الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب و اللّغات
قسم اللّغة و الأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص:نقد حديث و معاصر
رمز المذكرة:.....

المـــــوضـــوع:

المتخيّل السّردي في رواية "الخيميائي"

- لباولو كويلو -

إعداد الطالبتان:
حسيبة حمودي.
نسرين بونوار.

إشـــراف:
د.ليلى حوماني.

لجنة المناقشة		
أ.الدكتورة	حياة عمارة	رئيسا
أ.الدكتورة	فتيحة بن يحيى	ممتحنا
أ.الدكتورة	ليلى حوماني	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1442-1443/2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من وهبه اللّه الوقار، وعلّمني العطاء بدون انتظار

وأحمل اسمه بكلّ افتخار راجيةً من اللّه أن يمدّ في عمره ليرى ثمارًا حان قطافها

بعد طول انتظار

والدي العزيز.

إلى من أرضعتني الحبّ والحنان وكان دعائها سرّ نجاحي

أمّي الحنونة.

إلى شعلة الذّكاء.....أخي وأختي.

إلى أنيس حياتي.....خطيبي، وإلى عائلته الكريمة.

إلى شموع الغد والأمل والخير والإنصاف.....

إلى هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

حسيبة حمودي

إهداء

إلى من ربّتني وأنارت دربي وأعانتني بالصّلوات والدّعوات

إلى أغلى إنسان في الوجود "جدّتي الحبيبة"

إلى معنى الحبّ والحنان، رمز التّفاني والإحسان، إلى بسمة حياتي ونورها

"أمّي الغالية"

إلى من عمل بكدّ في سبيلي وعلّمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه

"أبي العزيز"

حفظكما اللّه وأطال في عمركما

إلى من قاسمني مشقّة الطّريق، وكان سندًا لي في الحياة ، إلى رفيق روحي ودربي

زوجي الغالي "يوسف صنهاجي"

إلى والدة زوجي وإلى عائلته كلّ فرد باسمه.

إلى إخوتي الأعزاء "سيدي محمّد" و"يوسف"

إلى "حسيبة" الّتي قاسمتني عناء البحث

إلى جميع الأساتذة في قسم اللّغة العربية

إلى من كانت منبرًا تنير الطّريق الأستاذة "ليلى حوماني"

نسرين بونوار

شكر وتقدير

الحمد للّه ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين،

سيّدنا محمّد المصطفى الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

فاللّهم لك الحمد والشّكر حتّى ترضى، ولك الشّكر إذا رضيت،

ولك الشّكر بعد الرّضى

نتوجّه بجزيل الشّكر وعظيم العرفان إلى كلّ من ساعدنا في إعداد هذا البحث سواءً بتوجيهه أو مساندته ونخصّ بالذّكر:

- الأستاذة المشرفة "د. ليلى حوماني" على كلّ ما قدّمته لنا من توجيهات ومعلومات قيّمة، ساهمت في إثراء موضوع دراستنا ورسم مساره.

- واللّجنة المناقشة المشكّلة من الأستاذتين الفاضلتين "د. حياة عمارة" و"د. فتيحة بن يحيى" على تجشّمِهما عناء قراءة هذا البحث وإثرائه بملاحظتهما وتقويمه بتوجيهاتهما

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

- شكرا للأسرة الجامعية وعلى رأسها عميد الكلّية ورئيس القسم وجميع الموظفين في كلية الآداب واللّغات.

وكلّ من مدّ لنا يد العون في سبيل إتمام هذه المذكّرة

إلى كلّ هؤلاء خالص امتناننا.

مقدمة

مقدمة :

تعدّ الرّواية سردا نثريا وعملا تخييليّا يمثّل الواقع تمثيلا فنيّا، يتمحور حول موضوع معيّن يسلّط الضّوء على قضية أو سلوك أو فئة معيّنة من المجتمع، يمنح الرّاوي مساحة أكبر لتوظيف خياله. فالخيال عنصر أساسي في العمل الرّوائي كونه وسيلةً لتنمية قدرات الإنسان وتفكيره، وقوّةً دافعةً للإبداع في مختلف المجالات كالنّحت والرّسم والأدب عمومًا والسّرد خصوصًا.

ونظرا لأهمية المتخيّل في الإبداع الأدبي ، اخترنا هذا الموضوع الموسوم : "**المتخيّل السّردي في رواية الخيميائي لباولو كويلو**"، ليصبح تساؤلنا الإشكالي هو: كيف يتجلّى المتخيّل السّردي في رواية الخيميائي ؟

وتندرج تحت هذا السّؤال جملة من الأسئلة هي كالآتي:

- ما مفهوم المتخيّل السّردي ؟
- وما علاقته بالخيال والتّخييل ؟
- وفيما تتمثّل المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي ؟
- وما هي آليات اشتغاله في رواية الخيميائى ؟

وقد قادتنا جملة من الأسباب إلى اختيار هذا الموضوع، منها أسباب ذاتية تكمن في شغفنا بتحليل النّصوص الرّوائية، وأخرى موضوعية تتمثّل في وعينا بأهمّية المتخيّل في صناعة العمل الإبداعي، وشرح المفاهيم المتداخلة معه (الخيال، التّخييل).

واستندنا في سبيل إنجاز هذه الدّراسة على **المنهج التّاريخي** في تتبّع مسار مفهوم المتخيّل ومدى تقاطعه مع الخيال والتّخييل، **والمنهج الوصفي** في التّعريف بمجالات المتخيّل السّردي، كما استعنا بآلية التّحليل في تفكيك شفرات الرّموز المتواشجة في الرّواية.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نقسّمه إلى مدخل وفصلين، فصل نظري وآخر تطبيقي:

– ضمّ **المدخل** تعريفا بالمفاهيم المتقاطعة مع المتخيّل (الخيال، التّخييل، وعلاقة المتخيّل بالسّرد).

– وخُصّص **الفصل الأول** لدراسة المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي، فتناولنا عتبة العنوان، وبنية الشّخصية المتخيّلة وأنواعها، والزّمن المتخيّل وتقنياته، والمكان المتخيّل وأنواعه، والرّؤية السّردية وأشكالها، وأخيرًا وقفنا عند آليات اشتغال المتخيّل السّردي.

– أمّا **الفصل الثّاني** المعنون "تجلّيات المتخيّل السّردي في رواية الخيميائي لباولو كويلو"، فكان فصلا تطبيقيّا، تطرّقنا فيه إلى ملخّص الرّواية، وقراءة العنوان، محاولين تلمّس المتخيّل من خلال الشّخصية، والزّمن، والمكان، والرّؤية السّردية، لنقف على آليات اشتغال المتخيّل السّردي في المتن الرّوائي.

وأنهينا بحثنا **بخاتمة** سطّرنا فيها جملة النّتائج الّتي توصّلنا إليها ، وذيلناه **بملحق** تمّ فيه التّعريف بالرّوائي "باولو كويلو"، وقائمة للمصادر والمراجع، وأخيرًا فهرس الموضوعات.

وقد سعينا من خلال هذا البحث إلى كشف اللّبس عن هذه المفاهيم المتداخلة (الخيال، التّخييل، المتخيّل)، وتحليل رواية "الخميائي" والكشف عن متخيّلها السّردي، وفكّ شفراتها خاصّة في ظلّ غياب تحليل عميق للرّواية.

وتوخّينا في الكتب المرجوع إليها أمتنها، وأنفعها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: بنية "النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي" لحميد لحميداني، ودراسة حكيمة سبيعي" خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي"، و"بنية الشّكل الروائي" لحسن بحراوي وغيرها من الكتب المشار إليها في قائمة المصادر والمراجع.

وتعاوَرَنا في طريق البحث يسرٌ وعسرٌ، فتمثّل عسره في ندرة أمّهات الكتب ذات الصّلة بهذا الموضوع، إضافةً إلى تداخل المصطلحات وصعوبة التّفريق بينها، وغياب الدراسات التي تتناول "رواية الخيميائى" بالتحليل والتأويل .

وآخر كلامنا دعاء الله الكريم أن ينضّر وجه أستاذتنا المشرفة "ليلى حوماني" جزاء ما أصلحت ونصحت، وأعانت ونفعت.

الطالبتان : حسيبة حمودي

نسرين بونوار

تلمسان في :23 شوال 1442هـ الموافق ل:2021/06/30م

المدخل

المتخيّل و تداخل المفاهيم

لجأ الأدباء إلى الانفتاح على عالم الخيال فصنعوا صُوَرًا جديدة اِنطلاقًا من مخيلاتهم واِبداعاتهم الخاصّة فوظّفوا في أعمالهم الأدبية أشياء عجيبة وغير مألوفة أخذتهم إلى عالم خيالي سحري تاركين وراءهم حدود الواقع وحقيقته وذلك من خلال عنصر **الخيال**؛ حيث وجدوا فيه فسحة للجمال ومجالًا للإبداع. وما يهمّنا في بحثنا هو الكشف عن ماهية المتخيّل ومدى تداخله مع الخيال والتّخييل.

1. مفهوم الخيال Imagination

1.1. لغة :

جاء في لسان العرب:" خال الشيء يخالُ خَيْلًا وخيلةً وخالًا ومخالةً ومُخيلةً وخيْلولةً: ظنّهُ وفي المثل: من يسمع يخل أي يظنُّ ...كما تقول: تصوّرته فتصوّر وتبيّنته فتبيّن وتحقّقته فتحقق والخيال والخيالةُ: ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة".[1]

فالخيال هنا مرتبط بالظنّ و التّصوّر.

أمّا في مختار الصّحاح:" (الخيالُ) و (الخيالةُ) الشّخص والطّيفُ وخُيّل إليه أنّه كذا على ما لم يُسَمّ فاعله من التّخييل والوهم وتخيّل له أنّه كذا وتخايل أي تشبّه".[2]

كما ورد في تاج العروس: "تخيّل، وتخايل: إذا تكبّر، وخيل فيه الخير: تفرّسه كتخيلة وتحوله بالياء والواو، يُقال: تخيّله فتخيّل كما يُقال، تصوّره فتصوّر وتحقّقه فتحقّق".[3]

[1]- جمال الدّين إبن منظور، لسان العرب، مادّة (خيل)، مجلّد5، درا صادر، بيروت، ط1، 2004، ص193.

[2]- محمّد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصّحاح، مادة (خيل)، مجلد1، مكتبة لبنان،1986، ص82

[3]- محمد بن محمّد بن عبد الرزّاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عليّ الشيتري، ج14، دار الفكر للطباعة والنشر، مادة (خُيّل)،1994، ص218

نستخلص ممّا سبق، أنّ لفظة (خَيَلَ) دلّت على التشبّه والوهم والطّيف، كما أنّها دلّت على الظنّ والتوهم وتصوّر الأشياء، والصّورة التي تتمثّل في الحُلُم واليقظة.

2.1. إصطلاحًا:

لقد تعدّدت الآراء والأفكار حول مفهوم الخيال، كونه مفهوم متموّهٌ وزئبقي يختلف بإختلاف وجهات نظر الدّارسين والباحثين والفلاسفة والنّقاد وهذا ما سنبيّنه فيما يأتي:

1.2.1. مفهوم الخيال عند الفلاسفة العرب القدامى:

لقد كان للفلاسفة العرب والمسلمين السّبق في الكلام عن الخيال، متأثّرين في ذلك بفلاسفة اليونان وبالنّسق العقلاني الأرسطي.

فهذا "الكندي" نجده يُردف لفظة التخيّل إلى التّوهم، ولا يفصل بينهما، إذ يقول:" التّوهم هو الفانطاسيا و هو قوة نفسانية مُدركة للصّور الحسّية مع غيبة طينتها، ويقال الفانطاسيا هو التخيّل وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها."[1]

ومن هنا نفهم أنّ الخيال قوّة مظلّلة ينحصر دورها في حفظ الصّور دون التّصرف فيها تركيبًا وتنسيقًا لإحداث الجانب الجمالي.

أمّا "إبن سينا" فقد إعتبر الخيال" القوّة التي تحفظ ما قبله الحِسّ المشترك من الحواس الجزئية وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات".[2]

وفي تحديده لمفهوم الشّعر إعتبره كلامًا يتأسّس على التّخيل، وغرضهُ التأثير في المتلقي، وإثارة إنفعالاته إذ قال:" المخيّل هو الكلام الّذي تَذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير

[1]- أبو يوسف محمّد بن إسحاق الكندي، رسائل الكِندي الفلسفية، تح: محمّد عبد الهادي أبُو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، 1950م، ص115-116.

[2]- إبن سينا، النّجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية، دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، (د.ت)، ص201.

رويّة وفكر وإختيار، وبالجملة تنفعل له اِنفعالًا نفسيًا غير فكري سواء كان المقول مصدّقًا به أو غير مصدّق"[1].

وبالتالي، فإنّ الخيال حسب – ابن سينا – قوّة الحسّ الباطن الراسخة في الدّماغ، وأثر نفسي يتركه الابداع الشعري في المتلقي، فيكون إعجابًا أو نفورًا.

2.2.1 . مفهوم الخيال عند المتصوّفة:

اِستعمل إخوان الصّفا في رسائلهم الشهيرة مصطلح " القوّة المتخيلة" إذ جاء في رسائلهم:" واِعلم يا أخي أنّهُ إذا أوصلت القوّة المتخيلة رسوم المحسوسات إلى القوّة المفكّرة، بعد تناولها من القوى الحساسة وغابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرّسوم في فكر النفس مصوّرة صورة روحانية فيكون جوهر النفس لتلك الرّسوم المصوّرة فيها كالهيولى وهي فيها كالصّورة".[2]

إذن **القوّة المتخيّلة** عندهم واسطة بين عالم الحسّ وعالم التفكير فهي تنقل الصّور المدركة بالحواس إلى القوّة المفكّرة لتبقى فيها بعد غيابها عن عالم الحسّ.

أمّا ابن عربي فقد أعلى من شأن الخيال ورفع من قيمته إذا يقول:" ما أوجد الله أعظم منه (أي الخيال) منزلة، ولا أعمّ حكمًا يسري حكمه في جميع الموجودات، والمعدومات من محال وغيره فليس للقدرة الالهية فيما أوجدته أعظم وجودًا من الخيال منه ظهرت القدرة الإلهية."[3]

فهنا اِعتبر " ابن عربي" الخيال أعظم قوّة خلقها الله تعالى، كما تحدّث عن الخيال باعتباره وسيلة للكشف و المعرفة على حدّ قول الغراب:" من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة، وهذا

[1]– اِبن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص24 نقلًا عن: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2001، ص145.

[2]– إخوان الصّفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت، ج3، (د.ت)، ص243

[3]– محي الدّين ابن عربي، الفتوحات المكيّة، ج3، دار الكتب العربية، مصر، (د.ت)، ص508

الركن من المعرفة إذا لم تحصل للعارفين، فما عندهم من المعرفة رائحة، فمن العلم الّذي يختصّ به أهل الله تعالى معرفة الكشف الخيالي"[1].

أي من لا يعرف منزلة الخيال خالٍ من المعرفة، وهو سمة لابدّ من شخصيات العارفين والصّوفيين التحلّي بها وإلّا لا معرفة لهم.

و يطول بنا المقام لو اِستقصينا كلّ ما أورده " ابن عربي" في حديثه عن الخيال فهو يعدّ رائد الخيال الصّوفي بمستوياته ومقاماته المختلفة، ما قد يشكّل نظرية شاملة عن الخيال. وما ذكرناه يبقى مجرّد ملامح عن رؤية "ابن عربي" للخيال.

3.2.1. مفهوم الخيال عند النقّاد و البلاغيين القدامى:

حظي الخيال باهتمام كبير من طرف النقّاد والبلاغيين القدامى إذ نجد " الجرجاني" ينحو منحى الفلاسفة في تعريفه للخيال فيقول:" الخيال هو قوّة تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحسّ المشترك كلّما اِلتفت إليها، فهو خزانة الحسّ المشترك ومحلّه مؤخر البطن الأوّل من الدماغ".[2]

و في تعريفه هذا نلمح أنّه شديدُ التأثر والتّقارب " بابن سينا" في تعريفه للخيال–الذي ذكرناه سالفًا– فكلّ منهما: **الجرجاني** وابن **سينا** جعلا من الخيال قوّة الحسّ الباطن ومحلّه الدّماغ.

[1]– محمود محمود الغراب، الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ الأكبر محي الدّين ابن عربي)، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993 ص17

[2]– عليّ بن محمّد الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصّديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة–مصر، (د.ت)، ص90

والخيال عند البلاغيين عبارة عن صور بيانية بلاغية، فهو عند **السّجلماسي** " عمود علم البيان وأساليب البديع من قبل أنّه موضوع الصّناعة الشعرية وبخاصّة نوع المجاز منه".[1]

فالخيال هنا يتمثل في كلّ ما هو صور بيانية ومحسنات بديعية من طباق وجناس وإستعارة وكناية وتشبيه...

لكنّ السّجلماسي، يحصر الالمام بالتّخيل في أربعة أنواع فيقول: " وجماع القول في هذا الجنس وملاك أمره هو إعطاء التّخييل وموضوع الصناعة حقّه بالإلمام بالتّخييل في أربعة أنواع التي هي: التّشبيه، والاستعارة، والتّمثيل، والمجاز، بالأمور الشريفة."[2]

وعليه، بما أنّ الخيال هو موضوع الصّناعة الشّعرية على حدّ قول" السّجلماسي"، فهذا الأمر حتمًا سيعطي الشعر شرفًا ويكسبه تخييلًا واقعيًّا.

4.2.1. مفهوم الخيال عند المحدثين:

وإذا إنتقلنا إلى مفهوم الخيال عند المحدثين نجده يختلف تمامًا عمّا ذكره النّقاد والبلاغيون القدامى فإذا كان هؤلاء متأثّرين بآراء الفلاسفة ويربطون الخيال بالصّور البلاغية، فإنّ النّقاد المحدثين سلكوا منحى مغايرًا تمامًا لهم؛ حيث يعتبر الخيال عندهم" ملكة نفسية وقوّة باطنية تعيدُ إنتاج المعطيات الإدراكية السّابقة وتسهر على تشكيل تمثيلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وعلاقاتها وطرق إشتغالها."[3]

وهذا ما يوضّح أنّ الخيال يمثّل مجموعة معطيات إدراكية واقعية يتمّ إعادة تصويرها وتكوينها في صور جديدة تكون إمّا مشابهة للعالم الواقعي المألوف أو متجاوزة له في علاقتها وطرق إشتغالها.

---

[1]- أبو محمّد القاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط-المغرب، ط1، 1980، ص260.

[2]- المرجع نفسه، ص 260

[3]- يوسف الادريسي، الخيال و المتخيّل في الفلسفة و النقد الحديثين، نشر الملتقى ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005،ص07

فالخيال" هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس، وقد يوجد ما تكوّنه هذه القدرة من صورة في مكان ما من عالم الواقع، وقد ينتمي إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل وقد يعلو على ذلك كلّه دون أن ينتمي لفترة زمنية محدّدة أو يرتبط بعالم واقعي محدّد."[1]

إذن الخيال ليس بالضّرورة أن يرتبط بأزمنة معيّنة أو بواقع محدّد، وإنّما يقدّم نتاجه إلى عين العقل الّتي تتلقّاه مفترضة أنّه واقع حتّى ولو لم يكن كذلك.

كما يعتبر الخيال "طاقة كامنة تؤدّي إلى الاكتشافات والمعرفة وهو عمليّة تنبع من الذّات وتقوم بتمثيل وتجسيد الصّورة حسب نفسية المبدع."[2]

وهذا يعني أنّ الخيال أساسُ الابداع وله علاقة وطيدة بنفسية المبدع فهو الّذي يتحكّم فيه وفقًا للحدود الّتي يصنعها المبدع؛ أي أنّ الخيال يمثّل متنفّسًا للذات الإنسانية ووسيلة يشبع بها الكائن البشري أحلامه ورغباته على المستوى النفسي.

وبالتالي، فالخيال عند المحدثين هو مجموعة معطيات إدراكية واقعية، يتمّ إخراجها في صور جديدة وهو غير مرتبط بزمن محدّد ويعتبر أساس الابداع؛ حيث يرتبط اِرتباطًا وثيقًا بنفسية المبدع.

2.مفهوم التّخييل: (fiction)

1.2. لغة:

جاء في (معجم الوسيط):" خُيّل إليه أنّه كذا: لُبّس و شبّه و وجّه إليه الوهم. و اِختالت الأرض بالنّبات: اِزدانت، و تخايل له الشّيء: تشبّه، يقال تخيّل لي خياله، و الشيء تمثّله و تصوره، يقال

[1] – س .موريس بورا، الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، العدد 2/850، ط2، 2009، ص09

[2] -آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، الجزائر، ط1،2011، ص21.

تخيّله فتخيّل له الخيال: الشّخص والطّيف، وما تشبّه لك في اليقظة و المنام من صور، و صورة و تمثال الشيء في المرآة، وكلّ شيء: ما تراه كالظّل."[1]

وفي معجم مقاييس اللغة نجد في باب (الخاء والياء وما يثلثهما) " أنّ الخاء والياء واللّام أصل واحد يدّل على حركة في تلوّن. فمن ذاك الخيّال هو الشخص وأصله، وما يتخيّله الإنسان في منامه، لأنّه يتشبّه ويتلوّن ويقال خيّلت للنّاقة، إذا وضعت لولدها خَيَلًا يفزع منه الذئب فلا يقربه يقال تخيّلت السماء، إذا تهيّأت للمطر..."[2]

وهنا لفظة (خيل) تحيل إلى الحركة والتّلون.

كما ورد في (المحكم والمحيط الأعظم في اللغة) في مادّة (خيل):" خال الشيء يخال خيلًا وخيلة وخالًا وخيلًا وخيلانًا، ومخالة ومخيلة، وخيلولة، ظنّه، وخيل عليه: شبه...وتخيّل الشيء له تشبّه."[3]

ومن خلال ما سبق، يتّضح لنا أنّ لفظة (خيل) في المعاجم العربية تدور في فلك الظّن والتوهم والتشبه.

2.2. اِصطلاحًا:

إذا اِنتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي يتبيّن لنا اِتّساع مفهوم مصطلح (التّخييل)، وكذا اِمتداداته التعريفية منذ العصر اليوناني إلى يومنا هذا لذا يستلزم التوقّف عند مختلف هذه المحطّات للكشف عن مفاهيم هذا المصطلح وتطوّره عند مختلف الدّارسين والمهتمين به.

[1]- مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، مادّة (خيل)، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص266

[2]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون، مادّة (خيل)، مجلد2، دار الجيل،بيروت،ص235

[3]- علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم و المحيط الأعظم في اللغة، تح: إبراهيم الأبياري، ج5، معهد المخطوطات بجامعة الدوّل العربية، ط1، 1971، ص157

وقبل أن نستعرض هذه المفاهيم، نشير إلى أنّ مفهوم التّخييل يتقاطع مع مفهوم (الخيال) و (المتخيّل) ، و هي صيغ صرفية مختلفة لمعنى واحد.

1.2.2. التّخييل عند الفلاسفة اليونان:

مصطلح التّخييل لقي اِهتمامًا واسعًا من قبل الفلاسفة القدامى، غير أنّنا نجد أنّ نظرة الواحد منهم تختلف عن الآخر، ومن خلال دراسة إحسان عبّاس في (فنّ الشعر) يتبيّن لنا أنّ أوّل من تحدّث عنه سقراط؛ حيث يقول:" أنّ سقراط اِعتقد أنّ خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي."[1]

وهنا ربط ملكة الخيال بالجنون؛ أي أنّ مصدر الخيال لدى الأديب أو الشاعر هو نوع من الجنون.

ثمّ تطوّر هذا الاعتقاد ليأتي (أحمد زكي العشماوي) ويؤكّد لنا من خلال (دراسات في النقد الأدبي المعاصر) أنّ " أفلاطون كان يؤمن بأنّ الالهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر". [2]

فأفلاطون هنا يرى أنّ الشاعر تتبعه أرواح متمثلة في الجنّ، وأنّ العالم المتخيّل هو محاكاة المحاكاة، وهو عالم مرتبط بالجنون.

إذن نلاحظ، أنّ اِعتقاد أفلاطون ليس بعيدًا عن اِعتقاد سقراط، فكلاهما يربطان مفهوم التّخييل بعالم الجنون والوهم.

وأضاف إحسان عبّاس أنّ " أرسطو طاليس اِعترف لصاحب الملكة المتخيّلة بالمكانة اللائقة به ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور، واِثني على القدرة في المجاز."[3]

ومن خلال ما تقدّم، نستنتج أنّ مفهوم التّخييل عند فلاسفة اليونان القدامى يرتبط بالوهم.

---

[1]- إحسان عبّاس، فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، 1955، ص136

[2]- محمّد زكي العشماوي، دراسالت في النقد العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية ، 2000، ص145

[3]- إحسان عبّاس، فنّ الشعر،ص136

2.2.2. التّخييل عند المتصوّفة الفلاسفة والمتصوّفة العرب:

ربط كلّ من (الفارابي) و (ابن سينا) مفهوم التخيّل بالوهم ، يقول الفارابي:" و يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الّذي يشبه ما يعاف، فإنّا من ساعتنا يخيّل لنا في ذلك الشيء أنّه ممّا يعاف فتقوم أنفسنا منه فتجتنبه و إن تيقنّا أنّه ليس في الحقيقة كما خُيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإنّ علمنا أنّ الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أنّ الأمر كما خيله لنا ذلك القول: فإنّ الانسان كثيرًا ما تتبع أفعاله تخيّلاته أكثر ما تتّبع ظنّه أو علمه فإنّه كثيرا ما يكون ظنّه أو علمه مضادًا لتخيله ، فيكون فعله الشيء الذي بحسب تخيله لا بحسب ظنّه أو علمه ، كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكية للشيء ، و إلى الأسماء الشبيهة بالأمور."[1]

وهنا، لم يعط الفارابي معنى محدّدًا للتخيّل وطبيعته، بل اِكتفى بالتحدّث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي.

ويضيف أيضًا:" الأقاويل الشعرية هي التي تؤلّف من أشياءٍ شأنها أن تخيِّل في الأمر الّذي فيه المخاطبة خيالًا ما أو شيئًا أفضل أو أحسن. وذلك إمّا جمالًا أو قبحًا، أو جلالة أو هوانًا، أو غير ذلك ممّا يشاكل هذه."[2]

أي أنّ الشّعر يؤلّف عن طريق الخيال أشياءً جميلة أو رديئة، جليلة أو هيّنة أو غير ذلك.

كما يقول:" و إنّما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستقرار إليه و اِستدراج نحوه: و ذلك إمّا أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الّذي يلتمس منه بالتّخييل ، فيقوم التّخييل مقام الرّوية. و إمّا أن يكون إنسان له رويّة في الّذي يلتمس منه و لا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع ، فيعاجل بالأقاويل الكاذبة، ليسبق بالتخييل رويته حتّى يبادر إلى

[1]- أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تصحيح: عثمان محمّد أمين، مكتبة الخانجي، مصر، 1931م، ص26-27

[2]- المصدر نفسه، ص26

ذلك الفعل ، فيكون منه بالغلبة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلًا و يتعقبه فيرى أن لا يستعمل فيه، و يؤخره إلى وقت آخر."[1]

وهنا يتبيّن لنا أن التخيّل الشّعري عند الفارابي عبارة عن إيهام أو إيحاءٍ من قبل الشاعر يقوم به للتأثير في المتلقي و خداعه عن طرق الأقاويل المتخيّلة، وتستطيع كذلك أن تؤثر فيه وتثير اِنفعالاته، كما تقوم بتطهير ما بداخله وهذه الغاية التي يريد الشاعر الوصول إليها وتحقيقها.

أمّا (اِبن سينا) فيُعرف التّخيل بقوله:" هو اِنفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اِعتقاد البتة."[2]

أي أنّ التّخييل هو ذلك الابداع الشعري الّذي يترك أثرًا نفسيًا في المتلقي.

كما نجد أنّ الخيال والتّخييل قد اِحتّل مركزًا هامًّا في خطاب الصّوفية ومن بينهم (أبو حامد الغزالي) الّذي تحدّث عن الروح الخيالي قائلًا:" هو الّذي يستبثّ ما أورده الحواس ويحفظه مخزونًا عنده ليعرضه على الروح العقلي الّذي فوقه عند الحاجة إليه."[3]

ممّا يعني أنّ الخيال روح مخزّنة ضمن حواس الإنسان تستطيع أن تعرض على العقل وقت الحاجة.

