الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التخييل بين جيرار جنيت وعبد الله إبراهيم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

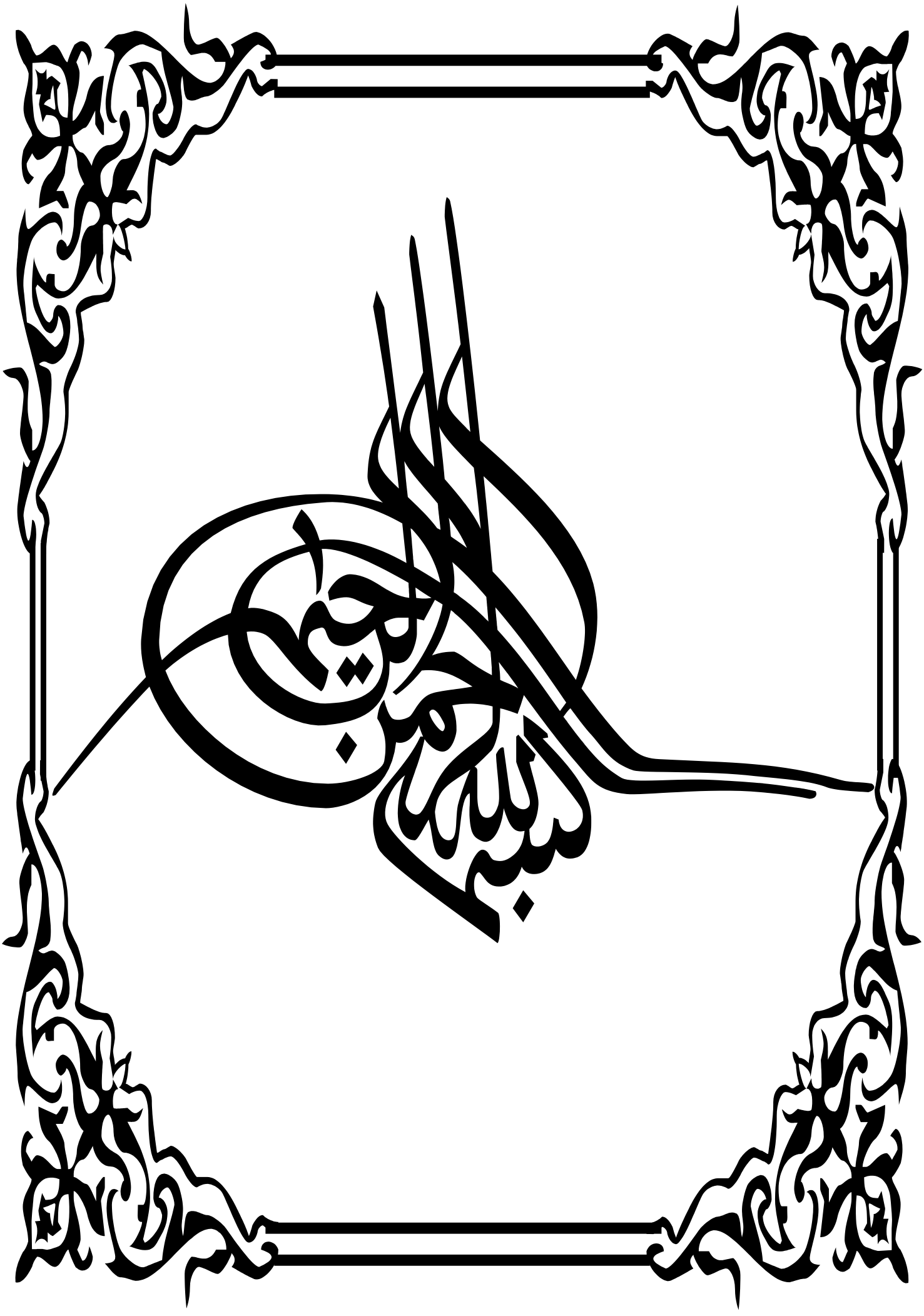
فرع: أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
- صفية زقرار

إشراف الأستاذ:
د/ نور الدين سيليني

السنة الجامعية: 2012-2013م/1433-1434هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

قال الله تعالى : ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾.

