الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي – الأغواط كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطالب: بـ –الأكحل حسين

ميدان: لغة وأدب عربي

شعبة: أدبيات

تخصص: أدب حديث ومعاصر

المتخيل السردي في رواية ألف ليلة وليلة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
معمري عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	رئيســـــا
محمد بيتـــــر	أستاذ محاضر (ب)	مشـــــرفا ومقرراً
لخضر ذيـب	أستاذ محاضر (أ)	مناقشـــا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إن الحمد لله نحمده ونستعين به ونعوذ به من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا ونشكره على عونه وإلهامه لنا بالصبر والقوة.

إلى والدي الكريمين، أهدي هذا البحث ثمرة من ثمار غرسهما وتشجيعهما.

إلى أفراد عائلتي الكريمة كل بإسمه.

إلى كل من مد لي يد العون والمساعدة في إخراج هذا البحث.

إلى كل من أفادني ووجهني ولو بالكلمة الطيبة.

شكر وتقدير

الحمد لله نحمده حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه ونستغفره ونستعينه ونستهديه، من يهد فلا مضل له ومن يظال فلا هادي له وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأن محمد عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "محمد بيتر" على ما قدمه لي من دعم في إنجاز بحثي بتوجيهاته ونصائحه وبإفادته لي بالمعرفة، وبطرق البحث ومنهجيته.

كما أشكر جميع أساتذة ورئيس قسم اللغة العربية وأدابها.

كما أتوجه بالشكر إلى كل من دعمني في إنجاز هذا البحث المتواضع.

مقدمة

مقدمة

لم تعد الرواية مجرد أحجية أو حكاية عابرة من الحكايات أو مشهد من مشاهد الحياة التي تفقد عمقها ودلالتها في المستقبل، بل تحوّل الخطاب السردي ككل إلى رؤية العالم، والرّؤية هي القدرة على الكشف والخلق والإزالة ما كشفته عن الألفة والعادة، فالقارئ لقصص ألف ليلة وليلة يدرك علاقتها الوطيدة بالمتخيل السردي حيث يقف على مبدأين أساسين هما: العجائبي والغرائبي.[1]

– وقع اختياري على الموضوع الموسوم بعنوان: المتخيل السردي في رواية ألف ليلة وليلة لأسباب نذكر منها:

– الرغبة في التعرف على المتخيل السردي الذي أثر على تفكير المبدع ونفسية المتلقي من خلال تحريره من القيود التي تعيق العمل الأدبي.

– الرغبة في الإطلاع على هذا النوع من السرد واكتشاف حكاياته ومحاولة إبراز البعد العجائبي وتمظهراته فيه.

وعليه نطرح التساؤل التالي:

– ما هو المتخيل السردي وكيف تشكل على صعيد البناء القصصي (الزمان، المكان، الحدث) وما علاقته بالعجائبي والغرائبي؟

– وللإجابة عن هاته الأسئلة إعتمدنا على المنهج البنيوي لدراسة طبيعة الأدب وذلك عبر خطة مكونة من مدخل وفصلين حيث تطرقنا في المدخل إلى تحديد المفاهيم المتداخلة مع المتخيل السردي كالخيال والتخييل، مفهوم السرد، مكونات السرد أما الفصل الأول جاء موسوما بعنوان المتخيل السردي وعلاقته بالعجائبي الغرائبي ولقد قمت بتقسيم الفصل الأول إلى ثلاثة مباحث المبحث الأول تناول التخييل عند الفلاسفة والبلاغين القدامى والمبحث الثاني علاقة المتخيل بالواقع والمبحث الثالث علاقة المتخيل السردي بالعجائبي الغرائبي.

– أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان تشكل المتخيل السردي في قصة الصياد والعفريت دارسين فيه (الشخصيات المتخيلة، بنية الزمن، المكان المتخيل، بنية الأحداث المتخيلة) وفي الختام أتينا بخاتمة للبحث وهي مجموعة النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

[1] د/الاخضر بن سايح، من المعنى إلى الرؤيا –في الخطاب السردي المعاصر، جامعة الاغواط، الجزائر.

- إستعنا في إنجاز هذه المذكرة على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- معجم لسان العرب لإبن منظور، رواية ألف ليلة وليلة، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي وغيرها من المصادر إلا وأنه كغيرنا من الباحثين واجهتنا العديد من الصعوبات التي عرقلت بحثنا وعطلت إنجازه وهي كالتالي:

* حالة الإغلاق التي شهدتها المكتبات والبلاد عامة جراء جائحة كورونا.

* جل مصادر السرديات الموجودة على المواقع الإلكترونية والمعروضة للبيع الكترونيا لا يمكن الإطلاع عليها أو تنزيلها أو حتى معاينتها.

* ومن بين الدراسات السابقة نجد دراسة مصطفى مويقن: المتخيل السردي العربي " دراسة في بنيات ووظائف العجائبي".

* وفي الأخير نحمد الله الذي وفقنا وهدانا لهذا، ونتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف محمد بيتر الذي لم يبخل علينا بالنصائح والتوجيهات التي قدمت موضوعنا وإلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة.

مدخل

المتخيل وتداخل المفاهيم

* إن البحث في خصوصية العمل الأدبي وكيفية توليد الجماليات الفنية داخل النصوص الفردية تجعل الرواة يلحقون إلى توظيف أشياء عجيبة وغير مألوفة تقارب العالم الخيالي السحري يجول السرد يتفتح على عوالم خفيّة فالخيال جزء لا يتجزأ من تكوين البشر، وقوة دافعة للإبداع وخلق عوالم جديدة في عدة فنون فالخيال يساعد في تطوير حياة الإنسان وأسلوب عيشه كما وجدوا فيه فسحة للهروب من الواقع وصرامته، فما مفهوم الخيال وهل يتداخل مع مفاهيم أخرى؟ وما المقصود بالمتخيل السردي؟

1- مفهوم الخيال والتخيل:

أ/ لغة: جاء في معجم الوسيط: "خُيل إليه أنه كذا، لُبسّ، وشُبه ووجه إليهم الوهم"[1].

وجاء في التنزيل العزيز "يُخيل إليه من سحرهم أنها تسعى" سورة طه، الآية 66.

- كما جاء أيضا: تخايل له الشيء: تشبهه ... الخيال: الشخص والطيف ... المخيلة: موضع الخيل. والظن ... يقال أخطأت في مخيلتي ... المخيلة، القوة على تخيل وتصورها وهي مرآة العقل[2].

وجاء في قاموس المحيط:

" خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلاً وخَيْلَةً، ويُكْسَرانِ، وخالاً وخَيَلاناً، محرَّكةً، ومَخيلَةً ومَخالَةً وخَيْلُولَةً، ظَنَّه...

والسَّحابَةُ المخَيِّلَةُ، والمخَيِّلُ والمخيلَةُ والمخْتالَةُ: التي تَحْسبُها ماطِرَةً[3].

كما جاء في معجم الرائد:

الخيال: ج أخيلة ... وخيلان ... ما تشبه للمرء في اليقظة او في المنام من صورة الوهم. الظن من الشيء ما يرى منه كالظل، الطيف[4].

وعليه من خلال التعاريف اللغوية السابقة يتبين لنا أن الخيال معناه يدور في الوهم والشبهة والظن والصورة المتخيلة لدى الإنسان، أي الإبتعاد عن الحقيقة.

---

[1] إبراهيم مصطفى، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية مصر ط 4. 2004/1425 ص260، باب الخاء.

[2] المرجع السابق ص 267.

[3] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ت، مكتب تحقيق التراث، اشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8- 1425- 2005، بابا اللام فصل الخاء ص 996.

[4] جبران مسعود، دار العلام للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، مارس 1992 ص 348.

ب/ إصطلاحًا:

قد حظي الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفي دراسات البلاغة والنقد الأدبي فقد تأثرت الفلسفة العربية الإسلامية بالنسق العقلاني الأرسطي[1].

وقد ربط أرسطو بين الخيال والوهم على اعتبار أن حجوفهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك إلى كل ما هو متخيل يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية[2].

والتخيل عند أفلاطون ترسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ويأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين، استعادة صور المحسومات واستخدام الصور المحسومة في التفكير[3].

بينما يرى آدم فيرجسون أن الخيال هو تصور الشيء بكل خصائصه وملابساته وذلك من خلال علاقات التشابه والتمثيل أو التضاد[4].

ووسع هوسرل مفهوم الخيال ليشمل نوعين من الوعي فقد دمج قسمي الخيال والخيال الذهني، ووظيفة انتاج الصور الذهنية، والوعي بالصورة من خلال ممثل فيزيائي.

كما اشتمل مفهوم الخيال وفق أربع تنويعات ساريفا وهي كالآتي[5]:

الخيال بمعناه الأول كما هو الأمر في التعبير عن الوعي والخيال.

الفانطاسيا أو الخيال الحر، أو خيال بمصدر المعنى، أو الخيال البسيط.

الخيال المعيد للانتاج، يستعمل الوعي بالضرورة أو الوعي بالضرورة من خلال ممثل فيزيائي، التمييز في الوعي بالضرورة بين الوعي الجمالي وبين وعي الهيئة.

---

[1] محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وراقة بلال ط 1 2014 ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] ا المرجع نفسه، ص 20.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

[5] العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي بدار المدارس للنشر والتوزيع 12، الدار البيضاء، المغرب ص 129.

– وذكرنا أنفًا بأن الفلسفة العربية الإسلامية تأثرت بالنسق العقلاني الأرسطي يشكل حرفي، فيرى الفلاسفة العرب بأن قوة الخيال نتاج لمقدرة دنيا في نفس القائل والمتلقي على السواء ولا يمكنهما بأي حال من الأحوال أن تبلغ درجة الكلي المجرد.

فالقوة التخييلية هي دون مستوى العقل الصارم ونسقيته المنظبطة وتنحصر وظيفته فقط في اثارة الإنفعال في النفوس لا غير[1].

2– المتخيل:

استعيرت كلمة (متخيل) من الكلمة اللاتينية (Imaginarius) ودلت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع.

كما نشير إلى ما يخلفه الذهن بواسطة الخيال وإلى ما ليس واقعيًا، وأشار المتخيل إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والتوسيعات العالقة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها ويشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الانسان إذ يتسم المتخيل بخاصية جوهرية "هي الحركية والتفاعل بين مختلف عناصره وبنياته[2].

