 29 .

[3]- فاروق احمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998 ص 197.

2.2. أنواع المكان :

1.2.2. المكان المغلق :

المكان المغلق هو" الفضاء الذي ينتقل بينه الإنسان ويشكله حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح وقد جعل الروائيون من هذه الأمكنة إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم "[1].

و يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فان كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير حاجة الإنسان المرتبطة بعصره فان الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة، فالبيت مسكنه يحميه من الطبيعة والمستشفى مكان العلاج، السجن قد يسلبه حريته، والمسجد فضاء لأداء العبادة هذه الأمكنة ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الّذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وجعل الروائيون من هذه الأمكنة إطارا لأحداث قصصهم، ومتحرك شخصياتهم واتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكتاب[2]. فالأماكن المغلقة تتصف بالمحدودية وتولد المشاعر المتناقضة والمتضاربة في النفس، وتخلق لدى الشخصيات صراعا داخليا بين الرغبات وبين الواقع نفسه توحي بالراحة والأمان، فيبقى معنى الانغلاق دائما منحصرا في خصوصية المكان واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية [3].

إذا فالأماكن المغلقة هي الأماكن التي يلجئها إلَّا أصحابها أو المقربون منهم وفيها يجدون كامل الحرية في القيام بشتى الأعمال بما في ذلك تلك التي يمنعها القانون ويحرمها الدين.

[1]- الشريف جميلة، بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني "، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 204.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 244.

[3]- ينظر عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، 2009 ص 180.

2.2.2. المكان المفتوح :

هو حيز مكاني خارجي لا تحده ضيقة بشكل فضاء رحبا وغالبًا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق ن وكما يمتاز بأفقه الواسع الّذي يرمي إلى الانفتاح الفكري والنفسي فضلا عن الاجتماعي و"هو المكان المتاح للجميع، حدوده متسعة ومفتوحة "[1] .و تتخذ القصص في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها، وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى.

فالأماكن المفتوحة هي الأمكنة التي توحي بالاتساع والتحرر بمعنى لا يخلوا الأمر من مشاعر الضيق والخوف بل الانطلاق والحركة والحرية وهي ترتبط بالأمكنة المغلقة ارتباطا وثيقا حيث يعتبر الإنسان حلقة الوصل بينهما إذ ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح[2].

و منه فان المكان المفتوح على حد قول "أحمد بورايو" هو :"الحيز المكاني الّذي يحتضن نوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية "[3] .

نستنتج مما سبق أن المكان المفتوح هو المكان الّذي يستطيع جميع الناس دخوله دون طلب الإذن ومنه من له حيز شبه مغلق، ومنه من لا يحده أي مجال وتتحرك فيه الشخوص بكل حرية.

[1]- بان البنا، الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009 ص 31.

[2]- ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، مركز أوقاريت الثقافي، فلسطين، ط1 ،2006، ص166.

[3]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المرجع نفسه، ص 180.

3. مفهوم الزمن وتقنياته :

1.3. تعريف الزمن :

1.1.3.لغة:

يعرف "ابن منظور" الزمن بأنه:"اسم لقليل الوقت وكثيرة، والزمن والزمان (العصر) والجمع أزمن وأزمنة، وزمن زامن : شديد، وأزمن الشيء : طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة وأزمن في المكان : أقام له زمانا، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، ويقع على مدة ولاية الرجل وما أشبهه"[1].

وذكر "مها حسن القصراوي" :"أن الزمن في الحقل الدلالي الّذي تحتفظ به الّلغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس انه نسبي حسي، تداخل مع الحدث مثله مثل المكان الّذي يتداخل مع المتمكن فيه[2]. أما في كتاب فقه الّلغة، فنجد الثعالبي قد عرفه في ترتيب أحوال الزمنية بقوله:" إذا كان الإنسان مبتلى فهو المعصوب"[3].

نستنتج مما سبق أن الزمن يحمل دلالة جوهرية بسيطة، ودلالة الإقامة والمكوث والبقاء.

2.1.3. اصطلاحا:

إن الزمن يكتسي معاني مختلفة، لذا يصعب على الطالب أن يقف على معانيه المتباينة، فالزمن يأخذ أبعاد شتى ومعاني عدة ويصر" أ. مندولا " في كتابه " الزمن والرواية " بتدعيم رأيه بمقولتين : الأولى للقديس " أوغسطين" الّذي قال : إذا لم يسألني أحد عن الزمن فاني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فاني لا أعرفه، والثانية ل " ويليام شكسبير" الّذي قال :" نحن نلعب

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة الزمن)، المجلد 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997ص202.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 12.

[3]– أبو منصور الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، فقه الّلغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،ص 151.

دور المهرج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا" [1]. كما أن الزمن يتكون من علاقات تختلف ويتألف الزمن من علاقتي القبل والبعد، وهما عنصران ذاتيان نضيفهما للزمن لكنهما غير موجودان في العالم الطبيعي، كذلك يعتبر القبل والبعد عنصرين متمايزين لا يلتقيان، فالحادثة إنما أن تكون قبل حادثة أخرى أو بعدها [2].

أما "ابن رشد" فيرى أن الزمن والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول : "ان تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله لذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات الّتي لا تقبل الحركة ما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير لوجودها، فيلحقها الزمان ضرورة [3].

وتضيف "نبيلة زيوش" في كتابها " تحليل الخطاب السردي " أن "الزمان هو الحجة الارتيابية المعروفة جدا الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لابد له من ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كانت ستمضي، وحتى الماضي لا شيء"[4].

و يذهب "سيزا قاسم "إلى : " اعتبار القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[5].

فالزمان عنصر مهم في معظم الفنون الأدبية والأعمال السردية التي لا مجال لها في الاستغناء عنه كالقصة على سبيل المثال "إن دراسة النظام الزمني للحكي هي مقابلة نظام موقع الأحداث أو المحاور الزمنية في الخطاب السردي مع نظام تتابع هذه الأحداث أو المحاور الزمنية في القصة " [6].

---

[1]- أ. مندولا، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص 182. 183.

[2]- ينظر محمد توفيق الضوى، مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص50 .

[3]- ابن رشد، تهافت التهافت، تقديم وضبط وتغليف محمد العيسى، دار الفكر اللبناني، بيروت ، 1993، ص63.

[4]- نبيلة زيوش، تحليل الخطاب السردي في المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، ص 71.

[5]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، ط1، 1985، ص33 .

[6]- شعلان عبد الوهاب، آليات التحليل البنيوي للنص السردي، مقاربة نظرية، رابط الانترنت.htt: www uhum. nl /b 77 .htm

و منه فالقصة تعتمد عليه كل الاعتماد فهو المحرك الّذي يدفع بها إلى التدفق والاستمرارية، فهو المادة المعنوية المجردة الّتي تتشكل منها الحياة " فهو خير كل فعل، ومجال كل تغيير وحركة، وهو بالنسبة للإبداع الأدبي عامة والقصصي خاصة تحضير للجوّ النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي"[1]. أي أن الزمن يمثل النسيج الداخلي للوجود يتجسد في كل الأجواء سواء كانت اجتماعية أو تاريخية وحتى إيديولوجية .

كما أنه "مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة " [2] .

كما أن الزمان يعد شريانا نابضا من شرايين القصة، فهو الّذي يمدّ للسرد ذوقا وصفة للقصة، بفضل العلاقة المتبادلة الجوهرية القائمة بينهما والمبنية أساسا على محور ونظام دقيق يومئ بالتتابع الزمني للحوادث الحكائية.

2.3. تقنيات الحركة السردية :

1.2.3. المفارقات السردية :

المفارقة السردية هي"دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[3]، ولكي تحدث هذه المفارقة لا بدّ للكاتب أن يعمد إلى بعض التغيير في ترتيب أحداث القصة، وهنا قد تضطر إلى تقديم بعض الأحداث وتأخير بعضها.

[1]- أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب، بين النظرية والتطبيق، دار النشر والتوزيع ط1، 2004، ص 09.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 1898، ص 173.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ،ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الجزائر، ط2، 1997 ص 47.

فالمفارقة السردية تعتمد على عنصرين أساسيين هما : الاستباق والاسترجاع

1.1.2.3. الاسترجاع (الاستذكار) rétrospection:

هو "سرد أحداث سابقة للفترة الزمنية التي بلغها السرد والمقصود به تلك الأحداث التي يأتي بها من أجل دعم مواقف القصة من طرف الراوي أو الشخصيات الأخرى، فيتحرك الحديث مفتوحًا ليعود الراوي بذاكرته إلى الوراء، فيتحرك الحديث مفتوحًا ليعود الراوي بذاكرته إلى الوراء، ليقدم لنا أحداث ومشاهد من الماضي الذي يمتزج بالحاضر "[1] فيعتمد الكاتب إلى استرجاع ما مضى من الحوادث المهمة فهو "مخافة صريحة ليسرد السرد يكون بعودة راوي السرد ومحركه إلى حدث سابق، يهدف إلى استعادة أهداف ماضية أهملها السرد وذكرها لسبب أو لآخر، وبحسب المادة المعاد إليها تكتشف أنواع الاسترجاع أكانت داخلية أم خارجية، إن كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة النقطة التي وصلتها القصة والاسترجاع هو ذاكرة النص ومفكرة السرد " [2].

إذ يتضمن عنصر الزمان التي تحفل بها النصوص السردية وخاصة القصة وبذلك يقف السارد مجرى تطور الأحداث باستحضاره لأحداث ماضيه. وهو تقنية زمنية بمثابة عملية سردية في إيراد حدث سابق قد بلغه السرد لهذا سمي بالاستذكار، وهذا لاستحضار أحداث فائقة، أو إعطاء لمحة عن ماضي عنصر من عناصر القصة أو سد التغيرات في السرد القصصي.

فالاسترجاع نوعان : الخارجي والداخلي

الاسترجاع الخارجي: يعرفه جيرار جنيت بأنه :" الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية

[1]- عبد الحميد بورايو ،منطق السرد، المرجع نفسه، ص 155.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ عالم الكتب الحديث، الأردن ،ط1، 2006 ص 117.

الأولى"[1]، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة .

كما يكون الاسترجاع الخارجي أيضًا :" تامًا أو كاملًا بمعنى أنه متصل بالحكاية الأولى دون أي حذف، وقد يكون جزئيا أي لا يتم وصل حكايته باللحظة الأخيرة ويقطع بينها ضرب من الحذف"[2]. أي هو استعادة أحداث خارج القصة حتى تساعد الكاتب لاسترجاعه لأرضية الحكاية ويرسم إطاره العام للقصة .

الاسترجاع الداخلي : هو "الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي "[3]، وبجملة أوضح هو " استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أيبعد بدايتها"[4]. وهذا يعني باسترجاع الذكريات التي وقعت بعد بداية سرد القصة.

فالاسترجاع هنا يعتبر من أهم عناصر المفارقة السردية حضورًا في العمل القصصي، ومن خلاله يحاول القاص الرجوع للماضي، وهو ذكر أحداث ووقائع وحتى شخصيات لا علاقة لها بالقصة ليسدّ الثغرات التي يخلفها السرد، إضافة إلى كشف بعض الحقائق أو المعلومات فينشط الذاكرة ويجعلها تربط أحداث ومعلومات الماضي بأحداث ومعلومات الحاضر.

2.1.2.3. الاستباق (الاستشراف):

يعتبر الاستباق الجزء الثاني من المفارقة السردية والأقل حضورًا، قياس بالاسترجاع، والاستباق هو حركة فردية تتمثل إيراد حدث آت أو الإشارة إليها مسبقًا سواء كان هذا الحدث متحققا أو محتمل . فإذا اعتبرنا أن الاسترجاع " هو العودة إلى الماضي والذي يزودنا بمعلومات ماضية سواء حول

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع نفسه، ص 51.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية الجيزة، ط1، 2009، ص111.

[3]- نضال الشمالي، الراية والتاريخ، المرجع نفسه، ص 158.

[4]- عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية ،ص 111.

الشخصية أو الحدث، أو خط القصة فإن الاستباق يعد قفزة إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد، والتي تعمل على إفادة إمكانية تحقق أحداث أو وقوع أفعال في المستقبل، فالاستباق إذا هو نمط السرد يعمد إليه الراوي في عرضه للأحداث فيقدم بعضها أو يشير إليها كاسرًا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشًا ترتيب الوقائع كما وردت في الحكاية "[1]. ومنه فالاستباق عبارة عن مناورة سردية تتمثل في ايراد حدث لاحق أو الإشارة إليه سابقا أي أحداث قد تقع وقد لا تقع .

وكما يعتبر الاستباق أيضا بأنه " ظاهرة يتم فيها حدث لم يبلغه السرد بعد، وهذه الظاهرة أقل تواتر من اللواحق، وتختلف درجات وجودها وأهميتها باختلاف الأنواع القصصية وتكون غالبا في شكل مشروع أو وعد أو تكهن ،أو رؤية أو حلم أو خيال "[2]. وهذا يعني أن الاستباق هو التكهن والتنبؤ بمستقبل حدث ما ،كما يمكن أن يكون معرفة الرؤية الغيبية لحياة الأشخاص في العمل الإبداعي .

وإضافة إلى أن الاستباق هو" تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة في امتداد بنية السرد الروائي وعلى العكس من التوقع الذي قد يحقق وقد لا يحقق "[3]. أي أنه هو تنبأ بما سيصير ويقع للشخصيات والأحداث في القصة .فالاستباق ضد الاسترجاع، والاستباق هو القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة .

إذ يتضح لنا بأن الاستباق هو القفز إلى الأمام متخطيًا اللّحظة التي وصل إليها لاستقدام أحداث مازالت في حكم المجهول، والاستباق نوعان :داخلي وخارجي

[1]- كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناجاته في استراتيجيات الشكل، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2005 ص110 .

[2]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر تونس، ص 119.

[3]- نجلاء مشعل، تحليل الخطاب الروائي ،(النسوي نموذجا)، مصر العربية، القاهرة، ط1 ،2014، ص95.

_ **الاستباق الداخلي** : يحدث الاستباق الداخلي في بنية الحكاية من الداخل، وهو " الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني حيث تتعدد وتتنوع أشكال الاستباق الداخلي استجابة لاستدعاء السارد بحمل الأحداث من الماضي، ثم ينطلق باتجاه المستقبل"[1]، إذ يتشابه الاستباق الداخلي مع الاسترجاع في" أن منه ما هو غير منتم إلى الحكاية، ومنه ما هو منتم إليها"[2] .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الاستباق " تقنية تجيء في بنية الرواية التقليدية على وجه الخصوص . فينتقل عنصري التشويق والمفاجأة لدى القارئ حيث يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها"[3]. أي الاستباق يندرج ضمن تقنيات السرد في بنية العمل الإبداعي حيث يصرح الكاتب بالأحداث اللاحقة قبل وقتها.

_ **الاستباق الخارجي** : تظهر وظيفته " ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية "[4] .

ويتخد الاستباق الخارجي موقعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية، حيث يخلق المخاطب السردي استباقًا مفتوحًا على المستقبل، واللحظة الثانية لا تقل أهميتها على اللحظة الفائتة، لحظة النهاية، حيث يفتح السارد الباب على مصرعية التأويلات المستقبلية .

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 117.
[2]- المرجع نفسه، ص 117.
[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس، الأردن، ط2، 2005، ص81.
[4]- عبد المنعم القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 117 .

2.2.3. تسريع السرد :

يعتمد السارد على تقنية تسريع السرد في عمله الفني كي يبتعد عن تكرار، إذ قال محمد بوعزة " يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا بذكر ما حدث فيها مطلقا"[1].

إذ يستند القاص إلى توظيف هذه التقنية كي لا يقع في التكرار، ويقوم بسرد أحداث التطرق إلى التفاصيل، فيذكر منها القليل، وهذه التقنية نوعان الخلاصة والحذف

1.2.2.3.الخلاصة / المجمل :

اختلفت فيها التسميات ولها مصطلحات عديدة من بينها المجمل(الملخص)، فحميد الحميداني " يفضل تسميات الخلاصة وكلها تسميات لمعنى واحد يعتمد لها الكاتب من سرد أحداث الرواية "[2]

كما تعد الخلاصة تقنية زمنية فهي "سرد الأحداث ووقائع في مدة طويلة (سنوات، أشهر)، هي جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها يقوم بوظيفة تلخيصها "[3]. وهذا يعني تلخيص أو تقليص مدّة زمنية طويلة في جملة أو كلمة فقط .

فالخلاصة تندرج ضمن تقنية التلخيص " تعني أن يقوم الراوي تلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في نقاط محدودة أو في صفحات قليلة دون أن تخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال"[4].وبتعدد وتنوع المصطلحات التي اشتملت على هذه التقنية "يسميها بعضهم التخليص أو الإيجاز أو المجمل، تقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص93.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، ص76.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص93.

[4]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص82.

أنّها غير جديرة لاهتمام القارئ، فهو نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها ،حيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي أو المستقبل، فالواقع التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل "[1], وبالتالي فالخلاصة تقوم بسرد مجموعة من الأحداث باختصار دون الحاجة إلى التركيز على التفاصيل الخاصة بتلك الأحداث .

2.2.2.3. الحذف/القطع :

الحذف هو تقنية من تقنيات تسريع السرد، عمله إسقاط فترة زمنية في القصة، ومن خلاله يتجلى القاص عن تلك الجزئيات الغير المهمة حول ذلك الحدث ،" ويحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل (ومرت أسابيع أو مضت سنتان) " [2].

