الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

التخييل في ألف ليلة وليلة في ضوء نظريات السرد الحديث

من إعداد الطالبة:
ولد كرادة حكيمة

تحت إشراف الأستاذ :
د. محمد خطاب

الرقم	اسم ولقب الأستاذ(ة)	الجامعة	الصفة
01	الدكتورة خيرة مكاوي	جامعة مستغانم	رئيسا
02	الدكتور محمد خطاب	جامعة مستغانم	مشرفا و مقررا
03	الدكتور مجيد هارون	جامعة شلف	عضوا مناقشا
04	الدكتورة نادية طهار	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
05	الدكتور مصطفى منصوري	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
06	الدكتور الطاهر بلحية	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020 / 2021

إهداء

إلى من استطالت أعناقهم إلى السماء واقتربت من جباههم فتوجتها، أصحاب الكرام....

إلى أمي وأبي أطال الله في عمرهما..

إلى من كان لي عونا واجتزت بنفسه الصعاب.....إلى من شجعني وشاطرني مشاق الدراسة ومازال.....زوجي ثبت الله خطاه.

إلى مصباحي الذي نزف إشراقا.....إلى أرضي التي بسطت مرايا.....إلى أبنائي الأعزاء

إلى رمز الألفة والوفاق أشقائي الأعزاء

إلى كل عائلة ولد كرادة وعائلة سنوسي

إليهم جميعا أهدي هذا البحث سائلة الله – عز وجل – أن يتقبله بقبول حسن

تقـــدير وعرفـــان

قال تعالى:

﴿إِعۡمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكۡرٗاۚ وَقَلِيلٞ مِّنۡ عِبَادِيَ ٱلشَّكُورُ ١٣﴾

سبأ: 13

إن من مقتضيات الواجب أن يسند الفضل إلى أهله، ومن بركة العلم، نسبة القول إلى قائله، ومقابلة الإحسان بالإحسان، فأتوجّه بالشكر الجزيل، والامتنان العظيم إلى الأستاذ المشرف صاحب الفضل عليّ – بعد الله تعالى – الذي بذل من وقته، وأضاء لي بنير فكره ما دجى من دروب هذا البحث ورعاه حتى ضرب بجذوره في الأرض، وامتد بساقه ليرى النور.....فبارك الله فيه وأجزل له المثوبة.

كما أتوجه بوافر الشكر والعرفان إلى أعضاء اللجنة الموقرين الذين تفضلوا بقراءة هذه الرسالة، لتنقية شوائبها، وإصلاح خللها وتهذيبها، وإغنائها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم.آملة الاستفادة من تقويمهم العلمي.

قال أفلاطون:

"عقول الناس مدونة في أطراف أقلامهم، وظاهرة في حسن اختيارهم.

فتطلبت نظائر الكلام وأشكال المعاني وجواهر الحكم وضروب الأدب ونوادر الأمثال، قرنت كل جنس منها إلى جنسه، فجعلته بابا على حدته، ليستدل الطالب للخبر على موضعه، وقصدت في جملة الاخبار وفنون الآثار أشرفها جوهرا، وأظهرها رونقا والطفها معنى، وأجزلها لفظا، وأحسنها ديباجة، وأكثرها حلاوة[1]

[1] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة ، بيروت، دار الكتب العلمية، ج1 ، ط1، 1440، 1983، ص5.

مقدمة

كان للأمة العربية قصب السبق فيما صاغت من قوالب للتعبير عن القص، فمنذ القدم وغابر الدهر كنا نردد يحكى أن....وزعموا أن.....وكان يامكان....وغيرها من العبارات الافتتاحية في عالم القص لتكون تمهيدايستهل به القصاص ليسرد الأقاصيص فهاهوذا "جوستاف لويون" ينوه في هذا المقام فيقول:"أتيح لي في إحدى الليالي أن أشاهد جمعا من الحمالين يستمعون إلى إحدى القصص، وإني لا أشك في أن يصيب أي قاص عربي مثل هذا النجاح، فالجمهور العربي ذوحيوية وتصور تجعلانه يتمثل ما يسمعه كأنه يراه" من خلال هذا التصريح يمكن أن نقول أن العرب كانوا من الأوائل الذين تحيزوا الإنسياب لفن السرد كما يمكن التنويه من خلال هذا النص المقتبس أن "جوستاف لويون" يشير إلى حضور مصطلح نفدي هام وقار في فن السرد ألا وهو عنصر التخييل فهو الذي يحرك أطراف القصة ويخلق جو من تفاعل جميع عناصرها الفاعلة لينبثق عن ذلك عنصر التشويق في فن السرد .

فلنؤمن سوية أن القص له جذور عربية أصيلة، ولم يكن وافدا إلينا كلية من الغرب دون وجود أية جذور عربية له في بيئتنا.والحقيقة المتقفي لهذا الفن في الأدب العربي سيترصد معالمه من خلال القصص الأسطوريةالتي برزت مع الإنسان البدائي والخرافات التي عرفها القدامى مثل قصص الغول وجحا وبعضها الآخر التي تصور حياة الإنسان في العصر الجاهلي والأخرى في عصر صدر الإسلام حيث جمع بعضها الميداني والزمخشري.

كما يمكن الإشارة إلى أن هناك بعض القصص التي اختلف موردها وتضاربت الأراء حولها فهناك ماهو فارسي وهندي وبين يوناني وعربي ويحضرنا هنا القصة الشهيرة التي طلما هزت كيان السرد سواء على الساحة العربية أو العالمية ألا وهي الليالي العربية والمكناة بألف ليلة وليلة ARABIC NIGHT والتي لم يعرف إلى يومنا هذا موردها أو من هو صاحب هذا المؤلف الذي أبهر العالم الأدبي والنقدي في تصوير هذا المنجز الفني، والكثير من القصص التي ظهرت فيما بعد في العصر الأموي والعباسي وغيرها من العصور الأدبية واختلفت أسماؤها باختلاف أغراضها حيث توزعت إلى قصص عاطفية وبعضها دينية وبعضها فلسفية والأخرى انتسبت لفن المقامة وبعضها ينتمي إلى القصص الشعبية ...إلخ

فكل هذه الأغراض التي أدرجناها يمكن أن تنطوي تحت جناح السرد العربي.

لو تأملنا الآداب القديمة كالتماثيل الرائعة و المعابد العظيمة لوجدناها تحاكي فنون أخرى لا تقل عنها قوة في البناء و دقة في التركيب، و براعة في التصوير كجنس الملحمة و القصة و التمثيل والمسرح، ومع ذلك نجد الأدب العربي و ببراعته اخترق كل هذه الروافد الأدبية ليحدث ما لم يتوقع أبدا، لقد نشأت لغة نضرة زاهرة، في بيئة قحلاء وسط الصحراء، و لقد كان أقصى ما عاصر لغة "أمرئ القيس" أو "لبيد" أو "زهير" و لعل هذا من مفاخر اللغة العربية.

لكن بمجيئ الاسلام ابتلعت الحضارة الاسلامية في جوفها الكثير من الحضارات التي اندثرت و مع ذلك لم يبق النثر في قوالبه و لم يخرج عن ثوب "الرسائل" و "المقامات".

و المقامات أعمال قصصية قصد بها سرد حكاية، و تصوير أشخاص، و لكن لم يشأ فن السرد في تلك الأزمان أن يتخلى أو يتنازل عن تكلفه الذي يعتبره فصاحة و بلاغة مما زاد اضطهاد الشعب ودفع بهم للبحث عن اللون الأدبي الذي يحتويهم و ينقل مشاغلهم و احساسهم بالحياة التي تحاكي مظاهر الحضارة المتطورة و تجسد معالم نهوضها فأي لون هذا الذي يخترق المألوف و يكسر الحواجز ويتجاوز الطابوهات القديمة تلبية لتقصير الأدب الرسمي.

هكذا ظهر القصص الشعبي في صورة "عنترة" و "مجنون ليلى" و سارت الحضارة الاسلامية فسار معها الأدب الخيالي الاجتماعي الشعبي، فإذا نحن أمام عمل فني رائع هو "ألف ليلة و ليلة" ..... ثم برز في كل شعب من شعوب الاسلام قصصه التي تطبعه بطابع عصره فكان في مصر قصة "أبي زيد الهلالي" و "سيف بن ذي يزن"، و "و الظاهر بيبرس"' و غيرها ..... الخ.

و بقي الأدب العربي على هذه الحال إلى أن طلع أخيرا فجر العصور الحديثة، فبزغت أشعة التجديد مرة أخرى.

أما في باب الدراسات السابقة فلا نعد موضوع بحثنا أخذ قصب السبق بخوض الغمار في هذا المجال النقدي و لكن نقر بأجمل إقرار أنه قد سبقتنا و بكثير من الزمن الكثير و العديد من البحوث العلمية التي اشتغلت على الليالي العربية على اختلاف انتماءاتها الجغرافية و بتعدد ألسنتها و نذكر منها:

"القول الأسير أو ألف ليلة و ليلة" للكاتب المغربي جمال الدين ابن الشيخ (1988).

"العين و الابرة دراسات في ألف ليلة و ليلة" (1996م)

للكاتب المغربي عبد الفتاح كيلطو.

رواية "ليالي ألف ليلة" في (1979م) للروائي المصري نجيب محفوظ، و "بدر زمانه" في (1983م) للمغربي مبارك ربيع، و "طريق الحرير" في (1995م) و "سيدي وحدانه" (1998م) و كلا العملين للسعودية رجاء عالم، و "ألف امرأة لليلة الواحدة" في (2010م) للسعودية زكية القريشي "بنية الوصف و وظائفه في ألف ليلة و ليلة" في (2008م) رسالة ماجستير – من جامعة قسنطينة.

و تتميز هذه الأعمال الروائية المقترحة في كونها متنوعة و شاملة في المكان و الزمان و الاتجاه الأدبي، إذ تنوعت البلدان العربية التي صدرت منها تلك الأعمال، و صدرت في فترات زمنية متباينة، إلى جانب كونها لا تندرج في إطار اتجاه أدبي واحد.

أما عن الأهداف المرجوة من هذه الدراسة، فستجدنا أيها القارئ الكريم نهدف تلميحا أو تصريحا، بأهمية الموروث أو تأكيد المخاطر التي تجسدها هيمنة القوى العظمى على الهوية، و لما كانت بعض هذه الدراسات تستحق الوقوف و التأمل لجديتها، فيسعى هذا إلى استثمار الجانب الايجابي في موروثنا الثقافي بوصفه المفتاح الأقرب والأنسب لمعالجة أوضاعنا لمعرفة ما لدينا من ايجابيات تستدعي ضرورة التركيز عليها لمضاعفتها و دعمها و تفعيلها في الثقافة.

كما تسعى هذه الدراسة إلى ترسيخ هويتنا من خلال رد الاعتبار إلى الرواية و كيف تجسدت صور الموروث بينها، و لتحقيق ذلك فقد ركز البحث على استقراء تلك النماذج و تتبعها لتكشف انعكاسات الهوية في بعض النصوص الروائية المختارة.

و على الرغم مما ذكرناه، فلا نعد هذا كافيا، لأنه لن يجعلنا نصرف النظر عن الموضوع، فنحن نرى ضرورة وجود دراسات أكثر لإبراز الخصوصيات الأدبية لليالي العربية، خاصة الجانب السردي منها وبالتحديد استنطاق ظاهرة "التخييل" النقدية و هو مربط الفرس ، و هذا بغية تحقيق الغاية المرجوة، و هي النهوض بتراثنا السردي العربي عموما.

إن ما يعكس الجدة و الخصوصية في هذا البحث أنه يهتم بالاشتغال على نصوص سردية، ما تزال حقلا خصبا للممارسة النقدية و هذا من خلال ما تحمل في طياتها من قضايا و اشكالات من بينها قضية الجنس، و ثانيها محاولة تطبيق التقنيات السردية الحديثة على النص التراثي.

و ما نأمله هو البحث في مثل هذه القضايا التي ظلت مغيبة و مهمشة، لذا اقتضى الأمر ترجيح واستقراء نصوص لم تقرأ، و لم يبحث فيها، رغم أنها أكثر تداولا بين أيدي فئات واسعة من القراء محاولين تسليط الضوء على نظيرات لها ما تزال تعاني من رطوبة الرفوف في المكتبات العامة والخاصة، والعمل على إزالة الغبار عن دفات هذا النوع من الارث الانساني بالدرجة الأولى و الثقافي بالدرجة الثانية.

و نحن ننوه بأن المتن الذي استهلكته هذه الدراسة ليس هو كل التراث العربي القديم قدم الزمن، وإنما هو جزء من نماذج كثيرة يزخر بها.

و حتى يكون البحث هادفا و منتجا، استندنا إلى ما قدمته الدراسات العربية في نظرية السرد، نظرا لفاعليتها في استنطاق النص السردي، و الوقوف على جماليات بنيته، لذا يمكن أن نتبنى القول بأن مهما كانت النصوص غنية يبقى، النص غامض مبهم، يكتنفه ليل كثيف دامس، و إلاّ فما الحاجة إلى الضوء؟ لكي لا نضل أو نحيد عن الجادة، فإننا نستعين بمصباح منهجي حتى يتحول الدّارس إلى مخلوق عجيب، إلى مشاء يقتحم الليل و في يده سراج يستنير به.

فطبيعة البحث فرضت علينا أن نستنير بسراج نظريات السرد الحديث كمنهج رئيسي في استقراء واستنطاق النصوص و تلقيها، كما نرصد حضور لتداخل بعض المناهج الاخرى كالبنيوية و اللسانيات و المنهج التاريخي و التحليلي و الوصفي، و هذا حسب ما اقتضته ضرورة الاستقراء و التحليل اللذان عقدناهما مع الكثير من النصوص التراثية في ظل مناهج حداثية أجبرتنا بإجراءاتها و مقولاتها اتخاذ هذه الآلية أو هذا النوع من القراءة و التحليل و التركيب، ممّا يؤكد هذا كله تلك الصعوبة عند البحث في مجال السرديات نظرا لتعدد النظريات و اختلاف طرائق التحليل، و نحاول من خلال هذه الدراسة ألا نحمل النص السردي ما لا يتحمله و نحاول الاستعانة ببعض ما قدمه "تدوروف" في كتابه "الشعرية".

و "بول ريكور" في كتابه "الوجود و الزمان و السرد" ، حيث جمع فيه بين مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية عند كانط ومرحلة التفكير بالوجود والزمان معا عند هايدغر و امبرتو ايكو في كتابه، نزهات في غابة السرد

و جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" الذي حاول فيه تبسيط الجانب التنظيري لقراءة السرد، و غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان"، و هنري ميتران و شارل كريفل في "الفضاء الروائي"، و حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي، و عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الذي تناول فيه قضايا متعلقة باللغة و الزمان و المكان و الشخصية، بالإضافة إلى عبد الله ابراهيم في كتابه "المتخيل السردي مقارنة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة"، و جميل شاكر وسمير مرزوقي في "مدخل إلى نظرية القصة"، و عبد الرحيم الكردي في "الراوي و النص القصصي" ومجموعة من مؤلفات سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي " قال الراوي، "الكلام و الخبر"، و انفتاح النص الروائي"، "الرواية والتراث السردي"، التي أثرى بها النقد العربي، و لاننس أيضا حميد لحميداني في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" و سيزا أحمد قاسم في "بناء الرواية"، و نبيلة ابراهيم في "فن القص بين النظرية والتطبيق" و آمنة يوسف في تقنيات السرد و عبد الفتاح كيلطو في "نظريات السرد الحديثة"، و جمال الدين ابن شيخ في "القول الأسير"، و يمنى العيد في "معرفة النص" إلى غير ذلك من أمهات الكتب التي كانت لنا سندا و أرضية خصبة لإرساء معالم هذا البحث البسيط و لبلوغ كل المرامي التي سطرناها سابقا، وعليه جعلنا البحث مقسم إلى مدخل وثلاثة فصول بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة، حيث نستهل البحث بمدخل و الموسوم بـ: مصطلح نظريات السرد الحديث.

لنعرج فيه عن مفهوم مصطلح نظريات السرد الحديث واقفين بالتحليل والتمحيص عند أهم مقولاتها الكبرى ومنظريها كونه آلية من آليات القراءة الحديثة في النقد الحديث.

ثم ننتقل في الفصل الأول بمصطلح التخييل محدداته وجمالياته و هنا سنحاول حصر هذا المعطى النقدي الذي طالما كان شائعا في أوساط البيئة العربية و أول ما عُرف بالوهم أو الأدب الزائف

أما الفصل الثاني: فكان تحت عنوان مستويات التخييل السردي في "ألف ليلة و ليلة"، حيث نرصد هذه الظاهرة الفنية من خلال الاشتغال على بعض الليالي العربية المنتقاة و آخرا و ليس أخيرا نعرج إلى الفصل الثالث و هو الفصل الحاسم في هذه الدراسة، و هذا لا يقلل من شأن الفصول

الأخرى بل يعززها أكثر عن طريق الممارسة التطبيقية لهذا الفصل و ذلك بتطبيق نظريات السرد الحديثة على بعض النصوص المختارة من الليالي العربية لنخلص في الآخر إلى خلاصة نرصد فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة، معتمدين في ذلك مكتبة ثرية كانت بمثابة الدعامة الرئيسة و الهامة في هذا البحث المتواضع.

و في هذا المقام نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف ولجنة المناقشة التي تعهدت بقراءة الرسالة و مناقشتها.

المدخل

مصطلح نظريات السرد الحديث

1. أصـــول نظـــريات الســـرد:

من أجل النظر وتعريف هذه المفاهيم النقدية وجب على الناقد إعادتها إلى إطارها التاريخي والنظري الشامل وفي هذا المقام نجد الناقد "نور ثروب فراي Northrop Frye مختلفاً مع نزعة اعتبار الرواية الواقعية أحسن أشكال التخييل النثري"[1].

كون الواقع ينافي قطعاً ما هو إيهام وخيال بل الواقع يتماشى والمنطق وما يقره العقل والفكر. فحسب الناقد لا يمكن حضور عنصر التخييل وتفعيله في الرواية الواقعية، فهذا يخالف تماماً لما يراه مؤرخ الأدب الذي يعقد قراناً بين التخييل والرواية.

كما يبدو أن الرواية ليست إلا ضرباً من التخييل حسب **نور ثروبفراي** والذي يقسم التخييل النثري إلى نوعين:الأول يعني الاعتراف(السيرة الذاتية) والثاني يعني التشريح(الذي يقدم رؤية للعالم بلغة نموذج فكري واحد)[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه كيف سيتم الانتقال من نظرية الرواية إلى نظريات السرد؟

وفي هذا الوقت يأتي واين بوث Wayne Booth ويُدرج مفاهيم حول التقنية السردية حيث خصص قسما من كتابه بلاغة التخييل والذي يرى فيه أن الروايات الحقيقية يجب أن تتحرى الموضوعية وأنها – الرواية – ضرب من الواقع.حيث يقول "لا ينبغي للفن الحقيقي أن يسترضي أذواق الجمهور عبر إغراءاته العاطفية والأخلاقية ويجادل أن هذه المبادئ مبنية على نظرة غير صحيحة إلى ماهية التخييل وما يفعله"[3].

فالرواية في رأي بوثBooth تحمل قيمة أدبية فنية خالصة حين تبتعد كل البعد عن محاكاة القيم الإنسانية وذلك بغية اثبات وجودها لذاتها ولأجل ذاتها، فهي تمثل الحبل الرابط والتواصلي بين المؤلف الضمني أو السارد والمتلقي أو الجمهور القارئ.

---

[1] والس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، القاهرة، الهيئة العامة للمكتبة الاسكندرية، ط1998،ص24

[2] ينظر، والس مارتن،نظريات السرد الحديثة، ص24

[3] والس مارتن،نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد ،ص25

2. أشهـــر منظريـــــها:

لقد كان رولان بارت Rollan Barth أكثر منظر للسرد، واستطاع إلى حد ما أن يتغلب على معاصريه في توسيع علم الألسنية وتكييفها من أجل وضعها كقالب بغية دراسة الأدب الحديث هذا بالإضافة إلى ما توصل إليه النقاد الفرنسيون، وهنا نذكر على سبيل التمثيل **بريموند** Glaud Bremond وأ.ج.جريماس A.J.Greimas ....وهلم جرا.

وأما ما أثبتوه من نظريات في السرد على نسج السابقين فكان أن وقع لفي ستراوس في شرحه لبنية السرد لكن، أتى على نموذجرباعي فقط يحتوي على أربعة أفعال وشخصيتين ويُطلق هذا النموذج السردي في حالة الحكاية القصيرة "ولما كان **غريماس**و **بريموند** مهتمين بحكايات أطول فقد احتاجا إلى نظرية أكثر ملاءمة، ووجدا نموذجا آخر لتحليل السرد في مؤَلَف عالم الفلكلور الروسي **فلادمير بروب**Vladmir Propp تحت عنوان تشكل الحكاية الشعبية"[1] يمكن اعتبار **بروب** الشكلاني الروسي من الذين انتقلوا بالبنيوية الفرنسية وما كانت عليه من صياغات نقدية كلاسيكية(الأدب التقليدي) إلى تطلع نقدي جديد يُعزى ببناء نظرية شاملة للسرد. إضافة إلى **بروب** نجد كذلك، شكلاني روسي آخر **فكتور شكلو فسكي** "الذي درس في بحثه عن القوانين التي تكوّن أساس البنية الأدبية، الأنواع السردية كلها"[2] فلم يترك أي عمل أدبي وكان يحمل نظرية السرد إلا وناقشه، فله العديد من الدراسات السردية التي تُنسب إليه. ضف إلى ذلك ناقد آخر **باختين** هو الآخر اهتم بدراسة الرواية لكنه لم يساند الشكلانيين الروس في تأكيدهم على التقنية الأدبية على حساب العوامل الاجتماعية والسياسية.

3. مصطلح السرديات:

فإذا كانت الشعرية تستنطق وتُحيل إلى مكونات الخطاب الأدبي أو تستقرئ البنية الداخلية التي يصنعها ويحركها التخييل الأدبي فإن السردية تبحث في مكونات البنية السردية والتي تتبلور في هيكل

[1] والس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، ص28

[2] المرجع نفسه، ص28

على شاكلة: سارد – مسرود- ومسرود له. أوهي "نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، أن السردية، هي: العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءاً ودلالةً"[1].

فالسردية هي نتاج تفاعل عناصر ومكونات خطابها ونريد بذلك الراوي والمروي والمروي له ومن وجهة أخرى نجد جيرار جنيت تعرف السرد فتقول: "هو ذلك الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات، إلا، لإقرار التقريب الذي غالبا ما يُجرى بين التمييز قصة/ حكاية (Histoire/Recit) و التعارض الشكلاني قصة/ حبكة(Fable/Sujet).وهو إقرار لا يخلو من اعتراضين طفيفين: فمن وجهة النظر الإصطلاحية، يبدو تمييزي أكثر دلالة وأكثر شفافية من التعارض الروسي"[2].

فالسردية العربية هو مفهوم صيغ من موضوع السرد أو من المعطى النقدي للسرد، فإذا كان السرد يُعزى بفعل الحكي وتقصي الشخوص فيها وموضوع القيمة كما جاء مع **فلادمير بروب** Vladimir Propp فإن السردية العربية تهتم بطريقة أو كيفية ظهور مكونات السرد وذلك داخل قالب أو ضمن البنية السردية.

أما مصطلح السرديات" فينطوي على غرابة أخرى ظاهرية على الأقل، فنحن نعلم أن التحليل الحديث للحكاية بدأ مع **فلادمير بروب** بدراسات انصبت أساسا على القصة، منظورا إليها في حد ذاتها ودون كبير اهتمام بالطريقة التي تُروى بها – بل التي تُرسل بها بوسيلة غير سردية سينما، رسوم هزلية، رواية وصورة...إلخ"[3]

تتبلور السرديات من خلال ذلك الإرسال اللفظي المنوط بالحكاية أو القصة وبهذه التيمة أو الميزة تكون السردية حكراً مؤقتاً تستحوذ على مشروعية النمط أو الشكل الذي تخرج به الحكاية إلى فضاء المُشافهة والتلقي في آن واحد وهذا بصرف النظر عن المضمون.

"فالسردية لا تُعنى بالمتون السردية ذاتها إنما بكيفات ظهور مكوناتها سردياًNarrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية ولقد تجنب البحث، ما استطاع، إخضاع

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 ،2000، 17ص

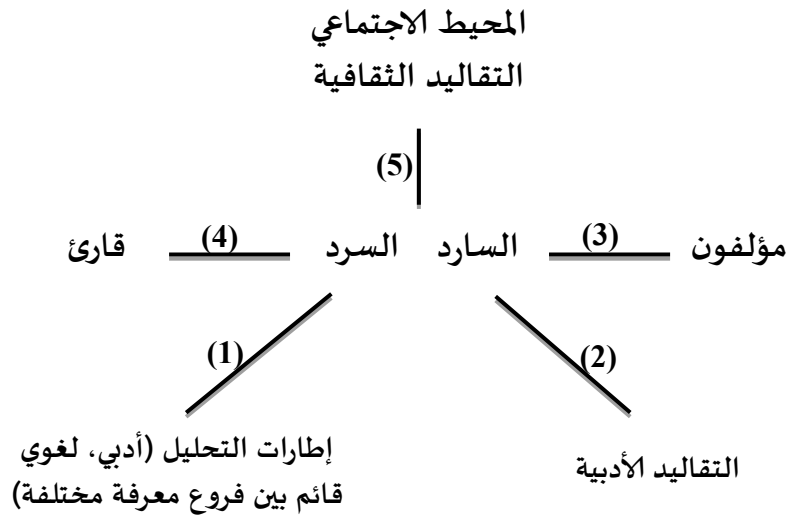
[2] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1 ،2000 ،ص13.

[3] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية،ص16-17

-**السردية العربية**-إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكونت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكلت فيه"[1]

وهذا مرده إلى أن مكونات السرد في حد ذاتها وليدة بيئتها.بمعنى لا يمكن أن نحاكم نصا وُلد وترعرع في ضل معطيات عربية خالصة باستحضار اجراءات ومقولات تتبناها سردية أجنبية تكونت نتاج ثقافة مغايرة جملةً وتفصيلاً.

4. مخطط المسرودات وعلاقتها بالتقاليد الأدبية:



5. الاختلافات بين نظريات السرد:

أ. الحالة التي يعتبر فيها السرد سجلا للمؤسسة الاجتماعية يمكن أن يحلل تحليلا شكلي وهو ما يؤكده النبيويون.

ب. المنطقة التي صنع فيها الشكلانيون الروس أهم مسلماتهم في دراسة السرد.

ج. يمثل النقد القائم على دراسة وجهة النظر.

د. يمثل النقد القائم على دراسة استجابة القارئ.

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص13

هـ. لكي نفهم المسرودات علينا أن ندرس كيف فهمها القراء... ولكن القراء نتاج محيطهم الاجتماعي ثقافي الذي يتحكم في ما يرونه حين يقرأون"[1].

فمهما يكن فإن المتلقي يمتلك رصيدا معرفيا، ولنتفق ولو مبدئيا أن القارئ محاصر بأفق انتظار خاص به انطلاقا من القصص التي تتبعها وفهمها،÷ فالقراء يأتون إلى المسرودات بتوقعات محددة فإما تنافي هذه التقاليد الأدبية أو تحاكيها أو تنحرف وتعدل عنها وهنا نقصد به الخروج عن كل ما هو معياري وهكذا ترتبط المسرودات بالتقاليد الأدبية.

لقد أفاد **باختين** من الشكلانيين الروس، حيث اعتبرهم خصوما ذوي منفعة وقيمة. هذا ونجد جماعة آخرون من الشكلانيين نذكر منهم **رومان جاكبسون**Riman Jakobson و**بورس توما شفسكي** Boris Tomashevsky من قائمة النقاد الفرنسيين "وفي الحقيقة إن **جاكبسون** ساعد**كلودلفي ستراوس**على أن يرى كيفية استخدام طرق التحليل اللغوي في علم الإناسة، وبذلك يكون الفكر الروسي قد قارب النقد الفرنسي من اتجاهين"[2]

وهذا إن دل على شيئ إنما يدل على أن النقد الحديث ذو مسار موسوم بالتعقيد لا يمكن التوصل إلى مفاهيمه إلا عن طريق تقنيات السرد كما سبق وأن أشرنا إلى علاقة البنيوية الفرنسية بالشكلانية الروسية واعتراف هذه الأخيرة بالدراسات السردية أو نظريات السرد.هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد **تزفيتان تدوروف** " أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتُظهر كتاباته الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية والفرنسية ببعضها وهو يدمج كذلك النظرات النافذة لدى النقاد الإنجليز والأمركيين"[3] لقد استفاد تدوروف مما توصل إليه البنيويين والشكلانيين فسبحبرج الكتابات السردية في الأفق البعيد، فيما اعتبرا كل من **كلود لفي ستراس** و**تزفيتان تدوروف** أن التاريخ وجه من أوجه السرد.

[1] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمكتبة الإسكندرية، ط 1998، ص 34-35.

[2] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ، تر: حياة جاسم محمد، ص29

[3] المرجع نفسه، ص30

"وفي الوقت الذي يتنافس فيه النقاد حول النظريات قد ينتج الكتّاب المبدعون أعمالاً أدبية جديدة تغير أرضية المناقشة نفسها"[1] فنجد في هذا الظرف اختصار الرواية الواقعية على وقع انبعاث السرد تحت راية مفهوم التخريف وتحت ضلال ما وراء التخييل حيث بدأ التجديد في الأدب التخييلي" عند **جون بارث** وآخرين، شكل إحياء تقنيات السرد التي تعود إلى أصول الحكي"[2].

على ما يبدو استطاعا الأدب التخييلي ونظرية السرد أن يُبعدا اهتمام الدراسات الأكادمية والتاريخية، فنظرية السرد ليست ظاهرة حديثة كما يتصورها البعض أو الكثير من النقاد"فلا يمكن تحديد دراسة السرد بفترة واحدة أو بأدب قومي واحد، فعبر التاريخ تنقلت القصص من ثقافة إلى أخرى، وأصبحت ترجمة الروايات شائعة جدا إلى درجة أنه كان هناك قليل من الروائيين الكبار لم يتأثروا بأسلافهم الأجانب"[3] فالسرد وليد تزاوج أكثر من ثقافة واحدة في العالم وبتدخل عامل الزمن وبفعل الترجمات العالمية المختلفة تم التأسيس لنظرية السرد الحديثة أو كما أُطلق عليها بعلم السرديات الحديث.

السرد يقوم على مجموعة من الترتيبات، إنه يحتوي قصة ما، في شكل أحداث مروية، تتعين بدورها في شكل رسم أو كتابة يوحي فهمها باستجلاء خصائص السرد.

فالسرد بهذا الفهم، هو الطريقة التي تروى بها الحكاية والأقوال والأفعال هي تعمل على موازاة السرد بالحكاية.

"يرى جيرار جينيت أنه لا وجود للملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه، إن المنحكي شكل خطابي، وباعتباره كذلك، فإنه ينتج من طرف أحد ما"[4].

فعملية السرد تختفي وراء الحكاية إلى أبعد الحدود، وما الحكاية إلا مبرر لوجود السرد، كون هذا الأخير يلعب دور المنظم ويخترقها بطريقة ما والذي يكسر تصورنا الكلاسيكي لتسلسل الأحداث الزمنية.

---

[1] المرجع نفسه، ص31

[2] المرجع نفسه، ص33

[3] ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ، ص34

[4] ينظر، جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، ط3، 1989 ص 28.

"إن حقل التحليل السردي للخطابات هو بدون منازع الحقل السيمائي الذي عرف أثناء السنين الأخيرة التطورات الأكثر أهمية أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عددا. انطلق التفكير في السردية من الاستغلال المبكر نوعا ما ل "علم صرف" بروب، فانبثقت مرة مشاريع لاختصاص مستقل هو السرديات"[1].

فنموذج "بروب" دفع بعجلة الخطاب السردي مما يسمح إلى فهم أفضلي لأساسيات ومبادئ تنظيم الخطابات السردية.

"فالتطبيق العاملي المقترح من قبل أ.ج. غريماس يعثر بالفعل في تعدد شخصيات السرد على الوظائف الأولية للتحليل النحوي. إن التماثل الذي نقترحه هنا ليس له قيمة استكشافية فقط، بل يؤدي إلى إحداث تطابق بين اللغة والأدب"[2].

إن لغة السرد ما هي إلا كتلة متجمعة من المصطلحات اللسانية التي تشكل الخطاب في حدّ ذاته، فالسرد لا يراعي لغة الخطاب إن كانت راقية أم بسيطة، بل يتعدى هذا فهو يحيا ويعيش في كل مكان.

السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل شعب سروده الخاصة به.

فما علاقة السرد بالتخييل؟

عُدَّ التخييل أحد العناصر الفاعلة المكونة لفعل السرد ومن ثما يكون النقد القائم على استجابة القارئ وثيق الصلة بالسرد التخييلي.ولهذا انكبَّ منظروا السرد يبحثون عن تحديد ميولهم واهتماماتهم داخل حقل الفلسفة التقليدية والنظرية العلمية " بأن يضمنون لأنفسهم موضعا آمنا على نحو معقول، في الجامعة والمجتمع.وتتخذ الاحتياطات لدراسة التخييل السردي"[3] فطائفة منهم

[1] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، ط1 [1428 هـ – 2007 م]، ص 15.

[2] رولان بارث، طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، [1992]، ص 12.

[3] المرجع نفسه ،ص251

يذهبون إلى دراسة التخييل خارج الأدب أو السرد في الفلسفة والعلم، ومن هنا يمكن الإيحاء إلى أن نظريات السرد الحديثة بؤرة السرد وهي العنصر القار في تقنية السرد.

6. الدولاب الزمني في السرد:

إن كان السرد هو العامل الفعلي والمقياس الحقيقي في عالم القص والحكي المكتوب، فيمكن اعتبار المسرحية بمثابة العدول والانزياح، فهذه الأخيرة عاجزة عن اختصار الكلام وتلخيصه وبالتالي لا تستطيع أن تُدمج فترات زمنية محددة وتستغني عن تَمثُلها وهذا ما لا نجده في عالم السرد ومع السارد.فهو" يتميز بامتلاك المدخل إلى أفكار الشخصيات ومشاعرها مفقودة في المسرحية إلاّ إذا قُدمَت بطريقة غير متقنة...والمسرحية تتبع عن قرب مضي الساعة.....في حين يستطيع السرد أن يتعامل مع الواقع الإنساني للزمن "[1] فالسرد ينحدر من الماضي ليشُد وصاله بالحاضر من أجل رصد المستقبل والتطلع إليه.إن السرد حركة في غمار الماضي الصرف في حين نجد المسرحية تمثلٌ وتصنعٌ وتظاهرٌ وتمثل الحاضر فقط حسب المشهد الذي تتقمصه الشخصيات.

وبناءاً على هذا طوّر علماء السرديات أربعة أنواع مختلفة من النظريات:

"1- وجود بنية السرد الأساسية في عقدته.

2- تُفهم طرق السرد على أحسن وجه بإعادة انشاء بيان زماني لما حدث، ثم تعيين كيفية التغيير الذي أجراه السارد في ذلك البيان وذلك بتنظيم بيانات زمانية جديدة لخط القصة والطرق التي بموجبها تتحكم تغيرات وجهة النظر في إدراكنا الأفعال، وهذه المقاربة كانت **لجنيت** وبعض الشكلانيين الروس.

3- من المنظرين من يعتقد أن السرد والمسرحية متشابهان أساساً، وأنهما يختلفان، فقط في طرق التمثيل، هؤلاء يبدأون عادة بمناقشة الفعل والشخصية والمحيط، ثم يتعاملون مع وجهة النظر والخطاب السردي بوصفهما وسائل فنية تُستَخدم في السرد لنقل هذه العناصر إلى القارئ، هذا وقد كان كل من تشاتمان وشلوميت ريمون-كينانShlomith Rimmon-Kenan من استخدم هذا التنظيم أو البيان حتى يتسنى لهما وجود تكاملاً بين النظريات التقليدية والنظريات الشكلانية والبنيوية.

[1] المرجع نفسه ، ص143

4- ويناقش بعض المنظرين عناصر التخييل التي ينفرد بها السرد فقط (خطاب السارد في علاقته بالقارئ).[1]معلم الزمن في السرد هو في حد ذاته وسيلة إيضاحية تساعد على رسم وتوجيه حركة الأفعال فيه، فما الرابط بين هذا الأخير وحضور أو غياب الشخصية من الحدث؟

7. فاعليــة الشخصيــة في تقنيــة الســرد:

وفي هذا المقام نجد محاولة **هنري** فصل الحدث أو الأحداث عن الشخصيات في طريقة أو بناء خاص بالسرد او نموذج سردي لكن هاجمه **جيمس** من خلال كتاب فن التخييل1888.

فما هي الشخصية إن لم تكن مايقرره الحدث؟ وما هو الحدث إن لم يكن توضيحاً للشخصية؟

فالأجزاء تذوب في بعضها البعض وترتبط ارتباطاً جوهرياً من أجل الوصول إلى تيمة التعبير، فلا الشخصية تتحرر عن الحدث وتتحرك من دونه ولا الأحداث تتحرّر عن الشخصية.

ومن جهة أخرى نجد **بروب وتوماشفسكي** و**بارت** على اتفاق تام مع **جيمس** حول هذه النقطة،فلا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنها في علاقة متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدها في الآخر ، كما يمكن الإشارة إلى أن الفعل والشخصية لازمتان تمتدان أو تسيران وفق معلم زمني واحد طيلة عملية القراءة وتكوين أو تطور السرد، وفي هذا الصدد يقول **توماشفسكي**:" الشخصية خيطها يُمَكّن من فكّ مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها"[2] وحين يقول **بارت:** أن المتواليات بوصفها كتلا مستقلة تُسترد عند مستوى الفعل الأعلى- مستوى الشخصيات –"[3].ولهذا يمكننا أن نصدر حكماً ولو مؤقتاً من أن **بارت** و**توماشيفسكي** يعترفان بسيادة الشخصية وقيادتها لفعل القص في السرد الحديث.

1.7 شخصيـــــة الــرّاوي:

كان الاهتمام واضحاً بالرّاوي ومنذ العصور الأولى في تاريخ الأدب، خاصة في مجال النقد الأدبي كونه يُعد مكونا من مكونات الخطاب الروائي الأساسية وبوصفه مُنتجاً للمروي بما فيه من

[1] المرجع السابق، ص143-144

[2] ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص152

[3] المرجع نفسه، ص152

أحداث."فهو كائن قصصي غريب الأطوار تُبهرك حكمته ويُأسرك لسانه، وتُثيرك خبرته ويُدهشك ذكاؤه، ثم لا يلبث أن يزرع في قلبك الشك فتراه مخادعاً مُرَاوغاً، مزيفاً، فهو كائن لعوب يصمم الشكل الهندسي ثم يطمسه، يبني المعنى ثم يهدمه، يصقل الصورة ثم يهرسها، ينظم الذرات الزمنية ثم يبعثرها، يرتب المشاهد حسب منطق معين.....خطره محدق....."[1]

فالرّاوي واحد من شخوص القصة، غير أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، فهو شخص يسرد أحداث الحكاية ويُعلن عنها أو يبوح بها سواء تعلق الأمر بوقائع حقيقية أو متخيلة من وحي الوهم، فلا يتجسد صوته الخفي إلا من خلال ملفوظه عن طريق سرد الأحداث، وصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، والرّاوي يمكن أن يصرح بحضوره أثناء القص ويمكن أن يضمر وجوده عن طريق صوته أو ضميرأو ما ينوب عنه.