ويذكر الدكتور فيصل غازي محمد النعيمي في مقدمة كتابه شعرية المحكي " أن المتخيلات السردية محكيات ينتمي إلى حاضنة واسعة ذات وجهين إجتماعي وثقافي كما يقول في موضع آخر "أن فاعلية الشعرية السردية أو شعرية السرد لم تعد تتعامل مع المتخيل السردي بأشكاله وتجلياته المتنوعة على أنه نص صامت يقارب وفق قوانين جاهزة تحوله إلى مجموعة من الشواهد اللغوية والإيديولوجية[3].

أدل تعريف للمتخيل أنه تأويل أي اعتباره وسط لفعل القراءة والتأويل الذي يقوم به القارئ للعمل الأدبي.

المتخيل يخيل القدرة على الإبداع والتأويل من خلال نقل العادي إلى غير المألوف.

[1] محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل ص 21.

[2] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 27، 142، 143.

[3] فيصل غازي، محمد النعيمي، شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السرد، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2013– 2014 ص 09.

3- مفهوم السرد:

أ/ لغة:

وردت لفظة السرد في القرآن الكريم قوله تعالى: «وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ »[1]

- كما جاء في معجم مختار الصحيح للرازي السرد: سرد الدرع سرودة ومسرددة بالتشديد.

- فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان سرد الحديث، إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم وتابعه وقوله في الأشهر الحُرم ثلاثة سرد أي وهي ذو القعدة وذو الحجة ومحرم[2].

ب/ إصطلاحًا:

يعد مصطلح السرد أهم مكون من مكونات النص الروائي التي يعتمد عليها الكاتب لنقل الحداث والوقائع، لهذا يعرف سيعد يقطين في كتابه الكلام والخبر السرد بأنه فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سردًا كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الانسان أينما وجد وحيث كان[3].

كما نجد أن السرد عند حميد حميداني بأنها الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها، متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقمة ذاتها.[4]

أي أن السرد هو أسلوب من الأساليب التي يتتبعها الراوي في نقل الأحداث ضف إلى ذلك نجد في كتاب لأبي حيان التوحيدي البنية السردية في الامتاع والمؤانسة أن السرد هو مصطلح أدبي فني وهو القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في النتاج الفني يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات[5].

---

[1] سورة سبأ، الآية 10 - 11.

[2] الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحيح، مكتبة السكة الجديدة بمصر، 1329هـ و ط1، ص 112.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر المقدمة للسرد العربي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997 ص 19.

[4] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت ط 1، 1991 ص 45.

[5] أبي حيان التوحيدي، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دمشق، 2011 ص 15.

من خلال هذه التعريفات نستخلص بأن هذه التعريفات تصب في موضوع واحد ألا وهو أن السرد هو تصور الأحداث التي ينتجها وينقلها إلى الواقع المعيشي.

4- مكونات البنية السردية: (عناصر السرد)

1- الراوي: يعرف الراوي بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة.

ولا يشترط أن يكون الراوي اسمًا معينًا فقد يكتي بأن يقتنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي.

2- المروي: ويمكن تعريف المروي بأنه كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله.

3- المروي له: فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان متعينًا ضمن البنية السردية أم كائنًا مجهولاً ويرى البرنس الذي يعود الفضل إليه في العناية بالمروي له وأن السرود شفاهية كانت أم مكتوبة[1].

من خلال تعريفنا لمكونات السرد نستنتج بأن عناصر السرد تكمل بعضها البعض ولا يمكن الفصل بينما لأن العلاقة بينم هي علاقة متكاملة ومترابطة.

السرد عند العرب:

يقوم الحكي عند العرب عامة على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداث معينة وثانيتهما أن تعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي. إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين الطرف الأول يدعى راويا أو ساردا وطرفا ثانيا يدعى مرويا أو قارئا وسنرى عند حديثنا عن الشخصية الحكائية أن المبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ ثقة لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي وأن

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، 1992 ص 11-12.

السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[1]

– السرد حادثة من الحوادث أو وصف شيء من الأشياء أمران متشابهان يضعان بين أيدينا معطيات اللغوية نفسها، وإذا فالسرد والوصف لا ينفصلان أو لا يكدان ينفصلان فهما أكثر ما يكونان تلازما وتفارقا وأقل ما يكونان تزايدا وتفارقا.[2]

– وبغض الطرف عن مستوى اللغة الذي يكتب به العمل السردي، فإن السرد في كل الأطوار المألوفة لا يستطيع أن يستغني عن الوصف بينما الوصف يمكن أن يكون في أي جنس من أجناس الكتابة الأدبية، وهو إذا ألزم للسرد، من لزوم السرد له، فالسرد يتوقف عليه بينما هو لا يتوقف عن السرد .[3]

السرد عند الغرب:

1- يعرف جيرالد برنس علم السرد في قوله إن السرد أو الحكي ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة أو رواة أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة أو غير ذلك مما لا يأتي حصره بسبب عمق تاريخ السرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة.

كما يعتبر بأن علم يسعى في الأساس إلى استخلاص القوانين العامّة إلى تصدق على الظاهر السردية أيًا كانت لغتها، بعبارة أخرى فإن هذا العلم حاول إماطة اللثام عن القواعد العامة الكامنة خلف أي سردية[4].

2- كما نجد بأن مصطلح السرد Narration بمعنى الحكاية كما استعمله تودورف أيضا علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام بإعتباره

[1] د/حميد الحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي) ، ط الأولى ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، سنة 1991 ، ص 45.

[2] د/ عبد الله مرتاض، (في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد)، 1998، ص 259.

[3] المرجع نفسه، ص 260.

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي معجم مصطلحات ترجمة، عابد خزندار، القاهرة، ط1 2003 ص 05.

وسيط يحمل الرسالة المذكورة، وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي يتميز به التخييل القصصي من سائر أشكال التخييل تكون في السينما او في الرقص أو في التمثيل الصامت[1].

كما يذكر جونات (Genette) أن السرد ينتج في نسيج من العلاقات الحميمية بين عناصر تدخل في ما يسميه مقامًا سرديًا وتتمثل العناصر في المتخاطبين وحدودهما المكانية والزمانية، فلا يتصور السرد إلا وهو موصول بهذه المكونات التي يتشكل منها وبها هذا المقام السردي.

وهذه العناصر التي يتكون منها المقام تكون حاضرة متزامنة جلية، ويكون فعل السرد بينا مسموعًا مرئيًا في القصص الشفوي[2].

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2010، ص 246.

[2] المرجع نفسه، ص 244.

الفصل الأول

المتخيل السردي وعلاقته بالعجائبي الغرائبي

1- التخيل عند الفلاسفة المسلمين:

أ/ التخييل عند الفارابي:

ظهر مصطلح التخييل لأول مرة في القرن الرابع الهجري عند أبي الفارابي حيث يمكننا أن نعد التخييل أدق وأكمل نظرية للشعر العربي تضاهى في عظمتها المحاكاة في وصفها للشعر اليوناني، تلك النظرية التي استوحى منها الفارابي نظرية التخييل بل يمكن القول إنه تحداها بها! ويتجلى شمول مصطلح التخييل عند الفارابي في أنه تناول البعدين الأساسيين لفن الشعر وهما الدلالة والموسيقى: أما الدلالة فقد إرتكز فيها على عنصر بالغ الأهمية هو المحسوسات التي تقوم عليها الصور تلك الصور التي ترسمها ألفاظ الشعر وحدها في ذهن المتلقي وهذا هو العنصر المحوري الذي تدور حوله نظرية التخييل.

أما الموسيقى فقد أثبت الفارابي بإقتدار عظيم وبناء على خلفية من المعرفة الواسعة بأشعار الأمم الأخرى ميزة الشعر العربي في ارتكازه على حروفه وحدها في إقامة بنائه الموسيقي[1].

ب/ التخييل عند حازم القرطاجني:

- نجد التخييل عند القرطاجني يقصد به تصورا تنشئة في نفس السامع أنحاء الشعر المختلفة، ويؤدي ذلك إلى انفعال لا واع، وهذه الأنحاء هي اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم والوزن ويجمع هذين الأخيرين مصطلح النظام، وأن التخييل يأتي في رأيه من عناصر حد الشعر.

وعلى ما نستنبطه من كلام آخر لحازم هو الحركات البصرية التي يثيرها المدركات السمعية، فكم شاعر أراد ابقاء ذكر أو صياغة مقال «يخيل فيه حال أحبابه ويقم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم ويحاكي فيهم جميع أمورهم يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم[2]».

ج/ التخييل عند ابن سينا:

التخييل هو غاية الشعر عند ابن سينا إذ يقول «والشعر يستعمل للتخييل، والكلام المخيل عندي هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة التي تنفعل لها انفعالاً نفسانيًا غير فكري سواء كان المقول به مصدقًا أو غير مصدق».

---

[1] صلاح عبيد، التخييل نظرية الشعر العربي، الناشر مكتبة الأدب، 02 نوفمبر 2014، ص 07.

[2] الدكتور مصطفى الجوزو، نظرية الشعر عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص 135، 136.

والتخييل عند ابن سينا إذعان للتعجب، والاعتداد بنفس القول، والتصديق وإذعان لقبول أن الشيء على قيل فيه.

وواضح أن كل ما يفعله ابن سينا في هذا النص هو أن يعمق التخييل الذي يجعله غاية الشعر كما نرى وحين يصف أثره النفسي في ملتقى الشعر بإعتباره محركًا للعاطفة لا للفكر فإنه لا علاقة له حينئذ بالتصديق أو التكذيب[1].

– من خلال هذه التعاريف نستخلص بأن الفلاسفة العرب قد ربطوا التخييل بمصطلح الشعر، كون الشاعر ينفتح له فضاءات تخييلية تساهم في توظيف عمله التخييلي الابداعي.

2– التخييل عند البلاغيين:

أ/ التخييل عند الزمخشري: إن مفهوم التخييل عند الزمخشري يرادف التشبيه والاستعارة والتمثيل وسائر ضروب المجاز وأساليب وهو أداة لإبراز المعاني المجردة المحجوبة عن الأنظار وكشفها للأذهان ويبدو كأنه يستعمل مصطلحي التخييل والتمثيل بمعنى واحد، فقد رادفها خمس مرات من أصل العشر التي ورد فيها مصطلح التحييل في كشافه.