كما تحدّث عن خصائص هذا الروح الخيالي فجعلها ثلاثًا في قوله:

-" أنّه من طينة العالم السفلي الكثيف: لأنّ الشيء المتخيّل ذو مقدار وشكل وجهات محصورة مخصوصة، وهو على نسبة من المتخيّل من قرب أو بعد، ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف

[1]- أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، ص27

[2]- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشّعر، ص15، نقلاً عن: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم ص145

[3]- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح: أبو العلاء عفيفي، الدار القومية للطباعة والنّشر، القاهرة – مصر، 1964، ص76

الأجسام أن يحجب عن الأنوار العقلية المحضة الّتي تتنزّه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد."[1]

-" هذا الخيال الكثيف إذا صفي ودقق وهذّب وضبط صار موازيًا للمعاني العقلية ومؤدّيًا لأنوارها، غير حائل عن إشراق نورها منها."[2]

-" الخيال في بداية الأمر محتاج إليه جدًّا ليضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر اِنتشارًا يخرج عن الضبط فنعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية."[3]

و ما نلاحظه في هذا الخطاب هو اِستخدام مصطلح (الخيال) بدل (التخيّل) و (التّخييل) أمّا من حيث المفهوم و التعريف فإنّه لا يبتعد عمّا عرّفه الفلاسفة ، لكنّ الغزالي رفع من قيمته و أعلى من شأن وظيفته فأصبح يضبط المعارف العقلية بينما كان الخطاب الفلسفي تحت مستوى العقل

3.2.2. التّخييل عند النّقاد والبلاغيين القدامى:

التّخييل مصطلح اِستعمله بشكل كبير بعض النّقاد الذين تأثّروا بالفلسفة اليونانية و فلاسفة العرب و نذكر منهم (حازم القرطاجنّي) الّذي أعطى التخييل مفهومًا دقيقًا في قوله:" و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل، أو معانيه ، أو أسلوبه و نظامه ، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، اِنفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض."[4]

وهذا يعني أنّ التّخييل هنا منبعث من الألفاظ التي يقولها الشاعر، وهي بدورها تؤثّر في السامع، فتتشكل لديه صور ويشعر بالانبساط (أي ينفعل بها) أو العكس عندما لا تكون لألفاظ الشاعر

[1]-أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، ص79

[2]- المرجع نفسه، ص79

[3]- المرجع نفسه، ص79-80

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، 1986، ص89

تأثير في المتلقي فيشعر بالانقباض (أي لا ينفعل بها).

ومنه فالتّخييل هو تشكل صور في ذهن السامع أو المتلقي من خلال معاني الشاعر أو أسلوبه ونظامه.

ويرى محمّد عزّام أنّ حازمًا كان أدقّ الذين عرّفوا التّخييل؛ حيث اِستطاع في نظريته أن يقيم توازنًا بين أربعة عناصر هي: العالم الخارجي، والمبدع، والنّص، والمتلقي، وقد ربط فاعلية التّخييل بالقدرة على إدراك التّناسب بين الأشياء، وبهذا يعمّق الشعر وعي المتلقي، ويمكنه من رؤية الأشياء بمنظور متميّز أشمل وأدّق ممّا ألّفه في إدراكه العادي[1].

كما أنّ فاعلية التّخييل الشعري تنحصر في نطاق الممكنات دون المستحيلات، وذلك أنّ الصّور التي تشكلها قوّة التخيّل إذا كانت مستحيلة نفرت عنها النّفس.[2]

ومنه نستخلص أنّ مفهوم (الخيال) عند حازم القرطاجني كان متأثّرًا بأرسطو ونظريته في المحاكاة لذلك جاء عنده مرتبطًا بالوهم، ولم يناقشه في صوره العامّة؛ حيث اِقتصر عنده على فنون بلاغية معيّنة.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فربط مفهوم (التّخييل) بالخداع والكذب يقول:" وأمّا القسم التّخييلي، فهو الّذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق وإنّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفيّ."[3]

ويضيف أيضًا:" وجملة الحديث الّذي أريده بالتّخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى."[4]

[1]- ينظر: محمّد عزّام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت –لبنان، ص181

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص181

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، ص245

[4]- المرجع نفسه، ص353

وهذا يعني أنّ الشاعر يقوم بخداع نفسه من خلال اِستعماله للتّخييل ويوهمها ما هو ليس حاصل.

و من هذا نجد أنّ عبد القاهر الجرجاني اِستمدّ مفهومه للخيال من قول الله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُم وعِصِيُّهُم يُخَيَّل إليَهِ مِنْ سِحْرِهِم أنّهَا تَسْعَى﴾.[1]
فلفظة (يُخيّل) هنا تدلّ على أنّ موسى تخيّل من قوة سِحرهم أنّها حيّات تسعى، فشعر في نفسه بالخوف.

نستنتج بصورة عامّة مفهوم التّخييل في نظرية النقد القديمة؛ حيث نجده – التّخييل–والوهم شيء واحد.

4.2.2. التّخييل عند النّقاد المحدثين:

إنّ مفهوم التّخييل عند النّقاد المعاصرين يختلف عن مفهوم القدامى؛ حيث يربط محمّد غنيمي هلال الخيال بالصّور إذ يقول:" التّفكير بالصّور على حسب طرق فنية تختلف من مذهب فنيّ إلى مذهب فنيّ آخر..."[2]

ممّا يعني أنّ الصّور المتخيّلة تحدث أو تتشكّل بطرق متنوعة وذلك بحسب اِختلاف المذاهب الفنية.

بينما ينظر "شوقي ضيف" للخيال على أنّه ملكة فطرية إنسانية إذ يقول:" الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلّفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنّما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظلّ كامنة في مخيلتهم حتّى يحين الوقت فيؤلّفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم من عملهم وخلقهم، والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين: دعوة المحسوسات والمدركات، تمّ بناؤها من جديد."[3]

[1]– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع ، سورة طه،الآية66.
[2]– محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، أكتوبر 1997،ص388-389
[3]– شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004، ص167

أي أنّه يعتبر الخيال هو الملكة التي تدفع بالمبدع إلى الخلق وتخييل صور جديدة بحيث هذا الخلق والابداع للصور لا يكون من اللّاشيء بل من خلال اِسترجاع وتخييل ما هو كامل في مخيلتهم سابقًا حتّى تصبح هذه الصور فيما بعد من عملهم واِبتكارهم.

وهناك من حاول تعريف التّخييل بمطابقته بقوى البدن الأخرى إذ يذهب (الدكتور محمد مفتاح) إلى أنّ الخيال" قوّة وملكة من بين القوى والملكات التي يمتلكها كلّ إنسان عادي مثل السّمع والبصر...والتفكّر و العقل."[1] أي أنّ التّخييل ملكة نجدها ضمن الملكات والقوى التي يمتلكها كلّ إنسان.

نستخلص ممّا تقدّم اِستقرار مصطلح الخيال نجد بعض النقاد المحدثين ونضج تصورهم لمفهومه وذلك يعود لمطالعتهم الواسعة في الثقافة الغربية واِستلهامهم للتّجارب المجاورة لعصرهم.

3. مفهوم المتخَيِّل: Imaginaire

يعتبر المتخيّل من المصطلحات الشائعة والشّائكة في الوقت نفسه، لما له من أهمية كبيرة وتأثير بالغ في تفكيرنا ونجاح أعمالنا لذا سنحاول الإحاطة بجملة المفاهيم التي أعطيت له.

1.3. لغة:

لتقديم تعريف دقيق لمصطلح (المتخيّل) يتوجب أن نعود إلى جذوره اللغوية:" خال الشيء يخال خيلا وخيلة ويكسران، وخال وخيلانًا محركة، ومخيلة ومخالة وخيلولة ظنّه، وخيل عليه تخيلا، وتخيلا: وجه

[1] – محمّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النّقد العربي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2000، ص10

التّهمة إليه، وفيه الخير: تفرسه، كتخيله وقد خال يخال خالًا: الظنّ والتوهم وتخيل الشيء له: تشبه، والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة جمع أخيلة."[1]

ونجد في لسان العرب" خال الشيء، يخال، خيلًا، وخيلة؛ أي يظنّ وفي الحديث ما أخالك سرقت أي ما أظنك، وخيل عليه: شبه له، والسحابة المتخيل والمخيلة: أي إذا رأيتها حسبتها ماطرة والمختال: المبتكر، والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صور."[2]

وهذا يعني أن مفهوم المتخيّل ليس ثابتًا فيرتكز تارة على شيء، وتارة أخرى على شيء آخر وهذا راجع إلى عدم اِستقراره على شيء ثابت؛ إذن هو حركة فكرية قابلة للتّغيير.

و الشّعر العربي لا يخلو من اِستعمال لفظة (الخيال) خاصّة الشعر الجاهلي يقول طرفة بن العبد:

" فَقُلْ لِخَيَالِ الحَنْضَلِيَةِ يَنْقَلِبْ إِلَيْهَا فَإِنَّنِي وَاصِلٌ حَبْلَ مَنْ وَصَلْ"

ويقول:

" سَمَا لَكِ من سَلْمَى خَيَالٍ ودُونَهَا سَوَاءٌ كُثَيْبِ عَرْضَهُ فَأُمَايِلُهُ."[3]

أي أنّ الخيال موجود في حياتنا ولا سبيل للعيش من دونه، فهو يعتبر القوة الحيّة والوسيط لكلّ إدراك بشري، وطرفة بن العبد يقصد في هذه الأبيات أنّ الخيال هو ما يصاحب الإنسان من صور كما أنّ لفظة (الخيال) هنا اِستخدمت لتعبّر عن خوالج نفس الشاعر وشعوره وعاطفته اِتّجاه محبوبته: لأنّ

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم+ العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان،ط8، 2005، ص296

[2]- إبن منظور، لسان العرب، مادة (خيل)، ص192-194

[3]- طرفة بن العبد، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1982، ص26

الشعور هو العنصر الأوّل من عناصر النفس، وإحتكامها إلى الشعور يدفعه ولابدّ إلى إستعمال الخيال."[1]

2.3. اصطلاحا :

تشير الدّراسات إلى أنّ مصطلح (المتخيّل) ظهر في الثمانينات؛ حيث " إستعيرت كلمة Imaginaire (متخيّل) من الكلمة اللاتينية Imaginarius سنة 1480م."[2]

وقد تنوعت مفاهيم المتخيّل وتشعبت مدلولاته فتارة نجده يدل على تلك المرحلة الانتقالية من الخيال في صورته الذهنية إلى مظهر مجسد وملموس، فالمتخيّل" معطى مادي يدلّ على الخيال ويقوم شاهدًا عليه ومن ثمّ يتقدّم بوصفه جسرًا للعبور إليه والاقتراب منه؛ وبعبارة أخرى إنّه صورة الخيال وقد تحوّلت من مستواها الذهني المجرّد والباطني فتشكلّت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي ملموس."[3]

وهذا ما يبيّن لنا أنّ هناك علاقة بين الخيال والمتخيّل إلّا أنّ الأوّل (الخيال) يبقى مجرّد معطيات ذهنية باطنية، أمّا الثاني (المتخيّل) فهو صورة مادية للخيال تحلّل بنيته الإدراكية وأسلوبه الإيحائي وتعبيراته الرّمزية وفي قالب تمثيلي.

ومن جهة أخرى يُعتبر المتخيّل" نسق مترابط من الصور والدّلالات والأفكار المسبقة التي تشكّلها كلّ فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين فكلّ جماعة تشكّل صورًا وأحكامًا عن الجماعات الأخرى ويتمّ ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاّوعي الجماعي بمرور الزّمن وبالقوّة المادية أو الثقافية التي يتمتع بها التمثيل."[4]

إذن المتخيّل موجود في كلّ فئة أو جماعة؛ حيث تشكّل صورة عن نفسها وعن الآخرين.

---

[1]- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013، ص15

[2]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد الحديثين، ص27

[3]- المرجع نفسه، ص7-8

[4]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص20

أمّا المتَخيّل من منظور نور الدّين أفاية " فيتجاوز الموجود ويتخطّاه ولكنّه يتمثّل في كلّ لحظة المعنى الضمني للواقع، ولذلك إذا كان السّلب – أو التجاوز–هو المبدأ اللّامشروط لكلّ مخيلة فإنّها بالمقابل لا يمكن أن تتحقّق إلّا في ومن خلال فعل تخيّلي."[1]

وهذا يعني أنّه لابدّ أن نتخيّل ما يتجاوزنا لكن هذا التجاوز يتجسّد في مضامين الواقع بحيث يعمل المتخيّل على تفكيك الواقع وإعادة تركيبه من جديد في صور جديدة.

يتّضح لنا من خلال المفاهيم السّابقة للمتخيّل أنّه صورة مادية للخيال، موجود في كلّ فئة أو جماعة يعمل على إعادة تشكيل الواقع ليخرجه من صورته القديمة إلى صورة جديدة.

4. المتخيّل السّردي:

1.4. مفهوم السّرد:

تعدّدت مفاهيم السّرد وإختلفت وهذا راجع إلى تعدّد مجالاته، وإستخداماته المختلفة، وهذا الأمر يستلزم منّا البحث عن دلالاته من الجانبين اللّغوي والاصطلاحي:

1.4 .1. لغة:

شهد مصطلح السّرد العديد من الدّلالات المعجمية، فقد جاء في لسان العرب: السّردُ" تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السّياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلّم لم يكن يسرد الحديث سردًا؛ أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسّرد – المتابع– وسرد فلان الصّوم إذا والاه وتابعه."[2]

[1]– محمّد نور الدّين أفاية، المتخيل والتّواصل مفارقات العرب و الغرب، دار المنتخب العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1993، ص18

[2]– إبن منظور، لسان العرب، مادّة (سرد)، مجلّد03، ص211

فالسّرد هنا يحمل في دلالته جودة السّياق و التّتابع.

أمّا في معجم الصّحاح نجد:" سرد، درع(مسرودة) و (مسرّدة) بالتّشديد فقيل: سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل: السّرد (الثقب) والمسرودة (المثقوبة). وفلان (يسرد) الحديث إذا كان جيّد السياق له وسرد الصّوم تابعه"[1]

من خلال هذين التعريفين يتبين لنا أنّ المعنى اللغوي (للسّرد) هو التّتابع في الحديث والنّسج والسّبك.

2.1.4. اصطلاحا :

وإذا اِنتقلنا إلى النّاحية الاصطلاحية نجد أنّ السّرد مصطلح نقدي حديث يحمل عدّة تعريفات نذكر منها:

يقول حميد لحمداني:" السّرد هو الحكي الّذي يقوم على دعامتين أساسيتين: أوّلهما: أن تحتوي على قصّة ما تضمّ أحداثًا معيّنة. وثانيهما: أن يعيّن الطريقة الّتي تحكي بها القصّة و تسمّى هذه الطريقة سردًا ذلك أنّ القصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السّبب فإنّ السّرد هو الّذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي."[2]

وهذا يعني أنّ السرد هو فعل الحكي الّذي تنضوي فيه السّمة الشاملة لعمليّة القصّ.

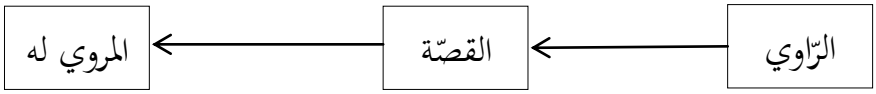
ويضيف قائلًا:" السّرد هو الكيفية الّتي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما يخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها."[3]

[1]- محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، مادّة (سرد)، ص124

[2]- حميد لحمداني، بينة النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنّشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص45

[3]- المرجع نفسه، ص45.

والمخطّط التّالي يوضّح ذلك:



فالسّرد هنا همزة وصل بين الرّاوي والمروي له من خلال مادّة الحكي.

ويطلق السّرد على العمليّة الروائية الّتي يقوم بها الرّاوي والتراكيب الواردة في بناء النّص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزّمن الّذي تقع فيه الأحداث فالسّرد " هو الكيفية الّتي يقدّم من خلالها المحتوى أو المضمون الرّوائي وهذه كيفية تتكوّن من المكوّنات السّردية لأيّ رسالة بين المرسل ومتلقٍّ فهي تتكوّن من المرسل (الرّاوي) والرّسالة (المروي) والمرسل إليه (المروي له)".[1]

إذن السّرد هو كيفية تقديم الأحداث في الرّواية من خلال مضمون الرّسالة الّتي يتلقّاها المرسل إليه.

وعمومًا فإن السّرد طريق يتّبعه الكاتب من أجل الخلق والابداع ليكون أكثر تأثيرًا في نفسية المتلقّي.

2.4. علاقة المتخيّل بالسّرد :

إنّ المتخيّل السّردي يكسب الرّواية رونقًا خاصًّا؛ بحيث يصوّر لنا هذا المتخيّل الواقع بصورة جديدة فيها إبداع وخلق جديد، وفي المغامرة السردية يكون الواقع مرتبطًا بالمتخيّل الّذي بدوره يكون منطلقًا لها، إذ نجد صلاح فضل يقول في مقدّمة كتابه (أشكال التخيّل من فتات الأدب والنّقد):

" إنّ فلذة من الأدب تكتسب أدبيتها بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب في حقيقة الأمر إنّما هي قطع في خيمة التخيّل قد تطول أو تقصر، ترتفع أو تنخفض، تتجلّى في ألوان بهيجة أو باهتة لكنّها كي تصبح أدبًا لابدّ لها من تغطية سطح الواقع..."[2]

[1]- حسن عليّ مخلف، التراث والسّرد، إدارة البحوث والدّراسات الثقافية، الدوحة-قطر، ط1، 2010، ص207

[2]- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنّقد، الشركة المصرية العالمية لنشر، لونجمان، ط1، 1996، المقدّمة

أي كلّما كان النّص غنيًا بالخيال يستطيع كسب أدبية أكثر؛ بحيث يعتبر هذا الأخير – الخيال- المولد الأساس للأدبية، وليكون الأدب أدبًا لابدّ له أن يستند إلى الواقع.

والمتخيّل السّردي" هو الّذي يعطي للرواية أحيانًا خصوصية تعرف به ويتعالى عنها أحيانًا أخرى ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثّلات الّتي تتوجه إلى أشياءٍ وتربطها باللحظة التي تمثّلها في الذّات فتصبح عملًا مقصودًا يجسد وعيًا بغياب أو اِعتقاد بإيهام."[1]

فالمتخيّل السّردي هو الّذي يعطي للرواية سمة أو صفة خاصّة، كما أنّه وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة في الرواية بواسطة اللغة.

[1]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص17-18

الفصل الأول

المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي

1.عتبة العنوان:

يُدرس العمل الأدبي في مستويين: الأوّل هو النّص الرئيس الّذي يشكّل مادّة الكتاب وموضوعه، أمّا المستوى الثاني فيتمثّل في العتبات النصية (paratexte) و الّتي حازت على اِهتمام كبير من النقّاد و الباحثين في مجال المقاربات النقدية المعاصرة، و يعد العنوان عتبة من هذه العتبات النصيّة فما مفهوم العتبة و العنوان في المدلول اللّغوي و الاِصطلاحي؟

1.1. مفهوم العتبة : (Seuil)

1.1.1. في اللّغة:

العتبة في (لسان العرب)" أَسْكَفَةُ الباب توطّأ أو قبل العتبة العليا و الخَشَبَة التي فوق الأعلى: الحاجب ، و الأسكفة، السّفلى، و العارضتان العضدتان، و الجمع عتب و عتبات و العتبُ : الدُّرج و عتب عتبة: اِتّخذها و عتب الدّرج: مراقيها إذا كانت من خشب ، و كلّ مرقاة منها عتبة."[1] ؛أي أن لفظة (عتب) في اللغة العربية القديمة تعني ذلك الارتفاع عن الأرض ، و هي الدّرجة الموجودة في باب المنزل.

و في(معجم الوسيط) يقال : "عتب البعير و نحوه : مشى على ثلاث قوائم كأنّه يقفز و البرق عتابًا: تتابع لمعانيه والباب عتبا وطأ عتبته. و يقال: ما عتبت باب فلان، و من مكان إلى مكان عتبًا: اِجتاز و اِنتقل، و يقال: عتب من قول إلى قول". [2]

ممّا سبق نلاحظ أن لفظه (عتبة) تعني في مفهومها اللّساني "أسكفة الباب" ، وهي ذلك المكان المرتفع عن الأرض ،كما تعني الاِنتقال من قول إلى قول و من مكان إلى آخر.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (عتب)، ص948

[2]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادّة (عتب) ، ص581-582

2.1.1. في الإِصطلاح:

للعتبة عدّة تسميات و هذا ما نجده في (مدخل إلى عتبات النّص) لعبد الرزاق بلال: "خطاب المقدّمات ، عتبات النّص، النصّوص المصاحبة، المكملات، النصّوص الموازية، سياجات النّص، المناص، ...أسماء عديدة لحقل معرفي واحد".[1]

و يقصد بالعتبة " الحيّز الّذي تشغله الكتابة ذاتها – بإِعتبارها أحرفًا طباعية – على مساحة الورق. و يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، و وضع المطالع، و تنظيم الفصول، و تغيرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين، و غيرها."[2] ؛ أي أن العتبات تشمل كلّ ما يحيط بالكتاب أو بالأحرى النّص من جوانبه الدّاخلية و الخارجية مثل العنوان: الفصول الهوامش ، و غيرها من الأيقونات الّتي تمهد الدّخول إلى أعماق النص و عتبات النص في أبسط مفهوماتها " هي بنيات لغوية و أيقونة تتقدّم المتون و تعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرّف بمضامينها و أشكالها و أجناسها، و تقنّع القراء بإِقتنائها". [3]

و يعرّف فيصل الأحمر العتبات في قوله: "قد سميّت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جليّ – نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس و الركيزة التي يقوم عليها النّص". [4] أي أنّ العتبة هي ركيزة وأساس النّص.

و تنبني العتبات النصيّة على " العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصّي المباشر : العنوان ، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ، التّصدير، التّنبيه، الملاحظة، الحواشي أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل العبارة التوجيهية، الزخرفة، الديباج، البيان، الرسم، الغلاف، الملاحق، و غيرها. ففي إطار هذا

[1]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات (دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق ، الدّار البيضاء ، المغرب، 2000، ص21

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،ص55

[3]– يوسف الإدريسي، عتبات النّص (في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم، بيروت– لبنان،ط1، 2015، ص21

[4]– فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، ص203

المجموع الأصلي أو المتن و نصوص أخرى تتخلله أو تتقدّم عليه أو تتأخّر عنه، و لكنّها تقع في محيطه و تعيش في صحبته. "[1]

فالعتبات النصيّة إذا هي تلك العلاقة الناشئة بين النّص و محيطه النصّي، تهدف إلى تقديم النّص ومساعدة القارئ في فهم خصوصية النّص الأدبي و تحديد جنسه و مقاصده.

2.1 مفهوم العنوان: (Le titre)

يحتلّ العنوان مكانة متميّزة في الأعمال الأدبية و الدّراسات النّقدية المعاصرة إذ يعتبر عتبة لها علاقات وظيفية وجمالية مع النص نظرًا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلًا أساسيًا لقراءة العمل الأدبي، و تبعًا لهذه الأهمية التي يحظى بها العنوان وجب الوقوف عنده وتحديد مفهومه اللغوي والإِصطلاحي.

1.2.1. في اللغة :

جاء في (لسان العرب) لابن منظور:

أ– في باب العين و في مادة (عنن): "عننتُ و أعننتُه لكذا أي عرضته لهُ و صرفتهُ إليه و عنّ الكتاب يعنّه عنّا و عنّنه: كعنونه و عنونته و علونته بمعنى واحدٍ.

و قال اللّحياني : في عننتُ الكتاب تعنينا و عنّيته تعنّية إذا عنونتُه، و سمي عنوانًا لأنّه يعنّ الكتاب من ناحيتيه و أصله "عُنَّانُ" و من قال "علوان الكتاب" لامًا لأنّه أخف".[2]

ب– ونجد في مادّة (عنا): "عنونتُ و عنّيتُ و عنّنت ، و قال الأخفش : عنوتّ الكتاب و اعنُه و أنشد يونس:

[1]– عمر عبد الواحد، التعلق النّصي (مقامات الحريري)، دار الهدى، مصر، ط1، 2003، ص68

[2]– ابن منظور، لسان العرب، باب (العين)، مادّة (عنن)،ص312

فَطِن الكِتَابَ إذا أرَدْتَ جوابَهُ و اعْنُ الكِتَابَ لِكَيْ يُسَّر و يَكْتُمَا

وقال ابن سيّده: العنوان و العلوان سمة الكتاب و عنونهُ عنونةً و عِنوانًا و عنّاه ، كلاهما : وسمه بالعنوان ، وقال إبن سيده : و في جبهته عنوان من كثرة السّجود ؛أي "أثر" حكاهُ " اللّحياني" و أنشد:

و أَشْمَطَ عُنْوَان به من سجوده كَرَكْبَة عَنزٍ مِن عُنوزِ بني نَصْر". [1]

أي أنَّ عُنوان الكتاب مشتق – فيما ذكروا– من المعنى و فيه لغات.

ج– أمّا في مادة (علن) ورد: "و علوان الكتاب : يجوز أن يكون فعله "فعولت" من العلانية يقال: علونت الكتاب إذا عنونته و علوان الكتاب: عنوانه". [2]

ومن هذه المعاني المعجمية نستنتج النّوى الدّلالية المحركة للفظة (العنوان) أو (العلوان) و هي كالآتي:

– العنوان من مادّة (علن) ⟵ ظهور العلانية

– العنوان من مادّة (عنا) ⟵ الأثر و السّمة

– العنوان من مادّة (عنن) ⟵ المعنى و القصد

أمّا في (المعجم الوسيط) فورد شرحها في مادّة (عنا) بمعنى: "خضع و ذلّ، يقال فلان عَنَا فهو عانٍ و عنيّ، أي صار أسيرًا و عَنَا الشيء أبداهُ، و أظهرهُ" [1]؛ أي كشف حقيقته و أبانه، و جعله ظاهرًا وجليًّا .

[1]– ابن منظور، لسان العرب، باب (العين)، مادّة (عنا)،ص316

[2]– المصدر نفسه،ص266

و نجد في (قطر المحيط) "عنوّن الكتاب عنونة، كتب عنوانه، و يقال علونه و عنّه و عنّنه و عنّاه و الاسم العنوان، عنوان الكتاب و عنوانه و عنيانه سمته و دباجته". [2]

ومنه، فالعنوان سمة الكتاب وأثره الّذي يسمه ويظهره بإرادة وقصد.

2.2.1. في الإِصطلاح:

"العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف و بفضله يتداول، يشار به إليه، و يدلّ به عليه، يحمل وسم كتابه... ". [3]

فالعنوان هو اسم للكتاب، بفضله يتمكن القارئ من معرفته و به قد يشاع الكتاب و يشار إليه و يدل عليه.

و يَعتبر محمّد فكري العنوان "سمة الكتاب أو الضرورة الكتابية". [4] فيقول: "كلّ عنوان هو "مرسلة" Massage صادرة من "مرسل" Adress إلى " مرسل إليه " Adressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي " العمل"، فكلّ من " العنوان" و " عمله" مرسلة مكتملة و مستقلة". [5]

و هذا يعني أن العنوان دال على العمل و له وظيفة تسمّى "مرسلة" صادرة من مرسل إلى مرسل إليه ولذلك للعنوان قيمة كبيرة إذ يعتبر: "من المفاتيح الجمالية التي تفكّ مغاليق النّص الأدبي فهو

---

[1]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص633

[2]- بطرس البستاني ، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط2، 1995، ص409

[3]- محمد فكري الجزّار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص15

[4]- المرجع نفسه، ص18

[5]- المرجع نفسه،ص19

يكشف عن قدرة الكاتب على التحكم بموضوعه وتقديمه بشكل يثير في المتلقين الرغبة في التعلّق به".[1]

[1]– سليمان بن طالب ، شعرية العنونة في روايات نبيل سليمان "في غيابها ، مجاز العشق ، ثلج الصيف، مجلة حوليات ،كلية الآداب و اللغات، جامعة طاهري محمّد، بشّار، ع19، 04/16/ 2018، د.ص

و"يوظّف الكاتب لأجل العنوان كلّ قدراته اللّغوية و مواهبه الإبداعية حتّى يربط النّص بعنوانه و يرتقي به جماليًّا و دلاليًا و في هذه الحال يغدو العنوان هو النّص ذاته". [1]

و يؤكّد (سليمان بن طالب) أنّ العنوان "عتبة من العتبات المؤثّرة في القارئ لحظة تلقّيه النّص، فهو ماض في سياق العتبات الأخرى مثل الغلاف ، أو اسم المؤلّف ، أو المقدّمة و هي عتبات تجرّ القارئ كلّها للتّأويل و تستميله لمحاولة التّأويل، فله إذن الأهميّة الكبرى في فهم النّص و تأويله و في ربط العلاقة بين العناصر الأساسية في تلقي الخطاب بين الكاتب و القارئ و النّص".[2]

أي أنّ العنوان له الصّدارة وهو أوّل لقاء بين المتلقي والنّص إذ يعتبر من بين العتبات التي تؤثر في المتلقي و تدفعه نحو التّأويل.