فيمكن القول أن الرّاوي يمثل وسيطاً بين مادة القص والمتلقي وبالتالي حضوره فعّال ضمن عملية القص هذه.

2.7 الرّاوي في القـص الفلسـفي والصـوفي:

يشير **أفلاطون** أن خير مثال عن الرّاوي الفلسفي أو الصوفي هو المثال الشهير الذي يتبلور في الإلياذة " فكان يحاول بشتى الطرق أن يوهمنا أن المتحدث ليس **هوميروس** وإنما كاهن أبولو العجوز"[2] يذهب أفلاطون إلى إبراز أسلوب أولي تتمظهر فيه شخصية **هوميروس** على أساس أنه الرّاوي عن طريق سماع صوته، تتلاشى شخصية الرّاوي **هوميروس** وتتجلى الشخصيات وكأنها تتمثل بنفسها ولا نجد سوى الحوار فقط. فهنا يمكن أن نطلق عليه مصطلح*السرد الخالص*، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقول **سقراط**: " فلو كان هوميروس قد قال إن الكاهن **خروسيس** قد جاء وفي يده فدية ابنته، يتوسل إلى الإغريق وبخاصة الملوك ثم واصل كلامه لا على لسان خروسيس وإنما على أنه **هوميروس** دائما لما كانت هناك محاكاة، وإنما سرد فحسب.....ولتعلمأن السرد نوعاً آخر على عكس النوع الأول، فيه يحذف الشاعر الكلام الذي يفصل بين الحوار، فلا يبقى إلا الحوار ذاته فقط"[3]

[1] ينظر،محي الدين ابن عربي،رسائل ابن عربي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1(1421-2001)، ص315-319

[2] أفلاطون، الجمهورية، تح:" جيلالي الياس، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، ط1990، ص110

*أفلاطون، الجمهورية،ص110

[3] أفلاطون، الجمهورية، ص110

يرى أفلاطون أن السرد يختلف، وعياره في ذلك درجة حضور المؤلف أو الرّاوي. فحين نجد حضور الشظخصيات مباشرة في الحكايات سواء كانتتواجه شخصيات أخرى أوتواجه القارئ نفسه، فهنا يسميها بالمحاكاة الخالصة بمعنى دون وجود وساطة.

أما عندما تختفي الشخصيات(هيئاتها، أقوالها، أفعالها، أحاسيسها) خلف الرّاوي، فإن هذا يطلق عليه أفلاطون مصطلح السرد البسيط، أما إذا سجّل كل من الرّاوي والشخصيات حضورهما فحينها يطلق عليه مصطلح السرد الملحمي حيث يقول: "صوت الرّاوي لايحجب أصوات الشخصيات تماماً، بل يُجليها حيناً ويتصدى هو للحديث نيابة عنها حيناً آخر فهو أسلوب الملحمة"[1] ، لكن يبقى السرد البسيط أرقى الفنون في نظر أفلاطون في حين لا يرفض الأسلوب الملحمي لقوله:" الأسلوب الملحمي يتنافى مع أخلاق المدينة الفاضلة".[2]

8. السـرد عند أرسطو:

نجده مخالفاً نوعاً ما أستاذه **أفلاطون** حيث يقول: " فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم، تارة بطريقة القصص- إما بأن يتقمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل **هوميروس**، وإما بأن يظل كما هو لا يتغير- وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون"[3] فهنا يهمل الأسلوب المختلط أي الملحمي ونجده يهتم فقط بأسلوب السرد البسيط، فيقسمه إلى قسمين: قسم يشبهه بالشعر الغنائي، والقسم الثاني: يحكي فيه الشاعر حكياً يدور على لسان إحدى الشخصيات. لكنعموماً يمكن أن نجد كل من أفلاطون وتلميذه أرسطو يتقاطعان في مدى حضور الرّاوي في النص كون أن أرسطو لم يعقد مفارقة بين الرّاوي من خلال الإلياذة والملحمة.

[1] عبد الرحمن الكردي، الرّاوي والنص القصصي،، القاهرة، مكتبة الآداب، ط 2006 ، ص28

[2] أفلاطون، الجمهورية، ص118

[3] ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1970، ، ص112

9. الراوي عند جيرار جينت:

ويعرّف **جيرار جنيت** الرّاوي من خلال كتابها خطاب السرد Narrative Discourse "هو الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيلة"[1]فيمكن أن يكون الرّاوي شخصا ظاهرا أو مضمرا كما أسلفنا بالذكر، نهيك عن طبيعة السرد إن كانت صادقة أم كاذبة.

10. السرد عند فلادمير بروب:

لتستقيم السردية ويستوي عودها على يد فلادمير بروب" الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية عندما خصها ببحث مفصل أكد فيه، أنه يهدف إلى دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية، محتذيا حذو الدراسات العلمية."[2]حيث وجه الباحث جهوده في تحديد الحقل الدلالي للسردية ليعقد مقاربة بين الظاهرة الأدبية والظاهرة البيولوجية ليخرج بنتائج تخص جذور تشكل الخرافة مثلما هو حال المراحل العضوية في تشكل النباتات."مما يشير إلى أن جذور السردية، تتصل على نحو أو آخر بكشوفات المناهج العلمية. ولقد أقر الباحثون اللّاحقون في حقل السردية، ريادة **بروب** المنهجية والتاريخية لهذا العلم"[3]

- **مخطـط النـص السـردي:**

المؤلف الحقيقي-المؤلف الضمني-(الرّاوي)-(المروي له)-القارئ الضمني-القارئ الحقيقي

11. أنـــواع السرديـــة:

"إن العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية: أولهما السردية الدلالية التي تُعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: **بروب وبريمون وغريماس**. وثانيهما السردية اللسانية التي تُعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، ويمثل

[1] Genette Gerard. Narrative Discourse. New York.Cornell University Press 1980.p.25

[2] فلادمير بروب، مورفولوجية الخرافة: تر: ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986، ص17

[3] Todorov.Tzvetan.La Poetics De La Prose.edition du seuil.parisVI.1971.p219

هذا التيار، عدد من الباحثين من بينهم:بارت وتدوروف وجنيت"[1] فنظريات السرد الحديثة تهتم بدراسة السرد بدل دراسة الرواية، وتنظر إلى الواقعية بوصفها تقليدا أدبيا لا تمثيل للحياة يعول عليه

العمل الأدبي ينبني على التسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع. والسببية هي التي تولد التشويق والرغبة في القراءة.

1.11 الترتيــب:

تورد **جيرار جينيت** في كتابها عودة إلى خطاب الحكاية"فزمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث إنه يقوم اختياريا، عند القارئ، على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة، أن تُعيد تحويله إلى مدة، والترددي الكاذب. كاذب من حيث إنه في الوقت نفسه يُقدَّم باستعمال الماضي الاستمراري بصفته ترددياً بسبب الطابع التفردي الظاهر لمضمونه القصصي" **تعقد جيرار جينيت** قراناً بين مشهدين وتماثل بينهما وتحاول الربط بينهما، في حين لم تول أدنى اهتمام لعدم تقبلهما في الواقع، والمنطق ينافي ذلك. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد **قان ريس ثور** :" أنه قد تكون هناك مغالطة منطقية في الحديث عن مجرد تشابه بين أحداث تُقدمها الحكاية متطابقة، لأن شروط التشابه الدنيا لم تُحدَّد"[2]

لكن هذا يتوقف بطبيعة الحال على النص وهذا الأخير هو الذي يقرر ان كان ثمة هناك تطابق أم تماثل وفي هذا المقام يحضرنا قول: **دوريت كون** " حيث يرى أن **جيرار جينيت** استطاعت وإلى حدّ بعيد أن تفصل وتُمايز بين الترتيب والمدة، فقد فصلت **جيرار جينيت**. وأقامت مفارقة بين الترتيب والمدة الزمنية"[3] فإذا كان الترتيب ضرب يخالف الزمن في النص الحكائي فإن حركية النص تستوجب ترتيب الأحداث المتوالية – فالشهد يتلو المشهد حتى يُحدث وقعه الجمالي للمتقي أو القارئ.

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000، ص17

[2] Van Rees. Some Issues.In. The Study Of Conception Of Literature:A.Critique Of The Instrumentalist View of Literary Theories.poetics.1981.p69

[3] Dorrit Cohn. The Encirclement Of Narative.Poetics Today.1981.p :159

2.11 السرعــة:

وهنا بالتحديد تكمن الصعوبة التي يعانيها القارئ في قياس مدة الحكاية. فالحكاية أكانت شفهية أم كانت مكتوبة لها سرعة خاصة بها، لكن لنتفق معاً على أن السرعة في الحكاية الشفهية تختلف مبدئياً مع سرعة الحكاية المكتوبة، "فهي مدة متغيرة بتغير التحققات وذلك ما كنت أسميه **الزمنية الكاذبة** للحكاية المكتوبة، هذه الصعوبة لا يمكن حلها، بل يمكن إهمالها بتحديد مدة قراءة متوسطة أو مُثلى...فعن طريق التسريعات والتبطيئات التفصيلية، هناك ألف طريقة لقراءة صفحة واحدة في ثلاث دقائق، ولا أحد يستطيع أن يقول أيها جيدة.....فهذه السمة هي فعلاً سرعة أخرى، سردية تماماً، تقيسها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية (كذا صفحة في ساعة واحدة)"[1]

فسرعة كتابة القصة هي على خلاف سرعة قراءتها، والكل مرهون بطول النص، هذا باستثناء المشاهد والصور التمثيلية في القصص التي تستوقف القارئ أو المتلقي. وفي مجمل القول يمكن أن نقول هذا التشخيص يبقى مسحة تقريبية لسرعة الحكاية في فن القص

السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، من سارد ومسرود له وسرد، ومن مبدع ضمني ومتلق ضمني داخل العمل السردي، ومن مبدع حقيقي ومن متلق حقيقي خارج العمل السردي وزاوية الرؤية السردية التي بها يبدع السارد عمله القصصي من داخله ويحاول اقناع المتلقي بما يحمله من أدوات القص والحكي المتميز بضوابط المعرفة الأسطورية والخيالية.ومن رؤية كامنة في داخل العمل السردي يفسرها قارئه الضمني

12. قواعد السرد:

"كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد، من أفلاطون إلى هنري جيمس، مرورًا بالحريري وابن الخشاب وديدرو."[2]ولكن أغلب الضن أن هؤلاء كان ميولهم واضح للمنحى الفلسفي والديني مما جعل السرد يكون مرة متهماً ومرة مدافعاً يتموقع على حسب حاجة الآخر ومن ثما تم تحوير السرد على حسب ما يخدم توجههم الأدبي ويصبون اهتمامهم على صنف من السرد دون سواه ."فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ أن أصدر فلادمير بروب دراسته عن

[1] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص39-40

[2] عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص36.

الحكاية الفولكلورية، مع العلم بأن بروب هذا لم يكن يتوقع التطورات التي أسفر عنها كتابه.ذلك أنه اقترح نموذجاً لا يشمل إلا نوعاً واحدا هو الحكاية الفولكلورية."[1]وفيما جاءوا من باحثين فيما بعد قاموا بتعميم هذا النموذج العاملي على جل أنواع السرد وما يؤيد رأينا ما جاء به النقد الفرنسي وخاصة مع غريماس ورولان بارت وما انجر عن تلاميذتهما من تكريس واسع للنموذج العاملي على نوع سردي ما وهذا ما أدى إلى توسيع مساحة الاهتمام بقواعد لعبة السرد.

يختصر عبد الفتاح كيلطو قواعد السرد في ثلاثة قيود "ارتباط السابق باللاحق، نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف"[2] تعد هذه العناصر أهم مكونات النص السردي مهما اختلفت النصوص وتباينت موضوعاتها وعن طريق هذه المعطيات يكتمل تشكيل هيكل اللعبة السردية ، ثم يضيف عبد الفتاح كيلطو قائلاً:" ورب قائل يقول:ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد، خصوصاً في السنوات الأخيرة، مع التجارب الجديدة في الحقل السردي،لكن عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد.بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء."[3] إذن تجاوز القاعدة هو إبراز لوجودها ورسم لمعالمها وتأكيد لفاعليتها فالخرق هو من الوجهة الأخرى أو من البرهان التراجعي هو مدعاة للفت النظر وحدقه وينفي انتماء القارئ إلى نوع سردي معين أو عصر زمني ما أو حقل ثقافي محدد وهذا ما سيدفع بالضرورة إلى ميلاد نهج جديد في السرد يقوم على أعقاب السرد الماضي أو المألوف، فالسرد المألوف هو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها السرد الجديد ..

13. أضرب السرد التخييلي:

1.13. السرد التخييلي الزائف:

"ابصر السلفي، أحد معاصري الحريري، يوماً في المسجد الجامع حلقة من الناس تحيط بالحريري وتستملي منه المقامات.ولأنه لا يعرف كاتبنا، فقد استفسر عنه، فقيل له: عن هذا قد وضع شيئاً من الأكاذيب وهو يمليه على الناس فانصرف السلفي فوراً "[4]. تُثير هذه النادرة سلسلة من الأسئلة من يكذب؟ على من يكذب؟ من يكشف عن الكذب؟

[1] عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة، ص36-37

[2] المرجع نفسه، ص45

[3] المرجع نفسه، ص45.

[4] عبد الفتاح كيلطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير شرفاوي ، المغرب، دار توبقال، ط1، 1993. ، ص209.

فانطلاقاً من بعض المؤشرات الأدبية يتسنى للناقد والباحث التعرف على التخييل السردي

مع ضرورة التطلع للمقابل في حقله الدلالي مما يدل على معنى التنكر و التمويهو الزيف والاستعارة و الحيلة و التصنع.

2.13. السرد التخييلي الصادق:

"وهو الذي يروي أحداثاً وقعت بالفعل وينقلها المتكلم بأمانة.كل ما يطالب هو صدق على مستوى النية، لا على مستوى الوسيلة المستخدمة لتحقيق هذه النية"[1]

فالسرد التخييلي الصادق هو الذي يوظف التخييل ويستهدف به التهذيب وليس الغاية منه التمويه والإيماء، بل السرد التخييلي الصادق استخدم بمثابة الوسيلة وليس الغاية بغية الولوج إلى المعنى الحقيقي أو المغزى.

"من الواضح أنه يمكن استخراج المغزى من كل سرد مهما كان الصنف الذي ينتمي اليه البحث عن العبرة موضوع من موضوعات الكتابة التاريخية.والأدب السردي العربي.غير أنه لاستخراجها، لابد من التأويل"

"وبالمقابل فلا حاجة للتأويل في الخرافة: فهو حاضر صراحة في شكل حكمة.القصة المروية متبوعة عموماً بنص المبدأ الأخلاقي الذي يحكمها والذي تهدف إليه، وبعبارة اخرى فهي ليست مدعوة لذاتها، بل من أجل الحكمة التي تُتيح تفتحها باعتبارها غاية مؤكدة"[2]

يرى أمبرتوإيكو أن النص السردي بمثابة الغابة التي يلج إليها المتجول، فهي بدون شك ستكون محفوفة بالمخاطر مما يجد نفسه مضطرا بأن ينعت القراءة في نص سردي بمثابة المغامرة"فإذا كان التجول في الغابة لعبة نتعلم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة، فالأمر كذلك في العوالم السردية، فقراءة نص سردي ما معناه ممارسة لعبة نتعلم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي.إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي، وتلك هي الوظيفة الاستشفائية

[1] المرجع نفسه، ص210.

[2] K.Stierl :lHistoire comme Exemple.lexemplecomme lestoire.poetique.32.1978.p474-475

للسردية، وهي السبب الذي يدفع الناس، منذ قديم الزمان إلى رواية قصص، وهي نفس وظيفة الأساطير: إن السردية تعطي شكلا للفوضى التي تميز التجربة"[1]

فالسرد ضرب من الخيال تتكشف حقائقه بواسطة جموح العوالم التخيلية وفق استراتيجيات يرسمها القارئ والمؤلف والمتلقي والمنتج على حد سواء.وهنا سيكون لنا وقفة مع الاستعارة فكيف للغزال أن يتكلم والطائر والعفريت الذي ينتمي إلى الشخصيات الخيالية والذي تلبسه شهرزاد صفة البشرية في الليالي العربية وهو خروج عن المؤلوف وعدول عن المنطق ومخالف لقوانين الطبيعة، فالإستعارة هي مغامرة أدبية داخل العوالم السردية. وتكمن قيمة السرد في قدرته الولوج إلى العوالم التخييلية وتحويلها بدورها إلى حقائق منطقية يقر بها العقل وهذا ما نلحظه مع استجابة القارئ أو المتلقي.لكن تبقى الحياة الواقعية أوسع وأشمل من أن نختصرها ونختزلها في وجهة نظر سارد أو قارئ تبقى قراءته وليدة أفكار فردية وملكات شخصية.

"وبناء عليه، فإن النص يُبنى كعالم مغلق ومكتف بذاته من حيث التحديد الدلالي المسبق الذي يسقطه المؤلف، وهذا ما يقود إيكو إلى الحديث عن مؤلف نموذجي يعد استراتيجية سردية عنها يفيض النص وإليها يستند القارئ النموذجي من أجل ولوج الغابة...فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودع في النص في استقلال عن محافل التلقي. فالمعنى يُبنى انطلاقا من تجميع للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة."[2]

- **الكتابة الإبداعية(السرد) والقراءة الواعية للتراث:**

عرف النقد العربي المعاصر مع نهايات القرن الماضي انفتاحا على جملة من التوجهات والمقولات النقدية التي تحاول تجاوز المنجز البنيوي، حيث ظهرت مرحلة جديدة أطلق عليها نقد ما بعد البنيوية ثم ما بعد الحداثة دون إغفال الدراسات ما بعد الاستعمارية، فالنقد الحديث أبرز نشاط نقدي عرفه العرب في بدايات هذا القرن، بدعوى أنه بديل النقد الأدبي، أو بوصفه التوجه الوحيد الذي يمكنه إخراج النقد العربي من دوامة التيه والضياع واللاتضييق.

[1] أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر:سعيد بن كراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص9

[2] امبرتوإيكو، 6نزهات في غابة السرد، تر:سعيد بن كراد، ص12

"إن النقد أو التوجه النقدي الأدبي هو باختصار أو الدراسات النقدية الأدبية هي بمثابة تجمع أطياف مختلفة تشبه في تجميعها ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطياف المختلفة هي ما تضمه النظرية المعاصرة"[1].

تسعى الكتابة الإبداعية الجديدة في طرحها المختلف إلى تحرير المعرفة التراثية من نمطيتها ووضعها تحت مجهر الفحص، التحليل والتفكيك، وربما الهدم والبناء على حد تعبير المقولات الكبرى للمناهج ما بعد البنيوية، إنها قراءة ثقافية، تاريخية، أنثروبولوجية، أو اجتماعية للتراث، بحيث نجد معطيات الكتابة الجديدة والوعي بها تجاوز التراث وكل ما هو موروث لترحل بالنص إلى ما بعد التراث الذي عمل المبدع فيه على إعادة النظر في الانطباع السائد عن التراث بوصفه كل متكامل وجزء لا يتجزأ، بل هي قراءة تعتبر الموروث جدلا متواصلا بين الماضي الذي نتأثر به والتاريخ المستقبلي الذي لم يصنع بعد ومنه يمكن أن نصفتاريخ الكتابة بأنه: "وساطة مفتوحة النهاية، غير تامة وغير مكتملة، تتكون من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المستقبل، وتلقي الماضي، وتجربة الحاضر الحية، دون أن تتحول إلى كلية شاملة تتطابق عندها عقل التاريخ وفاعليته"[2].

فالقراءة الحديثة للتراث هي إعادة إحياء وبعث للنصوص التراثية في ظل المقومات الراهنة للمدرسة النقدية الحديثة، وبعيد عن قيود الماضي وما كانت تمليه الشكلانية والبنيوية وغيرها من المدارس التي اندثرت على الرغم مما تميزت به من طبوهات، لتحل محلها القراءة الواعية للتراث حيث قفزت على كاهل هذه الأخيرة، لتمد جذورا غير تلك الجذور التي عهدناها في الماضي القريب بروح التجربة الحية للحاضر مستشرقة للمستقبل معتبرة الماضي نقطة انطلاق لها وليس معلم تسير على وقع إحداثياته.

وقد كان الروائيون العرب متأثرين بتجسيد ذلك الجانب وفاعلين في إنتاج أعمال تستلهم هذا الاجتياز وتؤمن بقضيته، حيث "رحلت بعض الأعمال الروائية إلى الماضي باحثة عن هويته تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة إلا أن

---

[1] طارق بوحالة، تطور نظرية النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 6، ديسمبر 2014، ص 296.

[2] دفيد وورد، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص 90.

تلك القوالب تجسد رحلة البحث عن الأمان في الزمن الماضي .... إلا أن العمل قد راهن على الماضي لتمرير رسالته التي تكشف عن خيبات آمال تتكرر ماضيا وحاضرا"[1].

يعدّ السرد من أهم المجالات التي حازت اهتمام العديد من الباحثين منذالقدم، قدم وجود الإنسان، وهو نمط من أنماط الخطاب سواء كان مكتوبا أوشفويا

أماّ إذا أتينا إلى مفهوم السرد حديثا لوجدناه يأخذ حيزا واسعا من الإهتمام وتحديدا في الدراسات النقدية الحديثة التي جابت وصالت مدلولاته

ويصفه بعض النقاد على توفر النص السردي على عنصرين أساسيين هما الرّاوي والحدث وهو علم يدرس القص ويستنبط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقيه وهنا تنويه إلى مجال دراسة علم السرد ولسيما القواعد التي تتحكم في انتاجه وتلقيه ويشير "إبراهيم عبد الله" إلى مفهوم السردية فيعرفها بقوله:"إنّ السردية هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناءا ودلالة"[2] يحيل علم السرد إلى اتجاهين لا ثالث لهما أمّا الأول فيُعزى بتحليل القصة انطلاقا من مضمونها السردي ومن أبرز ممثلي هذا الإتجاه narratologie هم تدوروف ، وجيرارجينت ويهتم هذا الإتجاه بتحليل الموضوع أو مضمون الحكاية وكذا التعرف على تقنيات الحكي فيها أي "دراسة العمل السردي من حيث كونه خطابا أو شكلا تعبيريا" أما الإتجاه الثاني السيمياءيات السردية والذي يهتم بدراسة الخطاب السردي انطلاقا من كونه حكاية ومن أنصار هذا الإتجاه بروب وغريماس.

فالسرد يمتلك القدرة على تجميع مختلف الأجناس الأخرى الأدبية دون الإقتصار على جنس واحد، وذلك كونه نمط من أنماط الخطاب فنجد السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، الحكاية، القصة وكذا الملحمة، كما نلمسه في التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة

[1] معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، دارالأمان، الرباط، ط1، (1434 هـ – 2013م)، ص 15 – 16.

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000، ص56

فيمكن القول أنّ القاص يحكي عن شيء مضى سواء تعلق ذلك بسرد حوادث أو عرض تجارب شخصية ترتبط بواقع بيئته، فيكون السرد حينها وكأنه المنهج أو السبيل الذي ينتقيه السارد ليصل به ويقدم الحدث إلى المتلقي في صورة حكي.

وخلاصة القول أن نظرية السرد طرأت عليها تغييرات وبالضبط في ستينيات هذا القرن حيث أضحت موضوعا عالميا يعنى بالدراسة، وتفرع عنه معارف شتى بعدما كان النقاد في السابق منكبين حول تقليدهم الأدبي والأكاديمي، وأن نظريات السرد هي الإبن الشرعي للبنيوية الفرنسية.

الفصل الأول

التخييل: محدداته وجمالياته

I. الخيال عند اللاتين، والكلاسيكيين:

لم تخرج الفلسفة اللاتينية في اتجاهاتها وموضوعاتها عن إطار الفلسفة اليونانية، وإنما كانت في معظمها استنساخا لها، وقد ارتبط مفهوم الخيال أساسا بما هو كائن، أو بما يمكن أن يكون، أي أنه اعتمد الصور، أو ظواهر الأشياء الكائنة، أو المحتملة، ومن هنا كان للخيال دور فعال في التأثير لقربه من الواقع، والحقيقة أن الفلاسفة اللاتين لم يتعرضوا للخيال بصورة مباشرة وإنما ورد معنى الخيال عندهم بشكل ضمني، عندما تحدثوا عن المحاكاة، ودورها في إحداث التطهير، كما فعل ذلك قبلهم أرسطو. ولم يرد عند الفلاسفة الأقدمين من اليونانيين واللاتين، وكذلك المسلمين، معنى محدد لمصطلح الخيال، فقد يعني أحيانا ملكة الخيال، وقد يعني أحيانا أخرى ما يمكن أن ينجم عن الخيال من صور، وقد يعني ثالثة فاعلية الخيال من حيث نشاطه التخيلي، ولعل ما أدى إلى هذا الخلط في المصطلح اقتفاء اللاتين والمسلمين الأثر الفلسفي اليوناني، ولا أدلّ على هذا من أن كتاب "فن الشعر" لهوراس يعدّ نسخة مختصرة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو[1].

يشير مصطلح "فنتازيا" (الخيال) عند لونجين اليوناني وكانتليان اللاتيني إلى ضرب من التصوير والتشخيص الناجمين عن إلهام محض بحيث تنتفي الإرادة الواعية للمبدع ليتحول بدوره إلى شخص يتلقى هذا الإلهام في اللحظة المناسبة المتمثلة في لحظات الحماسة والهوى، ليطرحه إلى المتلقي مشخصا، مما يثير إعجابه، ودهشته. ولعلّ هذا التفسير للخيال أقرب إلى الميتافيزيقية منه إلى الموضوعية، إذ أنه يضرب صفحا عن دور المبدع في خلق الصور المتخيلة، ليحوله إلى مجرد ناقل لهذه الصور[2]. ومن هنا تصبح عملية التخيل عملية عفوية، تقترب من الفعل اللاواعي عندما تخف وطأة الإرادة نتيجة حماسة الفنان وهواه.

أما عند دانتي فإن الخيال وسيلة يسخرها الفكر ليأخذ منها الصور التي تعينه على التعبير عن الأفكار المجردة، إلا أن الخيال هنا لا يكتفي بنقل الصور إلى الفكر، وإنما يملك فعل الإبداع نتيجة لمكانته المتوسطة بين عالم الحس والعالم الأعلى، إذ يستطيع أن يتواصل مع العالم الواقعي الخارجي (عالم المحسوسات)، ومع العالم العلوي (عالم المثل عند أفلاطون). فالخيال إذا اتصل بالعالم العلوي

[1] أرسطو 1953، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة وهوراس 1970، فن الشعر ترجمة لويس عوض، القاهرة.

[2] جان ستاروبنسكي 1976، النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم ص 171، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق.

أشرق عليه فقبس منه قبسات. ومن هذا الاتصال يكون الشعر[1]. إلا أن مفهوم دانتي للخيال يؤدي إلى الوقوع في خلط كبير بين الفن والفلسفة والعلم، فإذا كان الفكر يحتاج إلى الخيال ليقدم له الصور التي يعبر بها عن الأفكار المجردة، وإذا كان هذا الخيال نفسه هو وسيلة الإبداع الشعري، فإن هذا يعني تداخلا كبيرا بين الفكر المجرد والفن. إلا إذا كان دانتي يعد الإبداع الشعري أفكارا مجردة تقمصتها صور الخيال، وهذا ما لا يستقيم بأي حال من الأحوال.

إن هذا المنحنى الذي ذهب إليه دانتي، وكذلك القديس توما الأكويني، يقترب من المنحنى الذي ذهبت إليه المدرسة الكلاسيكية حين أكدت دور العقل، ورأت بأن العمل الشعر هو نتاج الفكر وحده، وقد كان مفهوم الإبداع عند الكلاسيكيين يتمثل في الوصول إلى أفكار تتناسب مع الموضوع الذي يتناوله الشعر، أما الخيال فقد تراجع عندهم ليقتصر دوره على الجانب الزخرفي التزييني لشكل القصيدة، ولعلّ ما حدا بالكلاسيكية إلى أن تنفي عن الخيال أية صبغة إبداعية، وتقصر الإبداع على اكتشاف الأفكار المناسبة، إيمانها الشديد بالعقل والفكر. يقول بوالو:

فلتكن الفكرة أغلى ما عندكم

ولتعط الفكرة الأشعارَ بريقها وجمالها[2].

وقد رأى الإيطالي "برونو جيوردانو" أن الخيال ظاهرة مركبة من مجموعة أحاسيس، وهو الأساس الذي تقوم عليه الأفكار، وكذلك الأشكال المبتكرة. ومن هذا المنطلق يصبح الخيال العنصر الأساسي في عملية الإبداع الفني. إلا أن ما يؤخذ على "برونو" تفسيره الميتافيزيقي للخيال إذ ربطه بسوائل وهمية تأتي من السماء[3].

- **الخيال والمذهب الرومانسي:**

إذا كانت المدرسة الكلاسيكية قد نفت دور الخيال الإبداعي، وقصرت وظيفته على التزيين الشكلي، فإن الاتجاه الرومانسي الذي خلف الكلاسيكية جاء ثورة عليها، وعارضها معارضة كلية، وعدّ

[1] جان ستاروينسكي، النقد والأدب، ص 172.

[2] بوالو، الفن الشعري ص 57 نقلا عن موجز تاريخ النظريات الجمالية، تأليف أوفسيانيكوف ترجمة باسم السفا - دار الفارابي، بيروت 1979.

[3] جان ستاروبنسكي، النقد والأدب، ص 174.

الخيال جوهر العملية الإبداعية، بل إنه تجاوز هذا الحد ليجعل الخيال جوهر المعرفة أيضا. ولعل هذه النظرة تعود إلى أن الرومانسية احتكمت إلى الذات، وأغرقت في ذلك، كما احتكمت الكلاسيكية إلى العقل وبالغت في دوره.

لقد أدى انطواء الرومانسي على ذاته، وتوقعه داخل "أناه" إلى ابتعاد الخيال عن العالم الخارجي وظواهر الواقع، ومن ثم أصبح الخيال الرومانسي ذاتيا لا يخرج من الذات إلا ليرتد إليها، ورغم مناداة النقد الرومانسي بأهمية الجانب المعرفي للخيال، إلا أن هذه المعرفة تبتعد عن الموضوعية لتقع في إسار "الأنا" ولذا فإنها تبقى أبدا معرفة محاطة بسياج من الشك، لانعدام التواصل بينها وبين الواقع، وسنورد هنا بعض آراء أصحاب المدرسة الرومانسية في الخيال.

يفرق "ودزورث" بين مصطلحي المخيلة، والتوهم، فهو يعدّ المخيلة عماد العمل الإبداعي، ويقوم نشاطها على أساس التحويل والتعديل، والجمع والتركيب، إنها تشكيل جديد لعناصر قديمة، أما التوهم فلا يمكن عده أساسا في الإيداع، ورغم أن "وردز ورث" يعترف للتوهم ضمنا بشيء من الخلق، من حيث ربطه الأفكار بالصور، فإن الاختراع الناجم عن التوهم غير صادق، بعكس ملكة التخيل التي تمتاز بالجدية والصدق[1].

رغم تقدّم الناقد "فيليب سدني" زمنيا إلا أن نظرته إلى الخيال كانت مختلفة عن نظرة الكلاسيكيين، قريبة من فهم الرومانسيين للخيال من حيث اعطاؤه أهمية بالغة في الإبداع الفني، لقد ربط "سدني" ربطا وثيقا بين الخيال والإبداع، وأكد دور الأول في عملية الخلق. فما إن يتصل الخيال بنشاط إنساني فكري حتى يسمه بميسم الخلق والإبداع "حتى أن الفلاسفة يحورون شعراء عندما يستعينون بالخرافات، أو المحاورات المتخيلة لكي يوضحوا أفكارهم، والمؤرخون يغدون كذلك شعراء، عندما يتكئون على خيالهم في استحضار تفاصيل الأحداث التي لم يكن باستطاعتهم أن يعرفوها"[2]. ورغم ما في هذا القول من طرافة إلا أنه لا يعطي مفهوما واضحا للخيال الفني المبدع، بدليل أن "سدني" يعد الاستعانة بالخرافات والمحاورات المتخيلة - كما نجدها عند أفلاطون مثلا - ضربا من الخيال الشعري، بل هي الخيال الشعري ذاته. ولا نجد جانبا من الصواب في هذا القول إذا ما اطلعنا

[1] ويمزات وبروكس 1974، النقد الأدبي ص 562 ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي - مطبعة جامعة دمشق.

[2] ديفيد ديتشس 1967، مناهج النقد الأدبي ص 95، ترجمة يوسف نجم - بيروت.

على الحواريات التي دارت بين سقراط، وغلوكون في كتاب "الجمهورية" "لأفلاطون"[1]. فالقارئ لهذا الحوار لا يستطيع أن يستشف من خلاله ذرة من الشعر. ولعل ما دفع سدني إلى اعتبار الاستعانة بالخرافات والتحاور المتخيّل شعرا كون هذا الفعل يتم في مخيلة صاحبه قبل أن يتجسد في الواقع، ولم ينتبه "سدني" إلى طبيعة الخطاب الشعري من حيث مضمونه وخصوصية لغته التي تنتقل فيها دلالة اللفظ من الجمود المصطلحي إلى التوسع الكبير في الدلالة، إن تخيل الحوار والخرافة، في حقيقة الأمر، تخيل لطريقة في طرح الموضوع، وليست أبدا تخيلا للموضوع نفسه.

إن نشاط الخيال الخلاق عند "سدني" لا يقتصر على ابتكار الجديد، وإنما يسعى نحو جديد مثال. إن الخيال يقوم أساسا على مدامك من الواقع، ولكنه لا يمثل الواقع بل يتمثله لينطلق منه إلى النموذج أو المثال، ومن هنا تصبح قدرة الشاعر الإبداعية على الخلق أكثر قوة من قدرة الطبيعة، ورغم ما في هذه النظرة من التجاوز فإنها تتضمن جزءا من الحقيقة إذا اعتمدنا في تفسيرها سعي المبدعين الدائب إلى اقتناص المثال، وتصوير النموذج، ولعل هذا ما فسّر به بعض نقادنا القدماء ضروبا من المغالاة الشعراء وغلوهم.

II. المفاهيم القديمة للتخييل:

1. التخييل معطى نقدي بين عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني:

"أما التخييل عند عبد القاهر الجرجاني هو إخفاء للمعنى، وعلى المتلقي إعمال فكره وذلك باستعمال كفايته المعرفية ونسقه الثقافي بغية تأليف مالم يُصرح به من معنى وهي غاية كل شاعر أو كاتب وهذا ما أسماه بالمزية أي الاستعدادات والمزايا التي يجب توفرها في المتلقي إما بالفطرة أو مكتسبة بالمران والدربة.

وعند حازم القرطاجني يعني تصورا ينشئ في نفس السامع حيث يتم عن طريق تفاعل عناصر اللغة، فالتخييل عنده ارتبط بنفسية المتلقي لما للمصطلح من أثر حسي ووقع جمالي وفني لذا اشترطه حازم كعنصر فاعل في عملية التلقي.ومن هذه الأخيرة أفادت البلاغة العربية وبشكل واسع النطاق، حيث إن التشبيه والاستعارة أو أيّ نوع آخر من ضروب أركان البلاغة يمثلان اللبنة الأولى في تشكيل الصورة الفنية،حيث تقوم هذه الأخيرة في ذهن السامع، كما تحتوي نفسه بخلجات أين

[1] أفلاطون 1974، الجمهورية، الكتاب العاشر، ترجمة فؤاد زكريا القاهرة.

تَختَلِق للقارئ مسافة فنية جمالية، كما يعدان الشقيْن الأساسيْن في تجسيد الفاعلية الفنية للتخييل التي تخدم الخطاب الشعري بالدرجة الأولى من حيث هو تحريك للأحاسيس"[1]

لقد ارتأينا فيما سبق من البحث وفي رسالة الماجستير التي كانت موسومة بعنوان "تلقي التخييل وفاعليته في الموروث النقدي العربي القديم" إلى أن النقاد المسلمين أعطوا التخييل مجالاً واسعاً، فقرنوه بالأنماط البلاغية، وبمفهوم التصوير، وقارنوا بذلك بين الشعر، والرسم، والنحت، إلا أنهم، في معظمهم، اتفقوا على أن الصورة التخييلية. تأتي تابعة للمعنى لا خالقة له، بمعنى أنهم نفوا عن التخييل أهم ميزة فيه، ألا وهي قدرته على ابتكار عوالم جديدة، وصور مبتدعة، حتى وإن أتى في سياق التعبير عن معنى لإثباته، أو تأكيد قوته وصفته.

"ولعل هذا التصور لفاعلية التخييل، يجعلنا نرى بأن التخييل، في النقد القديم، يأتي بمعنى الكاشف المجلي للفكرة، لا الخالق لها، فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل، أو الوصول إلى شيئ كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل، والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي"[2].

2. التخييل عند عبد القاهر الجرجاني:

يقول الجرجاني في التخيل:

"الشيب كُره وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود"

هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه... إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا ومودودًا فَمُتَخَيّل فيه، وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء"[3].

[1] حكيمة ولدكرادة، ماجستير مفهوم التخييل وتلقيه في المنجز النقدي المعاصر، جامعة مستغانم، 2015، ص56

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير، ط2،1983، ص190.

[3] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 232.

وبهذا يكون مفهوم الخيال عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق والصدق، وكأن الخيال باطل وكذب، وإيهام معتمد على قياس خادع، ومرد هذا كله هو قوة الإيهام التي يمتاز بها التخييل وكقول البحتري:

"وبياض البازي أصدق حسنا تأملت من سواد الغراب"[1].

فعدم تقبّل الشيب ليس هروبا ونفورا من اللون الأبيض، ولا التغني باللون الأسود يدل على الميل إليه وحبا فيه، بل المبتغى من وراء كل ذلك والعمدة في القدرة على الانتساب أو عدمه بمعنى إمكانية الاتصاف بصفة ما أو الميول إلى شيء ما أو الإعراض عن هذا وذاك، ولذا فالتشبيه الموجود في البيت قد يظن أنه صدق من حيث ظاهر الكلام، ولكنه في الحقيقة والعلن تخييل فقط، فإذا أمحصت فكرك وأمعنته ستجد أن ذمُّ الشيب ليس لبياضه وإنما للمعاني التي يحملها من التقدم في العمر والهرم.