أما في نظر"جيرار جنيت":" يرتد تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوف " [3]، كما يمكن القول أيضا : بأنه " أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، ويتمثل في تخطية للحظات الحكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي "[4]. فهذا يعني أنه له فرصة تجاوز فترة زمنية معينة هو في عني عنها، إذ يحذفها دون التكلم عما يجري فيها .

وبالتالي هذا ما يلفت انتباهنا في القصة إلى أن تمر تجاوزها في الحكي، وبهذا يساعدنا على فهم وإدراك تلك التحولات الزمنية التي تطرأ سير الأحداث الحكائية.

[1]- محمد غرام، شعرية الخطلب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي ،دمشق، 2005، ص 109.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي ،ص94.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية ،ص117.

[4]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ط1، مطبعة الأمين، المغرب 1999، ص 164.

3.2.3. تعطيل السرد :

هو مصطلح المقابل لتسريع السرد، ويعني الإبطاء والتمديد في وثيرة السرد القصصي متى أحسن برتابة السرد وتمطيط الزمن يلجأ إلى كسر هذه الرتابة حتى يوهم القارئ بتوقف حركة السرد وذلك من خلال تقنيتين وهما :

1.3.2.3.المشهد الحواري :

يحتل المشهد موقفًا متميزا ضمن الحركة الزمنية للقصة، وذلك :" بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته عل تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن، ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية " [1].

فالمشهد هو " الذي يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة، وبذلك يكون هناك نوعًا من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخيلي، مما يخلق حالة من التوازن بينهما" [2]، ويكون أحيانا كردود أفعال تنتج من خلال الشخصيات الناتجة عن المحاورة الأولى فيما بينهما .

كما أنه تقنية من تقنيات تعطيل السرد وهذا يعني " المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته"[3].

إذا، المشهد هو المقاطع الحوارية التي تدور بين شخصيات القصة .

[1]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 ص 166.
[2]- حسين البحراوي ،بنية الشكل الروائي الفضاء زمن الشخصية، ص 166.
[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي ص 94.

2.3.2.3. الوقفة الوصفية :

تعرف الوقفة أنها " ما يحدث من توقفات وتعطيل للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات . فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن"[1].

وهذا يعني أن السارد يقوم بالوصف الذي يؤدي إلى توقف السرد .

وهي تعتبر تقنية ثانية من حركات تعطيل السرد وإيقاف حركته يطلق عليها "حميد الحميداني " بمصطلح الاستراحة حيث يقول :" أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطل حركتها "[2]. وقد يوقف القاص " يشتعل على الوصف سواء أكان وصف المكان أو وصف شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك، أو يسند المهمة إلى احدي الشخصيات "[3].

إذ يتضح لنا من هذه الدراسة أن الوقفة الوصفية تعمل على تبطئ حركة السرد، كما تساعد في تعطيل حركة الزمن وإيقافه لفترة مؤقتة .

4. آليات المتخيل السردي:

يتميز المتخيل السردي بمجموعة من الآليات نذكر منها:

1.4. آلية الميتاسرد :

يقصد بالميتاسرد، أو الميتاقص (Métarécit)، ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدًا، كما يُعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتّخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية

[1]- المرجع السابق ،ص96.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[3]- شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب كيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن لبنان، ط1، 2009،ص 177.

ورصد انشغالات المؤلفين السراد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولا سيما المتعلقة بالأدب وماهية ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام [1] . بمعنى أن " الخطاب الميتاسردي يحقق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية (fonction métalangage) تهدف إلى شرح الإبداع تمظهرا ونشأة وتكونا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع وأثناه وبعد الانتهاء منه"[2].

ويرتكز الخطاب الميتاسردي على تصوير عالم الكتابة السردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة، أو الحكاية، في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية ومرآوية ذاتية . وإذا كان السرد ـ من جهة ـ يشخّص الذات والواقع، فإنه ـ من جهة أخرى ـ يشخّص أيضا الذات، ويرصد عملية الكتابة نفسها، ويبرز مراحل تكونها وتطورها إلى أن يستوي النص السردي عملًا إبداعيًا، يستقبله القارئ الضمني أو المفترض استهلاكا، وقبلا، وقراءة ونقدا[3].

نستنتج مما سبق أنّ الكتابَ يلجؤون إلى آلية الميتاسرد لاستحضار عوالم الكتابة وكشف المستور الإبداعي .

2.4. آلية التهجين:

يُقصد بالتهجين " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معًا داخل ساحة ذلك الملفوظ "[4] .

---

[1]- ينظر : جميل حمداوي، المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جدًا، دار الريف، الناظور، تيطوان / المملكة المغربية، ط1، 2016، ص44.

[2]- جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، أنطولوجيا السرد العربي، alantologia.com تاريخ الدخول:26 /2021/05.

[3]- ينظر : جميل حمداوي، المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جدا، ص45.

[4]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)،ص 25.

* البوليفونية : (polyphon) يقصد بها أي موسيقى حيث يقصد بها أي موسيقى حيث يصدر نغمات أو أكثر في نفس القوت (المصطلح مشتق من اللّغة اليونانية الذي يعني أصوات كثيرة)، من موقع :https://ar.m.wikipedia.org

فالتهجين " مزج اللغات والأساليب اللسانية ضمن ملفوظ سردي واحد، والعرض من ذلك كله هو خلق ازدواجية لغوية أو خلق بوليفونية* أسلوبية، تنمّ عن حضور مختلف الأصوات المتعارضة ضمن ملفوظ قصصي واحد" [1].

يتّضح من خلال ما تقدم أنّ التهجين هو عملية مزج للغتين اجتماعيتين يوظّفهما المتكلم في القصّة وينتج عن هذا المزج التقاء الوعيين وتحاورهما في نطاق السياق اللفظي.

3.4. آلية الأسلبة :

"تعتبر الأسلبة إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمص أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصيغة، أو التقليص، أو التمطيط، أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة "

ويشرح "باختين" الأسلبة في قوله " هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية " أجنبية "عنه يتحدث من خلالها عن موضوع، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءً خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل "[2].

و من خلال ما سبق، يتبين لنا أن الأسلبة تختلف عن التهجين في كون الوعي الثاني غائبا فيها .

4.4. آلية الاستعارة :

" تعد الاستعارة المصدر الأول للصور، وهي أيضا محرك المخيّلة والخيال والتّخييل، وهي كذلك أساس المتخيل الإبداعي. و من ثمَّ، فالاستعارة هي ممرّ فني للانتقال من الواقع نحو المتخيّل الفني

[1]- جميل حمداوي، مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدًا، شبكة الألوكة ، www .alukah.net. 2021/05/28.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر، القاهرة ـ باريس، ط1، 1981، ص 18.

والجمالي. وتهدف هذه الاستعارة إلى تجسيد العواطف والأحاسيس وتشخيصها ،أو أنسنة الأشياء والأفضلية تحريكا وتوليدا وتفعيلا، مع تحويل الظواهر الساكنة إلى ظواهر حية متحركة"[1].

فالاستعارة إذا هي أداة التّخييل التي ترينا العالم على غير ما عهدناه، عالما متجدّدا متحوّلا تكتسب الكلمة فيه دلالات لا متناهية، فتكتسب الاستعارة تكثيفًا دلاليًا يضاف إلى دلالتها الحقيقية بفضل التصوير الخيالي عبر تقاطع مستوياتها بين أكوان مختلفة، وعبر الجمع بين عناصر لا توجد بينها رابطة في منطق الحياة.

5.4. آلية الانتقاء الوصفي:

إذا كانت الرواية الواقعية تسهب في الوصف تطويلًا، واستطرادًا، وحشوًا، فإنّ من أهمّ المكوّنات الأساسيّة للقصّة القصيرة الاقتضاب في الوصف، والابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية، وتفادي التكرار اللفظي والمعنوي، والتقليل من النعوت والصفات، والابتعاد عن التمطيط في التصوير الوصفي، ومن هنا لا بد من عملية الاقتضاب في الوصف تشديدًا وانتقاءً، ولا بد من الاقتصاد فيه إيجازًا، واختزالًا، وتدقيقًا[2].

وفي هذه الحالة، ينبغي للمبدع أن يستخدم الوصف، في قصصه القصيرة عندما يكون معبرًا يخدم السياق القصصي خدمة دلالية وفنية ومقصدية[3] .

6.4. آلية المفاجأة:

تعمل كثير من القصص القصيرة على مفاجأة المتلقي وإثارته فنيًا وجماليًا ودلاليًا ،وافترازه عن طريق الانزياح والصورة الوَمْضَة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشًا وإرباكا وسحرا .

[1]- جميل حمداوي، مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدًا .

[2]- ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، منشورات المعارف، رباط ـ المغرب ،ط1، 2014، ص272.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص273.

وتكون هذه المفاجأة عند حدوث الوقع الجمالي، وانتهاك المسافة الجمالية، وتخييب أفق انتظار القارئ، وخلخلة مفاهيمه وتصوراته المسبقة عن العمل . كما تعمل بدايات هذه القصص ونهاياتها على مفاجأة المتقبّل بعوالم إبداعية جديدة، لم تكن في حسبانه ،إذ تتميز عوالم القصة الواقعية والحلمية والافتراضية بخاصّية التّوهج والتنوير التشخيصي، والتّدفق المجازي[1] .

7.4. آلية الترميز :

الرمز مذهب أدبي ينحو المنحى الفلسفي، إذ يتم من خلاله التعبير والإفصاح عن التجارب والحالات بشكل غير مباشر، وفي نظر بعض الأدباء أنَّ هذه الحالات لا تستطيع اللغة تمثيلها، فالرمزية لا تستخدم للتعبير عن حالات واضحة، حيث يستخدم الرمز والإيماء كوسيلة وأداة

لذلك[2]، فالرمز كل ما يحلّ محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامّة، إنّما الإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئًا ملموسًا يحلّ محل المجرد[3].

فتعد الرموز من أهم آليات المتخيل السردي، وأساس التصوير والتّخييل والتضمين في الكتابة الإبداعية .إذ تنتقل بواسطة الرموز السيميائية من المدلولات المعجمية المباشرة الأولية إلى المدلولات المجازية الموحية , وبتعبير آخر ننتقل من التعيين إلى التضمين، أو من التقرير إلى المجاز[4] .

وفي الأخير، فقد تنوعت آليات المتخيل السردي وذكرنا بعضًا منها وهي : آلية الميتاسرد، وآلية التهجين والأسلبة، الاستعارة، والوصف، والمفاجأة، والترميز، حيث أنها تؤدي إلى إيضاح اختلاف وجهات النظر والفروق بين الشخصيات في القصص.

[1]- ينظر: المرجع السابق ،ص 279.

[2]- المذهب الرمزي ،www.alukah.net، 2019/06/28.

[3]- علي غوت، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، الكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص144.

[4]- جميل حمداوي، مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدًا. شيكة الألوكة ، www .alukah.net

الفصل الثالث

تجليات المتخيّل السردي وآلياته في قصص الأطفال

1.الشخصية وأنواعها في قصتي"علاء الدين والمصباح السحري"،"علي بابا والأربعون لصاّ":

الشّخصية هي الرّكيزة الأساسية في القصّة، فهي تعتبر روحها وبها تصبح حية وحيوية. لها دور فعّال في سيرورة أحداث العمل القصصي وتمتاز بأنواع منها: الشخصية الرئيسية والثانوية، المتخيّلة والواقعية .

1.1 أنواع الشخصيات في قصّة" علاء الدّين والمصباح السّحري ":

من خلال اطلاعنا على قصّة "علاء الدين والمصباح السّحري "،فإننا نستنتج أن الأحداث تدور حول شخصيّتين : واقعيّة ومتخيّلة.

1.1.1. الشخصية الواقعية:

- **علاء الدين:** هو شخصيّة رئيسيّة بارزة (بطل القصّة)، وهو شاب فقير ،يتيم الأب، يعيش مع أمه الأرملة منذ زمن بعيد.، كان علاء الدين فتى مهملا وكسولا، حيث أنّه لم يكن يفعل شيئا سوى اللعب طوال اليوم، كما أنّه لم يكن يخجل من أكل الطعام الذي كانت أمه تشتريه من خلال المال الذي تجنيه مقابل غزل القطن[1]. وجده رجل غريب ساحر يزعم أنّه عمّ وشقيق والد علاء الدين يدعى مصطفى، لكن في الحقيقة هو رجل مخادع أقنع الشاب علاء الدين ليستخرج المصباح من الكهف المليء بالمخاطر و"عند الكهف أعطى الساحر علاء الدين خاتما سحريا، وطلب منه استخراج المصباح من الكهف"[2]. كما أنّ هذا الأخير حاول أن يخدع الشاب للسّطو على المصباح وإبقاء علاء الدين في الكهف، فرفض علاء الدّين تسليمه المصباح قبل أن يخرج من فتحة الكهف إذ "مدّ يده ليتناول المصباح، وإذا بعلاء الدين يقول له " أخرجني أنا أولا " لكن الساحر رفض ما جعل علاء الدين يرفض أن يسلمه المصباح، غضب الساحر غضبا شديدا فسد مدخل الكهف وابتعد"[3].

---

[1]. ينظر : علاء الدين والمصباح السحري، بيت الياسمين، الحراش، الجزائر، ص1.

[2]. المصدر نفسه، ص 4.

[3]- المصدر نفسه، ص4.

وجد علاء الدين نفسه محاصرا في الكهف فبحث عن حل للخروج من هذا المأزق "، أصبح الآن علاء الدين وحيدا في الكهف، ولذلك فقد كان حزينا وأخذ يفكر في سوء حظه[1] ".

" فقام علاء الدين بفرك المصباح وإذا بجني يقف أمامه، شعر علاء الدين بالخوف في البداية، ولكن ما إن بدأ الجني في التّحدث لصالحه، حتى عاد علاء الديّن الى طبيعته مرة أخرى، خاطب الجني علاء الدين بشكل مهذّب قائلا: أنت سيدي وسأفعل أي شيء تأمرني به، فقال علاء الدين: (خذني إلى البيت) لم تمر سوى بضعة ثوان، حتى وجد علاء الدين نفسه مع أمه"[2].

تزوّج ابنة السّلطان وتغيّرت حالة علاء الدّين فأصبح غنيّا وقويّا بمساعدة جنيّ المصباح يتّضح ذلك من خلال هذا الملفوظ القصصي " أصبح علاء الدين وأمه يعيشان في سعادة وهناء، وذات يوم، رأى علاء الدين ابنة السّلطان فتمنى الزواج بها، فذهب إلى القصر بصحبة الجنّي ليطلب يدها للزواج فوافق السلطان على ذلك ".[3]

فقام الجنّي ببناء قصر رائع لعلاء الدّين وزوجته " بعد الزفاف، أمطر علاء الدين الأميرة بجميع أنواع الثروات، كما أنه بنى لها قصرا كبيرا جدا لتعيش فيه "[4].

عاد الساحر واستولى على المصباح وحوّل قصر علاء الدين وزوجته الى الصّحراء، " عندما عاد علاء الدين إلى البيت، لم يكن هناك لا القصر ولا الأميرة، فخمن بأنه لابدّ أن يكون السّاحر الشّرير هو من جاء لينتقم منه، لم يخسر علاء الدين شيئا، فقد كان يملك ذلك الخاتم الذي أعطاه الساحر

[1] . علاء الدّين والمصباح السّحري، ص4.
[2] . المصدر نفسه، ص7.
[3] . المصدر نفسه، ص8.
[4] . المصدر نفسه، ص8.

إياه".[1] حيث استدعى جنّي الخاتم الّذي أخذه إلى أميرته ،"أخرج علاء الدين ذلك الخاتم وفركه، وإذا بجنّي آخر يظهر، فقال علاء الدين:"خذني إلى أميرتي".[2]وهكذا وصل علاء الدين إلى أميرته وأنقذها.

- **العمّ مصطفى السّاحر** : وهي شخصيّة لا تقل أهمية عن غيرها من الشخصيات البارزة في القصة. ظهر في بادئ الأمر أنّه عم وشقيق والد علاء الدّين فأظهر حسن نيته لعلاء الدّين ووالدته، حيث تعهّد بأنه يساعد علاء الدين لكي يصبح تاجرا ثريا " وفي يوم من الأيام جاء رجل غريب إلى المدينة، وقدّم نفسه على أنّه عمّ لعلاء الدّين، لم يسبق لعلاء الدّين أن رأى عمه من قبل، وكان هذا العم كريما جدّا إلى درجة أنه اشترى ملابسا جميلة، إضافة إلى أنه أخذه في دورة حول المدينة لقد كان يريد للفتى أن يشتغل عنده، فوافقت أمه على ذلك "[3]. لكن الدافع الحقيقي وراء طيبة الساحر كان إقناع الشّاب علاء الدين باستخراج المصباح السّحري من الكهف المليء بالمخاطر "كانت الأمّ تظنّ بأنّ العم سيهتم بابنها جيّدا، إلاّ أنّ ذلك العم لم يكن في الحقيقة سوى ساحرا شريرا يدعى مصطفى، والذي كان يريد استغلال الفتى من أجل منافعه الخاصة، أخذ الساحر الفتى معه حتى وصلا إلى أحد الكهوف "[4].

و خدع الشّاب بحيلته محاولا السطو على المصباح السّحري. كما أنه كان قد قدم له خاتما سحريا، " عند الكهف أعطى الساحر علاء الدين خاتما سحريا، وطلب منه استخراج المصباح من الكهف "[5].

إلاّ أنّ السّاحر فشل في خطّته إذ رفض علاء الدّين أن يسلّمه المصباح ما جعله يغضب غضبا شديدا تاركا علاء الدين داخل الكهف " فسد مدخل الكهف وابتعد "[6].