"و يظهر دور العنوان إجرائيًّا ، حين يمدّنا بمجموعة من المعاني الذّهنية التي تغرينا بقراءة النّص، فهو بذلك يساعدنا على فكّ رموز النّص للتّعرف على ما يحمله من قيم و أفكار ، فالعلاقة بين النّص و العنوان تبادلية ؛لأنّ النّص في الحقيقة هو من يمنح العنوان أبعاده الدّلالية ، و العنوان هو المفتاح للدّخول إلى مكونات النّص و أسراره". [3]

"فالعنوان السردي يؤدّي دورًا فاعلًا في لفت اِنتباه المتلقي لرسالة النّص، و يرغّبه في فعل القراءة ويحرّك فيه روح التشويق للاطّلاع على ما يحدث داخل المتن الحكائي، فالعنوان إذن ذو بينة دلاليّة مملوءة بالرّمز و الإيحاء". [4]

[1]- سليمان بن طالب ، شعرية العنونة في روايات نبيل سليمان ،د.ص

[2]- المرجع نفسه،د.ص

[3]- المرجع نفسه ،د.ص.

[4]- المرجع نفسه ، د.ص

نستنتج من خلال ما سبق، أن العنوان هو العتبة الأولى التي تفتح طريق الدخول لعالم النّص و هو الّذي يغري المتلقي و يحبّبه في القراءة ، فالعنوان مليء بالرموز و الإشارات و الأفكار التي تساعد القارئ للولوج إلى النّص و تأويله و منه فالعنوان له وظيفة تواصلية إغرائية.

2.بنية الشّخصية المتخيّلة:

تعتبر الشّخصية من أهم العناصر في المتن الروائي و المحرّك الرئيس للأحداث، و من خلالها يستطيع الكُتّاب عرض أفكارهم و لهذا اِهتّم بها العديد من النقاد و الباحثين، و قبل أن نعرض المفهوم الاِصطلاحي للشخصية تجدر بنا الإشارة إلى مفهومها اللغوي.

1.2. مفهوم الشّخصية:

1.1.2. المفهوم اللّغوي:

جاء في معجم الوسيط "شخص الشيء: شخوصًا اِرتفع و بدا من بعيد ، و الشخص : كلّ جسم له اِرتفاع و ظهور و غلب في الإنسان ، و عند (الفلاسفة) الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها و الشخص الأخلاقي و هو من توافرت فيه صفات تؤهله للمشاركة العقلية و الأخلاقية في مجتمع إنساني ، (الشّخصية): صفات تميّز الشّخص عن غيره و يقال: فلان ذو شخصية قويّة ، ذو صفات متميّزة و إرادة و كيان مستقل". [1]

والشّخصية "من شخص : الشّخص: سواء الإنسان و غيره تراه من بعيد، جمع أشخص وأشخاص وشخص كمنع شخوصًا اِرتفع ،و بصره فتح عينيه و جعل لا يطرق و بصره رفعه، ومن بلد إلى بلد ذهب و سار في اِرتفاع، و الجرح اِنتبر، و ورم السّهم و اِرتفع عن الهدف ، و النّجم طلع و الكلمة

[1]- مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، ص475

من الفم اِرتفعت نحو الحنك الأعلى، و ربّما كان ذلك خلقة أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه". [1]

أمّا في لسان العرب "فالشخص : جماعة شخص الإنسان و غيره، مذكر، و الجمع أشخاص و شخوص و شخاص ، و قول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مِجنيّ ، دون من كنت أتقي: ثلاث شخوص : كاعبان و معصر، الشّخص كلّ جسم له اِرتفاع و ظهور ، و المراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشّخصي ، و شخص الشّيء يشخص شخوصًا اِنتبر و شخصّ الجرح و ورم ، و الشخوص ضد الهبوط ، و شخص السّهم يشخص شخوصًا، فهو شاخص: علا الهدف". [2]

و من خلال هذه المعاجم اللغوية نستنتج أن الشّخصية تعني العلو و الاِرتفاع ، كما تعني الاِنبتار و الورم.

2.1.2. المفهوم الاِصطلاحي:

الشّخصية هي الحجر الأساس في العمل الرّوائي، و العنصر المحوري في كلّ سرد ، فلا يمكن أن نتصوّر أيّ عمل سردي بدون شخصيات ؛ لأنّها مركز الأفكار و مجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، فالشّخصية هي نقطة اِرتكاز أفكار الرّاوي و المعبّر عن أفكاره و حامل لتوجهاته وأهدافه.

و قد تعدّدت مفاهيمها و ذهب النّقاد و الأدباء مذاهب متباينة بخصوصها، إذ يرى عبد المالك مرتاض أن الشخصية الروائية تتعدّد "بتعدّد الأهواء و المذاهب و الأيديولوجيات و الثّقافات والحضارات و الهواجس و الطّبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود". [3]

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص317

[2]- اِبن منظور، لسان العرب، مادّة (شخص)، ص36

[3]- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص73

فالشّخصية في نظر حسن بحراوي "ليست هي المؤلّف الواقعي و ذلك لسبب بسيط هو أنّ الشّخصية محض خيال يبدعه المؤلّف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها . و تؤدّي القراءة الساذجة من جانبها إلى سوء التّأويل ذاك ؛حيث تخلط بين الشّخصيات التّخيّلية، و الأشخاص الأحياء أو تتطابق بينهما" [1] ؛ أي أن الشخصية هي من صنع خيال المؤلّف و الشّخصيات التّخيّلية لا تمثّل الأشخاص الحقيقيين، و لا ينبغي الخلط بينهما.

و هناك من يعتبر الشّخصية " مزيجًا من الواقع و الوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي". [2] ممّا يعني أن الشخصية تجمع بين الواقع و المتخيّل.

و لكون الشّخصية العمود الفقري الذي تقوم عليه الرواية، و القصّة و المسرح، فهناك من عرّفها بأنّها " مصدر إمتاع و تشويق في القصّة" [3]؛ بمعنى أنّ الشخصية هي مصدر المتعة و التّشويق.

و يؤكدّ فيليب هامون أن الشّخصية " وحدة دلالية تولد من وحدات المعنى و لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفّظ بها و يُتلفّظ بها عنها". [4]

أي أن الشّخصية في العمل الرّوائي تتشكّل دلالاتها شيئًا فشيئًا، وتنمو صورة الشّخصية من خلال ما يتمّ عرضه حولها من الجمل المتعلقة بها.

و من خلال ما سبق نستنتج أنّ مفهوم الشّخصية يختلف من ناقد إلى آخر، و الشّخصية عمومًا وحدة دلالية تجمع بين الواقع و المتخيّل مشكلة عنصر متعة و تشويق.

[1]- حسن بحراوي ، بينة الشكل الروائي (الفضاء – الزّمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص213

[2]- عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، الجيزة، ط1، 2009، ص73

[3]- محمّد يوسف نجم، فنّ القصّة، دار الثقافة ، بيروت ، 1996، ص5

[4]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله ، الجزائر، 2012، ص34

2.2. أنواع الشّخصية:

يقسّم النّقاد الشّخصية إلى عدّة تقسيمات منها الرئيسيّة و الثّانوية كونها المحور الرئيسي للرواية فهي التي تبث الروح فيها، و تجعلها حيوية و متحركة و متطوّرة.

1.2.2. الشّخصية الرئيسيّة:

"إنّ الشّخصيات الرئيسية و نظرًا للاهتمام الّذي تحظى به من طرف السّارد ، يتوقف عليها فهم التّجربة المطروحة في الرّواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الرّوائي"[1] ؛أي أنّ الشّخصية الرّئيسية يتوقّف عليها فهم العمل الرّوائي، "فالرّوائي يقيم روايته حول شخصية رئيسيّة تحمل الفكرة والمضمون الّذي يريد نقله إلى قارئه، أو الرؤية الّتي يريد أن يطرحها عبر عمله الرّوائي".[2]

و الشّخصية الرئيسية "هي التي تقود الفعل و تدفعه إلى الأمام... وليس من الضّروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائمًا، و لكنّها دائمًا هي الشّخصية المحورية و قد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية". [3]

و من هنا نستنتج أن الشّخصية الرئيسيّة هي الركيزة و المحور الذي يقوم عليه العمل السّردي كونها مدار الأحداث التي تقود الفعل و تدفعه إلى الأمام.

2.2.2. الشّخصية الثّانوية:

" تنهض الشّخصيات الثّانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشّخصيات الرئيسيّة؛ قد تكون صديق الشّخصية الرئيسيّة أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين حين و آخر، وقد تقوم

[1]- محمّد بوعزة ، تحليل النّص السردي تقنيات و مفاهيم، منشورات الإختلاف ، ط1، 2010، ص57

[2] محمّد علي سلامة، الشّخصية الثّانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007، ص25.

[3]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التّعاضدية العمالية للطّباعة والنّشر، تونس، ط1، 1986،ص 211-212.

بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له" [1]؛ ممّا يعني أن الشّخصيات الثّانوية هي شخصيات مساعدة تحمل أدوارًا قليلة في الرواية، و هي أقل فاعلية و حضور في العمل الروائي من الشّخصيات الرئيسية ، كما أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشّخصية الرئيسيّة.

و الشّخصيات الثّانوية "غالبًا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي ، وهي بصفة عامة أقلّ تعقيدًا و عمقًا من الشّخصيات الرئيسيّة ، و ترسم على نحو سطحي ؛حيث لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي". [2]

غير أنّه و إن كان للشّخصيات الثّانوية دورٌ بسيط و لا تحظى باهتمام السّارد، إلّا أنّها تعطي للرّواية جانبًا جماليًا و حيويًّا، فوجودها أساسي لتكتمل الأحداث.

و من خلال ما تقدّم نستخلص أنّ الشّخصية الثّانوية ، هي شخصية أقل فاعلية في الرواية من الشّخصية الرئيسية، و تكون في مساعدة و خدمة الشّخصية الرئيسيّة أو تكون ضدّها، و ذلك حسب الدّور الّذي تقوم به، و مع أنّها شخصية ثانوية مسطّحة ليست لها جاذبية – مقارنة مع الشّخصية الرئيسيّة – إلّا أنّها تشارك في نمو الحدث القصصي ، ولا يمكن الاستغناء عنها في العمل السّردي.

3. الزّمن المتخيّل و تقنياته:

يعتبر الزّمن من أهمّ العناصر الأساسية في بناء الخطاب الأدبي عامّة و الخطاب الرّوائي على وجه الخصوص، فكلمة « الزّمن» شغلت فكر الإنسان و جذبته نحوها محاولًا الكشف عن ماهيتها

[1]- محمّد بوعزّة ، تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم،ص57

[2]- المرجع نفسه، ،ص57

و خلال رحلة بحثنا وجدنا أنّها متشعّبة الدّلالات ، و الواقع أنّه من الصّعب أن نجد مفهومًا للزّمن يتفق حوله أغلب المنظّرين و الدّارسين ، الأمر الّذي اِستلزم منّا البحث عن مدلولاته من الجانبين اللّغوي و الاِصطلاحي.

1.3. مفهوم الزّمن:

1.1.3. الزّمن في اللّغة:

لقد ورد للزّمن جملة من التّعريفات في معاجم كثيرة نذكر منها: لسان العرب فنجد: "الزّمن و الزّمان اِسم لقليل الوقت و كثيره، وفي المحكم : الزّمن و الزّمان و العصر، والجمع أزمنة و أزمان ،و أزمن الشيء طال عليه الزّمان و أزمن بالمكان : أقام به زمانا". [1]

فالزّمن هنا يعنى الوقت سواءٌ كان قليلًا أو كثيرًا، و جمعه أزمان و أزمنةٌ.

و في السّياق ذاته يقول الرّازي:" (الزّمن) و (الزّمان) اِسم لقليل الوقت و كثيره، و جمعه (أزمانٌ) و (أزمنةٌ) و (أزمن) و عامله (مزامنةٌ) من الزّمن كما يقال مشاهرةٌ من الشهر".[2]

و الملاحظ في هذا التّعريف أنّه لا فرق بين " الزّمن" و " الزّمان" "إذ ربّما جاءت الألف الممدودة في وسطها للتدليل على الطّول و الامتداد المحيّر". [3]

و في معجم مقاييس اللّغة "الزّايُ و الميمُ و النّون أصلٌ واحدٌ يدلّ على الوقت ، من ذلك الزّمان وهو الحينُ، قليله و كثيره ، يقال زان و زمن ، و الجمعُ أزمان و أزمنة". [4]

---

[1]- اِبن منظور، لسان العرب، مادّة (زمن)، مج7، ص60

[2]- محمّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح ، مادّة (زمن)، ص116

[3]- حكيمة سبيعي ، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي ، دار زهران للنشر، عمان ، ط1، 2014م ، ص19

[4]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، مقاييس اللغة، مادّة (زمن) ، ص22

من خلال هذه التعريفات يتبيّن لنا أنّ المعنى اللّغوي للزّمن هو الوقت، و لا وجود لفرق بينه و بين الزّمان، و جمعه متعدّدٌ إذ نجد: أزمن، أزمان، أزمنة.

2.1.3. الزّمن في الإِصطلاح:

يعدّ الزّمن من أهمّ بنيات النصّ السّردي؛ لأنّه هو الرّابط الحقيقي للأحداث و الشّخصيات و الأمكنة، كما أنّه معيارٌ مميّزٌ لجميع الأعمال الأدبية، ذلك لأنّ السّردُ يُعتمد عليه إِعتمادًا كليًّا.

و تعود بداية الاهتمام بعنصر الزّمن إلى " الشّكلانيين الرّوس" الّذين بنوا تصورهم إِنطلاقًا من التّمييز بين ما أسماهُ " توماشفسكي" المتنُ الحكائي و المبنى الحكائي (sujet – fable) ؛حيث يقول :" إنّنا نُسمّي متنًا حكائيا مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إنّ المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique ، حسب النظام الطبيعي ، بمعنى : النظام الوقتي و السّببي للأحداث ...في المقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الّذي يتألّف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا". [1]

إذن الشّكلانيون الروس إِعتمدوا على مبدأ الثّنائية الزّمنية (**المتن الحكائي/ المبنى الحكائي**) في تصورهم حول الزّمن.

وهو ما يعرف عند "تودوروف" بزمن القصّة و زمن الخطاب الأمر الّذي سنستفيض في دراسته في الصفحات القادمة من بحثنا.

وبالرّجوع إلى مفهوم الزّمن نجده يمثّل" خيط وهمي مسيطر على كلّ التصورات و الأنشطة فإذا الكلّ هيئة من العلماء مفهومًا للزّمن الخاصّ بها". [2]

[1]- توماشفسكي، نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص180

[2]- محمّد تحريشي ، الرواية و القصّة و المسرح (قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السّردية)، دار النّشر، حلب، 2007، ص58

وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على تعدّد الآراء و المفاهيم حول الزّمن.

ولحساسية هذا العنصر السّردي فقد تمّ تقسيمه على أقسام عدّة تعامل معها النقاد كلّ حسب وجهة نظره "فهناك الزّمان السّيكولوجي، و الزّمان التّاريخي، و الزّمان الاِجتماعي، و الزّمان الأدبي". [1]

و ما يهمّنا من بين هذه الأقسام من الزّمن هو الزّمان الأدبي فهو الّذي" يمثّل زمانًا متخيّلا شأنه شأن العناصر السّردية الأخرى فهو زمن بصنعه المبدع مخالفًا به الزّمن الطبيعي الّذي يخرج عن تلك الخطيّة المعهودة"[2]؛ يعني الخروج عن زمن الحقيقة (الواقع) إلى زمن الوهم و الخيال و هذا ما يبيّن لنا اِختلاف الزّمن المتخيّل عن الزّمن الواقعي في النّص الروائي، فالزّمن المتخيّل زمن " قائم بذاته صنعته اللغة لأغراض التّخييل الرّوائي يبنى لينجز وظائف تخييلية على المستوى البنائي : الإسهام في تشكيل بنيّة النّص الروائي و خلق المعنى، و على المستوى الدّلالي بتوظيفه توظيفًا دالًّا على الحكاية". [3]

و بناءً على هذا المفهوم ،فإنّ الزّمن المتخيّل لا يكون إلّا من خلال اللغة، فهي الّتي تصنعه لأغراض تخييلية تكسب الرواية رونقًا و تضفي عليها نوعًا من الجمال و الاِبداع.

و الزّمن المتخيّل (Temps fictif) هو "المدّة الّتي تغطّيها الأحداث من بدايتها إلى نهايتها و بهذا المعنى يصبح من السّهل تحديدها و ذلك بِاستخراج و دراسة القرائن النّصية التي تفيد معنى الزّمن والّتي ترد بطرق مختلفة... وتكتسي دراسة الزّمن المتخيّل أهمية بالغة لا لأنّها تمكّن من قيس هذا الزّمن فحسب و إنّما تفضي إلى معرفة الفنيّة الدّرامية الّتي يستند إليها الكاتب في أثره". [4]

و هذا يعني أنّ الزّمن المتخيّل يمثّل المدّة الّتي تستغرقها الأحداث من بداياتها إلى نهاياتها.

[1]- محمّد صابر عبيد ، سوسن البيّاني ، المتخيّل الرّوائي سلطة المرجع و اِنفتاح الرّؤيا ، عالم الحديث للنّشر، الأردن ، ط1، 2015، ص150

[2]- المرجع نفسه، ص150

[3]- مرشد أحمد، البنية و الدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنّشر ، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص235

[4]- التّيجاني الصّلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربية، ص151

و للزّمن أهميّة كبيرة في السّرد الرّوائي ذلك أنّ "الزّمن في الرّواية الحديثة هو الشخصية الرّئيسة و إذا كانت الشّخصيات الروائية في هذه الرّوايات تنمو و تكبر، و تتحرّك و تضطرب، ثمّ تشيخ و تهرم، لتولّد شخصيات جديدة، فيموت الفردُ ليستمرّ النّوع الإنساني، فإنّ الزّمن لا يشيخُ و لا يهرم، بل يستمر مع كلّ الأجيال و الأحقاب ". [1]

إذن الزّمن عنصر أساسي تبنى حوله الأحداث، وهو يحمل في طيّاته صفة الإِستمرارية.

و قد اِتّخذ مسمّيات كثيرة تصبُّ كلّها في هذا النّطاق – الاستمرارية، اللّانهاية– نذكر منها: الأزلُ الأبدُ، الأمدُ الوقت، المدى... فـ "الأزلُ الّذي يعيدُ الأشياء إلي الماضي اللّامتناهي ، و الأبدُ الذي يشيرُ إلى المستقبل اللّامتناهي، و الأمدُ الّذي يعني الغاية أو الأجلُ، ثمّ الوقت و المدى...".[2]

فالزّمن هنا هو ذلك الكلّ المركّبُ من ماضٍ و حاضرٍ و مستقبل فهي ثلاثية لا متناهية تنتظم من خلالها حركة الزّمنُ.

كما يعدّ الزّمنُ في الرّواية "أساسًا لا تستقيم الأحداث و التّحولات من دون توظيفه بمنهجية عقلية فيلجأ الرّوائي إليها بوعي أو بلا وعيٍ، لكنّها تظلّ لازمة و ملازمة لكلّ عبارة يكتبها و لكلّ حدثٍ يتواصل مع ما قبله و يمهّدُ لما بعدهُ ، حتّى أنّه بات بوسعنا أن نقول من دون تردّدٍ أنّه من لا يعرف الزّمن لا يعرف كيف تكتب الرّواية". [3]

و هذا ما يوضّح لنا الاِرتباط الوثيق بل الالتصاق الشدّيد بين الرّواية و الزّمن، كما تتبيّنُ لنا الأهميّة القصوى لهذا العنصر السّردي (الزّمن) الّذي تبنى عليه أساسيات الفعل الروائي كونه يمثّلُ "الرّوح المتفتّقة للرّواية و قلبها النّابضُ فبدونه تفقد الأحداث حركيتها". [4]

[1]– حكيمة سبيعي، خطاب الحكاية عند أحلام مستغانمي ، ص18

[2]– المرجع نفسه،ص19

[3]– المرجع نفسه،ص20

[4]– المرجع نفسه، ص21

و هذا يعني لا وجود لمعنى الرّواية دون الزّمن فهو محورها و جوهر شكلها، و لا يمكن الإستغناء عنه باعتباره عنصرًا مهمًّا في البناء الرّوائي.

ومن هنا يتبيّن لنا أنّ الزّمن قد حظي باهتمام كبير من طرف النّقاد، فأضحى عندهم أحد المكوّنات الحكائية الأكثر أهميّة الّتي تشكّل بينة النّص الروائي.

2.3. التّصنيفات الزّمنية:

إنّ البحث في البنيات الزّمانية يقضي بذهابنا إلى التّنقيب عن تقسيمات الزّمن في العمل الحكائي. إذ يرى " تودوروف" أنّ أوّل مشكل يصادف الباحث في دراسة الزّمن هو تعدّد أنواعه التي تتداخل في النّص الواحد .[1]

وهذا ما يدّل على أنّ ثمة حزمة من الأزمان تتواشج في العمل الروائي، و تؤدّي وظائفها بدقّة ، فهناك نوعان من الأزمنة : أزمنة داخلية ، و أزمنة خارجية، وكلّ منها يشمل أنواعًا من الأزمنة:

– **فالأزمنة الخارجية** هي: " زمن السّرد و هو زمن تاريخي، و زمن الكاتب وهو الظّروف التي كتب فيها الرّوائي عمله، و زمن القارئ و هو زمن اِستقبال المسرود؛ حيث تعيد القراءة بناء النّص وترتّب أحداثه و أشخاصه و تختلف اِستجابة القارئ من زمان إلى زمان و من مكان إلى مكان". [2]

إذن الزّمن الخارجي زمن سياقي، خارج عن بنية النّص الرّوائي و مكوّناته.

–**أمّا الأزمنة الدّاخلية** فتتمثل في:" زمن النّص و هو الزّمن الدّلالي الخاصّ بالعالم التّخييلي، ويتعلّق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرّواية، و زمن الكتابة، و زمن القراءة". [3]

[1]– ينظر : تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، تر: سامي سويدان، مر: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد– العراق، ط2، 1999، ص28

[2]– حكيمة سبيعي، خطاب الحكاية عند أحلام مستغانمي،ص23–24

[3]– هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة – مصر، 1972، ص22–23

و من هنا يمكننا القول أنّ الزّمن الدّاخلي زمن نسقي متعلق ببنية النّص و دلالته الدّاخلية، عكس الزّمن الخارجي.

ولعلّ دراسة "تودوروف" من أبرز الدّراسات التي تناولت الزّمن، فقد أخذ المشعل من الشّكلانيين الرّوس فيما يخصّ (المتن الحكائي و المبنى الحكائي) ،ليقيم ثنائيته المتداولة: (الخطاب /الحكاية) أو (السّرد/ القصّة).

إذ يقول في هذا الصّدد "للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصّة و خطاب في الوقت نفسه بمعنى أنّه يثير في الذّهن واقعًا ما، و أحداثًا قد تكون وقعت و شخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى فتنقل بواسطة شريط سينيمائي مثلًا و كان بالإمكان التعرّف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسّد في كتاب". [1]

و هذا ما يوضّح لنا الفرق بين القصّة و الخطاب فالأولى عبارة عن وقائع و أحداث وقعت واختلطت بشخصيات روائية (خيالية)و أخرى فعلية (حقيقية) بيد أنّ الخطاب يمثّل كيفية نقل تلك الأحداث إلى المتلقي.

و هذا الفرق بين المظهرين (القصّة، الخطاب) يحيلنا إلى وجود تباين بين زمنيهما، فزمن الخطاب "يتدخّل في ترتيبه الحسّ الجمالي و الفنّي للسّارد نفسه أثناء السّرد، أمّا الزّمن الأوّل (زمن القصّة) فهو زمن خام يجري دون تدخّل خارجي إذ يأتي على خطّ متتالي واحد". [2]

و هذا يعني أنّ زمن الخطاب هو زمن التّجربة الذّاتية، أمّا زمن القصّة فهو زمن التّجربة الواقعية.

[1]- تزفيان تودوروف و آخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، تر:حسين السّحبان و فؤاد الصّفا، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992، ص41

[2]- داوود سليمان الشّويلي، ألف ليلة و ليلة و سحر السردية العربية ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000، ص49

و لا يختلف "سعيد يقطين" عن "تودوروف" في تصنيفه للزّمن ، إذ يرى أنّه يمكن التّمييز بين ثلاثة أبعاد للزّمان في العمل الحكائي:[1]

- **زمان القصّة:** و فيه يبحث عن البنيات الزّمانية بإعتبارها إطار لأفعال الفواعل و موضوعًا للإدراك أو التصوّر من خلال الفواعل؛ لأنّهم وهم ينجزون أفعالهم في الزّمان ينطلقون في ذلك من وعي أو رؤية خاصّة للزّمان.

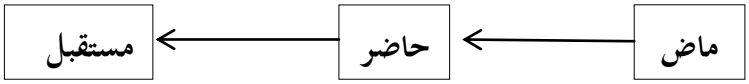
- **زمان الخطاب:** و فيه يمكن الوقوف عند البنيات السّردية في علاقتها بزمان القصّة.

- **زمان النّص:** و فيه يتمّ الكشف عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة، و هي تحقّق من خلال علاقة الإنتاج و التّلقي.

و بناءً على ما تقدّم، يمكننا أن نميّز بين زمنين في العمل الحكائي، زمن القصّة و زمن الخطاب، على أنّ زمن النّص يتعلّق بالمتلقي.

3.3. التّرتيب الزّمني:

نقصد بالتّرتيب الزّمني تتابع أحداث السّرد في القصّة أو الرّواية، و صيغة تمثّله في الحكاية. و معلوم أنّ التمثّل الطّبيعي لأيّ مسار زمني في أيّ عمل سردي يكون على النّحو التالي:



لكنّ بينة الخطاب الأدبي عامّة، أضحت تنهض على خلخلة الزّمن و كسر المألوف. فكثيرًا ما تتطلّب مقتضيات السّرد أن يقع التّبادل فيما بين المواقع الزّمنية "فإذا الحاضر قد يردُ في مكان الماضي

[1]- سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنك الحكائية في السّيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص163

و إذا المستقبل قد يجيئ قبل الحاضر، و إذا الماضي قد يحلّ محلّ المستقبل، على سبيل التّحقيق أو التعميم السّردي، و إذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل " الإِنزياح الحدثي" أو " التضليل الحكائي" إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التّبادل في هذه المواقع الزّمنية". [1]

و هذا يعني أنّ الزّمن أصبح يتداخل و يتغيّر بالتقدّم و التأخّر على حسب المسار السّردي.

وفي سياق الحديث عن التّرتيب الزّمني أو النّظام الزّمني L'ordre temporel يقول حميد الحمداني : "ليس من الضروري –من وجهة نظر البنائية– أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصّة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها –كما يفترض أنّها جرت بالفعل– فحتّى بالنّسبة للرّوايات التي تحترم هذا الترتيب، فإنّ الوقائع الّتي تحدث في زمن واحد لابدّ أن ترتّب في البناء الروائي تتابعيًّا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الرّوائي لا يستطيع أبدًا أن يروي عددًا من الوقائع في آن واحد. و هكذا فإنّ التّطابق بين زمن السّرد و زمن القصّة المسرودة لا نجد له مثالًا إلّا في بعض الحكايات العجيبة والقصيرة". [2]

و هذا ما يؤكّد لنا دائمًا وجود تباين معلوم بين زمن القصّة و الخطاب كما ألمحنا إليه سابقًا. و يمكن التّمييز بين الزّمنين على الشكل التّالي: لو اِفترضنا أنّ قصّة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيًّا على الشّكل التالي:[3]

أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما ، يمكن أن يتخذّ مثالًا الشّكل التّالي:

ج ⟵ د ⟵ ب ⟵ أ

[1]– عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)،ص189

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي) ، ص73

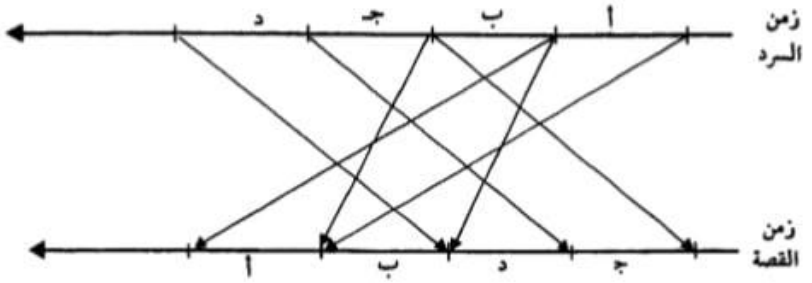
[3]- المرجع نفسه،ص73.