فأول شكرنا لله الواحد الأحد الذي بمشيئته أنعمنا بحثنا هذا المتواضع.

قال صلى الله عليه وسلم: ﴿من لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾ فإن كان الشكر هو الوسيلة للتعبير والعرفان والامتنان فإننا نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل "نور الدين سيليني" لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته القيّمة كما لا أنسى الأستاذ جودي محمد.

إلى والدة أمورنا .

إلى إدارة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

إلى كافة طلبة ماستر دفعة 2013.

فالشكر لهم جميعا وعسى الله أن يتقبل منا هذا العمل ويجعله خالصا لوجهه الكريم.

كما أتوجه بالشكر إلى كل طاقم مكتبة السياق.

مقدمة

مقدمة:

يعتبر التخييل أحد أهم القضايا التي شغلت الفكر النقدي العربي والغربي على حد سواء،وذلك نظرا لتداخله مع جملة من المصطلحات من بينها التخّيل، الخيال، المتخيّل .لكن النقاد من هذا المنطلق حاولوا جاهدين التمييز بين هذه المصطلحات مستخدمين في ذلك جملة من المرجعيات الثقافية والفلسفية بدءا من أرسطو انتهاءا بأفلاطون.

ومن الذين اهتموا بهذا المصطلح في الساحة الغربية نجد جيرار جنيت الذي جعل التخييل موضوعا للدراسة من خلال كتابه "التخييل والرؤية" وهذا لا يعني أن النقاد العرب لم يتعرضوا لهذه القضية فنجد الناقد العراقي عبد الله إبراهيم يتناول هذا الموضوع في كتابه "المتخيل السردي" ومن خلال ما سبق تُطرح الإشكالية المتمثلة في مجموعة من التساؤلات : ما مفهوم التخييل ؟كيف نظر إليه كل من جيرار جنيت وعبد الله إبراهيم؟ وأين تكمن مواطن الإئتلاف والإختلاف بين التصورين؟. وللإجابة على هذه التساؤلات وأخرى وضعت بحثي هذا والمعنون ب:"التخييل بين جيرار جنيت وعبد الله إبراهيم".

وقد انطلقت في هذا البحث من فرضية مؤدّاها أن تراثنا العربي كان سبّاقا لدراسة هذه القضية التي تطرحها الحداثة الغربية اليوم ومن ثم يصبح لزاما علينا استنطاق بعض المفاهيم الحديثة وإضاءة بعض الجوانب الغامضة. ولعل أحد أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع ،هي ميولي ورغبتي في تناول هذا الموضوع بالدراسة إضافة إلى كون الباحثين السابقين يشكلان امتدادا لنظرية الأدب وكذلك إعادة قراءة للناقد عبد الله إبراهيم الذي يعتبر أحد أهم أقطاب الساحة النقدية العربية بالتوازي مع جيرار جنيت الذي يعد أحد زعماء الحداثة.

ولن أبالغ إن قلت أن أهمية الموضوع تكمن في إعادة إحياء أحد المناهج التي تراجع صيتها بعدما كانت في الماضي تمثل أهمية كبيرة والدليل على ذلك ما نجده من كتب في تراثنا القديم على غرار كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، واعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي في جمع المادة العلمية واستقرائها بالإضافة إلى المنهج المقارن في التفريق بين تصور جنيت وعبد الله إبراهيم للتخييل.