[1]. علاء الدّين والمصباح السّحري ، ص12.
[2]. المصدر نفسه، ص13.
[3]. المصدر نفسه ، ص2.
[4]. المصدر نفسه، ص3.
[5]. المصدر السابق، ص4.
[6]. المصدر نفسه، ص4 .

وعندما علم الساحر مصطفى أن المصباح السحري بحوزة علاء الدين وأنّه يعيش في قصر كبير وأصبح غنيّا، أراد أن يستولي عليه بأيّ طريقة ويتّضح ذلك من خلال هذا الملحوظ القصصي، " في الوقت ذاته، علم مصطفى بعثور علاء الدين على المصباح السحري، وبأنه أصبح غنيا، فأراد استرجاع المصباح وفي أحد الأيام، وبينما كان علاء الدين بعيدا جاء مصطفى إلى القصر، وكان يرتدي ثياب تاجر، وأخذ يصيح بملء حنجرته "احصلوا على مصابيح جديدة مقابل أخرى قديمة! مصابيح جديدة مقابل أخرى قديمة "[1].

فأخذ المصباح من زوجة علاء الدين وطلب منه أن يبعد القصر الكبير إلى مكان بعيد وخال "وبمجرد أن رأى الساحر المصباح، إذا به قد اختطفه من يد الأميرة وفركه، وإذا بالجني يظهر ويقول للساحر:" أنت سيدي وأنا أعتبر أمنياتك بمثابة أوامر بالنسبة لي " فأمره الساحر:" خذ قصر علاء الدين إلى الصحراء الكبرى بعيدا جدّا من هنا "[2].

وكانت نهاية الساحر مصطفى بعدما تفطّن علاء الدّين وزوجته لحيلته المخادعة عن طريق الخاتم السحري، " عندما التقى بزوجته قرّرا أن يقوما بمخادعة مصطفى، ثم قاما بقتل الساحر من خلال إضافة السم إلى مشروبه، ثم خرجا "[3].

وهكذا خدع كل من علاء الدّين وزوجته الساحر(مصطفى)وقاما بقتله عن طريق السم.

ـ الأميرة ياسمين: (زوجة علاء الدين):رغم أنّه لم تكن له لم تكن لهذه الشخصية دورا فعالا وكبيرا إلا أنها ظهرت في دور زوجة علاء الدين وهي ابنة السلطان ياسمين التي طلبها للزواج عن طريق الجنيين فوافقت على ذلك وبنى لها قصرا كبيرا. " رأى علاء الدين ابنة السلطان فتمنى الزواج بها،

[1] – علاء الدّين والمصباح السّحري، ص10.

[2] – المصدر نفسه ،ص11، 12.

[3] – المصدر نفسه، ص13.

فذهب إلى القصر بصحبة الجنيين ليطلب يدها للزواج، فوافق السلطان على ذلك، وبعد الزفاف أمطر علاء الدين الأميرة بجميع أنواع الثروات، كما أنه بنى لها قصرا كبيرا جدا لتعيش فيه "[1].

إذ بها تنخدع بتسليم المصباح السحري للساحر مصطفى عندما أتاها طالبا إياه " عند سماع ذلك أخذت الأميرة المصباح السحري وأعطته إياه "[2].

وبتفطنهما كل من علاء الدّين وياسمين قضيا على الساحر (مصطفى) ووقعت في خدعة أخرى حين صدقت شقيق الساحر على أنه امرأة ضعيفة ومريضة تريد العيش في قصر الأمراء، لكن علاء الدّين اكتشف الحقيقة فقتل الساحر من طرف علاء الدين وزوجته، فعاشا الزوجان سعيدين " أخبر علاء الدين ياسمين بالحقيقة، ولم يعد للزوجين ما يخافانه فعاشا سعيدين "[3].

- **الأمّ**: هي والدة البطل (علاء الدين) وهي امرأة بسيطة فقيرة أرملة، تقوم بغزل القطن وتعمل جاهدة من أجل البحث عن لقمة العيش. "كان هناك فتى يدعى علاء الدين، وكان يعيش مع أمه الأرملة. كما أنّه لم يكن يخجل من أكل الطعام الذي كانت أمه تشتريه من خل المال الذي تجنيه مقابل غزل القطن "[4] حيث وافقت العيش مع العم مصطفى حتى يصبح ابنها علاء الدين ثريا خادما للمجتمع. ويدبر أموره بنفسه ضانة منه أنه سيهتم لشؤونه "كانت الأم تظن بأن العم سيهتم بابنها جيدا "[5] غير أن هذا كله كان عكس ذلك بحيلة الذي خدعهما في الكهف ورغم ذلك الفتى رجع إلى بيته وعاش مع أمه عيشة هنية في قصر كبير " مند ذلك اليوم أصبح علاء الدين وأمه يعيشان في سعادة وهناء "[6] أي ان علاء الدين ووالدته وصلا إلى غرضهم وهو العيش في القصر وعاشوا سعداء.

[1]- علاء الدّين والمصباح السّحري، ص8.
[2]- المصدر نفسه، ص11.
[3] - المصدر نفسه، ص16.
[4]- المصدر نفسه، ص1.
[5] - المصدر نفسه، ص3.
[6]- المصدر نفسه، ص8.

2.1.1 الشّخصيات المتخيّلة :

– جنيّ المصباح: هو جني يعيش داخل مصباح سحري احتجز فيه ليصبح قادرا على استخدام سحره كما يريد لكنه يقرر مساعدة علاء الذين في مغامراته "قام علاء الذين بفرك المصباح وإذا بجني يقف أمامه شعر علاء الذين بالخوف في البداية ولكن ما أن بدا الجني في التحدث لصاحبه حتى عاد علاء الذين إلى طبيعته مرة أخرى خاطب الجنى علاء الذين بشكل مهذب قائلا " أنت سيدى وسأفعل أي شيء تأمرني به "فقال علاء الدّين " خذني إلى البيت " لم تمر سوى بضعة ثوان حتّى وجد علاء الذين نفسه مع أمه "[1]والقصة لا تنتهي بهذه السرعة ولا بهذه النهاية السعيدة لأن الساحر مصطفى يعود ويتذكر ويحصل على المصباح " أخذت الاميرة المصباح السحري وأعطته إياه "[2]الآن علاء الذين يتصرف بشكل جيد ويحصل على المصباح بعد قتل السّاحر إلا أن للسّاحر أخ يتذكّر في هيئة عجوز وجنيّ المصباح يكشف له ذلك ويقتل من طرف علاء الدّين.

– **جنيّ الخاتم:** شخصيّة متخيّلة عبارة عن خاتم مسحور قدّمه السّاحر "مصطفى" "لعلاء الدين" الذي قام بإخراجه من الكهف وأرجعه إلى أمه في ثوان إلى منزله " عند الكهف أعطى الساحر علاء الدّين خاتما سحريا "[3]

فبواسطة مساعدة جني الخاتم أصبح علاء الدّين من الأغنياء والسّعداء ويتقدم لابنة السلطان ياسين وتزوجها " أخذ علاء الدين الخاتم أيضا معه، وعندما فركه إذا بجنيّ آخر يخرج! قال الجني: " سيدي أنا هنا لأحقق لك ثلاثة أمنيات، فقال له علاء الدّين: " اجعلنا أغنياء وسعداء " ومند ذلك اليوم أصبح علاء الدين وأمه يعيشان في سعادة وهناء، وذات يوم، رأى علاء الذين ابنة السلطان فتمنى الزواج بها، فذهب إلى القصر بصحبة الجنيين ليطلب يدها للزواج، فوافق السلطان على ذلك. وبعد

[1] – علاء الدين والمصباح السّحري ،ص7.

[2] – المصدر نفسه، ص11.

[3] – المصدر نفسه ،ص4.

الزفاف، أمطر علاء الدّين الأميرة بجميع أنواع الثروات، كما أنه بنى لها قصرا كبيرا جدّا لتعيش فيه "[1].

وبعد اختفاء الأميرة وتحويل القصر إلى مكان بعيد يطلب علاء الدين من جني الخاتم أن يرجع له أميرته وقصره وقتله للساحر "لم يخسر علاء الدين شيئا فقد كان يملك ذلك الخاتم الذي أعطاه الساحر إياه. أخرج علاء الدّين ذلك الخاتم وفركه، وإذا بجني آخر يظهر فقال له علاء الدّين: "خذني إلى أميرتي"[2]ومن خلال ما تقدم نخد إن قصة علاء الدين والمصباح السحري من أهم وأفضل القصص التي تم تجسيدها للعديد من الأفلام وكتب عنها العديد من الروايات وذلك الشهرة التي حققتها القصة بكل ما تحتويه الأحداث.

وفي الأخير، يمكننا القول إنّ توظيف الكاتب للشّخصيات سواء الواقعية منها أو المتخيلة في القصة ساعده على تحقيق الغاية التي يصبو إليها إضافة إلى أن الشخصيات قد ساعدت على تطوير الأحداث و أضفت على القصة الحيوية والإثارة والتشويق.

2.1. أنواع الشخصيات في قصة "علي بابا والأربعون لصّا":

1.2.1. الشّخصية الرئيسية:

– علي بابا: يعتبر علي بابا شخصية رئيسية تدور حولها أحداث هذه القصة، حيث تمكن هذا الأخير من اكتشاف كهف لمجموعة من اللصوص كان مخبأ لهم لجمع الأموال والكنوز. كان علي بابا يعيش في فقر إلا أنّه كان يعتمد على نفسه في كسب قوته وقوت عائلته، حيث كان يذهب كل صباح إلى الغابة ليجمع الحطب ثم يبيعه، وذات يوم وبينما وهو يجمع الحطب حتى سمع صوت حوافر خيول قادمة من بعيد أطل فرأى مجموعة من اللصوص يتوجهون إلى كهف يغطى بابه صخرة عظيمة تقع داخل الجبل، ولما اقتربوا منه قالوا: " افتح يا سمسم" فينشق الجبل، ويفتح لهم مغارة مليئة

[1]– المصدر نفسه، ص8.

[2]– علاء الدّين والمصباح السّحري، ص 13،12.

بالذهب والجواهر والأموال ولما دخلوا إليها وجمعوا منها انصرفوا ثم يغلق الكهف، وهكذا تمكن علي بابا من الدخول إلى الكهف وحفظه لكلمة السر " افتح يا سمسم ! افتح يا سمسم "ففتح الكهف

دهش علي بابا من رؤية أكوام الذهب والفضة والمجوهرات والنفائس داخل الكهف... فحمل كيسا منها وخرج ثم قال: "اقفل يا سمسم " فانغلق الكهف، وعاد "علي بابا" إلى بيته"[1].

ليرسل بدوره جاريته (مرجانة) إلى أخيه نادر واستعارة مكيال ومعرفة وزن الذهب. ومن هذا يصور لنا الكاتب شخصية (علي بابا) المتزنة والهادئة والتي تتجلى في قناعة نفسه، حيث أنه أمام ذلك الكم الهائل من المجوهرات والكنوز لم يأخذ الّا كيسا واحدا دون أن تضطرب نفسه أو تسول له أمرا اخر ليقوم بدوره بإغلاق الكهف والمضي راشدا إلى بيته.

ـ **مرجانة: (جاريّة علي بابا)**:وهي كذلك لا تقلّ أهميّة على غيرها من الشخصيات البارزة الأخرى المذكورة في القصة، ورغم أنها ظهرت في بادئ الأمر تلك الجارية التي تفشي سر سيدها "علي بابا" إلّا أنها سرعان ما تداركت الأمر وحكت لـ "علي بابا" عن الحقيقة بأن أخاه نادر قد علم بالأمر ... وفي الأخير ظهرت مدى رجاحة عقلها وذكائها بل وحتى ولائها لسيدها وتفاني في انتقاده والدفاع عنه " قرأته مرجانة الخادمة ففهمت غايته، ثم أسرعت ووضعت نفس العلامة على كل أبواب الحي حتى لا يتمكن زعيم اللصوص من معرفة منزل علي بابا وقتله"[2]

هكذا تمكّنت بفطنتها من تظليل اللّصوص عن منزل "علي بابا" " في المساء زحف زعيم اللصوص مع عصابته شاهرين سيوفهم لقتل علي بابا، فوجدوا جميع الأبواب معلّمة، فاحتاروا في أمرهم، وفشلت خطتهم، فانسحبوا خائبين وراحوا يبحثون عن خطّة أخرى لنيل من "علي بابا"... "[3]، ولكن "مرجانة" كانت لهم بالمرصاد وأفشلت خطتهم في قتل "علي بابا"، حيث كما يصف لنا

[1] – خالد خادم السرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا، المحمدية – الجزائر ص3

[2] – المصدر نفسه ،ص10

[3] – المصدر نفسه ،ص11

الكاتب"، شكت "مرجانة خادمة علي بابا بأمر تلك الجرار ففتحت واحدة منها فرأت رجلا، فدهشت لذلك، ثم فتحت ثانية وثالثة ...ووجدت رجلا مختبئا في كل جرة فتحتها، تأكدت الخادمة مرجانة من وجود مكيدة كبرى فأسرعت إلى جرة الزيت وغلقته وراحت تصبه على اللصوص واحدا تلو الآخر فقضت عليهم جميعا "[1].

هكذا لتنهي أمر اللّصوص وفي الأخير " توجهت مرجانة إلى مجلس علي بابا فرأت زعيم اللصوص جالسا إلى جانب علي بابا. فاستلت خنجرا وتقدمت منه متظاهرة بأنها ستقدم له بعض الطعام وباغتته بطعنة من خلفه فأردته قتيلا...اكتشفت مرجانة لسيدها مكيدة اللصوص فشكرها علي بابا على يقظتها وكافأها على حسن صنيعها بالزواج منها "[2].

من خلال ما سبق نجد أن القصة عند تصوير هاتين الشخصيتين علي بابا والخادمة مرجانة فهما من الشخصيات الفاعلة ومحورية في القصّة. وعليه فإنّ الشخصيات الرئيسية تكون محط اهتمام الكاتب والقارئ. كما أنها تقود الحدث إلى الأمام إلا أنّ ذلك لا ينفي وجود بعض الشخصيات المكملة لها التي تكون أقل درجة من الشخصية الجوهرية في تلقي الأدوار.

2.2.1. الشّخصيـّات الثّـانـويّــة:

هي الشّخصية التّي تمدّ للقصّة جزء من الأحداث بحيث لا يمكن التخلي عنها، إذ أنّها تكمل وتساعد الشخصية الرّئيسية، وتعطي للقصة حبكا رائعا وتضفي عليه صبغة جمالية وخير مثال على ذلك اعتماد الكاتب على إدخالها في عنوان القصة "علي بابا والأربعون لصا" ليجدب إليه القارئ. ومن خلال اطلاعنا على القصة نجد الشخصيات الثانوية قد تباينت أدوارها وهما: نادر والأربعون لصا.

. نادر: هو ذلك الشّخصية التي لا تقل أهميّة في كونها أحد أركان القصة، فهي الشخصية التي تصور لنا النفس البشريّة حين يمتلكها الطمع ويستحوذ عليها ليصل بها إلى أبعد حدوده وهو الجشع والذي

[1]- خالد جاسم السّرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا ،ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

يكون سببا في هلاك صاحبه.لقد بدأ به الأمر "نادر" بالفضول والذي هو صفة ذميمة إذ حثنا ديننا الحنيف عن ترك ما لا يعنينا. فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" مِنْ حُسْنِ إِسْلاَمِ المَرْءِ تَرْكُهُ مَا لاَ يُعْنِيهِ "[1]حديث شريف.

حيث أصرّ على معرفة سبب حاجة أخيه للميزان وبدأ بالضّغط على الخادمة حتى أخذ منها الحقيقة وعلم السر من وراء ذلك " في صباح اليوم التالي أسرع نادر إلى مكان الكنز وقال:"افتح يا سمسم " فانفتح الكهف، ودهش "نادر" لرؤية المجوهرات ملأ عشرة أكياس ثم توجه إلى باب الكهف "[2].وبعد أن دخل الكهف وحصل على ما اشتهت نفسه أراد الخروج لكن شدة اندهاشه برؤية الكنز أذهب عقله وأخرجه عن صوابه حيث لم يتمكن من تذكر كلمة السر " نسي نادر كلمة السر التي تمكنه من فتح باب الكهف لشدة دهشته بالكنز الذي عثر عليه، وبدأ يصيح بمئات العبارات التي خطرت له دون أن يتمكن من فتح باب الكهف، فبقي سجينا يندب حظه ويضرب الصخرة بيديه عساها تنفتح "[3]. هكذا بقي نادر عالقا بالكهف حتى قدم اللصوص ليجدوه داخل الكهف. " في ساعة متأخرة من الليل، قدم اللصوص إلى الكهف، وعرفوا أن أحدا قد دخله، فاستشاطوا غيظا وغضبا، وسلوا سيوفهم، فلما دخلوا الكهف ووجدوا نادرا فيه عجّل إليه زعيم اللصوص بضربة سيف ألقته على الأرض دون حراك" [4].

ومن هذا كله يتضح أن "نادرا "كان طماعا، والطمع أعمى عينيه .

. الأربعون لصّا: رغم أنه لم يكن لهذه الشّخصيات دور كبير إلا أنهم ظهروا في دور العصابة إلاّ جرامية التي تطيع زعيمها وتنفذ أوامره وتنقاد خلفه، وغالبا ما يتميزون بالغباء حيث فشلت خطتهم في تحديد منزل "علي بابا" إلا أنهم تمكنوا بعدها من القضاء على نادر الذي وجدوه داخل الكهف

[1]- رواه التّرميذي، حديث شريف. https://www.islamweb.net

[2] - خالد خادم السرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا ،ص5.