و هذا التداخل الزّمني الّذي ينتج عن تكسير خطّية السّرد، و يلغي التّسلسل و التّرتيب لأحداث الحكاية، و يعرضها بطريقة تختلف عن الطّريقة الّتي أشرنا إليها سالفًا؛ و الّتي تبيّن التمثّل الطّبيعي لأي مسار زمني في أي عمل سردي، يولّد ما يعرف باسم "المفارقة الزّمنية".

4.3. المفارقة الزّمنية (Anchrony) و تقنياتها:

نقصد بالمفارقة الزّمنية الخروج عن التّرتيب الطّبيعي للزّمن، إمّا بعودة الأحداث إلى الوراء أي إلى (الماضي)، أو القفز إلى الأمام نحو المستقبل لسرد حدث يفترض وقوعه فيما بعد.

و لأكثر توضيح جئنا بالرّسم البياني التّالي الّذي يبيّن هذه المفارقة بين زمن السّرد و زمن القصّة:[1]



و قد عرّف "جيرار جينت" المفارقة الزّمنية بأنّها: "دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما. مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة".[2]

[1]- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي) ،ص74

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر : محمّد معتصم و آخرون ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2، 1997، ص47

فمن خلال هذا المفهوم يتّضح أنّ المفارقة الزّمنية تعتني بدراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما، عن طريق إنشاء مقارنة بين زمن السّرد و زمن القصّة.

وتقوم المفارقة الزّمنية على حركتين أو تقنيتين هما: الاسترجاع (الاستذكار) أو الاستباق (الاستشراف).

1.4.3. الاسترجاع أو الاستذكار: (Analepsi)

"أو الفلاش باك (**flash back**) مصطلح روائي حديث؛ يعني : الرّجوع بالذّاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب ... و الإِسترجاع في بنية السّرد الروائي الحديث، تقنية زمنية تعني: أن يتوقّف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السّرد، ليعود إلى الوراء مسترجعًا ذكريات الأحداث و الشّخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرّواية".[1]

إذن الإِسترجاع حركة زمنية تتّجه من حاضر الرّواية إل الوراء حيث ماضي الأحداث.

كما يعرّف الإِسترجاع بأنّه: "إيقاف السّرد لمجرى تطوّر أحداثه ليعود لِاستحضار أحداث ماضية". [2]

هذا ما يحيلنا إلى أنّ الإِسترجاع هو عمليّة اِستذكارِ أحداثٍ سابقة عن النّقطة الّتي وصلت إليها أحداث السّرد.

و للإِسترجاع وظائف متعدّدة، تخدم السّرد و تُسهمُ في نموّ أحداثه و تطوّرها "مثل ملء الفجوات الّتي يخلّفها السّرد وراءهُ سواءٌ بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصّة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اِختفت عن مسرح الأحداث ثمّ عادت للظّهور من جديد". [3]

[1]- آمنة يوسف ، تقينات السّرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2015، ص103-104

[2]- عبد العالي بوطيّب ، إشكالية الزّمن في النّص السّردي ، مجلّة فصول، العدد 2، أفريل 1993، ص134

[3]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء ،الزمن ، الشخصية)،ص121-122

و بالتّالي، فإنّ الاسترجاع يحقّق عددًا من المقاصد الحكائية ذات أهميّة كبيرة من خلال الوظائف المذكورة أعلاه.

و الإِسترجاع نوعان:

أوّلًا: الإِسترجاع الدّاخلي: (Internal Analepsis)

إنّ هذا النّوع من الإِسترجاع – حسب جيرار جنيت – ليس كحال الاسترجاعات الأخرى؛ لأنّ الإِسترجاعات الدّاخلية "حقلها الزّمني متضمن في الحقل الزّمني للحكاية الأولى". [1]

و بعبارة أوضح فإنّ الإِسترجاع الدّاخلي "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرّواية ". [2]

و هذا يعني إِسترجاع الذّكريات الّتي وقعت بعد بداية سرد الحكاية أو القصّة.

فالاسترجاعات الدّاخلية "تتناول خطًّا قصصيًّا (وبالتّالي مضمونا قصصيًّا) مختلفًا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنّها تتناول – بكيفية كلاسيّة جدًّا– إمّا شخصية يتمّ إدخالها حديثًا ويريدُ السّارد إضاءة سوابقها ...وإمّا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت و يجب إِستعادة ماضيها قريب العهد". [3]

إذن الإِسترجاع الدّاخلي هو ذكر أحداث و وقائع وحتّى شخصيات لا علاقة لها بالقصّة أو الحكاية الأولى لسدّ الثّغرات الّتي يخلّفها السّرد.

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص61

[2]– حكيمة سبيعي، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي ،ص51

[3]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص61

ثانيًا: الإِسترجاع الخارجي: (External analopsis)

يعرّفه "جيرار جينت" بأنّه الإِسترجاع الّذي تظلُّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية إذ يقول: "الإِسترجاعات الخارجية – بمجرّد أنّها خارجية– لا توشك في أيّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السّابقة أو تلك "[1] ؛ أي أنّه إِسترجاع متمّمٌ و مكمّلٌ للحكاية الأولى دون أيّ تداخل معها.

كما يمثّل الإِسترجاع الخارجي "الوقائع الماضية الّتي حدثت قبل بدءِ الحاضر السّردي، إذ يستدعيها الرّاوي أثناء عملية السّرد، لذا تعدّ زمنيًّا خارج الحقل الزّمني للأحداث السّردية الحاضرة في الرّواية". [2]

إذن الإِسترجاع الخارجي إِسترجاع تعود أحداثهُ إلى ما قبل بداية الحكي و لا تتداخل مع الحكاية أو القصّة الأولى بل تتمّمها.

2.4.3. الإِستباق أو الاستشراف: (Prolepses)

فهو الشقّ الثاني من المفارقة الزّمنية و الأقلّ حضورًا قياسًا بالاسترجاع، إذ "تعدّ الإِستشرافات الزّمنية عصب السرد الاستشرافي، و وسيلته في تأدية وظيفته في النّسق الزّمني للرّواية ككلّ، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الإِستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهّن بمستقبل إِحدى الشّخصيات، كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشّخصيات مثل الإشارة إلى إِحتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات". [3]

إذن الاستباق حركة زمنية تتمثّل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقًا، سواء كان هذا الحدث متحقّقًا أو محتملًا.

[1]– جرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص61

[2]– حكيمة سبيعي ، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي ،ص51

[3]– المرجع نفسه، ص52

و تأتي على شكلين : الاستباق كتمهيد و الاستباق كإعلان.

أوّلا: الاستباق كتمهيد: (amorce)

"و هو حدث أو ملحوظ أو إيحاء أوّلي يمهّد لحدث أكبر منه سيقعُ لاحقًا ". [1]

و منه فإنّ الإستباق التّمهيدي يتمثّل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوّلية، تمهدّ لحدث سيأتي لاحقًا. و بالتّالي يعدُّ الحدث أو الإشارة الأوّلية هي بمثابة إستباق تمهيدي للحدث الآتي في السّرد.

ثانيًا: الإستباق كإعلان: (Annonce)

" يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث الّتي سيشهدها السّرد في وقت لاحق، و نقول "صراحة" ؛ لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحوّل تؤًا إلى إستشراف تمهيدي؛ أي إلى مجرّد إشارة لا معنى لها في حينها و نقطة إنتظار مجردّة من كلّ إلتزام إتّجاه القارئ". [2]

و من هذا يتضّح لنا أنّ الإستباق كإعلان يتمّ بطريقة مباشرة و صريحة؛ حيث يخبر عن الأحداث و الإشارات و الإيحاءات بطريقة صريحة.

و إنطلاقًا ممّا تقدّم يَسهل علينا التّمييز و التّعريف بين الإستباق كتمهيد و الإستباق كإعلان، حيث أنّ الأوّل يشكلّ بذرة غير دّالة لن تصبح ذات معنى إلّا في وقت لاحق، بينما الثاني يعلن صراحة عمّا سيأتي سردُه مفصّلًا.

5.3. تقنيات الحركة السّردية:

ترتبط تقنيات الحركة السّردية بقياس سرعة الزّمن في النّص السّردي من خلال مظهرين للحركة السّردية الزّمنية هما: تسريع السّرد و تبطيئه.

[1]- حكيمة سبيعي ، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي ، ص53

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء ، الزّمن، الشخصية)،ص137

1.5.3. تسريع السّرد:

و تتمُّ عملية تسريع السّرد عن طريق تقنيتين هما: الخلاصة و الحذف.

أوّلًا: الخلاصة: (Sommaire)

و يطلق عليها العديد من المسمّيات إذ "يسمّيها بعضهم : التّلخيص أو الإيجاز أو المجمل، و تقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلّف أنّها غير جديرة بإهتمام القارئ فهي نوع من التّسريع الّذي يلحق القصّة في بعض أجزاءها بحيث تتحوّل من جرّاء تلخيصها، إلى نوع من النّظرات العابرة للماضي و المستقبل". [1]

يعني أنّ الخلاصة هي بمثابة نظرات خاطفة لوقائع و أحداث غير مهمّة بالنّسبة للقارئ، إذ يلجأ إليها السّارد لغرض تسريع الحكي.

و قد عرّفها "جيرار جنيت" بـ "السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال". [2]

وبالتّالي، فالخلاصة هي سردٌ إختزالي في أسطر أو صفحات لأحداث و وقائع يُفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات، دون التّعرض للتّفاصيل.

[1]- حكيمة سبيعي ، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي،ص57

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص109

ثانيًا: الحذف: (L'ellipse)

الحذف هو التّقنية الزّمنية الأخرى – إلى جانب الخلاصة – الّتي تعمل على تسريع حركة السّرد، لذا عرّفه " حسن بحراوي" بأنّه: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، و عدم التّطرّق لما جرى فيها من وقائع و أحداثٍ". [1]

إذن الحذف هو عملية إسقاط فترات زمنية قصصية.

وقد اِتّخذ الحذف مسمّيات عديدة منها: القطع ، القفز ، الإسقاط، الثغرة ، و هذا الأخير تبنّته الناقدة " سيزا قاسم" لتصْطلح به على هذا النّوع من التّقنية (الحذف) إذ تعرّفه بقولها: "الثغرة الزّمنية تمثّل المقاطع الزّمنية في القصّ الّتي لا يعالجها الكاتب معالجة نصّية". [2]

يعني أنّ الحذف أو الثّغرة هي تجاوز لبعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها أو معالجتها.

يتّضح من خلال ما سبق، أنّ الخلاصة هي اِختزال لأحداث و وقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو شهور، بينما الحذف هو القفز بمراحل زمنية متّصلة بالقصّة سواء طالت هذه المرحلة أو قصرت.

2.5.3. تبطيء السّرد:

يتمّ تبطيئ السّرد عن طريق تقنيتي: الوقفة و المشهد، اللّتان تؤدّيان إلّا تعطيل السّرد و تبطيء وتيرته.

أوّلًا: الوقفة: (Pause)

نقصد بالوقفة توقّف الزّمن السّردي لفترة معيّنة؛ حيث يلجأ الرّاوي إلى الوصف "ليصف شيئًا أو مكانًا أو شخصًا، و ليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية يضيئ السّرد فيها الحدث القادم، و يتجلّى فيها أسلوبية الرّوائي، و تتحقّق هذه الصّيغة عادة بإبطاء السّرد من خلال

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء ، الزّمن، الشخصية)،ص156

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص93

الوصف و يكون فيها زمن القصّة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، و تكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة لأنّها تستندُ على تعطيل فاعلية الزّمن السّردي من خلال تعداد ملامح و خصائص الأشياء". [1]

أي أنّ الرّاوي أثناء سرده للأحداث، يتوقّف قليلًا ليستجمع قواه في مواصلة العملية السّردية، و ذلك من خلال وصف كلّ الأحداث أو الشّخصيات أو حتّى الأمكنة و ذلك بغية تبطئة السّرد.

ثانيًا: المشهد (Scêne)

يعدّ المشهد مساحة زمنية نصّية مقابلة و مناظرة للخلاصة، فإذا كانت الخلاصة تسريعًا للسّرد و اِختزالًا لأحداثه، فإنّ المشهد هو ركوب الإطناب و الزّيادة في الشرح و التّفصيل في الحركات و التّدقيق في الأحداث، ذلك أنّ المشهد "هو الّذي يحقّق تقابلًا بين وحدة من زمن القصّة و وحدة مشابهة من زمن الكتابة ". [2]

أي أنّ هناك نوعًا من التّساوي بين زمن القصّة و زمن الحكي أو الكتابة، بمعنى أنّ القاصّ أثناء سرده للرّواية يضعُ نفسه في زمن وقوع الرّواية فيصف مشاهدها كأنّه يعيشها مباشرة في زمن وقوعها.

على نحو ما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية:[3]

المشهد : زمن السّرد = زمن الحكاية

و الإبطاء السّردي ناتجٌ عن المشهد الّذي يقوم أساسًا على "الحوار المعبّر عنه لغويًا و الموزّع إلى ردود Répliques متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدّرامية، وقد يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشّخصية المتحدّثة فلا يضفي عليه أي صبغة أدبية أو فنيّة و إنّما يتركه على صورته الشّفوية الخاصة

[1]- حكيمة سبيعي ، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي،ص55-56

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء ، الزّمن، الشخصية)،ص166

[3]- آمنة يوسف ، تقينات السّرد في النظرية و التطبيق،ص132

به، فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدّد اللّغوي و تجريب أساليب الكلام واللّهجات و الرّطانات الإقليمية و المهنية، و كلّها طرائق لغوية جارية الإستعمال في الرّواية و في السّرد المشهدي بخاصّة". [1]

و بالتّالي، فإنّ المشهد صيغة مهمّة من صيغ بناء الخطاب كونه قائمًا على الحوار من جهة، و جامعًا بين زمنين إيقاعيين من جهة أخرى هما: زمن القصّة و زمن الخطاب.

4.المكان المتخيّل و أنواعه:

يكتسي المكان أهميّة بالغة في الخطاب الأدبي عمومًا و الخطاب الرّوائي خصوصًا، إذ يتيح للعناصر الحكائية أن تتجلّى في فضاء السّرد بأشكال متعدّدة. و بدونه لا يكتمل البناء الرّوائي، فما المقصود بالمكان المتخيّل؟ و ما هي أنواعه؟

1.4. مفهوم المكان المتخيّل:

1.1.4. لغة:

ورد في " لسان العرب" : "أنّ المكان هو الموضع، و الجمع أمكنة و أماكن، و المكان و المكانة واحدٌ و تقول العربُ: كن مكانك و اقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من مكان أو موضع منه"[2] ؛ فيقصد بالمكان هنا الموضع الّذي تحتلّ مساحة معيّنة.

و جاء في "مختار الصّحاح" : "أنّ المكان لفظ مشتق من كلمة (م.ك.ن) وهو الموضع، و يجوز أن يراد به علوّ أمكنتها أي على مواضعها ". [3]

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء ، الزّمن، الشخصية)،ص166

[2]- إبن منظور، لسان العرب، مادّة (مكن)، مج06، ص83

[3]- محمّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، مادة (م.ك.ن)،ص630

و في "القاموس المحيط": "وردت الكلمة تحت مادّة (ك،و،ن)، المكان: الموضع كالمكانة: أمكنة و أماكن: و تحت مادّة (م،ك،ن)، المكانة: المنزلة التكوّن، و نقول للبغيض لا كان و لا تكن".[1]

إذن لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أُسند للمكان من معنى إذ نجد لفظة (المكان) في أغلبها تدلّ على الموضع.

2.1.4. إصطلاحًا:

أصبح المكان الخيالي بمثابة العمودي الفقري و المحور الرئيسي في مجريات الرّواية، كونه يؤدّي دورًا في بناء السّرد بصفة عامّة و يشغل مكانًا مهمًّا بين عناصر البنية السّردية ككلّ.

لذا تعدّدت مفاهيمه و تشبّعت مدلولاته و في هذا الصّدد يقول " محمّد بوعزّة" أن المكان يمثّل "مكوّنًا محوريًا في بنية السّرد؛ بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، و لا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدثٍ يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن". [2]

هذا ما يبيّن المكانة البالغة الّتي يحتلّها المكان في بناء السّرد، و ما يؤكّد لنا حقًّا أن المكان عمود بنية السّرد و محورها الّذي يلعب دورًا مركزيًّا داخل منظومة الحكي.

و المكان في الرّواية يختلف عن المكان الطّبيعي الموجود في حياتنا "فالمكان الرّوائي ليس مجرّد وسط جغرافي،أو حيّز هندسي كما تصورّه الهندسة من ثلاثة أبعاد (طول، عرض، اِرتفاع) مضافًا إليها الزّمان و لهذا لا يمكن التّعامل معه وفق المعايير الّتي يتعامل معها المكان الخارجي (المرجعي) ، إنّه مكان تخييلي قائم بذاته، صنعته اللّغة لأغراض التّخييل الرّوائي". [3]

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادّة (كون)،ج4، ص07

[2]- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السردي (تقنيات و مفاهيم)،ص99

[3]- مرشد أحمد، البنية و الدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ص130-131

كما يؤدّي المكان وظائف تخييلية داخل الرّواية تتمثّل في "خلق علاقات تجاور مع الأماكن الأخرى و الإسهام في تشكيل الفضاء الرّوائي، و في خلق المعنى، و على المستوى الدّلالي بتوظيفه توظيفًا دالًّا لإضفاء الدّلالة على الحكاية ". [1]

فالمكان في النّص الرّوائي إذًا مكان تخييلي ينشأ من خلال اللّغة ليؤدّي وظائفه التّخييلية بدقّة على المستويين البنائي و الدّلالي.

و بما أنّ اللّغة هي الّتي تصنع المكان لدواعي التخيّل الرّوائي فإنّ الرّاوي له الحريّة المطلقة في تشكيل هذا المكان ؛حيث "يبنيه ويشكّله كيفما يشاء ؛لأنّ بناءه مرتبط بإمكانات اللّغة للتّعبير عن المشاعر و العلاقات المكانية و التّصورات النّاجمة عن هذه العلاقات ". [2]

و بهذا تكون للرّاوي حريّة مفتوحة في تشكيل عدد من الأماكن الوهمية التّخييلية.

و قد تعدّدت المصطلحات في الدّراسات النّقدية حول المكان فنجد مثلًا مصطلحي الفضاء و الحيّز يعادلان مصطلح المكان. فهذا النّاقد "حميد لحميداني" يُبدي رأيه اِتّجاه التصوّر القائل بالفضاء معادل للمكان إذ يقول: "يفهم الفضاء في هذا التصوّر على أنّه الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي عامّة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace géographique) ... فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرّواية و لا يقصد به بالطّبع المكان الّذي تشغله الأحرف الطّباعية الّتي كتبت بها الرّواية ولكن ذلك المكان الّذي تصوّره قصّتها المتخيلة ". [3]

و بناءً على رأي "لحميداني " فإنّه لا يُنكر معادلة:

[1]- مرشد أحمد، البنية و الدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،ص130-131

[2]- المرجع نفسه ،ص129

[3]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)،ص53-54

الفضاء = المكان، لكنّه يوضّح و يفسّرُ لنا شكل المكان المعادل للفضاء، فهو المكان المتخيّل، وبالتّالي الفضاء= المكان المتخيّل حسب وجهة نظر هذا النّاقد.

أمّا النّاقد الجزائري " عبد المالك مرتاض" فقد خاض في أمر هذا المفهوم، و أطلق عليه مصطلح "الحيّز" مقابلًا للمصطلحين الفرنسي و الإنجليزي : (Espace ,space) في كلّ كتاباته الأخيرة و قد حاول في كلّ مرّة أن يذكّر بمعارضته لمصطلح الفضاء ذلك أنّ الفضاء من منظوره "قاصرٌ بالقياس إلى الحيّز؛ لأنّ الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريًا في الخواء و الفراغ؛ بينما الحيّز لدينا ينصرف إستعماله إلى النّتوء، و الوزن، و الثّقل و الحجم و الشّكل...على حين أنّ المكان نريدُ أن نقفه في العمل الرّوائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحدهُ"[1] ؛ فالمفهوم العام للمكان – من منظور عبد المالك مرتاض– هو الحيّز الجغرافي.

و في السّياق ذاته يذهب " سعيد يقطين" إذ يشير إلى أنّ المكان "يظلّ يوحي إلى البعد الجغرافي، أو إلى الحيّز المحدّد، والّذي يشكّل ديكورًا أو إطار الأفعال أو الأحداث". [2]

فالمكان هنا هو ذلك البعد الجغرافي أو الحيّز المحدّد، وهو المجال الذي تسير فيه الأحداث على مستوى الشّخصيات من أفعال و أقوال.

كما يميّز "يقطين" بين الفضاء و المكان إذ يقول: "إنّ الفضاء أعمّ من المكان؛ لأنّه يشير إلى ما هو أبعدُ و أعمقُ من التّحديد الجغرافي و إن كان أساسيًا، إنّهُ يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدّد و المجسّد لمعانقة التّخييلي، و الذهني، و مختلف الصّور الّتي تتّسع لها دائرة الفضاء". [3]

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، ص121

[2]– سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السّيرة الشعبية)،ص240

[3]– المرجع نفسه،ص240

و بالتالي، فإنّ الفضاء أوسع و أشمل من المكان؛ أي أنّهُ مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتّصلة بسيرورة الحكي، و على هذا فالمكان هو الحيّزُ من الفضاء المتضمّن أحداث الرّواية الّتي يلُفّها الفضاء جميعًا.

و المكان ليس حيّزًا جغرافيًا فقط، إنّما هو الحامل لتجربة الإنسان تعيش في ذاكرته أينما حلّ؛ حيث تجسّدها الرّوائي بكلّ أبعادها.

و في هذا الصّدد يصف " ياسين النّصير" المكان بـ" الكيان الإجتماعي الّذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان و مجتمعه الّذي يحتوي على خلاصة التّفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج إجتماعي آخر يحمل جزءًا من أخلاقية و أفكار و وعي ساكنيه". [1]

من هذا المنطلق، نفهم أنّ المكان يشكّلُ شبكة من العلاقات الإجتماعية، فهو بمثابة وعاءٍ تُصبّ فيه ثقافة هذه المجتمعات التّي تمثّلها الشّخصيات داخل النّص الروائي "ذلك أنّه إذا كان كلُّ فعل يقوم به فاعل يجري في الزّمان، فإنّه يقع كذلك في المكان الّذي يستوعبها و يؤطّرها"[2] ؛ وهذا ما يبرز لنا الأهميّة القصوى للمكان في تشكّل الفرد و أحاسيسه و إنفعالاته.

هذا التّلازم الحاصل بين المكان و الشّخصيات أصبح يحدّد مختلف أنماط سلوك الإنسان لمختلف العادات و التّقاليد و القيم "فبسبب الإرتباط ينسب الأشخاص سواء في العالم الواقعي أو العوالم التّخييلية إلى الفضاءات التي ولدوا فيها، و إرتبطوا بها إرتباطًا خاصًّا، فصاروا يُميّزون في فضاءات أخرى باسم الفضاء الّذي إنتموا إليه (الفاسي ، الغرناطي...)" [3]؛ ممّا يوضّح عمق الصّلات بين الشّخصيات و الفضاءات إذ يتميّز الفرد عن غيره بالميزات الكامنة في البلاد أو المكان الّذي ينتمي إليه.

[1]- ياسين النّصير، الرّواية و المكان ، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، 1986، ص16-17

[2]- سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السّيرة الشعبية)،ص240-241

[3]-المرجع نفسه،ص241

و خلاصة القول فإنّ المكان المتخيّل هو ذلك العنصر الأساسي الغالب في العمل الرّوائي، و الّذي يساهم بشكل فعّال في بناء الحكي الرّوائي و تشكيل أحداثه و شخصياته.

2.4. أنواع المكان:

اِتّخذ المكان أشكالًا و تصنيفات متعدّدة عند النّقاد و المهتمّين، و من أبرز هذه التّصنيفات نذكر:

1.2.4. المكان المغلق:

يمثّل المكان المغلق تلك المساحات المحدودة و الضيّقة بحدود ثابتة "فإنّ الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الّذي حدّدت مساحته و مكوّناته، كغرف البيوت و القصور، فهو المأوى الاِختياري و الضّرورة الاِجتماعية ، أو كأسيجة السّجون فهو المكان الإجباري المؤقّت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الأُلفة و الأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف، أو هو الأماكن الشّعبية الّتي يقصدها النّاس لتمضية الوقت و التّرويح عن النّفس كالمقاهي أو هي تلك الأماكن الّتي تتردّد عليها الطّبقة المترفة الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي". [1]

يتّضح من خلال ما سبق، أنّ المكان المغلق هو ذلك المكان المؤطّر بحدود جغرافية، يأوي الإنسان و يبقى فيه لفترات طويلة من الزّمن؛ سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين بمعنى قد يكون اِختياري (كالبيوت) أو إجباري (كالسّجون).

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار- الدّقل- المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2011، ص43

و المكان المغلق مكان معزول عن العالم الخارجي فهو "المكان المحدود الّذي تضبطه الحدود و الحواجز و الإشارات و يخضع للقياس و يدرك بالحواس ممّا يعزل صاحبه عن العالم الخارجي و كثيرًا ما يكون رمزًا للحميمية و الألفة و الأمن و الانغلاق و العزلة و الاكتئاب". [1]

فالمكان هنا هو ذلك المكان الخاضع للقياس، المدرك بالحواس المعزول عن العالم الخارجي، الكاشف عن الألفة و الأمان تارة و العزلة و الاكتئاب تارة أخرى.

2.2.4. المكان المفتوح:

وهو عكس المكان المغلق، ونعني به تلك الأماكن ذات الفضاء الشّاسع الّذي ليس له حدود جغرافية، أي مكان واسع منفتح غير مقيّد يستطيع الإنسان التّنقل عبر مساراته بكلّ حريّة و راحة و "الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، و النّهر، أو توحي بالسّلبية كالمدينة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسّطة كالحيّ؛ حيث توحي بالألفة و المحبّة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسّفينة و الباخرة كمكان صغير، يتموّج فوق أمواج البحر، وفضاء هذه الأمكنة يكشف عن الصّراع الدّائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنيّة و بين الإنسان الموجود فيها". [2]

و المكان المفتوح مكان لا متناهي يتميّز عمومًا "بأنّه إمّا أن يكون خاليًا من النّاس، أو أنّه لا يخضع لسلطة أحد و لا لملكيته فيكون فضاءً للأسطورة نظرًا لوحشيته، و اِنعدام مرافق الحياة و الحضارة فيه كالصّحاري الشّاسعة و أدغال الغابات و البحار، و المحيطات و القارّات و الأوطان...". [3]

[1]- مرين محمّد عبد الله، تحريشي محمّد، حداثة مفهوم المكان في الرّواية العربية " رواية وراء السّراب قليلًا" لإبراهيم درغوثي أنموذجًا، مجلّة دراسات، جامعة طاهري محمّد بشّار، جوان 2016، ص150

[2]- مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنا منيه (حكاية البحّار ، الدقّل، المرفأ البعيد) ، ص95

[3]- مرين محمّد عبد الله، تحريشي محمّد، حداثة مفهوم المكان في الرّواية العربية،ص149

و قد يكون مكان الألفة و الاستقرار "فكلّ مكان يشكّل في حدّ ذاته موضع اِستقرار شخصية ما فيه، يندمج و يحسّ بِانتمائه إليه هو مكان مفتوح أليف"[1]، و هذا يعني أنّ المكان المفتوح غير خاضع لسلطة أي شخص و لا ملكًا لأيّ فرد من الأفراد، و أنّ اِرتباط الشّخصية به و اِنتمائها إليه هو الّذي يحدّد نوعية المكان.

يتبيّن لنا من خلال ما تقدّم، أنّ المكان المفتوح مكان متعدّد الأشكال ، يتميّز بالاتّساع و الشّساعة لا يتقيّد فيه الشّخص و لا يشعر بالضّيق، و فضاءه الجامع لأشكاله المختلفة يكشف عن علاقة هذه الأشكال المكانية بساكنيها أو قاطنيها.

5. الرّؤية السّردية و أشكالها:

إنّ دراسة مفهوم الرّؤية يختلف في المصطلحات و يتعدّد في الآراء، و هذا ما يدفعنا إلى تبني مصطلح الرؤية، و دراسته من الجانبين اللّغوي و الاِصطلاحي.