وقد قسمت بحثي إلى مدخل تمهيدي تناولت فيه إشكالية المصطلح وأفق النقد العربي أما الفصل الأول فقد عنونته كالتالي: نظرة معرفية تأصيلية لمصطلح التخييل

وتتدرج تحته ثلاثة مباحث، تطرقت في المبحث الأول لماهية التخييل عند العرب والغرب أما المبحث الثاني فكان لأنواع التخييل وأهميته ووظيفته، والمبحث الثالث تناولت فيه المتخيل وآليات الإشتغال. لأجعل الفصل الثاني دراسة تطبيقية مقارنة بين جيرار جنيت وعبد الله إبراهيم من خلال دراستهما للتخييل، ثم خاتمة كانت حوصلة للنتائج التي توصلت إليها.

وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني،فضاء المتخيل لحسين خمري إضافة إلى بعض أعمال جيرار جنيت والمتمثّلة في كتابيه خطاب الحكاية و Fiction et diction، وعبد الله إبراهيم من خلال كتابه المتخيّل السردي. وقد اعترضت البحث جملة من العقبات والصعوبات أبرزها ومشكل الترجمة لكتاب التخييل والقول، إضافة لنقص المراجع المتخصصة التي تناولت هذا الموضوع بالدراسة .وعلى الرغم من كل هذا فقد تمكنت من مواصلة البحث بتوفيق من الله عز وجل.

وفي الأخير ما يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من قدّم لي يد العون من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر أستاذي المشرف "نور الدين سيليني" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته القيّمة ونصائحه البنّاءة كما لا أنسى الأستاذ "محمد جودي "الذي كان خير سند في مشوار بحثي كما لا أنسى قسم اللغة العربية وآدابها.

مدخل

إشكالية المصطلح وأفقه في النقد العربي

1- المصطلح النقدي وطبيعته

2- إشكالية المصطلح السردي

3- المفهوم اللغوي للخيال والتخييل

4- بين التخييل والخيال

1- المصطلح النقدي وطبيعته.

1-1- تاريخية المصطلح النقدي في النقد وتطوره.

لا تظهر العناية بالمصطلح النقدي في النقد الأدبي الحديث حتى مطلع السبعينيات، فقد كانت صورة النقد في مصر لغوية ووصفية كما هو الحال في نقد طه حسين وغلب النقد الفني التأثري والتاريخي على النقد الأدبي في المغرب حتى مطلع الستينات لأنه ركّز على أشياء أخرى كأدب المناسبات، وقد أدت الصحافة إلى تطور النقد كما ساهمت أسباب أخرى في خلق أزمة في الساحة النقدية أدّت إلى ضعف العناية بالمصطلح النقدي، وقد شخصت وضعية المصطلح في النقد المغربي بوصفها: "ثمرة مناخ سوسيو ثقافي وأدبي محكوم أو بقلة الإنتاج والابتكار والنظريين بالقياس إلى الثقافات التي تبلورت فيها بالأصل، وبمحدودية النصوص الإبداعية في المستوي الكمي لا في المستوي النوعي، وهناك ضمن هذا المناخ تقلص واضح لدور التاريخ الأدبي والثقافي والمعجمي".[1]

وعلى الرغم من وجود هذه المشاكل فإن النقد الأدبي علم كلما ارتبط بالمعرفية والمنهجية والاصطلاحية حقق لنفسه نوعا من القبول في المجتمع النقدي.

1-2- عناصر المصطلح النقدي:

يقوم المصطلح النقدي على جملة من العناصر أهمها اللغة والمعرفة والمنهجية، وهذه الأخيرة تمثل الثقافة من جهة وتراث الإنسانية من جهة أخرى مما يقوي جسر التواصل بين الثقافات والتطورات العلمية والثقافية. إذ لا تقتصر الإصطلاحية على التعريب والترجمة وحدهما بل تستدعي تعضيد الحوار الثقافي بين الثقافات ولغاتها، وقد ربط عبد المنعم تليمة تأصيل المصطلح النقدي بالتواصل الحضاري والمعرفي:

"تعالي المصطلح وانحناء التغريب، "فالعرب قادرون على أن يكونوا شركاء أصلا في عملية تغيير العالم وبناء عالم جديد فهم قوم نهضوا قديما ووسيطا بحضارة كانت الوحيدة في زمانها وهم قوم لم ينقطعوا حديثا عن العالم بل هم طرف أصيل في جلّ شواغله وقضاياه منذ بداية نهوضتهم الحديثة... فنكرر ما بدأ به هو أن قوة اللغة من قوة

---

[1] عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدارسات والبحوث العلمية، مج28، العدد1، 2006، ص25.