[3]- المصدر نفسه ،ص6.

[4]- المصدر نفسه ،ص7.

حيث أجهزوا عليه ليقوم زعيمهم توجيه ضربة سيف إليه أردته قتيلا، عمدوا إلى خطة أخرى للتمكن من القضاء على "علي بابا" حيث تظاهر زعيم اللصوص بأنه تاجر "جهز زعيم اللصوص خطته الجديدة وأتى بإحدى وأربعين جرة، ووضع في واحدة منها زيتا، أما بقية الجرار فقد اختبأ كل واحد من اللصوص داخلها"[1].

لكنّ هذه الخطّة التي رتّبها لتحقيق هدفه باءت بالفشل " ذهب زعيم العصابة إلى بيت "علي بابا" وادعى أنه تاجر كبير وأنه تعب من السير، وطلب من علي بابا أن يأذن له بالمبيت عنده الليلة، فقبل علي بابا ضيفه بكل شهامة ... أوصى زعيم اللصوص رجاله المختبئين داخل الجرار بعدم الخروج إلا في الوقت المناسب، وذلك بعد أن تمكن زعيم اللصوص من معرفة مكان الكنز في بيت علي بابا واسترجاعه، فعندئذ يخرج اللصوص ويقومون بقتل علي بابا!"[2]. وبشجاعة وذكاء الخادمة مرجانة تمكنت من قتلهم الواحد تلو الآخر بوضع الزيت في الجرار.

3.2.1. الشّخصية المتخيّلة (الصّخرة):

إنّ ما يميّز الشخصية المتخيلة في القصة كونها أساس الأحداث المتداولة في القصة وحلقة وصل بين جميع شخصيات القصة والمحرك الأساسي لجميع أحداثها ومراحلها، إذ نجدها بارزة من خلال شخصية الكاتب الذي أجاد في تصويره عندما تخيل أن الصخرة تتحرك بعد سماعها لمفردة واحدة متداولة بين الجميع وهي "افتح يا سمسم" فإذا بالصخرة تتزحزح من مكانها، وينفتح كهف عميق "[3] كما لها دور في غلق الكهف " حمل كيسا منها وخرج، ثمّ قال: " اقفل يا سمسم "! فانغلق الكهف[4]" فالشخصية المتخيلة تنتقل بين العالم الواقعي والعالم الخيالي وهذا ما أدى إلى بروز التخييل في القصة.

[1]- خالد خادم السرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا، ص12.

[2] - المصدر نفسه، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص2.

[4]- المصدر نفسه، ص 3.

وفي الأخير نستنتج أن الكاتب وظف الشخصيات بأنواعها في قصته، لأنها تمثل القلب النابض فيها، كما تساعده على الوصول إلى تحقيق الفكرة وإيصالها للقارئ.

2. المكان ومرجعياته في قصّتي :"علي بابا والأربعون لصا"، "الطفل العنيد":

1.2. أنواع الأماكن في قصة "الطفل العنيد":

يعتبر المكان إحدى العناصر الأساسية لبناء الحكاية أو القصة أو أي عمل فني، " فقد يكون هذا المكان له مرجعي واقعية، تجرى فيه أحداث القصة في لحظة وقوعها، فهي موجودة في المنطقة الجغرافية الحقيقية "[1] أي المكان يستنبط من ذلك الواقع الموجود فيه، ومنه يعتبر المكان " عنصر البناء الفني للعمل الإبداعي، فقد جاء متأخرا بالقياس إلى بقية العناصر التي ينهض بها العمل الفني "[2] فهو من يعطي للقصة عمل وحيوية في الإبداع وهو ذلك العالم الكلاسيكي المدرك بالحواس المدرك بالحواس، إنه الغرفة، البيت، الحديقة، المنزل، الشارع، الدكان، المسجد ...إلخ وللمكان نوعين المغلق والمفتوح.

1.1.2. الأماكن المغلقة:

هي الأماكن المحددة بحدود ثابتة، ويرتكز فيه وقوع الحدث، وترتاده شخصيات محددة، تغر له على العالم الخارجي يتميز محيطه بالضيق، ومن هذا المنطلق نتجه إلى القصة التي بين أيدينا الطفل العنيد وجدت عدة أماكن مغلقة وهي:

- **البيت:** يعدّ البيت من الأماكن المهمّة في المجتمع، فهو يتضمن حيز الأماكن المغلقة لأنّه دو حدود هندسية، تفصله عن العالم الخارجي. يلجأ له الإنسان كمكان للراحة، فهو يرمز إلى الأمان والسكينة ويبعث في النّفس الطمأنينة والهدوء، كما لا ننسى أنه الخلية الأولى واللّبنة الأساسية في بناء المجتمع.

[1]- عبد الحميد بورايو، منطلق السرد، الرغبة، الجزائر 2009 ص183.

[2]- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، إيريد عالم الكتب الحديث عمان، الأردن ط1، 2008 ص181.

قد وظّفته الكاتبة في قصتها " أرجوكم يا أحبّائي أن تقبلوا كما أنتم عليه أطفالا مهدبين مؤدبين متعاونين في البيت وخارجه "[1]

ـ **غرفة المعيشة:** تعتبر غرفة المعيشة (غرفة الاستقبال) من الأماكن المغلقة وذلك لأن لها حدود معيّنة إلاّ أنّها تشكل مكان رحب يجتمع فيه أفراد الأسرة للسهر والمرح وتبادل الآراء والأفكار وخلق جوّ تملأه الفكاهة تارة وتارة أخرى يملأه الجد وهذا ما يتيح للوالدين من خلاله الفرصة لتربية أبناءهم وتثقيفهم و زرع القيم الأخلاقية والمبادئ الإنسانية في نفوسهم، ومثال ذلك في القصة " في المساء بعد العشاء اجتمعت أسرة سمير في غرفة المعيشة يتسامرون ... طلبت رجاء وسعاد من والديهما لعبة الألغاز والأحاجي، راقت الفكرة الوالدين فاستجابا حالا لرغبة ابنتيهما، وما أن شرعا في طرح الألغاز حتى أخذ سمير يبكي ويصيح .... سألته والدته " لم هذا البكاء والصياح يا سمير؟ ردّ سمير بعنف: أنا لا أحب الأحاجي والألغاز. الوالد: فماذا تريد إذن؟ سمير: أفضل لعبة شطرنج "[2]

هكذا تعيش الأسرة ذاك الجو العائلي المفعم بالحيوية والنشاط والمودّة والألفة فتقوى الروابط وتملأ القلوب سرورا وبهجة وسعادة، فاللحظات الأسعد في الحياة هي تلك القليلة التي نقضيها في المنزل مع أهالينا في أحضان عائلتنا ومهنه فالعائلة كنز من كنوز الدنيا وجب الحفاظ عليها، وهي كنز لا يفنى إذ هي الوطن إذ بدونها نحن غرباء، وباختصار العائلة هي الحياة بحد ذاتها.

ـ **المطبخ:**يعد المطبخ أيضا أحد الجوانب المهمة في البيت حيث فيه تتجلى فيه روح المعاونة، فمن خلاله يتسنى للبنات مساعدة الأم في المطبخ وما يتعلق بذلك من شؤون الطهي وتحضير الوجبات هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو كالمدرسة إن صحّ التعبير، فمن خلال المطبخ يمكن للأم أن تعلّم بناتها كل ما يتعلّق بالمطبخ وفنونه وآدابه، فهو مكان أخذ وعطاء من كلا الأطراف وصورة رائعة في تجسيد روح المعاونة وخدمة الأفراد لبعضهم البعض.

[1] – صالحي شريفة، الطفل العنيد، المكتبة الخضراء، الجزائر ص7.

[2] – المصدر السابق،ص1.

الأب مثلا يقوم بدفع نفقات الخضر والفواكه ولوازم الطبخ ككل " ...في الغد مساء لما دخلت الأم إلى المطبخ لتحضّر العشاء، نادت ابنها سميرا يشتري لها ما ينقصها من الخضر قائلة له: خذ القفّة يا سمير واذهب إلى الخضّار، واشتري لنا الخضر لأجهّز الطّعام "[1]

ثمّ يأتي الدور على البنات في مساعدة الأم في تحضير الطعام " الأم: من منكم يساعدني في تحضير الطعام "؟ [2] إذ حضروا سعاد ورجاء لمساعدتها شكرا لكما، أملت الأم على رجاء وسعاد ما تحتاجه، ووضعت الأم القدر على النّار، وفي ظرف وجيز كان الأكل جاهزا "[3] ومنه فالمطبخ هو المكان المخصص للطبخ وهو غرفة يتم فيها طبخ الطعام وتحضيره.

في الأخير يستفيد الجميع من كل تلك الجهود المبذولة وكما تعاون الجميع في تقسيم أعباء الشغل يتشارك فيه الجميع، كذلك في تناول طعامهم والبهجة والسرور تغمرهم وبعد انتهائهم من تناول الطعام، يترتب على كل واحد إنهاء مهامه من غسل الأطباق والصحون وما إلى ذلك من الأشغال " وانتهوا من تناول الأكل، قالت سعاد: أنا أنظّف الصّحون، قالت رجاء: أنا أنظّف الفرن، وأضع ما بقي من الطّعام في الثلاّجة "[4].

– **العلب**: تعتبر من أحد الأماكن المغلقة حيث شكّلت مكانا للفزع والخوف والقلق لسمير عندما اقترب منهم وسمع صراخا وبكاء وحسرة عندما شكّلت الأعضاء للطفل العنيد أنّها تعيش داخل قفص مسجون متألّمة بمرارة الحياة داخل جسم الإنسان، وأنّها تعمل ليلا ونهارا ولا وجود للرّاحة أبدا " نقوم بأعمال جبّارة في صمت، ليلا ونهارا بدون توقّف، داخل هذا القّفص المظلم الموحش، ألا يحقّ

[1]– اصالحي شريفة ،الطّفل العنيد ،ص 8

[2] – المصدر نفسه ،ص9.

[3]– المصدر نفسه ،ص10، 11

[4]– المصدر نفسه ،ص11.

لنا أن نستريح كما تستريح الأعضاء الخارجية؟ لم لا نرى النّور؟ ولم "[1]، ومنه فكلّ عضو من أعضاء الجسم إلاّ وله دور خاص وفعّال يقوم به.

2.1.2. الأماكن المفتوحة:

يعرف على أنّه " الحيّز المكاني الخارجي الذي لا تحدّه حدود ضيّقة، فهو يشكّل فضاء رحب وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهوّاء الطّلق "[2] لذلك هو مكان يعطى للشخصية الحريّة الزّائدة من حيث الحركة والفكر.

يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعلّ حلقة الوصل بينهما هو الإنسان الذي ينطق ويتحرّك من مكان المغلق إلى المفتوح، ومن الأماكن المفتوحة الأكثر حضورا في القصّة هي:

ـ **الشّارع**: يعدّ الشارع من الأماكن المفتوحة التّي تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحريّة في التنقّل وسعة الاطّلاع والتّبادل، وورد الحديث عن الشارع في القصة في بعض المقاطع، يمكن أن نمثّل: الأمّ: "اربط كيس القمامة وخذه خارج البيت، فموعد شاحنة القّمامة قد حان "[3]. فالشّارع هو ممر ذو ملكية عامة في البيئات العمرانية.

ـ **شرفة البيت**: هي فضاء واسع ومبنى عالي يشرف على ما حوله، من منازل ومباني عالية وكانت متنفّسا لسمير حتى يهرب من الواقع، وتحمّل المشاق المكلّف من طرف والدته " عندما شعر سمير بالحرج والخجل، فانزوى بعيدا عن أسرته، أخذ مقعدا في شرفة بيته، وراح يتأمّل في الكون "[4] وبالتالي يعتبر هذا المكان راحة وسكينة للنفس.

---

[1]- صالحي شريفة، الطفل العنيد ص11.

[2] - حفيظة أحمد، بنية الخّطاب في الرّواية النّسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي ط1، 2007 ص134.

[3]- صالحي شريفة، الطفل العنيد ص12.

[4]- المصدر نفسه، ص12.

ـ **الحديقة** : تعتبر الحديقة من الأماكن المفتوحة التي تبعث في نفس الإنسان الشّعور بالرّاحة والاسترخاء، فمثلا سمير كان يرغب في الاسترخاء متأمّلا نجوم السّماء وضياءها، "كانت ليلة جميلة هادئة، السّماء صافية مرصّعة بالنّجوم السّاطعة، والقّمر بدر منير يسبح في فضائها الوّاسع، والشّهب يظهر من حين لآخر على حين غفلة. وراح سمير يتسلّى بعدها أن استرخى ونام، فإذا به يسمع في منامه بكاء ... مريرا، نهض من كرسيّه فأطلّ من الشّرفة على الحديقة"[1]

كما أنّها مكان بهيج يلجأ إليه للشّعور بالهدوء، فهي ألفة محبّبة ومسلّية، إلاّ أنّ توظيفها في القصّة جاء لكي يسرد الكاتب فيها حلم سمير. "فإذا به يسمع سمير في منامه بكاء " أتدري يا بني ماذا رأى سمير في منامه؟ لقد رأى ما لم يراه النّائم. رأى ثلاث علب وسط الحديقة ينبعث منها نواح وبكاء "[2] فالحديقة تتاح فرصا حيوية للتّأملّ والتّمتّع بالطّبيعة والمناظر الطّبيعية، لكن في القصّة جاءت عكس ذلك.

ـ **المتجر (مكان بيع الخضر)**: هو المكان الذّي تباع فيه الخضر والفواكه، وهو من الأماكن المفتوحة في القصّة، لكونه يستقطب عامة النّاس من شرائح المجتمع، كما يستقبل فيه مختلف أصناف النّاس وطبقاتهم الاجتماعية، لتلبية حاجياتهم من الخضر والفواكه ويستغرق من وراءه " سأذهب إلى الخضّار وأشتري ما تحتاجينه وأعود بسرعة. فرحت الأم وقالت لها: بارك الله فيك يا سعاد، ها هي القفّة وهاك النّقود، عادت سعاد بقفّة الخضر والفرحة تغمرها وهي تقول: خذي القفّة يا أمّي، الخضر طازجة وأثمانها معقولة "[3]وبالتالي فإنّ المتجر مكان للتاجر يمارس ويزاول فيه نشاطه، ويلتقي معظم السّلع والخدمات.

[1]- صالحي شريفة، الطّفل العنيد، ص13، 14.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3] - المصدر نفسه، ص9.

2.2. أنواع الأماكن في قصّة " علي بابا والأربعون لصّا ":

لقد تنوّعت الأماكن في القصّة، بحيث شكّلت فضاء مناسبا للشّخصيات، فقد كانت تلك الأماكن تساعده على التّعبير عما بداخله من أفراح وأحزان، كما أنّها كانت بمثابة المتنفّس لها أو بمثابة القيد، إمّا من ناحية الاتساع أو من ناحية الانغلاق.

1.2.2. الأماكن المغلقة:

وهي الأماكن التّي تحدّها حدود ضيّقة، ومن الأماكن المغلقة في القصّة نجد:

ـ **الكهف**: هو مكان مغلق تحت سطح الأرض أو في الصّخور يسمح بدخول الإنسان فيه، قد يكون له مدخل أو فتحة، ففي قصّة علي بابا جرت معظم الأحداث في الكّهف" ،رأى زعيمهم يضع الأكياس، أمام الصّخرة، ثم يقول بأعلى صوته: (افتح يا سمسم)! فإذا بالصّخرة تتزحزح من مكانها، وينفتح كهف عميق... أدخل اللّصوص الأكياس إلى الكهف ثمّ خرجوا، وقال زعيمهم: (اقفل يا سمسم)! فانغلق الكهف وذهبوا "[1]، عندما دخله وجد نفسه في غرفة ضخمة مليئة بالذّهب والفضّة والنّفائس، فحمل كيسا منها وعاد بها إلى بيته " فتح الكهف، ودهش علي بابا من رؤية أكوان الذّهب والفضّة والمجوهرات والنّفائس داخل الكّهف... فحمل كيسا منها وخرج، ثمّ قال: اقفل يا سمسم! فانغلق الكّهف وعاد علي بابا إلى بيته "[2]

لما علم أخاه بالمكان قصده مرّة ثانية لكنّه نسي كلمة السّر ممّا جعل اللّصوص يتخلّصون منه فقتلوه ووضعوه في الكهف " في صباح اليوم التّالي أسرع نادر إلى مكان الكنز وقال: (افتح يا سمسم): فانفتح الكهف، ودهش نادر لرؤية المجوهرات... وملأ عشرة أكياس ثمّ توجّه إلى باب الكهف، نسي نادر كلمة السّر التي تمكّنه من فتح باب الكّهف... لم يتمكّن من فتح باب

[1] – خالد خادم السرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا ص2.

[2] – المصدر نفسه ص3.

الكّهف"[1] لكن علي بابا لم يترك الجثّة هناك بل حمله ورجع به إلى البّيت، وهكذا ما جعل اللّصوص يبحثون عن الشّخص الذّي يعرف مخبأهم وما أخذ من الكهف " لينتقم منه ويسترد منه ما أخذه من الكّهف من الكنوز " [2] وفي الأخير عاد علي بابا وزوجته إلى الكّهف لاسترجاع ما تبقيّ من الكّنوز حتّى يوزّعونها على أهل المدينة من فقراء ومساكين. " عاد علي بابا وزوجته مرّة أخرى، وحملا ما بقيّ فيه من الكّنوز والمجوهرات، وقاما بتوزيعها على الفقراء والمحتاجين من أهل المدينة... وعاش الجّميع بسعادة وهناء "[3]

هكذا كانت نهاية قصّة علي بابا اللذّان قاما بفعل الخير، ونشر الأخوّة والمحبّة بين النّاس.