ويستشف من سياقات استعمال مفهوم التخييل أنه وصفه بوصفه أداة إجرائية لتأويل، أي القرآن وتحليلها كما اعتبره وسيلة بلاغية ذات طاقة إيحائية قوية ومؤثرة تضفي على الأسلوب البياني فسحة جمالية بديعة وتثبت المعنى المخيل في نفس وتصوره كأنه واقع في الحس ومائل في الأعيان.

وتأتي أهمية مفهوم التخييل لدى الزمخشري من كونه وسع مجاله الوظيفي، فلم يعد يقتصر استخدامه عنده على تحليل البينات الجمالة للصور الشعرية، وبيان خصائصها الايحائية والتأثيرية، بل أصبح الأمر يشمل عنده كذلك تلك الصور القرآنية والحديثة[2].

ب/ التخييل عند عبد القاهر الجرجاني:

– تبرز أهمية عبدالقاهر الجرجاني في سيرورة مفهوم التخييل في كونه أصل بيانيا مفهوم التخييل و تأصيل يبرز من جهات عدة فهو أول بلاغي تحولت على يده كلمة تخييل من مستوى التداول اللغوي العادي إلى مستوى

[1] الدكتور مصطفى الجوزو، المرجع السابق، ص 49.

[2] المرجع نفسه، 241، 242.

النضج الاصطلاحي فلم تعد كلمة عامة ذات دلالات محدودة أو تستعمل استعمالات عارضة ونادرة، حيث أنه أول من صاغ مفهوم جماليًا للتخييل حدد به ماهية الفعل الابداعي ومستويات تخلق اللحظة الشعرية وشروط تحولها وتجددها كما أنه أبرز بين طبيعة العلاقة بين المضمون الشعري والواقع المادي كما أنه أول من خصص في الدرس البلاغي مبحثًا كاملاً ومثقلاً لدراسة التخييل وبحثه في ضوء من قضايا النقد والبلاغة[1].

ج/ التخييل عند ابن الأثير:

يركز ابن الأثير حديثه على الجانب البلاغي للتخييل، إذ يعتبره وسيلة لإقناع المتلقي ما يتضمنه النص الشعري، حيث قال «قد يثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الفرض المقصود في نفس السامع للتخيل والتصوير حتى ينظر اليه عيانا، ألا ترى أن حقيقة قولنا "زيد أسد" هي قولنا "زيد شجاع" لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات الغرض المقصود في نفس السماع، لأن قولنا زيد شجاع لا يتخيل منه السماع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا زيد أسد" يخيل عن ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه[2]»

ومن هنا نستخلص أن تصوير الشاعر وحسن توظيفه لخياله الشعري هي وسيلة يصطنعها الشاعر من أجل التأثير لدى المتلقي وصدقه له.

3- علاقة الواقع بالمتخيل:

- إذا نظرنا إلى العلاقة القائمة بين الواقع والمتخيل يمكننا القول بأن العلاقة بينهما علاقة جدلية وأخص بالذكر لأن اسهامها الخاص يُقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفًا صادقًا أو واقعيًا، ومن المفروض تقليديًا بالروائي أن يكون أشد الناس اهتمامًا بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية، فإنه يوظف مثل المحسنات ليوسع من فهمنا للعالم لأن واقعية عمل تخييلي ونعني بها إيهامه لنا بالواقعية، وكذلك تأثيره في القارئ بوصف مطالعة مقنعة في شؤون الحياة ليست بالضرورة ولا بالأولية واقعية ظرف من ظروف أو تفصيل من تفصيلات الحياة أو روتين مبتذل شائع[3].

---

[1] يوسف الادريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربية، الأصول والإمتدادات، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1436هـ 2015م ص 173.

[2] أبو الفتح ضياء الدين، الممثل السائر، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، د ط، المكتبة العصرية بيروت، 1990، ج1، ص 78.

[3] سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب السردي في عالم جبرا ابراهيم جبر الروائي، اتحاد كتاب منشورات العرب، دمشق 1999 ص 103.

– كما أن للمخيلة دوراً في ابتداع عالمها الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي، فتمت العودة إلى الأعمال الأدبية للعديد من الروائيين بقصد تمحيص إنتاجاتهم المرتبطة بالعلم والجنون والهذيان[1].

ومن هنا نستخلص أن علاقة المتخيل بالواقع علاقة داخلية فيما بينهما كما أصبحت العلاقة بينهما كعلاقة الدال بالمدلول، ولهذا يصعب الفصل بينهما لأنهما وجهان لعملة واحدة.

4– علاقة العجائبي الغرائبي بالمتخيل السردي:

1– مفهوم الغرائبي:

أ/ لغة: جاء في كتاب العين الخليل بن أحمد الفراهيدي:

الغريب: الغامض من الكلام وغَرُبَتْ الكلمة غرابفة وصاحبه مُغْرِبُ والغارب أعلى الموج وأعلى الظهر.

وإذا قال: حبلك على غاربك فهي تطليقة[2].

ب/ اصطلاحًا:

الغرائبي وهو التفسير وفق معطيات عالمنا الحقيقي فالغرائبي يتنوع وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة والثقافة الخاصة، والزمان والمكان والحالة النفسية، والاحالات الذاتية بدور في تقييمه ورسم خطوطه وأبعاده.

فالغرائبي يأتي من الافتتان الذي مصدره الحيرة أو الشك، وهو فيها يقول فرويد يشير في الحقيقة إلى تكرار شيء مألوف جدًا إلا أنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام[3].

[1] شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 1430هـ، 2009م ص 10.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي، جزء 4 ص 411. (100–165 هـ).

[3] د– سناء شعلان، الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970–2002 ص 25.

2- مفهوم العجائبي:

أ/ لغة: لغة وردت كلمة العجيب في القرآن الكريم في عدة سور من بينها الرعد في قوله تعالى: «وَإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَإِذَا كُنَّا تُرَابًا أَإِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ[1]» سورة الرعد الآية 05.

وهنا نجد أن الله تعالى يخاطب الرسول صلى الله عليه وسلم ويعجب من تكذيب الكفار له والأعجب من ذلك إنكارهم ليوم البعث وقدرة الله عزوجل على ذلك.

كما وردت كلمة عجب في لسان العرب لإبن منظور في قوله:

* **عَجَبْ**: الْعُجْبُ وَالْعَجَبُ: إِنْكَارُ مَا يَرِدُ عَلَيْكَ لِقِلَّةِ اعْتِيَادِهِ وَجَمْعُ الْعَجَبِ: أَعْجَابٌ.

وَقَدْ عَجِبَ مِنْهُ يَعْجَبُ عَجَبًا وَتَعَجَّبَ وَاسْتَعْجَبَ، وَالتَّعَاجِيبُ: الْعَجَائِبُ لَا وَاحِداً لَهَا مِنْ لَفْظِهَا[2].

ب/ إصطلاحاً: Le Merveilleux

العجيب: وهو ذلك النوع من الأدب القديم والحديث يقدم كائنات وظواهر فوق الطبيعة تتدخل في السير العادي والحياة اليومية فتغير مجراها تماما.

وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب.

كما يمكن أن تدخل في مجال العجيبُ القصص التمثيلية ذات الطابع التعلمي والحكايات على لسان الحيوان وحكايات الجنيات الخيّرات وحكايات الأشباح بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي[3].

---

[1] سورة الرعد الآية: 05.

[2] ابن منظور لسان العرب، ج4 مادة عجب ص 250، 269.

[3] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، بيروت 1430هـ، 2009، ط1، ص 32، 33.

3- أشكال العجيب:

أ/ العجائبي المبالغ فيه:

فهو الذي يعتمد العلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورًا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين، فتصور كيف نبتت لجسد أوسى بدرخان أوراق الخرشوف وكلما جزت عادت لتنبت من جديد وهو تضخيم لصورة وخلق لها[1].

ب/ العجائبي الدخيل:

وهو الذي يفترض على القارئ أنه يكون جاهلاً بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببًا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلاً بها، وهذا العنصر الثاني يعتمده الروائيون ليكون حافزًا في توليد الرعب والتردد فما هو دخيل بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف[2].

ج/ العجائبي الأداتي:

وهو المتعلق بالأدوات المسحورة التي تترك انطباعات بالعجيب مثل بساط الريح والتفاحة والطاقية وهذا الجانب من العجائبي الأداتي صار يعتمده أدب الخيال متخذاً من تلك الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه[3].

د/ العجائبي العلمي:

هو عجائبي تجريبي يخترق أفق المستقبل متخذ العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث الأمر الذي يجعلها في الأفق، تبدو مقبولة وممكنة.

يحيلنا هذا التصنيف يحيلنا إلى إدراك مدى انغراسه في النثر العربي الكلاسيكي، وكيف أن الرواية الفانتاستيكية قد استثمرته أدبيا تطعم بها رؤيتها[4].

---

[1] شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، بيروت، لبنان، 1430هـ، 2009م، ط1، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 65.

4- عجائبية الشخصية:

- يمثل مفهوم الشخصية عنصراً محوريًا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية[1].

- كما نقصد بالشخصيات العجائبية هي كل الشخصيات التي تؤدي دورًا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة[2].

وهذا ما يتضح من خلال دراستنا لقصة الصياد والعفريت.

أ/ الصياد: وهو شخصية البطل الذي استهل به القاص قصته ورجل طاعنًا في السن ويمتهن مهنة صيد الأسماك وهذا ما نلمسه في قول القاص "رجل طاعنًا في السن وله زوجة وثلاثة أولاد"، ويتميز هذا الصياد بالشجاعة وهو رجل مؤمن صاحب قوة وعزيمة وبراعة وحيلة وذكاء[3].

ب/ العفريت: وهو من الشخصيات الرئيسية التي سيطرت على مجريات ووقائع هذه القصة يتميز بالدهاء والخبث، وذلك حينما أراد مكافأة الصياد بقتله، عندما أخرجه من القمقم وذلك في قوله "وأنا أقتلك إلا لأجل ما خلصتني[4]" فهذا أكبر دليل على خبثه ونكرانه للجميل.