أهلها فإن صحت حركة العرب إلى المستقبل تفجرت إبداعية العربية فاستوعبت الجديد وأضافت إليه إضافات مرموقة..." [1].

معنى ذلك أن العرب كانوا ولا يزالون جزءا مهما في عملية التغيير التي تشمل كل الميادين خاصة الميدان الإبداعي من خلال قوة اللغة التي تعبر بصدق عن الروح العربية التي حاولت الإبداع وتقديم إضافات جديدة تخدم المجتمع وتساهم في تطويره.

2 – إشكالية المصطلح السردي:

أظهر النقد فوضى كبيرة في استعمال المصطلح السردي، مما أدى إلى خلق أزمات جمّة في النقد الرّوائي نذكر مثلا مصطلح القص Recit الّذي انقلب إلى الحكي والمحكي، والبنية السّردية إلى البنية الحكائية وبالتالي السرديات إلى الحكائيات.

ونركّز هنا على ثلاث محاولات لوضع مفهوم محدد لمصطلح القص، الأولى من وضع عبد العزيز عبد المجيد في كتابه بالانجليزية The moden arabic short stay والثانية من صنع مجدي وهبة وكامل المهندس في "معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب" 1979، والثالثة من صنع علي عبد الحليم محمود في كتابه القصّة العربية في العصر الجاهلي.[2]

كلّ هذه المحاولات أو الجهود حاولت تقديم تعاريف خاصة لمصطلحات لطالما تشاكلت فيما بينها.

من خلال الطرح السابق يمكن أن نقول أن المصطلح يواجه العديد من المشاكل وهذا راجع إلى جملة من العوامل لعّل أهمها الترجمة التي تعتبر جسرا واصلا بين الثقافات والأجناس، إلا أنّها سلاح ذو حدين بالنسبة للغّة قد تنفع أحيانا وقد تضر أحيانا أخرى، تنفع من خلال الكشف عن مفاهيم بعض المصطلحات والاختلاف الموجود بينها ،وتضّر من خلال خلق نوع من اللاتوازن بين المصطلحات مما يؤدي إلى تذبذب في الاستعمال بدلا من تجسيد شبكة مصطلحية متجانسة تتوزّع لتحقيق التنوع اللغوي المعادل.

---

(1) المرجع السابق، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص32.

إذن المصطلحات تتطور وتتغير لا لشيء إلا لأنّها تملك تاريخا خاصا بها وبناء على هذا التحوّل تتغير لفظا ودلالة.

إنّ هذه التحولات "تعطي للمصطلح الواحد إمكانات متعدّدة للتعبير وتسمه بالاختلاف الدلالي، وهو ينتقل من الزمن أو يهاجر في المكان، وهذا هو حال المصطلحات السّردية وهي تنتقل إلى الحقل الاصطلاحي العربي كما أن دلالة المصطلح تتحدد إلى جانب الطابع التاريخي أي الموقع الّذي يحتّله في الحقل الدلالي الّذي ينتمي إليه"[1]، ومعنى هذا أن لأي مصطلح موقعه الخاص من التراتبية النظرية فكلمّا تطورت المصطلحات اتخذت دلالات جديدة بناءا على المقتضيات التي عرفتها في نطاق عملية التحول.