2. **البيت الأول:"منزل ناذر"** : هو حيّز مكاني مغلق، ومكان دافئ مليء بالحبّ والحنان، ففيه يشعر الإنسان بأنّه محمي من كل سوء، إذ يعدّ " المكان الأوّل الذي يوجّه فيه الإنسان فهو عالم الشّخص الذّاتي، فيه تكتشف خبايا نفسه، وفيه يعبّر عن مواقفه إزاء النّاس والأشياء، فهو مكان الألفة والحّماية " [4] لقد اعتمد الكّاتب هذا الرّكن المكاني ليصوّر لنا تمحور القصّة هنا نحو بيتين، فالبّيت الأوّل هو منزل نادر وزوجته الذي قصدته مرجانة لتلبية حاجية علي بابا وهي المكيال " أرسل علي بابا الخّادمة مرجانة إلى بيت أخيه نادر وكان رجلا غنيا بشعا لتحضر الميزان من عنده"[5]

البيت هو مكان يتحرّك فيه أفراد الأسرة بكل حرية وسلاسة دون أي قيد.

3. **البيت الثّاني:" منزل علي بابا"**: هو بيت علي بابا الذّي قصده اللّصوص لقتل علي بابا بعد اكتشافهم على أنّ هذا الأخير هو شقيق نادر وله دراية بمخبئهم " أرسل زعيم اللّصوص أحد رجاله

[1] – خالد خادم السّروجي، علي بابا والأربعون لصّا، ص5، 6.
[2] – المصدر نفسه ص10.
[3] – المصدر نفسه ص16.
[4] – محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم) ص106.
[5] – خالد خادم السرّوجي، علي بابا والأربعون لصّا ص4.

ليضع علامة على منزل علي بابا ريثما يعود مع أصحابه لينتقم منه ويسترد منه ما أخذه "[1] كما أنّ الزّعيم ورئيس العصابة قرّرا أن ينزلا إلى بيت علي بابا بنفسه لقتله والتخلّص منه بمفرده، ولكن محاولته باءت بالفّشل " ثمّ ذهب زعيم العصابة إلى بيت علي بابا، وادّعى أنّه تاجر كبير وأنّه تعب من السّير، وطلب من علي بابا أن يادنا له المبيت عنده اللّيلة "[2]

استعان الكاتب بالأماكن المغلقة حتّى تقرّب القارئ إلى الواقع المعاش.

2.2.2. الأماكن المفتوحة:

من الأماكن المفتوحة التّي استعان بها الكاتب في قصّته هي:

ـ الحيّ: هو مكان لمجموعة مساكن تتخلّلها شوارع، أي أنّ الأحياء هي الأماكن المفتوحة على الخارج أو بالأحرى تمثّل جزء من العالم الخارجي أو قطعة من الفضاء دون أن تكون لها حدود أو مواقع تحول بينهما وبين الخارج عنها وهي الأحياء والشّوارع "[3] فهو المكان الذّي يلتقي فيه النّاس فنجد فيه كل المظاهر التّي تعبّر عن وجه المدينة فيمشي الفرد في الشّارع لتحقيق مقاصد كقضاء الحاجيات ورد في الحديث عن الشّارع في القصّة حينما أتى اللّصوص إلى الحي الذي يقطن فيه علي بابا بوضع علامة سر تكشف بيته، لكن مرجانة أفشلت خطتهم: " أسرعت مرجانة ووضعت نفس العّلامة على كل أبواب الحّي"[4] فلولا شجاعة وذكاء مرجانة الخادمة لوقع علي بابا في قبضة اللّصوص.

ـ المدينة: هي أحد الأماكن المفتوحة التي تبعث الرّاحة لدى الشّخصيات ،وهي الفضاء الآمن الذي نشعر فيه بالانشراح، فهنا علي بابا وأخوه نادر يقطنان في المدينة، "وعندما اكتشف اللّصوص

[1] – خالد خادم السّروجي، علي بابا والأربعون لصّا ،ص10.

[2] – المصدر نفسه ،ص12.

[3] – برّة فاطمة الزهراء وآخرون، البنية المكانية في رواية الزقاق المدن " لنجيب محفوظ، مذكّرة لنيل شهادة ليسانس، قسم اللغة العربية والأدب العربي، جامعة الوّادي 2016-2017 ص27.

[4] – خالد خادم السروجي، علي بابا والأربعون لصا، ص10.

أنّ هناك من يعرف مخبأهم أتوا إلى المدينة ليتحقّقوا من الأمر، ذهب اللّصوص إلى المدينة ليتحقّقوا من الأمر فتبيّن لهم أنّ علي بابا هو الشّخص الذي يبحثون عنه "[1]ومن خلال هذا يتبيّن فعلا أنّ "علي بابا "يعرف مكان الكنز.

وأخيرا نخلص إلى أنّ كاتبا القصّتين، نوّعا الأماكن التي جرت فيها الأحداث فنجدهما تارة وظّفا الأماكن المفتوحة وتارة أخرى وظّفا الأماكن المغلقة، فجاء توظيفها للأماكن المفتوحة توظيفا موقفا وذلك من خلال أنّهما حاولا تقريب الواقع للقارئ، فقد استندا في تخيّلهما للأماكن المفتوحة إلى الواقع مثل: الشّارع، الحي، الحديقة...)، أمّا الأماكن المغلقة فقد ساهمت في إطفاء التنوّع في القصّة.

3 . الزّمن وتقنيّاته في قصّة " تذكّر يا حمام ":

1.3. تقنيّات السّرد في القصّة:

1.1.3. الاسترجاع: جسده لنا الكاتب حين أوصت الفتاة الشاب ألاّ يدع عمته تقبله على جبينه حيث نسي من شدة فرحته بعودته إلى أهله وأقاربه وبالتالي نسى كل الأحداث التي عاشها مع الفتاة التي تحدى كل المخاطر من أجلها بل كاد يفقد حياته في طلبها دون أن يتنازل عن رغبته فيها.

هنا اضطرت الفتاة إلى وضع خطّة عساها ترجع له ذاكرته " أدارت خاتمها، فوقفت حمامتان في نافذة الدار تتحاوران على مسمع الشاب، أتذكر يا حمام ؟!

أتذكر يوم جرى أبي وراءنا لافتراسنا فتحولت إلى ثالة وأنت إلى قدح؟أتذكر؟؟ " [2]

في هذا المقطع نجد القصصي وظف هذه الشخصية التي تحيلنا إلى عنوان القصة "تذكر يا حمام" حتى تساعد القارئ على فهم مسار أحداث القصة.

[1] – خالد خادم السروجي، علي بابا والأربعون لصّا ،ص9.

[2] – هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية " تذّكر يا حمام "، منشورات الشهاب، باب الزوار، الجزائر، 2007 ص22.

وفي مقطع آخر " أتذكر ذلك نعم. أذكر ذلك ؟! هل تذكر أيها الحمام يوم جرى أبي وراءنا. وكنت الجامع أنت المصلى؟! أتذكر ذلك نعم، أذكر ذلك ؟! "[1]

فهنا قام الكاتب بتوظيف هذه الشخصية الرئيسية في القصة وقام بتكرارها لكي يسد الثغرات التي يحدثها السرد.

كذلك نجد مثل هذا الاسترجاع في المقطع التالي: " والشاب يستعيد ذاكرته بالتدريج أتذكر أيها الحمام؟ أتذكر يوم جرى أبي وراءنا. وكنت البستان وأنت الفلاح ؟! نعم أذكر ذلك نعم " [2] ففي هذا المقطع وظف الشخصية البارزة في القصة حتى يؤكد عليها ويستعيد ذاكرتها.

أما في المقطع الثاني يليه " أتذكر أيها الحمام؟ أتذكر يوم جرت أمي وراءنا. فكنت البحر وأنت السفينة؟! نعم أذكر ذلك. نعم أذكر ذلك. عندها، انتفض الشاب، واستعاد وعيه وتذكر كل شيء وانتبه لحاله فبحث بشغف عن صاحبة الحمامين، وبرزت له وسط النساء، كالبدر فجرى إليها معتذرا يطلب العفو منها، وأقام لها عرسا مشهودا "[3] هذا المقطع نجد الشخصية أنها تذكرت واستعادت وعيها وتذكّر كلّ شيء وأقامت عرسا مشهود.

3.1.2. الإستـــباق:

استعان الكاتب بهذه التّقنية في القصّة ويتّضح هذا في المقطع التّالي :"سأزور أهلي لأراهم وأحضّرهم لاستقبالك ثمّ .أعود إليك ابقي هنا " [4].

ففي هذا المقطع نجد تنبؤ بنت الغول لما سيقوم به الأمير، فهي ترى أنها سيأخذها إلى بيت أهله بعد أن يحضرهم كذلك نجده في المقطع التالي: " أحذر أن تقبلك عمتك على جبهتك ؟؟؟ عمته

[1] – هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية، تذكّر يا حمام، ص22.
[2] – المصدر نفسه، ص22.
[3] – المصدر نفسه ،ص22.
[4] – المصدر نفسه، ص21.

على جبهته فنسى كل شيء "[1] أما هنا نجد أن بنت الغول قامت بتحذير أمير ألا تقبله عمته على جبهته أي تتنبأ بما سيحدث له عندما تقبله عمته، إلا أن هذا الحدث وقع في الحقيقة.

2.3. تسريع السرد في القصة:

1.2.3. **الخلاصة:** استعان الكاتب بهذه التّقنية في قصّته فمن خلالها استطاع القاصد أن يستخلص من سرد الكثير من الأحداث وجعلها في أسطر معدودة باختصار وإيجاز، إذ تظهر في المقطع التالي " قص عليها ما وقع. شه فيك! ... أوقعك رأيك وإصرارك! ثم أدارت الخاتم في أصبعها فتحقّق ما طلبه أبوها. عاد الأب، فوجد الأشجار في الحقل بائعة الفواكه فقال له: أعلم أن هذا تحقق بفضلي ابنتي! تعالى"[2] أي أن شرط الغول تحقق بسبب تلك الخاتم التي تملكها ابنته ومنه يتضح لنا أن الكاتب اختزل مجموعة من الأحداث في بضعة أسطر.

كما نجدها في مقطع آخر "استقبلته العائلة بشوق كبير ومن فرحة لقاء الأهل لم ينتبه. وقبلته عمته على جبهته فنسى كل شيء "[3]

ونجدها في مقطع آخر:" أطلبي عجلا. وأن أرعاه فأحضرته لها. كبر العجل "[4]

فيما يخص هذا المقطع لخص لنا الكاتب كل المراحل التي يمرّ بها العجل حتى يكبر، لم يتوغل في التفاصيل وإنمّا أشار إليها فقط.

وأخيرا الخلاصة ساهمت في تسريع وخفة الأحداث في وقت وجيز كما أنّها ساهمت في ربط أجزاء المثن الحكائي، كما ساعدت الكاتب على دعم الإكثار من الأحداث، كما أنّها عملت على تحصين السرد ضد التفكك والانقطاع.

---

[1]- هاشمي سعيد، القصص الشّعبية الجزائرية"تذكّر يا حمام"، ص21.

[2] - المصدر نفسه، ص21.

[3] - المصدر نفسه ،ص21.

[4]- المصدر نفسه ،ص22.

2.2.3. الحذف:

إنّ عنصر الحذف لم يستعن به الكاتب في قصته بكثرة، وما ورد منه طال واقتصر حسب حاجة القصة، وفي هذا المقطع يتضح ذلك " انتظرت الفتاة وطال غيابه، ففهمت أنيسها واختفت قرب ثالة تفكر في وضعها "[1] في هذا المقطع نجد الكاتب وظف الحذف فأسقط الحديث عن هذا الشيء بكلمة فهمت أنه نسيها دون أن يحكى التفاصيل، وفي مقطع آخر " نجد قرار أهل الأمير أن يزوجوه، وأعلن السلطان عن توزيع الثيران على من يرغب في رعيها إلى يوم العرس "[2]، اقناع الأمير لعائلته بالزّواج مع ابنة الغول

3.3 . تعطيل السّرد في القصّة :

1.3.3. المشهد الحواري:

من الأمثلة التي وردت في قصّتنا نجد المقطع التّالي: " فوقفت حمامتان في نافذة الدار تتحاوران، على مسمع الشاب. أتذكر يا حمام ؟! أتذكر يوم جرى أبي وراءنا لافتراسنا فتحولت إلى ثالة وأنت إلى قدح؟ أتذكر؟ "[3] في هذا المقطع نجد هذا المشهد الحواري الذي دار بين الحمامتان، وكان غرضه تعطيل السّرد، وفي مقطع آخر " أذكر ذلك نعم، أذكر ذلك! هل تذكر أيّها الحمام، يوم جرى أبي وراءنا. وكنت الجامع وأنت المصلّى ؟! أتذكر ذلك نعم، أذكر ذلك! "[4] هنا أيضا نرى المشهد الحواري الذي دار بينهما، وهما يتذكّران ماضيهما مع بعض.

كما نجد أيضا الحوار في مقطع آخر " والشاب يستعيد ذاكرته بالتدريج أتذكر أيها الحمام ؟ أتذكر يوم جرى أبي وراءنا، وكنت البستان وأنت الفلاح ؟! نعم أذكر ذلك. أذكر ذلك نعم "[5] في هذا

[1] – هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية ،" تذكّر يا حمام"، ص21.
[2] – المصدر نفسه ،ص21، 22.
[3] – المصدر نفسه، ص22.
[4] – المصدر نفسه ،ص22.
[5] – المصدر نفسه ،ص22.

المقطع نجد الحوار المتبادل بين الحمامتان متواصلا ويستدركان ماضيهم مع بعضهم البعض حتى يسترجع الشاب ذاكرته.

كذلك نجد مثل هذا المشهد في المقطع التالي: " أتذكر أيها الحمام ؟! أتذكر يوم جرت أمي وراءنا، فكنت البحر وأنت السفينة! نعم أذكر ذلك عندها، انتفض الشاب، واستعاد وعيه وتذكر كل شيء وانتبه لحاله فبحث بشغف عن صاحبة الحمامين وبرزت له وسط النساء، كالبدر فجرى إليها معتذرا بطلب العفو منها، وأقام لها عرسا مشهودا "[1] في هذا المقطع يتبين أنّ الشاب استعاد ذاكرته من جديد وذهب للبحث عن صاحبة الحمامين، وأقام لها عرسا مشهودا.

وعليه فالقصة مليئة بالمشاهد الحوارية. والتي ساعدت في إعادة الذاكرة للأمير. كما ساهم هذا العنصر في كسر رتابة السّرد.

2.3.3. الوقفة الوصفية:

وظّف الكاتب هذه التّقنية في القصّة ونجد ذلك في المقطع الآتي: " هذا أبي قادم. وتحوّلت إلى ثالة. وهو إلى قدح للشّرب. وصل الأب إلى المكان، ولم يتفطّن لهما. تعب من البحث، وعاد إلى زوجته: لم أعثر عليهما. وجدت في طريقي (ثالة) وقدحا. إنّهما ابنتك والشاب! عد إليهما أحضرهما "[2] في هذا الجزء يتوقف الكاتب عن السّرد وشرع في وصف ابنة الغول والأمير. حينما أصبحا ثالة وقدحا حتى لا يتعرف عليهما أبوها.

إظافة إلى مقطع آخر " رجع جاريا، فوجد مستجدا ورجلا يصلي: يا مخلوق! ألم يمر من هنا رجل وامرأة ؟! لا أدري، الظهر في وقته والعصر في وقته! عاد ليخبر زوجته فزجرته. إنهما ابنتك والشاب!

[1] – هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية ،" تذكّر يا حمام"، ،ص22.

[2] – مصدر نفسه، ص20

عد للبحث عنهما "[1]، هنا توقف السرد حيث لجأ القاص إلى تكملة وصف ابنة الغول وأمير حينما أصبحت بنت الغول جامع والأمير مصلى ولم يتمكن من معرفتها مرة ثانية.

ويليه مقطعا آخر " رجع يجري وراءهما فوجد حقلا من البطيخ وفلاحا ألم تر رجلا، وامرأة ؟! الصغيرة بثمن، والكبيرة بثمن! عاد إلى زوجته وأخبرها بما رآه فغضبت وقالت: ابق هنا، أنا التي ألاحقهما "[2] هنا أيضا نجد أن السرد توقف فاتحا مجالا للوصف حيث أكمل الراوي وصف ابنة الغول والأمير حينما تحولا إلى بستان بطيخ وفلاح، ولم يتمكن مع معرفتهما مرة أخرى.

ويكمله هذا المقطع: " حينما اقتربت منهما تحولت إلى بحر وهو إلى سفينة، عرفتهما الأم فوقفت غاضبة ودعت عليهما "[3] أي تمكنت الأم من التعرف عليهما رغم تحولهما إلى سفينة وبحر وهنا يتضح توقف السرد وأعطى مكانه للوصف، وعليه فإنّ الوقفة قد ساهمت في الكشف عن كل ما يدور حول الشخصيتين الرئيسيتين المتخيلتين من خلال وصفهما وتحولهما.