1.5. مفهوم الرّؤية:

1.1.5. الرّؤية في اللّغة:

ورد في القاموس المحيط الرّؤية: "النّظر بالعين و بالقلب " [2] و "الرؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد و بمعنى العلم تتعدّى إلى مفهومين. و قال اِبن سيدة: "الرّؤية النّظر بالعين و القلب"[3] فالرّؤية هي إدراك بالقلب و العقل.

[1]- محمّد صابر عبيد، سوسن البيّاتي، المتخيّل الرّوائي(سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا)،ص17.
[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط،ص331
[3]- اِبن منظور ، لسان العرب، مادّة (روى)،ص84

2.1.5. الرؤية في الإِصطلاح:

" من بين التّسميات التي توضّح مصطلح الرّؤية نذكر: زاوية الرّؤية وجهة النّظر و البؤرة و التّبئير".[1]

و هي تسميات تركّز على الرّاوي، و المروي، و المروي لهُ.

"فالرّاوي هو الشّخص الّذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيّلة و لا يشترط فيه أن يكون اِسمًا متعيّنًا. فقد يتقنّع بضمير ما ، أو يرمز له بحرف ، و المروي هو كلّ ما يصدر عن الرّاوي و ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ، و يؤطّرها فضاء من الزّمان و المكان ، و أمّا المروي له فهو الّذي يتلقى ما يرسله الرّاوي".[2]

أي أنّ الرّاوي و المروي و المروي له، هي مكونات السّرد الثلاثة التي تشكّل البنية السّردية للخطاب.

و الرّؤية السّردية هي " العلاقة بين المؤلف و الرّاوي وموضوع الرّواية"[3]، وهي كذلك "الكيفية التي يتمّ بها إدراك القصّة من طرف السّارد".[4] فالرّؤية "هي خلاصة الفهم الشّامل للفعّالية الإبداعية في نواحي النّسج و البنية و الدلالة و الوظيفة"[5]؛ أي أنّ الرّؤية تعتبر ركيزة من ركائز الخطاب الإبداعي في العملية النّقدية.

و لمصطلح (زاوية الرّؤية) أو (زاوية النّظر) "أساسه النّظري في العديد من حقول الممارسة الفنيّة كعلم الهندسة مثلًا"[6] أي أنّ لزاوية الرّؤية أو النّظر أساسها النّظري في مختلف المجالات.

---

[1]- حكيمة سبيعي، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي،ص250

[2]- المرجع نفسه، ص250

[3]- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النّص الروائي ، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية ، دمشق – سوريا،1990، ص182

[4]- تزفيتان تودوروف و آخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي،ص61

[5]- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي (مقاربات نقدية في التّناص و الرؤى و الدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، ص5

[6]- ينظر : يمنى العيد ، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان،ط1990،1، ص173

" و لربّما تتضّح دلالتها – زاوية الرؤية أو النّظر– أكثر في تحليل العمل الروائي، بواسطة اِختلاف زاوية النّظر الّتي ينظر منها الفنّان إلى المشهد الّذي بدوره تتحدّد أبعاده و المسافات بين مكوناته وفق النّظر إليها من هذه الجهة أو تلك و حسب مدى اِنفتاح زاوية النّظر هذه". [1]

ممّا يعني أن زاوية النّظر تختلف حسب نظرة الفنّان إلى المشاهد في الأعمال الرّوائية و بهذا تتضّح دلالتها.

و رؤية الرّاوي تكون إمّا "خارجية تصف ما تراه، فتقدّم الأحداث و الشّخصيات بوصف حيادي و الرّاوي فيها عليم بكلّ شيء، و يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السّرية لأبطاله، و يقرن بالمؤلّف"[2] ؛ أي أنّ الرّاوي يستطيع في الرّؤية الخارجية أن يعرف كلّ ما يتعلق بالأحداث و الشّخصيات ، مع قدرته على كشف أسرار أبطال الرّواية.

هذا "و يستعين الرّاوي في تجسيد الرّؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالم الرّواية".[3]

و "اِصطلح على تسمية أسلوب السّرد المعتمد على الرّؤية الخارجية بـ (السّرد الموضوعي Objectif)" . [4]

أو "تكون داخلية تضفي اِنطباعات الرّاوي و وجهة نظره على الشّخصيات و الأحداث، و بما أنّ الرّاوي هنا هو أحد شخصيات الرّواية، فإنّه يقدّم ما يشاهد من أحداث، و تسمّى رؤيته ذاتية ويسمّى الرّاوي هنا الرّاوي المصاحب أو المشارك وهو يستعين هنا بضمير المتكلّم (أنا)، و يسمّى الأسلوب السّردي الّذي يعتمد الرّؤية الدّاخلية و الرّاوي المشارك بـ (السّرد الذاتي Subjectif)" . [5]

[1]- ينظر: حكيمة سبيعي،خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي،ص255

[2]- المرجع نفسه،ص253

[3]- المرجع نفسه،ص253

[4]- المرجع نفسه،ص253

[5]- المرجع نفسه،ص253-254

و هنا – في الرّؤية الدّاخلية–يكون الرّاوي من شخصيات الرّواية و منه نجد في هذه الرّؤية اِنطباعات الرّاوي ووجهة نظره اِتّجاه الأحداث و الشّخصيات، و منها تسمّى رؤيته رؤية ذاتية، و الرّاوي هنا يستخدم الضمير (أنا)، أمّا الأسلوب السّردي الّذي يعتمد على هذه الرّؤية فنسمّيه السّرد الذّاتي .

و"قد تتضافر الرّؤى الخارجية و الدّاخلية في تقديم مادّة الرواية، فتكون الرّواية ثنائية تتداخل فيها الرّؤى و تتكامل".[1]

ممّا يعني أن الرّؤية الخارجية و الرّؤية الدّاخلية متكاملتين و متداخلتين في العمل الروائي.

و نلحظ أنّ الرؤية و الرّاوي "متداخلان، و لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النّهوض دونه وهو ما يتجسّد حقيقة ضمن الرّواية، أين تعلن الرّؤية عن موقف الرّاوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة والّذي ينحو إلى التّأثير على القارئ دون شك". [2]

أي أنّ الرّؤية و الرّاوي لهما علاقة تكاملية؛ بحيث لا ينفصل الرّاوي عن الرّؤية و لا الرؤية عن الرّاوي ومنه نجد أنّ الرّؤية هي الّتي تعلن عن موقف أو رأي الرّاوي الخاص اِتّجاه الحكاية المتخيّلة.

2.5. أنواع الرّؤية السّردية:

يشير حميد لحمداني في كتابه (بنية النّص السّردي – من منظور النقد الأدبي–) إلى أنواع الرّؤية السّردية و يصنّفها كالآتي:

[1]- حكيمة سبيعي ،خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي ،ص254

[2]- المرجع نفسه،ص256

1.2.5. الرّؤية من خلف: (Vision par derrière)

" يكون الرّاوي عارفًا أكثر ممّا تعرفه الشّخصية الحكائية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. و تتجلى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع مثلًا أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة، تلك التي ليس لهم بها وعيٌ هم أنفسهم".[1]

أي أنّ في هذه الحالة تكون معرفة الرّاوي أكثر من معرفة الشّخصيات ، فهي لا تملك أسرارًا بالنّسبة إليه ، و إنّه يعرف ما قامت به، و ما ستقوم به، أو ما تفكر فيه، فالشّخصيات هنا لا تملك أسرارًا بالنّسبة إلى الرّاوي الّذي يقرأ أفكارها و يرى من وراء الجدران.

2.2.5. الرؤية مع: (vision avec)

"و تكون معرفة الرّاوي هنا على قدرة معرفة الشّخصية الحكائية، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات، إلّا بعد أن تكون الشّخصية نفسها قد توصلت إليها. و يستخدم في هذا الشّكل ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب و لكن مع الإحتفاظ دائمًا بمظهر الرؤية مع، فإذا إبتدئ بضمير المتكلّم و تمّ الإنتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب ، فإنّ مجرى السّرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأوّل الذي يقضي بأنّ الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الرّاوي و لا الرّاوي جاهل بما تعرفه الشخصية ".[2]

أي أنّه في هذا النّوع من الرّؤية تتساوى معرفة الرّاوي و الشّخصية ؛حيث لا نطّلع على الأحداث إلّا وقت وقوعها، كما أنّه لا يمكننا معرفة مواقف و تعليقات الشّخصيات إلّا لحظة قيامها بذلك و سواء تمّت عملية السّرد بضمير المتكلّم أم بضمير الغائب، فإنّ بنية (الرؤية مع) و الموقع الّذي يتّخذه الرّاوي لا يتغيّر.

[1]- حميد لحمداني ، بنية لنص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص47

[2]- المرجع نفسه ،ص47

3.2.5. الرؤية من الخارج: (Vision de hors)

"و لا يعرف الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلّا القليل مما تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، و الرّاوي هنا يعتمد كثيرًا على الوصف الخارجي؛ أي وصف الحركة و الأصوات، و لا يعرف إطلاقًا ما يدور بخلد الأبطال ". [1]

ممّا يعني أن معرفة الرّاوي بالشّخصيات محدودة جدًّا، و حقيقتها غائبة أو شبه منعدمة عن إدراكه وهو لا يقدّم لنا منها إلّا ما هو ظاهر للعيان، و السّارد يعمد في هذه الرؤية إلى الوصف.

و للتّوضيح أكثر و إزالة الغموض حول الرّؤى السّردية و علاقتها بالرّاوي جئنا بالجدول الآتي:

أنواع الرؤية	مكانة الرّاوي
الرؤية من خلف	الرّاوي< الشّخصية الحكائية
الرؤية مع	الرّاوي يساوي = الشّخصية الحكائية
الرؤية من خارج	الرّاوي > الشّخصية الحكائية

6.آليات اِشتغال المتخيّل السردي:

1.6. آلية الاِستعارة:

تعدّ الاستعارة حسب – جميل حمداوي- المصدر الأوّل للصّور، و هي أيضًا محرّك المخيّلة، و أساس المتخيّل الإبداعي " فالاِستعارة هي ممرٌّ فنيّ للانتقال من الواقع نحو المتخيّل الفنيّ و الجمالي، و تهدف

[1]- حميد لحمداني ، بنية لنص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ،ص48

هذه الاستعارة إلى تجسيد العواطف و الأحاسيس و تشخيصها ، أو أنسنة الأشياء و الأفضية تحريكًا و توليدًا و تفعيلًا، مع تحويل الظّواهر السّاكنة إلى ظواهر حيّة متحركة". [1]

إذن آلية الاستعارة هي بمثابة جسر يربط بين الواقع و الخيال؛ حيث يسهل العبور و الانتقال من ضفّة الواقع إلى ضفّة الخيال عن طريق هذا الجسر الفنيّ.

2.6 آلية التّهجين:

" نعني بالتّهجين مزج اللّغات و الأساليب اللّسانية ضمن ملفوظ سردي واحد و الغرض من ذلك كلّه هو خلق إزدواجية لغوية أو خلق بوليفونية* أسلوبية، تنمّ عن حضور مختلف الأصوات المتعارضة ضمن ملفوظ قصصي واحد، كما يتّضح ذلك في قصّة (في التّاكسي) لرشيد العالم؛ حيث وظّف فيها الكاتب الفصحى و الدّارجة المغربية تعبيرًا عن إختلاف وجهات النّظر و تنوع الوعي الثقافي لدى الشّخصيات المعروضة". [2]

وبالتّالي، فإنّ آلية التّهجين هي عبارة عن إلتقاء و عيين لسانيين، و يساهم هذا التلاقي في خلق التّنوع اللّغوي في الرّواية أو القصّة ممّا يكسبها جمالية فنية إبداعيّة.

3.6 آلية الميتاسرد:

يقصد بالميتاسرد أو الميتاقص (Métrécit) على حدّ قول جميل حمداوي: "ذلك الخطاب المتعالي الّذي يصف العملية الإبداعية نظريةً و نقدًا، كما يُعني هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية و الافتراضية و التّخييلية، وإستعراض طرائق الكتابة و تشكيل عوالم المتخيّل السردي، وتأكيد

[1]- جميل حمداوي، مقاربة المتخيّل في القصة القصيرة جدًّا (أنامل ريفية نموذج) ، شبكة الألوكة، يوم :2021/06/08 سا14:00
Alukah.net/literature – language

*- بوليفونية : (بالانجليزية Polyphony) يقصد بها أي موسيقى حيث يصدر نغمتان أو أكثر في نفس الوقت (المصطلح مشتق من اللّغة اليونانية الّذي يعني أصوات كثيرة)

[2]- جميل حمداوي، مقاربة المتخيّل في القصّة القصيرة جدّا(أنامل ريفية نموذج)، شبكة الألوكة

صعوبات الحرفة السّردية، ورصد انشغالات المؤلفين السّراد، وتبيان هواجسهم الشّعورية واللاّشعورية، ولا سيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتّاب السّرديات بشكل عام".[1]

بمعنى أن الميتاسرد خطاب وصفي يصف الإبداع ويشرحه تمظهر وتكوّنا.

وأشار "حمداوي" إلى أن الخطاب الميتاسردي أو الميتاقص لم يعد اليوم مجرد تداخل النّصوص السّردية بل اتخذ عدة أشكال " تتعلق بالتّناص، والنّص الموازي، والعتبات والبناء السّردي، والخطاب النّقدي، والخطاب التّنظيري، ومتخيّل القراءة، وتعدّد السّراد والرّواة، وميتاسرد الشّخصية وتكسير الإيهام السّردي، ورصد عوالم الكتابة وشرح تكوّن السّرود اِنبناءً و تشكيلًا و تركيبًا و تبلورها فنيًّا و جماليًا و دلاليًّا و رؤيويًا".[2]

و هذا ما يحيلنا إلى أنّ الخطاب الميتاسردي كان يعني فيما قبل ذلك التّضمين أو التّداخل بين النّصوص السّردية، و أصبح اليوم يتّخذ أشكالًا عديدة من بينها رصد عوالم الكتابة.

4.6. آلية التّرميز:

" تعدّ الرّموز من أهمّ آليات المتخيّل السّردي و أساس التّصوير و التّخييل و التّضمين في الكتابة الإبداعية إذ ننتقل بواسطة الرّموز السّميائية، من المدلولات المعجمية المباشرة الأوّلية إلى المدلولات المجازية الموحية و بتعبير آخر، ننتقل من التّعيين إلى التّضمين، أو من التّقرير إلى المجاز". [3]

و بالتّالي، فإنّ آلية التّرميز عبارة عن مدلولات مجازية و إيحاءات يتمّ اِستعمالها بدلًا من الإفصاح عن الشّيء مباشرة.

---

[1]-جميل حمداوي، المقطع والمتخيّل في القصة القصيرة جدا، دار الريف ، النّاظور –تطوان ، المملكة المغربية ، ط1، 2016م، ص44.

[2]- المرجع نفسه،ص45

[3]– جميل حمداوي، مقاربة المتخيّل في القصّة القصيرة جدّا (أنامل ريفية نموذج) ، شبكة الألوكة.

الفصل الثّاني

تجلّيات المتخيّل السّردي في رواية "الخيميائي" لباولو كويلو

- **ملخّص الرّواية**

عندما نذكر الأدب العالمي، لا يمكننا تجاوز ما خلّفه العديد من الرّوائيين من أعمالهم، ظلّت ولا تزالُ شاهدةٌ على الإبداع الإنساني وقُوة الخيال الّتي امتلكها الكائن البشري وطوّرها على مرّ العُصور، وإذا ما أردنا الاستشهاد على هذه الحقيقة فيكفي أن نستحضر بعضا من هذه البطولات الأدبية وعمق الفكر الذّي تميّز به بعض الرّوائيين العالميين وعلى رأسهم " باولو كويلو"، إذ تُعدُّ روايته "الخيميائي" من روائع الأدب العالمي على الإطلاق حيث حظيت باهتمام النّقاد منذ لحظة النّشر الأولى وتوالى الاهتمام بها لتُتَرجَم إلى عدّة لغات، ما جعل منها الرّواية المؤثرة والعمل الضّخم الذي دخَل موسوعة "غينيست".

– ففيما تتلخّص أحداث هذه الرّواية؟ وما العبر المستخلصة منها؟

تتحدّث الرّواية عن راعٍ أندلُسي يدعىَ "سانتياغو" مضىَ للبحث عن حُلمه. المتمثّل في كنز مدفون قُربَ أهرامات مصر. بَدَأت رحلته من اسبانيا عندما التقى الملك "ملكي صادق" الذي أرشده إلى مكان الكنز. عبر مضيق جبل طارق، مارًّا بالمغرب، حتّى بلغَ مصر. وكانت تُوَجّههُ طوال الرِّحلة إشاراتٌ غيبيّة.

وفي طريقه للعثور على كنْزه الحُلم، واجَهتهُ صعابٌ ومحنٌ، فوقعت أحداثٌ كثيرة، كلُّ حدَثٍ منها استحالَ عقبةً تَكادُ تَمنعه من متابعة رِحلته إذ (يُسلبُ مرّتين، يَعملُ في متجر للبلُّور، يُرافق رجُلا انجليزياً، يَبحثُ عن أسطورته الشّخصيّة، يشهدُ حُروبًا تَدور رحاهاَ بين القبائل...) لكن رغم هذه الأحداث إلاّ أنّ "سانتياغو" بقِي مُصرّا وعازماً على بُلوغ هدفه المنشود، فحياة الإنسان تبدأ بحلم، ولتحقيقه يجب الاستعداد إلى التّضحية والصّمود، وتتكسَّر تلك الأحلام إذا لم تجد من يُواصل الطّريق بروحٍ عُنوانُها القُوّة والتّحدي.

– فالصّعابُ والمحن والمخاطر تجعلُ الشّخص مهيّأً أكثر لهذه الحياة.

يواصل "سانتياغو" رحلته ويمضي في البحث عن كنزه إلى أن يَجدَ الوسيلة التي تُساعده على تَجاوز هذه العقبات- إنّه الخيميائي- عَارفُ الأسرار العظيمة، الذّي لطالما وقف إلى جانبهِ ودَفعهُ للمضي قُدما نحو تحقيق حُلمه.

وفي الوقت ذَاته يلتقي حُبّه الكبير "فاطمة"، لينشأ بداخله صراعٌ بين البقاء إلى جانب محبوبته، ومتابعة الرّحلة بحثا عن الكنز. رغم أنّ "فاطمة" هي كذلك شجّعته لمواصلة رحلته وتحقيق حُلمهِ وبالتّالي بناءُ شخصيته الأسطورية.

وهذا الأمر لخّصه "الملِكُ" في جملة قالها لـ "سانتياغو": "وعندما تَرغبُ في شيء ما، فإنّ الكون بأسرهِ يُطاوعُك على القيام بتحقيق رغبتِك".[1]

وأخيرا كان "سانتياغو" فرحًا يعلُو مُحيّاهُ علاماتُ السّعادة وهُو يَقوم بالتّنقيب والحفر في مكان الكنز المخبوء لعلّه يَجدُ ما جاد به حلمه، لكن قبل أن يبلغَ مُرادهُ حدث ما لم يكن في الحسبان، حيث تعرّض إلى الضّرب والسّرقة من طرف عصابة سلبوه كلّ ما عنده وأجبروه على المزيد من الحفر ليكتشفوا في الأخير لا وجود لشيء اسمه الكنز في ذلك المكان.

وقبلَ انصرافهم حكى زعيم اللّصوص لـ"سانتياغو" حُلمه المتمثّل بوجوُد كنز باسبَانيا في إحدى كنائسها التّي يتردّد إليها الرّعيان رفقة أغنامهم، مدفون تحت شجرة جمّيز، التي تحُلّ محلّ الغرفة الملحقة بالمذبح. وقالَ: "لكنني لستُ على هذه الدّرجة من الغَباء، لكي أجتاز الصّحراء بكاملهاَ، لمجرّد أنّني رأيتُ الحُلم نفسه مرّتين."[2]

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، تر: جواد صيداوي، شركة المطبوعات ، بيروت، لبنان، ط21 ،2011م ، ص38.
[2]- المصدر نفسه، ص181.

ثم انصرف. ليتذكّر "سانتياغو" حينها بأنه المكان نفسه الّذي كان يرعى فيه أغنامه، واستشعر أنّ إشارة اللّص تعني ذلك المِكان بالذّات. يَالها من صدفة لم يكُن الأمر يستحِقّ كلّ هذا العَناء والمشقّة.

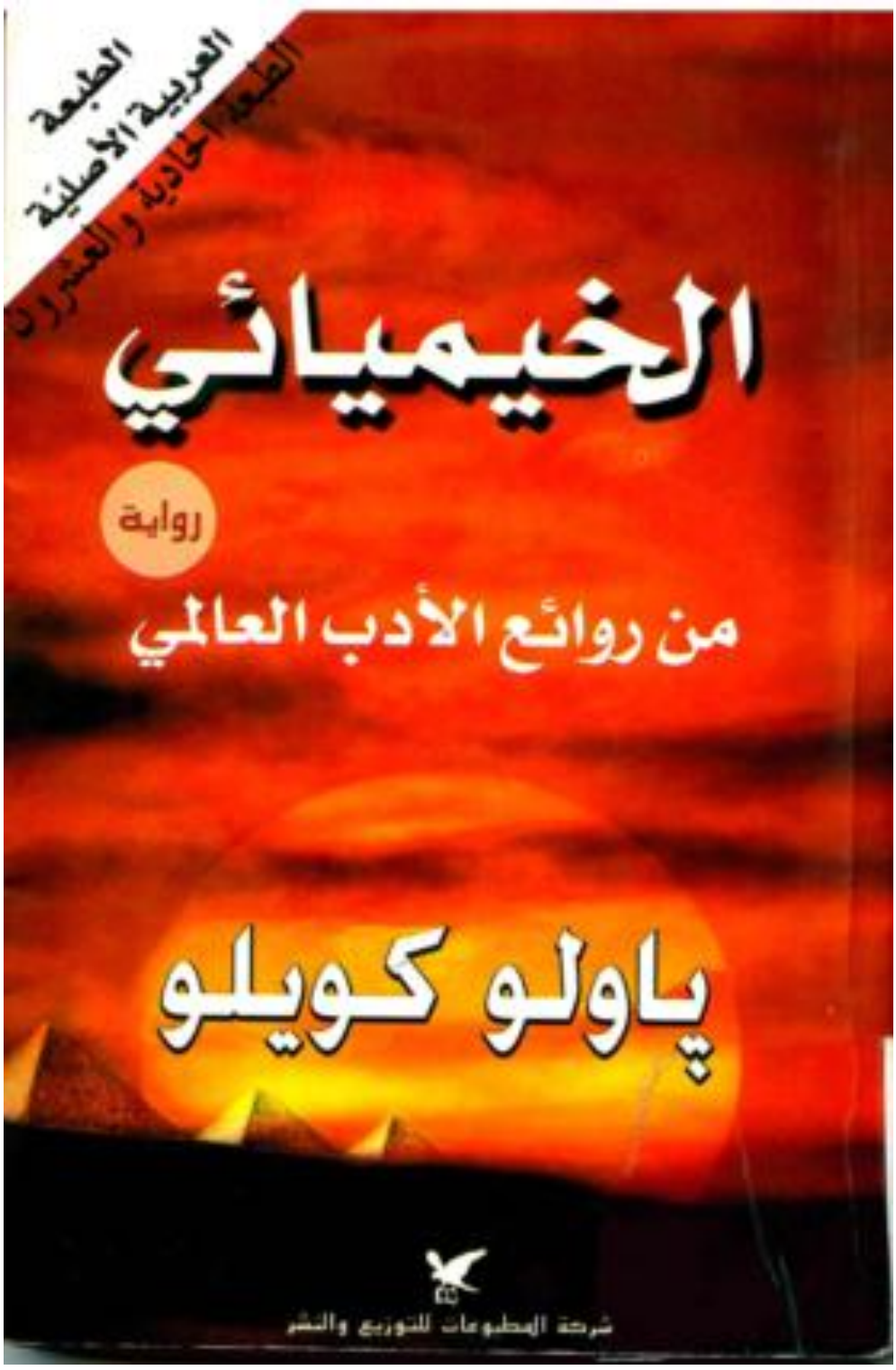
لقد وجد الكنز.

إذن ملاحقة أحلامنَا والتّمسك بها تُوصلنا في نهاَية المطاف إلى تحقيقها.

وبالتّالي، يكون "سانتياغو" قد حقق حُلُمه، وبَنى أسطورته الشّخصية، بعثوره على الكنز في المكان ذاته الّذي رأى فيه الحلم أوّل مرة .

لتعود الرّيح الشّرقية من جديد وتَهُبّ، لكن هذه المرّة لن تحمل معهاَ رائحة الصّحراء ولا التّهديد بالغزو، وانّما تحملُ نسيم الحُبّ والوفاء.

1. قراءة في متخيَّل العنوان (الخيميائي):



تُعدّ رواية الخيميائي من بين الرّوايات السّحرية التّي جذبت القُرّاء نحوها، وجعلتهُم يُحلّقون في عالم الخيال بمجرّد قراءتهم للعنوان (الخيميائي)، وتفتحُ أمامَهُم آفاقاً وفضاءً مُتخيّلا من التّأويلات والتّصورات الّتي تدفعهم إلى الغوص في أعماق الرّواية لمعرفة واكتشاف أسرار هذا الخيميائي العجيب و ما يجري حوله من أحداث.

- فيا ترى ماذا كان يعني "باولو كويلو" بالخيمياء؟

هل كان يقصد الكيمياء الّتي تسعى وراء تحويل المعادن الرّخيصة إلى ذهب قيّم؟ أمْ كان يقصدُ نوعاً آخراً من الكيمياء أو الخيمياء؟

1.1. الكيمياء لغة:

ورد في لسان العرب: "كمَى الشّيء و تكمَّاه: ستَرَهُ، وقد تأوّل بعضهم قوله: بل لو شهدت النّاسَ إذ تُكمّوا. إنّه من تكمّيتَ الشَّيء. وكمى الشهادة يكميها كمياً وأكماها: كتمها وقمعها... والكيمياء، معروفة مثالُ السّيمياء: اسم صنعةٍ، قال الجوهري: هوَ عربي، وقال ابن سيدة: أحسِبها أعجميّة ولا أدري أهيَ فِعْلِيّاء أم فِيعِلاء."[1]

إذن أصل كلمة كيمياء أصل عربي، مشتقّة من كَميَ ومعناها ستر وخَفيَ، وهي اسم صنعة أي مهنة.

والكيمياء أو الخيمياء هي ذلك العلم السّري الذّي يَلُفُّه الإبهام و" المهنة العتيقة الّتي يكتنفُها الغموض، وتحيطُها السّرية والّتي يسعى مُمارسوها بالأساس إلى تحويل الرّصاص إلى ذهب"[2].

يعني أنّها صنعةٌ تختصُّ بالمواد وخواصها فتحوّلها من معادن خسّيسة إلى معادن شريفة.

إذن أيُّ مادة رخيصة حوّلت إلى معدن نفيس في رواية الخيميائي؟

[1]- لسان العرب، ابن منظور ، مج 13، مادّة (كَمِيَ). ص 115.

[2]- موقع: www.ibelieveinsci.com يوم2021/06/13الساعة 22:00.

ولماذا اختار "باولو كويلو" هذا المصطلح(الخيمياء) كعنوان لروايته بالضّبط؟

أسئلة وإشكاليات ظلّت تشغُل فكرنا فحاولنا تأويلها كالآتي:

ربّما كانت شخصية البطل "سانتياغو" الفتى الخام الذي لن تثقله التّجارب والخبرات، تمثّل المعادل الموضوعي للمعدن الرّخيص، الذّي سيتمُّ تنقيته من الشّوائب استعدادا لتحويله إلى معدن نفيس قيِّم، عندَما يفهمُ (سنتياغو) ما يجبُ عليه فهمهُ مُحقّقا أسطورته الشّخصية بعدَ احتسائِه لكأس الحكمة الرّوحية والفلسفيّة المولُودَة من رَحِم المشقّة والمصَاعب الّتي سيُواجهُها، مفكّكاً بذلك إشارات القَدر متفهّماً لمعانيها الخفيّة، منصتًا لرُوح العَالم الّتي ستُخبرُه بما يَعجزُ الآخرُونَ عن سماعه في غفلتهِم واشتغالهم عن هدفهم الأساسي وغاية وجودهم الحقيقية في هذا العالم. المثمثّل في علم الانجاز العظيم الذّي كان من الممكن أن يُكتب على زمردة بسيطة "ولكنّ البشر لم يولوا الأشياء البسيطة أي أهمية، بل راحوا يُدوّنون الأبحاث، والشّروح والدّراسات الفلسفية وبدأوا يَزعمون أيضا، أنّهم عرفوا النّهج أفضل من سواهم".[1]

وكلّ هذا التّفهّم للمعاني الخفيّة، وصبر(سانتياغو) على تحمّل المصاعب والمشاق لوصوله إلى تحقيق أسطورته الشّخصية من خلال بحثه عن الكنز، كان بمساعدة من الخيميائي العربي الذّي أكد له في كلّ مرّة أنّ بداخل كلّ فرد خيميائيا ينتظر أن يُتمّ عملَه العظيم بتنقية روحه من الشّوائب وصولاً إلى معدَنها النّفيسِ الذي لا يُبلي ولا يُشقي صاحبه، كما يدفعه مراراً وتكراراً الى بناء أسطورته الشّخصية وتحقيق حلمه فلا شيء يمنعه من ذلك إذ يُخاطبه قائلا:" إنّ من يعيش أسطورته الشّخصية يعرف كلّ ماهوَ في حاجة إلى معرفته. ليس هناك سوى شيء واحد يمكنه أن يجعل الحُلم مستحيلا: الخوف والفشل".[2]

[1]- باولو كويلو، الخيميائي،ص 145.