5- مظاهر الشخصية:

مظاهر الشخصية: تبنى الشخصية في زمن القراءة من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تستند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

ويتم التمييز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة معرفة المعلومات التي تقدمها عن الشخصية إجرائيا يمكن التميز بين ثلاث مواصفات:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1431هـ، 2010م، ط1، ص 39.

[2] سيعد يقطين، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ط1، ص 99.

[3] ألف ليلة وليلة ج1، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 14.

أ/ **مواصفات سيكولوجية:** تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات العواطف...)[1].

ب/ مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (العينان، الوجه، العمر، اللباس...) حيث تجسدت لنا شخصية الصياد والبعد الجسمي من خلال قوله «في المرة الرابعة صبر إلى أن استقرت شبكته وجذبها فلم يطق جذبها وإذا بها اشتبكت في الأرض» وهذا دليل ضعف الرجل ودليل على كبر سنه.

ج/ مواصفات اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة طبقتها الاجتماعية: عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازية/ إقطاعي وضعها الاجتماعي: فقير غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة ...)، لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها بين المواصفات (الصفات) والوظائف «الأفعال» وبين الملفوظات الوصية والملفوظات السردية.

– ويظهر البعد الاجتماعي في قصتنا الصياد والعفريت في قوله كان صياد طاعنًا في السن وله زوجة وثلاثة أولاد وهو فقير الحال...

ويتبين من خلال هذا المقطع أن الرجل يعيش حياة الفقر والحرمان.

أما البعد النفسي فقد كان له الحظ الوافر في قصتنا ويتمثل في فرح الصياد وسروره عند عثوره على القمقم ويبرز ذلك جليًا في قوله "فلما رأه الصياد فرح وقال أبيعه في سوق النحاس..."[2].

– وهذا يدل على فرح الصياد وسروره وسعادته إثر عثوره على القمقم الذي ظنه الصياد كنزًا.

6/ عجائبية الزمان:

– دائما ما يلحق النص العجائبي في أزمنة المجهول كما يحاول الفكاك من القيود الزمنية التي تشده إلى عالم الواقع، ولذلك يرى حمدي الشاهد أنه توجد بعض الاشارات الزمنية المتناثرة بداخل النص العجائبي والتي تسعى إلى تزمنيه عن طريق العدد من المثبتات الأوتاد التي تجعله يرتبطه زمنيًا بعالم الواقع[3].

وهذا ما تجلى في قصتنا الصياد والعفريت في قوله القاص:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 40.

[2] ألف ليلة وليلة، 14.

[3] نبيل حمدي شاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار العربية نموذجًا، للنشر والتوزيع الوراق ط1، 2012، ص 288.

«فقال العفريت روحي وصلتا إلى قدمي قال أعلم أني من الجن المارقين وقد عصيت سليمان بن داود وأنا صخر الجني فأرسل لي وزيره آصف ابن برخيا فأتى بي مكرهًا».

«فلما رآني سليمان استعاذ مني وعرض علي الإيمان والدخول تحت طاعته فأبيت فطلب هذا القمقم وحبسني فيه وختم علي بالرصاص وطبعه بالاسم الأعظم، وأمر الجن فاحتملوني وألقوني في وسط البحر[1].

برزت عجائبية الزمان في هذا المقطع بتقنية الإسترجاع وذلك بسرد العفريت قصته التي كانت مع سيدنا سليمان الذي دعاه إلى الايمان والتوبة فرفض العفريت فكان جزاءه أنا أودعه القمقم الذي مكث فيه سنن طويلة».

– تشكل عجائبية الزمان الإستباق في قصة الصياد والعفريت في هذا المقطع " فلما سمع العفريت كلامه قال لا تطمع فلا بد من موتك، فقال الصياد هذا جني، وأنا إنسي وقد أعطاني الله عقلًا كاملًا وها أنا أدبر في هلاكه، بحيلتي وعقلي وهو يدبر بمكره وخبثه، ثم قال للعفريت: هل صممت على قتلي قال نعم[2].

"نادى العفريت، وقال: تمن علي أي موتة تموتها لأرميك في هذا البحر وأبني لي هنا بيتًا وكل من أطلعه يبين له أنواع الموت يخبره منها"[3].

– وقال أيضًا "فلما سمع الصياد كلام قال: يا الله العجب أنا ما جئت أخلصك إلا في هذه الأيام، ثم قال الصياد للعفريت، اعفو عن قتلي يعفو الله عنك، ولا تهلكني، يسلط الله عليك، من يهلكك[4]".

– ومن بين المقاطع الدالة على الاستباق هو أن العفريت كان له نية القتل فاستبق الأحداث فهو عرض على الصياد أي موتة يريد أن يموتها فرد عليه الصياد بأن إن أهلكني سيسلط الله عليك من يهلكك، وهذا استباق بما سيحدث للعفريت في المستقبل، أو في قادم الأيام[5].

[1] ألف ليلة وليلة، ص 14.
[2] المرجع نفسه، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 14.
[4] المرجع نفسه، ص 14.
[5] المرجع نفسه، ص 14.

7- عجائبية المكان:

يبنى المكان على أساس من التخيل المحض لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته بل وديمومته إذ لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص، فالمكان أو بأخرى مع العالم الحقيق خارج النص فالمكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة ويضاعف التأكيد على تواصلها وإمتدادها.

فالمكان إذا لم يعد إطارًا بل إنه يحتل صدارة العمل الروائي أحيانًا، فيتم تشخيصه وإزدادت أهمية المكان في الرواية الحديثة إذ بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج، يؤطر الأشياء ويخضعها لسلطته[1].

- وتجلت عجائبية المكان في قصة الصياد والعفريت في قول القاص «وأوجز فقال كيف كنت في هذا القمقم لا يسعك.

- وفي القصة نجد أن القمقم سجن العفريت الذي عصى سيدنا سليمان بن داوود فرمى به في البحر لكنه من عثر عليه هو صياد بائس فقير، عثر عليه في البحر فأخرجه إلا أن العفريت أراد أن ينتقم من هذا الصياد بقتله شر قتلة ويدل القمقم على السجن في قصتنا على أن الجزاء من جنس العمل والسجن يكون مكان للجاني الذي يعاقب فيه على خيانته وغدره وشره حتى يكون عبرة لأمثاله[2].

8- عجائبية الأحداث:

يعد الحدث مكونًا رئيسيًا وأحد أهم عناصر الرواية وهو العنصر الأخير من عناصر «الزمان، المكان الشخصيات، اللغة، الحدث» ويعد أبرز عناصر الرواية، لأنه يكون العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة، والحدث الروائي ليس تمامًا كالحدث الواقعي في الحياة اليومي وإن انطلق أساسًا من الواقع وذلك لأن الكاتب حين يكتب روايته يختار من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني[3].

كما نجد كلمة الحدث عند محمد القاضي تعني الانتقال من حالة إلى أخرى ما ولا قوام للحكاية إلا بتتابع واقعية الأحداث واقعة كانت أو متخيلة، ورغم أن الحدث في المفهوم الشائع لا يقتصر على المجال الأدبي بل يوجد في الخطاب التاريخي[4].

---

[1] د- ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، دمشق، 2013 ط1، ص 206/205.

[2] ألف ليلة وليلة، ص 14.

[3] مهدي عبيدي جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار الدقل، المرفأ، البعيد) وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 208.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات مكتبة لسان العرب، دار الفارابي، لبنان ط1، 2010، ص 145.

كان من عجيب المصادقات والاتفاقات «أن يرمي الصياد كل يوم أربع مرات، ففي المرة الأولى نجد حمارًا ميتًا وفي المرة الثانية جذب زيرًا من الرمل وفي المرة الثالثة وحين ما رمى الثالثة عثر على القمقم[1]».

[1] ألف ليلة وليلة ص 14.

الفصل الثاني

تشكل المتخيل السردي في قصة الصياد والعفريت

1- ملخص الحكاية:

- تتحدث الحكاية عن صياد فقيرا جدًا يعيش مع عائلته بما يحصل عليه من الصيد وكان من طبيعته أن يرمي شبكته أربع مرات في اليوم فقط، وذات يوم رمى شبكته ثلاث مرّات متتالية دون أن يحصل على شيء ذي بال، إذ أخرج أشياء غير عادية بالنّسبة لصيّاد مثله (حمار ميّت، جرّة مليئة بالرّمل أوساخ...) لكنّه في المرّة الرّابعة، بعد أن توكّل على الله وتضرّع إليه، تمكّن من استخراج قمقم من نحاس أصفر مختوم[1].

- فرح الصيّاد بذلك كثيراً وأراد أن يبيعه في سوق النّخاسين، لكنّ ثِقل هذا القمقم جعله يحجم عن بيعه وأغراه بفتحه؛ فعالجه بسكين إلى أن فتحه أخيراً، عند هذه اللّحظة، تسرّب دخان من القمقم وصعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض، ليتحوّل إلى عفريت عملاق ضخم، كافأ العفريت الصيّاد على إنقاذه له بمحاولة قتله، ذلك لأنّه انتظر طويلاً داخل القمقم قبل إطلاق سراحه، وقد وعد ثلاث مرّات بمكافأة من يُخرجه من سجنه، ولكن دون جدوى، هذا ما جعل العفريت يغضب غضباً شديداً ويقسم بأن يُخيَّر منقذه الميتة التّي يريدها، وكان من سوء حظّ الصيّاد أنّه أنقذه في هذه المرّة الرّابعة[2].

- تفاجأ الصيّاد بهذا الموقف المخالف لكلّ النّظم والأخلاق المتعارف عليها، وحينما علم الصّيّاد بأنّه مقتول لا محالة، دبّر حيلة أوقع فيها العفريت وأعاده إلى سجنه داخل القمقم، عند ذلك اِعترف العفريت بذنبه وخطئه ووعد الصّيّاد بتمكينه من الثروة إن هو أطلق سراحه، ولقد برّ العفريت بوعده بعد أن أخرجه الصّيّاد ثانية من القمقم إذ قاده إلى بركة ماء وطلب منه أن يُلقي بشبكته في مائها، فاستخرج منها أربع سمكات مختلفة الألوان ونصحه بأن يُهديها إلى الملك الذّي سوف يكافئه مكافأة قيّمة، لكنّ الملك بعدما حمل الصّيّاد إليه السمكات فُوجئ بأشياء غير عادية تصدر عن السمكات، ممّا جعله يُحضره ويطلب منه أن يدلّه على مكان البركة التّي اصطاد منها تلك السمكات الغريبة[3].