لقد اهتم عبد القاهر الجرجاني بدراسة الأنماط البلاغية من تشبيه، واستعارة، ومجاز وغيرها. وقد جاء حديثه عن هذه الأنماط ضمن حديثه عن التخييل في أحيان كثيرة، كما ورد كلامه عن التخييل، حين حديثه عن الأنماط البلاغية مما يمكن أن نتنبّه أن التخييل لازمة تُلحق بالجانب البلاغي وخاصة البيان، فنجده يعقد قرانا بين الاستعارة والتشبيه والتخييل في أكثر من موضع، حيث يستحضر في هذه المسألة بيت لبيد".

وغداة ريح قد كشفت وقرّة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

فيرى في البيت استعارة ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة، على حكم طبيعتها، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم، والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس، وذات تتحصّل"[2]. حيث يدرج في هذا المقام الاستعارة في باب التخييل، ويجعل التخييل مرادفا للوهم.

فالاستعارة تدخل في باب التخييل، ويمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية، وتعتمده كثير من الأنساق المجازية، إذ لم نقل كل الأنساق، بما في ذلك المستويات

[1] المصدر نفسه، ص 232.

[2] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 35.

الدنيا للتصوير الفني، وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضا على التشبيه والتمثيل.

3. توليد التخييل في الصورة الفنية:

يقوم النشاط التخييلي على دعامة أساسية في تشكيل الصور الفنية، حيث تلتحم جميع الأنماط البلاغية، والأنواع البيانية ضمنها، لإمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية، وهذا على الرغم من أن فاعلية التخييل بقيت محصورة في تقديم ما هو موجود وكائن فعلا، "فإن التخييل شكّل الدعامة الأساسية التي انطلق منها النقاد في محاكمة الصور محاكمة فنية، وفي هذا المقام حذي التخييل حذو بلاغي ارتبط أشد ارتباط بالأنواع البيانية من تشبيه، واستعارة ومجاز كما أنه اتخذ معنى نفسيا وذلك من خلال تأثيره في نفوس المتلقين تأثيرا سحريا ببعده الجمالي والفني"[1].

اقترن التخييل بالسحر عند الجرجاني، في خلابته وغرابته، وقدرته على التأثير، فهو عندما يتعرض إلى قول الشاعر:

فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة أقابل بدر الأفق حين أقابله

إلى مسرف في الجود لو أن حاتما لديه لأمسى حاتم وهو عاذله

فهذا كله في أصله ومغزاه، وحقيقة معناه، تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر، ومذهب التخييل، فصار لذلك غريب الشكل، بديع الفن، منبع الجانب، لا يدين لكل أحد، يأبى العطف، لا يدين به إلا للمروي المجتهد"[2].

ولعل ما نلمسه من جانب سحري في التخييل، هو الذي أمدّ القدرة على التأثير في المتلقي، بما له من قوة الإيهام، مما يمكن من تصوير الجامد ناطقا، الناطق ميتا تارة أخرى "فيعطي الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو، ويفعل

[1] ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلالة الإعجاز، تج: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، بيروت، دار قتيبة، 1983، ص 179 – 251..

[2] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 296.

من قلب الجواهر، وتبديل الطبائع، ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام"[1].

يعترف عبد القاهر بقدرة التخييل على تحريك المستمع، وهذا في شتى أنواع الفن ودروبه، لكن ينفي ويقصي صفتي الخلق والاختراع عنه.

4. التخييل عند ابن الأثير:

أما ابن الأثير(637)وإن جاء متأخراً نسبياً فهو يقرن التشبيه والتمثيل بمفهوم التخييل حيث يعرفه فيقول:"التشبيه والتمثيل وسيلتان من وسائل التخييل التي يعتمدها الشاعر.وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيئ بالشيئ فإنما تقصد به إثبات الخيال، في النفس، بصورة المشبه به، أو بمعناه."[2] فمن خلال النصين نشير إلى الصلة الوطيدة بين الخيال والصور الفنية، فالنشاط التخييلي يمثل الدعامة الرئيسة والأساسية في تشكيل الصورة الفنية ورسم معالمها وقوامها العناصر الأساسية في البلاغة ومن ضمنها الأنواع البيانية حيث تتضافر هذه الأخيرة فيما بينها بغية إمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية، وفي هذا المقام يصف الجرجاني التخييل قيقول:" وفي هذا الإطار أخذ التخييل مفهوما بلاغياً، مرتبطاً أشد الارتباط بالأنواع البيانية من تشبيه، واستعارة ومجاز كما أنه اتخذ معنى نفسياً سيكولوجياً، وذلك عندما رُبط تأثيره في نفوس المتلقين بتأثير السحر والكيمياء، واتخذ من جهة ثالثة بعداً جمالياً فنياً، مرتبطاً بالتصوير، وذلك عندما قرن لصناعة التزويق والصنعة."[3] فعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت، بالمنظور النقدي، محصورة في تقديم ما هو كائن فقط، أي في تأكيد صفة من صفاته، فإن التخييل هو اللبنة الأولى التي انطلق منها النقاد ومهدوا بها لمحاكمة الصور الأدبية محاكمة فنية. وبهذاأعطى **عبد القاهر الجرجاني** "للمجاز سمة بلاغيّة خاصّة ميّزته عن المعاني التي خصّه بها أهل البلاغة ، وقبل هذه المرحلة عرف المجاز العقلي عدّة تداخلات في المفهوم بين المجاز بصفة عامة والاستعارة والكناية"[4]

[1] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 298.

[2] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، نهضة مصر، ، 1909، ص394.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، 1983، ص179، 251.

[4] حكيمة ولدكرادة ماجستير، مفهوم التخييل وتلقيه في المنجز النقدي المعاصر، جامعة مستغانم، 2015، ص53

فالوهم أو التخييل يتأتى بمحاكاة الآخر للأشياء، وبالإفادة من العلوم السابقة مما ورد عن العجم والفرس....وغيرها من الأمم، وهو ما اصطلح عليه بالسلقة أو البديهة.

5. التخييل عند ابن عربي:

يقوم الخيال بعملتين متميزتين "الأولى استرجاعي تمثيلي حيث تحفظ قوة التخيل ما يدركه الحس، فعملها هنا تمثيلي حسي و صوره باقية في النفس بعد غياب المحسوس"[1] فلا يمكن للإنسان أن يرتقي من العالم المادي و كل ما هو محسوس إلى عالم المعاني و اللا مدركات إلا عن طريق ملكة الخيال، و هذا الأخير "لا يمسك إلا ما له صورة محسوسة أو مركب من أجزاء محسوسة تركبها القوة المصورة"[2]. و هذا لا يفسر إلاّ عن طريق الصورة التي تقوم بنسخها الذاكرة عن طريق الوهم و محاكاة العالم المادي أو عالم الموجودات، أمّا العملية الثانية فتكمن في العمل الابداعي، و الذي ينجم بدوره عن أعمال الخيال "على تجاوز الاسترجاع إلى الاستفادة من مدركات الحس، في إبداع صور لا وجود لها في الواقع"[3]، لهذا يرى ابن عربي أن الخيال هو من أعظم القوى التي خلقها الله في الإنسان"فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودمن الخيال"[4].

فالتوهم عند ابن عربي ضرب من الخيال، فمهما ارتقى إلى أسمى المتصورات، فسيظل صورة تحاكي الواقع المادي بحكم أنه ملكة ابداعية.

و هنا يمكن الاشارة أنه يمكن الافادة من التحليل المتقصي الذي قدمه."تدوروف للعجائبي" حيث جعله جنسا أدبيا، يقع بين "العجيب" و "الغريب"[5]. وهذا ما سنتطرق إليه حين نفرد مفهوم العجائبي عند تدوروف.

---

[1] خميسي ساعد، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1 (2001)، ص 82.

[2] محي الدين ابن عربي،الفتوحات المكية، ج 3، (مكتبة الثقافة الدينية، د. ت)، ص63.

[3] خميسي ساعد، نظرية المعرفة عند ابن عربي، ص 82.

[4] محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين ابن عربي، معهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة، ط (1969)، ص 114.

[5] الغريب كل شيء فيما بين جنسه عديم النظير فهو غريب (انظر سعيد يقطين، الكلام و الخبر، ص 163.

6. ظاهرة التخييل القصصي:

إذا أجمعنا أن كل قص هو سرد لمجموعة من الأحداث والوقائع تحركها شخصيات تتراوح بين الرئيسة والثانوية وفي فترات زمنية محددة تتماشى وزمن السرد. فما الذي يجعل من القص قصّا تخييليا؟ أو ما هو التخييل القصصي؟

للإجابة عن هذا التساؤل كان إلزاما الإنطلاق من هذه الشواهد:

"إن تذكروني بعد طول زمان وتقلب الأيام والحدثان
فأنا ابن شداد الذي ملك الورى والأرض اجمعها بكل مكان
وأنت لي الزمر الصعاب بأسرها والشام من مصر إلى عدنان
وقد كنت في عز أذل ملوكها وتخاف أهل الأرض من سلطاني
ورأى القبائل والجحافل في يدي وأرى البلاد وأهلها تخشاني
وإذا ركبت رأيت عدة عسكري فوق الصواهل ألف ألف عنان"[1]

هذه الأبيات تختلف عن قول أحد الشعراء:

"بقدر الكد تكتسب المعالي ومن طلب العلا سهر الليالي
يغوص البحر من طلب اللالي ويحظبالسيادة والنوال
ومن طلب العلا من غير كدّ أضاع العمر في طلب المحال"[2]

فكلاهما قصيدة لكن لا يمكن اعتبار هذا الخطاب الأخير قصة على عكس الخطاب الأول فهو يحمل كل معاني السرد وفي إطاره التخييلي.

"التخييل القصصي هو ذلك السرد المترابط للأحداث التخييلية، فهو عملية تواصل تتضمن قصا كرسالة مرسلة من مرسل إلى متلق إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة. هذا ما يميز التخييل القصصي عن القص"[1].

[1] ألف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 1999م – 1420 هـ، ص 87.
[2] ألف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون، ج3، ص 41.

7. الخبرة الفنية:

- **المتلقي قارئ مبدع:**

لا يكاد الباحث العربي يعتني إلا بشخصيات الماضي الفذة...وقد تتبدل الصورة شيئاً ما فنرى الباحث يتحدث عن القمم: الأدب الكلاسيكي جبال ووديان: التجول في الوديان لا قيمة له ولا نفع يُرجى منه، من الأحسن تسلق الجبال حيث الهواء صاف ومنعش. أما كيف يتم الربط بين قمة وقمة فذلك هو العجب العجاب: الباحث لا يجشم نفسه مشقة النزول من جبل ثم الصعود إلى جبل آخر.إنه يستطيع أن يطوي الجبال كما تطوى صفحات الكتاب، يكفي ان يغمض عينه ويقفز برشاقة فينتقل بسلام من قمة إلى قمة مثل تحليقات الطيور الجوارح"[2]

إذااستطاع الأديب والفنان والشاعر الإلمام بثقافة واسعة مع الحرص على تهذيب الطبع وحسن تخير الوقت لذلك، هو من بين أهمّ العناصر التي تجعل من الإبداع ممكنا ومقبولا في نفس المتلقي حيث يجد نفسه أمام حسن بيان مبثوث في علم "والشاعر مأخوذ بكلّ علم مطلوب، بكلّ مكرمة لاتّساع الشعر واحتماله كلّ ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة ، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته وهو مكتف بذاته مستغن عمّا سواه ، ولأنّه قيد للأخبار وتجديد للآثار"[3].

هذا إضافة إلى إتقانه لعلم رواية الأشعار ، وكذلك إطّلاعه على كتاب الله وأخذه ممّا فيه من تناسق وحسن نظم وإعجاز بيان يغذّي به قريحته.

III. المفاهيم الغربية للتخييل (Fiction)

لقد تشبعت الآراء حول مفهوم الخيال وعلاقته بالإبداع الفني في النقد الأدبي المعاصر بتشعب المدارس النقدية، والمذاهب الأدبية، والاتجاهات الفلسفية الحديثة، وسنحاول هنا أن نعطي نبذة عن الخيال في النقد الحديث من خلال بعض أعلام الفكر والفن.

---

[1] شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي-الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1995، ص10، 11.

[2] ينظر، عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط6، 2009، ص47-48.

[3] - ابن رشيق الأزدي القيرواني ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محي الدين عبد الحميد ، سورية، دار الجيل ، ط5، 1401هـ- 1981م ، ج1 ، ص 196.

1. الخيال عند كروتشه:

يعتبر "كروتشه" الفن رؤية أو حدسا، والصور التي يقدمها هذا الفن أشكالا شبحية، والحقيقة أن "كروتشه" يضطرب في تحديد مصطلح الخيال، وفي الدور الذي يقوم به في الفن، فهو يضع الرؤية والحدس والتمثيل والتوهم والتخيل، في مصاف واحد، وحجته في ذلك أن هذه المصطلحات تؤدي إلى حقل واحد من الدلالات"[1]. كما يضطرب في تحديد دور الخيال في الفن، فهو ينطلق من نظرية الحدس التي أخذها عن "برجسون" ليؤكد بأن "الفن ليس سوى التخيل، والتعبير الباطني، مستندا في هذا إلى نظريته المعرفية القائلة بالارتباط العضوي بين الحدس والتعبير"[2].

وقد غاب عن "كروشيه" أن الفن لا يقدم تخيلا أو تعبيرا باطنيا فقط، بل يتعدى ذلك إلى التأثير، والتغيير، في العالم الخارجي، ولعل إنقاص "كروشيه" من القيمة الفاعلة للحمل الأدبي مرجعه إلى الفلسفة المثالية التي كان يؤمن بها إلى أقصى حدود التطرف، بل إن ازدراءه للمادة قد يكون هو الباعث الأساسي له على إدخال مفهوم التمثيل، والتخيل والتصور، كعناصر نهائية في عملية الإبداع، مع إغفال كامل لدور المادة "فالنحات مثلا عند "كروشيه" يرسم الصورة في خياله، ويجمع شتات عناصرها ذهنيا، وهذا هو الإبداع عنده، أما تحقيق المنحوتة على المادة فيبقى مجرد عمل آلي ومهارة يدوية"[3].

2. الخيال عند سارتر:

يعرف سارتر الخيال في كتابه "المتخيل" بقوله: "إنه الوعي بأسره من حيث قدرته على التحرر"[4]. أي أن الخيال يتم من خلال تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به، وهذه النظرة قد تقودنا إلى اعتبار الموضوع الفني لا واقعيا نتيجة قيام هذا الموضوع على الخيال ورغم تأكيد "سارتر" على أن دور الخيال يكمن في رفض الواقع الحسي، إلا أنه لم يستطع أن ينفلت من إسار الواقع، فأوجد ما أسماه بـ "المعادل الحسي" ويعني به المدركات الحسية الخارجية الكائنة في عالم الظواهر، فالوعي لا يتجاوز معطيات الواقع بشكل تعسفي عشوائي، وإنما يرتبط في

[1] Groce Breviaire Desthetique, 1923, p 9, payot.
[2] Groce Desthetique comme science de l'expression, p 8.
[3] Groce Desthetique comme science de l'expression, p 10.
[4] Sartre Jean Paul, limaginaire, Paris, 1940, p 235.

هذه العملية بوعيه الخاص للعالم، والمدركات الحسية أو (المعادل الحسي) هو الذي يحفز الوعي على عملية التخيل، إلا أن الوعي يتجاوز هذا المعادل الحسي الواقعي إلى اللاواقعي في الفن.

وتطرح مقولة الواقعي واللاواقعي، ضمن إطار مفهوم الخيال عند سارتر، إشكالية تتمثل في أن العمل الفني يتسم في الوقت نفسه بسيمتين متناقضتين، فهو واقعي من جهة، ولا واقعي من جهة ثانية، ويحل سارتر هذه الإشكالية عندما يؤكد على أنه لا يوجد تعارض البتة بين الواقع العيني للعمل الفني، باعتباره شيئا محسوسا في عالم الواقع، وبين لا واقعيته، فالعمل الفني واقعي من حيث وجوده عينيا أمامنا، كلوحة الرسام بألوانها وأصباغها، وتمثال النحات بأبعاده ومادته، وأصوات الموسيقى بأنغامها وآلاتها. ولكن هذا العمل لا واقعي من حيث جوهره، والمقصود بهذا الجوهر ما تريد أن تعبر عنه أصباغ الرسام، وأنغام الموسيقيين، وهذا المعنى اللاواقعي في العمل الفني يتمرد على الإدراك الحسي، ولا ينقاد للمدرك إلا إذا اتخذ موقف المتخيّل. "ومن هنا كان للتخيل دور هام عند المتلقي لفهم جوهر الفن، أو للإحساس بهذا الجوهر، ومن هنا يتحول الإدراك الحسي لموضوع فني ما إلى تخيل، فيغدو هذا الإدراك مدعاة للتخيل"[1].

قام سارتر* بالفصل بين المدرك الحسي والمتخيل من جهة، وطابق بين اللاواقعي والمتخيل من جهة أخرى وهذه تعد إضافة جديدة بالنسبة لموضوع الإبداع الفني.

3. الخيال عند غراهام هو:

ويعرف غراهام هو: "الخيال أساس الأدب ولذا يأتي الأدب مشبعا بالخيال ومن هذا المنطلق جاز لـ "غراهام" أن يقول: "إن الأدب يخلق موضوعات خيالية"[2].

لا يقصد "بالموضوعات الخيالية" تلك المنبثقة بين عالم الشعر وعالم الواقع، فالشعر يستمد عناصره الأساسية من الواقع، عن طريق المحاكاة التي يقدم من خلالها عالما جديدا، لذا يرى "غراهام" أن الأدب تخيل ذو معنى إنه تمثيل تخيلي ذو صلة ذات مغزى مع العالم الواقعي"[1].

---

[1] ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر: دار مصر للطباعة، ص 239.

* لعل ما دفع "سارتر" إلى القول باللاواقع في الفن هو تأثره بالمذهب الوجودي – كان زعيم الفكر الوجودي الفرنسي القائل باللاجدوى والعبثية.

[2] هو غراهام، مقال في النقد الأدبي، تر: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973، ص 54.

فالسمة المميزة للأدب هو التخييل: "وغراهام هو" بهذا الطرح يلغي مفهوم المطابقة في العمل التخييلي، فإنه لا ينفي ضرورة التماثل القائم بين موضوعات الأدب، والموضوعات الكائنة في الواقع"[2].

إن فاعلية الخيال عند "غراهام" تعتمد تطويع لترتقي بها إلى تحقيق الفكرة، لذا نرى بأن "هو غراهام" قد أكد دور الخيال في الأدب والشعر، وأعطى عناية لوسيلة التواصل الأدبي اللغة.

4. الخيال عند ريتشاردز:

أما ريتشاردرز فقد فرق بين أنماط عدة تدل عليها لفظة (الخيال) فرأى أنه توجد ستة معان متميزة لكلمة الخيال في النقد، وأنه من الضروري التفرقة بينها من أجل دراستها ويحصيها كالآتي:

المعنى الأول للفظة الخيال هو "توليد صور واضحة، وعادة الصور المرئية"[3]. ومن الواضح هنا أن هذا الضرب من الخيال أقرب إلى التذكر الواعي منه إلى الخيال المبدع.

المعنى الثاني قد تعني لفظة الخيال تشخيص الأفكار المجردة أو التقديم الحسي للمعنوي، وهي تلتصق هنا بأنماط البلاغة من الاستعارة وتشبيه، ومجاز، يقول "ريتشاردز": "غالبا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة، والتشبيه، ولاسيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف، يقال عنهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال"[4].

أما النمط الثالث لمعنى كلمة الخيال فيقصد به المشاركة الوجدانية التي تتم بين المبدع والمتلقي، يقول ريتشاردز" "هناك معنى أضيف لكلمة الخيال يوجد حينما يقصد تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية، ولاسيما حالاتهم العاطفية، فمثلا بينهم الكاتب المسرحي الناقد الذي يظن أن شخصياته لا تسلك سلوكا طبيعيا قائلا: "إنه ليس لديه القدر الكافي من الخيال"[5].

---

[1] هو غراهام، مقال في النقد الأدبي، تر: محي الدين صبحي، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 61.

[3] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة والتأليف، 1963، ص 309.

[4] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ص 309.

[5] المرجع نفسه، ص 311.

فمفهوم الخيال هنا لا ينطبق على خيال المبدع، وإنما على عملية التخيل التي يقوم بها المتلقي، أي أن هذا الضرب من الخيال يكاد يكون فعالية ثانوية بالمقارنة مع خيال المبدع، إلا أنه ضروري في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

يتعلق المعنى الرابع لكلمة الخيال، بالخيال العلمي المؤدي إلى الاختراع، يقول: "وهناك معنى آخر للخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينهما عادة، وطبقا لهذا المعنى يقال أن إديسون Edison يتمتع بقسط كبير من الخيال، وأن أية رواية مفرطة في التوهم والتهويل تتحقق فيها أقصى درجات الخيال..." [1].

فإذا كان العلم يكتشف ويتوصل إلى حقائق علمية عن طريق القوانين عبر ممر الخيال فإن الفن يبدع قوانينه الخاصة به.

إن النوع الخامس الذي يورده ريتشاردز يتداخل إلى حد كبير مع المعنى السابق للخيال، "فهذا النوع يتمثل في ذلك الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها، ومثال ذلك الخيال العلمي، وهذا عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة، وليست هذه العملية واعية... ولكنها مقصورة على مجال محدد للظواهر، وانتصارات التكنيك، أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال" [2].

أما النوع السادس من الخيال فهو الخيال الفني الإبداعي الذي يعده "ريتشاردز" أساس الفن، ويدخل في هذا الباب مفهوم الخيال عند "كولريدج".

5. السرد يقتضي وجود التخييل:

" وليس مصير التخييل في السرد أن يذوب في عمومية معنى عميق. يمكن بالطبع ، كسر الجوزة، لكننا لا نجد سوى الفراغ داخل القشرة، إلا إذا وضعنا بأنفسنا الثمرة التي نود استخراجها. لا المقامة ولا الحديث يعالجان التخييل بحيث لا يكون سوى معيار مؤقت، وانعطاف يُبعد الخطى عن الهدف في الوقت ذاته الذي يقر بها منه. ولأن العلاقة بين التخييل والمثل هي التي تشكل السمة الرئيسة

[1] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 311.
[2] المرجع نفسه، ص 311.

للخرافة"[1] ليس كل النصوص تشتمل على عنصر التخييل فنجد فن المقامة والحديث يخلوان تقريباً من هذه المفاهيم، إلا أننا نجد التخييل في السرد متلازمين وهذا ما يحدد أدبية هذا الأخير ونرجسيته.هكذا يبدو "التخييل طريقة لجعل مضامين عسيرة تصير ممتعة، وتنازلاً لصالح ذوق الجمهور الغر، يمكن عند اللزوم، الاستغناء عن التخييل، لأنه لا يلعب إلا دوراً ثانوياً، مفيداً حقاً، لكنه غير الزامي، يُلجأ إليه لان جمهور الخرافة، أو شطراً من هذا الجمهور، عاجز عن تلقي الحقيقة مباشرة، كما تتجلى في الأمثال والحكم"[2]

المجاز ويعني الانتقال أو الرحيل بالمعنى الأصلي للفظ أو العبارة وتوظيفه في غير موطنه، أو كما يقول السكاكي:" المجازُ مفعل من جاز المكان يجُوزه إذا تعدّاه والكلمة إذا استُعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدلّ عليه بنفسها فقد تعدت موضعها الأصلي"[3]

وهذا تمهيد **للاستغراب** وفي هذا المقام يؤكد عبد الفتاح كيلطو فيقول:"الشيئ الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة."[4]

فالغرابة هي قمة الشعور التي تنتاب المتلقي وهنا نريد بهذا القول ضرورة ربط هذا الأخير بالخطاب فيمكن الجزم بأنه لا يمكن فصل عنصر الخطاب عن عنصر المتلقي من أجل إحداث كلام فيه ابتعاد عن الألفة وفيه استغراب. وهذا ما يؤكد التحام عناصر النص وعلاقتها المتينة بالمتلقي.

وفي هذا المقام يضيف عبد الفتاح كيلطو:"إن الغرابة والاغتراب لهما علاقة وثيقة بالبعد والابتعاد، كما أن الألفة ترتبط ارتباطاً قوياً بالقرب"[5] وهذا ما أكده الجرجاني بقوله:" رد البعيد الغريب إلى المألوف القريب...وإيجاد الائتلاف في المختلفات."[6]

[1] عبد الفتاح كيلطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرفاوي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1993، ص109

[2] عبد الفتاح كيلطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرفاوي ، ص107.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1403 هـ – 1983م، ص154.

[4] عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط6، 2009، ص69.

[5] عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص72.

[6] الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1981، ص 83

حكايات ألف ليلة وليلة تبدأ مغامراتها انطلاقا من الإستعارة والخيال، وما يهمنا هو استنطاق مصطلحات الكناية والبيان والمجاز من خلال هذه المدونة النقدية:

ألف ليلة وليلة عُد كتاب لا نهائي كونه كتاب متشظي ومتنا يضم عددا لا يحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروحات.فهي حكايات تنبني على الكلام وهذا الكلام إما يبعث على الحياة أو يؤدي إلى الهلاك والموت.

كيف ننتقل من زمن المشافهة إلى زمن الكتابة؟

من هو المؤلف ومن هو الراوي ومن هوالقارئ؟ وأي قارئ؟

حكايات ألف ليلة تنبني على الوهم والخيال ولا نقول الحلم لأن هذا الأخير كثيرا ما يميل إلى الرؤية الصحيحة والصائبة والمعربة وتميل أكثر إلى الواقعية،يقول عبد الفتاح كيلطو:"فهو كتاب لا يُقرأ كما تُقرأ سائر الكتب، بداخله يوجد شيء سحري"[1].

يؤكد عبد الفتاح كيلطو على أن الكتاب يحمل الكثير من الخبايا الفنية والجمالية يقرر مصير القارئ أو السامع.فثمن القراءة يقرر ثمن الحياة.

- **مفهوم الاستعارة ومقاربتها بالتخييل:**

إذا كانت الشمس تسطع بنورها على الوجود فتُظهر الأشياء والأجسام وتُجلي ما هو خفي.كذلك حكم الاستعارة فإنها نيرة متلألئة "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"[2]

ويعرفها الجرجاني فيقول:" هي ضربٌ من التشبيه ونمطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياسُ يجري فيما تعيه القلوبوتدركه العقول، تُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان."[3]

[1] عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مرأ: محمد برادة، الدار البيضاء، الفنك للترجمة العربية، 1996، ص 10.

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة، تح:محمد رشيد رضا، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص15.

وهذا يُعد نوع من الجنوح إلى الجانب التخييلي في الصورة الفنية. فالقياس يُخاطب العقل لا العاطفة فهو عدة المنطقي والعالم في الاستنباط والاستنتاج لا عدة الفنان لأن هذا الأخير يعتمد التمويه والتخييل من أجل بلوغ عالم الوجدان وتلكم هي غايته، فلا يجوز لنا أن نقرن النشاط التخييلي بمقياس المنطق لأن الاستقراء والاستنباط يُجلينا عن حقيقة الفن.

يقول جابر عصفور:" إن عملية التخيل إعادةٌ لتشكيل الواقع جماليا، وإعادةُ التشكيل هذه لا يُشترط فيها المطابقة الحرفية مع الواقع، وإلا لكان الفن استنساخاً للواقع. وضمن هذا الإطار فإن الشاعر يحتضن الكلمات، ويتأملها، ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يُغيّر من صياغاتها، ويُحطم من أنسقتها، ونظامها العرفي الثابت ويخلق لنفسه نظاماً فريداً خاصاً به."[1]

يتمتع الفنان عامة شاعرا كان أم كاتبا بالحرية المطلقة في تعامله مع اللغة، وبهذا يستطيع أن يعيد تشكيل الواقع وبمختلف أنماطه وهذا ما نوّه إليه "الجرجاني" في مسألة النظم فيقول:" فالشعر ينسب إلى قائله من حيث هو نظم، لا من حيث هو كلم، وأوضاع لغة. ومن هنا يصبح النظم فاعلية إبداعية. ولذا فإذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم، وأوضاع لغة، ولكن من حيث تُوخي فيها النظم...وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيئ حتى يكون هناك قصد إلى صورة، وصنعة، إن لم يُقدّم فيه ما قدّم، ولم يؤخر فيه ما أُخر، وبدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة، وتلك الصنعة"[2]

اقترن التخييل عند "عبد القاهر الجرجاني" بالاستعارة وبغيرها من ضروب البيان، بل إن البلاغة برمتها تقوم عل التخييل. ولهذا الغرض تجده يشترط في البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي نجعله دالاً على المعنى الثاني، متمكناً في الدلالة، وحسن الإشارة، فكان من الكناية مثل قوله:"

لا أُمتعُ العَوذَ بالفصال ولا أَبتاع إلاّ قريبة الأجل.

ومن الاستعارة مثل قوله:

وصدر أرَاحَ الليلُ عازبَ همَّه تضاعف فيه الحزنُ من كل جانب

[1] عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، دار التنوير، 1983، ص119.

[2] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: رضوان الداية وفايز الداية، دار قتيبة، 1983، ص254.

ومن التمثيل قوله:

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره"[1]

يمكن أن نقول مزية الاستعارة تكمن في الإثبات والتأكيد ولا تزيد في المعنى، ولا تأتي بالجديد وهذا على الرغم من الصلة الوطيدة التي تربط التخييل بالاستعارة ويضيف "الجرجاني" فيقول:" وحكمها في هذا حكم التمثيل. فليست المزية التي تراها لقولك: "**رأيت أسداً**" على قولك:" **رأيت رجلاً لا يتميزعن الأسد في شجاعته وجرأته**" أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد، بل أن أفدت تأكيداً، وتشديداً وقوةً في إثباتك له هذه المساواة، وفي تقريك لها، فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى، وحقيقته، بل في إيجابه، والحكم به، وهكذا قياس التمثيل، ترى المزية أبدا في ذلك تقع في طريق اثبات المعنى دون المعنى نفسه."[2]

فالنشاط التخييلي عند "**الجرجاني**" يكمن في النهوض بمعنى التشبيه والترفع به إلى أعلى المراتب، وأن الصورة الفنية تنشئ نتاج تراكم وتراكب أكثر من استعارة، وبهذا ينشأ المعنى ويتم الشبه ويلحق الشكل الحقيقي وبالشكل الخيالي أو المستعار وفي هذا المقام يورد الجرجاني هذا البيت لمرؤ القيس:"

فقلت له لما تمطَّى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

لما جعل لليل صلبا قد تمطَّى به ، ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدامه وإذا نظر إلى ما خلفه، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو"[3].

وهنا نستشف اعتراف واضح بقضية اتساع دائرة التخييل

6. العجائبي عند تدوروف:

إن العجائبي عند "تدروف" جنس يحمل المتلقي الذي يتعامل مع القوانين الطبيعية على التردد، إذ يواجه أحداثا فوق طبيعة تجعله أمام تفسيرين مختلفين لظاهرة غريبة واحدة، إما أن يكون هذا

[1] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: رضوان الداية، وفايز الداية،ص187

[2] المصدر نفسه، ص55

[3] المصدر نفسه، ص61.

التفسير مسايرا لأنماط العلل الطبيعية، أو أنه قد يتعدى ذلك إلى مستوى ميتافيزيقي. و في الوقت نفسه يعد عالم الشخصيات عالم الأحياء، أي لابد من أن نتعامل مع النص بوصفه تمثيلا لواقع فعلي خارجي، ثم إن هذا التردد تعيشه إحدى الشخصيات التي يمكن أن يتماهى معها المتلقي في حالة قراءة ساذجة، لذا ينبغي عليه أن يختار موقفا معينا اتجاه النص، ألا و هو رفض التأويل.

و هذا ما خلفه مطلع العقد الخامس من القرن العشرين حيث "عرف المجتمع الأوروبي جملة من المتغيرات مست الحضارة و الثقافة من خلال النهضة التكنولوجية و الغزو الفضائي و الحروب المدمرة..... مما تسبب في اضطراب الإنسان الأوروبي الذي أخضع إبداعه الروائي لتلك التحولات، فانسجمت معها واستسلمت للعبث و التشاؤم و تخطي القيم و الزمن و تحطيم الشخصية الروائية"[1]

في ظل هذا التمزق و الاغتراب لجأ الروائي الغربي إلى بعض التقنيات السردية التي تنهل من العلوم المجاورة للأجناس الأدبية أو حتى البعيدة عنها، فاستلهم الموسيقى و الخيال العلمي و العجائبي و الموروث الأسطوري.و غيرها من المجالات التي يكسر بها الزمن و يكفره.

لقد رأت تقنية تكسير الزمن في الرواية الغربية المعاصرة "معنى الاغتراب و حقيقته، أي معنى الإنسان المهمش في مجتمع صناعي تتحكم فيه الآلات و يسيطر على حياته الإعلام"[2]، و قد ارتبط هذا الوعي التقليدي بالخطاب، فالاغتراب إخفاء مفتعل للمعنى الحقيقي يهدف إلى إخفاء أمور لا يراد الإفصاح عنها، و غالبا ما يتعلق هذا التصور بالنصوص التي تشتمل على عتمة الظلام أو على الأقل يعتقد أن هذا الوضوح يكون فيها نسبي و محفوف بمناطق من الظلام و هنا يكون إلزاما على الدارس أن يشع النور فيها وأن تقترن مهمته بتحويل الليل في النصوص إلى نهار مشرق و يزيل عتمته عن طريق التأويل و التلقي.

سيتعلق الأمر بنمط من الشعر يتميز بالتخييل، "للتخييل مظاهر عدة أبسطها هو حسن التعليل الذي يكون حين يقدم الشاعر مكان التفسير المتعارف عليه، تفسيرا خياليا و غير مألوف، إذ ذاك ينقل المتلقي إلى عالم عجائبي حيث لم يعد يحس بثقل قوانين الطبيعة"[3].

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 08.

[2] يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأدب، ط1، بيروت، 1998، ص 27.

[3] عبد الفتاح كيلطو، المقامات، السرد و النساق الثقافية، تر عبد الكبير شرفاوي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ط1، (1993)، ص 214.

فالخروج عن المألوف هو انزياح عن الواقع، فهو كل حقيقة تعدل عن المنطق و تنافيه و لا تتماشى معه.

- **الإنزياح:**

هو ظاهرة فنية تجاوزت الشعر والشعراء لترحل إلى فن الخطاب الشفوي، أما عن تجلياته، فيمكن أن نقول: أن الإستعارة هي ضرب من الإنزياح وبخاصة التشخيص والتشبيه والكناية وهذا يبدو جليا في الليالي العربية.

فالإستعارة، الكناية والمجاز فهي مصطلحات تنتمي إلى علم البديع الذي يبحث في مسائل تجميل الكلام وتحسينه"السجلماسي في المنزع البديع يستعمل ثلاث تسميات وهي علم البيان وصنعة البلاغة والبديع"[1] أما القزويني فيشير في كتابه الإيضاح أنه تناول"البلاغة على نهج البلاغيين العرب القدامى من أمثال عبد القاهر الجرجاني"[2] ويرى ابن البناء المراكشي أن علم البيان أشمل من صناعة البديع فيقول:"وأما الصناعة فتعطي القوانين الكلية التي تنضبط بها الجزئيات، وعلى هذا، فإن علم البيان أعم من صنعة البلاغة وصناعة البديع"[3]

فالإنزياح التصوري يهدف إلى جذب انتباه القارئ وشده إلى النص أكثر، فهو حيلة مقصودة وسمة مميزة للغة الفنية، لا يقوم عليها إلا الأديب المتمكن، لأن الكتابة الفنية تتطلب منه أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين آخر، بما يثير انتباهه لمتابعة القراءة.

---

*"درس الجرجاني نمطا من الشعر يتميز ب "الكذب" هذا مثال عنه: فالشمس عند غروبها تصفر من فرق الفراق.
صفرة الشمس ظاهرة تفسرها أسباب طبيعية، لكن الشاعر يتخيل سببا آخر: الحسرة التي تشعر بها الشمس لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم" ينظر أسرار البلاغة، ص 224.
صار الكذب من الظهور بحيث لم يعد كذبا، يدرك المتلقي ذلك فورا لأن الشاعر "يثبت فيه أمرا هو غير ثابت أصلا، و يدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها" ينظر أسرار البلاغة، ص 221.
الخروج عن المألوف و المباينة للمعروف ظاهر: لأن الأسد لا يخاطب الثعلب في الحقيقة و لا النمر الشجرة و لا القرد السلحفاة و لا الحمام الشاة.....، و هذا ما يترك المتلقي و بطيب خاطر يتلقى الحيوانات تستعمل في تواصلها لغة البشر.

[1] أبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع، تحق:علال الغازي، مكتبة المعارف، ص123

[2] ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة شروح وتعليق وتنقيح محمود عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني، ص111

[3] ابن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان ابن شقرون، ط1985، 83.

7. التخييل ملكة الإبداع الفني والأدبي:

"فالتخييل هو القوة التي توحد العقل والإدراك في صنفين من الخيال:(أولي) و (ثانوي).

- فالخيال الأولي: هو ملكة إنسانية عامة، تمكن من الوصول إلى المعرفة وإلى الحقيقة.

- الخيال الثانوي: هو الخيال الفني وهو أسمى طاقات الإنسان"[1].

تتجسد الحقيقة حسب "كولريدج" أو من منظوره في البحث والكشف عن العلاقة التي تربط الذات وكيفية استنطاقها لظاهر المتصورات.

"فالخيال الشعري – الفني – يعثر لكي يخلق صورة جديدة عن طريق قوة التخييل. بهذا المعنى يكون الخيال في صورته الأولية قوة تنظيمية كبيرة"[2].

فالخيال لدى "كولريدج" هو عملية تنظيمية ينساق وراءها الشاعر بغية التمييز والترتيب والتركيب حتى نتمكن من إدراك المتصورات والأشياء على حقائقها.

فإذا كان الخيال بهذا المفهوم على حد تعبير "كولدريدج" فإن التخييل هو معبر إلى الحقيقة ولا يتحقق هذا إلا عن طريق اللغة – لغة العالم – ونخص بذلك (الشعر) وفي هذا المقام لغة الشعر.

ومن هذا المنطلق يمكن القول: "لابد من تخطي الظاهر لبلوغ الحقيقة، بهذا المعنى فإن كل شعر صادر عن الذات الظاهرية، هو شعر مزيف، وأن الشعر الحقيقي، يجب أن يصدر عن الثانية في اللغة التي تشبه الحلم العميق"[3].