وفي الأخير فإن تقنيات الزمن في قصة " تذكر يا حمام " قد أدت دورا هاما في بناء المتخيل القصصي، وساهمت في استرجاع في الكشف عن مسار الأحداث وتسلسلها، أما الاستباق ساهم في الكشف عما سيحدث لاحقا. وما يتعلق بتقنيات الحركة السردية التي ساعدت في معرفة الأحداث، إذ ساهمت الخلاصة في تلخيص الأحداث غير المهمة في أسطر أو جمل لا غير. إضافة إلى الحذف الذي ساهم في التخلص من فترات زمنية قليلة الأهمية، كما أدت المشاهد دورا فعالا وبارزا من إلغاء رتابة السرد. إذ بالحوار أهم عنصر في الشخصيات الرئيسية للقصة وما دار بينهما، كما لا ننسى الوقفة التي ساهمت في تبطئ السرد من خلال اللجوء إلى وصف الشخصيات وتحولها.

[1] – هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية ،" تذكّر يا حمام"، ص20-21

[2] – المصدر نفسه، ص21

[3] – المصدر نفسه ،ص21

4.آليات اشتغال المتخيّل السردي في القصص الأربعة:

يستعين الكاتب في رسمه للمتخيّل السّردي بمجموعة من الآليات تساعده في إبرازه وهذا ما سنستكشفه من خلال القصص الّتي سنحلّلها ونستخرج منها هذه الآليّات .

1.4 قصة علاء الدين والمصباح السحري :

– آلية المفاجأة : تعمل القصص القصيرة كثيرا على مفاجأة المتلقي وإثارته فنيا وجماليا، وإقناعه في شرك الحيرة، تعجبا واندهاشا ،و نجد هذه الالية تمثلت في :" كانت الأم تظن بأن العم سيهتم بإبنها جيدا، إلا أن العم لم يكن في الحقيقة سوى ساحرا شريرا يدعى مصطفى والذي كان يريد استغلال الفتى من أجل منافعه الخاصة، أخذ الساحر الفتى معه حتى وصلا إلى أحد الكهوف[1] " هذا المقطع مفاجئ للمتقبل الذي ينتظر أن العم سيهتمّ بابن أخيه "علاء الدّين" إلا أنه في الأخير كان عكس ذلك ما هو إلاّ رجلا ساحرا شرّيرا محبّا لنفسه.

كما نجد هذه الآلية أنها تمثلت في: " غير أن الزّوجين المسكينين لم يكونا على علم بأن للسّاحر أخا أصغر كان يمشي عل إثرهما بهدف الانتقام منهما. ارتدى شقيق السّاحر ثيّاب سيّدة تقيّة تدعى "فاطمة"، فرحّبت ياسمين به وأعطته غرفة في قصرها[2]" يمتاز هذا المقطع من القصّة باستعمال مكون المفاجأة لإدهاش المتلقي، وذلك من خلال ظهور الأخ الساحر المتنكر بزي امرأة .

فهذه الآلية في القصّة تخلق لغة الغموض والتخيل ولإثارة المتلقّي من خلال تقديم موضوع سردي في مطلع القصّة يخالف نهايتها.

ـ آلية الاستعارة :تعد الاستعارة المصدر الأول للصّور وهي أيضا محرّك المخيّلة والخيال والتّخييل ومن ثم، فالاستعارة هي ممرّ فنيّ للانتقال من الواقع الى التّخييل، ونجد هذه الآلية من خلال الملفوظ

[1]– علاء الدين والمصباح السحري ،ص3.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

القصصي تمثّلت في : "وبعد الزّفاف أمطر علاء الدين الأميرة بجميع أنواع الثروات كما أنه بنى لها قصرا كبيرا"[1] ،حيث أنه ذكر المشبه المطر وحذف المشبه به السماء والقرينة اللفظية هي أنواع الثروات وبالتالي هي استعارة مكنية .

ومنه نقول أن قصة علاء الدين والمصباح السري مليئة بالإبداع والتّخييل.

2.4 قصّة علي بابا والأربعون لصّا:

وهذه القصة بدورها لا تخلو من الآليّات وتمثّلت في :

ـ **آلية الانتقاء الوصفي** : من أهم المكونات الأساسية للقصّة القصيرة الابتعاد عن الحشو، وتجنّب الاستطرادات الوصفية والتّأمّلات، وتفادي التكرار اللّفظي والمعنوي ويتجلّى ذلك في المقطع التّالي: "جهّز زعيم اللّصوص خطّته الجديدة واتى بإحدى وأربعين جرة... ثم ذهب الى بيت علي بابا وادّعى أنه تاجر كبير وأنّه تاجر كبير وأنّه تعب من السّير، وطلب من علي بابا أن يأذن له بالمبيت عنده اللّيلة، فقبل علي بابا ضيفه بكلّ شهامة ...أوصى زعيم العصابة رجاله المختبئين داخل الجرار بعدم الخروج الّا في الوقت المناسب، وذلك بعد أن تمكن زعيم اللّصوص من معرفة مكان الكنز في بيت علي بابا واسترجاعه، فعندئذ يخرج اللصوص ويقومون بقتل علي بابا"[2] نلاحظ أن القصّة كبسولة مقتضبة من حيث الوصف والتّصوير .

ـ **آلية الاستعارة** : لا يخلوا القصة نفسها من وجود آلية الاستعارة في المقطع الاتي:" في المساء زحف اللّصوص مع عصابته شاهرين سيوفهم لقتل علي بابا "[3]، حيث ذكر المشبه (زعيم اللّصوص) وحذف المشبه به (الحية) ورمز إليه بأحد لوازمه.

[1]- علاء الدّين والمصباح السّحري،ص8.

[2]- خالد خادم السّروجي، علي بابا والأربعون لصا، ص 11-12.

[3]- المصدر نفسه، ص 11.

ـ **آلية المفاجأة** : وذلك في الفقرة الآتية: "شكّت "مرجانة "خادمة "علي بابا" بأمر تلك الجرار ففتحت واحدة منها فرأت رجلا، فدهشت لذلك، ثم فتحت ثانية وثالثة ...و وجدت رجلا مختبئا في كل جرة فتحتها .تأكدت الخادمة من وجود مكيدة كبرى، فأسرعت إلى جرّة الزّيت فأخذت الزّيت وغلّته وراحت تصبّ على اللّصوص واحدا تلو الآخر فقضت عليهم جميعا، توجّهت مرجانة إلى مجلس اللصوص فرأت زعيم اللّصوص جالسا إلى جانب علي بابا، فاستلمت خنجرا وتقدمت منه متظاهرة بأنها ستقدم له بعض الطّعام وباغتته بطعنة فأردته قتيلا"[1]. وبهذا تأكّدت أنّ لهؤلاء الأشرار غاية .

3.4.. قصة الطفل العنيد :

من خلال دراستنا لهذه القصة استنبطنا آلية أخرى وتتمثّل في :

ـ **آلية الميتا سرد:**" من حيث هو سرد واصفméta-récit . يعدّ الخطاب الميتاسردي او المتناقض، اليوم مجرد تضمين أو تداخل النصوص السردية، بل يتخذ عدة أشكال تتعلق بالعتبات والبناء السردي ومتخيل القراءة، وفي قصة (الطفل العنيد) يتجلى الميتاسرد في المقطع التالي: "نحن نعلم أنّ لعبة الشّطرنج لا تقلّ أهمية عن لعبة الأحاجي والألغاز ...ولكنّها لعبة يمارسها اثنان فقط، امّا لعبة الألغاز والأحاجي فيشارك فيها الجميع، لأنها لعبة جماعية ... هيا يا بني استعد لنشرع في طرح اللّغز الأول ...ولاحقا نلعب سويّا لعبة الشّطرنج"[2]، لجأت الكاتبة إلى هذه التّقنية لاستحضار عوالم الكتابة والإبداع ووظفت فيها اللعب على أنّه وسيلة للتعبير. ونجد هذه الآلية أيضا في: "وبرفق وحنان جذبت الأم اليها سميرا احتضنته وقبلته وترجّته، لا تنغص علينا السهرة يا بنيّ...هيا اجلس معنا وشاركنا في لهونا، ولا يخفى عنك يا عزيزي بأن الألغاز والأحاجي نوع من اللّهو المفيد فهو رياضة

[1]- خالد خادم السروجي، علي بابا والأربعون لصا، ص14-15.

[2]- صالحي شريفة، الطفل العنيد، ،ص4.

للعقل، وغذاء له وعمل ممتع للذهن...هدأ سمير وأخذ له مكانا بين أختيه[1]"، ومن هذا يتجلى أنّ الكاتبة استعملت بكثرة الخطاب الميتاسردي الذي يوحى بمهارتها الفنية والجمالية .

ـ **آلية الحلم**: اكتشفنا من خلال هذه القصّة آلية جديدة لم يسبق أن تناولها نظريّا لأنّنا لم نجد لها تعريفا ، غير أننا وجدنا أنّ القصة تشتغل كثيرا على آلية الحلم لتوصل رسالتها، وتجلت فيما يلي: " فإذا به يسمع في منامه بكاء ...بكاء مريرا، نهض من كرسيّه فأطل من الشّرفة على الحديقة، أتدري يا بنيّ ماذا رأى سمير في منامه، لقد رأى ما لم يره النائم"[2] .و في نهاية القصة نجد مايلي : "استيقظ سمير من نومه مذعورا، وجد أمه واقفة بجنبه، فرك عينيه وهو ينظر يمينا وشمالا، ثم استوى في جلسته فتيقّن أنّ مارآه لم يكن سوى مجرّد حلم وليس حقيقة، ولكنّه حلم ليس كغيره من الأحلام" [3].جاء هذا الحلم في هذه القصة رمزا لطفل أخذ منه العبرة، حيث أنّه كان عنيدا غير بار بوالديه ولا يطيعهما ولا يسمع كلامهما .

ـ **آلية التّرميز** : ونجدها من خلال المقطع الآتي : " أخذ منه عبرة لا ينساها، فقد شبّه الجسم بالأسرة وشبّه أعضاءه بأفرادها"[4]، من خلاله نستنتج أن بالتماسك والاتّحاد تسود المحبة والاحترام بين أفراد الأسرة . فالكاتبة شبّهت الجسم بالأسرة الواحدة وأعضاءه بأفرادها وسبب تفريقهم هو الحسد والعناد الذي هو من الصفات الذميمة وتماسكهم يكون بالحب والتآخي والاحترام.

4.4. *قصة" تذكّر يا حمامّ* :

تميزت هذه القصة بوجود آليتين وتتمثّل فيما يلي :

ـ **آلية التّهجين**: " إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين

[1]- صالحي شريفة ،الطفل العنيد ،ص4.
[2]- المصدر نفسه، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص 29.
[4]- المصدر نفسه، ص29

مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"[1].

توجد هذه الآلية في القصة حيث نجد مزجا بين اللغة العربية الفصحى والعامية :" آه ..يا هذا ! أبي غول، لو رآك أكلك ! ارحل لتنجو رأسك !". "من أجل وجهك الفاتن، مستعد لمواجهة كل الأخطار ...وعثر عليه أبوها وعرف قصده فجرّه الى حقل مازال وعرة " [2]في هذا المقطع مزج الكاتب بين اللغة الفصحى واللغة العامية ونجدها في مقطع آخر : "شه فيك؟ أوقعك رأيك واصرارك"

"جرّه إلى نخلة شاهقة العلوّ، وطلب منه تسلقها، وأن لا يستعين بأية وسيلة [3]". في هذين المقطعين مزج الكاتب اللغة العربية بالعامية تعبيرا عن اختلاف وجهات النظر ولكي تظهر الفروق الثقافية بين الشخصيات. واختلاف وجهات نظرها .

ومن هنا نستنتج أنّ آلية التهجين ساهمت في التنوع في القصة كما أنها ساعدت في معرفة الشخصيات وتوضيح اختلاف وجهات النظر بينها .

ـ آلية الأسلبة: تعتبر الأسلبة إحدى الطّرق التي يستخدمها السارد في التّعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، بطرق مختلفة كتغيير الصيغة، أو التّقليص أو التّمطيط أو الإيحاء كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة ومن أمثلة الأسلبة نجد : أتذكر يا حمام؟ أتذكر يوم جرى أبي وراءنا وكنت الجامع وأنت المصلي؟ أذكر نعم أذكر ذلك؟ أتذكر أيها الحمام ؟ أتذكر يوم جرى أبي وراءنا، وكنت البستان وأنت الفلاح؟ نعم أذكر ذلك أتذكر أيها الحمام؟ يوم جرت أمّي وراءنا، فكنت البحر وأنت السّفينة؟ نعم أذكر ذلك، نعم أذكر ذلك "[4] .

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص95.
[2]- هاشمي سعيد، قصص شعبية جزائرية، ص19.
[3]- المصدر نفسه، ص 20 .
[4]- المرجع نفسه، ص 21.

وهكذا نستنتج أن آليتي التهجين والأسلبة ساهمتا في التّنوّع في القصّة، كما أنهما ساعدتا في معرفة الشّخصيات وتوضيح اختلاف وجهات النّظر بينها .

في الأخير، يمكننا القول إنّ هذه الآليات تساهم في إثراء القصص كما أنها تساعد في فهم الشخصيات إضافة إلى إضفاء التنوع عليها. وهذه القصص على اختلاف آلياتها تُشبع حاجة الطفل وتُنمّي خياله وتُحفّزه على التّفكير في موضوعات الخيال، وتدفعه إلى إصدار أحكام عادلة من خلال التفكير العميق حول أحداثها ومصير أبطالها ، وتُعطيه الفرصة للتّعبير عن النفس وتساعده في التّعرف على وجود الحب بين جميع المحيطين به سواء كانوا أفراد الأسرة أو الأصدقاء، أو الكائنات الحية ممّا سيكون له دور فعّال في تشكيل وعي الطفل وبناء شخصيته.

خاتمة

خاتمة :

بعد خوضنا غمار هذه الدّراسة والتي من خلالها تمكّنا من الولوج إلى عالم المتخيّل وعلاقته بقصص الأطفال وما يحتويه من لطائف وبدائع، مهتمين في ذلك بالتّطرق لبعض الجوانب المتعلقة به، متّبعين في ذلك منهجا واضحا والذي من خلاله تمكّنا من الحصول على ثمرة بحثنا وعصارة جهدنا والمتمثلة في النتائج التالية :

- ✓ القصة شديدة الصلة بحياة الإنسان اليومية ،خاصة القصة الموجهة للطفل فهي تعمل على إكسابه المزيد من المهارات الذهنية واللغوية وتساعده على توسيع خياله.
- ✓ اختلاف علماء اللّغة والفلاسفة والنقاد في حصر مفهوم واحد للخيال والتّخييل والمتخيّل. فاستخلصنا من خلال آرائهم أنّ **الخيال** هو الملكة التي تقوم بتكوين صور ذهنية لما هو موجود في الواقع، و**التّخييل** هو استخدام الصور المحسوسة من خلال النسق اللّفظي، أما **المتخيّل** فهو يُوظّف في الأدب قصد التعبير عن الذات أو الواقع ،و المتخيل السردي هو الذي يساهم في إعطاء سمة خاصّة للقصّة .
- ✓ اختلاف ماهية الشخصيّة وتعدّدها حسب الأهواء والإيديولوجيات والمذاهب وتنوّع الشخصيات في القصة من رئيسية وثانوية، واقعية ومتخيّلة .
- ✓ لمصطلح المكان عدة تعاريف تختلف باختلاف وجهات النظر بين الدارسين والباحثين ويطلق على موضع معين مرتبط بشرط أساسي هو الحياة، ونجد فيه نوعين : أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.
- ✓ يعدّ الزمن عنصرا أساسيا من عناصر القصّة، ويتجلّى الزمن القصصي في عناصر القصّة كافة وذلك من خلال مقاربات زمن السرد ودلالاتها في النص القصصي (الاستباق والاسترجاع)، وتقنيات الحركة السردية للبنية الزمنية لأنّها إيقاع زمن السرد، وتسريع فترات زمنية معيّنة في العمل

الإبداعي من خلال الخلاصة والحذف أو تقنية تعطيل السرد وإبطائه من خلال المشهد الحواري الذي يدور بين الشّخصيات والوقفة التي غايتها الوصف.

✓ استعان مؤلفو القصص في بناء مخيّلتهم الموضوعاتية بمجموعة من الآليات الفنية والسردية مثل : آلية الميتاسرد لاستحضار عوالم الكتابة والإبداع، وآلية التهجين التي ساهمت في التنويع في اللغة، وآلية الأسلبة والاستعارة، الانتقاء الوصفي، والمفاجأة والترميز، حيث أنها تؤدي إلى توضيح اختلاف وجهات النظر والفروق بين الشخصيات في القصص.

✓ تنوعت الشخصيات في قصة " علاء الدين والمصباح السحري"، بين الواقعية والمتخيّلة بحسب الأدوار التي تؤديها أما في قصة "علي بابا والأربعون لصا"، فتراوحت بين الشخصيات الرئيسية والثانوية والمتخيّلة، وكان لها دور بالغ الأهمية في بناء القصة .

✓ اختلفت الأماكن في قصّة "الطفل العنيد"، و"علي بابا والأربعون لصًا " بين أماكن مغلقة كالعلب والكهف وأخرى مفتوحة كالشارع والمدينة ممّا ساهم في إضفاء التنوّع في القصّة.

✓ أمّا فيما يخص الزمن في قصّة "تذكر يا حمام " فقد قام الكاتب بتوظيف تقنية الاسترجاع ليساعد الشخصية الرئيسية على استرجاع ذاكرتها، كما لجأ إلى استخدام تقنية الاستباق أو ما يعرف بالسرد الاستشرافي استخداما فنيا عمل على تنسيق أحداث القصة، وتقنية تعطيل السرد من خلال المشهد الحواري الذي كان موجودا بكثرة حيث ساعد الشخصية الرئيسية على استرجاع ذاكرتها والوقفة الوصفية التي ساهمت في وصف الشخصيتين الرئيسيتين للقصة .