[2]- المصدر نفسه، ص 161/160.

بمعنى إذا أراد أحدٌ أن يكوّن شخصيته الأسطورية ويرتقي بذاته إلى مرتبة الغالي النَّفيس، ويُحولها إلى ذهب شريف يلمع وسط جمهور غفير، فلا بدّ عليه أن يُنَقّي نفسه من شوائب الخوف والفشل.

2. تشّكل الشّخصية المتخيّلة في الرّواية:

تعتبر رواية (الخيميائي) لباولو كويلو من روائع الأدب العالمي الّتي تنتمي إلى جنس الرّوايات الخيالية، إذ نجدها مليئة بالرّموز والعبر والمعاني العميقة التي تقودنا في النّهاية إلى حقيقة مفادها الإيمان بأنفسنا والتّمسك بأحلامنا لتحقيق وتكوين أسطورتنا الشّخصية، والابتعاد عن فكرة أنّ تتبع الأحلام من الغباء.

وهذا جليّ من خلال روايتنا وأحداثها المسيّرة من طرف الشّخصيات المتخيّلة التي تشكّل عنصر هام في بناء الخطاب الرّوائي، حيث اختار (باولو كويلو) شخصيات عديدة، منها ما ينتمي إلى الشّخصيات الرّئيسية وأخرى تدخل في إطار الشّخصيات الثّانوية.

1.2. الشّخصية الرئيسية ودورها في الرّواية:

في رواية (الخيميائي) اختار باولو كويلو **"سانتياغو"** كشخصية محورية تدور حولها أحداث الرّواية، وهو شخصية البطل الذي اقتُبس اسمه من رواية (العجوز والبحر) * لإرنست همنغواي، وهذا ما صرّح به باولو كويلو في مقدمة روايته: **"**استطعت تعرّفه: إنه سانتياغو "العجوز والبحر" لهمنغواي. كان اسم الرّجل العجوز سانتياغو لكن، في باقي الكتاب، لا يعود الكاتب إلى ذكر اسم البطل مرة ثانية على ما أذكر.

أبصرت السّطر الأول يزدحم بالكلمات على ورقتي البيضاء: "كان اسم الصّبي سانتياغو" وفي تلك اللّحظة السّحرية، عرفت أنّ وراء هذه الكلمات السّحرية يقبع كتاب**"**.[1]

* العجوز والبحر أو الشّيخ والبحر، هي رواية للكاتب إرنست همنغواي قام بتأليفها في هافانا، كوبا، عام 1952، حاز بفضلها على جائزة نوبل في الأدب.

[1] –باولو كويلو، الخيميائي،ص03.

بنى باولو كويلو روايته حول شخصية رئيسية خيالية نابعة من الأحلام والخيال، فبث فيها الرّوح وجعلها حيوية ومتحركة ومتطوّرة تحمل الفكرة والمضمون الذي أراد أن ينقله إلى القارئ عبرها، حيث يقول: "قصّة الرّاعي الذي طالما كنته، على الرّغم من أنّني لم أرع الغنم في حياتي، بل الأحلام فحسب."[1]

سانتياغو شاب اسباني يعمل راعياً، يقول باولو كويلو:"اسمه سانتياغو، كان النّهار على وشك أن ينتهي عندما وصل، مع قطيعه، إلى باحة كنيسة مهجورة".[2]

وقرّر سانتياغو أن يصبح راعيّاً عندما قال:"إذن سوف أصيرُ راعيًّا"[3] كان سانتياغو يحبّ القراءة والمطالعة ويتجلى هذا في: "بسط رداءه على الأرض، وتمدّد مستخدماً الكتاب، الّذي أنهى قراءته، وسادة. قبل أن يغفو، فكّر بأنه ينبغي له أن يقرأ، بعد الآن مؤلفات أكثر ضخامة"[4].

ويقرّر سانتياغو أن يتّبع حلمه الذي رآه في ليلة مقمرة تحت شجرة جميز بين أنقاض كنيسة قديمة. "كان الظّلام ما زال مطبّقا عندما استيقظ. نظر إلى الأعلى، وشاهد لمعان النّجوم عبر السّقف المنهدم جزئيا. قال في نفسه: كنت أود أن أنام وقتا أطول. لقد راوده الحلم ذاته الّذي راوده في الأسبوع السابق."[5]

يسافر الشّاب سانتياغو من مدينة (طريفا) في اسبانيا إلى (طنجة) ومنها إلى (الأهرامات) بمصر بحثا عن كنز أحلامه. إذ أنّه "مضى للبحث عن حلمه المتمثّل بكنز مدفون قرب أهرامات مصر. بدأت رحلته من إسبانيا... عبر مضيق جبل طارق مارّا بالمغرب. حتى بلغ مصر."[6]

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص03.
[2]-المصدر نفسه،ص17.
[3]– المصدر نفسه،ص25.
[4]المصدر نفسه، ص17.
[5] المصدر نفسه،ص17.
[6]- المصدر نفسه ،ص: الغلاف.

ليس هذا فحسب، بل حتى الوقائع والأحداث التي عاشتها الرّواية كانت محض خيال وأوهام، يقول باولو كويلو: "كلمات... أفكار...ذكريات...قصص...حجارةُ الطريق...وأنا أجالس هذه الصّفحة المطبوعة، تمكّنت من رؤية تلك القطعة من الطّريق، التي أمشيها مرارًا في مخيلتي"[1]

ويقول: " وكانت توجّهه طوال الرحلة إشارات غيبيّة".[2]

وممّا سبق، نستنتج أن رواية (الخيميائي) لباولو كويلو رحلة خيالية، تبحث عن معنى الحياة لتحقيق الأسطورة الشّخصية لسانتياغو بطل الرّواية.

2.2. الشّخصيات الثّانوية ودورها في الرّواية :

تدور معظم الأحداث في رواية (الخيميائي) للكاتب البرازيلي باولو كويلو حول شخصية البطل سانتياغو بمساعدة شخصيات ثانوية.

- **ابنة التاجر:**

"إنّها فتاة ذات ملامح أندلسيّة، ولها شعر أسود طويل، وعينان تذكّران، على نحوٍ غامض، بالغزاة المغاربة القدامى".[3]

جميلة وذكيّة هي ابنة الرّجل الّذي يشتري الصّوف من سانتياغو، يشعر بانجذاب معتدل اتجاهها.

"وأدرك أنّه يشعر بشيء لم يسبق أن شعر به حتّى الآن: وهو رغبة البقاء في المدينة نفسها، لأنّ الأيّام برفقة الفتاة ذات الشّعر الأسود لن تكون متشابهة إطلاقا"[4].

- **التّاجر:**

"كان التّاجر صاحب دكّان للمنسوجات، وكان يُحبّ أن يُجزّ الصّوف أمام عينيه، ليتجنّب أيّ غشّ في البضاعة."[5] وهو والد الفتاة التي تحدّثنا عنها سابقا.

---

[1] -باولو كويلو، الخيميائي ، ص04.

[2]- المصدر نفسه ، ص : الغلاف

[3]– المصدر نفسه، ص19.

[4]– المصدر، ص20.

[5]– المصدر نفسه، ص18.

- **العرّافة (الغجرية)** :

امرأة كبيرة في السّن تفسّر حلم سانتياغو بالأهرامات والكنوز المدفونة بطريقة مباشرة "يجب أن تذهب إلى أهرامات مصر، التي لم أسمع أحدا يحدثني عنها،...وهناك سوف تعثر على الكنز الذي يجعلك ثريّاً".[1]

وتعهّد سانتياغو بأنّه سيمنحها عُشر الكنز الذي يستعد للبحث عنه " يجب أن تُقسم أوّلا، على إعطائي عُشر الكنز مقابل ما أقوله لك... وطلبت إليه العجوز أن يكرّر القسم، وعيناه مثبتتان على صورة قلب يسوع المقدّس".[2]

إنّها عجوز تجمع بين السّحر الأسود والآيقونات للمسيح، وهي إحدى الشّخصيات الّتي يذهب إليها سانتياغو لمساعدته في تفسير حلمه.

- **ملك سالم** (ملكي صادق):

رجل عجوز متجوّل، يقدّم مفاهيم مثل الأسطورة الشّخصية، وروح العالم وحظّ المبتدئين إلى سانتياغو، وأعطاه أيضاً حجارتين (أوريم وتوميم) ليساعده في عيش أسطورته الشّخصية." قال الشّيخ، وهو ينتزع درّة بيضاء و درّة سوداء من وسط الصّدرية: خذهما إنهما تدعيان أوريم وتوميم. السّوداء تعني «نعم» والبيضاء تعني «لا». وعندما تعجز عن اكتشاف مواضع الإشارات، تساعدانك".[3]

ملكي صادق هو الشخص الذي يحول-مجازيا- سانتياغو من راعي بسيط إلى باحث روحي.

[1]- باولو كويلو،الخيميائي، ص30.
[2]- المصدر نفسه ، ص30.
[3]- المصدر نفسه، ص45.

- **اللّص:**

الشّخصية التي تخون سانتياغو بميناء طنجة." فطنجة ليست كسائر مناطق أفريقية. نحن هنا في ميناء. والموانئ جميعها، مغارات لصوص"[1]

ويعتبر اللّص من بين الشّخصيات الثانوية المعيقة للأحداث كما أنه محركًا ومحفزًا زاد الرّواية امتاعًا وتشويقًا.

- **تاجر الأواني البلّورية:**

رجل يعيش وفق تعاليم الإسلام، استأجر سانتياغو للعمل في متجره ممّا أدّى إلى ارتفاع مبيعاته.

يقول التّاجر: "أريدك أن تعمل في حانوتي، فقد دخل اليوم زبونان، عندما كنت تنظّف الأواني البلّورية: وهذه إشارة طيّبة"[2]

تتكوّن أسطورة التّاجر الشّخصية، من القيام بالحجّ إلى مكة لكنّه يقبل حقيقة أنه لم يحقّق حلمه أبدًا، " لأنّ مكّة هي التي تبقينيي قيد الحياة. وهي التي تمنحني القوة على تحمّل كل هذه الأيام المتشابهة، ..... إنّني أخاف إذا حقّقت حلمي، ألّا يبقى لي بعد ذلك ، سبب للعيش."[3]

- **الرّجل الإنجليزي:**

رجل مهووس باكتساب المعرفة بالكتب،" زار أغنى مكتبات العالم، واشترى المؤلفات الخاصة بعلم الكيمياء، الأكثر أهمية، والأندر وجودا"[4]

وهو مصمّم على تعلّم طرق الكيمياء من خلال مقابلة الخيميائي الغامض الذي يقال أنّه يعيش في واحة الفيُّوم.

يقول الإنجليزي في نفسه: "ينبغي لي أن ألتقي، حتمًا، هذا الخيميائي اللّعين".[1] ويقول:" من أجل ذلك، أنا هُنا. لأنّني يجب أن ألتقي رجلا يعرف هذه اللّغة الكونية، وهو خيميائي"[2]

---

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص51.

[2]- المصدر نفسه ،ص62.

[3]- المصدر نفسه، ص70.

[4]- المصدر نفسه، الخميائي،ص82.

يلتقي هذا الانجليزي بسانتياغو لينطلقا في رحلة بحث تحقيقا لحلمهما.

- **الجمَّال:**

كان ذات يوم راعيا ومزارعاً ناجحًا، وبعد ذلك دمّر الفيضان حقوله ليجد نفسه جمّالا، يقول:" ولم يبق لدى الأرض ما تزوّدنا به. ووجدت نفسي مكرهًا على ايجاد وسيلة أخرى للعيش. وها أنا، الآن، جمّال".[3]

يُعلّم سانتياغو أهمية العيش في الوقت الحاضر ويوضّح له كيفية اكتساب الحكمة من القرآن الكريم والرضّى بما يقسّمه الله يقول:"...ولكنني كنت أصغي إلى قوله تعالى: ﴿قُلْ إنَّ رَبِي يَبسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاء مِنْ عِبَادِه و يَقْدر لَهُ﴾".[4]

" وما دمنا لن نعود إلى الوراء، فينبغي لنا ألاّ نهتم إلا بأفضل طريق للتقدّم إلى الأمام، والبَاقي مرهون بمشيئة الله، بمَا في ذَلك الخطر".[5]

- **فاطمة:**

فتاة عربية تعيش في الواحة. تلتقي هي وسنتياغو بالقرب من أحد الآبار، لتنشأ بينهما علاقة حبّ وفية، لا تمنع سانتياغو من مواصلة بحثه عن الكنز وتحقيق أسطورته الشّخصية، حيث ظلت فاطمة تشجعه وتسانده في بلوغ هدفه المنشود.

ويتجلى هذا في قولها:" إنّني أصبحت جزءا من حلمك، ومن أسطورتك الشّخصية، مثلما تقول غالبا، لهذا السّبب دون سواه، أريدك أن تتابع طريقك باتجاه ما جئت تبحث عنه...فاذهب، إذن نحو أسطورتك، فالكثبان تتغيّر بفعل الرّياح، ولكن الصّحراء تستمر هي ذاتها، وكذلك هو شأن

[1]- باولو كويلو، الخميائي83.

[2]- المصدر نفسه، ص87.

[3]- المصدر نفسه،ص93.

[4]- المصدر نفسه ، ص93.

[5]- المصدر نفسه، ص95.

الحبّ الذي وُلد بيننا... إذا كنت جزءًا من أسطورتك، فسوف تعود ذات يوم، هذا ما كتب لك".[1]

- **الخيميائي:**

إنه شخصية عنوان الرّواية. يبلغ من العمر 200عام، يسافر على حصان أبيض، ثيابه سوداء، يعتمر عمامة، ويعلو وجهه لثام، يجلس على كتفه اليسرى صقر. يحمل معه سيفا من فولاذ، وحجر الفيلسوف (القادر على تحويل أي معدن الى ذهب)، واكسير الحياة (علاج لجميع الأمراض).[2]

الخيميائي معلّم آخر في الرّواية، يعلّم سانتياغو التواصل مع روح العالم، وبفضله يتمكن من الميل الى قدراته الخارقة للطبيعة ويخضع لعملية تحوُّل تعكس طبيعة الخيمياء، وذلك من خلال تحوله من رَاعٍ بسيط إلى شخصية أسطورية.

- **الرّاهب:**

"طرق الخيميائي باب الدّير، ففتح الباب راهب يرتدي ثوباً أسود".[3]

يعتبر الرّاهب من الشّخصيات الثّانوية المساعدة في الرّواية، بحيث سمح للخيميائي باستخدام مطبخ الدّير يقول الخيميائي:" طلبت اليه أن يسمح لي باستخدام مطبخ الدّير لبعض الوقت".[4]

وهناك حوّل الخيميائي المعدن إلى ذهب.

- **زعيم العصابة:**

شخصية ثانية ساعدت سانتياغو للوصول الى حُلمه الكنز، وتحقيق أسطورته الشّخصية يقول الزعيم:" لن تموت. ستعيش وتتعلّم أنّه لا ينبغي لنا أن نكون على هذه الدّرجة من الغباء. هنا،

[1]- باولو كويلو،الخيميائي، ص112.

[2]- يُنظر: المصدر نفسه، ص 127-136-152.

[3]- المصدر نفسه، ص172.

[4]- المصدر نفسه، ص 172.

بالضّبط حيث تقبع أنت، رأيت حلمًا، قبل سنتين تقريبا، راودني غير مرّة.... ولكنّني لست على هذه الدّرجة من الغباء، لكي أجتاز الصّحراء بكاملها، لمجرّد أنني رأيت الحلم نفسه مرّتين".[1]

ممّا سبق نستنتج، أن الشّخصيات في الرّواية بنوعيها(الرئيسية والثانوية) هي المحرك الرئيسي، كونها المؤدية للدّور التخيّلي الذي يفترضه الرّاوي، فبالرّغم من أنّها "كائنات من ورق"[2]، إلاّ أنّ حضورها مهمٌ في العمل الرّوائي لما تقوم به من وظائف (أدوار) تخيلية.

ومن خلال دراستنا لرواية الخيميائي نجد البطل سانتياغو يشكّل شخصية متخيّلة تؤدي وظيفة تخيليّة ويتمثل ذلك في سعيه شرقًا نحو الكنز لتحقيق حلمه.

كذلك نجد الشّخصيات الثّانوية المتخيّلة حاضرة بقوة لتأدية أدوار محدّدة تصبّ كلها في مساعدة الشّخصية الرئيسية "سانتياغو" خلال رحلته الخيالية في البحث عن الكنز.

3.الزمن المتخيّل في الرواية:

تعدّ الرّواية بناءً فنيًّا زمنيًّا، فالزّمن عنصرٌ محوري في السرد الرّوائي حيث يُؤدي دوراً أساسيا في تنظيم حركة الأحداث والشّخصيات حول الرّواية.

وانطلاقا من هذا حاولنا إبراز أهم مواضع تشكّل الزّمن في رواية (الخيميائي) من خلال تقنيات (الاسترجاع والاستباق، الخلاصة والحذف، المشهد والوقفة):

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص 181.

[2]- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص131.

1.3. الاسترجاع أو الاستذكار الزّمني في الرّواية:

1.1.3. الاسترجاع الدّاخلي:

المثال	مواضع الاسترجاع	شرح وتوضيح
01	"تذكرت قول فرناندو بيساوا:«المرآة تعكس بدقّة متناهية، لا تخطئ أبدا، لأنها لاتفكّر». ينبغي ألا أفكّر. يجدر بي أن أتصرّف كمرآة. وأن أكون كالبحيرة التي تعكس السماء"[1]	عاد باولو كويلو بذاكرته إلى حدث ينبغي له أن يكون في زمن بدء السّرد الرّوائي دون تفكير، ويجدر التّعبير عن هذا المسار السّردي والتّصرّف معه كالمرآة، أو كالبُحيرة التي تعكس السّماء.
02	" هنا، بالضّبط حيث تقْبعُ أنت، رأيتُ حلمًا، قبل سنتين تقريبا، راودني غير مرّة. فقد حلمت أن علي أن أسافر الى اسبانيا و أبحث في الرّيف عن أطلال كنيسة يتردّد إليها الرّعيان لينامو فيها مع أغنامهم وحلّت فيها شجرة جُمّيز محلّ الغرفة الملحقة بالمذبح. حتى إذا حفرت عند جذع الشّجرة، أجد كنزا مخبأً ولكنّني لست على هذه الدّرجة من الغباء لكي أجتاز الصّحراء بكاملها لمجرّد أنني رأيت الحلم نفسه مرّتين."[2]	بما أن الزّمن المتخيّل يساهم بشكل فعّال في تنظيم حركة الشّخصيات، فانّ هذا الموضع من الاسترجاع يشير الى توظيف السّارد لشخصية ثانوية ألا وهي شخص(الزّعيم)الذي صادفه(سانتياغو) أثناء بحثه عن الكنز. حيث تعتبر هذه الشّخصية وسيلة مساعدة للوصول الى مكان الكنز الحقيقي، الذي رأى فيه(سانتياغو) حُلُمه.

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ص:02.

[2]- المصدر نفسه، ص 181.

2.1.3. الاسترجاع الخارجي:

المثال	مواضع الاسترجاع	شرح وتوضيح
01	"وأنا أجالس هذه الورقة البيضاء، تذكرت إحدى ليالي شباط/فبراير1988، يوم كنت: أيضا جليس ورقة بيضاء"[1]	في هذا القول إشارة إلى أنّ باولو كويلو سبق له وأصدر كتاب. وقد تذكر لحظة التأليف تلك أثناء تحريره لمقدّمة الرّواية التّي بين أيدينا.
02	"لقد وجدتُ هذه القطع ذات يوم، في أحد الحقول، وكنت أفكر بأن أقدمها للكنيسة بمناسبة سيامتك كاهنًا"[2]	يرجع السّارد بالأحداث إلى الوراء البعيد-في هذا الوضع-ليستذكرَ ويُذكِّر القارئ بحقيقة يجهلها، تتمثل في رغبة الأب بأن يصبح ابنه(سانتياغو) كاهنا، والأب بدوره استرجع وتذكّر ما حدث معه في حقول الأندلس ذات يوم.
03	"وسرعان ما تذكر، أنّ في طريفا امرأة عجوزاً تعرف تفسير الأحلام. وفي ليلته هذه، راوده الحلم ذاته الذي راوده من قبل"[3]	يبيّن السّارد في هذا الاسترجاع الأهميّة البالغة للحلم في نفسية(سانتياغو) كونه معبراً للكنز. كما يؤكد لنا عزم وإصرار(سانتياغو) على وصوله إلى حقيقة هذا الحلم الذي ظلّ يراوده غير مرّة.
04	" تذكر قول الملك العجوز: "عندما تريد شيئا ما، حقاً فإن الكون بأسره يُطاوعُك على تحقيق رغبتك"."[4]	في هذا الاسترجاع يعود السّارد بالأحداث لتذكر شخصيات مثل شخصية(العجوز) التي لطالما كانت تشجّع(سانتياغو) في مواصلة بحثه عن الكنز.
05	"وتذكّر ابتسامة تاجر الحلويات في يومه الأوّل بطنجة، عندما استيقظ من النوم، وهو لا يدري الى أين يذهب، وماذا يأكل،	إنّه استذكار ناتج عن شوق(سانتياغو) وحنينه للأيّام التي قضاها بطنجة رفقة تاجر الحلويات.

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ص01.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 27.

[4]- المصدر نفسه، ص79.

	لقد ذكّرته تلك الابتسامة، أيضا بالملك العجوز".[1]	
06	"ما كانت الرّياح لتهدأ قطّ. فتذكّر اليوم الذي شعر فيه بهذه الرّياح في طريفا، عندما كان جالسا على الأسوار. قد تكون هذه الرّياح، الآن، تدغدغ صوف أغنامه التي تذرع براري الأندلس، سعياً إلى الماء والكلأ" [2]	يرجع الرّاوي إلى أحداث زمن الحكاية ليؤكّد أنّ(سانتياغو) يشتاق للأيام التي قضاها بطريفا رفقة نعاجه في التّجوال والتّرحال بحثا عن قوت العيش.
07	"تذكّر الفتى مثلا قديمًا من بلاده، يقول إنّ السّاعة الأكثر ظلمة هي السّاعة التي تسبق شروق الشمس"[3]	يتذكّر(سانتياغو) مثلا متداولاً في بلاده، وهذا إن دلَّ على شيء إنّما يدلّ على الحنين والشّوق الذي يُكنُّه إلى بلده.

2.3.الاستباق أو الاستشراق الزّمني في الرّواية:

1.2.3. الاستباقات التّمهيدية:

المثال	مواضع الاستباق	شرح و توضيح
01	"كانت تدرك أنني أسيرُ عاصفة كتلك التي ستضرب مدينة ريو ديجا نيرو"[4]	يُمهد السارد لحدث سيقع فيما بعد، والمتمثّل في عمله الروائي الذي سيُحدث زخما وضجّة وسط المدينة مثله مثل العاصفة تماما.

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

[3]- المصدر نفسه، ص 151.

[4]- المصدر نفسه، ص02.

02	"نظر إلى السّماء، وبالاستناد إلى حساباته، سيبلُغ مدينة طريفا قبل موعد الفطور"[1]	في هذا الاستباق إشارة تمهيدية تُنبّه القارئ بموعد بلوغ(سانتياغو) مدينة طريفا، ما يولّد في نفسية المتلقي فضولا وتشويقا لمعرفة باقي الأحداث.
03	" بعد قليل من الوقت، ربما بضعة أيّام، سيجد نفسه عند سفح الأهرامات."[2]	هنا يشتدّ تعلّق القارئ بالرّواية ليُواصل التطلّع على باقي مجريات الأحداث، رغبة منه في ايجاد جواب لسؤاله المحيّر: هل سيتمكّن(سنتياغو) من العثور على كنزه الحلم؟.
04	قال الخيميائي: "سأكون دليلك في الصحراء"[3]	السّارد يستبق حدث لم يحصل بعد، والمتمثّل في النّصائح والتّوجيهات والارشادات التي سيقدّمها الخيميائي لسانتياغو حتى تكون سندًا وعونًا لَهُ في بلوغه الهدف المنشود.

2.2.3.الاستباقات الإعلانية:

المثال	مواضع الاستباق	شرح وتوضيح
01	"فإذا أتيح لهُ، يوما، أن يؤلّف كتابًا، فسوف يعرّف الشّخصيات، شخصية إثر أخرى."[4]	السّارد يُلفت انتباه القارئ بإمكانية الرّعاة تأليف الكتب على غرار مهنة الرّعي. وهذا ما استبقَ إليه(سانتياغو) بصريح العبارة فإذا كانت الفرصة سانحة لهُ في تأليف كتاب فسيُحرّره بلغة سهلة مع اختيار شخصيات بسيطة تُجنّب القارئ مشقة حفظ أسمائها.

[1]- باولو كويلو ، الخيميائي، ص 27.
[2]- المصدر نفسه ، ص 49.
[3]- المصدر نفسه، ص 137.
[4]- المصدر نفسه، ص 33.

02	"قال في نفسه، وهو يتناولهما من خُرجه ليخبئهما في قعر جيبه: سوف أغدو، من الآن فصاعدا، أكثر مكرا."[1]	في هذا الاستباق إشارة صريحة من(سانتياغو) إلى الحالة التي سيُطبع عليها من الآن فصاعداً. نتيجة وثوقه بشخص لا يعرفه.
03	"سوف أشعر أنني أكثر سوء من أي وقت مضى لأنّني أدرك أنّ باستطاعتي الحصول على كل شيء، ولكنني لا أريد ذلك."[2]	يستبق تاجر البلّور الحالة الشعورية التي ستنتابُه والّتي ستغدو أكثر سوء جرّاء انعدام الإرادة لديه.
04	"لقد وجدت كنزي: لديّ جمل، ومال متجر البلوريّات، وخمسون قطعة ذهبية، سأكون رجُلاً ثريّا في بلادي."[3]	يُصرّح(سانتياغو) بطريقة غير مباشرة برغبته في التّراجع عن تحقيق حلمه بمجرد حصوله على جمل ومالٍ وبضعة قطع ذهبية، مستبقا إعلانه عن حالة الغنى التي سيصبح عليها في بلاده.

3.3. الخلاصة:

المثال	مواضع التّلخيص	شرح وتوضيح
01	"كان السّقف قد انهار منذ زمن بعيد، ونبتت شجرة جمّيز ضخمة مكان الغرفة الملحقة بالمذبح"[4]	لجأ السّارد لتقليص الفترة الزّمنية التي دمّر فيها السّقف، إذ اعتبرها من الأحداث الثّانوية التي لا داعي للغوص في تفاصيلها.
02	" لم يكن الفتى يتكلّم كثيراً مع الانجليزي الذي يقضي معظم الوقت غارقاً في كتبه"[5]	قام الرّاوي بتسريع عملية السّرد لتجاوز الأحداث غير المهمّة كالمدة التي استغرقها

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ص 54.
[2]- المصدر نفسه، ص74.
[3]- المصدر نفسه، ص 134.
[4]- المصدر نفسه، ص 17.
[5]- المصدر نفسه، ص 90.

		الانجليزي وهو منغمسٌ في قراءة كتبه.

4.3.الحذف:

المثال	مواضع الحذف	شرح وتوضيح
01	"قالت العجوز، دون أن تبعد عينيها عن يد الفتى: "شيء مهم..." ثم سكتت من جديد."[1]	يرى الرّاوي أنّه ليس من الضروري سرد كلّ ما دار من حديث بين العجوز والفتى، لأنه شعر أن هذا القول غير مهم، ويطول به المقام لو استقصى كل ما جرى بينهما من حوار، ولهذا السّبب لجأ إلى تقنية الحذف لغرض تسريع عملية السّرد.
02	"إلاّ أنّ الفتى كان يُدرك تماماً ما رمى إليه: هذه السّلسلة الغامضة التي تجمع بين شيء وآخر، والتي جعلت منه راعيّا، وجعلت الحلم ذاته يراوده غير مرّة، ودفعته إلى أن يتواجد في مدينة قريبة من أفريقية، وأن يلتقي ملكاً في السّاحة، وأن يُسرق ماله، فيضطرّ إلى الذّهاب للتعرّف إلى تاجر الأواني البلّورية و...."."[2]	تعمّد السّارد إلى توظيف تقنية الحذف في هذا الموضع تفاديّا منه لأحداث سبق له ذكرها.