وهذا يعني أن مهمة الشعر الحقيقية تتجسد في ابتكار اللغة التي توحي لا الوصف الساذج لظاهر المتصورات ولا يتحقق هذا إلا عن طريق إعمال التخييل من أجل الولوج إلى الحقيقة المنتجة.

لذا أقام "ج-ج فشتة" « G. J Fiiché » فلسفته على ما أسماه "الخيال المنتج" وذهب "ف. شلنج F. Shelling" إلى القول بأن الشعر هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية فروع المعرفة وذهب "ف

---

[1] إبراهيم علي،دكتوراه، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري، جامعة وهران، 2008 – 2009، ص 195.

[2] إبراهيم علي، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري، ص 195.

[3] إبراهيم علي، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري، ص 196 - 197.

شليغل F. Schiegel" إلى القول بشكل جديد من الشعر أسماه: الشعر الإعلائي .... أصبح الشعر يبحث عن المدهش واللامحدود وأصبح الجميل يكمن في التعبير عن هذا اللامحدود، اللامرئي، الذي تتجلى فيه، ومعه الحقيقة التي يبحث عنها الشعر"[1].

يقول في هذا الصدد: "وإنما احتجت إلى هذا الدفاع عن الشعر الحقيقي وإبطال دعوى المغالطين لأن الطباع منذ اختلت [.....] والعناية بهذه الصناعة منذ قلت، وتحسين كل من المبدعين صناعة الشعر ظنه بطبعه وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جمالة منه: أن الطباع قد تداخلها من الاحتلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسن من اللحن"[2].

فكان حرصه الشديد على إبراز متصورات للشعرية بما هي فعل تخييل ينجزه القائل وتظهره بنية المقول فيه ويكون أثره متحققا في المقول له وبهذا يحدد حازم الشعر بأنه قول مخيَّل.

ففي تحديده لمتصورات الشعرية ميزالقرطاجني بين الشاعر والناظم وهو صاحب اقتناع دائم بأن الشعر تخييلٌ أو لا يكون وليس حد الشعر ومتصوراته بمعزل عن التراث الذي ينقسم بدوره إلى قسم يضم من الشعر لأرسطو الذي تنطلق منه (أي المتصورات) وتندرج فيه نصوص الفرابي وابن سينا وابن رشد والقرطاجني.

يقول حازم في إسناد حد الشعر: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالها وتأثرها"[3].

ففي هذا التعريف يجمع بين الماهية والغائية التي اختص بها الشعر حيث يجمع في حد الشعر بين الوزن والقافية، وفعل المحاكاة والتخييل، وأما غائية الشعر وفاعليته فتبرزها الفاظ الطلب

---

[1] المرجع نفسه، ص 196 - 197.

[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، تونس، دار التسفير الفني، ط3، 2004 ص128-129

[3] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، ص 128 – 129.

والهرب والانفعال والتأثر كالاستغراب والتعجب وهو في ثنايا كتابه نجده ينفي مرة أخرى ان يكون الوزن والقافية محددا جوهريا للشعر، وتتكون المتصورات الشعرية في كتابه المنهاج في منظومة تشتمل المحاكاة والتخييل والتخيل والتعجيب والاستغراب والتناسب والتغيير، ويقول أحمد الجوة في هذا الصدد إن تقديم المنظومة المتصورية لحازم يهدف إلى الإبانة عن وجوه الالتقاء وصور الافتراق بين الفيلسوف الإغريقي والمنظر العربي للشعرية ومقومات الشعر[1].

كونه أخذ عن الفلاسفة عامة وعن فلاسفة المتكلمين خاصة فذلك قد أتاح للقرطاجني توسيع حد الشعر والخروج بالشعرية من إسار الوزن والتقفية إلى رحاب التخييل وهو فضاء تختبر فيه حقيقة الملكات الشعرية وقدرات الشعراء على تأليف علاقات جديدة بين عناصر الكون ومفردات اللغة.

- **التخييل والمحاكاة والإستجابة الجمالية عند المتلقي:**

"يُعرف ابن سينا المحاكاة بأنها: "هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحوالهم ببعض ويحاكي بعضهم بعضا، ويحاكون غيرهم"[2].

فهو يشرح قوله بأمثلة عدة كمحاكاة الحيوان بصورة، وتشبه الناس بعضهم ببعض، ومحاكاة بعضهم بعضا، وهو يلح على فكرة هامة مفادها أن المحاكاة لا تنقل الشيء كما هو بل تقدم شبيهه وبعبارة أخرى فالمحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامة له، حتى وإن اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء، وبهذا فهو يؤكد وجود التمييز بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه.

ويدرك ابن سينا العلاقة التي تجمع بين الشعر والفنون الأخرى من خلال حديثه عن محاكاة الشاعر ومحاكاة المصور، وما تميز به ابن سينا إدراكه لأبعاد نظرية أرسطو التي ترى أن الفنون جميعها قائمة على المحاكاة رغم اختلافها في الوسيلة أو الأداة التي يختص بها كل فن عن الآخر، ويذهب إلى أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط كما رأى الفرابي، وإنما تكون من قبل: الكلام واللحن والوزن وربما تكون من قبل الكلام والوزن، وربما تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، أو قد تقتصر على

[1] المرجع نفسه، ص 128 – 129.

[2] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، تح: بدوي عبد الرحمن، ضمن كتاب فن الشعر، ص196

الإيقاع وحده كما هو الشأن في الرقص، وفي هذا السياق ورد قوله: "والشعر من جملة ما يتخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة، باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به.

"ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها عن بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزامر، واللحن المفرد الذي لاإيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس"[1].

وإذا كان ابن سينا يشير إلى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الكلام المخيل والوزن واللحن فهو يقرن ذلك بالشعر المغنى، وقد ينفرد الكلام المخيل والوزن في الشعر دون اللحن وهو متحقق في الشعر العربي أو الشعر غير المغنى، وهذا ما يقره ابن سينا.

ويبدو أنه قد لاحظ ما للحن من أثر انفعالي في النفس يتمثل في الحزن أو الغضب، وكأنه يقرن غاية الشعر بغاية الموسيقى من حيث الأثر النفساني، كما أنه تنبه إلى ما يملكه الرقص من قدرة التأثير في النفس، بما يشتمل عليه من إيقاع سواء أكان مجردا من اللحن أو مقترنا به، إلا أنه لم يستنبط من ذلك أن اشتراك الشعر مع الرقص والموسيقى في التأثير النفساني يتيح له أن ينهج منهجهما في محاكاة المشاعر الداخلية دون ا اقتصار على محاكاة الظاهر.

أما الوزن فهو ضروري، وقد اعتبره جزءا من التخييل فكأن المحاكاة ينبغي أن تحقق أثرها النفساني بوسيلة موسيقية هي الوزن الذي عرفه هو نفسه (أي ابن سينا) بأنه عدد إيقاعي، ولا ريب أن من شأن هذه الملاحظة إعلاء الجانب الموسيقى في الشعر بكل ما ينطوي عليه من إيجاء رمزي يمس صميم المشاعر، وهكذا فإن كان ابن سينا قد أعقل مقارنة الشعر بالموسيقى فإنه مزجه بها وجعله تخيلا موسيقيا.

[1].المصدر نفسه، ص180.

ويستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، والحق أنه ليس ثمة تفسير لانصرافه إلى فهم المحاكاة مرآة لظاهر الأشياء سوى أنه فهمها مرادفة للتشبيه.

ولاشك أن اعتماد التشبيه على الحواس والوضوح يقيد حرية الشاعر في مجال الإبداع، ولاسيما أن النقد حدد بعض النماذج من التشبيهات مثلا عليا يتوجب ترددها في رتابة مملة بحيث يكون الجميل دائما قمرا والجواد بحرا، والشجاع أسدا، إلى غير ذلك، وبهذا أضاعت إمكانية سمو الشعر من عالم الحس إلى عالم الفعل، فيتخلص بذلك من النزعة الشكلية، إلى النزعة الإنسانية.

وإضافة إلى أن المحاكاة مرادفة للتشبيه عند ابن سينا، فهي مرادفة أيضا لما يخيل أو للتخييل أو المخيلات، وهذا ما نجده في بعض أقواله كقوله: "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي" وقوله:"أما التخيلات والمحاكيات" كما أنه يقرن مصطلح المحاكاة بالتخييل، وبما أنه يعرف المخيلات بأنها: "مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"[(1)].

فإن هذا يوحي بأن المحاكاة مرادفة للمخيلات، كما يوضح ذلك قوله:"لتخيل شيئا على أنه شيء آخر"[2].

وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة لهذا نجده يشير إلى أن المحاكيات ثلاثة أقسام: تشبيه واستعارة وما يتركب منهما، وفي هذا المعنى ورد قوله: "والمحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع، ومحاكاة التشبيه نوعان: نوع يحاكي به الشيء بشيء ويدل على المحاكاة أنها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه كـ: "مثل" و "ك" و"كأنما" وما هو إلا نوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء، وأما الاستعارة فهي قريبة من التشبيه والفرق بينهما بشيء، وهو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة وهي كقول القائل:

لسان الحال أفصحُ من لساني وعينُ الطبعِ طامحةٌ إليكَ.

وأما المحاكيات التي نسميها من باب الدوافع فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة ولا يكاد يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة كقولهم: غزال للحبيب، وبحر للمدوح، وغصن للقد

(1) ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، القاهرة، 1967، ص.64.

2 ينظر، الفارابي، كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، ضمن مجلة شعر، العدد 15، 1959، ص.94

وما جرى مجراه، ومهما بسطت الدوافع وعمدت بأدنى شرح خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة، وذلك إذا قيل غصن على نقا عليه رمان وما جرى مجراه"[1].

وهذا معناه ان المحاكاة عند ابن سينا تدل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري وهو التصوير القائم على علاقة المقارنة أو الإبدال، وبهذا تصبح المحاكاة مرادفة للتخييل بمعنى التصوير وإذا كانت المحاكاة تشبيها سواء اقترن بالأداة أم لم يقترن فهذا يعني أن ابن سينا ينظر إلى أن الشعر أنه أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم، وذلك يفضي إلى أن المحاكاة عند العرب تختص بالطابع الحسي الظاهري، وإضافة إلى ذلك فإن ابن سينا يعتبر التخييل أسلوب مجازي محض قد يخيل بذاته وقد يخيل بصنوف البديع، وشرح ذلك بقوله: "إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته مثال ذلك قول القائل:

وما ذرفت عيناكِ إلا لتضْربِّي بسهميك في أعشار قلب مقتلِ

وأما في المعنى كقوله:

كأن قلوبَ الطيرِ رطبًا ويابسًا لدى وكرها العُنابُ والحشفُ البالي*

ومن هذا الباب جودة العبارة عن المعنى، وتضمين معان كثيرة في قسمة بيت واحد، من غير تقصير في العبارة"[2]

يفصح النص من أن التمثيل هو جزء من التخييل

ومفهوم المحاكاة عند ابن سينا لا يتسع ليشمل عملية التأليف الشعري أي الاستخدام الخاص للغة في الشعر، وإنما كثيرا ما تكون المحاكاة وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيلا، وعلى هذا الأساس يصبح مصطلح تخييل أعم من مصطلح محاكاة، وهذا ما نلمسه في تعريفه للمقدمات الشعرية حيث يقول: "هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة بل أن تكون مخيلة

[1] ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في المعاني كتاب ريطوريقا، تح: محمد سليم سالم، ص19

[2] ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، ص 22-23.

ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها خياله من الحكاية أصلا"[1].

وبناء على ذلك يصبح التخييل أو الأقاويل المخيلة أو المخبلات أعم من المحاكاة عند ابن سينا لأن كلا يتخذ المحاكاة وسيلة لتحقيق التأثير النفسي لدى المتلقي، وعليه يصبح مفهوم التخييل شاملا لعملية التأليف الشعري، وتصبح المحاكاة جزءا من هذه العملية.

ويبدو أن التخييل هو جوهر الشعر عند ابن سينا إلا أن قيمة هذا التخييل لا ترجع إلى القائل وإنما مايخلفه في السامع من انفعال نفساني لا علاقة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل، ولكنه يخاطب الشعور، وهو إنما يصل إلى ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة، وبما في النفس الإنسانية من ميل فطري إلى المحاكاة من جهة أخرى، ووسيلته (أي وسيلة الشعر) في ذلك تجريد النفس من عنصر الإرادة والاختيار، فكأنه ينبغي أن يصل إلى نفس المتلقي بطريقة مباشرة دون اختيار عقلي، ذلك أن الشعر أصلا قول مخيل لا يشترط فيه صدق أو كذب.

ويؤكد ابن سينا ذلك بالفصل بين التخييل الذي يخاطب النفس والتصديق الذي يخاطب العقل ويذهب بعد ذلك إلى التأكيد على ضرورة أن يسلك الشعر طريق التخييل ليؤثر في النفس سواء أكان بعد ذلك صادقا أم كاذبا، ومن ثمة فإنه إن توفر عنصر التخييل لم يعد مهما أن يكون المضمون صادقا أم كاذبا.

---

(1)المصدر نفسه، ص16.

* البيت لأمرؤ القيس لعل مفهوم المقاربة التي ذكرها الآمدي ترتكز أكثر على مقاربة الأحوال ، ومن هنا لم يرض بعض النقاد على تشبيه الحسي بالحسي البعيد، على حين فضلوا عليه تشبيه الحسي بالحسي القريب، فهذا ابو الهلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

حيث يضعه في مرتبة أدنى من مرتبة بيت أمرؤ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

ويبرر موقفه هذا بأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب، والحشف، من السيوف بالكوكب وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين، فكل منهما مبني على جزئين.وعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم، هو انتصاره للقديم على المحدث، ولما كان الغرض من التشبيه الإبانة، وتقريب المعنى، زيادة على الجانب الجمالي الذي يضفيه على العمل الفني، فقد أحصى أنواع التشبيهات الجيدة، ينظر: العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح: مفيد قميحه بيروت، دار الكتب العلمية، ص272

وقد جعل ابن سينا التخييل والوزن قوام الشعر، كما حرص أشد الحرص على الإشارة إلى أن الشعر كلام مخيل باعتبار التخييل هو الفيصل بين الشعر والأقاويل البرهانية التصديقية، يقول: "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتم، فالكلام جنس أول للشعر... وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية".[1]

ويقول أيضا: "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة"[(2)].

فالمحاكاة هي الجوهر الذي يتميز به الشعر من النثر والخطابة ويتجلى ذلك بوضوح في قول ابن سينا: "وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة، لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[(3)].

فالمحاكاة عند ابن سينا استخدمت بوصفها تشكيلا أو وسيلة من وسائل التخييل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبي بالواقع فأصبحت بذلك جزءا من التخييل الذي هو جوهر الشعر.

وفي هذا المقام يقول جمال الدين ابن شيخ: "ألف ليلة وليلة بوصفها نصوصا تخييلية تمزج الواقع بالحلم، والتاريخي بالأسطوري ومخزون الذاكرة بمنطوق الألسنة المرتجلة، إنها قبل كل شيء نصوص مفتوحة لا تتجمد"[(4)].

الليالي العربية هي ذاكرة شعوب وأمم غابرة، تتحدث بألسنتهم عن معاناة وأنات أجناس من البشرية لطالما تألمت في صمت طويل، وجوهر اللذة فيها يكمن في المتعة الفنية التي انفردت وتميزت بها عن باقي الروايات والأساطير الأخرى، فهي تعالج الواقع وتصوره عن طريق ضرب من الخيال تطلق عليه الدراسات النقدية الحديثة باسم الخيال السردي.

[1] ينظر،ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، القاهرة، ج4، القسم الأول، ص 511

(2)ينظر،ابن سينا، الخطابة،قسم المنطق،تح: محمد سليم سالم،، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة ج8،ص301

[(3)] ينظر، ابن سينا،الخطابة، قسم المنطق ص198.

[(4)] جمال الدين ابن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون، الدار البيضاء، المجلس الأعلى للثقافة، قسم الترجمة للنشر، 1998، ، ص 10.

خاتمـــة الفصل الأول:

لقد اعترف النقاد، في معظمهم، بسعة الخيال، وغنى المجال الذي يأخذ فيه النشاط التخييلي فاعليته، ولذا فهم لم يقصروه على جانب بلاغي معين، ولم يحددوه بمجال بياني محدد، وإنما اتفق جميعهم على أنه ضرب من التصوير، لتقديم المعنى وبيانه، في ذاته أو في مقدار قوته وضعفه، والغرض منه الإثبات، وترسيخ المعنى لدى المتلقي الذي قصر مفهوم التخييل على جزء من البيان هو الاستعارة، فضيق بذلك مجال النشاط التخييلي، وقصره على الصورة الإستعارية. ولسنا ندري كيف استقام له هذا، مع العلم بأن الأساس في الإستعارة التشبيه.

وهذا استئناف للاتجاه الذي بدأه الجاحظ ولكن على نطاق أوسع وبخطوات أسرع "فالأسلوب الكتابي قد تحرر نهائيا من السجع، وتخلى عن الوشي اللفظي، وانطلق إلى البساطة والسهولة والمرونة. والوحي الفني لم يعد يفرق بين مصدر الخاصة ومصدر العامة، فقد تحطّم السد بين الأدباء الرسميين والأدباء الشعبيين في نظر أدباء هذا العصر"[1].

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، الجماميز، مصر، د.ت، ص 28.

الفصل الثاني

مستويات التخييل السردي في ألف ليلة وليلة

يقول عبد الفتاح كيليطو في خزانة شهرزاد[1]:

وَلَنا ليالٍ أَجْمَلُ مِن نَهاراتِكُم

racine

[1] عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مرأ: محمد برادة، دار البيضاء، الفنك للترجمة العربية، 1996، ص 13.

ألف ليلة وليلة عُدَّ كتابٌ لانهائي، كونه كتاب متشظي ومتناً يضم عدداً لا يُحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروحات،

تبدأ حكايات ألف ليلة وليلة مغامراتها انطلاقا من الاستعارة والخيال، وما يهمنا هو استنطاق مصطلحات المجاز والوهم العقلي في ثنايا نصوصها، فهي لا تسرد نصوصا قصصية وحسب بل مبتغاها هو السعي لنسج خيوط الإستمرارية والتواصل مع الرغبة بل تتجاوز هذا إلى إلغاء الغياب من عمق الحكايات، فهي مدعاة ومناشدة إلى إعادة الإعتبار إلى هذا الموروث النقدي من خلال القراءة الواعية والتمحيص والتحليل كونه يحمل في طياته البحث الكثير الذي يحرض على توليد الخيال من لدن القارئ وهذا إذا أردنا أن نمتلك هذه الحكايات في إطارها الأدبي، فالعمل الأدبي في الحكايات لا يحاكي الواقع وحسب بل يتجاوز ذلك إلى أن يكون العمل الأدبي هو في حد ذاته يعايش الواقع وهذه الخاصية الفنية استطاعت أن تخلص الليالي العربية من السلبية التي وقعت فيها، كما تمكنها من حضورها الفاعل من حيث ارجاع صوتها وكلامها.

تنطلق حكايات ألف ليلة من مكر النساء وكيدهن لقول الشاعر: "

لا تأملن إلى النساء ولا تثق بعهودهن يبدين ودا كاذبا والغدر حشو ثيابهن[1]

حيث ينخدع الملكان الشقيقان شهريار وشاه الزمان من طرف زوجتيهما أين يقرران الخروج إلى البلاد من أجل التطلع على حال البلاد والعباد إذا كانت هناك حالات مشابهة لحالتيهما.

1. ورقـــة حـــول اللّيـــالي العربيـــــة:

حكايات ألف ليلة وليلة انطلقت بداياتها الأولى وانبنت حبكتها انطلاقاً من موضوع الخيانة والخداع وعدم الولاء للآخر كما أسلفنا بالذكر مسبقا.

يُحكى أن أخوان اثنان كانا ينتميان إلى العائلة الملكية وهما **شهريار** ملك الهند والصين وشقيقه **شاه الزمان** ملك سمر قند، وكلاهما تعرضا لخيانة ازواجهما مع عبيد سود، فخرجا ليجوبا الأرض، فإذا بهما يصادفان مثالاً آخر يدعم الفكرة أو الصورة التي كانت لديهما حول المرأة، حيث صادفا جنّي يخرج من البحر وبغمرته فتاة قيل أنها اختطفها ليلة زفافها، ووقع بصرها على الأميرين في حين غفوة

[1] ألف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت،ج1، ط3-1426،2005، ص6

الجنّي، فإذا بها تتطلب منهما بأن يحتضناها واحد تلوى الآخر حيث هددتهما في حالة رفضهما بإيقاظها الجنّي، ثم طلبت منهما خاتميهما لتكمل بذلك التعداد خمسمائة وسبعين خاتماً التي حصدتها من أشخاص آخرين كانت تصادفهم.

عادا الملكان الشقيقان **شهريار وشاه الزمان** وهما مقتنعان أن المرأة لاشيئ يُبعدها عن مكرها وكيدها إذا كانت ترغب في ذلك، وأنها تتميز بحنكة ودهاء حادين جدا، وتتميز بسرعة البديهة.ليقتنع شهريار في الأخير ويقرر الزواج في كل ليلة من بنت وليقتلها مع مطلع فجر نفس الليلة . على الرغم من خطورة الموضوع إلى أن شهرزاد تقبل بهذا العرض الصعب وتقبل الزواج منه. وفي هذا المقام يقول جمال الدين ابن شيخ يصعب البحث عن عقد قران بين فكر وكتابة في عمل أدبي مجهول المؤلف.

فهو ثمرة عمل جُمع منذ عدة قرون ونتيجة تراكم إرث حضارات على أشد اختلافاتها. فاللّيالي هي عبارة عن مختارات تم انتقاؤها على أساس مشروعية تم فرضها على الجميع قوام هذه الأخيرة **التخييل** تم توظيفه بشكل عجيب، حيث قام باحتواء القصص اروع احتواء.

شهرزاد ابنة وزير شهريار تتحدى المعمورة من أجل انقاذ حياتها وحياة شقيقتها دنيازاد، رغما عن أنف والدها الذي طالما حاول إقناعها بالابتعاد عن قبول هذا الموضوع، حتى بلغ بها الأمر بتهديد والدها بأن تبلغ الملك شهريار عمّا كان مصرًّا. شهرزاد بقناعاتها وجرأتها وموقفها التاريخي استطاعت أن تخوض غمار الموت من أجل انقاذ ما تبقى من بنات العالم بعد أن قضى الملك شهريار في غضون ثلاث سنوات بقتل ما يربو عن ألف امرأة حتى بلّغه الوزير أنه لم يتبق فتيات في جميع أنحاء البلدة.

2. تحليل حكاية التاجر مع العفريت:

تستهل شهرزاد الليالي بحكاية"التاجرمع العفريت" وأن التاجر يقتل ابن الجني خطأ برميه نواة التمر ويريد الجني أن يثأر لابنه بعنق التاجر فيتوسل هذا الأخير للجني بالسماح له لقضاء ما عليه من دين وأن يودع أهله وولده ليعده بالرجوع إليه رأس السنة.وهم التاجر بقضاء حوائجه وبعد الرجوع إليه يصادف أشباح شخصيات أخرى الشيخ الأول يصطحب معه غزالة والشيخ الثاني يصطحب معه كلبتان سودوتان سلقويتان .

نلتمس عنصر التخييل في خروج الجني وأن التاجر يقضي على ابن الجني عن طريق نواة التمر التي كان يسكت بها جوعه حيث يرتسم للقارئ أو المتلقي فضاء تخيلي واسع .

أما عن الفترة التي استغرقها التاجر إلى غاية رجوعه إلى الجني تعد مسافة جمالية، فالقارئ أول مايتبادر إليه هو أن الجني سيقوم بقتل التاجر ثأرا لولده وهذا ما يسمى بأفق التوقع لكن الجني يمنح التاجر وقتا على أن يعده بالرجوع مرة أخرى من أجل تصفية الحسابات وهذا ما يدعى بكسر أفق الإنتظار.

القارئ أو المتلقي يخيل إليه أن التاجر يرسم خطة للجني فيحاول أن ينجو بنفسه من خلال البكاء له و التوسل إليه ويزعم قضاء دينه ووداع الأهل والولد والأحبة،وحين يتودد قلب الجني ويأذن للتاجر بالمغادرة فيخيل للقارئ أن هذا الأخير سيفر دون عودة ليكسر أفق التوقع بوفائه بالعهد الذي قطعه أمام الجني. وحقا يغادر من أجل قضاء ماعليه من دين ويودع أهله وولده ويبلغهم بما حدث معه،فأنشؤوا بالنواح من بعد مغادرته ليعود مرة أخرى إلى مأوى الجني كما توعده وهذا كسر لأفق الإنتظار.

يخيل للقارئ انه بعودة التاجر إلى الجني سيقوم هذا الأخير بقتله وخاصة بعد ورود على مسامع القارئ قول".....وبينما هم كذلك إذا بغبرة هاجت وزوبعة عظيمة قد أقبلت من وسط تلك البرية فانكشفت الغبرة وإذا بذلك الجني وبيده سيف مسلول، وعيونه ترمي بالشرر، فأتاهم وجذب ولدي وحشاشة كبدي....."[1]

وهذا ما يطلق عليه بالفجوة الفنية وكأن الراوي يصنع لنا أوينحت فراغا حين ينتقل بنا من مشهد إلى مشهد آخر، حيث يترك لدى المتلقي فراغ فني يحثه على أن يتخيل هل ستكون نهاية حتمية للتاجر على يد الجني؟ وهذا مالم يحدث وذلك بتدخل الشيوخ الثلاثة الذين صادفهم في طريقه وشرع هؤلاء الثلاثة في البكاء خوفا من فقدانهم التاجر ليتقدم الشيخ الأول الذي كان رفقة الغزالة إلى الجني حيث أنشأ يقص عليه قصته مع الغزالة التي كانت في الأصل زوجته وهي ابنة عمه.....

- **القيم الفنية والجمالية للقصة:**

الوفاء بالعهد – الاعتراف بالخطيئة- التحايل والإنتحال.....

وفي هذا الموقف أنشد التاجر يقول:

[1] ألف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون،ج1، ص11

الدهر يومان، ذا أمن وذا حذر والعيش سطران، ذا صفو وذا كدر

أما ترى الريح إن هبت عواصفها فليس تقصف إلا ما هو شجر

وما ترى البحر تعلو فوقه جيف وتستقر بأقصى قعره الدرر

فإن تكن عبثت أيدي الزمان بنا ونالنا من تمادي بؤسه الضرر

في السماء نجوم لا عداد لها وليس يكسف إلا الشمس والقمر

وكم على الأرض من خضر ويابسة وليس يرجم إلا ماله أثر[1]

3. الحكاية في الثقافة العربية:

فيما تكمن وظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية؟ ومتى نُقيم نظرية تسعى إلى تفسير الحكاية؟.

فعن طريق حضور العمل الفني كما أسلفنا ومحاكاته للواقع، بل يتجاوز ذلك إلى معايشة ومطابقة إياه فالثنائية (عمل أدبي/ واقع الحكي) كل متكامل لا يتجزأ، فلا يمكن فصل الجسد عن الروح، أما الليالي العربية غُيب فيها العمل الأدبي وهذا مرده إلى عدم محاكاته للواقع وهذا ما أقعد حكايات ألف ليلة وليلة أسيرة التشويه والرتابة غير المبررة.

حكايات ألف ليلة ليست مجرد حكي أو مجموعة قصصية تُلقى من باب الطرافة أو الخرافة بل هي حرب فعلية تُشن في كل نص، فبينما نحن نتنقل من نص إلى نص وكأننا نعيش صراع* بين الذات الموجودة في ثنايا الحكايات والتي تتبنى بدورها الرغبة وبين ماهو وضعي أي ما تفرضه طبيعة الحياة من قوانين وضعية.وفي هذا المقام يشير جمال الدين ابن شيخ "أن هناك تغييب للأثر الأدبي من الرغم أنه يصادف شيئاً ما يحاول انتشاله وهذا انطلاقا من الصمت المفاجئ الذي نصادفه في ثنايا الليالي العربية"[2].

[1] إميل ناصيف، من أروع ما قال الإمام الشافعي، بيروت، دار الجيل ، ط1، 1999-1419، ص96

[2] جمال الدين ابن شيخ، ألف ليلة أوالقول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون، الدار البيضاء، المجلس الأعلى للثقافة قسم الترجمة للنشر، 1998، ص15.

*صراع قطبي الذات ويمثل هذا التيار المتلقي أو القارئ النوعي أما القانون ونعني به كل ما هو وضعي ويمثله الحيز الفضائي للحكاية فنذكر على سبيل التمثيل البعد النفسي للحكاية والبعد الإجتماعي فيها والبعد التاريخي والبعد الديني والبعد الفلسفي والبعد السياسي....

إن ضرورة اكتشاف هذا الكلام الذي بات سجين بين طيات صفحات الليالي هي التي فرضت على قُرّاء هذا الزمن والعصور الغابرة أن يظلوا حبسين على فهمه بالرغم من أن هذه المدونة تفتقر صيغتها المتداولة إلى أية قيمة أدبية، لكن ربما ومنذ آلاف السنين تولد لدى القراء والسامعين لحكايات ألف ليلة نوع من الإستثارة للحلم الشيئ الذي أبقى هذه الحكايات تُصنف ضمن الأعمال الفنية الرائعة بالرغم من افتقار لغتها وكذا أسلوبها .

وهذا ما سيدفعنا إلى الوقوف عند هذا الطرح **فهل هذا الحلم أو التخييل يتولد انطلاقا من نصوص الحكايات أم يتولد على مستوى القارئ النوعي؟** وهذا بدوره يدفعنا إلى تعيين فضاء آخر كان السبب الرئيسي في توليد هذا الجمال الفني.

الجمال الفني- التخييل- يتولد من ذات النص وروحه مما يمكن الجزم على أن جل نصوص الحكي تقوم وتتمركز على ثنائية **الرغبة/ القانون**.

فكيف يتولد النص السردي؟ وما هي آليات انتاج المعنى فيه؟

يقول **عبد الفتاح كيلطو** في كتابه الغائب: "قلت له أطرفنا بغريبة من غرائب أسمارك، أو عجيبة من عجائب أسفارك، فقال لقد بلوت من العجائب مالم يره الرّاؤون، وإن من أعجبها ما عاينته الليلة قُبيل انتيابكم، ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مَرآه، في مسرح مسراه..."[1]

فهنا قاعدة شبه عامةوهي أن السرد يكون جوابا عن السؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر. فالأصل هو أن يطلب المتلقي ويأمر بأن يُسرد له المتون الحكائية من لدن السارد أو الراوي. لنستثني بهذا حالة شهرزاد التي تطلب من متلقيها شهريار بالإصغاء إلى سردها الذي تعرضه عليه وهنا تتولد لديها المتعة التخييلية أو اللّذة التخييلية وهذه الأخيرة تجعل شهريار يحث على طلب السرد.

4. المتعـــــة التخييليـــــة للحكاية:

وتدعى اللّذة التخييلية، وهو ما يعيشه المتلقي أو المسرود له وهي الغاية المنوط بها في العملية السردية، غالبا ما يكون المتلقي هو الملك شريطة أن تكون الحكايات غريبة من سمعه وهذه المتعة

[1] عبد الفتاح كيلطو، الغائب (دراسات في مقامات الحريري، المغرب، دار توبقال، ط1، 1987، ص49-50

يثيرها الراوي أو القارئ فيضل غياب المؤلف وهنا تكون سلطة النص، وفي هذا المقام يقول جمال الدين ابن الشيخ: " ...نص ملجأ وفضاء يسمع داخله كلام ظل ممنوعا بين جدران الثقافة العربية الإسلامية..."[1] .

بحيث يشير ههنا ولأكثر من مرة ابن شيخ إلى ذلك الصمت الأدبي أو كما يطلق عليه بالمسكوت عنه المتناثر في ثنايا الليالي العربية هنا وهناك وتم التعمد في توظيف هذا الأخير وبشكل عجيب وكيف احتوى تلك القصص أجمل احتواء. ولهذا نجد الملك شهريار كان يستمر في طلب السرد"وهي المتعة الوحيدة التي يفتقر إليها، من بين متع كثيرة يتوفر عليها، فلا يكون أمامه إلا السعي في طلبها، بما يجعله يستمرئ وضع مملكته تحت أقدام راو مجهول، يطلق له عنان التخيّل ويبدد إحساسه بالعُزلة الذاتية"[2].

فالملك وعرشه في قبضة الراوي أو تحت وطأة السارد ومرد هذا هو التخييل الفني والأدبي نتاج التفاعل بين العناصر السردية ومدى استجابة المتلقي عن طريق فعل الحكي.

ويورد الجاحظ في كتابه الحيوان: " فهمك لمعاني كلام الناس، ينقطع قبل انقطاع فهم عين الصوت مجردا، وأبعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك، ماكان صياحًا صرفاً، وصوتاً مصمتاً ونداءخالصا، ولا يكون ذلك إلاّ وهو بعيد من المفاهمة، وعطل من الدلالة، فجعل اللفظ لأقرب الحاجات والصوت لأنفس من ذلك قليلا، والكتاب للنازح من الحاجات"[3]

فهو نص يؤكد أن المعنى الذي يرقى إلى المستوى العالي يرتسم لدى المتلقي ويُحدث أثره الأدبي عن طريق التخييل أكثر مما هو لفظ وبهذا يكون الكون نتاج للخطاب.

"هكذا يبدوا التخييل طريقة لجعل مضامين عسيرة تصير ممتعة، وتنازلاً لصالح ذوق الجمهور الغر...التخييل موسومٌ، منذ البداية، فهو موجود فحسب كوسيط يتيح تفتُّح المعنى، المتضمن فيه..."[4]. وهذا النص هو الآخر يثبت موت المؤلف منذ ميلاد النص وهذا مرهون بالقارئ النوعي أو المتلقي .

[1] جمال الدين ابن شيخ،ألف ليلة أوالقول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون ، المجلس الأعلى للقافة،ص15.

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص11

[3] أبو عثمان عمرو ابن بحر، الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مطبعة الحلبي، دت،ص47-48

[4] عبد الفتاح كيلطو، المقامات – السرد والأنساق الثقافية- تر: عبد الكبير الشرقاوي، المغرب، دار توبقال، ط1، 1993، ص107-108

أما المعنى التخييلي فهو "المعنى الذي يتعارض مع مقتضيات العقول، ويخل بنظام الطبيعة ويخرق السير العادي للأشياء. وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا...الشاعر في هذه الحالة يُعيد بناء العالم حسب هواه، تماماً كالطفل عندما يلعب. اللّعب بالنسبة للطفل فرصة لصياغة عالم يوافق رغبته، عالم يتصرف فيه كما يشاء، التخييل يعود بالشاعر أو المتلقي إلى مرحلة الطفولة، إلى مايسميه الجرجاني العلءسءص م الأول "[1].

فإذا كان التخييل يمثل العلم الأول عند **الجرجاني** فإن العلم الثاني يتبناه العقل على حدّ تعبيره فلابد للمرء أن يتخلى عن طفولته، وتصبح مجرد مرحلة عابرة من الماضي، "فيدين بالولاء للعقل، لابد أن يغترب الفتى وأن يعدل عن ألعابه المألوفة. هذا الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ألمحه في بيت لأبي تمام

وطُولُ مُقَام المرء في الحَي مُخلقٌ لديباجتَيه فَاغترب تتجَددّ.

الاغتراب مرادف للتجدد، يبتعد الفتى عن حيّه، عن أهله، ويتخذ شكلاً جديداً"[2]. فالمتلقي حين ينتقل من العقل إلى الإحساس وكأنه يبوح بالجانب النفسي الذي طالما كان محجوبا وراء تفكيره العقلي تحت ريادة المنطق. فمثل هذا يكون تأثير السرد في المتلقي، حيث يقوم بإزاحة الستار الذي يحول دون رؤية المرحلة الأولى من العمر.

وفي هذا المقام يقول **أدونيس** في كتابه الثابت والمتحول:" وتعني الغرابة أن شعره غير ما ألفه الناس، فلغته أصلية، أولية، ولغة الناس ليست إلا صدى ساقطا لهذه اللغة الأولية، لكن هذا السقوط منغرس في النفس إلى درجة تبدو معها الغرابة إنها تأسيس للغة جديدة. وكل تأسيس يبدو تجاوزاً،.....ومن هنا لا تعيدنا لغة أبي تمام إلى جنة ضائعة وإنما يخلق لنا بُعداً آخر نستشف عبره جنة ضائعة"[3]

التخييل هو إعلان عن حياة جديدة مليئة بالمجاز بعيداً عن الأفكار المجردة التي تمليها الكتابة الواقعية، فلغة العقل محدودة بقوانينها ومفاهيمها والتي تزيد من تضييق الخناق على المتلقي، أما لغة

[1] ينظر،الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح:هـ. ريتر، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954، ص217-221

[2] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص94

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، بيروت، دار العودة، ط1، 1977، ص117

*أنظر،حكيمة ولدكرادة، ماجستير مفهوم التخييل وتلقيه في المنجز النقدي المعاصر، جامعة مستغانم، 2015، ص. المدخل

الخيال هي لغة رصينة تصور لنا غنى الحياة ونشوتها اللّامتناهية الذي يرسمه المجاز العقلي عن طريق العدول أو الخروج عن المألوف كما ورد في جمالية التلقي*. ويُورد **الجاحظ** قائلاً:" وفي الفُرس خطباء، إلا أن كل كلام للفرس، وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة....وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكَر عند آخرهم وكل شيئ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام....وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام....فتأتيه المعاني أرسالاً..."[1]

5. التخييل في الليالي العربية:

1.5. التخييل في "حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني"

"قالت بلغني ايها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف الدهر والأوان في مدينة الصين رجل خياط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الأحيان يتفرجان على غرائب المتنزهات فخرجا يوما من أول النهار ورجعا آخره إلى منزلهما عند المساء فوجدا في طريقهما رجلاً أحدب رؤيته تُضحك الغضبان وتُزيل الهم والأحزان فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه ثم إنهما عزما عليه أن يروح معهما إلى بيتهما لينادمهما تلك الليلة فأجابهما إلى ذلك ومشى معهما إلى البيت فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقلياً وخبزاً وليموناً وحلاوةً يتحلون بها ثم رجع وحط السمك قدام الأحدب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلةسمك كبيرة ولقمتها للأحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحدة ولا أمهلك حتى تمضغها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات.وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح."[2]

سكوت شهرزاد عن الكلام المباح علق الحكاية، فالمتلقي سيرى أن النهاية مبتورة ولكن هذا البتر متعمد وهذا ما تنفرد به الحكاية، مما سيُجبر القارئ أو المتلقي على ضرورة استنطاق مالم يُصرح به والبحث عن المسكوت عنه في هذا النص.فأول ما نراه مُلفت للانتباه، نجد متوالية من الأفعال

[1] الجاحظ،ابي عثمان عمر ابن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون،ج3 ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1388هـ-1968، ص28

[2] الف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، ج1، 1426-2005، ص 88.