---

[1] فيليب دارون: ألف ليلة وليلة التراث العربي عبقرية، تر، عبد الرحمان بدوي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1988، ص 16.

[2] نفس المرجع، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

2- بنية الشخصية المتخيلة:

ولأن الشخصية تؤدي أهم دور في العمل الأدبي ولا سيما الروائي إعتبرها البعض الأساس الذي ينبني عليه النثر يقول أرلوند بينات أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات، ولا شيء آخر[1].

أ/ الصياد: مخلوق أدمي من لحم وعظم تدل شخصيته على البساطة والحرمان والذكاء.

ب/ العفريت: هو جني من الجن المخلوق من دخان يدل على المكر والخداع يحمل بعدًا دينيًا وخصوصًا في سورة النمل وسبأ مع سيدنا سبيمان[2].

* وذلك لأن الشخصية هي الوسيلة المقنعة لنقل الأفكار وإهتمامات الكاتب والقارئ معًا، ولعل هذا ما يفسر رواج عمل أدبي في مجتمع ما دون آخر وفي زمن ما دون آخر وفي عصر آخر.

- وعلى هذا الأساس برزت مجموعة من الشخصيات ساهمت في بناء العمل القصصي، حيث إنقسمت إلى قسمين: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

3- الشخصيات الرئيسية:

أ/ الصياد:

هي من الشخصيات الرئيسية وهو بطل القصة، وهو ذلك الرجل الفقير الذي إعتاد أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرات وتجسدت شخصيته مثالاً بارزًا للشجاعة والصبر وذلك في قوله "اللهم إني لم أرمي بشبكتي غير أربع وقد رميت ثلاث وسمى الله ورمى الشبكة في البحر[3]"

[1] barthes.w.Kayser.wbooth.hamon poétique du récit edition du Sevil .P116.

[2] ألف ليلة وليلة ص 25.

[3] المرجع السابق، ص 14.

ب/ العفريت:

مساوي للشخصية الحكائية، «أعلم إني من الجن المارقين، وقد عصيت سليمان بن داوود، وأنا صخر الجني فأرسل لي وزيره ... وطبعه بختم العظم[1]».

* فالراوي هنا إعتمد على شخصيات حكائية رئيسية، يروي بضمير المتكلم حكائية التي شارك فيها موقعه الداخلي في الأحداث الحكائية، ويبرر دوره أكثر في المقاطع الحوارية.

4- الشخصيات الثانوية:

ومن بين الشخصيات الثانوية المساعدة للشخصيات الرئيسية نذكر منها:

أ/ الراوي:

شهرزاد «بلغني أيها الملك السعيد، أن الملك يونان قال لوزيره أيها الوزير أنت داخلك الحسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله، وبعد ذلك أندم كما ندم السندباد على قتل البازي.»

ب/ المروي له: زوج شهرزاد[2].

ج/ الزوجة:

شخصية ثانوية مساعدة للبطل، وهي زوجة الصياد الذي أنهكه الفقر والحاجة وكانت تعينه على تربية أولاده الثلاثة في قوله كان الرجل طاعن في السن وله زوجة وثلاث أولاد[3].

د/ الأولاد:

وظف القاص شخصية ثانوية هامشية وهم الأولاد الذي أظهر الصياد حاجته إلى الصيد لتوفير قوت يومهم.

[1] المرجع السابق، ص 18.
[2] المرجع السابق، ص 20.
[3] المرجع السابق، ص 14.

ومن هذا نستخلص بأن الشخصيات الثانوية كان لها دور كبير في مساعدة الشخصيات الرئيسية ليكتمل هذا البناء في العمل القصصي.

5- المنهج النقدي البنيوي:

البنيويون يصفون الشخصية كمورفيم، يبدأ في اكتساب المعاني شيئا فشيئا من خلال سير أحداث الرواية والمواقف والشخصيات المرتبطة بها.

يقول في فليب هامون: (المورفيم "فارغ" في الأصل " ليس له معنى، بل له مرجع سياقي فقط " ولا يصبح مملوءا" إلا في الصفحة الأخيرة للنص).[1]

ومن هنا فهم لا يعطون أهمية للبعد الذاتي أو الاجتماعي لأن الأدب عندهم هو مادة لغوية مستقلة عن كل ذلك، وبعبارة أخرى هو نظام من الرموز والدلالات، وكما يظهر أنهم يقصدون من وراء هذا أن العمل الروائي هو عمل إدراكي ينبعث من نفس متصفة بالوعي التام وهي على دراية خالصة بكيفية ربط عناصر الرواية ببعضها للوصول في الأخير للهدف المنشود.

يقول تيتشينير بروفرد Techinir Berford في نظريته في السياق (المعنى هو دائما سياق، ولا معنى قط للإحساس بالمنعزل، ويجب وجود سيرورتين على الأقل ليقيما معنى ما).[2]

هذا ويقسم جيل فليب بناء الشخصية إلى:

1- **بناء تركيبي: يؤيد** فيه نظرة فليب هامون في تعريفه للشخصية على أنها (بناء ذهني يقوم به المتلقي من خلال مجموعة المعاني المتناثرة في النص).[3] وذلك بتعاون العلاقات الدلالية الموجودة في النص والنشاط العقلي الذي يمكن المتلقي من إعادة تركيب هذا البناء.
2- **بناء تقابلي:** حيث يقول :(إذا الشخصية ليست مبنية من مجموعة عناصر منعزلة فحسب وإنما هي مبنية ضمن نظام من التقابلات التي ينشأ من خلالها النص).[4] وهذه النظرة تسهل للبنيويين عملية التحليل بحيث ستغنيهم عن تتبع نفسية الكاتب أو علاقاته الاجتماعية التي سيكون الحكم

[1] Philippe hamon- pour statut semiologique du personnage p .128
[2] علي زيغور: مذاهب علم النفس، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط5، 1984، ص 170.
[3] Gill philippe – Le roman des theories aux analyse ed . du seuil 1996. P 78.
[4] نفسه، ص 79.

فيها إما صحيحا أو خاطئا، يقول فليب هامون (الشخصية هي وحدة دلالية ونظن هذا المعنى في متناول التحليل والوصف).[1]

إلا أن عزل الشخصية الروائية عن شخصية المبدع والقارئ معا قد لا تكون العمليات الناجحة في عملية التحليل ، إذ أن العمل الأدبي هو تفاعل الأنا والآخر تربطهم شبكة من العلاقات تتمثل في الوعي واللاشعور واللغة ، فلايمكن بأي حال من الأحوال أن تدرس الشخصية الروائية من خلال جانب واحد بدليل وجود هذا التفاعل في أكثر الروايات قديما وحديثا فمثلا نجد في "بريد الجنوب " للكاتب أنتوان دوسانت إكسوبري Antoine De Saint Exupery وذلك بعد أن ينتهي في الصفحة الأولى من وصف المكان والجو إذ يقول : (يعيش الواحد مع الآخر في مقابل صورتنا الخاصة الأكثر انغلاقا لهذا لا نعرف أن نكون معزولين في الخلاء.[2]

6- بنية الزمن المتخيل:

لا يخلو أي إنتاج سردي من زمن تقع فيه الأحداث سواء كانت حقيقية أو خيالية، أي أن الحكايات ممكن أن تتشكل من دون تحديد الإطار المكاني للحدث أو حتى عدم المشاركة في ذلك المكان ولو كان بعيدًا عن الحدث الذي يروى لكن من المستحيل أن تقوم الحكاية بدون تحديد الإطار الزمني لها ولوكان المجال الزمني بعيدًا أو مفتوحًا، وهذا يعن أن الزمن كامن في تجارب الإنسان وفي حالاته الوجدانية مما أدى بنا إلى عدم الوقوف على مفهوم موحد وجامع رغم حضوره الدائم في الأعمال السردية سواء ما عاصر منها وما كان موروثا نثريا[3].

1/ الزمن الخارجي:إن الزمن الخارجي يعد بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية عمومًا حامل التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي، لذلك نجده أكثر موضوعية لإرتباطه بالطبيعة، إذ يعد أحد خواصها إلى جانب الزمن النفسي[4].

[1] Philippe hamon – poetique du recit p 125.
[2] Antoine de saint exupery ; - corrier sud – edition gallimard 1929.p.08.
[3] الشريف الحبيلة، بنية الخطاب الروائي في دراسة روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث اربد الأردن، ط1، 2010 ص 74.
[4] نفس المرجع، ص 50.

أ/ الزمن الخارجي 01:

«وفي أحد الأيام، والقمر لا يزال في السماء، والنهار لم يطلع بعد، خرج الصياد متجاوزًا أطراف المدينة وصولاً إلى شاطئ البحر [1]».

* يصور هذا الزمن وقت الليل حيث السكينة والهدوء وظلام يضرب في الأرض وهذا الصياد يسعى في طلب رزقه بالصيد.

ب/ الزمن الخارجي 02:

(وأخذت تزداد حجمًا حتى أخفت ضوء النهار، واستمر الدخان في التصاعد من الجرة[2]).

ج/ الزمن الخارجي 03:

(وبعد فترة وجيزة، ظهرت أنت وحررتني، لذلك أخبرني كيف تود أن تموت[3]).

د/ الزمن الخارجي 04:

(وأصبح يذهب كل يوم إلى البحيرة الغامضة، ويصطاد كل يوم أربع سمكات بيضاء وحمراء ورزقاء وصفراء – ثم يبيعها للملك، ومنذ ذلك الحين، لم يمر على زوجته وأبنائه بلا طعم، ونعموا جميعًا بسعادة غامرة، وأخذ الصياد يحصي النعم التي أنعم عليه بها من اليوم الذي إلتقى فيه الجني الرهيب[4].

* ومن خلال تشكل الزمن الخارجي في المقاطع السردية، نجد أنه إرتبط إرتباطًا وثيقًا بالطبيعة، اتضح عمله وقوته اليومي والعيش سعادة ولهذا إعتمد على عاملين أساسين وهما الطبيعة والجانب النفسي وزاوج بينهما وهذا ما تجلى في المقاطع السردية.

[1] ألف ليلة وليلة، ص 18.
[2] نفس المصدر، ص 19.
[3] نفس المصدر، ص 19.
[4] نفس المصدر، ص 20.