✓ ساهمت آليات المتخيل السردي في إثراء القصص الأربعة "علاء الدين والمصباح السحري "، "علي بابا والأربعون لصا"، "الطفل العنيد" و"تذكر يا حمام "، كما ساعدت في فهم الشخصيات وإضفاء التّنوع عليها.

وقد اعتمدت هذه القصص على مجموعة من الآليات وتمثلت في: آلية المفاجأة والاستعارة والانتقاء الوصفي وآلية الميتاسرد والترميز والتهجين والأسلبة، وقد اكتشفنا في قصة "الطفل العنيد" آلية جديدة

وهي آلية الحلم التي وإن لم يقف عندها الدارسون إلّا أن القصّة اشتغلت كثيرًا على هذه الآلية لتوصل رسالتها إلى المتلقي. وعموما فإنّ هذه القصص – على اختلاف آلياتها- تُساهم في تربية الطفل وبناء شخصيته.

وفي الأخير نقول إنّنا حاولنا جاهدين إعطاء هذا الموضوع المهمّ حقه من الجهد والاجتهاد، راجين أن تمنح هذه الدراسة آفاقا جديدة للبحث في موضوع نرى أنه مهمّ وسيبقى محلّ الإبداع والعطاء والتّجديد.

ملحق:

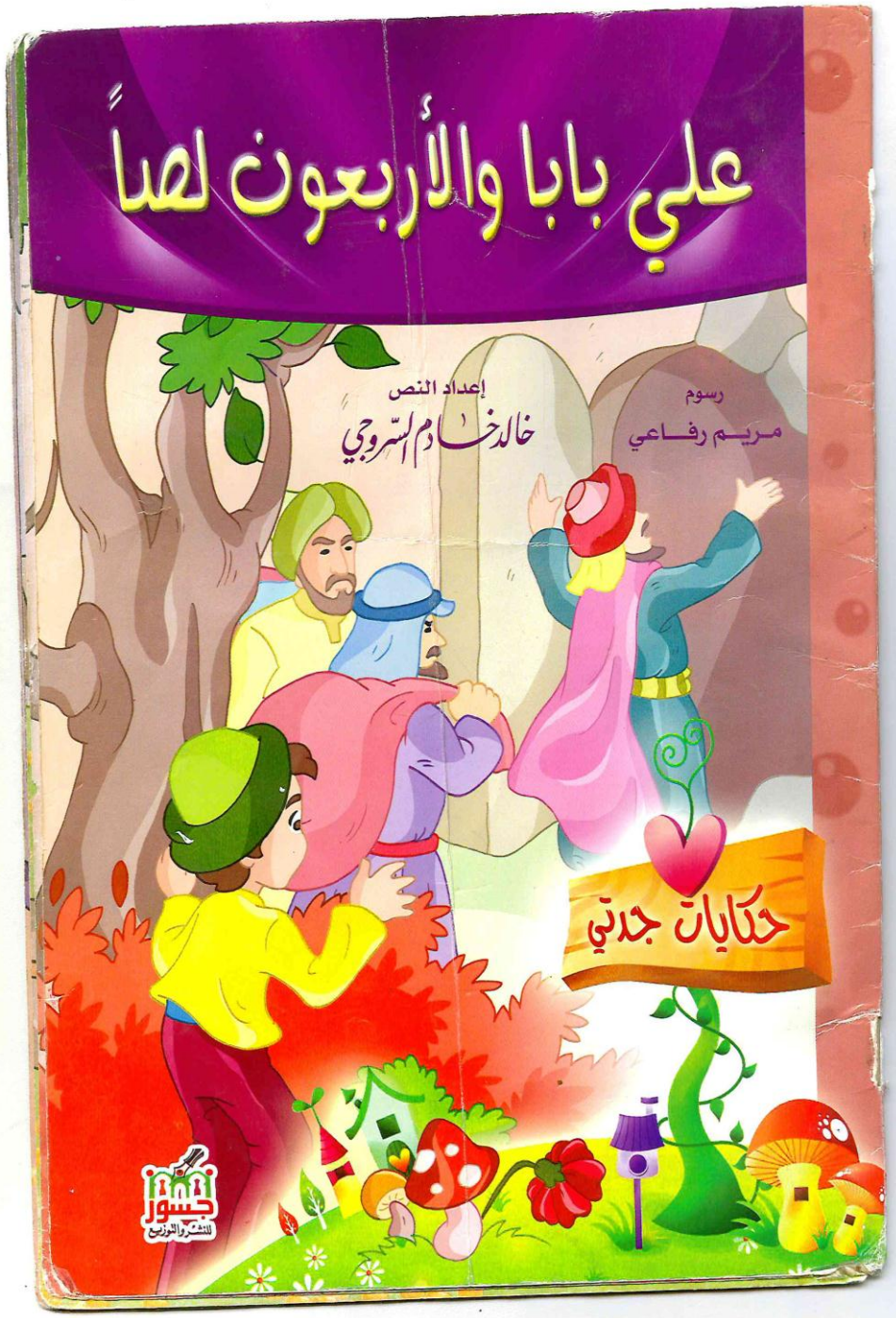
تلخيص القصص الأربعة

تلخيص قصص الأطفال الأربعة:

1- ملخص قصّة "علاء الدّين والمصباح السّحري":

في قديم الزّمان كان هناك شاب فقير يدعى علاء الدّين، كان يعيش مع أمّه وكان فتى مهملا وكسولا، وكان له عمّ ساحر طمّاع لا يحبّ الخير لأحد، وفي يوم من الأيّام طلب منه عمّه أن يشتغل معه، فوافقت الأمّ ظنّا بأنّ عمه سيهتم به جيّدا ولكنّه في الحقيقة كان يريد استغلاله من أجل منافعه الخّاصة. أخذ السّاحر الفتى معه حتّى وصلا إلى أحد الكّهوف فأعطاه خاتما سحريا وطلب منه استخراج المصباح من الكّهف. قام الفّتى باستخراج المصباح وهذا ما جعل السّاحر غاية في السّعادة ثمّ أراد السّاحر أن يأخذ المصباح ولكن علاء الدّين طلب منه أن يخرجه من الكهف، وهذا ما جعل السّاحر يغضب فأغلق عليه وتركه عالقا هناك. أصبح علاء الدّين وحيدا في الكهف ولا يوجد خيارا آخر إلاّ أن يعتمد على نفسه، فقام بفرك المصباح، وإذا بجنيّ يقف أمامه حيث كان ذلك الجنّ سبب في خروج علاء الدّين من الكّهف حتّى وجد نفسه مع أمّه، وأخذ معه الخاتم وعندما فركه إذا بجنيّ آخر يخرج! فطلب منه علاء الدّين بأن يجعله هو وأمّه سعداء وأغنياء ومنذ ذلك اليّوم عاش في سعادة وهناء.

ذات يوم رأى علاء الدّين ابنة السّلطان وتمنّى الزّواج بها، فأخذ الجنّيين وذهب إلى القّصر لخطبتها، فوافق السّلطان وبعد الزّواج، بنى لها قصرا كبيرا لتعيش فيه، في الوّقت ذاته علم مصطفى بغنى علاء الدّين فأراد استرجاع المصباح السّحري الذي كان في يد الأميرة، فاختطفه منها وأمر الجنيّ بنقل قصر علاء الدّين بكل ما فيه، ومن ضمنه الأميرة إلى الصّحراء. ولحسن الحظّ لا يزال "علاء الدّين" يملك الخاتم السّحري، فتمكّن من استرجاع المصباح وقتل السّاحر وعاد بالأميرة والقصر إلى مكانه السّابق. حاول شقيق السّاحر الأكثر قوّة وشرّا للانتقام من علاء الدّين، ولكنّه اكتشف حقيقة السّاحر بمساعدة جنيّ المصباح وقتله. عاش الجميع في سعادة.


علي بابا والأربعون لصاً
إعداد النص
خالد خادم السروجي
رسوم
مريم رفاعي
حكايات جدتي
جسور للنشر والتوزيع

2- تلخيص قصة "علي بابا والأربعون لصا" :

قصّة "علي بابا" قصّة خيالية، تحكي أنّه كان هناك إخوان شقيقان "علي بابا" و"ناذر" ورثا من أبيهما أموالا كثيرة إلا أنّه كانت من نصيب الجشع (ناذر) وترك أخاه يعتمد على نفسه في كسب قوته وقوت عائلته حيث يذهب كل يوم إلى الغابة ويحتطب بحماره ثم يبيعه، وذات يوم بينما هو يحتطب كعادته حتى سمع صوت حوافر خيول آتية من بعيد فهرع راكضا ورأى مجموعة من اللصوص يتقدمون الى كهف مليء بالمجوهرات والأموال وهذا الأخير لا يفتح إلا بعد سماع كلمة السر وهي "افتح يا سمسم"، وبفضل هذه الكلمة تمكّن من الدّخول والحصول على الكنز فحمل بعضه على ظهر حماره وأخذه إلى بيته وأرسل الخادمة "مرجانة " إلى بيت أخيه "نادر" لتحضر المكيال ويزن الذّهب فألح "نادر" على الخادمة لمعرفة سبب حاجته للميزان فأخبرته بالحقيقة، أسرع "نادر" إلى مكان الكنز وفتح الكهف وملأ العديد من الأكياس إلاّ أنه نسيّ كلمة السر عند الخروج منه، وهذا ما جعل اللصوص يقضون عليه حيث عجل زعيم اللصوص بضربة سيف أردته قتيلا ... وبعد أن علم "علي بابا" بما فعله اللصوص بأخيه اخذ الجثة ودفنها ،لكن لما رجع اللصوص ولم يجدوا الجثة أدركوا أن هناك من يعرف مخبأهم، وعلموا انه "علي بابا" ما جعلهم يتخلّصوا منه بشتى الطرق لكن كل خططهم باءت بالفشل، وهذا بفضل ذكاءه وشجاعة جاريته "مرجانة" الّتي أنقذته منهم وشكرها ووعدها بالزّواج منه، وهكذا كانت نهاية علي بابا وزوجته اللذان رجعا إلى الكهف وحملا ما بقي من مجوهرات وقاما بتوزيعها على الفقراء والمساكين وعاش الجميع بسعادة وهناء...

الطفل العنيد
تأليف: صالحي شريفة

3- تلخيص قصّة "الطفل العنيد":

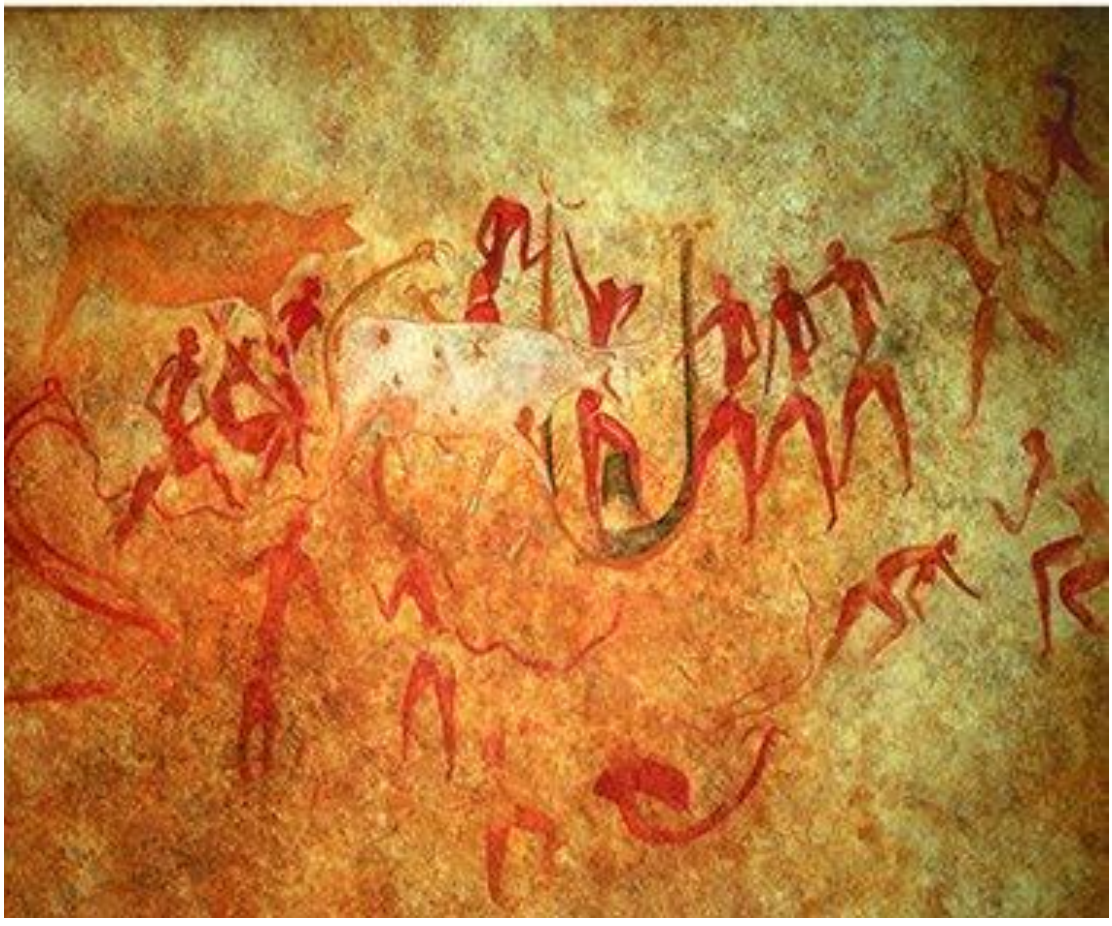
تدور أحداث هذه القصة حول طفل صغير يدعى(سمير) الذي كان عنيدا ولا يسمع كلام والديه، و ذات يوم اجتمعت العائلة كعادتها وبينما هم يتسامرون ويتبادلون أطراف الحديث طلب الأب من سمير أن يشاركهم لعبهم لكنه رفض وفي كل مرة يرفض ما طلب منه وبالأصرة والتلحيح من طرف الوالدة قبل اللعب معم، وفي الغد نفس الشيء رفض مساعدتها في شؤون البيت لكن هذه المرة غضبت منه غضبا شديدا وقرّرت أن تعاقبه بعدم مسامحتها له قائلة:(أنت عديم النفع) وهذا ما جعله يخجل من نفسه فقرّر أن يعزل نفسه وسط البيت ،حيث انعزل في شرفة البيت وبينما هو يتأمل في الكون، غلبه النعاس فرأى حلما مزعجا ليس كغيره من الأحلام أخذ منه عبرة لن ينساها ، وعند استيقاظه ارتمى على صدر أمه يقبّلها ويعتذر منها عما بدر منه ووعدها أن يكون طفلا بارّا وفردا فعالا في أسرته .

فبالتآخي والتّعاون تسود المحبة والاحترام، وتكون الأسرة متماسكة وسعيدة.

هاشمي سعيد

قصص شعبية جزائرية

منشورات الشهاب



4- تلخص قصّة " تذكّر يا حمام ":

تذكّر يا حمام هي قصّة من القصص الشّعبية الجزائرية، تصف لنا أحوال أمير شاب "ولهان"، تعلّق قلبه بفتاة حسناء ابنة "الغّول"، حيث شدّ رحاله في طلبها، وسرعان ما إن وصل إلى بيتها، أطلّت عليه وحذّرته من شرّ أبيها أيّما تحذير، إلاّ أنّ هذا العاشق الولهان لم يستمع لكلامها وأصرّ على رأيتها، فلمّا عثر عليه "الغول" وعرف قصده، وضع له مقابل ذلك شروط تعجيزية، حيث كلّفه بمهام مستحيلة الإنجاز، إلاّ أنّ هذا الأمير نجح في امتحانه، وذاك بمساعدة تلك الفّتاة، والتّي تملك قدرة سحرية عجيبة على تغيير الأمور و التحكّم فيها، ثمّ هرب الشّاب والفّتاة اتقاء لشرّ الغّول ليلا حقّهما بأمر من زوجته، ولكن هذا الأخير لم يفلح في ذلك، ووقف عاجزا أمام قدرات ابنته العّجيبة، ليصبح الدّور على الأم التّي بائت جهودها بالفّشل، وعادت بخيبة الأمل، ولما وصلا بلاد الأمير، تركها في مكان غير بعيد وذهب ليسلّم على أهله والفّتاة توصي وتؤكّد له بعدم سماحه لعمّته من تقبيله على جبينه، حتّى لا ينسى ما جرى بينهما وهذا ما جرى بالفّعل. إلاّ أنّ الفّتاة وبقدرتها الخّارقة وبطريقة عجيبة تمّنت من مساعدته على استرجاع ذاكرته، وفي الأخير تزوّجا وأقاما عرسا مشهودا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ/المصادر:

1_أفلاطون، جمهورية أفلاطون نقله إلى العربية حنا خيار، بيروت 1969.

2_جابر العصفور ،مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط8، 1978.

3_أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت ،ط8،1981.

4_ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني الشعر ،تحقيق محمد سليم ،مركز تحقيق التراث و نشره، القاهرة ،1969.

5_طرفة بن العبد ،الديوان، دار الكتب العلمية ،بيروت،ط4، 1984.

- **قصص الأطفال:**

1_خالد خادم السروجي ،علي بابا و الأربعون لصا، المحمدية-الجزائر.

2_صالحي الشريفة، الطفل العنيد ،المكتبة الخضراء ،الجزائر.

3_علاء الدين و المصباح السحري ،بيت الياسمين ،الحراش الجزائر،2019.

4_هاشمي سعيد،قصص شعبية جزائرية "تذكر يا حمام"،منشورات الشهاب ،باب الزوار الجزائر،2007.