السردية تنتظم في شكل سلاسل أما عن إحصائها فهذا يتعلق بطول أو قصر الحكاية ومما نؤكد عليه اننتظام هذه الأفعال يستلزم منطقيا حضور الرابط الزمني مصحوبا بعامل المنطق.

فإذا أتينا إلى تقسيم الحكاية سنجدها تشتمل على أربعة مشاهد،أما المشهد الأول يتعلق بمتوالية الأفعال السردية التي تتحدث عن النزهة التي قام بها الرجل الخياط رفقة زوجته في بلدة الصين أما المشهد الثاني فيتعلق بالأفعال السردية التي تتحدث عن الدعوة التي تم توجيهها للرجل الأحدب من طرف الرجل الخياط رفقة زوجته وفي وقت متأخر من الليل، ثم يليه المشهد الثالث يخص المتوالية للأفعال السردية والتي تُورد حديثها عن تسوق الرجل الخياط ليلاً ثم تأتي سلسلة الأفعال السردية الأخيرة وهي تُعنى بوصف ونقل حيثيات الوليمة التي تم عزم الرجل الأحدب على مشارفها.

شهرزاد باعتبارها سارد لحكاية تخييلية تتحدث عن شخصيات هذه الحكاية كما لو أنهم سكان عالمها التخييلي فاللذة الأدبية تكمن في ابتداع شخصية مزيفة أو خيالية وإعطائها الطابع الواقعي مما يدفع القارئ إلى البحث عن المؤلف الحقيقي أو الفعلي للحكاية .

أما عن الزمن في الحكاية فنجد الزمن امتزج بين الماضي والحاضر، ففي المقطع الأول نجد السارد يستخدم ماضي الديمومة[1] في البداية (قال، بلغني، كان، خرجا، رجعا، وجدا، عزما، أجابهما، مشى، أقبل، اشترى، حط، جلسوا، أخذ، لقمت، سدت، تصلبت، مات) وهي أفعال تدل على الثبات والسكون وبطئ الحركة والاستمرارية في حركة وديمومة الفعل السردي، وكأنه يطلب منا الاستعداد للاستماع بغية البوح لنا بسر ما أو طلب الاستماع بروية من أجل معرفة المحطات الكبرى في الحكاية وألغازها لنتمكن من سد فجواتها الأدبية بالتعرف على ثغراتها الفنية ثم ينتقل وفي مشهد آخر ومن نفس المقطع إلى استخدام الزمن الحاضر ليحكي لنا عن وقائع الليلة التي قضاها الرجل الخياط الذي هم بالخروج رفقة زوجته ووصف حيثيات ضيافتهما للرجل الأحدب فنجد(يحب، يخرج، يتفرجان، تزيل،تضحك، تقدم، يروح، ينادمهما،

يتحلون، يأكلون، تمضغ) كلها أفعال سردية جاءت في الزمن الحاضر وهي تدل على الحركية وسرعة التغيير .وهنا يمكن الإشارة إلى أن السارد يقتص من لحظة محددة ومحدودة من حيث الزمن، لذلك تبقى الحركة التي تشنها الأفعال السردية في الزمن الحاضر تنماز بأنها مؤقتة أو اللااستمرارية.ثم

[1] ورد عند امبرتو إيكو أن الماضي نوعان : ماضي الديمومة، وماضي بسيط في كتابه 6 نزهات في غابة السرد

يعود السارد في المشاهد الأخيرة من المقطع الأخير إلى استخدام الزمن الماضي الذي يدل على ديمومة الحدث.

إن القارئ أو المتلقي يُخيل له أو بالأحر يتكون لديه أفق انتظار حول حفاوة استقبال الرجل الأحدب الذي كان في ضيافة الرجل الخياط، وكيف انتشلاه من الشارع في حلكة الظلام مما سيجعل المتلقي يُخيل إليه كم كان هذا الرجل الأحدب محظوظ بأن صادف الرجل الخياط رفقة زوجته، لكن سيكون هنالك كسر لأفق التوقع، فبعدما رحبت زوجة الرجل الخياط بضيفها الرجل الأحدب وقدمت له أشهى المأكولات قامت بالإساءة له بحيث أعطته جزلة سمك كبيرة ولقمتها له دفعة واحدة ولم تمهله وقت ليمضغها وكان بجزلة السمك شوكة قوية فعلقت بحلقه واحتبس نفسه مما جعلته يتنفس أنفاسه الأخيرة بسبب المكيدة التي دبرتها له زوجة الخياط

الفجوة الفنية: يخيل للمتلقي ان الرجل الخياط سينقل الأحدب إلى أقرب طبيب بالبلدة ، وسينتاب الزوجان خوف وفزع من أنهما يفقدان ضيفهمالتلكالليلة،لكنهذامالميحدث

2.5. التخييل حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر:

" ومما يحكى أنه كان أوان الحج والناس في الطواف.فبينما المطاف مزدحم بالناس، وإذا بانسان متعلق باستار الكعبة وهو يقول من صميم قلبه: اسألك يا الله أن تغضب زوجها وأقتنيها.قال: فسمعه جماعة من الحجاج فقبضوا عليه، وأتوا به إلى أمير الحجاج بعد أن أشبعوه ضربا وقالوا له : أيها الأمير، أنا وجدنا هذا بالأماكن الشريفة يقول كذا وكذا.فأمر أمير المؤمنين بشنقه. فقال له: أيها الأمير بحق رسول الله صلى الله عليه وسلم أن تسمع قصتي وحديثي وبعد ذلك افعل بي ما تريد.قال : تحدث. قال: اعلم أيها الأمير أنني رجل حشاش اعمل في مسالخ الغنم، فأحمل الدم والوسخ إلى الكيمان، فاتفق أنني رائح بحماري يوماً من الأيام وهو محمل فوجدت الناس هاربين فقال واحد منهم: ادخل هذا الزقاق لئلا يقتلوك. فقلت : ما للناس هاربين؟ فقال لي واحد خدام: هذا حريم لبعض الأكابر. وصار الخدم ينحون الناس من الطريق قدامها ويضربون جميع الناس ولا يبالون بأحد فدخلت بالحمار عطفة. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح."[1]

[1] منشورات محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلة، ج2، ص 526.

يشوب الحكاية تخييل فني قوي وخاصة في المشهد الذي يصور اختيار حريم بعض الأكابر لحشاش وكيف تم ربطه بالحبل وجره على طول الطريق من طرف الطواشي الذي أمرته الحريم فأفق التوقع هنا لدى القارئ هو الزج به في السجن بدون وجود سبب واضح لذلك لأن الأصل حتى الحشاش كان يجهل سبب الإساءة إليه واختياره من دون كل الناس فيما سنجد كسر لأفق الإنتظار.

فبمجرد وصول الحشاش إلى القصر سيلقى حفاوة الاستقبال حيث استقبل بالورد والريحان وقُدم له ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر من أشهى المأكولات وأثمن الملبس وأغلى العطور فخييل للحشاش أن هذا العيش الرغيد سيستمر وأن الله قدر عليه رزقه . ثم يأتي المقطع الأخير يحمل هو الآخر الكثير من التخييل وذلك بعودة الزوج الحقيقي للحريم وكيف أنها استطاعت أن تكيد مكيدة للرجل الحشاش لتثأرلنفسها من زوجها الأمير، ثم يصور لنا السارد عدم تقبل الرجل الحشاش الوضع الذي آل إليه بعد طرده من القصر.

كان بإمكان السارد أن يغير مجرى الحكاية وأن تكون نهاية الحشاش سعيدة، كأن نتخيل مثلاً أنه ومنذ ذلك اليوم أصبح يتمتع برغد العيش في قصر الحريم أو أن نتخيل أن الحريم تخيرته بأن يشغل وزيراً لها مثلاً وذلك بمثابة المكافئة بعدما رأت وفاء الحشاش لها وعدم طمعه أو سرقته لمال القصر بالرغم من أن عمله بسيط جدا ومُحتقر من طرف الناس، فالتخييل هو الذي يسمح لنا بأن تكون لنا حرية مطلقة في تصور النهاية أو باقتراح المشاهد التي كان بإمكانها أن تكون، أو تخيل المشاهد انطلاقاً من رسم أو تشكل أفق انتظار معين.

3.5. التخييل حكاية نهاية ذات الدواهي:

" ثم إن الملك رومزان كتب كتاباً من وقته وساعته وأرسل إلى جدته العجوز شواهي الملقبة بذات الدواهي وذكر لها فيه أنه غلب على مملكة دمشق والموصل والعراق وكسر عسكر المسلمين وأسر ملوكهم وقال: أريد أن تحضري عندي من كل بد أنت والملكة صفية بنت الملك أفريدون ملك القسطنطينية ومن شئتم من أكابر النصارى من غير عسكر فإن البلاد أمان لأنها صارت تحت يدنا. فلما وصل الكتاب إليها وقرأته وعرفت خط الملك رومزان فرحت فرحاً شديداً وتجهزت من وقتها وساعتها للسفر هي والملكة صفية أم نزهة الزمان ومن صحبتهم ولم يزالوا مسافرين حتى وصلوا إلى بغداد فتقدم الرسول وأخبرهم بحضورها. فقال رومزان: أن المصلحة تقتضي أن نلبس اللباس

الإفرنجي ونقابل العجوز حتى نأمن من خداعها وحيلها. فقالوا: سمعاً وطاعة. ثم أنهم لبسوا لباس الافرنج فلما رأت ذلك قضى فكان قالت: وحق الرب المعبود لولا أني أعرفكم لقلت إنكم افرنج. ثم أن الملك رومزان تقدم أمامهم وخرجوا يقابلون العجوز في ألف فارس فلما وقعت العين على العين ترجل رومزان على جواده وسعى اليها فلما رأته وعرفته ترجلت اليه وعانقته ففرط بيده على أضلاعها حتى كاد أن يفعصها فقالت: ما هذا؟ فلم تتم كلامها حتى نزل إليها كان ما كان والوزير دندان وزعقت الفرسان على من معها من الجواري والغلمان وأخذوهم جميعهم ورجعوا إلى بغداد وأمرهم رومزان أن يزينوا بغداد فزينوها ثلاثة أيام ثم أخرجوا شواهي الملقبة بذات الدواهي وعلى رأسها طرطور أحمر مكلل بروث الحمير وقدامها مناد ينادي" هذا جزاء من يتجرأ الملوك وعلى أولاد الملوك" ثم صلبوها على باب بغداد. ولما رأى أصحابها ما جرى لها أسلموا كلهم جميعاً ثم أن كان ما كان وعمه رومزان ونزهة الزمان والوزير دندان تعجبوا لهذه المسيرة العجيبة وأمروا الكتاب ان يؤرخوها في الكتب حتى تُقرأ من بعدهم وأقاموا بقية الزمان في ألذ عيش وأهنأه إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات وهذا آخر ما انتهى الينا من تصاريف الزمان بالملك عمر النعمان وولده شركان وولده ضوء المكان وولد ولده كان ما كان ونزهة الزمان وقضى فكان. ثم أن الملك شهريار قال لشهر زاد: اشتهي أن تحكي لي شيئاً عن حكاية الطيور.فقالت شهر زاد: حباً وكرامة.فقالت لها أختها: لم أر الملك في طول هذه المدة انشرح صدره غير هذه الليلة وأرجو أن تكون عاقبتك محمودة. وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح."[1]

إن القارئ لليالي العربية وفي هذه الحكاية سيقف وقفة المحتار، فستجد ليال طوال لم يبد فيها الملك شهريار رأيه ماعدا هذه الليلة دون سواها من الليالي و لم يبد راحته أو على الأقل يومي بها دون صريح العبارة حيث تظهر عليه علامات الطمأنينة والهدوء، مما يزيد ثقة شهر زاد فيما تقدم للملك من حكايات.

الملك رومزان وهو يطلب في رؤية جدته العجوز شواهي الملقبة بذات الدواهي سيُخيل للمتلقي أنه أرسل في طلب لقائها بغمرة من الاشتياق والحنين لكن سيحدث عكس ذلك تماماً حيث تفطن الملك رومزان لمكر وحيلة العجوز ذات الدواهي بأن تعرفت على وجوه العساكر بالرغم من محاولة الملك رومزان رفقة جنده بالتلبس بالزي الافرنجي، ومما يزيد في توسيع الفجوة الفنية هو فطنة وحنكة الملك

[1] منشورات محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلة،ج2، ص 526.

رومزان الذي نزل مع فرسه واستقبل العجوز ذات الدواهي بعدما هم بمضايقتها بشدها بقوة، ليُكسر أفق توقع القارئ مرة أخرى بطلب الملك بالقبض على العجوز ذات الدواهي وتصليبها على باب بغداد لتكون عبرة لمن يتدخل في شؤن الملوك وأولاد الملوك .

لقد كان التخييل في هذه الليلة متشعب ووارد في الكثير من المشاهد، حيث كان بإمكان السارد أن يضيق الخناق على الفضاء المتخيل، كأن يتخيل عفو الملك رومزان عن العجوز ذات الدواهي بأن يرسل إلى مملكة دمشق والموصل والعراق وكسر ويقيم حفلاً على مشارف العجوز ذات الدواهي وبأن يبلغ الملك الحضور بحقيقة العجوز وكيف أنه تميز بالسمو والرفعة بتجاوزه هذه الحقيقة عن طريق العفو والافراج عن العجوز ذات الدواهي.

4.5. التخييل في الليلة 286 بعض الحكايات تتعلق بالكرم:

ومن المعروف أن حاتم الطائي عُرف بالكرم والجود والمروءة...وهلم جرا، كلها خصال اجتمعت في الرجل، حيث تقول شهرزاد في مطلع الليلة 286 : " ...أما حكايات الكرم فإنها كثيرة جداً منها ما رُوي عن حاتم الطائي أنه لما مات دُفن في رأس جبل، وعملوا على قبره حوضين من حجر وصور بنات محلولات الشعر من حجر. وكان تحت ذلك الجبل نهر جار..."[1].استهلت شهرزاد احداث هذه الحكاية عن طريق إلغاء فاعل لم يعد عاملاً، فالقارئ أو المتلقي كان يرسم في ذهنه أفق انتظار معين حول شخصية حاتم، فإذا بالرّاوي يتخلص من هذه الشخصية قبل أن يُكتَب ميلاد هذه الشخصية، فموت حاتم الطائي منذ الوهلة الأولى يُفضي إلى تجميد الحكاية من أول استهلال، مما يؤدي إلى تجدد الدائرة التي تستلزم بدورها تعديلاً للوضع الذي سيسمح للفاعل الرئيسي الجديد بأداء الوظيفة التي انتُدب إليها "فالحكاية تلغي كل فاعل انتهت مهمته ولن يُكلَّف بإنجاز مهمة جديدة.مع تتابع تطور الحكاية فإنها تتخفف من العناصر التي لم تُجدها نفعاً، ومعنى القول أنها تتكيف مع منحى حياة الشخصيات لكنها تحدّد لها مصيراً تابعاً، بشكل دقيق، لمخططها الخاص، إنهم فعلا، فاعلون يشتغلون في إطار نظام مغلق"[2] كما احتوى هذا المقطع من الحكاية على الوصف بحيث يصور الرّاوي هذا المشهد الذي يحاكي فيه الوضع الإجتماعي الذي كانت تعيشه الفتاة في تلك البيئة القاسية من مظاهر الوأد والعبودية وغيرها من الإنتهاكات، ويتمظهر ذلك بخاصة في قول الراوي:" فإذا نزلت الوفود يسمعون

[1] محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلة ج2، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 1426هـ-2005، ص518.

[2] جمال الدين ابن شيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون، ص45.

الصراخ في الليل من العشاء إلى الصباح، فإذا اصبحوا لم يجدوا أحدا غير البنات المصورات من الحجر"[1] وهذا ما يؤكد ما أسلفنا بذكره، حيث يعكس المقطع الظروف الإجتماعية التي كانت تمر بها الفتاة وكأنهن من يقمن بالصراخ والعويل."إن الوصف الذي خصصنا لخرافة شهر زاد، يظهر أنها خرافة بسيطة التركيب قليلة الأشخاص، محدودة الأحداث، بيد أن ذلك التركيب البسيط الخادع، هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ ما تتسم به الحكاية الخرافية عامة، وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار وتُغذي الإمكانات السردية للحكاية الإطارية"[2] وبهذا ننتقل من مرحلة إلغاء الفاعل إلى مرحلة التكفل بالفاعلين الرئيسيين"ويسمى فاعلاً رئيسياً كل فاعل يقوم بتنفيذ مرحلة أو أكثر، من البرنامج الذي حدّدته الحكاية"[3]ويتعلق الأمر بذو الكراع ملك حمير فنزل بذلك الوادي خارجاً عن عشيرته بات تلك الليلة هناك، وتقرب من ذلك الموضع فسمع الصراخ، فسأل النازلون عن مصدر هذا الصراخ وأجابوه بأنه ينبعث من قبر حاتم فضحك ذو الكراع مستهزءاً بحاتم وهو يقول: "يا حاتم نحن الليلة ضيوفك ونحن خماص*، فغلب عليه النوم ثم استيقظ وهو مرعوب وقال: يا عرب الحَقُوني وادركوا راحلتي.فلما جاؤوه وجدوا الناقة تضطرب فنحروها وشووا لحمها وأكلوه، ثم سألوه عن سبب ذلك..."[4] فدخول شخصية ذو الكراع سيحمل على كاهل الحكاية الأم أو الأصلية العديد من الانفتاحات مما سيولد اضطراراً بروز حكايات فرعية أو ثانوية وفي هذا الشأن يقول تودوروف في كتابه Poetics De La Prose "هو أن ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة"[5] فيمكن القول بأن الحكاية الأصلية تمثل السبب الرئيسي في منح الحياة للحكايات الثانوية وهذا طبعاً عن طريق شخصية معينة أو عدة شخصيات أو ما يسمى بالوسيط السردي أي الرّاوي وما ينجر عنه من مروي له ومروي.

الحكاية الأصلية (الحكاية الأم)	موت حاتم الطائيالذي عرف بالكرم والجود	موت حاتم الطائي الذي عرف بالكرم والجود	موت حاتم الطائي الذي عرف بالكرم والجود	موت حاتم الطائي الذي عرف بالكرم والجود	موت حاتم الطائي الذي عرف بالكرم والجود

[1] محمد علي بيضون، الف ليلة وليلةج2، ص518

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2000،2، ص112-113

[3] ينظر، جمال الدين ابن شيخ، ألف ليلة أو القول الأسير، ص49.

[4] محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلةج2، ص518.

[5] Tzvetan Todorov. Poetique De La Prose.P71

الحكاية الفرعية (الحكاية الثانوية)	نزول الوفود إلى الواد وسماعهم الصوت الزاجر المنبعث من قبر حاتم الطائي	بلوغ القصة لملك حمير" ذو الكراع"	مبيت أمير حمير" ذو الكراع" عند قبر حاتم	الحادثة التي وقعت مع أمير حمير" ذو الكراع"	لقاء أمير حمير "ذو الكراع بعدي ابن حاتم الطائي

فثمة حركة يجسدها تواتر الأفعال في المقطع، لكنها حركة بطيئة بالنظر إلى إيقاعية الحدث، بل خافتة تقريبا مما يجعلنا نقول أن هذه الأفعال وصفية أكثر منها سردية، رغم الطابع السردي الذي يؤطرها. وبهذا وكأننا نعود إلى الصيغة التناوبية **سرد- وصف- سرد- وصف** والتي تبدو أكثر جلاء في هذا المقطع السردي." نمت فرأيت حاتم الطائي في المنام قد جاءني بسيف وقال: جئتنا ولم يكن عندنا شيئ وعقر ناقتي بالسيف ولو لم تنحروها لماتت. فلما أصبح الصباح ركب ذو الكراع راحلة واحد من أصحابه ثم أردفه خلفه، فلما كان وسط النهار أو راكبا على راحلة وفي يده راحلة أخرى"[1] .

فالوصف في هذا المقطع يتوسل أفعالاً تتجرد من طبيعتها الزمانية، لتعبر عن حالة واحدة وإن كانت ظرفية، بمعنى قابلة للتحول والتبدل، أو كما يُطالعنا في المقطع المُمَهد لإنهاء أحداث الحكاية." فقالوا له من أنت؟ قال: أنا عدي بن حاتم الطائي، أين ذو الكراع أمير حمير؟ فقالوا له: اركب هذه الناقة عوضاً عن راحلتك، فإن ناقتك قد نحرها أبي لك، قال: ومن أخبرك؟ قال: أتاني في المنام في هذه الليلة وقال لي: يا عدي إن ذو الكراع ملك حمير استضافني فنحرت له ناقته، فادركه بناقة يركبها، فإني لم يكن عندي شيئ. فأخذها ذو الكراع وتعجب من كرم حاتم الطائي حيّاً وميتاً"[2] وهذا ما جعل الحكاية تتقبل في سياقاتها المختلفة كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، فأول استغراب يقف عنده المتلقي يتمثل في الشخص الميت الذي يُكرم ضيفه الذي ينعم بعطاء الحياة المتجدد. وبهذا يتم كسر أفق توقع المتلقي الذي ربما كان يرتسم لديه أفق انتظار يتمثل في هجوم اللّصوص على ذو الكراع، او تزايد خوف الملك من صدى الأصوات العالية ليلاً من قبر حاتم، أو ربما انبعاث دخان من قبر حاتم

[1] محمد علي بيضون، الف ليلة وليلة، ، ج2، ص518..

[2] محمد علي بيضون، الف ليلة وليلة، ج1، ص218-219.

الطائي،أو....وغيرها من التوقعات. في حين نجد عدي ابن حاتم يهدي ذو الكراع راحلة عوضاً لراحلته التي تم فداؤها.

أما لغة الحكاية فهي لغة بسيطة في ظاهرها لكنها عميقة ببعدها الأخلاقي والإجتماعي والسياسي والننفسي، كما نجدها مجازية بحضور عنصر التخييل الذي يبدو بصفة سائدة في الحكاية

المقاطع	الرّاوي	المروي	المروي له
01	شهر زاد	كرم حاتم الطائي	الملك شهريار
02	شهر زاد	خروج ملك حمير ومبيته بعيداً عن عشيرته	الملك شهريار
03	ذو الكراع	الرؤية التي رآها أمير حمير في منامه	العرب النازلون بالواد
04	شهر زاد	أوبة أمير حمير رفقة واحد من أصحابه، ومطيه لراحلة هذا الأخير	الملك شهريار

5.5. التخييل في حكاية الرجل الطحان مع زوجته:

تفتَتَحُ الحكاية بمكر النساء وعدم ولائهن لأزواجهن وهو موضوع لطلما كان كثير الذيوع، لقوله:".....وكانت له زوجة سوء، .....فرأى زوجها في النوم قائلا يقول له: احفر في الموضع الفلاني في مدار الحمار بالطاحون تجد كنزا.فلما انتبه من منامه حدث زوجته برؤياه، وأمرها بكتمان السر، فأخبرت بذلك جارها، لأجل أن تتقرب إليه .....دعاه البغي إلى قتلها فقتلها وألقاها في موضع الكنز.....استيقظ الطحان من النوم فلم يجد زوجته.....كل ذلك والطحان لا يدري ما سبب توقف الحمار، فأخذ سكينا ونخسه نخسا كثيرا فلم ينتقل من موضعه.....فغضب منه وطعنه فسقط الحمار ميتا وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"[1]

[1] محمد علي بيضون، الف ليلة وليلة، ، ج2، ص 625

أما عن زمن الحكي فنجد الزمن الماضي يغلب على الحكاية وهو الزمن المناسب للسرد إلا أن النص يتخلله بعض المضارع وبعض الأمر وهو ما اقترفه مقام الحكي كقوله:"...احفر في مدار الحمار ستجد كنزا.." فهذا المشهد سيرحل بالقارئ أو المتلقي إلى أفق انتظار محدد، كأن يتخيل تعثر الحمار بنفس المكان وتمرده على صاحبه بعدم برحه للمكان، أو أن يتخيل أن هناك من يترصده من بعيد وخفية وكيف أنه ستلحق به حواجز وصعوبات ومشقة وأنه سيكون بمثابة البطل الذي يتحدى كل الصعاب من أجل بلوغ الحقيقة، ويعثرعلى الكنز المدفون.

6.5. التخييل في حكاية الملك السندباد والطائر البازي:

خرج الملك السندباد برفقة حصانه وطائره البازي وفي طريقه اصطاد غزالة وكان قد اتخذ قرارا بأخذ رأس كل من فاتت عليه الغزالة، فطأطأت هذه الأخيرة رأسها للملك وكأنها تقبل الأرض للملك، ثم شفق الملك عليها وجلس إليها وانحنى لها فإذا بالغزالة تفر من فوق رأس الملك.

ثم التفت هذا الأخير إلى وزيره وجنده فسأل فقال ماذا يقول العساكر فأجابه الوزير يقولون "كل من فاتت من جهته الغزالة يُقتل وهنا نلحظ كسر لأفق الإنتظار.

فذهب الملك من وراء الغزالة يتوعدها بحياة رأسه لن يبرح المكان حتى يأتي بالغزالة، وطلع يتقفى أثرها وليزل وراءها من جبل لآخر حتى تتسرب في فوهة ضيقة وإذا بالطائر البازي ينقرها على عينها واستمر كذلك إلى أن أعماها ودوخها ورماها الملك بدبوز حتى وقعت ثم هم بذبحها وسلخها وعلقها في السرج.

ليواصلوا السير حتى شعر الملك والحصان والبازي بعطش شديد وإذا بالملك يرى ماءا يسيل من على شجرة وكأنه سمن فأخذ الملك بالطاسة التي كان يضعها على عنق البازي ليملأها ووضعها أمام البازي ليشرب منها فلطشها وقلبها وأخذها الملك مرة ثانية وأعاد ملأها وإذا يعيد الكرة مرة ثانية ليأخذ الملك الطاسة وهو غاضب ويقدمها أمام الحصان فلطش البازي مرة أخرى الطاسة بجناحيه، اشتد غضب الملك وردد قائلا:"الله يخيبك يا أشام الطيور، حرمتني من الشرب، وحرمت نفسك وحرمت الحصان، ثم ضرب البازي بالسيف فرمى أجنحته،فصار البازي يقيم رأسه ويقول بالإشارة: أنظر الذي فوق الشجرة .فرفع الملك عينه، فرأى فوق الشجرة حية، والذي يسيل سمها" [1]وحينها شعر الملك

[1] محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلة، ج1، ص 339.

السندباد بحزن شديد ورجع أدراجه والغزالة بيده ثم ألقاها إلى الطباخ وجلس والبازي بين يديه ينفث الأنفاس الأخيرة وإذا بالملك يصرخ حزنا وأسفا ويتضمر بقتله لمن كان سببا في انقاذ حياته وبقاءه حيا.

- ما يمكن أن نخلص إليه غياب العدل عند الملك ومحكوميه
- وفاء البازي لسيده
- شعور الملك بالندم لسرعة تنفيذه للقرارات غير سليمة

العقدة: حين تفر الغزالة من بين يديه وهنا فجوة فنية فأول مايُخيل للمتلقي فلات الغزالة للملك السندباد هذا من جهة، ومن جهة أخرى وبحكم السلطة المخولة للملك القارئ ينتظر تنفيذ القرار الذي تعهد به جنوده ووزيره، لكن يُكسر أفق التوقع بعدم تنفيذ القرار كون الضحية هو الملك حين يبحث عن الماء ليسد ضمأه.

- ضياع الماء مرتين بعد عثور الملك عليه...
- **الزمان**: زمن الصيد
- **المكان**:البيئة الصحراوية
- **الموضوع**:الحكم غيرالعادل
- سرعة تنفيذ الأحكام غير الصائبة

الشخصيات:

- **الشخصيات الرئيسة**:الملك السندباد، الطائر البازي
- **الشخصيات الثانوية**: الحصان، الوزير والوكيل، العساكر

7.5. التخييل في الليلة 399-400 حكاية الخليفة هارون الرشيد مع ابن القاربي

المعروف عن هارون الرشيد أنه كان عادلا ومنصفا ومحذقا، رجل حاكم تولى الخلافة في عهد الخلفاء الراشدين.

الخليفة هارون الرشيد عرف بالعدل حتى في حالات غضبه وتوتره، كان يأخذ من عامة الناس وهذا ما دفع به إلى أن يقاسم همومه والأرق الذي حل به تلك الليلة إلى وزيره "ابن يحي البرمكي" وفي

هذا المقام كان خادمه "مسرور" حاضر فضحك ليس استهتارا لكن حضره موقف ترك فيه أثر الهزل والضحك من طرف شخص يقال أنه يضحك الناس يدعى ابن القاربي ".

فأول ما يخيل للقارئ هو معاقبة أمير المؤمنين للخادم لكن يكسر أفق الإنتظار، لنجد الخليفة يلتمس له أعذارا ويتغاضى عنه شريطة أن يحضر له " ابن القاربي" وفي وتلك الليلة الحالكة.

من جهة أخرى نجد موقف آخر يحمل الكثير من المواقف التخييلية، حيث كل ما قدمه "ابن الفارابي" من أنواع السخرية والكلام الذي يضحك المغتاظ إلا أن أمير المؤمنين لم يجده كلام مضحك. وهنا كسر لأفق التوقع لدى القارئ الذي كان يخيّل له الموقف وكأنه ماثل أمامه الذي يصور دخول "ابن القاربي" رفقة الخادم "مسرور" و أن يسرد "ابن القاربي" حكايات وخرافات سيهيم الخليفة هارون الرشيد بالضحك و أنه سيروح عن نفسه بهذه المواقف الهزلية...

أما الموقف الذي لم يخيل للقارئ بأنه سيجلب السرور إلى قلب الخليفة هارون الرشيد، فكان هو البيت القصيد أو الحل الذي أفرج عن الخادم "مسرور" وعن "ابن القاربي"، زمن عدل أمير المؤمنين قام بمكافئة كلا منهما.

8.5. التخييل في حكاية اللص مع الرجل التاجر:

سيدرك القارئ هذه الحكاية وكأن مصير اللص بقي مجهول، بحيث تعمد أن يترك أثار للتاجر صاحب الدكان، كان بإمكانه أن يتحاشى ذلك وأن يتستر عن حارس السوق، وأن لا يمنحه الدرهمين هذا من جهة.

من جهة أخرى كان بإمكانه بيع ذلك القماش والأخذ بنقوده، لكن يكسر أفق توقع المتلقي بأن يحتفظ اللص برزم القماش. أما التاجر صاحب الدكان لم يهدر الكثير من وقته في إيجاد مكان رزم القماش وذلك عن طريق الأشخاص الذين حمّلوا مع اللص، فيمكن أن نتخيل بأن يدفع اللص دراهم للحمّالين مقابل عدم البوح أو عدم الإدلاء عن السبيل الذي انتهجوه ليلا في حين يخيب أفق انتظار القارئ، بأن يقوم كل الحمّالين بالإدلاء بشهاداتهم ويدلّون التاجر صاحب الدكان على السبيل المؤدية إلى مورد رزم القماش وهنا يبدو التخييل جليا في الحكاية، حيث يرتسم لدى القارئ أفق انتظار يتمثل في معاقبة اللص أشد عقاب من طرف صاحب الدكان وهو يبحث عما سرق منه، وكيف تحايل على

حارس السوق، مما سيعرض نفسه إلى أشد صور العقاب فيخيل للقارئ حتى أن عقابه سيكون أمام الملأ، وبأنه سيفضح أمام جمع من الناس وخاصة كبار تجار السوق حتى يكون عبرة لمن يتردد على أملاك الناس.

ليكسر أفق انتظار المتلقي بعدم معاقبة التاجر صاحب الدكان للص بعد عثوره على رزم القماش، بل يتمادى اللص بتقفي أثر التاجر إلى غاية بلوغه المتجر أو الدكان ليسأله عن الكساء – وهو ملك لصاحب الدكان – الذي كان يتلبس به ليردد اللص العبارة "...يا أخي أنت في وداعة الله، وقد أخذت قماشك وما ضاع منه شيئ فأعطيني الكساء. فضحك منه التاجر وأعطاه الكساء، ولم يشوش عليه وانصرف كل منهما إلى حال سبيله..."[1]

خاتمة الفصل الثاني:

تُعدّ البنية السردية للّيالي العربية موطن التخييل، وهذا انطلاقا من الحكايات الإطارية التي تحتويها خرافة **شهر زاد**، وبشكل واسع النطاق تندرج العديد من الحكايات الفرعية أو الثانوية تحت جناح الحكاية الأم أو الحكاية الأصلية، وهذا ما دفع **تيزفيتان تدوروف في** كتابه Poetique De La Prose ينعت حكايات **شهر زاد** بالأدب الإسنادي فيقول:" التأكيد فيها يكون دائما على الإسناد، وليس على موضوعه"[2] فكل الخرافات التي كانت تُلقيها شهر زاد على مسامع شهريارتميزت بقوة التأثير من ناحية بنائها السردي.

فهي حكايات تنبني على الكلام وهذا الكلام إما يبعث على الحياة أو يؤدي إلى الهلاك والموت، فاللّيالي العربية تنبني على الوهم والخيال ولانقول الحلم لأن هذا الأخير كثيراً ما يميل إلى الرؤية الصحيحة والصائبة والمعربة وتميل أكثر إلى الواقعية" فهو كتاب لا يُقرَأ كما تُقرَأ سائر الكتب، بداخله يوجد شيء سحري"[3]المدونة النقديةتحمل الكثير من الخبايا الفنية والجمالية، فهي تقرر مصير القارئ أو المتلقي، فالمسألة مسألة موت أو حياة، أي ثمن القراءة يقرر ثمن الحياة.

[1] ألف ليلة وليلة، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2005-1426، ج2، ص639

[2] Tzvetan Todorov.Poetique De La Prose edition du seuile ,paris VI-1971. P67

[3] عبد الفتاح كيلطو، العين والإبرة، دراسات في ألف ليلة وليلة، تر:مصطفى النحال، مرا:محمد برادة، الدار البيضاء، الفنك العربي للنشر والترجمة، 1996، ص10.

الفصل الثالث

التخييل والزمن في ألف ليلة وليلة

يقول عبد الفتاح كيلطو في كتابه نظريات السرد الحديثة:

"وينبه شكلوفسكي في قانون الفن فيقول: في تاريخ الفن لا ينتقل التراث من الأب إلى الابن ولكن من العم إلى ابن الأخ"

1923

زمن الحكي في الليالي هو الزمن الماضي، ويجدر بنا الإشارة إلى الماضي المركب من ماض بعيد لقوله:بلغني...وماض قريب وهو يمثل زمن الحكي في حضرة الملك شهريار لذلك يمكن القول:"إن الزمن في نصوص الليالي هو زمن تخييلي وذلك لأن ماترويه شهرزاد أمام الملك قد سبق وقت السرد، كما هو أيضا سابق لقراءتنا له في أي وقت نشاء"[1] بما أن الزمن الحكائي في متن الليالي يختلف بحكم أن الملك شهريار لم يكن مرتبط بوقت محدد أو بفترة محددة يمكثها في قصره بل نجد أكثر وقته يمضيه خارج القصر، وفي مسامراته مع ندمائه وما تبقى من الوقت القليل كان لحكايات "شهرزاد"[2].

"أصبح من البديهي، في النقد الروائي المعاصر، اعتبار النص الروائي نصا منتسبا إلى الزمان أكثر منه إلى المكان نظرا لتتابع الأحداث في السرد بشكل يستدعي حرصنا على ربطها عن طريق إعادة تركيبها وفق وعينا لها في أزمنتنا المختلفة في صورة علاقة ينبع بموجبها الحدث الثاني الحدث الأول.

فغالبا ما يصنف الأدب بأنه فن زماني تمييزا له عن الفنون الأخرى، فلعل السرد الروائي هو أكثر الأعمال الأدبية إلتصاقا بالزمن، مقارنة بالشعر مثلا"[3]فالزمن عنصر فاعل وأهم مكون حكائي في عملية السرد لذا سنقف وقفة خاصة مركزين على هذا المكون السردي.وهذا ما أوجب علينا أن نحتذي إجراء **جيرارجينيت** في حساب سرعة النص أو كما يدعى بالإيقاع الزمني للحكاية ويساوي زمن الحدث(وحدة دولية) على طول النص(المقطع)

وكما أسلفنا بالذكر أن الزمن الحكائي في الليالي هو زمن مركب من زمن ماض قريب + ماض **بعيد**.

[1] داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط 2000، ص 48.

[2] إذن نجد المتن الحكائي في الليالي يختلف من ليلة إلى أخرى، فترانا نصادف مرة ليال طوال ومرات ليال قصر فنجد هذه القضية واضحة لكن الكثير من الباحثين لم يولها كبير اهتمامهم إلا أن هذه القضية الفنية لم توجد اعتباطا على حد تغبير سلمان الشويلي. بل الراجح في الطول والقصر في المتن الحكائي مرده إلى أوبة الملك شهريار فحين كانت عودته قبل انبلاج الفجر وقت قصير فالمتن الحكائي سيكون يمتاز هو الآخر بالقصر وإن كانت أوبة الملك شهريار قبل انبلاج الفجر بوقت أطول بكثير

[3] حاج علي فاضل، ماجستير سيميائية السرد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، 2001، ص 83

وهذا يدفعنا إلى البحث في العلاقة بين زمن الحكي قبل السرد بمعنى [المتن الحكائي] وزمن الحكي بعد السرد [المبنى الحكائي] وفي هذا المقام يقول سليمان الشويلي "ومثل هذا التحديد صعب جدا، لأن مدون الليالي لم يذكر لنا الوقت الذي تبدأ فيه "شهرزاد" بالحكي في حضرة الملك[1].

ولكي نتخلص من مثل هذا المأزق رغم اختلاف طول الليالي... علينا أن نضع تحديدا للوقت المستغرق في الحكي (السرد) وهذا التحديد يمكن إجرائه بطريقتين[2]:

1. حساب عدد الأسطر.
2. حساب الوقت أثناء القراءة بصوت عال ومتأن لكل ما يرد في ليلة واحدة، وذلك من خلال تمثيل دور الراوي (شهرزاد) عندها يمكن استخراج الزمن التقريبي الذي تستغرقه (شهرزاد) في الحكي.

رقم الليلة	عدد الأسطر (المقطع)	الزمن المستغرق في القراءة

3. حين نرسم الجدول نقرأ ونحلل النتائج من خلاله، نحو نقول مثلا: "شهرزاد قد استغرقت في حكمها كذا ساعة في الليلة الـ (.....) وبـ (.....)؟ كذا سطر.

1. إجراء جيرار جنيت في حساب سرعة النص:

يعد حساب الطول النسبي للنص المحكي لكل ليلة سبيل ومدعاة للتمكن من معرفة سرعة النص، وبالتالي يسهل علينا التعرف على الزمن الداخلي للنص الحكائي.