2- الإفتتاحية:

تكتنف هذه الحكاية، عنصران مهمان في الإفتتاحية هما الماضي والوصف، فقد بدت الإفتتاحية بالحديث عما مضى (بلغني أيها الملك السعيد أنه كان رجل صياد وكان طاعنًا في السن وله زوجة وثلاثة أولاد)[1].

- إذ تضعنا هذه الإفتتاحية اللازمة الزمنية في الزمن الماضي، تنقلنا من حاضرنا الذي نعيشه إلى الماضي السحيق الذي جرت به الأحداث وهكذا تعلن الإفتتاحية بل أنها تخبر السامعين أو القراء عن زمنها، أي عن الوقت الذي وقعت فيه أحداثها وهي إحدى مهمات الإفتتاحية[2].

- والوصف هنا متعدد الجوانب، فمن الإفتتاحيات من تقدم وصف للمكان الذي ستنطلق منه أحداث الحكاية ومنها من تقدم وصفًا لشخصياتها الفاعلة، وإفتتاحية حكايتنا الصياد والعفريت، من هذا النوع الذي يقدم وصفًا للشخصية والمكان على السواء، فقد أخبرتنا الإفتتاحية على أنهم وكانوا فقراء للغاية حتى إن لم يكن لديهم ما يكفيهم من الطعام كل يوم، كان هذا الصياد يلقي شبكته في المياه أربع مرات يوميًا.

3- المفارقات الزمنية:

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة مع نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُعْ الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[3].

حيث تنقسم المفارقات الزمنية إلى قسمين وهما: الإستباق والإسترجاع وهذا ما تجلى في قصة الصياد والعفريت.

---

[1] ألف ليلة وليلة، دار صادر بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 66.

[2] نفس المرجع، ص 66.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر، محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 47.

4- الإسترجاع:

له عدت نعوت منها: السرد الإرجاعي البعدي، فالإسترجاع هو توقف السرد والعودة إلى الخلف وهذا ما عبرّت عنه سيزا قاسم «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها[1]».

- وهذا ما نجده متجليًا في قوله (لكن مرت الأعوام المئتان ولم يحرريني أحد وعندما دخلت في المائة عام التالية، قطعت على نفسي عهدًا بأن أي شخص سينقذني سأجعله ملكًا وأمنحه ثلاث أمنيات كل يوم[2].

- ونجده في قوله كذلك «لكن هذه الأعوام المائة إنقضت، وأعوام أخرى كثيرة حتى الأن ولم يحرريني أحد فغضبت غضبًا عارمًا ودمدمت لنفسي قائلاً: من الآن فصاعدًا، أي شخص سيحررني، سأجعله يختار بنفسه كيف يموت[3].

* من خلال المقاطع السردية التي إتضح فيها الإسترجاع نستخلص أن القاص عاد بنا إلى الوراء في زمن ماضٍ وذلك بالمدة الزمنية التي قضاها العفريت داخل القمقم.

5- الإستباق:

كما يسميه البعض بالإستشراف وهذا ما نجده عند حسن البحراوي، فيستعمل مفهوم السرد الإستشراف للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يشير أحداثا سابقة على أوانها أو يمكن توقع حدوثها.

وفي تعريف آخر وهو القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها لإستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ماذا سيحصل من مستجدات في الرواية[4].

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقاربة في ثلاثينية نجيب محفوظ، الهيئة العربية المصرية، مصر، ط1، 1984.، ص 58.

[2] ألف ليلة وليلة ص 66.

[3] نفس المرجع، ص 66.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 132.

وإتضح الإستباق في قصة الصياد والعفريت وذلك في قول العفريت «وقلت في نفسي كل من خلصني في هذه الساعة قتلته ومنيته كيف يموت وها أنت قد خلصتني كيف تموت[1]».

– هنا تشكل الإستباق بهدف قتل الصياد، فالعفريت كانت له نية القتل بعد أن خلصه الصياد من القمقم الذي كان فيه.

– وتشكل الإستباق أيضا في قول القاص «وقال ما تريد أن تصنع بي يا صياد قال ألقيك في البحر إن كنت قمت أقمت فيه ألفا وثمانمائة عام فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم الساعة[2]».

– ظهر الإستباق في هذا المقطع على شكل تنبأ الصياد بالمدة التي سيقضيها العفريت داخل القمقم وذلك إلى أن تقوم الساعة.

6– بنية المكان المتخيل:

تتخذ الأشكال السردية في عمومها اماكن مفتوحة على الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لإختلاف يفرضه الزمن المتحكم في الشكل الهندسي للجنس الأدبي السردي عمومًا[3].

ومن بيين الأماكن المفتوحة في قصة الصياد والعفريت نجد:

- الأماكن المفتوحة:

أ/ **البحر**: يعتبر البحر فضاءًا منفتحًا يعيش فيه بعض الحيوانات فهو مكان مفتوح يرمز للسكينة والراحة وهذا ما تجلى في المقاطع السردية التالية:

[1] ألف ليلة وليلة، ص 15.

[2] نفس المرجع، ص 16.

[3] الشريف حبيلة، ص 244.

«وفي أحد الأيام، والقمر لا يزال في السماء، والنهار لم يطلع بعد خرج الصياد متجاوزًا أطراف المدينة وصولاً إلى شاطئ البحر[1]».

«هذا البحر، وأقيم منزلاً هنا على الشاطئ، وأحذر كل صياد يمر بالمكان في الجني الذي سيخيره بشأن كيفية موته[2]».

ب/ الغابة: شكلت فضاءًا متخيلاً مفتوحًا فهي مكان مفتوح للجلوس والطمأنينة وهذا ما تجلى في القصة:

«**وتبعه** الصياد حتى وصلا إلى جبل خارج المدينة، فتتلقاه إلى الجانب الآخر ووصلا إلى غابة وفي منتصف الغابة، كانت هناك بحيرة محاطة بأربعة تلال[3]».

ج/ الأرض: تشكل الأرض فضاء منفتح على الطبيعة وهذا ما إتضح في المقاطع السردية التي ذكرت فيها الأرض «ثم أنه أخرج سكينًا وعالج إلى أن فكه من القمقم وحطه على الأرض[4]».

د/ السماء: هي مكان مفتوح لا تقيدها ولا تحدها حدود في القصة ومن المقاطع السردية التي ذكرت فيها السماء في قول القاص «وهذا لينكت ما فيه لم ينزل منه شيء ولكنه خرج من ذلك دخان إلى عنان السماء[5]».

– إتضح من خلال هذا المقطع أن السماء كانت دلالة على الفرج والفرج حيث تفاجأ الصياد بالحدث الخيالي وإعتبرها نقطة التحول في حياته من الفقر إلى الغنى.

[1] ألف ليلة وليلة، ص 14.
[2] نفس المرجع، ص 14.
[3] نفس المرجع، ص 14.
[4] نفس المرجع، ص 14.
[5] نفس المرجع، ص 14.

*** الأماكن المغلقة:**

يكتسب المكان وجودًا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي تقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة إمتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان التي توجد لها أماكن يسكن فيها وتشكل مأوى ومخبأ يشير فيه أسراره وحياته[1].

ومن بين الأماكن المغلقة المذكورة في قصة الصياد والعفريت:

أ/ المنزل: هو مكان مغلق يعيش فيه الإنسان حياته اليومية، ويمارس فيه مختلف نشاطاته وهذا ما تجلى في القصة حيث قال الكاتب:

«وأقيم منزلاً هنا على الشاطئ، وأحذر كل صياد يمر بالمكان من الجني الذي سيخيره بشأن، كيفية موته[2]».

منزل للخوف والذعر والخيانة لأن الصياد بعد أن حرر العفريت كان جزاءه أن سيقتل على يد هذا العفريت ويبقى له منزل للعار ليبقى رمزً لهذه الخيانة ويعرف كل الصيادين هذا الجزاء.

ب) القمقم: وهو وعاء خرافي كان محبسًا للعفاريت والشياطين فهو مكان مغلق له حدود وحواجز لا يستطيع من بدا عليه الخروج منه إلا بتحطيم الحدود والحواجز وقد ورد في قول القاص «وأوجز فقال له كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسعك[3]».

* في القصة نجد أن القمقم سجن للعفريت الذي عصَى سيدنا سليمان بن داوود فرمى به في البحر فأخرجه إلا أن العفريت أراد أن ينتقم من هذا الصياد بقتله يدل على السجن الذي يعاقب فيه على خيانته وغدره وشره حتى يكون عبرة لأمثاله.

[1] الشريف حبيلة، ص 244.

[2] ألف ليلة وليلة، ص 20.

[3] نفس المرجع، ص 14.

7- الحذف أو الإسقاط:

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو إخفاء éscamatage كلما كانت هنالك وحدا من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كليا، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضوع الفراغ الحكائي من قبيل (ومرت بضع أسابيع) أو مضت سنتان ...إلخ.

ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط تعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها وقد حاول "جان ريكاردو" دون أن يستعمل المصطلح السائد كعادته. أن يميز بين الحذف التي يمس القصة فقط، وهو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها وبين صنف يلحق القصة والسرد معا ويكون في حالة والقفز من فصل لفصل آخر بحيث تحدث فجوة زمنية في القصة، أما البياض المطبعي الذي يعقب إنتهاء الفضول فلا يعتبره ريكاردو حذفا بل وقفا للسرد وإبطالا لحركته بالمرة وليس مجرد تسريع له[1].

وقد حدد جنيت في تحليل تقنيات الحذف لمعرفة ما إذا كانت المدة الزمنية المحذوفة المذكورة (الحذف المحدد) أو غير المذكورة (الحذف الغير محدد)، فالنوع الأول يقتضي تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة وبكل وضوح في النص وهذا ما نجده واردا في قصة الصياد والعفريت من ليالي ألف ليلة وليلة حيث يذكر المؤلف "أن رجل عجوز كان يرمي شبكته كل يوم أربع مرات" وفي مقطع يشير إلى مثل هذا الحذف في قوله "خرج يوما من

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) الطبعة الأولى، 1990، دراسة المركز الثقافي العربي ببيروت "لبنان" ص 156.

الأيام إلى الشاطئ" أي أنه لا يجد القارئ أدنى صعوبة في متابعة السرد فما عليه هنا سوى خصم هذه الفترة من حساب القصة ومواصلة القراءة كأن شيء لم يحدث[1].

أما النوع الثاني وهو في حالة الحذف المحدد فتكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة[2].