ب/المراجع:

أولا: المراجع العربية:

1_إبراهيم الكوني ،العوالم التخييلية في الروايات ،محاكاة للدراسات،سوريا،ط1 ،2013.

2_إحسان عباس، فن الشعر، دارالشرق، عمان ،ط1،2012.

3_أحمد أمين ،النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة مصر،ط1 ،1990 .

4_أحمد طالب ،مفهوم الزمن و دلالته في الفلسفة و الأدب (بين النظرية و التطبيق)،دار النشر والتوزيع ،ط1 ،2001.

5_أحمد طاهر المكي، القصة القصيرة، دراسات و مختارات ،دار المعارف،القاهرة ،ط1، 2001.

6_آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)،دار الأمل، تيزي وزو الجزائر، ط1، 2006.

7_آمنة يوسف ،تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ،دار الفارس ،الأردن،ط2 ،2005.

8_باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ،إيريد عالم الكتب الحديث ،عمان الأردن، ط1،2008.

9_بان البنا، الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة ،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.

10_الجرجاني علي بن محمد ،التعريفات ،تحقيق إبراهيم الأنباري،دار الكتاب العربي،بيروت، ط4، 1998.

11_جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا و المشروع النظري الجديد، منشورات المعارف ،رباط-المغرب،ط1 ،2014.

12_جميل حمداوي،المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جدا ،دار الريف،الناظور،تيطوان/المملكة المغربية، ط1 ،2016.

13_حامد النساج ،تطور فن القصة القصيرة في مصر،دار المعارف ،ط3 ،1931.

14_حسن البحراوي، بنيةالشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،ط1 ،2003.

15_حسين خمري ،فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1، 2002.

16_حفيظة أحمد،بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،دراسة نقدية، مركز أوقاريت الثقافي، فلسطين،ط1 ،2006.

17_حميد الحميداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1 ،1997.

18_رشد،تهافت التهافت ،تقديم و ضبط وتغليف محمد العيسي ،دار الفكر اللبناني،بيروت، 1993.

19_ رياض سعد، الشخصية و أنواعها و أمراضها و فن التعامل معها ،مؤسسة اقرأ، القاهرة، 2005 .

20_سعيد عبد المعز علي، القصة و أثرها في تربية الطفل، عالم الكتب، القاهرة ،2005.

21_سعيد يقطين ،الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان، 1997.

22_سمير المرزوقي ،مدخل إلى نظرية القصة، دار الفكر ،د.ت.

23_سيزا قاسم، بناء الرواية ،دار التنوير ،ط1 ،1985.

24_شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،1998.

25_الشريف جميلة ،بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث ،الأردن ،2010.

26_شكري محمد عياد ،القصة القصيرة في مصر ،دراسة في تأصيل فن أدبي ،دار المعرفة،القاهرة، ط2 ،1979.

27_شوقي ضيف،في النقد الأدبي،دار المعارف،مصر ،1996.

28_الصادق قسومة ،طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس ،د.ت.

29_صفوت عبد الله الخطيب ،الأصول الروائية في رسالة الغفران ،دار الهداية ،ط1 ،1987.

30_صلاح عيد،التخييل نظرية الشعر العربي،مكتبة الآداب ،القاهرة مصر،ط1،1993.

31_صلاح فضل ،أشكال التخييل من فتات الأدب و النقد ،الشركة المصرية العالمية، لونجمان،ط1 1996.

32_طاهر بومزبر،أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، دار العربية للعلوم، 2007.

33_عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984.

34_عبد الحميد بورايو ،منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات السهل، الجزائر العاصمة،2009.

35_عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ،مطبعة الأمين، المغرب، ط1 ،1999.

36_عبد القادر أبو شريفة ،مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان الأردن، ط4، 2008 .

37_عبد القادر قط ،فنون الأدب المسرحية ،دار النهضة، بيروت، 1978.

38_عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي ،المكتبة العصرية ،بيروت، ط2، 1999 .

39_عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)،المركز الثقافي العربي، حزيران1990.

40_عبد الله خليفة الركيبي ،القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر ،دار الدعوة،1968.

41_عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة ،الكويت،سبتمبر 1998.

42_عبد المنعم زكريا القاضي ،البنية السردية في الرواية،عن الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ،ط1 ،2009.

43_عزيزة مريدن ،القصة و الرواية ،دار الفكر،دمشق،ط1 ،1980.

44_فاروق أحمد سليم ،الانتماء في الشعر الجاهلي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق سوريا،1998.

45_فروستر ،بناء الرواية ،لندن،ط1،د.ت.

46_كمال الرياحي ،حركة السرد الروائي و مناجاته في استراتيجية الشكل ،دار مجدلاوي ،عمان الأردن،ط1 ،2005.

47_لحسين الحايل ،الخيال أداة الإبداع ،مطبعة المعارف الجديدة،الرباط المملكة المغربية،ط1، 1988 .

48_محمد بوعزة ،تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)،منشورات الاختلاف ،الجزائرالعاصمة، ط1 ،2010.

49_محمد توفيق الضوى، مفهوم المكان و الزمان في فلسفة الظاهر الحقيقي ،منشأة المعارف بالاسكندرية، د.ت.

50_محمد غرام ،شعرية الخطاب السردي ،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، 2005.

51_محمد نور الدين أفاية ،المتخيل و التواصل ،دار المنتخب العربي، بيروت لبنان،ط1،1993.

52_محمد يوسف نجم، فن القصة ،دار الثقافة، بيروت ،1996.

53_مصطفى الجوزو،نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية و العصور الإسلامية)،ج1،دار الطليعة،بيروت لبنان،1991.

54_منصور الثعالبي ،عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ،فقه اللغة و سر العربية ،دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1،د.ت.

55_مها حسين القصراوي ،الزمن في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت لبنان،2004.

56_موسى سليمان ،الأدب القصصي عند العرب ،دار الكتاب اللبناني ،مكتبة المدرسة ،ط5، 1938.

57_ميخائيل باختين الخطاب الروائي (النسوي نمودجا)، مصر العربية،القاهرة ،1948.

58_نادر أحمد عبد الخالق ،الشخصية الروائية بين أحمد باكثير و نجيب الكيلاني ،دراسة موضوعية و فنية ،دار العلم و الإيمان ،ط1 ،2009.

59_نبيلة زيوش، تحليل الخطاب السردي في المنهج السيميائي ،دار الريحانة ،الجزائر،د.ت.

60_نصر بن طرخان الفرابي، إحصاء العلوم ،تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.

61_نضال الشمالي ،الرواية و التاريخ ،عالم الكتب الحديثة، الأردن ،ط1،2006.

62_هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1988.

63_وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي مند العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري ،دار الروافد الثقافية ،ط1، 2016.

64_يوسف الإدريسي ،التخيل والشعر ،حرفيات في الفلسفة العربية الإسلامية ،دار النشر مقاربات، ط1،2008.

65_يوسف الإدريسي ،الخيال و المتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ،مطبعة النجاح،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2005.

66_يوسف الشاروني ،دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس ،ط2 ،1989.

67_ابن يونس القنابي من السرياني إلى العربي، تحقيق عبد الرحمان بدوي ،دار النهضة المصرية، د.ت.

ثانيا : المراجع المترجمة:

1_أبي بشرمتي بن يونس القنائي من السريالي إلى العربي ،تحقيق وترجمة شكري عياد،دار الكتاب ،القاهرة ،1967.

2_أمبرت أنريكي أندرسون ،القصة القصيرة (النظرية و النقدية)،ترجمة علي إبراهيم علي ،المجلس الأعلى لثقافة ،2000.

3_جيرار جنيت ،خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي عمر حلي ،الهيئة العامة للمطابع الأميرية ،الجزائر ،ط2 ،د.ت.

4_ابن سينا،فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت ،1973.

5_مندولا، الزمن و الرواية ،ترجمة بكر عباس ،دار صادر ،بيروت ،1997.

ج/ المعاجم:

1_ إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية ،اسطنبول تركيا،د.ت.

2_ أحمد زلط ،معجم الطفولة (مفاهيم لغوية ومصطلحية)،دار الوفاء ،القاهرة،2000.

3_ أحمد مطلوب ،معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،عربي /عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان،ط1، 2001.

4_ إسماعيل بن حماد الجوهري ،مختار الصحاح ،تحقيق عبد الغفور ،مجلد 3، دار العلم للملايين، ط4،1990.

5_ أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية (مادة مكن) ،دار المشرق ،بيروت لبنان، ط1، 2000.

6_ بسام بركة ،مي شيخاني قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، دار العلم، ط1، 1887.

7_ الخليل بن أحمد الفراهدي، العين(مادة سرد) ،دار الجيل ،بيروت ،ط1، 1987.

8_ رياض سعد،معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت ،ط1، 1999.

9_ عبد الحليم الطحاوي، تاج العروس (مادة سرد)، مطبعة حكومة الكويت،1968.

10_ علي بن هادية بلحسن بشير و آخرون، القاموس الجديد للطلاب، عربي القبائلي ،الشركة الوطنية للتوزيع ،الجزائر،ط1، 1979.

11_ الفضل جمال الدين ابن منظور ،لسان العرب (مادة شخص)، المجلد7، دار لكتب العلمية، بيروت لبنان ،ط5، 1992.

12_ الفيروز الأبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة ،2013 .

13_ لطيف زيتوني ،معجم المصطلحات نقد الرواية ،دار النهار، لبنان،ط1، 2002.

د/الرسائل الأكاديمية :

1_ خديجة سلطاني، سناء بن حدة، رشيدة سلطاني،المرجعيات الثقافية ،و بناء المتخيل السردي، مذكرة ماستر ،اللغة و الأدب العربي ،جامعة العربي.

2_ رشيدة كلاح، الخيال و التخييل عند القرطاجني، رسالة ماجستير،جامعة قسنطينة ،2005.

3_ زايدي العلجة ،زيان وهيبة، ادريس سامية، المتخيل السردي في الرواية، بحث عن الأمال الغيريني "لابراهيم سعدي"، مذكرة ماستر ،الأدب و اللغة العربية ،جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015-2016.

4_ فاطمة سعيد، أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة، أطروحة الدكتوراه، جامعة أم القرى كلية اللغةالعربية، السعودية 1989.

هـ/المجلات:

1_ رجاء الهبطي ،تصور التخييل الأدبي ،مجلة مجرة الغرب،ربيع1996.

و/المواقع الإلكترونية:

1_ جميل حمداوي ،أشكال الخطاب الميتاسردفي القصة القصيرة بالمغرب،أنطولوجيا السرد العربي،رابط الأنترنت:alantologia.com ،تاريخ الدخول:2021/05/26 .

2_ جميل حمداوي مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدأ،شبكة الألوكة ،رابط الأنترنت: www.alukah.net، تاريخ الدخول:2021/05/28 .

3_ حسين شمس الأبادي ،القصة القصيرة ومميزاتها في مصر،رابط الأنترنت: iranjournals.ir، تاريخ الدخول:2021./06/03

https://www.islamweb.net -5

4_شعلان عبد الوهاب،آليات التحليل البنيوي للنص السردي ،مقاربة نظرية ،رابط الأنترنت: www.uhum.nl، تاريخ الدخول:2021/05/15.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

المدخل: نشأة القصّة القصيرة وماهيتها

1. تعريف القصة القصيرة.....2

2.نشأة القصة القصيرة.....3

3. تعريف قصص الأطفال ودورها في حياة الطّفل..... 4

الفصل الأول : المتخيّل و تداخل المفاهيم

1.مفهوم الخيال:..... 8

1.1لغــة:.....8

2.1 اصطلاحــا:.....8

2 .**مفهوم التّخييل**.....12

1.2 لغـــة:.....12

2.2 اصطلاحـــا:.....13

3 .المتخّيل:.....21

1.3 لغـــة:..... 21

2.3 اصطلاحـــا:..... 21

4. الفرق بين الخيال والتّخييل والمتخيّل.....25

5.السّـرد.....26

1.5.لغـــة :.....26

2.5.اصطلاحـــا:..... 27

6 . المتخيّل السّرد:.....28

الفصل الثّاني : المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي

1.ماهية الشّخصيّـة وأنواعها:.....32

1.1.تعريف الشّخصية:..... 32

1.1.1. لغـــة:.....32

2.1.1. اصطلاحـــا:.....33

2.1.أنواع الشخصيّة:.....35

1.2.1.الشخصيّة الرّئيسية:..... 35

2.2.1.الشخصيّة الثانوية:.....36

3.2.1.الشخصيّة المتخيّلة:.....37

4.2.1.الشخصيّة الواقعية:.....38

2. ماهية المكان وأنواعه:..... 39

1.2.تعريف المكان:.....39

1.2.2.المعنى اللغوي:.....39

2.2.2.المعنى الاصطلاحـــي:..... 40

2.2.أنواع الأماكــن:..... 42

1.2.2.الأماكن المغلقة:.....42

2.2.2.الأماكن المفتوحة:.....43

3. مفهوم الزّمن وتقنيــّاته:..... 44

1.3.تعريف الزّمـــن:..... 44

1.1.3.لغـــة:.....44

2.1.3.اصطلاحـــا:.....44

2.3.تقنيات الحركة السّردية:.....46

1.2.3.المقاربات السّردية:..... 46

1.1.2.3.الاسترجاع:..... 47

2.1.2.3.الاستباق:.....48

2.2.3.تسريع السّرد:.....51

1.2.2.3 الخلاصة:.....51

2.2.2.3.الحّذف:.....52

3.2.3.تعطيل السّرد:.....53

1.3.2.3.المشهد الحواري:.....53

2.3.2.3.الوقفة الوصفية:.....54

4. آليات المتخيّل السردي:.....54

1.4.آلية الميتاسرد:.....54

2.4.آلية التّهجين:.....55

3.4.آلية الأسلبة:.....56

4.4.آلية الاستعارة:.....56

5.4.آلية الانتقاء الوصفي:.....57

6.4.آلية المفاجئة:.....57

7.4.آلية التّرميز:.....58

الفصل الثالث: تجليّات المتخيّل السّردي وآلياته في قصص الأطفال

1.الشّخصية وأنواعها في قصّتي"علاء الدّين والمصباح السّحري "،"علي بابا والأربعون لصّا"..... 60

1.1.أنواع الشخصيات في قصة " علاء الدّين والمصباح السّحري ":..... 60

1.1.1.الشّخصية الوّاقعية:..... 60

1.1.2.الشخصية المتخيّلة:.....65

2.1.أنواع الشّخصيات في قصّة " علي بابا والأربعون لصّا":.....66

1.2.1.الشّخصية الرّئيسية:..... 66

2.2.1. الشّخصية الثانوية:..... 68

3.2.1.الشّخصية المتخيّلة:..... 70

2.المكان ومرجعياته في قصتي" الطّفل العنيد"،' علي بابا والأربعون لصّا":.....71

1.2.أنواع الأماكن في قصّة "الطّفل العنيد":..... 71

1.1.2.الأماكن المغلقة:.....71

2.1.2.الأماكن المفتوحة:.....74

2.2.أنواع الأماكن في قصّة "علي بابا والأربعون لصّا":.....76

1.2.2.الأماكن المغلقة:..... 76

2.2.2.الأماكن المفتوحة:.....78

3.الزّمن وتقنياته في قصّة ''تذكّر يا حمام'':.....79

1.3.تقنيات السّرد في القصّة:..... 79

1.1.3.الاسترجاع:.....79

2.1.3.الاستباق:.....80

2.3.تسريع السّرد في القصّة:..... 81

1.2.3.الخلاصة:..... 81

2.2.3.الحذف:..... 82

3.3.تعطيل السّرد في القصّة:.....82

1.3.3.المشهد الحواري:.....82

2.3.3.الوقفة الوصفيّة:.....83

4.آليات اشتغال المتخيّل السّردي في القصص الأربعة:..... 85

1.4.قصّة علاء الدّين والمصباح السّحري:.....85

2.4.قصّة علي بابا والأربعون لصّا:.....86

3.4.قصّة الطّفل العنيد:.....87

4.4.قصة تذكّر يا حمام:.....88

خاتمـــــة:.....92

ملحق: تلخيص قصص الأطفال الأربعة:.....96

قائمة المصادر والمراجع:.....105

فهرس الموضوعات.....116

الملخص :

يشكّل المتخيّل عنصرًا أساسيًا في كتابة قصص الأطفال كونه وسيلة لتنمية خيال الطفل وبناء شخصيته، لذلك يحاول بحثنا تسليط الضوء على المتخيّل السردي وآليات اشتغاله في قصص الأطفال متناولًا مفهوم المتخيّل وتداخله مع الخيال والتّخييل ،كاشفًا عن تجلياته وآلياته في المتن القصصي.

الكلمات المفتاحية: الخيال، المتخيّل، التّخييل، السرد، الآليات، قصص الأطفال.

Résumé :

L'imaginaire est un élément essentiel dans écriture des contes pour les enfants, car c'est un moyen de développer l'imagination d'un enfant et de construire sa personnalité. ainsi notre recherche met l'accent sur la imaginaire narratif et sur les mécanismes de son travail dans les contes pour les enfants traitant du concept d'imaginaire.

Les mots clés: L'imagination, L'imaginaire, L'imaginaire, La narration mécanismes.

Summary:

The narrative imagination constitutes an essential element ,in writing children's stories and in building the child's personality .

Therefore , our research attempt to shed light over the narrative imagination and the mechanisms of its work in children's stories , addressing the concept of the imagined and its interaction with fantasy and the process of imagination itself , revealing its mechanisms of use in the narrative body (text) .

Key words: imagination, imaginary, imaginary, narrative, mechanisms.