[1] الثلث الأول من الليل) فسيكون إلزاميا على شهرزاد أن يكون المتن الحكائي الذي تقدمه أطول مقارنة بقرينة. وبالتالي تقسم الأحداث وتصوير المشاهد أكيد سيختلف من ليلة إلى ليلة أخرى، وهنا إشارتنا إلى وقت طلوع الفجر دون سواه من الأوقات الأخرى، لأن الوارد في المتن الحكائي في الليالي هو عبارة "... وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح..." وهذه لازمة رافقت تقريبا كل الليالي والتي أوردها ذلك الراوية الشعبي أو السارد الذي نقل هذا السفر العظيم، حيث نقله وجمعه من رواية إلى أخرى، ليصلنا اليوم على هذه الشاكلة.)

[2] ينظر سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، ص 50 – 51.

وفي هذا الصدد يقول سلمان الشويلي: "وبتطبيق المعادلة التالية يمكننا التوصل إلى إيقاع الزمن داخل النص المحكي أو المسرود:

إيقاع الزمن[1]: = زمن الحدث (وحدة دولية) / طول النص (سطر، مقطع)

الحكاية	رقم الليلة	عدد المقاطع	زمن القراءة	الإيقاع الزمني
حكاية نعم ونعمة	242	19مقطع	04 دقائق	0.21
بعض الحكايات تتعلق بالكرم	286	22 مقطع	03 دقائق	0.13
ومن حكايات الكرم أيضا	287	38 مقطع	05 دقائق	0.13
حكايات تتعلق ببعض مدائن الأندلس التي فتحها طارق ابن زياد	288	28 مقطع	04 دقائق	0.14
حكاية هشام بن عبد الملك مع غلام من الأعراب	288	34	05 دقائق	0.14
حكاية هارون الرشيد مع جعفر والجارية والإمام أبي يوسف	307	36	05دقائق	0.13

ولكي تكون قراءتنا للزمن قراءة علمية سنضطر إلى تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع النصية ذات الاستقلال النسبي" وينبني تحديد المقاطع (البدء-الانتهاء) انطلاقا من تحديد:

1-تغير في المكان.

[1] ينظر سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص 50 – 51.

2-تغير في الوقت (تحديد المدة أو الفترة الزمنية بين مقطع ومقطع آخر.

3-دخول أو خروج شخصية مامن مقطع"1وانطلاقا من هذا التحديد سيتأتى تحليلنا للبنية الزمكانية لليالٍ وقع اختيارنا لها.

2. تحليل بنية زمن الليالي العربية

1.2. تحليل حكاية نعم ونعمة:

حكاية نعم ونعمة واحدة من الحكايات الشعبية التي أدرجها هذا القاص الشعبي لليالي العربية والتي تدور أحداثها حول فتاة استأجرها رجل ذا ترف وجاه من الكوفة رفقة ولدتها من دكة النخاسين* وأحضرهما إلى زوجته، فرحبت بهما هذه الأخيرة أيما ترحيب على أن تستعير للفتاة اسما غير اسمها ليكون (نعم) على إيقاع طفلهم(نعمة) وتربت معه في المهد لتكون بعد مرور سنواتٍ من أطهر وأجمل وأنسب الفتيات في تلك المدينة....

رقم المقطع	المكان	الزمان	الشخوص	سبب الانتقال من مقطع لآخر	عدد المقاطع (الأسطر)	سرعة النص بالدقيقة أي زمن الحدث (القراءة) على طول النص
01	الكوفة(دكة النخاسين)	مضي فترة غير محددة	الربيع ابن حاتم، الجارية،ابنتها، النخاس*	دخول شخصية جديدة (ابنة عمه)زوجة الربيع	06	نصف دقيقة/سطر
02	بيت الربيع	مضي فترة غير محددة	زوجة الربيع، الجارية وابنتها، الربيع	خروج شخصية النخاس	06	نصف دقيقة/سطر
03	بيت الربيع	مضي فترة غير محددة	نعم الجارية،نعمة	دخول شخصية	03	أجزاء من الثواني/السطر

			ابن الربيع	ابن الربيع نعمة		
04	بيت الربيع	مضي فترة غير محددة	نعم،نعمة	دخول شخصية الربيع	03	أجزاء من الثواني/السطر
05	بيت الربيع	مضي فترة غير محددة	الربيع، نعمة	خروج شخصية نعم	03	أجزاء من الثواني/السطر
06	بيت الربيع	مضي فترة غير محددة	زوجة الربيع، نعمة	دخول شخصية زوجة الربيع وخروج شخصية الربيع	02	أجزاء من الثواني/السطر
07	بيت نعم (زواج نعم بنعمة)	مضي فترة غير محددة	نعم، نعمة خروج شخصية والدة نعمة،زواج نعم بنعمة	خروج شخصية والدة نعمة،زواج نعم بنعمة	02	أجزاء من الثواني/السطر
08	بيت نعم	مضي فترة غير محددة	نعم	خروج شخصية نعمة	02	أجزاء من الثواني/السطر

تحليل الجدول:

1. مجموع المقاطع في النص هي(08) ثمانية مقاطع نصية أو ثمانية مشاهد.

2. أن المدن التي وقعت فيها الأحداث في الكوفة-السوق- متجر النخاسين-بيت الربيع-بيت نعمة (بعد زواجه بنعم).
3. زمن الحكاية في المتن ما قبل السرد قد توزع بين دقائق محددة تقريبا بمعنى لم تستغرق شهرزاد في زمنها الحكائي إلا دقائق قبل بزوغ الفجر وانبلاجه وهذا مرده إلا أن وقت أوبة الملك شهريار كان متأخرا.

-تنوعت مساحة المقطع النصي من(02)سطرين إلى ستة أسطر(06).

-احتوى النص الحكائي على مجموعة من الشخوص منهامن كان ثانوي ومنها ماكان رئيسي فنذكر الشخصيات الرئيسة (نعم، نعمة، الربيع)، أما الشخصيات الثانوية(والدة الجارية-توفيق-النخاس، والدة نعمة).

فيمكن القول مهما حاولنا إمساك النص وتقويضه من كل الفلتات إلا أنه يبقى نص محكوم بالمشافهة قبل التدوين وحسب دهاء الراوي الشعبي في تحديده للمقاطع النصية، فسنجد أنفسنا مضطرين إلى إقحام النص الحكائي في ضبابية فيما يخص تحديد الإيقاع الزمني لكن يمكن أن نتوصل انطلاقا من هذا الإحصاء إلى سرعة النص حين يكون هذا الأخير مشهدا وسرعته أيان يكون متنا ملخصا.

2.2. تحليل حكاية اللص مع الرجل التاجر:

سيدرك القارئ هذه الحكاية وكأن مصير اللص بقي مجهول وكأنه تعمد أن يترك أثار للتاجر صاحب الدكان كأن بإمكانه أن يتحاشى ذلك وأن يستتر عن حارس السوق وبأن لا يمنحه الدرهمين هذا من جهة.

من جهة أخرى كان بامكانه بيع ذلك القماش والأخذ بنقوده، لكن يكسر أفق توقع المتلقي بأن يحتفظ اللص برزم القماش، كما أن التاجر صاحب الدكان لم يهدر الكثير من وقته في إيجاد مكان رزم القماش عن طريق الأشخاص الذين حمّلوا مع اللص، فيمكن أن نتخيل بأن يدفع اللص دراهم للحمّالين مقابل عدم البوح أو عدم الإدلاء على السبيل الذي انتهجوه ليلاً، في حين يُخيب أفق انتظار القارئ بأن يقوم كل الحمّالين بالإدلاء بشهاداتهم ويدلون التاجر صاحب الدكان على السبيل المؤدية إلى مورد رزم القماش.

أكيد سيكون لدى القارئ أفق انتظار يتعلق بمعاقبة التاجر صاحب الدكان للص أشد عقاب وهو يبحث عما سُرق منه، وكيف تحايل على حارس السوق، وكيف تحايل على حارس السوق، فيخيل للقارئ حتى أن عقابه سيكون أمام الملئ وبأنه سيُفضح أمام جمع من الناس وخاصة كبار تجار السوق حتى يكون عبرة لمن يتردد على أملاك الناس، لكن سيُكسر أفق انتظار المتلقي بعدم معاقبة التاجر صاحب الدكان للص بعثوره على رزم القماش بل يتمادى اللص بتقفي أثر التاجر إلى غاية بلوغه المتجر او الدكان ليسأله عن الكساء وهو ملك لصاحب الدكان الذي كان يتلبس به فأهداه التاجر للص.

ليردد اللص العبارة :"يا أخي أنت في وداعة الله، وقد أخذت قماشك وماضاع منه شيئ فأعطني الكساء فضحك منه التاجر وأعطاه الكساء، ولم يشوش عليه وانصرف كل منهما إلى حال سبيله"

إذا أتينا إلى تحليل العبارة فيترآى إلينا أن عفو صاحب الدكان لم يكن عبثاً أو من باب العفو والتسامح ولكن من باب أن صاحب الدكان سبق وأن مر بهذه التجربة ولكن تاب إلى ربه.

فالقارئ هنا وفي هذا الموقف يُخيل له أن صاحب الدكان يريد أن يوصل رسالة إلى اللص بأنه أهداه ما سأله، بمعنى يمكنه الحصول على ما يود إذا سأل صاحب الملك من دون احتذاء طريقة السرقة. وبأن الله يرزقك إذا سألت بنية الحاجة.

فالتخييل هنا يمثل ذلك المخلوق الذي يكون أكبر من محيطه وواقعه الإنساني، فالتخييل جزء من الحلم الإنساني

رقم المقطع	المكان	الزمان	الشخوص	سبب الانتقال من مقطع لآخر	عدد المقاطع	سرعة النص زمن الحدث/طول النص
01	السوق (الدكان)	غير محدد	الرجل اللص الذي يعلن توبته إلى الله ليصبح	أوبة التاجر إلى منزله	02	أجزاء من الثواني

			تاجراً			
02	السوق (الدكان)	ليلاً	الرجل اللص، حارس السوق	دخول اللص إلى الدكان	04	أجزاء من الثواني
03	السوق (الدكان)	ليلاً إلى وقت السحر	الرجل اللص، حارس السوق، الحمّال، الجمل	غلق اللص للدكان ومُضيه خلف الجمال	08	8/2=0.25دقيقة
04	(السوق) الدكان	وضح النهار	صاحب الدكان، حارسالسوق	صاحب الدكان يصطدم بالرزم التي سُرقت	04	¼=0.25دقيقة
05	مكان بعيد عن الشاطئ	وضح النهار	صاحب الدكان، الجمّال، المراكبي، الجمال	خروج التاجر مع الجمال إلى مورد بعيد عن الشاطئ	09	9/2=0.22دقيقة
06	مكان بعيد عن الشاطئ	فترة غير محددة	صاحب الدكان، الحمّال، الرجل اللص	عثور الرجل التاجر على رزم القماش المسروقة	08	8/2=0.25دقيقة

3.2. تحليل حكاية الخليفة الحاكم بأمر الله مع الرجل التاجر:

"حكي أن الحاكم بأمر الله كان راكباً في موكبه يوماً من الأيام فمر على بستان فرأى هناك رجلاً وحوله عبيد وخدم، فاستسقاه ماء فسقاه ثم قال: لعل أمير المؤمنين يكرمني بنزوله عندي في هذا البستان. فنزل الملك ونزل جيشه في ذلك البستان، فأخرج الرجل المذكور مائة بساط، ومائة نطع، ومائة وسادة، ومائة طبق من الفاكهة، ومائة جام ملآن حلوى، ومائة زبدية ملأى بالشربات السكرية.فاندهش عقل الحاكم بأمر الله من ذلك وقال له:أيها الرجل، أن خبرك عجيب، فهل علمت بمجيئنا فأعددت لنا هذا.قال لا والله يا أمير المؤمنين بنزوله عندي أرسلت إلى كل واحدة منهن أن ترسل لي الغداء فأرسلت كل واحدة منهن شيئاً من فراشها وزائد أكلها وشربها، فإن كل واحدة منهن ترسل لي في كل يوم طبق الطعام، وطبق مبردات، وطبق فاكهة، وجاماً ممتلئاً حلوى، وزبدية شراب، وهذا غذائي كل يوم لم أزد ذلك فيه شيئاً.فسجد أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله شكراً لله تعالى وقال:الحمد لله الذي جعل في رعايانا من وسع الله عليه حتى يطعم الخليفة وعسكره من غير استعداد لهم، بل من فاضل الطعام. ثم أمر له بما في بيت المال من الدراهم المضروبة في تلك السنة فكانت ثلاثة آلاف وسبعمائة ألف، ولم يركب حتى أحضرها وأعطاها لذلك الرجل وقال له: استعن بها على حالك، فإن مروءتك أكبر من ذلك. ثم ركب الملك وانصرف."[1]

تحليل البنية الزمانية للحكاية:

رقم المقطع	المكان	الزمان	الشخوص	سبب الانتقال من مقطع لآخر	عدد المقاطع	سرعة النص
01	البستان	غير محددة	الحاكم بأمرالله، الرجل عبيد	نزول الملكمن على موكبه	02	أجزاء منالثواني/دقيقة
02	**البستان**	غير	الحاكم بأمرالله، الرجل	دخول	06	دقيقة/6

[1] ألف ليلة وليلة، ص627

		محدد	التاجر،جيش الملك	شخصية الجواري		
03	البستان	غير محدد	الرجلالتاجر،الجواري،الحاكم	سجود الحاكم بأمر الله شكراً لله تعالى	05	نصف دقيقة/5

تحليل الجدول:

احتوى النص الحكائي على ثلاثة مقاطع أو مشاهد، بحيث يُخيل له من وراء تردد أحداث وقائع هذه الحكاية أن الحاكم بأمر الله، كان يخرج ليتفقد أحوال البلاد، وحتى لربما لم يكن ينوي النزول عند الرجل التاجر لأنه ليس بحاجة إلى مأدوبة، مما سيلزم المتلقي بقاؤه مأسوراً قيد خيبة الانتظار.

ليكون الحاكم بأمر الله في ضيافة الرجل التاجر وفي هذا المقطع كذلك يُخيل لنا أنه سيسقي الحاكم بأمر الله ماءاً وفقط ومرد ذلك ربما ظناً منه أنه لا يستطيع أن يكفي الجيش عدداً وعُدا الذي نزل مع الحاكم بأمر الله.

ومما زاد إعجاب الحاكم بأمر الله مروءة الرجل التاجر ليأمر له بهبة من بيت المال ومن الدراهم المضروبة في تلك السنة فكانت من نصيبه ثلاثة آلاف وسبعمائة ألف.

4.2. تحليل حكاية تتعلق ببعض مدائن الأندلس التي فتحها طارق ابن زياد:

رقم المقطع	المكان	الزمان	الشخوص	سبب الانتقال من مقطع لآخر	عدد الأسطر	سرعة النص بالدقيقة زمن الحدث القراءة/طول النص
01	بلدة لبطة(مملكة الافرنج)	فترة غير محددة ويمكن	ملوك الروم	بعد موت الملوك الذين توالت	03	أجزاء من الثواني/3

		تحديدها من خلال معرفة عمر كل قفل الذي كان يُرمى على باب القصر		عصمتهم والذين يملكون نسب واحد ولمدة محددة		
02	قصر مملكة الافرنج	الفترة الزمنية غير محددة	ملك الافرنج الجديد، أكابر الدولة الذين منعوا هذا الرجل بكل ما تملكون من ذخائر من اقتحام القصر	تولى رجل الحكم ولا ينتمي نسبه إلى الحاشية الملكية	04	دقيقة واحدة/4
03	قصر مملكة الافرنج	فترة غير محددة	الملك الجديد، أهل المملكة	اقتحام الملك الجديد القصر	22	9دقائق/22

تحليل الجدول:

احتوى هذا النص الحكائي على خيال واسع، حيث قسمناه إلى تخييل سردي آني وتخييل سردي بنائي أي على مستوى بنية النص الحكائي، وهذا ما كنا أشرنا إليه سابقاً فقول شهرزاد: "بلغني أيها الملك السعيد أن الملك الجديد تم منعه من أهل مملكة الافرنج من اقتحامه القصر ولكنه بالرغم من كل تلك الحواجز إلى أنه استطاع أن يفك أقفال القصر(24قفلاً) ويلج إلى قصر المملكة.

فهذا المشهد بث في المتلقي روح التخييل السردي على مستوى بنية الحكي ثم تنقلنا بدورها- شهرزاد- إلى تخييل من نوع آخر وهو حين يجد الملك الجديد كتاباً ويقرأه فينتقل بنا من فضاء تخييلي إلى فضاء آخر الذي يروي واقع وأحداث فتح الأندلس على يد طارق ابن زياد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك.

5.2. تحليل حكاية السفرات السبع للسندباد البحري:

السفرات السبع للسندباد البحري السفرة الأولى:						
رقم المقطع	المكان	الزمان	الشخوص	سبب الانتقال من مقطع لآخر	عدد المقاطع (طول النص)	سرعة النص: زمن الحدث القراءة / طول
1	مدينة بغداد	زمن الخلافة "أمير المؤمنين الخليفة هارون الرشيد"	السندباد الحمَّال	انتاب الحمال تعب شديد بسبب الحر؛ فأخذ قسطا من الراحة أمام باب أحد التجار؛ فإذا بأنغام تتسرب إلى أذنه وطرب إنشاد يمتع سمعه	**06**	30 ثا / 06
2	مدينة بغداد	زمن خلافة "هارون الرشيد"	السندباد الحمَّال	طلوع غلام من باب المتجر الذي كان يجلس أمامه السندباد الحمّال	**19**	04 د / 19
3	مدينة بغداد الدار المليحة (قصر السندباد البحري)	زمن خلافة "هارون الرشيد"	شخصيات الرئيسية: - السندباد الحمّال - الغلام شخصيات ثانوية: - الخدم - والحشم	دهشة السندباد الحمال لما رآه من جنان وجنى في قصر السندباد البحري	**11**	02 د / 11
			شخصيات الرئيسية:	حوار يجمع السندباد الحمال مع		

4	مدينة بغداد (قصر السندباد البحري)	زمن خلافة "هارون الرشيد"	- السندباد البحري - السندباد الحمال شخصيات ثانوية: - الخدم - والحشم	السندباد البحري على مأدبة الغذاء الملكي؛ حيث أصبح يروي حكاية همه بحمل أسباب الناس. السندباد البحري يروي هو الآخر أحداث قصته للسندباد الحمال وأنه لم يصل ذلك النعيم حتى تجرّع مرارة العيش والذل والهوان	**18**	04 د 18
5	الجزيرة (البحر)	يوم كامل وليلة	السندباد البحري	مكث السندباد في البحر؛ فوق قصعة يوم وليلة إلى أن تلاطمت به أمواج البحر ورمت به فوق أشجار بجزيرة مهجورة وعلق بفروع هذه الأشجار بعدما أشرف على الهلاك.	**05**	01 د 05
6	الجزيرة (البحر)	اليوم الموالي انقشاع الليل ويزوغ الفجر مكث على هذه الحالة عدة أيام وليال	السندباد البحري	تورمت رجلاه من شدة ما عاناه في البحر حين بزغت الشمس اليوم الثاني – أصبح يتأمل في بديع صنع الله من ما أصبح يحيط به من أشجار تثمر بأشهى الفواكه وارتوى من عيون الماء العذب. بقي على هذه الحال، مرة يمشي بصعوبة من شدة تورم أقدامه ومرة يحبو على منكبيه؛ مما دفعه إلى صنع عكازا من جذع تلك الأشجار التي كانت تحيط به.	**07**	01 د 07
7	الجزيرة (قاعة تحت الأرض)	عدة أيام	السندباد البحري شبح (فرس عظيم) رجل السائس	السندباد البحري يروي قصته إلى الرجل فيتعجب؛ والرجل هو الآخر يروي أحداث قصته للسندباد البحري	**21**	04 د 21

8	الجزيرة (قاعة تحت الأرض)	مدة طويلة من الزمن	السندباد البحري + رجل السائس + رجال آخرون	ركوب السندباد البحري الفرس رفقة رجل السائس. كانت الوجهة إلى المهرجان مدينة الملك.	**13**	02 د / 13
9	مدينة الملك المهرجان [قصر الملك المهرجان]	مدة طويلة من الزمن	السندباد البحري + الملك المهرجان	السندباد البحري يروي قصته كاملة للملك المهرجان. أنصفه ورحب به وحمد له الله على إنقاذه من دس هذه الشرور. ثم يثبته كعامل في ميناء البحر. يواصل السندباد البحري البحث عن الوجهة التي تؤدي إلى ناحية بغداد لكن لا أحد يعرف؟ السندباد البحري يصادف هنود فيسألونه عن بلاده.	**16**	02 د / 16
10	قصر الملك المهرجان	/	السندباد البحري – الملك المهرجان – جماعة من الهنود	تجاهل الهنود الحمر لبلاد السندباد البحري وتعريفهم له كل فرق الهنود. وقوع نظر السندباد البحري على إحدى جزر الملك المهرجان "كابل" وإعجابه بها.	**07**	01 د / 07
11	جزيرة كابل	زمن غير محدد (مدة طويلة من الزمن)	السندباد البحري	بينما كان يتأمل السندباد البحري في عجائب هذه البلاد رسو سفسنة عظيمة كانت تقل تجارا	**16**	3 د / 16
12	جزيرة كابل	زمن غير محدد (مدة طويلة من الزمن)	السندباد البحري الرئيس أو ربان أو صاحب السفينة	تعرف السندباد البحري على رئيس هذه المركبة البحرية؛ حيث كان هذا الأخير ومنذ مدة من الزمن يبحث عن صاحب البضائع الذي فقد في	**22**	

			تجار	إحدى الرحلات التجارية البحرية في مدينة بغداد. السندباد البحري تنتابه نشوة اللقاء بعد غياب طويل وبعد بحث مرير عن وسيط يصله بحبل الوريد "بغداد"		04 د 22
13	جزيرة كابل	/	السندباد البحري + رئيس المركب	رئيس المركب لا يصدق قول حكاية السندباد البحري ويتهمه بالتلبس والخيانة والازدراء	**08**	04 د 08
14	جزيرة كابل	/	السندباد البحري + رئيس المركب + التجار	تصديق رئيس المركبة والتجار الذين كانوا على متن المركبة، حين سمعوا الحكاية السندباد البحري بعد ما رواها لهم من أولها إلى آخرها، وذكر لهم الأشخاص الذين كانوا برفقته وأسماءهم، كما روى لهم أهم الأحداث التي جرت معهم وأطلعهم على ذخيرته وبضاعته التي كانت يبحث عنها ومنذ زمن طويل	**07**	01 د 07
15	جزيرة كابل	مدة طويلة من الزمن	السندباد البحري + الملك المهرجان	تعرف السندباد البحري على بضاعته التي وجدها بالتمام وبلا نقصان. السندباد البحري يعمل شيئا نفيسا غالي الثمن مما يملك من بضاعته ويقدمها كهدية للملك الذي أحسن ضيافته طول هذه الفترة وأمنه على أملاكه، حيث فرح الملك بصنيع السندباد البحري.	**07**	01 د 07

16	جزيرة كابل	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري + الملك المهرجان	السندباد البحري يودع الأمير ملك المهرجان خير وداع ليشد الرحال رفقة التجار، ويشق البحر ويأخذ وجهة بلاده بعد طلب الاستئذان من الملك المهرجان.	**07**	01 د / 07
17	مدينة البصرة	ليلة كاملة ونهار	السندباد البحري + التجار + رئيس المركب	وصول السندباد البحري إلى مدينة البصرة بسلام وفرحته بعودته إلى بلاده	**03**	01 د / 03
18	مدينة بغداد	يوما كاملا	السندباد البحري	اتجاهه إلى مدينة بغداد دار السلام، ثم دخوله إلى حارته ثم إلى بيته ومعه شيء عظيم من الأسباب والمتاع.	**02**	30 ثا / 02
19	مدينة بغداد	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري + أصحابه وأحبابه	لقاءه بأهله وأصحابه وفرحتهم به. اشترى لنفسه خدم وحشم يؤمنهم على ماله ورزقه وقصره.	**06**	02 د / 06
20	مدينة بغداد (قصر الملك السندباد البحري)	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري + السندباد الحمال	السندباد البحري ينهي حكاية السفرة الأولى ويتعهدهم بحكاية السفرة الثانية. السندباد البحري يأمر بمال وفير للسندباد الحمال ويشكره ويأذن له بالعيش في بلاط قصره	**04**	02 د / 04
21	مدينة بغداد (قصر الملك		السندباد البحري + السندباد	حيرة السندباد الحمال مما يحدث مع الناس من تجارب في الحياة منها	**02**	30 ثا / 02

	السندباد البحري)		الحمال + أصحابه	الحلو ومنها المر، وما علينا هو أن نتعظ وأن نتعلم الدروس ونستخلص العبر من هذه التجارب. عودة السندباد الحمال بعد غذ إلى قصر الملك السندباد البحري من أجل الاستماع إلى حكاية السفرة الثانية		
22	مدينة بغداد (قصر الملك السندباد البحري)	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري	**السفرة الثانية** يؤز بنفس السندباد البحري العودة مرة ثانية على حياة المغامرة بالبحر والسفر إلى البلدان والجزائر، واكتشاف الدنيا، حيث اشتاقت نفسه إلى التجارة واكتساب العيش.	**03**	50 ثا / 03
23	من ساحل مدينة بغداد إلى سواحل أخرى	أيام وليال	السندباد البحري + رئيس المركب + مجموعة من التجار	هم السندباد البحري وكل من على المركب في عرض البحر. الترحال من جزيرة إلى جزيرة. المقايضة والبيع والشراء	**08**	01 د / 08
24	ساحل جزيرة ساحرة	أيام وليال	السندباد البحري + رئيس المركب + مجموعة من التجار	رسو المركب، ليهم الركاب بالنزول بما فيهم السندباد البحري، ليتفرجوا ويتأملوا في سحر الجزيرة اليانعة الأثمار، فائحة الأزهار، مترنمة الأطيار، صافية الأنهار، ولكن ليس فيها ديار، ولا نافخ نار. ثم جلس السندباد البحري في راحة هذه الجنى وأخذ لنفسه قسطا مما قسم له الله من المأكل والمشرب وبدأ يتأمل ويتلذذ حتى أخذته سكرة من النوم، ولم يفق من تلك الغفوة حتى ذهب كل من كان حوله	**11**	02 د / 11

				وفجأة اخلولت الجزيرة وبقي لوحده.		
25	جزيرة ساحرة	عدة أيام وليال	السندباد البحري + الطائر الضخم	تخوف شديد لدى السندباد البحري مما حصل له لأنه يعيش نفس الأحداث والوقائع التي جرت له في السفرة الأولى. لا يتخيل لنفسه النجاة هذه المرة. وأصبح يردد الدعاء "إنا لله وإن إليه راجعون". وكأنه يرسم لنفسه ويتنبأ بالنهاية التي خطط لها بيده. السندباد البحري يعاتب نفسه بعدما كان ينعم برغد العيش وصار يجري وراء الأسفار التي عاودته الهم والغم والحزن والأسى والخوف والذعر. السندباد البحري يقع على بصره شبح طائر ضخم يحوم فوقه ويحجب كل قرص الشمس.	**23**	04 د 23
26	الجزيرة الساحرة	أيام وليال	السندباد البحري + الطائر الضخم	تعجب السندباد البحري من الطائر الضخم "الرخ". السندباد البحري يشد وثاقه برجل الطائر الضخم ضنا منه أنه سينقله ويحلق به إلى بلاد العمار عن طريق عمامته التي صنعها مثل الحبل.	**10**	01 د 10
27	الجزيرة الساحرة	عدة أيام	السندباد البحري + الطائر الضخم	السندباد البحري يحلق في السماء عاليا عن طريق الطائر الضخم. يفك وثاقه من رجل الطائر بعد أن حط في مكان عال قاحل (جبل)، وهو يرتعش خوفا من أن يراه، لكن	**09**	

				أسعفه الحظ من أن يفلت منه. يحلق الطائر عاليا مرة أخرى وهو يحمل بين مخالبه حية ضخمة عظيمة.		1د 09
28	الأرض القاحلة (واد الأفاعي والحيّات)	عدة أيام وليال	السندباد البحري	السندباد البحري يعاتب نفسه مرة ثانية لأنه رحل من جزيرة فيها من الفاكهة ما تشتهي النفس ومن ماء النهر ما يطفئ الظمآن. وجد نفسه على قمة جبل قاحل لا أكل ولا ماء فيها.	**26**	3د 26
29	واد الأفاعي والحيّات	أيام وليال	السندباد البحري	يقطع واد فيه حيّات وأفاعي تخرج في الليل وتختفي في النهار خوفا من الطائر "الرخ" والنسر. السندباد البحري يكتشف نفسه أمام أو وسط واد الماس والأحجار الكريمة الذي لا يصله أحد خوفا من تلك الأفاعي والحيات. شدة جوع وعطش السندباد البحري.	**09**	1د 09
30	واد الأفاعي والحيّات	عدة أيام وليال	السندباد البحري + التاجر صاحب الذبيحة + تجار آخرون	يعلق نفسه بذبيحة (*) ليصعد مرة أخرى عن طريق النسر ويحلق عاليا، ثم إذا به يرى التجار يصيحون على النسر ليتركه هذا الأخير ويمضي من حيث أتى. تخوف التجار منه في الوهلة الأولى ثم يروي لهم حكايته، ويقدم لصاحب الذبيحة ما كان يلتصق بها	**24**	3د 24

			من الماس والأحجار واللؤلؤ، ففرحوا به ورحبوا به، وعجبوا لحكايته واندهشوا كيف بقي حيا إلا بقوة الله تعالى.			

(*) هو كل ما يذبح من الأنعام وهنا الشاة من الغنم وتسلخ وترمى في هذا الواد فتنزل إليه وهي طرية فيلتصق بها شيء من الحجارة ليصعد بها طائر "النورس" والرخ ويصعد بها.

31	بلاد العمار	عدة أيام	السندباد البحري + التجار	السندباد البحري رفقة التجار بعد أن قايض وباع واشترى بتلك الماس التي جلبها معه من واد الحيّات. ومازالوا سائرين قرب واد الحيات ثم إلى واد آخر لشجر الكافور ومن مدينة إلى أخرى وهو يتفرج في عجائب الدنيا ويرى فيها من عجب الحيوانات والأشجار والجنات العظام.	**19**	2د / 19
32	مدينة البصرة من إلى مدينة بغداد	يوما وليلة	السندباد البحري	بلغ السندباد البحري مدينة البصرة وهو يحمل معه الماس والأحجار الكريمة والمال والبضائع. مجيئ أصحابه وأقربائه وجيرانه وأبناء حارته يهنئون له بالسلامة بعدما تعجب كل من سمع قصته وتعجب له.	**10**	1د / 10
33	مدينة بغداد	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري	**السفرة الثالثة** تفكيره في الخروج إلى سفرة أخرى أو تخمينه في رحلة أخرى، مما دفعه إلى شراء بعض المستلزمات التي تخدمه فيسفره.	**06**	06/ثا50 / ثا50 / 06
34	مدينة البصرة	عدة أيام وليال	السندباد	سفره على متن البحر رفقة زخم من التجار والركاب الملاح، ومازال على		

			البحري + التجار	هذه الحال يتفرج ويبيع ويشتري وهو في غاية الفرح والسرور.	**07**	1د / 07
35	جبل الزغب	عدة أيام وليال	رئيس المركب + السندباد البحري + الركاب	تلاطم أمواج البحر، وفك قلاع المركب التي اقتلعتها العاصفة الهوجاء	**06**	50ثا / 06
36	جبل الزغب	عدة أيام وليال	الركاب + السندباد البحري	هجوم قردة على المركب الذي رمت به العاصفة، مما أدى إلى خوف الركاب من القردة، بل فزعهم من منظرهم المخيف وعددهم الكثير. استيلاء القردة على المركب بعد قطعهم للحبال المرساة حتى سار المركب في برهم. انصراف القردة وتركهم في حالهم.	**11**	1د / 11
37	جبل الزغب (قصر في الجزيرة)	عدة أيام وليال	الركاب + السندباد البحري + الشبح (الرجل العملاق)	عثور السندباد البحري رفقة الركاب ورئيسهم على قصر في الجزيرة. اندهاش وحيرة الركاب والسندباد البحري رفقة رئيسهم من هذا القصر وما يحويه. ظهور شبح مخيف بالقصر الذي أخذ فيه الركاب قسطهم من الراحة. التهام الشبح لرئيس المركب، حيث كان هذا الأخير ضالة هذا الوحش، الذي كان يبحث عن فريسة قوية البنية.	**14**	2د/14 03 د / 14
				انصراف الشبح بعدما غط في نوم		

38	جبل الزغب (جزيرة القصر	أيام وليال	السندباد البحري + الركاب + الشبح	عميق وترك الركاب بما فيهم السندباد البحري على حالهم. فزع وخوف الركاب مما شاهدوه حتى أنهم تمنوا الموت أو أنهم أغرقوا في البحر أو التهمتهم القردة بدلا مما شاهدوه في القصر ومما هم عليه من جزع.	**18**	2د 18
39	جبل الزغب (قصر في الجزيرة)	أيام وليال	السندباد البحري + الركاب + الشبح	انقطاع كل سبل المفر والخلاص مما جعلهم يفكرون في أن ينصبوا كمينا للشبح الذي أعاد الكرة كم من مرة والتهم كم من شخص من الركاب بتلك الطريقة الوحشية. بعدما غط الشبح في نومه العميق كالمعتاد، قاموا بفتق عيناه بسيخين من حديد المنصوبة على نار قوية وبعدما احمر وصار مثل الجمر. هروب الركاب والسندباد البحري والنجاة بأنفسهم على متن الفلك الخشبي الذي صنعوه، لكن الشبح كان رفقة أنثى أضخم منه، حيث كانوا يرجمونه بالحجارة (صخور ضخمة). هلاك نصف الركاب. نجاة ثلاثة ركاب: السندباد البحري وراكبين آخرين.	**30**	3د 30
		في ليلة حالكة	السندباد البحري	نجاة السندباد البحري رفقة صديقيه من الأسود العملاقة. غطوا في النوم وإذا بثعبان ضخم		

40	جزيرة مجهولة	من تلك الليالي	+ رفقيه (02)	ينقض على أحد صديقيه ويلتهمه. حزن السندباد البحري وصديقه لفقدانهما لصديقهما بعدما نجو من قبضه الأسود العملاقة.		
41	جزيرة مجهولة	مدة قصيرة من الزمن [من غروب الشمس حتى طلوع الفجر]	السندباد البحري + رفيقه	السندباد البحري يفقد صديقه الذي ابتلعه هو الآخر الثعبان الضخم حينما كانا يبيتان على جذع شجرة ضخمة. السندباد البحري ينجو بنفسه بعدما صنع مقصورة بالخشب يحتمي فيها من الثعبان. فزع وجزع وخوف السندباد البحري بعدما أشرف على الهلاك من كثرة محاولات الثعبان التهامه.	**21**	2د / 21
42	جزيرة مجهولة	مدة قصيرة من الزمن [بعد فجر ذلك اليوم النهار]	السندباد البحري + الركاب	السندباد البحري يلوح بفرع شجرة إلى مركب أبصره في عرض بحر الجزيرة التي كان عليها. اقتراب المركب منه ومد المساعدة إليه. السندباد البحري يروي أحداث الوقائع التي عاشها وتعرض إليها في هذه الرحلة، لركاب هذا المركب بعدما تم انتشاله من هذه الجزيرة المهجورة. السندباد البحري يحمد الله لإحيائه بعد موته. انبهار الركاب من سماعهم لقصة السندباد البحري وتعجبهم من نجاته.	**09**	1د / 09

43	جزيرة السلامطة	فترة قصيرة [فترة الصباح]	السندباد البحري + رئيس المركب + كاتب المركب	بلغ المركب جزيرة فيها بيع وشراء. نزول من كان على متن المركب بقصد التجارة (البيع – شراء – مقايضة). اقتراح رئيس المركب على السندباد البحري أن يعيره حمولة لأحد المسافرين التجار الذي كان برفقتهم وغرق، ولم يعرفوا عنه خبر.	**18**	2د 18
44	جزيرة السلامطة	فترة النهار	السندباد البحري + رئيس المركب + الركاب + تاجر الماس	السندباد البحري يتقدم إلى رئيس المركب ويكشف عن اسمه وبأنه صاحب الحمولة التي أعارها إياه، وبأنه لم يغرق، لكن تعرض إلى وقائع أخرى يرويها لهم. كما قام بتقديم بعض العلامات الخاصة التي كانت على متن الحمولة لرئيس المركب حتى تم تصديقه. كان من بين هؤلاء الركاب تاجر من تجار الماس؛ والذي تعلق السندباد البحري بذبيحته التي كانت تحمل الماس بوادي الأفاعي، وحين سلمها لصاحبها آنذاك - الذبيحة – كان قد منح صاحبها ألماسا مما يربو عما اعتداه تاجر الماس، فأعجب بصدق السندباد البحري وأمانته. تاجر الماس يشهد هو الآخر بما جرى مع السندباد البحري وينصفه؛ كما يشهد بأن صاحب البضاعة. أعجب رئيس المركب هو الآخر بصنيع السندباد البحري ومدى صدقه،	**30**	و 3د 30

				وفرح به وحمد له الله وشكره على سلامته وعودته وردَّ بضائعه له.		
45		عدة أيام وليال (فترة الأوبة من السفرة الثالثة)	السندباد البحري	تصرف السندباد البحري في ماله وبضاعته، وربحه وكسبه مرة أخرى. السندباد البحري يرى أعجب العجاب في البحر (طير يبيض ويفرخ على وجه البحر، وسمك كالبقر.	**09**	1د 09
46	مدينة البصرة ثم إلى مدينة بغداد	يوم كامل وليلة	السندباد البحري	وصول السندباد البحري إلى مدينة بغداد بعد المرور بمدينة البصرة. دخول السندباد البحري حارته ثم دخل بيته وسلم على أهله وأصحابه. فرحته بعودته سالما بين أهله وأصحابه وديارة، حيث تصدق ووهب من ماله ورزقه للأيتام والأرامل. ويشهد السندباد البحري أنه اكتسب في السفرة الكثير من المال وشاهد فيها أعجب العجائب. وفي هذا المقام، وهو ينهي قص حكاية السفرة الثالثة يأمر للسندباد البري (السندباد الحمّال) مائة مثقال من الذهب.	**15**	2د 15
47	مدينة بغداد قصر السندباد البحري	مدة غير محددة من الزمن	السندباد البحري	**السفرة الرابعة** اشتاق السندباد البحري إلى السفر والترحال والتفرج على بلاد الناس والتعرف عليهم، بعدما كان ينعم برغد العيش في قصره وبين حاشيته، فهم في شراء ما يلزمه ليركب البحر مرة أخرى ويشد رحاله إلى بلاد	**06**	50ثا 06