5.3.المشهد:

المثال	مواضع المشهد	شرح وتوضيح
01	"قال الفتى في نفسه:" اللّعنة على السّاعة التي التقيتُ فيها ذلك الشيخ""[3]	وظّف السّاردُ المونولوج ليُوضّح حقيقة ارتبطت بالفتى والشّيخ. حيثُ خاطب الفتى نفسه.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

		متحسّرا نادمًا عن السّاعة التي التقى فيها بذلك الشيخ.
02	" قال التّاجر مبتسما: "لم يكن من الضّروري أن تنظف شيئًا. إن القرآن يُلزمنا بإطعام أيّ جائع: – لما تركتني أقوم بهذا العمل، إذن؟ – لأنّ الأواني كانت متّسخة، وكلّ منّا بحاجة إلى تنظيف رأسه من الأفكار السيّئة. – بعد تناول الطّعام، التفت التّاجر إلى الفتى، قائلا: – أريدك أن تعمل في حانوتي، فقد دخل اليوم زبونان، عندما كنت تنظّف الأواني البلوريّة: وهذه إشارة طيبة. – " يتكلم النّاس كثيرا عن الإشارات، ولكنّهم لا يدركون تماما عمّا يتكلّمون. فأنا مثلا لم أكن أدرك أنني أتكلّم مع أغنامي طوال عدّة سنوات، لغة بلا كلام". – سأل التّاجر ثانية: أتريد أن تعمل عندي؟ – أستطيع أن أعمل بقية هذا النّهار، وبالمقابل، أحتاج إلى المال لكي أكون غدًا في مصر."[1]	عمد السّاردُ إلى تمديد الحوار القائم بين تاجر البلّور وسانتياغو، نظراً لدوره البالغ في تبطيء عملية الحكي والتّقليل من حركيته. كما أكّد للقارئ حقيقة الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿يَاأَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَ أُنثى وَجَعَلْنَاكُم شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُم عِنْدَ الله أَتْقَاكُم إِنّ الله عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[2] حيث استطاع الفتى الاسباني التأقلم مع التاجر العربي في ظرف وجيز، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على حقيقة التّواضع بين النّاس.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 61،62.

[2]- سورة الحجرات الأية 13.

6.3. الوقفة:

المثال	مواضع الوقفة	شرح وتوضيح
01	"ارتدى لباسا عربيا، من الكتّان الأبيض، اشتراه خصّيصاً لهذا اليوم. واعتمر العمامة المربوطة بحلقة من جلد الجمل. و انتعل، أخيراً صندله الجديد، وهبط دون أن يُحدث أيَّ ضجة" [1]	استفاض السّارد في وصف اللّباس العربي، حيث رَسَم لنا صورة دقيقة عنه، بغية التّعريف بهذا الموروث العربي من جهة واستراحته بزيادة سعة السّرد من جهة أخرى.
02	" كانوا محاربين يرتدون اللّباس الأزرق، ويضعون عُقلا مثلّثة سوداء حول الكوفيات. وكانت تحجب وجوههم إلاّ العيون، لُثُم أخرى زرقاء اللّون. حتى من هذه المسافة، كانت العيون تعبّر عن قوّة الأرواح، وتنذر بالموت في آن"[2]	أمّا في هذه الوقفة الوصفية فقد تطرّق السّارد لوصف هيئة المحاربين وقوّة أرواحهم في مواجهة الخصم.

و بناءً على ما تقدّم يتّضح لَنا أنّ الرّواية متنوعة بالتّقنيات الزّمنية من (استرجاعات، واستباقات، وخلاصة وحذف، ومشهد، واستراحاتٍ وصفية)، ولكلّ منهم حظّ متباين عن الآخر داخل الرّواية.

4. المكان المتخيّل في الرّواية:

يمثّل المكان الحقل الذي تجري فيه وقائع وأحداث الرّواية، فبه تنتظم حركاتها ويستقيم بناءها الرّوائي. واستنادا على هذا حاولنا ابراز أهم الأماكن الموجودة داخل الرّواية.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص 76.

[2]- المصدر نفسه، ص157.

1.4. الأماكن المغلقة:

من بين الأماكن المغلقة التي كان لها حضور في الرّواية نذكر:

- الكنيسة:

مكان مهجور يقع في الأندلس، بجانبه توجد غرفة للمذبح وشجرة جُميز، كان يتردّد إليه "سانتياغو" وأغنامه لأخذ قسطٍ من الرّاحة كونه يتّصف بالهدوء والسّكينة، وهو المكان نفسه الّذي رأى فيه "سانتياغو" حلمه.

- المدرسة:

ارتبطت بالجانب المعرفي ل "سانتياغو" فحتّى السّادسة عشرة تردّد إلى مدرسة إكليريكية، سعياً منه لتحقيق رغبة والديه، فدرس اللاّتينية والاسبانية واللاّهوت. و لكنّه كان يحلم منذ نعومة أظافره بمهنة الرّعي لأنّها- في نظره- أكثر أهمية من معرفة الرّب وآثام البشر.[1]

- الحانوت:

مكان تجاري يقع في أحد شوارع طنجة، يحوي أواني بلّورية وأنواع مختلفة من الكريستال.

قصده "سانتياغو" للاسترزاق بعد الخسارة التي تعرّض لها، وبذلك كان هذا المكان مصدر عيش وقوّة لـ "سانتياغو"، كما كان سببا في وقوفه من جديد.

- المطبخ:

ارتبط بالخيميائي، الّذي كان يهتم بتحويل المعادن الرّخيصة إلى ذهب قيّم، إذ توجّه إليه رفقة "سانتياغو" ليُطلعه على كيفية ممارسة هذا التّحول الكيميائي "فأوقد الخيميائي النّار. وجاء الرّاهب بكمية صغيرة من الرّصاص أذابه الخيميائي في وعاء من حديد. عندما أصبح الرصّاص سائلا،... لقد جفَّ المعدن حول الجانب الدّاخلي للوعاء، ولكنّه ليس رصاصاً، إنّه ذهب."[2]

[1]- ينظر: باولو كويلو، الخميائي، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 172-173.

2.4. الأماكن المفتوحة:

و من الأماكن المفتوحة نجد:

- الرّصيف:

مكان شاسع يجمع كافّة النّاس، إذ التقى فيه "سانتياغو" بابنة أحد التّجار "جلس على رصيف الدّكان، ثم أخذ كتابا من خرجه. قال صوت أنثوي إلى جانبه: لم أكن أعلم بأن الرّعاة يستطيعون قراءة الكتب".[1] وبالتّالي كان الرّصيف مصدر تعرّف على شخص جديد في حياة سانتياغو.

- الرّيف الأندلسي:

مكان طبيعي: يلجأ إليه "سانتياغو" مع قطيعه للرّعي بحثاً عن الكلأ والماء.

- طنجة:

"ليست كسائر مناطق أفريقية"[2] ففي البداية كانت تمثل مصدر شرّ لـ: "سانتياغو" إذ تعرّض فيها للسّرقة، ثُمّ أصبحت مصدر خير ومكسب رزقٍ بعد حصوله على عمل في أحد متاجرها.

- الواحة:

"الواحة أكبر بكثير من عدّة قرى، مجتمعة من القرى الاسبانية. فهي تحتوي على ثلاثمئة بئر، وخمسين ألف شجرة نخيل، وعدد كبير من الخيام الملوّنة المنتشرة بين أشجار النّخيل".[3]

وهي المكان المفضّل عند "سانتياغو" لأنّها محلّ التقائه بحبّه الكبير "فاطمة".

نستخلص ممّا سبق أنّ الرّواية اشتملت على مجموعة من الأماكن، منها ما يُعبّر عن الانفتاح ومنها ما يعبّر عن الانغلاق.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 51.

[3]- المصدر نفسه، ص 107.

5. تمظهرات الرّؤية السّردية في الرّواية:

تطرّقنا في الجانب النّظري من بحثنا هذا إلى مفهوم الرّؤية السّردية و أنواعها، وسنقف في هذا العنصر على الدراسة التّطبيقية لها، فأين تظهر تجليات هذه الرّؤية السّردية داخل الرواية؟.

1.5. أنواع الرّؤية السّردية

1.1.5. الرؤية من خلف:

– يقول باولو كويلو في مقدمة روايته: "آمل أن يصل الرّاعي إلى المكان الذي يبتغيه. لكن قبل أن يفعل ذلك آمل أن يستمتع بكل الموانئ والمدن والمناظر الطّبيعية والتّحديات التي تنتظره على الطريق".[1]

وتتضح من خلال هذا القول الرّؤية من خلف، إذ نجد معرفة الرّاوي أكثر من معرفة الشّخصيات، فهو يعرف ما سيقوم به الرّاعي "سانتياغو" وما ينتظره من أحداث وتحديات.

– "قبل أن يغفو فكّر بأنه ينبغي له أن يقرأ، بعد الآن مؤلفات أكثر ضخامة".[2]

يعبّر السّرد في هذا المقطع عن "سانتياغو" وما يجول في ذهنه، وهنا شخصية سانتياغو لا تملك أسراراً بالنّسبة إلى الرّاوي الّذي استطاع أن يعرف ما تفكر فيه.

– "انّه على علم بأن رجلا سوف يأتي، مع هذه القافلة، ينبغي لهُ أن يعلّمه جزءا من أسراره. فقد أبلغته الاشارات ذلك. لم يكن يعرف ذلك الرّجل من قبل، ولكن عينيه الخبيرتين. سوف تتعرفان إليه في اللّحظة التي يراه فيها. وهو يأمل أن يكون شخصاً موهوبا مثل تلميذه السّابق".[3]

في هذا القول تتجلى سلطة الرّاوي إذ أنّه يستطيع أن يدرك رغبات وطموحات الأبطال الخفيّة.

[1]– باولو كويلو، الخميائي، مقدمة خاصة للطبعة الجديدة، ص 04.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص 105، 106.

2.1.5. الرّؤية مع:

لم يعمد باولو كويلو إلى توظيف هذا الشّكل من الرؤية السّردية إلاّ فيما نذر وهذا يتجلى في المقطع التالي:

"كنت سأخبر القصة عن أنا سواي، قصّة الرّاعي الذي طالما كنته، على الرغم من أنني لم أرعَ الغنم في حياتي، بل الأحلام فحسب. هو ذا الّذي سيغدو مرآة حياتي، ويعكس كل العقبات التي انتصبت في طريقي، وكل القرارات. و الأخطاء التي ارتكبها يوم انطلق في بحثه عن الكنز".[1]

يتبيّن من خلال هذا المقطع أنّ الرّاوي لعب دور الشّخصية الحكائية، ولم يكن مجرّد سارد فحسب، بل أدّى دور الشّخصية الرئيسية "سانتياغو" التي لا طالما حلمَ بها.

3.1.5. الرّؤية من خارج:

– "كانت الحيوانات منهكة، والنّاس أكثر صمتاً، وغدا الصّمت أعمق تأثيراً خلال اللّيل. إذا رغا جمل... شعر الجميع بالخوف، فربّما عنى ذلك إشارة لهجوم".[2]

في هذا الموضع يصف السّاردُ حالة الحيوانات، والنّاس إذ اعتمد على الوصف الخارجي للحركة والأصوات، ممّا يجعل القارئ أكثر شوقا لمعرفة مجريات الأحداث.

– " في هذه الأثناء، ظهرت فتاة لم تكن ترتدي الثّوب الأسود. كانت تحمل جرّة على كتفها، ويعلو رأسها منديل، ولكن وجهها كان سافراً".[3]

وهنا يكتفي الرّاوي بالوصف الخارجي والذي يُرى بالعين، دون أي محاولة لعرض تفاصيل الشّخصيات ومكنوناتها. أو عرض رغباتها الخفية.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي ، ص 03.

[2]– المصدر نفسه، ص 102.

[3]– المصدر نفسه، ص 111.

- "راح يتسلّق الكثيب ببطء، وكانت السّماء، المليئة بالنّجوم، مضاءة، من جديد بالبدر: لقد سارا شهراً كاملاً في الصّحراء. وكان ضوء القمر ينير الكثيب. وهو يُلقي ظلالاً تتخلّل الصّحراء، وكأنّها بحرٌ هائج".[1]

يصوّر لنا السّارد حركة سانتياغو وهو يتسلّق الكثيب، واكتفى بالوصف الخارجي لهُ، كونه رؤية بسيطة ناقلة للصّور.

نستنتج ممّا تقدّم، أن الرّواية متنوّعة بالرؤى السّردية، ولكلّ منها حظّ وافر لكن بشكل متباين.

6. آليات اشتغال المتخيّل السّردي في الرّواية:

تعدّدت آليات المتخيّل السّردي وتنوّعت في الرّواية، وكان الرّمز يشغل المساحة الأكبر عن باقي الآليات، فروايتنا مثقّلة ومحمّلة بالرّموز المشكّلة للسّر الكبير وراء الانتشار الواسع والصّيت الذائع لهذا الاسم اللاّمع "الخيميائي"، والذي يُمكننا تفسيره عن طريق تفكيك وتحليل بعض الآليات المتواشجة في الرّواية، على النّحو التّالي:

1.6. آلية الرّمز:

أشارَ "باولو كويلو" إلى العديد من الرّموز ذات الدّلالات العميقة في الرّواية، والّتي سنُحاول فكّ شفراتها كالآتي:

- الحلم: الّذي راود "سانتياغو" أكثر من مرّة، لقول الكاتب: "لقد راوده الحلم ذاته الّذي راوده في الأسبوع السّابق، واستيقظ من جديد قبل نهايته".[2]

فهذا الحلم رمزٌ إلى الطّموح والأحلام الّتي يحملها كلٌّ منَّا، والّتي في الغالب تنتهي لدى أغلبناَ بالتّخلّي عنهاَ، وتقبّل الواقع وتتبُّع مسيرتهِ.

- شخصية "سانتياغو": تلك الشّخصية المُصرّة والعازمة على التّجوال والتّرحال، ومُمارسة مهنة الرّعي بغية التّعرّف على الآخرين وبالتّالي الوصول إلى الهدف المنشود وتحقيق الحلم.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 178.

[2]- المصدر نفسه ، ص 17.

إذ يقول: " أريد أن أعرف نساءهم، والأراضي الّتي يأتون منها لأنّهم لا يبقون بيننا"[1]، ويضيف مخاطبا أباه:" إذاً سوفَ أصيرُ راعيا."[2]

وبالتّالي، فإنّ شخصية "سانتياغو" رمزٌ للإرادة والتّصميم الواعي على أداة فعل معيّن، كما تشير إلى المقدرة على اتّخاذ القرارات بمعرفة الذّات، وهذا الطّابع الإرادي لا يظهر إلاّ عند الشّخصيات القويّة ذات الاستطاعة على التّغلّب على عقبات الحياة، لتحقيق الأهداف كشخصية "سانتياغو" تماماً.

- والد سانتياغو: يمثّل الشّخصية الّتي انزاحت عن رغبتها" إنّها رغبة تعيش في أعماقه، باستمرار، رغم عشرات السّنين الّتي حاول خلالها، إشباع رغبته وهو مقيم في المكان ذاته، به ينامُ كلّ ليلة، وبه يتناول طعامه وشرابه".[3]

فهذا الأب يُجسّد تلك الرّغبات والأحلام الّتي تقبع في ذاكرته، والّتي تخلّى عن السّعي وراءها، وخضع للواقع ليكتشفَ في آخر المطاف أنّ ابنهُ يُذكّرُهُ بها.

- القطع الذّهبية الإسبانية: فقد أعطاها الأبُ لابنه(سانتياغو) قائلا: "لقد وجدت هذه القطع، ذات يوم، في أحد الحقول، وكنت أفكّر بأن أقدِّمها للكنيسة بمناسبة سيامتك كاهنا. اشترِ بها قطيعا من الماشية، واسرح في العالم حتّى اليوم الذي تدرك فيه أنّ قلعَتنا هي الأكثر أهمّية وأنّ نساءنا هنَّ الأجمل".[4]

إذن هذه القطع الذّهبية رمز للمعدن الغالي النّفيس الموجود بالأرض الغالية المليئة بالكنوز، والقولُ أعلاه يؤكّد على هذا .

الأغنام: هي بمثابة الصّديق الوفي لراعيها إذ أنّ "هناك طاقة غامضة توحّد بين حياته وحياة هذه الأغنام الّتي تجوبُ البلاد برفقته، منذ عامين، بحثا عن الكلأ والماء".[5]

---

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص 25.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

[5]- المصدر نفسه، ص 18.

وعليه فحياة الإنسان مشابهة لحياة الأغنام، فشغله الشّاغل هو البحث عن الطّعام والشّراب والنّوم ورؤية الحياة بروتينها المعهود.

- عبارة" أبانا الّذي في السّموات"[1]: رمزٌ للصّلاة المسيحية فقد تلاها "سانتياغو" إيمانا بها في طمأنة نفسه، وإراحة قلبه، بعد الخوف الّذي تملّكه أثناء استشارتِهِ للعجوز في تفسير حُلمهِ، وبالتّالي، يتبيّن لناَ أنَّ عقيدة "سانتياغو" مسيحية.
- شخصية مَلك سالم(مَلكي صادق): يجسّد ذلك الحدس الذّي يوجد بداخل كلّ فرد منّا والّذي يدفعنا لخوض الغِمار من أجل تحقيق الأحلام.
- الأسطورة الشّخصية: تتمثّل في الأماني المستمرّة فعلى حدّ قول الملك: "هي ما تمنّيت باستمرار، أن تفعله. إنّ كلُّ منَّا يعرفُ في مطلع شبابه، ما هي أسطورته الشّخصية".[2]

بيد أنَّ فئة قليلة ممّن يسعون إلى صناعة أسطورتهم الشّخصية، وتكوينها وبنائها حتَّى يُحققونها كاملة ويناغمون معنى وجودهم الشّخصي مع معنى الوجود كلّه مثل ما فعل "سانتياغو".

- روح الكَون: رمز للإله، وهي الحقيقة الكُبرى في هذا العالم "فأيّاً تكن، ومهما تفعل ، عندما ترغب حقاّ بشيء مَا فإنَّ تلك الرّغبة تولدُ من روح الكون"[3]، أي ما تزرع هذه الرّوح في قلبِ امرء رغبة الوصول لأمر معيّن، إلاّ لأنّها تعلم أنّه قادرٌ على الوصولِ اليه.
- حَجَرا الأوريم والتُّوميم: اللّذان قدَّمهما الملك لـ"سانتياغو" قائلا: "خذهما، إنّهما تُدعيان أوريم وتوميم. السّوداء تعني "نعم"، والبيضاء تعني "لا". وعند ما تعجز عن اكتشاف مواضع الإشارات، تساعدانك، ولكن ليكن سؤالك موضوعياً باستمرار."[4]

إذن، هذان الحجران يرمزان إلى الدّليل الّذي نلجئ إليه في الأوقات الصّعبة، للإقرار حين نستنفذُ كلّ الحلول والإشارات كأن نتساءل هل نواصل الرّحلة أم نتوقّف ونعُود؟

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ص 28.
[2]- المصدر نفسه، ص 37.
[3]- المصدر نفسه، ص 37.
[4]- المصدر نفسه، ص 45.

- حيرة "سانتياغو" وتردّده في بيع الأغنام: إلى أن استقرَّ بيعُها وتركها، اعتقادا منه أنّها ستألَف فراقَهُ لقوله: "تركتُ أبي، و أمّي، وقلعة المدينة حيثُ ولدتُ وقد تعوّدا غيابي، كما تعوّدتُ غيابَهُما. والأغنام، أيضا، سوف تألفُ غيابي"[1]، ففي هذه الحيرة رمزٌ للصّراع الّذي يخوضه البطل والمجازفة الّتي تتطلّبها منه الرّحلة وصعوبة الخطوة الأولى في تحقيق الأحلام.
- تعرّض "سانتياغو" للسّرقة: رمز لحجم الخسارات والاحباطات الّتي واجهته أثناء رحلته في تحقيق حُلمه، فطريق القمّة غير مكلّل بالورد.
- محلّ الأواني البلّورية: يُجسّدُ مدى الصّبر والوقت الّذي يحتاجه "سانتياغو" لبلوغ هدفه، وقيّامه بأمورٍ لا رغبة له فيها قبل وصوله إلى ما يطمح إليه.
- فكرة وضع خزانة خارج المحلّ لعرض الأواني البلّوريّة، إلى جانب فكرة تقديم الشّاي في أكواب من الكريستال: فكرتَان ترمُزان إلى ضرورة الإبداع، لتقليص الزّمن الّذي يحتاجه "البطل" للوصول إلى ما يودّه لقوله: "أريدُ أن أعود بأسرع وقت، إلى أغنامي. عندما يكون الحظّ إلى جانبنا ينبغي لنا أن نستفيد منه، وأنْ نعمل أيّ شيء لكي نُساعده بالطّريقة ذاتها الّتي ساعدنا بها."[2]

وحقّاً كانتا فكرتين ناجحتين، حيث زاد عدد الزّبائن تدريجيّاً وبالتّالي، زيادة الرّبح ممَّا يُتيح لتاجر البلّور عيشة أفضل، ويُتيحُ "لسانتياغو" بُلوغ مُراده في وقت قصير.

- ذكر لفظة القرآن في أكثر من موضع: إذ وردَ على لسان التّاجر: " إنّ القرآن يُلزمنا بإطعام أيّ جائع"[3]، وفي موضع آخر قوله: "لقد أملى علينا القرآن، الّذي أُنزل على النّبيّ، خمس فرائض علينا العمل بها طوال حياتنا."[4]

إنّ هذا الأمر يرمُز للعقيدة الإسلامية، وتعاليم الدّين الإسلامي، كما يُشير إلى مدى تأثُّر السّارد بالثّقافة العربية الإسلامية وخصالها الحميدة.

---

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص61.

[4]- المصدر نفسه، ص 69.

- الصّحراء: ترمز إلى مرحلة المعاناة، والمشقّة، والضّياع والخوف، والمجهول الّذي عاشه "سانتياغو" أثناء سيره نحو الهدف وهي معلّم يفوق كلّ معلّم.
- الإنجاز العظيم: اكتشاف من طرف الخيميائيين قائم على تطهير المعادن وتحريرها من خصائصها النّوعية وهو مكوّن من جزء سائل وجزء صلب؛ فأمّا الجزء السّائل فيُدعى (إكسير الحياة) "وهو لا يقتصر على شفاء كلّ الأمراض بَل يمنع الخيميائي، أيضا، أن يهرم"[1] .

أمّا الجزء الصّلبُ فيسمى (حجر الفلاسفة) هذا الحجر الّذي يملك ميزة خارقة "إذ يكفي جزء صغير جدّا منه لتحويل كميّات كبيرة من المعادن الرّخيصة ذهبًا".[2]

وبناءً على ما تقدّم فإذا كان الإنجاز العظيم عند الخيميائيين يتمثّل في تحويلهم للمعادن الرّخيصة ذهبًا، فهوَ في الرّاوية رمزٌ لعمليّة التّطهير الذّاتي الّتي يخضع لها "سانتياغو" وذلك منْ خلال تفكيك الأنا الزّائفة وتحريرها من شوائب الخوف والعوائق الموجودة في نفسية هذا البطل.

- اللّغة الكونية: ترمز للإشارات الّتي يضعها الرّب في طريق كلّ فرد من الأفراد ومنهم "سانتياغو" الّذي استغرب لهذا الأمر، وردَّد في أعماقه "إنّ الرّب هو الّذي وضعها في طريقي"[3].

فهي لغة يستعملها الرّب لكي يُريه ما ينبغي فعلُه، إذن اللّغة الكونية لغة ربّانية، غيبية، خالية من الكلمات.

- فاطمة: تُشير إلى الحبّ والأمل، ومنبع السّعادة والدّعم الّذي لا يمنع منْ تحقيق الأحلام، "فالحبُّ لا يمكنه أبداً، أن يُبعدَ رجلا عن أسطورته الشّخصية".[4]

يعني لا يستحيل عقبة تكادُ تمنعه من متابعة رحلته.

- الخيميائي: يرمز إلى العقل والحكمة، والعمل والمعرفة وهذه الأخيرة هي نتاج الرّحلة؛ فمن خلال اكتساب المعارف يستطيع الفرد الوصول إلى حالة تناغم مع الكون.

---

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 98.

[2]-المصدر نفسه ، ص 98.

[3]- المصدر نفسه، ص108.

[4]- المصدر نفسه ، ص 189.

- المحاربون، والرّياح الرّملية، والشّمس الّتي تكلّم معها سانتياغو: كانت تمثّل المخاطر الّتي تعرّض لها، ودورُ الأقدار والصُّدف في مساعدته حتّى الطّبيعة ذاتها قامت بحمايته أثناء سيره نحو الهدف.

فالرّاوي أراد أن يُذكّرنا من خلال المحادثات الّتي جرت بين "سانتياغو" والطّبيعة بالمقولة: "عندما ترغب في شيء ما، فإنّ الكون بأسره يُطاوعك على القيام بتحقيق رغبتك."[1]

- زعيم اللُّصوص: الإشارة الأخيرة الّتي اهتدى من خلالها "سانتياغو" إلى مكان الكنز الحقيقي، حينما حكى اللّص حُلمه هو أيضا قائلا:" هنا بالضّبط حيث تقبع أنت، رأيتُ حُلما، قبلَ سنتين تَقريبا، راودني غير مَرّة. فقد حلِمت أنّ عليّ أن أسافر إلى إسبانيا؛ وأبحث في الرّيف، عن أطلال كنيسة يتردّد إليها الرّعيان لينامو فيها مع أغنامهم ، وحلّت فيها شجرة جمّيز محلّ الغُرفة الملحقة بالمذبح. حتّى إذا حفرت عند جذع الشّجرة، أجدُ كنزا مخبّأً؛ ولكنّني لستُ على هذه الدّرجة من الغباء، لكي أجتاز الصّحراء بكاملها لمجرّد أنّني رأيت الحُلُم نفسه مرّتين."[2]

هنا وضعنا الرّاوي في مفارقة بين شخصين أحدُهُما اتّبع حُلمه وحقّق أسطورته الشّخصية، والآخر أهملها من باب أنّها مجرّد غباء. فأصبح عبئاً على الآخرين.

- وجود الكنز في المكان الّذي انطلق منه "سانتياغو" وهو المكان ذاته الّذي راوده فيه الحلم غير مرّة: فيه مُباغتة جميلة من الكاتب فلو أنّ "سانتياغو" وجَد الكنز قبل السّفر لما كانت هُناك قصّة تُروى، ولم يكن لقيمة الكنز تلك الأهميّة الكبيرة.

بالإضافة إلى أنّ رحلة الصّعود إلى القمّة تتطلّب الاستمتاع بالمنعطفات، فالرّحلة بذاتها كانت هي الكنز الأعظم.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي ، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص 181.

2.6. آلية الاستعارة:

لجأ الكاتب إلى توظيف الاستعارة في روايته، حتّى يضفي عليها رونقا وجمالا فنّيا، ويطرق بذلك باب الخيال بلغة مجازية تثير انفعال القارئ وتُولّد في نفسيته التّشويق والفضول، وبالتّالي انجذابه أكثر إلى هذا العمل الإبداعي.

و من بين ما وَرد من استعارات في الرّواية نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

-"أمواج البحر تصفع الشّاطئ " [1] : أراد الكاتب أن يصف لنا الصّراع القائم بين (البحر الهائج) و(أمواجه القوّية)، فشبّه هذه الأمواج بالإنسان الثّائر في حالة الغضب الّذي يقوم بأفعالٍ لا شعوريّة من ضرب وصَفع جرّاء هذه الحالة.

فذكر المشبّه (أمواج البحر)، وحذف المشبّه به (الإنسان)، ودلّ على ذلك بقرينة هي الفعل (تَصفع) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر وَرَدَ على لسان "سانتياغو" مخاطباً محبوبته "فاطمة" "كنت أحلم، في طفولتي، أنّ الصّحراء قد تحمل لي، ذات يوم، أجمل هديّة في حياتي وها هي الهديّة بين يديّ".[2]

إذن تضمّن قول "سانتياغو" تشبيها، ولكن حُذف المشبّه (فاطمة) ، وصرّح بالمشبه به (الهدية)، وهذا ما يُسمَّى بالاستعارة التّصريحية.

ومعلوم أنّ الاستعارة مجاز لُغوي، وهي عند البلاغيين تشبيه حذف أحدُ طرفيه؛ ما يُوضّح وجود علاقة بينها وبين التّشبيه، وهي علاقة المشابهة دائما، وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نُردفَ بعض التّشبيهات الواردة في الرّواية إلى جانب الاستعارة على النّحو الآتي:

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ص01.