مثلما ورد في قصة الصياد والعفريت وبالتحديد المدة التي قضاها العفريت في السجن في قوله "فقال له الصياد أيها المارد سلمان مات منذ مدة ألف وثمانمائة سنة ..." وكذلك حينما خدع وتنكر للصياد الذي أخرجه من القمقم وذلك في قوله "أبشر بثقلك في هذه الساعة" ومع مرور الزمن إحتدم غضب الجني فقرر أن يقتل الشخص الذي خلصه.

وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار تحديدات جنيت هي المدخل الصحيح تتناول تقنية الحذف والإسقاط، بل وسائل تقنيات الزمن تتناوب على السرد إذ يدون معرفة المدة المقصودة بالحذف والتلخيص والإسترجاع، لا يمكننا فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على مجرى القصة.

– الإنعطافات العارضة على الرواية قصة الصياد والعفريت التي تحث فضول الطفل وتجعله يسعى وراء تقصي الأحداث وإكتشاف الحقائق، وفهم مكوناتها وهذه ميزة التخيل في القصصي[3].

أ/ الحذف المعلن:

يستفاد من التعريف الذي سقناه لهذا النوع أن المقصود هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو الصريح سواء جاء ذلك في البداية الحذف كما هو شائع في الإستعمالات العادية، أو تأجلت إشارة إلى المدة إلى حين إستئناف السرد لمساره[4].

[1] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية وتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر دار البيضاء المغرب توزع في البلاد العربية وأوروبا ص 24-25.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الطبعة الأولى لدار البيضاء، ص 157.

[3] المرجع السابق، ص 24-25.

[4] المرجع السابق، ص 159.

ونجد في قصة الصياد والعفريت مثالا مناسبا للحالة الأخيرة.

وذلك ما قصاه العفريت في السجن ذلك هو الحكم الذي صدر بعد عدة سنوات حينما عصى العفريت سيدنا سليمان وجعله في القمقم، ورمى به في البحر واضح من خلال النص أن الإعلان عن مدة المحذوفة ألف وثمانمائة سنة التي قضاها العفريت في القمقم، وهذا التحديد قد ورد مباشرة بعد الإفراج عن العفريت وإخراجه من السجن.

يمكن إعتبار هذا الأسلوب في الحذف أثرا من آثار طفولة الرواية لا يزال مائلا حتى الآن في بعض نماذجها المعاصرة التي تعطي للراوي حق تدخل في السرد والحكم على فترة من فترات القصة بعدم الأهمية والقفز عليها.

ب/ الحذف الضمني:

مقابل الحذف المعلن كما أبرزنا بعض ملامحه يوجد الحذف الضمني الذي لا تكاد تخلو منه رواية وذلك لسبب بسيط هو كون السرد عاجزا عن إلتزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطرا من ثم القفز من حين وآخر، على فترات الميتة في القصة، ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية وإنما يكون على القارئ، أن يهتدي إلى معرفة موضعه بإتباع أثر الثغرات والإنقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة ولهذا فمن الصعب علينا إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني في الرواية فالتعقيد والغموض الذي يكشفهما يجعل أمر إنتقائها وعرضا غير متيسر.

– لقد قدمنا بأنه لا توجد رواية لا يشوبها حذف ضمني يطرأ على نسيجها الزمني ويعمل فيها تقليصا وإختزالا ... ومن هنا، مرة أخرى يتعذر إختيار نموذج تمثيلي جامح لإستعمال هذه التنقية في الرواية المغربية ولتذيل هذه الصعوبة، جزئيا على الأقل لابد من النظر في تمظهرات الحذف الضمني ... ونستعمل هذه العبارة تجاوزا، إذ من الواضح أن هذا النوع من الحذف لا يستدل عليه ظهر معلوم وإلا فإنه سيصبح حذفا معلنا، ونفكر هنا بأشكال القفز التي تتعاتب على السرد الروائي مثل السكوت عن فترة ما حياة شخصية ووضعها في ظل ريثما يجري تقديم شخصية أو استعراض حدث طارئ ... إلخ وطبيعي أن نتحدث بسبب فجوة زمنية كبيرة،

لهذا القدر أو ذاك أو مموهة بما يكفي ليجعل القارئ لا يتفطن إلى وجودها إلا بعد تمحيص ومراجعة... وذلك لأن الكاتب يحاذر أن يكشف عنها ويتعمد إلى التستر عليها بمختلف الأساليب الفنية المتاحة له[1].

8- بنية الحدث المتخيل:

إن الحدث هو الفعل القصصي أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات ليقدم في نهاية المطاف تجربة إنسانية ذات دلالة معينة أو هو الحكاية التي تنسج خيوطها الشخصيات وتكون منها عالماً مستقلاً له خصوصيته المتميزة[2].

كما نجد بأن البنية وصفت بأنها نظام أو نسق من العلاقات الباطنة المدركة وفقًا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الجزاء له قوانينه الخاصة[3].

9- عناصر الحدث: يوجد للحدث القصصي عناصر أساسية وهم:

1/ المعنى: للمعنى في القصة أهمية كبرى، فهو عنصر أساسي، ويعده بعض الدارسين أساس القصة وجزءاً لا ينفصل عن الحدث، ولذلك فإن الفعل والفاعل أو الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها[4].

-وذلك بأن يوظف القاص مجموعة من الشخصيات التي تساهم في بناء العمل القصصي بصورة واضحة وبسيطة ومفهومة بهدف أن يشكل المعنى التسلسل الزمني والمنطقي الذي يشمل الشخصيات والأحداث والزمان والمكان حيث بدأ بمقدمة وصفية تمهيدًا لبداية الحدث ثم الحبكة ثم الفكرة.

-وهذا ما أورده القاص في قصته « وكان رجلاً طاعنًا في السن وله زوجة وثلاثة أولاد وهو فقير الحال[5]».

---

[1] المرجع السابق، ص 161.

[2] وادي طه، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ص 31.

[3] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121.

[4] شريبط أحمد تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947، 1985، ص 24.

[5] ألف ليلة وليلة، ص 14.

2/الحبكة:

نعني بالحبكة تسلسل الحوادث القصة التي يؤدي إلى نتيجة، ويتم ذلك إما عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات، وإمّا بتأثير الأحداث الخارجية.

ومن وظائف الحبكة إثارة الدهشة في نفس القارئ في حين أن الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحب الاستطلاع لديه، وبين حب الاستطلاع وإثارة الغرابة أو الدهشة فرق كبير، من حيث التأثير الفني[1].

– وتتصارع الأحداث لتصل إلى ذروة الأزمة التي تتمثل في القصة بعدم مصارحة العفريت للصياد عندما سأله "كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلك فقال العفريت وهل أنت لا تصدق أنني كنت فيه... لا أصدقك أبداً حتى أنظرك بعيني فيه[2].

– ومن هذا المقطع نجد أن الأحداث تتناهى لتصل إلى الحبكة وتتمثل في عدم معرفة الطفل للألغاز الذي جرت بين العفريت والصياد وذلك لأن الطفل والقارئ "لا يسأل لماذا لصياد ثلاثة أولاد".

– تعتبر هذه المسألة عرضية ولكنه عندما يقرأ أن الصياد كان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرات فقال لنفسه لماذا أربع مرات؟ هذا أمر بحاجة إلى تفسير، عدد آخر سيشعر أنه غير عرضي وأعني الألف وثمان مئة سنة التي قضاها الجني داخل القمقم، لماذا ألف وثمان مائة سنة؟ عنصر ثالث سيشكل لغزًا، الصياد يخلص العفريت فيجازيه العفريت بقتله، وهذا شيء يخالف التصورات العادية وعنصر آخر سيشكل تساؤلا بين الصياد والعفريت هو " ما سبب دخولك القمقم؟ لم يعجز الجني على الجواب، فلزم أن يموت الصياد لكن المسألة ليست بهذه البساطة، فالصياد بسؤاله إقترف إثما يعبر عنه بالفضول المحرم[3].

– أما السؤال الثاني وارد عن فضول كيف كنت في هذا القمقم ..."

[1] المرجع السابق، ص 24.

[2] ألف ليلة وليلة ج1، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

لم يلق الصياد هذا السؤال إلا بعد إنتزاع موافقة العفريت، قاصد بذلك توريطه بالإسم الأعظم المنقوش على خاتم سيدنا سليمان، أسألك عن شيء وتصدقني فيه فقال العفريت نعم، فدخل العفريت اللعبة مدفوعًا بالفضول، فالسؤال الأول عرض حياة الصياد للخطر والسؤال الثاني بسبب خلاصه ولن يكون خلاص إلا بالهلاك الجني، فهذا الأخير سقط في فخ ولم ينظر إلى كون السؤال مكيدة، لذا قد فشل في الإمتحان فوجب أن يموت صحيح أنه لم يمت لكنه دفن حيًا في القمقم[1].

– وعلى ضوء التحليل السابق نستخلص أن القاص رسم مسارًا تخيليًا برزت وتشكلت فيه مجموعة من التعجبات والتساؤلات التي طرحتها القصة، من خلال العناصر العجائبية حيث تشكل نسيجًا لغويًا مترابطًا ليتفاءل القارئ مع الأحداث العجيبة المتخيلة التي توحي ببراعة توظيف المتخيل السردي.

3/ الفكرة:

قبل أن يشرع الكاتب في كتابة قصته لابد أن تساوره فكرة يحاول عرضها وإيصالها للمتلقي ولذلك نقول بأن القصة «إنما تحدث لتقول شيء لتقرر فكرة[2].

– من خلال المقاطع السردية السابقة نجد بأن القاص أراد أن يبرز لنا مجموعة من الأفكار والقيم والنتائج أن من يفعل الخير يلقى في النهاية أجره وثوابه، وأنه قد تتأزم الأوضاع ويأتي الفرج مصاحبًا لها، فالله عز وجل منح الإنسان العقل وميّزه وتبرز قيمته في حياة الإنسان، وبتعبير قصد القاص أن يثبت أن الصغير الضعيف يستطيع بفضل دهائه وحيلته أن يهزم الكبير القوي، كما يمكن إفتراض أن مؤلف الحكاية يسعى إلى إثبات مسألة كلامه وهي أن الجن لا يعلمون الغيب، ولو كانوا يعلمون الغيب لعلم الجني وهو في قمقمه.