				الناس.		
48	مدينة البصرة (جزيرة)	عدة ليال وأيام	السندباد البحري + الركاب + رئيس المركب	سفر السندباد البحري رفقة جمع من التجار على متن البحر، وبينما هم يتمتعون بالبحر ويرتحلون من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر ويتفرجون؛ وفجأة تعصف ريح قوية شديدة لتقلع القلاع وتحطم المركب ويغرق كل الركاب بما فيهم السندباد البحري مع حمولاتهم.	**08**	1د / 08
49	مدينة البصرة (جزيرة)	يوما وليلة	السندباد البحري + الركاب الذين نجو	نجاة السندباد البحري من الغرق رفقة جماعة من التجار، حيث استنجدوا بقصعة خشب من الأخشاب المتناثرة من المركب.	**04**	ثوانى / 04
50	جزيرة مجهولة	صحوة النهار الثاني (الموالي)	السندباد البحري + الركاب الذين نجو	تلاطمت أمواج البحر مرة أخرى ليرميهم ماء البحر على يابس جزيرة من الجزر. اقتاتوا من نبات تلك الجزيرة وسدّوا حاجتهم ثم باتوا بنفس المكان.	**06**	ثوانى / 06
51	جزيرة	الصباح التالي	السندباد البحري + الركاب	السندباد البحري يجوب الجزيرة رفقة أصحابه وإذا بهم يلمحون عمارة من بعيد فساروا نحوها ودخلوا باب العمارة. دهشة السندباد البحري رفقة أصحابه من عراة يسكنون تلك العمارة ولهم ملك يخدمونه، ومما زاد دهشتهم طعم مأكلهم الذي لم يروا قط في حياتهم من مثله فلم يتقبله	**21**	2د / 21

				السندباد البحري على عكس أصحابه الذين أكلوا منه حتى أذهلت عقولهم وصاروا كالبهائم يرعاهم راع في خضرة تلك الجزيرة حتى يكونوا فيما بعد طعاما لملكهم وحاشيته. امتناع السندباد البحري عن مأكلهم مما أدى إلى ضعف جسمه وهزله يوما بعد يوم حتى نسوه وفكر في الهروب		
52	جزيرة	سبعة أيام متوالية	السندباد البحري	ابتعاد السندباد البحري عن تلك العمارة، ليسلك سبيلا علَّه ينجيه من بطش هؤلاء القوم المجوس وملكهم الغول وهو مذعور من أصحابه حيث أرشده راع كان يرعى أشخاص من مثل أصحابه في مروج تلك الجزيرة. مشى السندباد البحري ليلا ونهار، وجاب الجزيرة أيام طوال جوعا وعطشا وخوفا من أن يصادف ما صادفه من قبل، حيث كان يأكل من نبات وحشيش الجزيرة كلما تذمر جوعا. السندباد البحري يخيل له شبحا من بعيد، وأصبح يركض نحوه هرولة ومشيا وخوفا من خيبة الأمل، لكنه يصادف جماعة يجمعون حب الفلفل.	**18**	1د 18
				تلقى السندباد البحري حفاوة		

53	جزيرة	ساعة من الزمان	السندباد البحري + جماعة يجمعون حب الفلفل	الاستقبال بين جماعة يجمعون حب الفلفل، بعدما أحاطوا به وسمعوا منه وقائع الأحداث التي جرت معه، وكيف أنهم تعجبوا منه كيف له أن يمر على هؤلاء الأقوام السود الذين يأكلون لحم الإنسان وانبهارهم لشجاعة ودهاء وحيلة السندباد البحري بنجاته من سخط هؤلاء القوم. إكرامه بالطعام والشراب المليح.	**10**	1د / 10
54	جزيرة	عدة أيام وليالي	السندباد البحري + ملك الجزيرة	وصول السندباد البحري رفقة الجماعة على قاربهم إلى جزيرتهم أين لقي حفاوة الاستقبال عند ملكهم بعد سمعه هو والجمع الذي كان رفقته القصة كاملة فانبهر ورحب به وطلب منه القيام والمكوث بينهم في قصره بعدما أكرمه بالطعام والشراب.	**06**	50ثا / 06
55	مدينة بالجزيرة	أيام وليالي	السندباد البحري + ملك الجزيرة	بعدما انشرح قلب السندباد البحري، واطمأن خاطره، خرج للمدينة ليتفرج، فإذا به يلمح الناس يمتطون الجياد الملاح، لكن بدون سرج بما فيهم ملكهم فتعجب لرؤية هذا؛ حيث تقدم إلى ملك تلك المدينة ليسأله عن هذا، فأجابه بأنهم لم ينظروا قط سرج، ولم يسمعوا من قبل بهذا؟	**07**	1د / 07
				السندباد البحري يعرض على ملك المدينة صنعة اللجام، ليأذن هذا		

56	مدينة بالجزيرة	عدة أيام وليالي	السندباد البحري	الأخير له بذلك. السندباد البحري يبدع في صناعة اللجام بعدما تعاون في إخراجه مع النجار والحداد. ملك المدينة ينبهر بهذا الصنيع ويفرح فرحا شديدا، مما زاد في طلب انتاجه من طرف كبار رجال الدولة وأربابها، حيث جنى السندباد البحري مقابل هذا مالا كبيرا مما زاده ذيوعا وشيوعا.	**12**	1د / 12
57	قصر الملك	أيام وليالي	السندباد البحري + ملك المدينة	الملك يعرض الزواج على السندباد البحري بعدما ائتمنه على ماله وقصره. السندباد البحري يمتثل لأوامر الملك بمثابة الإبن البار لما للملك من فضل على السندباد البحري؛ حيث أبدى هذا الأخير موافقته، ليعقد قرانه مع امرأة شريفة بديعة الحسن والجمال وصاحبة مال وجاه.	**12**	1د / 12
58	قصر الملك	عدة أيام	السندباد البحري	تزوج السندباد البحري بالمرأة الحسنة وعاشا في قصر الملك في رغد العيش من خدم وحشم؛ حيث نسى كل ما جرى له من تعب ومشقة.	**07**	50ثا / 07
				السندباد البحري يقبل على أحد رفاقه ليعزيه في زوجته فيتفاجئ بعادة سيئة وغريبة يمارسه أهل المدينة في المآتم، حيث يدفن الزوج		

59	مدينة بالجزيرة	عدة أيام	السندباد البحري	مع زوجته إذا ماتت والعكس كذلك، ويرون هذا من باب الولاء والوفاء. ومن باب أنها عادة الأجداد ولا خلاف فيها حسب الملك حتى وإن كان شخصا غريبا ويدخل المدينة عليه أن يلتزم بهذه العادة.	**26**	3د / 26
60	مدينة بالجزيرة	عدة أيام وليالي	السندباد البحري + زوجته	وفاة زوجة السندباد البحري بعد أسابيع من المرض. إقبال الناس على السندباد البحري يعزونه في زوجته وفي نفسه بما فيهم الملك، لكن اعتراض السندباد البحري على هذه العادة وأنه شخص غريب عن هذه الديار وهذه العادات... لكن لا حياة لمن تنادي؛ بل رمي في جب مع زوجته وبحوزتهما بعض من الخبز والماء ومعادن نفيسة ومجوهرات التي امتلكتها زوجته وتم غلق الجب.	**11**	1د / 11
61				السندباد البحري يدفن حيا مع الأموات بالرغم من اعتراضه على هذا. ثم يلقي اللوم على نفسه التي وافقت الزواج من فتاة تلك المدينة؛ حيث أصبح يتمنى الموت غرقا أو بين الجبال مع أصحابه لأهون من هذا الموت البطيء. السندباد البحري يستولي على حلي وجواهر الموتى بعد الزج به في تلك المغارة الخاصة بدفن الموتى والأحياء، وهذا بعد أن يتمكن من القضاء على كل شخص حي كان يلقى به في ذلك		

	المغارة	عدة أيام وليالي	السندباد البحري	الجب رجلا كان أم امرأة، الذين يكونوا برفقة الأموات، كما يأخذ خبز وشراب الموتى الذي يوضع معهم. يتسلل للمغارة شعاع ضوء ينبعث من شق تسبب في إحداث هذا التصدع الوحوش التي تأتي لتنهش من تلك الجثث. السندباد البحري يتقفى خيوط هذا النور علها ترشده إلى منفذ، وإذا بها فوهة تنفذ إلى الخلاء.	**32**	4د 32
62	المغارة	ساعة من الزمن	السندباد البحري	السندباد البحري يتنفس الصعداء بعدما أيقن بالموت المحتوم، فها هو حي بعدما كان ميت وها هو يرى النور بعدما دفن في قبر مظلم وأغلق عليه. السندباد البحري يتجاوز هذه الفوهة، وإذا به يجد نفسه أمام البحر، فحمد الله وشكره.	**08**	1د 08
63	بحر محايد للمغارة	مدة من الزمن	السندباد البحري	السندباد البحري يحمل كل ما حصل عليه من غنيمة حصدها وافتكها للأموات فجمع شيء كثير من الحلي والحلل والقلائد والجواهر والمعادن، بما في ذلك خبزهم وشرابهم وجلس ينتظر بجانب البحر الفرج من الله.	**09**	1د 09
64	البحر محايد للمغارة	مدة من الزمن	السندباد البحري + جماعة في مركب	بعد طول انتظار السندباد البحري يطل عليه الأمل مرة أخرى عبر سفينة ضخمة تتلاطم وسط أمواج البحر وغبابه ليلوح للمركب، ويطلب نجدتهم، فاستجابوا له وأغاثوه.	**12**	1د 12

65	البحر على متن مركب	مدة من الزمن	السندباد البحري + رئيس المركب	السندباد البحري يروي أحداث وقائعه لرئيس المركب باقتضاب وتحفظ خوفا من جهله لهوية الركاب وانتمائهم. السندباد البحري يتجاوز قصته مع ملك الجزيرة ويخفي القصة بأكملها خوفا على مصيره، لكن بالمقابل يبدي احسانه وإكرامه لرئيس المركب بأن وهبه كل ما حصل عليه من مال مقابل النجاة بعمره، لكن رئيس المركب يرفض هذه الهبة على أساس أن مهمتهم البحث عن من انقطعت به السبل وإغاثة الغرقى وإجلاء كل من يحتاج العون إلى بر الأمان. فرحة السندباد البحري بسماعه لهذا واطمئنان قلبه بعدما تقطعت به مرارته خوفا وذعرا.	**12**	1د / 12
66	البصرة ثم مدينة بغداد	أيام وأيام	السندباد البحري	رجوع السندباد البحري إلى مدينة البصرة بعد تفكره لما عاناه في هذه السفرة ثم كانت وجهته إلى مدينة بغداد مهد صباه، أين احتضنته حارته بين أهله وأصحابه وديارة، ثم تصدق من كل ما حمله من مال على الأيتام والفقراء والأرامل، وطلب للسندباد الحمال ما اعتاده من مال.	**18**	3د / 18
	من بغداد إلى		السندباد	**السفرة الخامسة** بعدما استقرت له عين، السندباد البحري يخطط لشق رحلة خامسة		

67	البصرة	بعد عدة أيام	البحري	فينزل إلى السوق ويشتري ما ينفعه في ذلك، ثم يعرج إلى ساحل البصرةفينظر سفينة ضخمة له، ليكتري لها رئيسا ويرفقها بعبيده وغلمانه، ليشقوا البحر مستبشرين بالسلامة والكسب.	**08**	1د / 08
68	عرض البحر	عدة أيام ولياليي	السندباد البحري	السندباد البحري يجول ويصول من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جزيرة يبيعون تارة ويقايضون تارة أخرى.	**04**	ثواني / 04
69	جزيرة مهجورة	غابت الشمس وأظلم النهار	الركاب + رئيس المركب + السندباد البحري	رسو السفينة في جزيرة من الجزائر المهجورة. نزول الركاب يتفرجون على الجزيرة وإذا بهم ينظرون شيء ضخم يعلو تلك الجزيرة، فصعدوا فوقه يتفرجون، وهم أحدهم بضرب تلك القبة الضخمة وإذا به فرخ "الرخ" فذبحوه وأكلوه. السندباد البحري ينذر الركاب من فعلتهم هذه ويحذرهم من طائر "الرخ". يحوم طائر "الرخ" عليهم ويسدل جناحيه في الجو فعمت غمامة الانتقام وزجر بصوته وإذا بالركاب مهولين يهرعون هاربين لينجوا منه في مركبهم. طائر "الرخ" يحطم المركب برميه لصخرة ضخمة على المركب. غرق الركاب بما فيهم السندباد.	**20**	3د / 20

70	جزيرة مجهولة	ساعة من الزمن	السندباد البحري	نجاة السندباد البحري وتشبثه على لوح من ألواح سفينته المتحطمة، ليرمي به البحر المتلاطم الأمواج في جزيرة من الجزر، حيث وجد فيها ألذ الفاكهة وأعذب المياه حتى تخيلها روضة من رياض الجنة.	**10**	1د / 10
71	جزيرة مجهولة	أمسى المساء وأقبل الليل ثم حل الصباح	السندباد البحري	نام السندباد البحري تلك الليلة في أحضان تلك الغابة وغط في نومه من كثرة الهدوء والصمت والتعب. أقبل الصباح فهم السندباد البحري في المشي بين أشجار الغابة وإذا به يبصر شيخا بجانب ساقية.	**08**	1د / 08
72	جزيرة مجهولة	عدة أيام وليال	السندباد البحري + الشيخ	السندباد البحري يدنو من الشيخ ويسلم عليه ويسأله سبب تواجده بالقرب من هذه الساقية، حيث كان يظن أنه أحد الركاب الغرقى، لكن الشيخ لم يتكلم بل بالإشارة يرد السلام على السندباد البحري ويطلب منه المساعدة بأن يمتطي ظهره لينتقل به إلى ساقية مجاورة. فقدم السندباد البحري المساعدة على أن تكون له خير وصدقة تنفعه فيما بعد، لكن يحصل له ما لم يتوقعه، حيث تمرد عليه هذا الشيخ وشد برجليه على رقبته وضغط عليه وأصبح يضربه على ظهره ويأمره بالذهاب به في كل مكان وإلا سيخنقه برجليه التي تشبه رجلا الجاموس.	**38**	4د / 38

				وبقي على هذه الحال أيام وأيام إلى أن جاء يوم وتخلص منه ببديهته وحيلته وفطنته عن طريق اليقطين والعنب ثم قام بقتله.		
73	جزيرة مجهولة	عدة أيام وليال	السندباد البحري + ركاب	عاد إلى مكانه الذي رماه فيه البحر وبقي يتأمل ويتذكر في نفسه وهل سيعاوده الحظ مرة أخرى أم لا. وإذا بسفينة ترسو في ذلك الساحل، فحمد الله وشكره كثيرا. ركب السندباد البحري مع هؤلاء الركاب بعدما روى لهم أحداث قصته مع الشيخ. فحمدوا له الله بنجاته من شيخ البحر، وهموا بالسفر في عرض البحر.	**13**	1د / 13
74	مدينة القرود "أقصى بلاد السودان"	الليل	السندباد البحري	طلع السندباد البحري يطل ويتفرج على هذه المدينة، وكيف للناس يطلعون كل ليل ليبتون في البحر خوفا من هجوم القردة متعجبا من هذه العادة؛ حيث بقي شارد الذهن إلى أن غادر المركب ولم يشعر به فندم على طلوعه من هذه الأخيرة.	**06**	50ثا / 06
75	مدينة القرود [البحر]	وقتي وساعتي الليلة	السندباد البحري + الرجل	يتقدم للسندباد البحري رجل من تلك البلدة ويمد له يد العون والمساعدة؛ حيث أباته معه في زورقه.	**07**	1د / 07

76	مدينة القرود	الصباح	السندباد البحري + الرجل + الأشخاص الذين طلع معهم	عودة الركاب إلى انشغالاتهم وعملهم بمجرد طلوع الصباح يطلعون من البحر. تراجع القردة إلى الغابة وخروجها من المدينة، حيث تنزل فقط ليلا، وكل من تخلف عن البحر ليلا تهجم عليه القردة. ومن حسن الصدف السندباد البحري يروي أحداث ما وقع معه لشخص بات معه في الزورق حيث قام هذا الأخير بتلقينه حرفة عله ينتفع بها ويجمع مال قوته وليتمكن للرجوع لبلاده، حيث يخرجون نهارا إلى الغابة ويجمعون الحجارة ويرمون بها القردة لترميهم هذه الأخيرة بثمار – الجوز الهندي فيجمعها ويأتي بها إلى المدينة ويبيعها ويجمع مالها. وهكذا استمرت الأيام والليالي إلى أن جمع السندباد البحري مالا كثيرا.	**34**	4د 34
77	مدينة القرود [البحر]	أيام وليال	السندباد البحري	أرست سفينة في ذلك البحر. السندباد البحري يركب السفينة ويغادر المدينة ويجمع كل ما لديه من جوز هندي وما يملكه بعدما استشار صاحبه ثم ودّعه خير وداع وشكر له صنيعه معه.	**06**	50ثا 06
78	عرض البحر	عدة أيام	السندباد البحري	السندباد البحري ينتقل من بحر إلى بحر يبيع ويقايض حيث كسب المال الوفير.	**08**	

						1د 08
79	جزيرة المسرات	خمسة أيام	السندباد البحري	في هذه المدينة يتم صنع العمود القماري ثم يمر إلى جزيرة أخرى يصنعون فيها العمود الصيني ثم ينتقل إلى مكان يدعى مغاص اللؤلؤ أين جمع منه لؤلؤ كثير.	**07**	1د 07
80	مدينة البصرة	مدة يسيرة من الزمان	السندباد البحري	ترسوا السفينة التي تقيل السندباد البحري على مشارف مدينة البصرة.	**02**	ثوانى 02
81	مدينة بغداد	مدة قصيرة من الزمان	السندباد البحري	وصول السندباد البحري إلى مدينته وحارته وبين أهله وأصحابه وديارة، فتصدق على الأيتام والأرامل والفقراء وأمر للسندباد الحمال بمائة مثقال من الذهب.	**10**	1د 10
82	مدينة بغداد ثم إلى البصرة	مدة من الزمان	السندباد البحري	حكاية السفرة السادسة السندباد البحري يشد الرحال من مدينة بغداد إلى البصرة ثم ينظر لنفسه مركبا ليشق البحر بعدما اشترى لنفسه أنفس الأشياء التي تعينه على السفر.	**09**	1د 09
83	عرض البحر	مدة من الزمان	السندباد البحري	طاب للسندباد البحري السفر من مكان إلى مكان ومن بحر إلى بحر يبيع ويقايض ويتفرج على بلاد الناس.	**04**	ثوانى 04
				ضياع المركب في البحر وخوف رئيس		

84	عرض البحر	أيام وليال	السندباد البحري + الركاب + رئيس المركب	المركب من هذا التيه. تحطم المركب بالقرب من جزيرة مجهولة. غرق عدد كبير من الركاب، وتمسك البعض بجبل محايد للجزيرة.	**13**	1د 13
85	الجزيرة	أيام وليال	السندباد البحري + بعض الركاب التجار الذين نجوا	السندباد البحري ينجوا مع جملة من نجا من الغرق. انبهار السندباد البحري ومن كان برفقته من لذة المال والمتاع الذي كان على وجه تلك الجزيرة من لؤلؤ وحلي وجواهر ومعادن ثمينة وما شد انتباههم ودهشتهم تلك الرائحة التي كانت تفوح من مياه تلك الجزيرة المنبعثة من العنبر والعود الصيني.	**19**	2د 19
86	الجزيرة	أيام وليال	السندباد البحري	توالت الأيام والليالي وهم على تلك الحال. بدأ ينفذ الزاد وحينها أصبح السندباد البحري يفقد أصحابه الواحد تلوى الآخر من شدة الجوع، إلى أن أبقى السندباد البحري وحيدا على وجه تلك الجزيرة يصارع الخوف والفزع متمنيا الموت قبل رفاقه.	**09**	1د 09
87	الجزيرة	مدة يسيرة من الزمان	السندباد البحري	السندباد البحري يعاتب نفسه على الحال التي كان عليها ولما آل إلى حالة الضياع والتيه والخوف والفزع طوال خمس سفرات، فهو لا يحتاج لمال ولا لجاه. السندباد البحري يجهز قبرا لنفسه بعدما انقطعت به السبل، وينتظر	**10**	1د 10

				الموت يطرق بابه في أي لحظة بعدما ضعف جسمه من شدة الجوع.		
88	النهر	مدة طويلة من الزمان	السندباد البحري	السندباد البحري يخاطر بحياته فيصنع لنفسه فلكا صغيرا ويرمي به في هذا النهر، ليبحث عن أول هذا الأخير عله ينجو وإلا فسيكتب له الهلاك ونهاية محتومة. أصبح السندباد البحري يتحسر على نفسه بعدما واجه مسلكا صعبا ضيقا، وفيه ظلمة عاتمة تحت الجبل لمدة طويلة من الزمن، مما زاد روعه وخوفه وغط في النوم وسلم أمره لله بعدما تأكد من هلاكه. وفجأة يطل عليه نور وإذا به أمام الهنود والحبشة، يسألونه بلغتهم لم يفهم.	**27**	2د / 27
89	بلاد الحبشة	صحوة النهار	السندباد البحري	ثم سمع السندباد البحري اللسان العربي يحيه تحية الإسلام، فهئ له بال وقرة له عين، فحينها اطمأن قلبه وأخبرهم بقصته مع الجبل الذي وراء النهر بعدما أطعموه وسقوه.	**11**	1د / 11 11
90	بلاد الحبشة	مدة طويلة من الزمان	السندباد البحري	السندباد البحري يقابل ملك الحبشة، ليرحب به هذا الأخير. السندباد البحري يهدي ما جمعه في فلكه من مال ولؤلؤ للملك، ليقبله منه هو الآخر؛ مما زادت ثقة الملك بالسندباد البحري حيث أعجب بصنيعه. ملك الحبشة يسمع للسندباد البحري	**16**	1د / 16

				وهو يحكي وينقل الحكم أو الخلافة في مدينة بغداد حيث، أعجب بكل هذا.		
91	بلاد الحبشة	مدة طويلة من الزمان	السندباد البحري + التجار الهنود	السندباد البحري يسمع بخبر تأهب بعض التجار وسفرهم عبر مركب بحري متجهين إلى البصرة. السندباد البحري يسرع إلى الملك ويشكر له جميل صنيعه معه ويودعه... ملك الحبشة يأمر للسندباد البحري بزاد ومال كبير ويستودعه هدية عظيمة للخليفة هارون الرشيد حاكم مدينة بغداد. السندباد البحري يشق البحر رفقة التجار نحو مدينة البصرة، فطاب لهم السفر.	**13**	1د 13
92	مدينة البصرة	أيام وليال	السندباد البحري	وصول المركب إلى مدينة البصرة وإقامة السندباد البحري بالمدينة مدة يسيرة من الزمن.	**02**	ثوانى 02
93	مدينة بغداد (دار السلام)	مدة من الزمان	السندباد البحري + هارون الرشيد	وصول السندباد البحري إلى مدينة بغداد، وعودته بين أهله وديارة وحارته، وقسم كل ما يحمله من هدايا ومال على الفقراء واليتامى والأرامل. السندباد البحري يحمل هدية ملك الحبشة ويقدمها لخليفتهم "هارون	**11**	

				الرشيد" بعدما أخبره بكل ما اتفق معه من أحداث من أولها إلى آخرها. فطلب من المؤرخين بتدوين ما جرى مع السندباد البحري في تاريخ القص حتى تكون عبرة لكل من اطلع على هذا التاريخ.		1د 11
94	مدينة بغداد قصر السندباد البحري	مدة من الزمان	السندباد البحري + السندباد الحمال	أمر السندباد البحري للسندباد الحمال على حيله بمائة مثقال من الذهب وانصرف جميع من كان بالمجلس على أن يجتمعوا في الغد لسماع أحداث أخرى.	**10**	1د 10
95	من مدينة بغداد إلى مدينة البصرة	أيام وليال	السندباد البحري	حكاية السفرة السابعة بعد أن طاب له العيش وتلذذ في قصره وبين أصحابه وأهله، اشتاقت نفسه إلى التفرج على بلاد الناس واستوحش ركوب البحر وأهواله والسفر والترحال عبر أمواجه. السندباد البحري يشق البحر للمرة السابعة عبر مركب مجهز رفقة تجار.	**07**	1د 07
96	مدينة الصين	مدة من الزمن	السندباد البحري + رئيس المركب + التجار	بينما كان يسير المركب والركاب يتفرجون ويستمتعون بهدوء البحر ويتسامرون الحديث عن التجارة وعن السفر، وإذا بريح قوية تعصف بالمركب، فغيرت مساره واتجهت بهم إلى آخر بحر في الدنيا. فهلع الرئيس والركاب كلهم بما فيهم السندباد البحري.	**11**	1د 11
				المركب البحري في منطقة محضورة		

97	إقليم الملوك	أيام وليال	السندباد البحري	فيها قبر سليمان بن داوود عليهما السلام. وإذا بحيتان عظيمتان عظمة خلقتهما تحوم حول المركب تريد التهامه بما يحويه. ريح هوجاء تعصف مرة أخرى وإذا بالمركب يتحطم ويغرق الجميع؛ بما فيهم رئيس المركب ونجا منهم فقط السندباد البحري على لوح من الألواح المندثرة من المركب. السندباد البحري مرة أخرى يلقي الملامة على نفسه ويعاتبها ويرد كل هذا اللهث حول السفر إلى طمع روحه وجشعها في كسب المال الكثير وكنزه.	**22**	22
98	عرض البحر	يومان [أول يوم وثاني يوم]	السندباد البحري	يتوعد السندباد البحري نفسه أمام الله بأنها ستكون آخر سفراته	**06**	ثوانى 06
99	جزيرة عظيمة	مدة من الزمن	السندباد البحري	تطلع السندباد البحري على جزيرة انتعش بمائها وسد حاجته بثمارها. السندباد البحري يجول الجزيرة ويتفرج على زرعها الذي صوّره أو تخيله كصفائح الذهب.	**05**	ثوانى 05
100	مدينة عظيمة	أيام وليال	السندباد	السندباد البحري يدخل مدينة عظيمة ويلتقي شيخا وهو تاجر كبير يلقنه مهنة بيع الحطب فانتفع بها	**11**	

			البحري + التاجر الكبير	ويكسب مالا وفيرا.		1د / 11
101	المدينة العظيمة	مدة من الزمان	السندباد البحري + التاجر الكبير	أعجب التاجر الكبير بصنيع السندباد البحري وولائه له وأمانته. الشيخ التاجر يقترح على السندباد البحري أن يزوجه ابنته التي كانت في مستوى الحسن والجمال ليقبل هو الآخر بالعرض. السندباد البحري ينظر بأن الفتاة كانت تتزين بأرقى وأثمن الحلي والجواهر والمعادن التي لا تقدر بثمن.	**14**	2د / 14
102	المدينة العظيمة	مدة من الزمان	السندباد البحري	توفي الشيخ الكبير، وأصبح السندباد البحري يتولى منصبه ومكانته لأنه كان من كبار التجار، وورث كل ما كان يملكه الشيخ التاجر حسب وصية هذا الأخير. السندباد البحري مسؤول على كل أملاك التاجر الشيخ من مال وغلمان، حيث أصبح يشاورونه في كل شيء والقرار يعود إليه.	**04**	ثواني / 04
				السندباد البحري يكتشف عادة غريبة بين أهل هذه المدينة العظيمة، بحيث يتبدّل لونهم وشكلهم مطلع كل شهر وتصير لهم أجنحة يطيرون بها ما عدا الأطفال منهم والنساء. السندباد البحري يتوسل إلى أحدهم		

103	السماء	مدة من الزمان	السندباد البحري	بأن يمتطي جناحيه ويحلق معه، لكن هذا الأخير يرفض لما في الأمر من خطورة، لكن مع إصرار السندباد الملح يوافق هذا الصاحب ذو الجناح. السندباد البحري يحلق برفقة من يحلقون ويتفرج على تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك مما زاد تعجبه وانبهاره.	**11**	1د / 11
104	الجبل	مدة من الزمان	السندباد البحري + الرجل	السندباد البحري يتحسر ويلقي الملامة على نفسه للمرة الألف ولما كان عليه من فضل ونعمة وهنا وسعادة وما آل إليه من خوف وفزع فبات وحيدا. السندباد البحري يصادف غلمان يسلمانه قضيب من ذهب، وإذا به يواجه حية تبع رجلا فضرب السندباد البحري الحية على رأسها بالقضيب، وأنقذ الرجل.		
105	الجبل	مدة يسيرة من الزمان	السندباد البحري + الرجل ذو الأجنحة	السندباد البحري يلتقي بالجماعة وبالشخص الذي كان يحلق على كتفيه، فتوسل إليه أن يعيده إلى المدينة، لكن الرجل يشترط عليه عدم ذكر الله وهو يحلق على جناحيه، لأن سبب سقوط السندباد هو التسبيح.	**07**	1د / 07
				عودة السندباد البحري إلى تلك المدينة حيث، تلقته زوجته وغلمانه، وحذرته من هؤلاء الأقوام ووصفهم بإخوان الشياطين، وأن أباها كان		

106	المدينة العظيمة	مدة من الزمان	السندباد البحري + زوجته	بعيدا عن اعتقادهم هذا، وعقيدتهم هذه. زوجة السندباد البحري تقترح عليه أن يبيع كل ما يملك أبوها وبأن تسافر رفقته إلى بلاده، حيث وافق السندباد البحري على هذا الرأي وهم في بيع كل شيء. السندباد البحري وهو يفكر في السفر والرجوع إلى بلاده.	**07**	1د / 07
107	عرض البحر	أيام وليال	السندباد البحري + زوجته + الركاب	السندباد البحري يركب البحر عبر مركب اكتراه رفقة جماعة من التجار ليتجه إلى بلاده، تاركين من خلفهم الأملاك والعقارات.	**06**	ثوانى / 06
108	مدينة البصرة ثم بغداد	لم يقم بالبصرة بل توجه مباشرة إلى بغداد	السندباد البحري + زوجته	وصول السندباد البحري إلى مدينة البصرة بالسلامة رفقة زوجته ثم يتوجه مباشرة إلى مدينة بغداد ويدخل حارته بين أهله وأصحابه بعدما خزن ما جمعه من بضائع. السندباد البحري يعلنه أهله مدة غيابه في السفرة السابعة دامت سبعا وعشرين سنة (27 سنة)، حتى ظنوا أنه مات بعد طول هذا الغياب، لكن روى لهم كل ما حدث معه، فاندهشوا وتعجبوا وانبهروا. واندهش السندباد البري من كل هذه الحكايات واعتذر للسندباد البحري. السندباد البحري يقطه عهدا بأنها	**12**	1د / 12

			آخر سفراته مع البحر، لأنه أدرك غايته وعاش مع حاشيته في هناء وبسط إلى أن فرقتهم يد الموت.		

جرت أحداث هذه القصة في عهد الخليفة "هارون الرشيد" حيث كان يعيش هناك رجل يدعى "بالسندباد البحري" في منطقة محايدة بمدينة بغداد مسقط رأسه، تميز بالمال الكثير والجاه الشريف، كان يتمتع بالعيش الرغيد في قصره، لديه حشم وخدم ووزراء، وصاحب سلطان، اتصف بحب الاكتشاف والاستطلاع فكان رجلا مغامرا بحياته مجازفا بثرواته، فأصبح يعول للخروج في كل مرة بغية التفرج على البلاد والتأمل في عجائب الدنيا وصنيع الواحد الأحد الذي لا يزيده إلا عودة له سبحانه وتوحيده وتعظيم جلاله، هذا من جهة، كما يمكننا أن ننوه إلى أن السندباد البحري خرج سبع سفرات في مغامرات خاطر فيها بحياته وبماله وبثرواته وبكل ما يملك، حيث كان دافعه كذلك الكسب وحب جمع المال من خلال التجارة ورغبته في اكتساح وحشد الاغتناء ويبدوا هذا جليا في سفرته الأولى، فهذا بيع وآخر شراء وأخرى مقايضة، والتي أصبح يمارسها كلما هم في ركوب البحر رفقة التجار والركاب متحديا في ذلك أهوال تلاطم أمواج البحر متجاوزا كل ما صادفه في طريقه، من شتى أنواع العقبات، والتعثرات والهفوات، ويمكن أن نرد السبب الرئيسي في مواجهة السندباد البحري الصعاب في كل مرة عبر جميع سفراته التي خاضها سواء على متن البحر عبر مركبه أو مع هلع تلاطم أمواج البحر أو مع الأشباح أو الوحوش أو ما صادفه من أقوام مجوس وعبدة الشياطين وعبدة النار وغيرهم... هو غفوته وسهوه، حيث كان في أكثر من سفرة أينما حطوا الرحال ليرتاحوا أو يبيعوا أو يشتروا أو يتفرجوا على مظاهر الحياة والدنيا في بلاد العجب إلا وكان يغفى في نومه مرات، ومرات أخرى كان يغرق أو يقع في سهو عميق وما إن يستيقظ من غفوته وجد المركب قد غادر وانقطع سبيله، فهذه أو تلك وجهان لعملة واحدة، فكل من النوم والسهو يؤديان منطقيا إلى النسيان بمعنى سهو + نوم = نسيان، وهذه الصفة كانت حاضرة في السندباد البحري وعبر الكثير من سفراته ففي "تجربة السندباد يلعب النوم، وهو شكل من أشكال النسيان مهما"[1]. وكنا لمسنا هذا من خلال استقراء السفرة الثانية، حين حل السندباد البحري رفقة جمع من التجار والركاب وطلعوا على جزيرة ساحرة تأخذ ببال المتفسح بين جداولها وينابيعها، ومازالوا على تلك الحال، والسندباد البحري واحد من هؤلاء المتفرجين على هذا

[1] عبد الفتاح كيلطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مرأ: محمد برادة، دار البيضاء، الفنك للترجمة العربية، 1996، ص88

العجب، حيث أخذ السندباد البحري مكان له يتظلل في ضل هذه الجزيرة بالقرب من نهر يتدفق بجنبه وشرع يتغذى مما جلب معه من أكل وشراب ويتمتع بنسمات هوائها العليل وإذا به تأخذه سنة من النوم وما إن استيقظ حتى وجد المركب قد غادر وذهب كل من كان معه ومن كان حوله من رئيس المركب ومن ركاب وتجار وحينها انقطع به السبيل.

الراوي يركز على عنصر النوم في أكثر من موقف صادفه السندباد البحري وهو في أوج المواجهة "لا يتعلق الأمر بنوم لاستعادة الحيوية، ولا نوم يلي محنة يتم تجاوزها بنجاح ويهيئ لمواجهة أخطار جديدة، بل إنه نوم يحدث في بداية السفرة ولما يبذل السندباد أي جهد بعد للنجاة من خطر ما"[1].

يرى عبد الفتاح كيلطو أن هذا النوم نوم سلبي لأنه جاء عقب الأكل، ضف إلى ذلك اعتزال السندباد البحري عن رفقائه الذين كان بصحبتهم ولم يقاسمهم أكله وشربه وهذه العادة سيئة ومنبوذة في المجتمعات الإسلامية.

عزلة السندباد البحري قطعت سبيله وظلّ في هذه الجزيرة مما سيعرضه إلى مخاطر، فنفذ كل ما كان بحوزته...

السندباد البحري يستقي عدة دروس ومواعظ من خلال هذه السفرة أما في السفرة الثالثة بينما كان السندباد البحري في إحدى المرات يركب البحر رفقة جماعة من التجار، وبينما هو على هذه الحال يتنقلون من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جزيرة شعروا بالتعب والجوع، يجوبون ويقطعون البحار شعروا بالتعب والجوع، ففكروا أن يحطوا الرحال بإحدى الجزر المليحة التي وقعت على نظرهم فكان لهم ذلك، ليرسوا المركب وينزل الركاب، وانتشروا على هذه الجزيرة فبينما هم يتفرجون ويتمتعون بمنظرها الساحر، هم جمع آخر من الركاب يوقدون النار من أجل أن يطهو عليها طعامهم وفجأة شعر كل من كان هناك بأن الجزيرة تتحرك من تحت أقدامهم، وإذا بها سمكة عملاقة تنمو على ظهرها الأشجار والنباتات على اختلافها والتي أوقدتها حر النار المشتعلة من فوق ظهر هذه السمكة العملاقة، فمن التحق من التجار بالمركب كتب الله لهم النجاة وأما من تخلفوا عنه فغرقوا في البحر، وكان السندباد البحري من جملة من غرقوا... وإذا به داخل جوق البحر يصارع الأسماك والحيتان، حتى تمسك بلوح وأصبح يجدف تارة بيديه وتارة برجليه التي تورمتا من كثرة ما صادفه من أذى داخل

[1] عبد الفتاح كيلطو، العين والإبرة، ص 88.

البحر، وكان يلوح للمركب وهو يترقبه يختفي شيئا فشيئا وهو يودع ماله وسلعته، وبقي على هذه الحال عدة أيام وليال إلى أن جرفته ا أمواج وإذا به بأرض ملك عينه كرئيس مكتب وكلفه بالميناء وأصبح مسؤول على كل مركب يدخل أو يخرج من الميناء، لكن بقي السندباد طيلة هذه المدة يجهل بلده ووطنه ويجهله كل شخص اقترب منه وسأله عن وطن يدعى "بغداد" وخاصة البحارة الذين يدخلون عبر الميناء لكن دون جدوى لم يسمعوا قط بهذا المكان.

ولم يزل على هذه الحال حتى جاء يوم الفرج، فالراوي يصور لنا مرور مدة غير يسيرة من الزمن وهذه الفترة أكسبت السندباد البحري موضوع الصبر وعدم اليأس والثقة بالنفس وفي نفس الوقت نجد الراوي يثير موضوع فقدان الذاكرة أو النسيان فطوال هذه المدة السندباد البحري يحاول أن يعرف بنفسه ويتذكر هويته كما كان يسعى جاهدا التعرف على كل شخص يدخل الميناء أو يخرج منه لكن كل محاولاته لا تأتي بنتيجة إلا بعد مرور وقت طويل جدا.

وفي يوم ما حلّ مركب بالميناء، حيث كان هذا الأخير قادم من مدينة بغداد، وكا يقل حمولة خاصة بالسندباد البحري بمعنى مكتوب عليها هذا الاسم التي أضاعها في يوم ما بإحدى سفراته، حيث تعرف على ممتلكاته عن طريق قائد المركب الذي أخبره عن

المعلومات التي كتبت على الحمولة وهي خاصة به، حينها تعرف على نفسه بعدما جهل السندباد البحري شخصيته واسمه، بل كا يجهل حتى المكان أو البيئة الجغرافية التي كان يعيش على سطحها، فهو عاجز على تحديد موقعها على الخريطة أو حتى يعين حدودها...