[2]- المصدر نفسه ، ص 115، 116.

- **المثال الأول**: جاء في العبارة: "الرُّعاة مثل البحّارة، ومثل التُّجار المتَجوّلين، متَى حلّوا في مدينة، يجدُوا، على الدّوام، من يُنسيهم متعة التّجوال في العالم بكل حرية"[1].

في هذا المثال عقد الكاتب مشابَهة بين الرُّعاة و البحّارة والتُّجار قصد اشتراكهم فيمن يُنسيهم مُتعة التِّجوال أينما حلّوا، وبشيء من التأمّل نجد أنّ الكاتب قد وظّف أركان التّشبيه كلّها من: مشبّه (الرعاة)، ومشبّه به (البحّارة، التّجار)، وأداة التّشبيه (مثل)، وَ وجه الشّبه (إيجاد من يُنسيهم متعة التّجوال في العالم بكل حرّية) ؛وبالتّالي فهُو تشبيه تامّ استوفى كلّ أركانه.

- **المثال الثّاني**: "الصّحراء امرأة نزقة تجعل الرّجال أحيانا مجانين."[2]

أمّا في هذا المثال فقد بَالغ السّارد في التَّشبيه، إذ شبّه الصّحراء بالمرأة النّشيطة الخفيفة، الفاتنة بجمالها والّتي تجعل الرِّجال مجانين، فحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه، وأبقى على المشبّه(الصّحراء)، والمشبّه به(المرأة النّزقة)، على سبيل التّشبيه البَليغ.

3.6. آلية التّهجين:

لم يَعمد "باولو كويلو" إلى توظيف آلية التّهجين كثيرًا في سرده الرِّوائي إلاّ فيما نذر. حيث نجدُه يمزج بين وعيَين لسانيين؛ الأولّ عربي والثّاني إسباني، لكن لم يُشر إلى هذا الأمر بصريح العبارة، لأنّه لم يأتِ بعبارة مكتوبة باللّغة الإسبانية حتّى لا يصعب على القارئ العربي فهمها أو العكس.

وفي كلّ حالٍ من الأحوال يفهم القارئ أثناء قراءته للرّواية أنّ هُناك التقاء لغتين اجتماعيتين، والعبارات التّالية دليل على هذا:[3]

– سمع أحدا يسأله بالإسبانية: من أنت؟

– سأل بدوره: أوَ ليس غريبا أن تتكلّم بالإسبانية؟

– هُنا، يكاد كلّ النّاس يتكلّمون الإسبانية. إنّنا على بعد ساعتين من إسبانيا فقط.

---

[1]– باولو كويلو، الخيميائي ، ص21.

[2]– المصدر نفسه ، ص89.

[3]– المصدر نفسه، ص 50-51.

– تبادل الرّجلان بضع كلمات بالعَرَبيّة.

4.6. آلية الميتاسرد:

كُنّا قد تطرّقنا في الجانب النّظري من الفصل الأوّل إلى دراسة آلية الميتاسرد، و من خلالها تعرّفنا على أنّ الخطاب الميتاسردي يحقّق وظيفة ميتالغوية، أو وظيفة واصفة تهدف إلى وصف العمليّة الإبداعية وشرحها نشأةً وتكوُّنا، كما يُعنى برصد عوالم الكتابة واستعراض طرق تشكيل عوالم متخيّل السّرد.

وهذه التّقنية استحضرها "باولو كويلو" في المقطع الآتي: "وضعت أصابعي على آلتي الكاتبة الكهربائية الأوليفيتي... أردت أن أتحدّث عن كلّ شيء. أردت أن أفهم لماذا تأخّرت كلّ هذا الوقت. وقبل كلّ شيء أردت أن أثبت لنفسي أنّني قادر على إبقاء تلك الشّعلة متوهّجة.

– من أين أبدأ؟

سكُون..

في الأفق البعيد لمحت نقطة سوداء ، إنّها سفينة تتهيّأ للإبحار أراها تتراقص على وقع الموج. ثمّة رجُل يجذب المرساة ويُجهّز نفسه للانطلاق في رحلة البحث عن مغامرة...أبصرت السّطر الأوّل يزدحم بالكلمات على ورقتي بيضاء... تدريجيّاً، وصفحة وراء صفحة اكتسبت قصة الصّبي ملامحها. تابعت العَمل بساعات قليلة سرعان ما تحوّلت إلى أيّام وعلى مدى أسبوعين... ما هذه الطّريق الطّويلة الّتي قطعتها منذ ذلك الوقت؟... وأنا أجالسُ هذه الصّفحة المطبوعة، تمكّنت من رؤية تلك القطعة من الطّريق الّتي أمشيها مراراً في مخيّلتي."[1]

[1]– باولو كويلو، الخميائي، ص: 02-03-04.

في هذا المقطع رَسم لنا الرّاوي طريق عمله الابداعي، كما رصد عوالم كتابته من البداية إلى النّهاية، إلى جانب استعراض طريقة تشكّل عوالم متخيّل السّرد الّتي كان يمشيها مرارًا في مخيّلته. وذلك من خلال لجوؤه إلى استخدام آلية الميتاقصّ (الميتاسرد).

كما أشرنا في الجانب النّظري إلى أنّ الخطاب الميتاسردي كان فيما سبق مُجرّد تضمين أو تداخل نصوص سرديّة، وهذا ما اعتمده "باولو كويلو" في بناء روايته (الخيميائي)، حيث لجأ إلى سرد بعض الحكايات نذكر منها:

- **حكاية نَرسيس**: أوّل نصّ سردي يضمّنه الكاتب في روايته، وهيّ أسطورة " ذلك الفتى الجميل الّذي كان يذهب، كلّ يوم ليتأمّل جمال وجهه في مياه إحدى البُحيرات. وكان مفتونا بصورته، إلى درجة أنّه سقط، ذات يوم، في البحيرة، ومات غرقا. وفي المكان الّذي سقط فيه نبتت زهرة سُمّيت نرسيس (نرجس)".[1]

ولعلّ "باولو كويلو" لم يعمد إلى سَرد هذه الأسطورة من باب الحكي فقط، ربّما هناك تداخل بين هذه الأسطورة وروايته، ماجعله يسردها، ويفتح باب التّساؤل والاستفسار أمام القارئ في سبب تداخُل هذه الأسطورة مع الرّواية؟.

و خلاصة القول فإنّ هذه الآليات قد سَاهمت بشكل فعّال في اشتغال المُتخيّل السّردي، وإثراء الرّواية، وتبلورها فنيّاً وجماليّا.

[1]- باولو كويلو، الخميائي، ، ص 13.

خاتمة

خاتمة :

بعد رحلة بحثنا في المتخيّل السّردي وتجلّياته في رواية الخيميائي، توصّلنا إلى جملة من النّتائج نجملها فيما يلي:

- يعتبر المتخيّل عنصرا أساسيا في بناء العمل الرّوائي، كونه يفسح المجال للإبداع والانفتاح على عالم الخيال.
- يتقاطع مفهوم المتخيّل مع الخيال والتّخييل غير أنّ **الخيال** أوسع وأشمل إذ يمثّل مجموعة معطيات إدراكيّة، وصور ذهنية واقعية يتمّ إعادة تكوينها في صور جديدة، تكون مشابهة للواقع أو متجاوزة له، أمّا **التّخييل** فيرتبط ارتباطا وثيقًا بالظّن والتّوهّم، بينما **المتخيّل** معطى مادّي يدلّ على الخيال ويكون تجسيدا له.
- إنّ المتخيّل السّردي يُكسب الرّواية رونقًا خاصًّا، بحيث يصوّر لنا الواقع بصورة جديدة.
- يعتبر العنوان عتبة من العتبات المؤثّرة في القارئ لحظة تلقّيه النّص، وهو سمة الكتاب وأثره الّذي يَسمه ويُظهره.
- تعدّ الشّخصية العنصر المحوريّ في بناء الإبداع السّردي، فلا يمكن تصوّر أيّ عمل روائي دون شخصيات، سواء كانت رئيسيّة أو ثانوية.
- إنّ البنية الزّمكانية المتخيّلة بتقنياتها وأنواعها، ساهمت بشكل فعّال في تنظيم حركة الأحداث والشّخصيات داخل الرواية، ممّا أكسبها بناءً محكمًا وجمالًا فنّيًا.
- الرّؤية السّردية هي الكيفية الّتي يتمّ بها إدراك القصّة من طرف السّارد، وذلك من خلال أنواعها الثّلاثة.
- يقوم المتخيّل السّردي على مجموعة من الآليات التّخييلية، ولكلّ آلية وظيفة خاصّة بها وهي كالتّالي:
  - آلية الاستعارة: تحقّق وظيفة مجازية تثير انفعال القارئ.
  - آلية التّهجين: تمزج بين لغتين اجتماعيتين.

– آلية الميتاسرد: تقوم بوظيفة ميتا لغوية، تهدف إلى وصف العمليّة الإبداعية وشرحها، كما ترصد عوالم الكتابة، وتستعرض طرق تشكيل عوالم متخيّل السّرد.

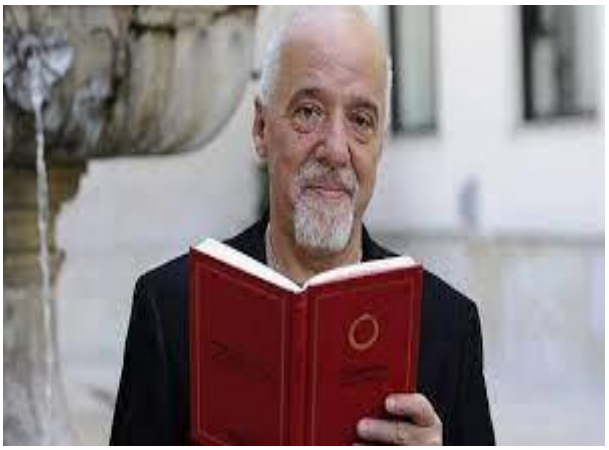
– آلية التّرميز: وظيفتها إيحائية دلالية، لا يتمّ التّعرّف عليها إلّا من خلال فكّ شفراتها.

- تعدّ رواية "**الخيميائي**" من روائع الأدب العالمي على الإطلاق، ففيها استعاد "**باولو كويلو**" موضوع رحلة موغلة في القدم بدأها كلّ الّذين فتّشوا عمّا يجعل الحياة أجمل.
- تحمل الرّواية عنوانًا لامعًا يفتح أمام القارئ آفاقا وفضاءً من التّأويلات، لاكتشاف أسرار هذا "**الخيميائي**" العجيب.
- اختار "باولو كويلو" في عمله الرّوائي شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية من صنع الخيال.
- كان للزّمن المتخيّل بتقنياته حظّ وافر داخل الرّواية، إذ اشتملت على كلّ من الاسترجاعات والاستباقات، كما احتوت على تقنيات الحركة السّردية الأربعة: (الخلاصة، الحذف، الوقفة المشهد) ولكن بشكل متباين بين كلّ تقنية.
- اشتملت الرّواية على مجموعة من الأماكن، منها ما يعبّر عن الانفتاح، ومنها ما يعبّر عن الانغلاق.
- يقوم المنظور السّردي في الرّواية على الرّؤية بأشكالها الثّلاثة:(الرّؤية من خلف، الرّؤية مع، الرّؤية من خارج).
- تنوّعت الآليات الّتي اعتمدها "باولو كويلو" في تصويره للمتخيّل السّردي، فلجأ إلى توظيف آلية الرّمز، والاستعارة، والتّهجين، والميتاسرد، والّتي ساهمت بدورها في اشتغال هذا المتخيّل وإثراء الرّواية وتبلورها فنيًّا وجماليًّا.

وفي الأخير نحمد الّله إذ وفّقنا لإتمام بحثنا، ويسّر لنا أمورنا، وأعاننا على الإلمام بجوانبه، راجين أن يكون عونًا ومرجعًا يعتمد عليه من يأتي بعدنا، آملين أن تمنح هذه الدراسة آفاقا جديدة للبحث في موضوع نرى أنّه مهمّ وسيبقى محلّ العطاء والتّجديد لأنّ المتخيّل كان ولازال مصدر الإلهام والإبداع.

ملحق

التّعريف بالرّوائي باولو كويلو



التّعريف بالرّوائي: باولو كويلو Paulo Coelho

هو روائي وقاصّ برازيلي، ولد في ريو دي جانيرو، يوم 24 أوت 1947م، قبل أن يتفرّغ للكتابة كان يمارس الإخراج المسرحي، والتّمثيل وعمل كمؤلّف غنائي وصحفي.

له بالعوالم الرّوحانية بدء منذ شبابه كهيبي، حينما جال العالم بحثًا عن المجتمعات السّريّة، وديانات الشّرق. نشر أوّل كتاب له عام 1982م بعنوان "أرشيف الجحيم" الّذي لم يلق أي نجاح. وتبعت مصيره أعمال أخرى، ثمّ في عام 1986م قام كويلو بالحجّ سيرًا لمقام القديس "جايمس" في كومبوستيلا، تلك الّتي قام بتوثيقها فيما بعد في كتابه "الحجّ". في العام التّالي نشر كتاب "الخيميائي" وقد كاد النّاشر أن يتخلّى عنها في البداية، ولكنّها سرعان ما أصبحت من أهمّ الرّوايات البرازيلية وأكثرها مبيعًا.

تعدّ "الخيميائي" أشهر رواياته، تمّت ترجمتها إلى ثمانين لغة، ووصلت مبيعاتها إلى مئة وخمسين مليون نسخة في جميع أنحاء العالم.

حاز على المرتبة الأولى بين تسع وعشرين دولة، ونال العديد من الأوسمة والتّقديرات، عيّن سنة 2007م رسول السّلام التّابع للأمم المتّحدة.

يؤلّف حاليًّا القصص المحرّرة من قبل العامّة عن طريق "فاسبوك" تتميّز رواياته بمعنى روحي يستطيع العامّة تطبيقه مستعملًا شخصيات ذوات مواهب خاصّة، كما يعتمد على أحداث تاريخيّة واقعيّة لتمثيل أحداث قصصه".[1]

1 باولو كويلو، ويكيبيديا، يوم:2021/06/18 على السّاعة: 12:48 https://ar.wikipedia.org>wiki>

قائمة المصادر و المراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ. المصادر

1-باولو(كويلو)، الخيميائي، ترجمة: جواد صيداوي، شركة المطبوعات، بيروت، لبنان، ط21، 2011.

2-ابن سينا، النّجاة في الحكمة المنطقية والطّبيعية والإلهية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، (د.ت).

3-ابن العبد (طرفة)، الدّيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1982.

4-الفرابي (أبو نصر)، إحصاء العلوم، تصحيح: عثمان محمّد أمين، مكتبة الخانجي، مصر، 1931.

ب.المراجع

أوّلًا-المراجع العربية:

1-إبراهيم (عبداللّه)، المتخيّل السّردي (مقاربات نقدية في التّناص والرّؤى والدّلالة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، (د.ت).

2-إخوان الصّفا، رسائل إخوان الصّفا وخلّان الوفاء، ج3، دار صادر، بيروت، (د.ت).

3-الإدريسي (يوسف)، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد الحديثين، نشر الملتقى مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 2005.

4-الإدريسي(يوسف)، عتبات النّص (في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر)، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

5-ابن إسحاق الكندي (أبو يوسف يعقوب)، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمّد عبد الهادي أبوريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1950.

6-أفاية (محمّد نور الدّين)، المتخيّل والتّواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

7-بحراوي(حسن)، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء-الزّمن-الشّخصية)، المركز الثّقافي العرب، بيروت، ط1، 2009.

8-بلال (عبد الرّزاق)، مدخل إلى عتبات (دراسة في مقدّمات النّقد العربي)، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2000.

9-بلعلى (آمنة)، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2011.

10-بوطيب (عبد العالي)، مستويات دراسة النّص الرّوائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، دمشق، سوريا، ط1، 1990.

11-بوعزّة (محمّد)، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

12-تحريشي (محمّد)، الرّواية والقصّة والمسرح (قراءة في المكوّنات الفنيّة والجمالية والسّردية)، دار النّشر، حلب،2007.

13-الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، (د.ت).

14-الجزّار (محمّد فكري)، العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998.

15-حمداوي (جميل)، المقطع والمتخيّل في القصّة القصيرة جدّا، دار الرّيق، النّاظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1 ،2016.

16-سبيعي (حكيمة)، خطاب الرّواية عند أحلام مستغانمي، دار زهران، عمّان، ط1، 2014.

17-السّجلماسي (أبو محمّد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، المغرب، ط1، 1980.

18-سلامة (محمّد عليّ)، الشّخصية الثّانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007.

19-الشّابي (أبو القاسم)، الخيال الشّعري عند العرب، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2013.

20-الشّويلي (داوود سليمان)، ألف ليلة وليلة وسحر السّردية العربية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000.

21-صابر (عبيد)، البيّاتي (سوسن)، المتخيّل الرّوائي سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا، عالم الكتب الحديث للنّشر، الأردن، ط1، 2015.

22-ضيف (شوقي)، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004.

23-عبّاس(إحسان)، فنّ الشّعر، دار صادر، بيروت،1955.

24-عبد الواحد (عمر)، التّعلّق النّصّي (مقامات الحريري)، دار الهدى، مصر، ط2003،1.

25-عبيدي (مهدي)، جماليات المكان في ثلاثية حنّا منيه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، 2011.

26-ابن عربي (محي الدّين)، الفتوحات المكيّة، ج3، دار الكتب العربية، مصر، (د.ت).

27-عزّام (محمّد)، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، (د.ت).

28-العشماوي (محمّد زكي)، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية،2000.

29-العيد (يمنى)، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

30-الغزالي (أبو حامد)، مشكاة الأنوار، تحقيق: أبو العلاء عفيفي، الدّار القومية، القاهرة، مصر، 1964.

31-غنيمي هلال (محمّد)، النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة، مصر، 1997.

32-فضل (صلاح)، أشكال التّخييل من فتات الأدب والنّقد، الشّركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1996.

33-قاسم (سيزا)، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.

34-القاضي (عبد المنعم زكرياء)، البنية السّردية في الرّواية، عُين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009.

35-القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

36-لحميداني (حميد)، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

37-محمود الغراب (محمود)، الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشّيخ الأكبر محي الدّين بن عربي)، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993.

38-مخلف (حسن عليّ)، التّراث والسّرد، إدارة البحوث والدّراسات الثّقافية، الدّوحة، قطر، ط1، 2010.

39-مرتاض (عبد المالك)، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.

40-مرشد (أحمد)، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، المؤسّسة العربية للنّشر، بيروت، ط1، 2005.

41-مفتاح (محمّد)، النّقد العربي والمثاقفة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2000.

42-نادر (كاظم)، تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربية، بيروت، ط1، 2004.

43-نجم (محمّد يوسف)، فنّ القصّة، دار الثّقافة، بيروت، 1996.

44-النّصير (ياسين)، الرّواية والمكان، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، 1986.

45-يقطين (سعيد)، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997.

46-يوسف (آمنة)، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، المؤسّسة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

ثانيا-المراجع المترجمة:

47-بارت (رولان)، النّقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

48-تزفيتان (تودوروف)، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ترجمة: حسين السّحبان وفؤاد الصّفا، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992.

49-تزفيتان (تودوروف)، نقد النّقد، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، ط2، 1999.

50-توماشفسكي، نظرية الأغراض/نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

51-جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمّد معتصم وآخرون، الهيئة العامّة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

52-س. (موريس بورا)، الخيال، الأسلوب، الحداثة، ترجمة: جابر عصفور، المركز القومي للتّرجمة، العدد 2/850، ط2، 2009.

53-هامون (فليب)، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار كرم اللّه، الجزائر، 2012.

54-هانز (ميرهوف)، الزّمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسّسة سجل العرب، القاهرة، مصر، 1972.

ج-المعاجم العربية:

1-إبراهيم (فتحي)، معجم المصطلحات الأدبيّة التّعاضدية العمالية للطّباعة والنّشر، تونس، ط1، 1986.

2-الأحمر(فيصل)، معجم السّميائيات، الدّار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010

3-البستاني (بطرس)، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1995.

4-التّيجاني الصّلعاوي (رمضان العوري)، معجم اللّغة المسرحيّة، مركز الملك عبد اللّه بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربية

5-الرّازي (محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصّحاح، مجلّد1، مكتبة لبنان، 1986.

6-الزّبيدي (محمّد بن محمّد بن عبد الرّزاق المرتضى)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عليّ الشّيتري، ج14، دار الفكر للطّباعة والنّشر،1994.

7 -ابن سيّده (عليّ ابن إسماعيل)، المحكم والمحيط الأعظم في اللّغة، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج5، معهد المخطوطات بجامعة الدّول، ط1، 1971.

8-ابن فارس بن زكرياء (أبو الحسن أحمد)، مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، مجلّد2، دار الجيل، بيروت.

9-الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، مؤسّسة الرّسالة، لبنان، ط8، 2005.

10-مجمّع اللّغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، ط4، 2004.

11-ابن محمّد الجرجاني (عليّ)، معجم التّعريفات، تحقيق: محمّد الصّديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ت).

12-مطلوب (أحمد)، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

13-ابن منظور (جمال الدّين)، لسان العرب، مجلّد5، دار صادر، بيروت، ط1، 2004.

د-المجلّات:

1-بوطيب (عبد العالي)، إشكالية الزّمن في النّص السّردي، مجلّة فصول، العدد /2، 1 أفريل 1993.

2-ابن طالب (سليمان)، شعرية العنونة في روايات نبيل سليمان في غيابها، مجاز، العشق، ثلج الصّيف، مجلّة حوليات، كليّة الآداب واللّغات، جامعة طاهري محمّد، بشّار، العدد/19، 2018/04/16.

3-مرين (محمّد عبد اللّه)، تحريشي (محمّد)، حداثة مفهوم المكان في الرّواية العربية، رواية "وراء السّراب قليلا" لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مجلّة دراسات، جامعة طاهري محمّد، بشّار، جوان2016.

هـ-المواقع الإلكترونية:

1-حمداوي (جميل)، مقاربة المتخيّل في القصّة القصيرة جدّا (أنامل ريفية نموذجًا)، شبكة الألوكة، على موقع: alukh.net/literature-language يوم:2021/06/08 على السّاعة: 14:00

2-موقع: www.ibelieve insc.com يوم:2021/06/13 على الساعة: 22:00

3-بوليفونية، ويكيبيديا، على موقع: https://ar.m.wikipedia.or

يوم:2021/07/3 على السّاعة:21:30

4 -الشّيخ والبحر، ويكيبيديا، على موقع: https: //ar.m.wikipedia.org

يوم:2021/06/09، على السّاعة: 15:01

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وتقدير

مقدّمة.....أ

المدخل: المتخيّل وتداخل المفاهيم

1.مفهوم الخيال..... **02**

1.1.لغة..... **02**

2.1. إصطلاحًا **03**

2.مفهوم التّخييل..... **07**

1.2.لغة **07**

2.2.اصطلاحا..... **08**

3.مفهوم المتخيّل..... **15**

1.3.لغة..... **15**

2.3.اصطلاحا.....17

4.المتخيّل السّردي.....18

1.4.مفهوم السّرد.....18

2.4.علاقة المتخيّل بالسّرد..... 20

الفصل الأول: المجالات النّظرية للمتخيّل السّردي

1.عتبة العنوان.....23

1.1. مفهوم العتبة.....23

1.1.1.في اللّغة.....23

2.1.1.في الاصطلاح..... 24

2.1.مفهوم العنوان.....25

1.2.1.في اللّغة 25

2.2.1.في الاصطلاح..... 27...

2.بنية الشّخصية المتخيّلة.....29

1.2.مفهوم الشّخصية 29

1.1.2.المفهوم اللّغوي..... 29

2.1.2..المفهوم الاصطلاحي 30

2.2.أنواع الشّخصية **32**

1.2.2.الشّخصية الرّئيسية.....32

2.2.2.الشّخصية الثّانوية **32**

3.الزّمن المتخيّل وتقنياته..... **33**

1.3.مفهوم الزّمن **34**

1.1.3.الزّمن في اللّغة **34**

2.1.3.الزّمن في الاصطلاح..... **35**

2.3.التّصنيفات الزّمنية **38**

3.3.التّرتيب الزّمني **40**

4.3.المفارقة الزّمنية **42**

1.4.3.الاسترجاع أو الاستذكار..... **43**

2.4.3.الاستباق أو الاستشراف **45**

5.3.تقنيات الحركة السّردية..... **46**

1.5.3.تسريع السّرد.....**47**

أوّلا : الخلاصة.....47

ثانيا : الحذف 48

2.5.3.تبطيء السّرد 48

أوّلا : الوقفة 48

ثانيا : المشهد 49

4.المكان المتخيّل وأنواعه..... 50

1.4.مفهوم المكان المتخيّل.....50

1.1.4.لغة.....50

2.1.4.اصطلاحا 51

2.4.أنواع المكان 55

1.2.4.المكان المغلق 55

2.2.4.المكان المفتوح 56

5.الرّؤية السّردية وأشكالها 57

1.5.مفهوم الرّؤية 57

1.1.5.الرّؤية في اللّغة 57

2.1.5.الرّؤية في الاصطلاح 58

2.5.أنواع الرّؤية السّردية 60

1.2.5.الرّؤية من خلف 61

2.2.5.الرّؤية مع 61

3.2.5.الرّؤية من الخارج 62

6.آليات اشتغال المتخيّل السّردي 62

1.6.آلية الاستعارة 62

2.6.آلية التّهجين 63

3.6.آلية الميتاسرد..... 63

4.6.آلية التّرميز 64

الفصل الثّاني: تجلّيات المتخيّل السّردي في رواية الخيميائي لباولو كويلو

- **ملخّص الرّواية**..... 66

1.قراءة في متخيّل العنوان (الخيميائي)..... 69

2.تشكّل الشّخصية المتخيّلة في الرّواية..... 72

1.2.الشّخصية الرّئيسية ودورها في الرّواية..... 72

2.2.الشّخصيات الثّانوية ودورها في الرّواية..... 74

3.الزّمن المتخيّل في الرّواية..... 79

1.3.الاسترجاع أو الاستذكار الزّمني في الرّواية.....**80**

2.3.الاستباق أو الاستشراف الزّمني في الرّواية.....**82**

3.3.الخلاصة.....**84**

4.3. الحذف.....**85**

5.3.المشهد.....**85**

6.3. الوقفة **87**

4. المكان المتخيّل في الرّواية.....87

1.4.الأماكن المغلقة.....**88**

2.4.الأماكن المفتوحة.....**89**

5.تمظهرات الرّؤية السّردية في الرّواية.....9

1.5.أنواع الرّؤية السّردية 90

1.1.5.الرّؤية من خلف **90**

2.1.5.الرّؤية مع **91**

3.1.5.الرّؤية من خارج **91**

6.آليات اشتغال المتخيّل السّردي في الرّواية 92

1.6.آلية الرّمز.....**92**

2.6.آلية الاستعارة **98**

3.6.آلية التّهجين **99**

4.6.آلية الميتاسرد..... **100**

خاتمة **103**

ملحق **106**

قائمة المصادر والمراجع **108**

فهرس الموضوعات **117**

ملخّص :

يشكّل المتخيّل السّردي عنصرًا أساسيّا في بناء الرّواية، حيث يساهم في تأثيث الواقع بصور إبداعية جديدة، ولذلك يحاول بحثنا تسليط الضّوء على المتخيّل السّردي في رواية الخيميائي "لباولو كويلو" متناولًا مفهوم المتخيّل وتداخله مع الخيال والتّخييل، راصدًا مجالاته النّظرية، كاشفًا عن تجليّات هذا المتخيّل في رواية "الخيميائي".

الكلمات المفتاحية: الخيال، التّخييل، المتخيّل، السّرد، الرّواية، الخيميائي.

Résumé:

Configurer l'imaginaire narratif un élément essentiel dans la construction d'un récit, où il contribue à l'ameublement réalité avec de nouvelles images créatives, par conséquent, nous essayons de mettre en valeur l'imaginaire narratif dans L'ALCHIMISTE, de Paulo Coelho entrelacé d'imagination et en observant ses champs théoriques, révélant les manifestations de cet imaginaire dans le roman L'ALCHIMISTE.

Les mots clés : Imagination, Fiction, Imaginaire, Narration, Roman, L'alchimiste.

Abstract:

The narrative imaginary constitues an essential component in construction the novel since it contribute in furnishing reality with a new creativity ; therefor, our reserarch triet to highlight the narrative imaginary in the novel of Alchimiste by Paulo Coelho wich adresses the concept of imaginary and its theoretical spheres ans revealing this imaginary in Alchimiste.

Key words : Imaginary, Imagination, Fiction, Narrative, Novel, Alchimist.