[1] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية وتأويل (دراسات في السرد العربي)، ص 28.

[2] عزالدين إسماعبل، الأدب وفنونه دراسة ونقد الشعر، دار الفكر العربي القاهرة، ط9، 2013، ص 119.

– وأن سيدنا سليمان قد مات «وهذا ما أكده القاص في قوله: «قال لا إله إلا الله سليمان نبي الله، ثم قال العفريت يا نبي الله لا تقتلني فأنا لا عدت أخالف لك قولا ولا أعصي لك أمرًا، فقال له الصياد: أيها المارد أتقول سليمان نبي الله وسليمان قد مات من مدة ألف وثمانمائة سنة ونحن في آخر الزمان[1]».

[1] ألف ليلة وليلة، ص 15.

خاتمة

خاتمة:

وعلى ضوء التحليل السابق نستخلص أن:

– التخييل السردي تشكل في الزمان والمكان والأحداث حيث إعتمد القاص في كتابة قصته على جملة من استرجاعات واستباقات إما استرجاع للأحداث سابقة أو إلى استباق إلى أحداث لاحقة وهذا ما تجسد في قصة الصياد والعفريت.

– المكان هنا يتراوح بين الأماكن الواقعية وبين أماكن خيالية وهي أماكن خاصة بالجن والعفريت كالقمقم.

– هنالك مصطلحات تتداخل مع مفهوم المتخيل كالخيال والتخييل.

– تداخل مفهوم العجائبي مع بعض المصطلحات القريبة من: العجيب والغريب و**الدهشة** والتي تشير في نفس المتلقي عن طريق توظيف احداث فوق الطبيعة.

– إعتمد القاص على أماكن مفتوحة ومغلقة لبروز كيفية تشكل المتخيل السردي.

– انقسمت قصة الصياد والعفريت إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية وكانت القصة ترمز بدورها إلى التثنية على العقل.

– يعد العجائبي في النص الأدبي بأشكال مختلفة منها/ العجائبي المبالغ فيه، العجائبي الدخيل، العجائبي الأداتي والذي يعتمد على توليد الرعب والتردد لدى القارئ.

– تقوم قصة الصياد والعفريت على خليات ذهنية تعود بنا إلى قصة سيدنا سليمان عليه السلام الذي سخر له الله تعالى الجن والعفريت والريح لخدمته.

– إعتمد الكاتب على المتخيل الديني وأقام دراسته على مبدأ الصراع بين الثنائيات كالخير والشر، والتوبة والمعصية، القوة والضعف...إلخ.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصـــادر والمـراجع:

أ/ المصـــــادر:

1- إبراهيم مصطفى، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية مصر ط4 2004/1425.

2- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحيح، مكتبة السكة الجديدة بمصر، 1329 ط1.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي ج4، ص (100- 165 هـ).

4- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ت، مكتب تحقيق التراث، اشراف محمد النعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8- 1425- 2005م.

5- ألف ليلة وليلة، دار صادر بيروت، لبنان، ط2، 2008.

6- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، ببروت، لبنان، ط7، مارس 1992.

7- ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة مصححة وملونة إعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي دار احياء التراث العربي بيروت، لبنان، ج4، 1419هـ - 1999م.

ب/ المراجـــع:

8- ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، دمشق، ط1، 2013.

9- أبو الفتح ضياء، الممثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د ط، المكتبة العصرية بيروت ج1، 1990.

10- الشريف الحبيلة، بنية الخطاب الروائي في دراسة روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث اربد الأردن، ط1، 2010.

11- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي بدار المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1421هـ/2000م.

12- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990.

13- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور السرد، بيروت، ط1430،1هـ/2009.

14- جيرالد برنس، المصطلح السردي معجم المصطلحات ترجمة، عابد جزندار، القاهرة، ط1 2013.

15- حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت ط 1، 1991.

16- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر، معتم عبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

17- سعيد يقطين، في البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

18- سعيد يقطين، في الكلام والخبر المقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

19- سليمان حسن، النص والخطاب السردي في عالم جبرا ابراهيم جبر الروائي، اتحاد كتاب منشورات العرب، دمشق، 1999.

20- سناء شعلان، الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، 2002/1970.

21- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقاربة في ثلاثينية نجيب محفوظ، الهيئة العربية المصرية، مصر، ط1 1984.

22- شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1985/1947.

23- شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009م.

24- صلاح عبيد، التخييل نظرية الشعر العربي، الناشر مكتبة الأدب، 02 نوفمبر 2014.

25- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 1419/1988م.

26- عزالدين إسماعبل، الأدب وفنونه دراسة ونقد الشعر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.

27- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل في السرد العربي، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، 1982.

28- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، 1992.

29- عبد الله مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سنة 1998.

30- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 1431هـ، 2010م.

31- محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وراقة بلال ط 1 2014.

32- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2010.

33- مصطفى الجوزو، نظرية الشعر عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981م.

34- مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا (حكاية بحار الدقل، المرفأ، البعيد) وزارة الثقافة دمشق، 2011.

35- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، دمشق، 2011.

36- نبيل حمدي شاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار العربية نموذجًا، للنشر والتوزيع، الوراق، ط1، 2012.

37- وادي طه، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

38- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005.

39- r. barthes. w. Kayser. wbooth.hamon poétique du récit edition du Sevil.

40 – Philippe hamon – poetique du recit .

41 – Antoine de saint exupery – corrier sud – edition gallmirad 1929.

فهرس المحتويات

الموضوع: المتخيل السردي في رواية ألف ليلة وليلة	رقم الصفحة
شكر وعرفان	-
مقدمة	أ - ب
مدخل: المتخيل وتداخل المفاهيم	**4**
أولا: مفهوم الخيال والتخيل	4
أ- لغة	4
ب- إصطلاحا	5
ثانيا: مفهوم المتخيل	6
ثالثا: مفهوم السرد	7
أ- لغة.	7
ب- إصطلاحا	7
رابعا: مكونات البنية السردية	8
أ- الراوي	8
ب- المروي	8
ج- المروي له	8
مكونات البنية السردية: (عناصر السرد)	8
الفصل الأول: المتخيل السردي وعلاقته بالعجائبي الغرائبي	**11**
أولا: التخيل عند الفلاسفة المسلمين	11
أ- التخييل عند الفارابي	11
ب-التخيل عند حازم القرطاجني	11
ج- التخييل عند ابن سينا	11
ثانيا: التخييل عند البلاغيين	12
أ- التخييل عند الزمخشري	12
ب- التخييل عند عبد القاهر الجرجاني	12
ج- التخييل عند ابن الأثير	13

ثالثا: علاقة الواقع بالمتخييل	13
رابعا: علاقة العجائبي الغرائبي بالمتخيل السردي	14
مفهوم الغرائبي	14
أ- لغة	14
ب- اصطلاحًا	14
مفهوم العجائبي	15
أ- لغة	15
ب- اصطلاحًا	15
خامسا: أشكال العجيب	16
أ- العجائبي المبالغ فيه	16
ب- العجائبي الدخيل	16
ج- العجائبي الأداتي	16
د- العجائبي العلمي	16
6- عجائبية الشخصية	17
سابعا: مظاهر الشخصية	17
أ- مواصفات سيكولوجية	17
ب- مواصفات خارجية	18
ج- مواصفات اجتماعية	18
8- عجائبية الزمان	19
9- عجائبية المكان	20
10- عجائبية الأحداث	21
الفصل الثاني: تشكل المتخيل السردي في قصة الصياد والعفريت	**22**
أولا: ملخص الحكاية	23
ثانيا: بنية الشخصية المتخيلة	24
أ- الشخصيات الرئيسية	25
ب- الشخصيات الثانوية	25

ثالثا: بنية الزمن المتخيل	26
أ- الزمن الخارجي	26
ب- الإفتتاحية	27
ج- المفارقات الزمنية	28
د- الإسترجاع	28
هـ- الإستباق	29
رابعًا: بنية المكان المتخيل	30
أ- الأماكن المفتوحة	30
ب- الأماكن المغلقة	31
خامسًا: الحذف أو الإسقاط	32
أ- الحذف المعلن	34
ب- الحذف الضمني	35
سادسًا: بنية الحدث المتخيل	36
سابعًا: عناصر الحدث	36
أ- المعنى	36
ب- الحبكة	37
ج- الفكرة	38
خاتمة	41
قائمة المصادر والمراجع	43
فهرس المحتويات	48
ملخص البحث	52

ملخص

ملخص:

عالج هذا البحث الموسوم تحت عنوان: المتخيل السردي في قصة ألف ليلة وليلة، حيث تم تقسيم البحث إلى قسمين: قسم حاولت فيه عرض مختلف المفاهيم الخاصة بالمتخيل السردي كالخيال والتخييل والمتخيل السردي عند العرب وعند الغرب، أما الفصل الثاني فكان تطبيقا عالجت فيه تجليات وتشكل المتخيل السردي في قصة الصياد والعفريت معتمدين في ذلك على تحليل البنية السردية المتخيلة، الشخصيات المكان، الزمان، الأحداث، وفي الأخير توصلنا إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج التي وصلت إليها الدراسة.

ولقد لخص هذا البحث عن أهمية تطوير الفكر المتخيل خاصة لدى الأطفال بأسلوب شيق وبسيط يتناسب مع قدراتهم الذهنية.

الكلمات المفتاحية:

- المتخيل السردي – ألف ليلة وليلة – الصياد والعفريت – الشخصيات – الأحداث.

Résumé:

Cette recherche, étiquetée sous le titre : L'imaginaire narratif dans l'histoire des mille et une nuits, a traité de cette recherche, où la recherche a été divisée en deux parties: une section dans laquelle j'ai essayé de présenter les différents concepts du récit imaginaire, comme l'imaginaire, l'imaginaire et l'imaginaire narratif chez les Arabes et en Occident, tandis que le deuxième chapitre était une application dans laquelle il traitait des manifestations et de la formation de l'imaginaire Le récit dans l'histoire du chasseur et de le gobelin dépend de l'analyse de la structure narrative imaginée, des personnages, du lieu, du temps, des événements, et finalement nous sommes parvenus à une conclusion qui comprenait les résultats les plus importants de l'étude.

Les mots - clés:

1- imaginaires narratif. 2- les milles et une nuits.

3- le chasseur et le gobelin. 4- les personnages.

5- les événemments.