ها هو يتعرف على شخصه من جديد، لكن لم يصدقه قائد المركب وكذبه وظن فيه السوء، وأنه يريد أن يستولي على ممتلكات غيره وهذا يعني أن الحكاية تحمل في طياتها أكثر من معنى، توحي إلى تفاني قائد المركب وتشبثه بروح المسؤولية، فلن يكن ليشفع للسندباد البحري لولا شهادة أحد التجار الذين صادفهم في سفرته الثانية "بوادي الماس"، بالرغم من أن السندباد البحري كان قد ذكر قائد المركب ببعض ا أحداث التي جمعته وإياهم بالمركب على متن البحر قبل غرقه...، فحين يذكره وكأن قائد المركب نساه أو تناساه "فإن الذاكرة هنا تعب النسيان، والتعرف يعقب الإنكار، والسلامة تعب

المرض أو الوهن والاستمتاع بالمال يلي الحرمان، والعودة إلى الأهل تلي الفراق، والاحتفال بالاسم يلي التجرد منه"[1].

أما في السفرة الرابعة بعدما وقعوا في قبضة قوم المجوس فأجبروه برفقة التجار الذين كانوا معه ممن نجوا من الغرق على أكل طعامهم الذي كان غريبا لونا وطعما، حيث هم رفقاؤه بالأكل من شدة الجوع، لكن السندباد البحري أبى وامتنع عن الطعام بالرغم من فراغ بطنه لكذا يوم وعطشه الشديد، معتبرا من السفرة الثانية والتي كان الأكل والشراب سبب تخلفه عن المركب، وحينها كان الطعام يحمل مخدرا، مما أدى إلى غياب رفقائه عن وعيهم وتحولهم من الحالة البشرية إلى حالة حيوانية ذات غريزة بهيمية... فهزل جسم السندباد البحري وضعف مما شفع له بالذهاب، أما رفقاؤه فأصبحوا طعاما لملك هؤلاء القوم المجوس.

"فيمكن أن ينسب الإغماء، كذلك إلى النسيان وشرود الانتباه"[2]. ولأن رفقاء السندباد البحري تم تخديرهم بعد تناولهم الطعام التخدير = الإغماء = وهو نوع من النسيان.

ثم تأتي السفرة الخامسة حيث يتعرض السندباد البحري إلى قصة غريبة مع رجل يدعى شيخ البحر، حيث يشد انتباهه ويلفت نظره مظهره الملائكي وطمأنينة وجوده قرب ضفة نهر، لكن حدث ما السندباد البحري ما لم يتوقعه... اقترب السندباد البحري من "شيخ البحر" ومد له يد المساعدة تلبية لطلب هذا الأخير، وإذا به يقبض عليه برجليه على مستوى عنقه ويحاول خنقه حتى أغمي عليه، ليتفاجئ السندباد البحري بشكل رجليه التي تشبها إلى حد كبير رجلا الجاموس. ولم يتخلص منه إلا بعد مضي وقت يسير، وبفضل ذكاء السندباد البحري وبديهته استطاع أن يتخلص ويتمكن منه عن طريق مكيدة رسمها ودبرها له.

يخلص السندباد البحري في نهاية هذه السفرة بأن الناس لا تقاس بالمظاهر وهنا تحضرنا تلك الحكمة التي تقول: "ليس كل ما يلمع ذهب"، حيث ينخدع السندباد البحري بالصورة – الشكل – أو الرسم العام "لشيخ البحر" لكنه....!؟ لم يكن ينجو منه أحد يقع بين قبضته حيث تعجب كل من

[1] عبد الفتاح كيلطو، العين والإبرة، ص 102.
[2] المرجع نفسه، ص 89.

سمع من السندباد البحري قصته مع "شيخ البحر" وكيف له أن يفلت منه هذا من جهة، من جهة أخرى أمام ظاهرة "الإغماء" التي تكررت في أكثر من مشهد من السفرات فنجد قول الراوي:

أغمي على السندباد البحري وهو يحاول مساعدة شيخ البحر، حيث قام بخنقه هذا الأخير.

ضربت به أمواج البحر المتلاطمة وتحطم المركب، واستطاع أن يعلق على لوح من ألواح المركب المتحطم، ورمت به أمواج البحر فوجد نفسه مرميا على ضفة جزيرة مجهولة مغمى عليه.

كان في أكثر من مشهد يقف على مشارف الموت، لكن يبقى هذا الموت رمزي على حد تعبير كيلطو

السفرة السادسة ما إن ركب السندباد البحري البحر، وإذا بالأمواج تتلاطم، حيث فقد المركب توازنه وهذا بسبب قربه من قبر سليمان بن داوود عليهما السلام.

في نهاية السفرة السابعة وهي آخر سفراته يتمتع السندباد البحري بما يسمع من السندباد الحمّال لكن !؟ السندباد البحري يعتبر من كل ما جرى معه، حيث بات يرى السندباد الحمّال يمكن أن يطالبه في يوم ما بالميراث بحكم أنهما يشتركان في الاسم واحد، وكون السندباد البحري كان يطالب في أغلب سفراته بماله من ثروات التي كان يفقدها في كل مرة، وكانت تعاد له بحكم أن اسمه كان يشفع له، فبقي السندباد البحري يهاب الاسم لما يحمله من معاني.

من جهة أخرى السندباد البحري يرسم لنفسه حدودا أمام السندباد الحمال بالرغم من أن هذا الأخير من عامة الناس أي ينتمي إلى الطريقة الكادحة من المجتمع على عكس السندباد البحري الذي كان يتمتع في مرتبة الملوك والسلاطين من الطبقة البرجوازية الحاكمة، فعلى السندباد الحمّال ألا يتجاوز هذه الحدود في مملكة السندباد البحري، حتى لا يصبح يطالبه بالملك في يوم من الأيام، لذا ظل يردد أن هناك فراق وخلاف بين السندبادين فهو بحري وذاك حمّال وهنا يطرح الراوي موضوع آخر وهو البيئة أو المكان الذي ينتمي إليه كل من السندبادين فواحد ينتمي إلى البحر بحكم أنه قضى عمره في سفراته التي كان يخوضها عبر البحر على خلاف الآخر فهو حمّال ينتمي إلى البر وشتانا بين بعد المكانين.

خاتمة الفصل الثالث:

يقول عبد الفتاح كيلطو "من الصعب تحديد الوقت الذي تنتهي فيه حكاية، الوقت الذي يشعر فيه المتلقي أنه أمام حكاية تامة وكاملة أنها مسألة تتعلق بالعصر وبالنوع السردي وبالتقاليد الأدبية"[1].

ومرد هذا كله إلى السرد الذي ينسج خيوط التواصل والبقاء بل يدفع بعجلة الوجود والاستمرارية ومنحه فرصة العيش والحياة.

"ولأن السرد يعادل الحياة في ألف ليلة وليلة. إنه لا يقضي على شبح الموت، ولكنه يؤجل تنفيذ الإعدام"[2].

شهريار لا يقتل شهرزاد لأن الحكاية التي ترويها في الليل تعمد إلى تعليقها حين يلج فجر اليوم وهكذا فالصبح يعلق السرد، مما يعني تعليق الموت وهنا تكمن غاية السرد.

وتتضح جليا معالم البعد الإنساني والاجتماعي، الأخلاقي، والثقافي الذي يتولد عن السرد.

"تنعت الحكايات في ألف ليلة بكونها عجيبة وغريبة. هذا النعت يبرر السرد، لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى. وعلى ما يبدو فإن الغرابة تستلزم المسافة (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان) والمسافة المكانية (البطل ينتقل إلى أرض بعيدة، كالصين مثلا، أو إلى أرض غير مضبوطة على الخريطة"[3]

شهرزاد تواجه الموت لا لكي تُنجي نفسها لكن لتحتفظ بالكلام مما يدفع بشهرزاد إلى اسرارها في مواجهة الملك مما يدفعها للبحث دائماً عن نص ملجأ عن نص غير مكتمل حتى يفتح لها هذا الأخير امكانية تجديد المغامرة، فالنص هو حجتها وذريعتها بغض النظر عن أثره الأدبي،" فليست الحكاية بحكي ينتهي. ولكن كتابة يتم تخيلها. وإن هذه الحكاية تتوفر على أدوات للتعبير.فالرجل يريد أن يكون نموذجاً.بامتياز، لأنه مأسور في وظائفه وسلطانه، والمرأة لكونها كائناً يسمع إلى كينونته، فقد تمردت على التقاليد وواجهت القطيعة واندفعت من خلال تصدعات الخطابات.فلها التخييل الحي

[1] عبد الفتاح كيلطو، الغائب دراسات في مقامات الحريري، دار التوبقال، المغرب، ط1، 1987، ص 74.

[2] ينظر، عبد الفتاح كيلطو، الغائب دراسات في مقامات الحريري ، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص 49 - 50.

للاستبدالsyntagme وهي الطاقة التي تُمنح للمعنى وبتعبير آخر، فإن هذا التخييل، ذا، الاستهلال، ينوي اختزال النص وذلك بفرض الحد الثلاثيla triple limite بمنطق ما لتلاحق الأحداث الأحداث ولنهاية معينة، فهو-التخييل-يُفصح عن نهاية النص وقطع المصادر التي تولده"[1]

فيمكن أن نقول أن كلمة الرغبة والتي محلها العقل هي الأجدر من كلمة جنون وما هو خاضع للعقل أكيد يمثل قوة للانتصار عما هو جامح أو احتيال، فله السيادة المطلقة . بمعنى أن شهرزاد كانت تمارس الليالي تحت رغبة منها وبإرادته دون تدخل أي طرف آخر.

[1] جمال الدين ابن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة، 1998،ص39

الخاتمـــــة

لقد تخطت أسطورة "ألف ليلة و ليلة" مفهوم القصة و الحكاية المسلية أو الخرافية التي يسامر بها الناس في أوقات فراغهم لتصبح مصدر إلهام لعديد الأدباء، إذا مارس إغراءها على الأفلام المبدعة لتأخذ عدة أشكال و ألوان. و هذا عن طريق تحويرها و تحويلها بما يناسب روح العصر و بتحويرهم هذا استطاعوا أن يثيروا مواضيع شتى، تثير القرّاء و تستهويهم.

و من جهة اخرى أصبحت هذه المدونة النقدية مصدر إلهام لكثير من الشعراء حيث كانوا يستلهمون القصص الشعبي العربي القديم فيما ينظمون، و يست الليالي العربية فيما ينشؤون و يدرسون.

فكل ما يهمنا من هذا و ذاك هو أن نرفع الستار عن ماهية الأدب العربي و مساره و خاصيته، و أن نكشف عن الميزة التي فارق بها الأدب العربي الآداب العالمية الاخرى فخلصنا إلى أن تحديد الاتجاه الأدبي العربي في ردائه الحديث ليس بالأمر الهين، لأن النظرة العجلى توقع في الخطأ.

فوجدنا أن أدبنا و بمختلف فنونه قد تأثر هو الآخر بالحضارات المحيطة به مثل حاله فيما مضى، بالثقافة الهندية و الفارسية و الفلسفة اليونانية فلا يقل شأنه اليوم عن تأثره بالثقافة اللاتنية و الأنجلوساكسونية.

و باعتباره أدب حي سيتصف بخاصية التجديد بمعنى سينزع هو ذا الأدب و يخلع أثوابه العتيقة باحثا في ذلك عن ثوب آخر يتماشى و يساير معطيات الحضارة الجديدة بل حتى إنه لا يستطيع التجرد. أو الهروب من هذه الحقيقة و إلا نعت بالجبن و الحمق و بالتالي يعتزل هذا الأدب و يغترب عن باقي الآداب العالمية الاخرى.

لكن مهما قلنا في حق أدبنا العربي يبقى هذا ليس بالأمر الكافي أو الوافي، بل تجدنا في كثير من المرات مجحدين في حقه و مقصرين عمدا أو سهرا مزكين في هذا المقام ما تفضل به عبد الفتاح كيلطو في كتابه الشهير "العين و الابرة" أنه لن يتمكن القارئ من اتمام هذا الكتاب المتشظي حتى و إن رغب في ذلك الذي يعتبر متنا يضم عددا لا يحصى من المخطوطات و الطبعات و الترجمات و الاضافات و الشروح و الكتابات المعادة، و سيظل هناك أبدا نص آخر من الليالي قابلا للكشف و القراءة.

و مما يدعم موقفنا قوله " إن الادانة المتطيرة تتلاشى داخل تعرجات كتاب عدّ بحق كتاب لا نهائي"

تحمل الليالي العربية في طياتها العبر الأخلاقية ونلمس في ثناياها طابع الوعظ، لكن يرسم الراوي هذه الأحداث عن طريق الإستعارة – التخييل – التي يمثلها الحرف داخل الإطار الحكائي، لليالي العربية، بل أكبر من هذا التصور لعمل الاستعارة على مستوى الحرف، بل سنجد أنفسنا مجبرين على البحث عن عوامل أخرى والتي تجعل من الخطاب أو الكتابة خطابا حكائيا أو نصبا سرديا، ومن هنا نتفق طبعا على وجود سلسلة من القوى العاملة التي تتحرك وتعمل على مستوى الحرف الواحد المكون للنص السردي مما سينتج كلاما ذا سلطة على المتلقي بمعنى أن القضية ستكون أكبر مما نتصور، فنحن أمام خطاب خطير إما ينقض الراوي أو يورطه فالمسألة تتعلق بحياة أو موت المؤلف، وهذا هو المعروف في خطاب الليالي العربية، وهنا نرجع بأذهاننا إلى الوراء، حين خاطرت "شهرزاد" بحياتها وتزوجت الملك السفاح من أجل أن تنقض ثبات بلدتها، بل بنات العالم من بطش "شهريار" وجوره، فكان يسمع كلامها حين يطلبه وعندما كانت "شهرزاد" تتأرجح حياتها بين الحياة أو الموت وهذا في كل ليلة وطيلة كم من سنة، فشهرزاد تمدد الحكايات حتى تحيا وتستمر في وجودها حية، فالكلمات تمدد حياة "شهرزاد" وتكتب لها العمر الطويل، ولن يكون هذا إلا عبر التخييل السردي الذي ترسم معالمه حضور الاستعارة بقوة طيلة هذه الرحلة الأدبية.

"شهرزاد" تقرر إنهاء السرد في الليلة الواحدة بعد الألف ليلة وهذا سيكون منطقي أكثر إذا أرجعنا السبب إلى كبح الرغبة، أو توقف الرغبة عن السرد هي التي أملت على "شهرزاد" الكف عن الحكي وإنهائه بعد مدة عمرها ثلاث سنوات، فها هي "شهرزاد" تستطيع أن تنتقل بالملك "شهريار" من مرحلة جنونه وتهديداته بالقتل التي كانت تراود "شهرزاد" في كل ليلة، ولتأخذ بيده إلى بر الأمان وتزرع بقلبه بذور الطمأنينة وتستأصل جذور الانتقام والسفح والجور.

تدفق سردي "لشهرزاد" استطاع أن يغير مجرى حياة شعب بأسره بل تاريخ أمة من الأمم كان نظام حكمها فاسدة.

بالرغم من بطش الملك شهريار وحقده المتجذر إلا أنه خضع لسلطة التخريف أو ما تنعته لغة النقد الحديث بالمتعة التخييلية مما أقعده ولزاماً بالتخلي عن قتل شهر زاد والابتعاد النهائي عن قتل النساء.

فالمتعة التخييلية غالبا ما يثيرها الراوي ويتأثر بها المروي له لذا يبقى هذا الأخير في تباعية منقطعة النظير للراوي والذي بدوره يطلق العنان لجموح خياله اللامحدود مما يجبر المروي له وغالبا ما يكون يمارس السلطة أو يمثل الكتلة القوية أو الحاكمة في مجتمع ما بتسخير مملكته وجنوده وخَدمه تحت تصرف الراوي وهذا عن طريق المتعة أو اللذة التخييلية.

"لقد انقرضت الآن المتع واللذات التي كان ملوك الخرافة يُجدون في طلبها، واستبدلت بنوع من المتع العقلية التي يثيرها البحث في أصول المعرفة ومصادرها.وفيما كانت المتع التخيلية تُلزم الملوك، الاستلقاء على طنافس وثيرة، أوجبت المتع العقلية على الباحثين التقصي والتصنيف والمضاهاة والتحليل والاستنتاج، فاقترنت المتعة بالبحث، وأصبحا متلازمين، وصارت صعاب البحث سبباً، يجعل الباحثين يمضون قدماً في الاستغراق بمتعهم العقلية".

فشغف البحث وحب الإطلاع والتطلع لأصول المعرفة وروافدها أقعد ملوك الخرافة وقتل الراوي والمروي له وثبط فعل الحكي وألزمه الانحراف وعمد إلى تخطيه وأقحم عملية السرد عامة في طبوهات التقعيد وإشكالية المنهج حيث باء هذا الأخير بتسديد الضربة القاضية على اللذة أو المتعة التخييلية وفسح مجالا واسعاً للذة العقلية التي تُعنى بتقفي الأثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم وكذا أصول فكرها ومظاهره التركيبية والتعبيرية ومحاولة التطلع والكشف عن أبنية خطابها ودعائمه بغية الوصول إلى العناصر الفاعلة في ذلك وهنا نحن أمام ما يُسمى بالنقد العلمي وبهذا سنفتح مجالا واسعا "ليواكب الثورة المعرفية الحديثة التي شملت مكونات الفكر الإنساني ومظاهره كلها. وفيما استأثرت الأنظمة المعرفية للعقل العربي، ومظاهر الثبات والتحول في الثقافة العربية، ومظاهر التعبير اللساني والبلاغي بالإهتمام فيما كان الاهتمام بشتى مظاهر الخطاب فإن التفكير اللساني أولى اهتمام منفرد بنوعه بالمظهر السردي الذي يكتمل به جسد الثقافة العربية وأضفناه بمقتضى الحال إلى النتاج المعرفي وديوان العرب.

وأخيرا أودّ من صميم وجداني أن يلقى هذا البحث الرضا والقبول وأن يكون مشعلا على الطريق يزيح من حوله الضباب ويدفع للمزيد من الإقبال مما عجزت من الوصول إليه.

ووفقنا الله لما فيه الخير وهدنا لحسن القصد وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين.

الباحثة

الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق التي تعترض المعرفة، ومن أهم هذه العوائق رواسب الجهل، وسيطرة العادة، والتبجيل المفرط لمفكري الماضي.

أن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة.

روجر باكون

قائمة المصادر والمراجع

القـرآن الكـريم

أولا: المصـادر:

1. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة ، بيروت، دار الكتب العلمية، ج1 ، ط1، 1440، 1983.
2. ابن رشيق الأزدي القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محي الدين عبد الحميد سورية، دار الجيل ، ط5، 1401هـ- 1981م ، ج1.
3. ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، القاهرة، ج4، القسم الأول.
4. ابن سينا، الخطابة،قسم المنطق،تح: محمد سليم سالم،، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة ج8.
5. ابن سينا، الشفا: المنطق، مرا، تقد: ابراهيم مذكور، تحق: سعد زيدان، القاهرة، 1964.
6. ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في المعاني كتاب ريطوريقا، تح: محمد سليم سالم.
7. أبو جعفر محمد بن حرير الطبري ، جامع البيان في تفسير القرآن، بيروت، دار المعرفة، 1972.
8. أبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع، تحق:علال الغازي، مكتبة المعارف.
9. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، القاهرة، 1967
10. أفلاطون، الجمهورية، تق" جيلالي الياس، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، ط1990.
11. توفيق الحكيم، فن الأدب، الجماميز، مصر، مكتبة الآداب ومطبعتها، د.ت.
12. السكاكي، مفتاح العلوم، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1403 هـ – 1983م.
13. ضياء الدين، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، 1909.
14. طاليس ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1970.
15. عبد الرحمن أبو الفرج ابن الجوزي، ، تلبيس إبليس، تحقيق محمد منير الدمشقي، القاهرة، مطبعة النهضة، 1928.
16. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تحقيق ،هـ.ريتر ،استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954.

17. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح: رضوان الداية وفايز الداية، دار قتيبة، 1983.

18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1959.

19. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1981.

20. العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح: مفيد قميحه بيروت، دار الكتب العلمية.

21. عمر ابن بحر ابي عثمان الجاحظ ،البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون،ج3، القاهرة، مكتبة الخانجى، ط3، 1388هـ- 1968.

22. عمرو ابن بحر أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مطبعة الحلبي، دت.

23. الفتوحات المكية، ج 3، (مكتبة الثقافة الدينية، د. ت).

24. القزويني الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة شروح وتعليق وتنقيح محمود عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب اللبناني

25. محمد علي بيضون، ألف ليلة وليلة ج2، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 1426هـ-2005.

26. محي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1421، 2001

27. المراكشي ابن البناء العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان ابن شقرون، ط1985.

ثانيا: المراجع العربيـة

1. إميل ناصيف، من أروع ما قال الإمام الشافعي، دار الجيل، بيرروت، ط1، 1999-1419.

2. ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر: دار مصر للطباعة.

3. ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق مارلين سوارتز، بيروت.

4. أحمد جوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات.

5. أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، بيروت، دار العودة، ط1، 1977.

6. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2،1983.

7. جمال الدين ابن شيخ، ألف ليلة أوالقول الأسير، تر: محمد برادة وآخرون، الدار البيضاء، المجلس الأعلى للثقافة قسم الترجمة للنشر، 1998.

8. خميسي ساعد، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1 (2001).

9. داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط 2000.

10. عبد الرحمن الكردي، الرّاوي والنص القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، ط 2006.

11. عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط6، 2009.

12. عبد الفتاح كيلطو، العين والإبرة، دراسات في ألف ليلة وليلة، تر:مصطفى النحال، مرا:محمد برادة، الدار البيضاء، الفنك العربي للنشر والترجمة، 1996.

13. عبد الفتاح كيلطو، الغائب دراسات في مقامات الحريري، دار التوبقال، المغرب، ط1، 1987.

14. عبد الفتاح كيلطو، المقامات – السرد والأنساق الثقافية- تر: عبد الكبير الشرقاوي، المغرب، دار توبقال، ط1، 1993.

15. عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000.

16. عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، 1983.

17. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

18. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، المغرب..

19. محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين ابن عربي، معهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة، ط (1969).

20. معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، دار الأمان، الرباط، ط1، (1434 ه – 2013م).

21. الواحد محمود عباس عبد ، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة – دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، (1417 هـ - 1996 م).

22. يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأدب، ط1، بيروت، 1998.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1. Dorrit Cohn. The Encirclement Of Narative.Poetics Today.1981.
2. Genette Gerard. Narrative Discourse. New York.Cornell University Press 1980.
3. Groce Desthetique comme science de l'expression, 1923, payot.
4. K.Stierl :lHistoire comme Exemple.lexemplecomme lestoire.poetique.32.1978.
5. Sartre Jean Paul, limaginaire, Paris, 1940.
6. Todorov.Tzvetan.La Poetics De La Prose.edition du seuil.parisVI.1971.
7. Van Rees. Some Issues. In. The Study Of Conception Of Literature:A.Critique Of The Instrumentalist View of Literary Theories.poetics.1981.

رابعا: المـراجع المتـرجمة:

1. أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر:سعيد بن كراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

2. بوالو، الفن الشعري نقلا عن موجز تاريخ النظريات الجمالية، تأليف أوفسيانيكوف ترجمة باسم السفا - دار الفارابي، بيروت 1979.

3. تزفيتان تودروف،الشعرية، تر:شكريالمبخوت ورجاء ابن سلامة، الدار البيضاء.

4. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

5. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، ط3، 1989.

6. جان ستاروبنسكي 1976، النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق.

7. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، ط1 [1428 هـ – 2007 م].

8. دفيد وورد، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

9. ديفيد ديتشس 1967، مناهج النقد الأدبي، ترجمة يوسف نجم - بيروت.

10. رولان بارث، طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، [1992].

11. فلادمير بروب، مورفولوجية الخرافة: تر: ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986

12. فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي

13. والس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، القاهرة، الهيئة العامة للمكتبة الاسكندرية، ط1998.

14. ويمزات وبروكس 1974، النقد الأدبي ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي - مطبعة جامعة دمشق.

خامسا: رسائـل الماجستير والدكتوراه:

1. إبراهيم علي، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري، جامعة وهران، 2008 – 2009.

2. حاج علي فاضل، ماجستير سيميائية السرد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، 2001.

3. حكيمة ولدكرادة، رسالة ماجستير، تلقي التخييل وفاعليته في المنجز النقدي المعاصر،

4. كحلي العمارة، ماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، جامعة وهران، 1999،

سادسا: الدوريات والمقالات:

5. طارق بوحالة، تطور نظرية النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 6، ديسمبر 2014.

6. بلعيد حميدي، من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، كلية الآداب، الرباط، ط1، 1994.

7. الفارابي، كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، ضمن مجلة شعر، العدد 15، 1959،

سابعا: الدوريات والمقالات المترجمة:

1. هو غراهام، مقال في النقد الأدبي، تر: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

2. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة والتأليف، 1963.

3. - شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي-الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1995.

ملخص الرسالة

العمل الأدبي أقسام: قسم منه يتمثل في العمل القصصي، والذي يتميز هو الآخر بحضور شخصية أو أكثر من شخصية داخلية كالحكاية بأنواعها والقصة بأضربها والرواية بأقسامها والفن التمثيلي على تنوعه، فكل هذه التقاليد الأدبية وعلى اختلاف أجناسها تكون فيها تموجات حركة النص بماعية الزمن، ولذا كان إلزاما على القارئ إدراك ماهية زمن الحدث. وهنا يتشكل لدينا وينتج ما يسمى بالسردية النصية، وحين نعقد قرانا بين هذه الأخيرة والعمل الأدبي فسيتولد أو ينتج تجربة حقيقية هي التجربة الإبداعية للرواية، مما يفضي إلى إنتاج رواية جديدة تستطيع أن تتحرك من خلال الدولاب الزمني على نحو:المسرح، القصة، الحكاية... وهلم جرا.وعندما تصبح هذه التجربة الإبداعية الجديدة هي علاقة واحدة وموحدة حاضرة بين تلك الأجناس الأدبية متجاوزين لغة المجاز والخيال الفني، بحثا عن الخطاب الإقناعي الذي تدركه الذات، أي أن الإنتاج الإبداعي الروائي هو ذلك الحس الشعوري واللاشعوري المستمر الذي يعمل على إعادة بعث الحياة وقراءتها من جديد وفق معطياتها-متطلباتها- فهي إنتاج جديد للحياة، لكن بشكل يتصف بدقة أكبر وتركيز أكثر.وحينها يمكن أن نقول أصبح النص الروائي بطرحه هذا يتوجه توجها علميا أكثر منه أدبي، مما سيحيلنا إلى مقولات النقد الواقعي.وهذا ما أصبح يميز الرواية الحديثة، حيث امتزج فيها الفن بالواقع بعيدا عن الأسطورة، والذي بات يمارس قطيعة إبستمولوجية مع الحياة الأدبية الإبداعية.وهنا يمكننا أن نقول أن العمل الإبداعي الروائي الحديث تجاوز كل الفنون الشفوية القديمة بما فيها الملحمة، الأسطورة، الإلياذة...فالرواية الحديثة هي شكل أدبي جديد، لكن هل هي فعلا كما قيل وليدة الطبقة البرجوازية؟

وحدة العمل الفني في الليالي العربية لا تقررها رغبة شهرة زاد بل هي نتاج العمل الفني ذاته، فرؤية الفنان الصحيحة تكمن في إخراج العمل الفني في حلته أو شكله النهائي ولا يتجسد هذا إلا إذا كان للنص وحدة دلالية وتجسيد أو تمظهر هذه الأخيرة مرهون بتفاعل المتلقي مع النص أي تفعيل الثنائية (النص/المتلقي) هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد هذا الجنس الأدبي-الحكاية- هو نافذة تتطلع على رؤى نصية أخرى وتمثل همزة وصل بينها وبين مضامين نصية أخرى حساسة كالعلاقات الإجتماعية والسياسية (نظام الحكم) والبيئة الثقافية (درجة الوعي – المقروئية) والتكوين الإقتصادي...،بمعنى أي عمل فني إلا وهو نابع من واحدة من تلك المضامين المادية، وما السرد إلا منهج استطاع أن يمتلك القدرة على تجميع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى دون الإقتصار على جنس واحد، وذلك كونه نمط من أنماط الخطاب.

فالقاص يحكي ويستدرج ما مضى سواء تعلق ذلك بسرد حوادث أوعرض تجارب شخصية ترتبط بواقع بيئته، فيكون السرد حينها الطريقة أو السبيل الذي ينتقيه السارد ليصل به ويقدم الحدث إلى المتلقي في صورة حكاية.

الكلمات المفتاحية:

السرد- ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية- التخييل- نظريات السرد الحديثة- التلقي- بروب-غريماس- نظرية القراءة - موت المؤلف- السردية العربية –جيرار جينيت.

الملخص باللغة الفرنسية

Synthèse

L'œuvre littéraire se subdivise en plusieurs catégories. L'une d'entre elles est la Fiction qui se caractérise elle-même par un ou plusieurs éléments (sous-genres).

Nous citerons :

-Le récit (la narration) dans ses différentes formes,

-La nouvelle ou le roman dans ses différents genres,

-L'art figuratif (autobiographie, mémoire, récit historique) dans toute ses aspects.

Toutes ces approches littéraires, dans leurs diversités, poussent lecteur à situer l'action et à comprendre l'évènement dans son contexte temporel. Le corollaire sera ce que nous appelons la narration textuelle. Lorsque nous établissons un parallèle entre cette dernière et l'œuvre littéraire, il en résulte une expérience authentique et palpable qui est l'action créative qui conduira à la naissance d'un nouveau roman qui pourra transgresser le Temps et s'adapter aux exigences du moment à l'instar du théâtre, le récit, la nouvelle, etc. Cette expérience créative nouvelle deviendra, alors, la seule relation et l'unique qui existera entre ces genres littéraires, et qui transcendera le langage de la métaphore et de l'imagination artistique, à la recherche du discours persuasif que percevra notre Moi. C'est-à-dire que la production créative portée par le roman alternera avec la perception émotionnelle et le subconscient permanent. Il œuvre à faire revivre au lecteur la trame au fil des péripéties du texte, et en faire une lecture toujours attrayante et revue selon les exigences nouvelles.

C'est donc un produit nouveau qui se caractérise par une plus grande précision et d'une manière ciblée. Nous pourrons, alors, prétendre que le texte - dans cette forme fictive - tend à se rapprocher beaucoup plus vers la forme scientifique que littéraire. Ce qui nous renverra aux propos de la critique objective.

Cet aspect caractérise le roman moderne dans lequel l'art se mêle à la réalité, loin du mythe. Cela constitue une rupture épistémologique avec l'aspect littéraire créatif.

Ainsi, nous pouvons affirmer que la créativité littéraire moderne de fiction dépasse tous les arts oraux anciens, parmi lesquels l'Epopée, la Légende, l'Iliade… Le roman moderne est-il une forme littéraire nouvelle qui est l'apanage de la Bourgeoisie, comme il se dit ? L'unité de l'œuvre artistique dans « Les Mille et Une Nuits » n'est pas conditionnée par le seul désir de célébrité, mais plutôt par la qualité de l'œuvre artistique elle-même, de façon à ce que la vision correcte de l'artiste permet de faire ressortir l'œuvre dans la forme et la tournure finale projetée.

L'œuvre ne pourra se construire qu'à la condition où le texte est doté d'une sémantique puissante et que l'incarnation (manifestation) de cette dernière est dépendante de l'interaction du destinataire avec le texte. Autrement dit, la mise en œuvre de cette dualité texte/récepteur. Par ailleurs, nous remarquons que ce genre littéraire – le Récit- est une fenêtre ouverte sur d'autres visions textuelles et crée un lien entre elle et d'autres visions textuelles sensibles tels les relations sociales, politiques (mode de gouvernance), l'environnement culturel (niveau de conscience) et la formation économique… En ce sens, que toute œuvre artistique n'est peut que découler de l'un de ces contenus matériels et que la narration n'est qu'une méthode qui a su rassembler les différents autres genres littéraires sans se limiter à un seul d'entre eux, car elle est un type de discours (message).

Le conteur raconte et illustre le passé, qu'il s'agisse de narrer des évènements ou de présenter des expériences personnelles liées à une réalité environnementale. Ainsi, la narration devient la voie ou la méthode que choisit le narrateur par laquelle il parviendra à atteindre le destinataire (du texte) sous forme d'une histoire.

Mots clés :

Narration – Mille et Une Nuits arabes –Imagination – Théories narratives modernes – Destination – Sonder – Grimas – Théorie de la lecture – Mort de l'auteur – Le récit arabe- Gérard Genet.

الملخص باللغة الإنجليزية

Synthesis

The literary work is subdivided into several categories. One of them is Fiction which is itself characterized by one or more elements (sub-genres).

We will quote:

-The story (narration) in its different forms,

-The short story or the novel in its different genres,

-Figurative art (autobiography, memory, historical narrative) in all its aspects.

All these literary approaches, in their diversity, lead the reader to situate the action and understand the event in its time context.

The corollary will be what we call textual narration. When we let us draw a parallel between the latter and the literary work, the result is a authentic and palpable experience which is the creative action that will lead to birth of a new novel that can transgress Time and adapt to demands of the moment such as the theater, the narrative, the short story, etc.

This new creative experience will then become the only relationship and the only which will exist between these literary genres, and which will transcend the language of metaphor and artistic imagination, in search of the persuasive discourse that will perceive our Self. That is to say that the creative production carried by the novel will alternate with emotional perception and the permanent subconscious.

He works at make the reader relive the plot over the twists and turns of the text, and make it a reading always attractive and revised according to new requirements.

It is therefore a new product which is characterized by greater precision and in a targeted manner. We can then claim that the text - in this fictitious form - tends to be much closer to the scientific form than literary. Which will send us back to the subject of objective criticism .

This aspect characterizes the modern novel in which art merges with reality, far of the myth. This constitutes an epistemological break with the literary aspect creative.

Thus, we can state that modern fictional literary creativity exceeds all the ancient oral arts, among which the Epic, the Legend, the Iliad ... Is the modern novel a new literary form which is the prerogative of the Bourgeoisie, as it is said?

The unity of the artistic work in "The Thousand and One Nights" is not conditioned by the sole desire for fame, but rather by the quality of the work artistic itself, so that the correct vision of the artist allows bring out the work in the form and the final projected turn.

The work can only be constructed if the text is endowed with a powerful semantics and that the embodiment (manifestation) of the latter is dependent on the recipient's interaction with the text.

In other words, the setting work of this text / receiver duality.

Moreover, we notice that this kind literary - the Récit - is an open window on other textual visions and creates a link between it and other sensitive textual visions such as social relations, Top of Form

policies (mode of governance), the cultural environment (level of conscience) and economic training ... In this sense, that any artistic work can only arise from one of these material contents and that the narration is that a method that has been able to bring together the various other literary genres without limit to only one of them, because it is a type of speech (message).

The storyteller tells and illustrates the past, whether it is about narrating events or to present personal experiences linked to an environmental reality.

Thus, the narration becomes the path or the method that the narrator chooses by which it will reach the recipient (of the text) in the form of a history.

Keywords :

Narration - Arabian Nights - Imagination - Narrative theories modern - Destination - Sonder – Grimas - Theory of reading - Death of the author - The Arab story - Gérard Genet.

الفهرس

الفهرس

إهداء

تقـــدير وعرفـــــان

مقدمـة ..... د

المدخل

مصطلح نظريات السرد الحديث

1. أصـــول نظـــريات الســـرد: 12

2. أشهـــر منظريـــــها: 13

3. مصطلح السرديات: 13

4. مخطط المسرودات وعلاقتها بالتقاليد الأدبية: 15

5. الاختلافات بين نظريات السرد: 15

6. الدولاب الزمني في السرد: 19

7. فاعليـة الشخصيـة في تقنيـة السـرد: 20

1.7 شخصيـــــة الـــرّاوي: 20

2.7 الرّاوي في القـص الفلسـفي والصـوفي: 21

8. السـرد عند أرسطو: 22

9. الراوي عند جيرار جينت: 23

10. السرد عند فلادمير بروب: 23

11. أنـــواع السرديـــة: 23

1.11 الترتيـب: 24

2.11 السرعـة: 25

12. قواعد السرد: 25

13. أضرب السرد التخييلي: 26

1.13. السرد التخييلي الزائف: 26

2.13. السرد التخييلي الصادق: 27

الفصل الأول

التخييل: محدداته وجمالياته

I. الخيال عند اللاتين، والكلاسيكيين:.....33
II. المفاهيم القديمة للتخييل:.....36
1. التخييل معطى نقدي بين عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني:.....36
2. التخييل عند عبد القاهر الجرجاني:.....37
3. توليد التخييل في الصورة الفنية:.....39
4. التخييل عند ابن الأثير:.....40
5. التخييل عند ابن عربي:.....41
6. ظاهرة التخييل القصصي:.....42
7. الخبرة الفنية:.....43
III. المفاهيم الغربية للتخييل (Fiction).....43
1. الخيال عند كروتشه:.....44
2. الخيال عند سارتر:.....44
3. الخيال عند غراهام هو:.....45
4. الخيال عند ريتشاردز:.....46
5. السرد يقتضي وجود التخييل:.....47
6. العجائبي عند تدوروف:.....51
7. التخييل ملكة الإبداع الفني والأدبي:.....54
خاتمـــة الفصل الأول:.....62

الفصل الثاني

مستويات التخييل السردي في ألف ليلة وليلة

1. ورقـــة حـــول اللّيـــالي العربيـــــة:.....65
2. تحليل حكاية التاجر مع العفريت:.....66
3. الحكاية في الثقافة العربية:.....68

4. المتعـــة التخييليـــة للحكاية:.....69
5. التخييل في الليالي العربية:.....72
1.5. التخييل في "حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني".....72
2.5. التخييل حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر:.....74
3.5. التخييل حكاية نهاية ذات الدواهي:.....75
4.5. التخييل في الليلة 286 بعض الحكايات تتعلق بالكرم:.....77
5.5. التخييل في حكاية الرجل الطحان مع زوجته:.....80
6.5. التخييل في حكاية الملك السندباد والطائر البازي:.....81
7.5. التخييل في الليلة 399-400 حكاية الخليفة هارون الرشيد مع ابن القاربي.....82
8.5. التخييل في حكاية اللص مع الرجل التاجر:.....83
خاتمة الفصل الثاني:.....84

الفصل الثالث

التخييل والزمن في الف ليلة وليلة

1. إجراء جيرار جنيت في حساب سرعة النص:.....88
2. تحليل بنية زمن الليالي العربية.....90
1.2. تحليل حكاية نعم ونعمة:.....90
2.2. تحليل حكاية اللص مع الرجل التاجر:.....92
3.2. تحليل حكاية الخليفة الحاكم بأمر الله مع الرجل التاجر:.....95
4.2. تحليل حكاية تتعلق ببعض مدائن الأندلس التي فتحها طارق ابن زياد:.....96
5.2. تحليل حكاية السفرات السبع للسندباد البحري:.....98
خاتمة الفصل الثالث:.....137
الخاتمـــة.....139
قائمة المصادر والمراجع.....145
ملخص الرسالة.....152
الملخص باللغة الفرنسية.....153

الملخص باللغة الإنجليزية 154

الفهرس.....155