وعندما يكون التحول غائبا والعمل على تجاوزها أمرا لازما، "يجب الحرص على نقل المصطلح بطريقة ذكية وواعية، لأن استقبال المصطلح ونقله إلى اللّغة العربية والاستعمال النقدي لا يعني نقل الكلمات ليس إلا، ولكن نقل مفاهيم مثقلة بمجهولات تاريخية ومعرفية ووظيفية".[2]

لعلّ من بين المصطلحات التي شكلت الكثير من اللبس نجد مصطلحي الخيال والتخييل، وذلك نظرا لتشاكلهما، مما أدّى إلى ظهور نقاشات فلسفية وفكرية ولكي تتوضّح الصورة وتظهر جليّا ينبغي أن نتطرق للمفهوم اللغوي لهذه المصطلحات.

---

[1] ميلود عبيد منقور، إشكالية المصطلح النقدي- مصطلحات السّردية أنموذجا، مجلة التراث العربي، العدد 104، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.

[2] المرجع نفسه.

3- المفهوم اللغوي للخيال والتخييل:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة "خيل" ما يلي: "خالَ الشيء يخال خيلا وخيْلة وخيلة وخالا وخيلا وخيَلانا ومخالة ومخيّلة وخيلولة: ظنّه".[1]

وخيّل فيه الخير وتخيّله، ظنّه وتفرّسه، وخيّل عليه، شبّه، وأخال الشيء: اشتبه، يقال: هذا الأسد لا يخيل على أحد أي لا يُشكل وشيء مخيل أي مُشكل.[2]

واستقراء ابن منظور للفظة "متخيّل" آت من استحضاره للقرآن الكريم، بحيث لا تخرج قراءة ابن منظور لهذه اللفظة عما جاء في القرآن، زيادة على أن صاحب "لسان العرب" لا يخرج عن الدلالة اللغوية للفظة.

لقد وردت لفظة "خيّل" مرّة واحدة في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى: " **قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**".[3]

أي يتشبه وخيّل إليه أنه كذا، على ما يسم فاعله، من التخيّل والوهم، وهو ما يعني ارتباط فعل التخيّل بالفعل السحري، الذي يعمل فيه فعل التأثير والتوهّم فعله في الإنسان، الواقع عليه.

أما الأزهري في معجمه تهذيب اللغة فنجد الخيال عنده كما يلي:

تخيّلت عليه تخيّلا- إذ تخيّرتُه وتفرّست فيه الخير، وخيّلت علينا السماء، إذا رعدت وبرقت قبل المطر، فإذا وقع المطر ذهب اسم التخييل قال خيّلت الرّجل تخييلا إذا وجّهت التهمة إليه.وقد عرّفه إنطلاقا من مواضع أخرى كالتالي:

وقال الليث: كل شيء اشتبه عليك فهو مَخيل وقد أخال وأنشد:[4]

والصدق أبلج لا يخيل سبيله * والصدق يعرفه ذوو الألباب.**

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج6، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005م، ص327.

[2] المصدر نفسه، ص327.

[3] سورة طه، الآية 64.

[4] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام سرحان، ج7، مادة (خ ي ل)، الدار المصرية للتأليف والنشر، مصر، د ط، دت، ص564.

وقد ربط الأزهري الخيال بأشياء أخرى فعرّفه كما يلي:

"قال: والخيال كلّ شيء تراه كالظل وكذلك خيال الإنسان في المرآة وخياله في المنام صورة تمثاله، ويقال تخيّل لي خياله.

والخيال خشبة يوضع عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنّه إنسان والخيال أيضا- ما نصب في أرض ليعلم أنّها حمى فلا تُقرب. [1]

"والخيال خيال الطائر، يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه، فيرى أنّه صيد، فينهض ولا يجد شيئا"، ويطال وردنا أرض متخيلة وقد تخيلت إذا بلغ نيتها أن يرعى.[2]

وقد اختلفت الآراء وتعددت حول مفهوم التخييل والخيال منهم من يرى أنّهما يمثلان مفهوما واحدا ومنهم من يرى أنّهما يختلفان ولكل منهما مفهوم خاص به بالرغم من اشتراك جميعها في الجذر "خيّل".

4- بين التخييل والخيال:

أوّل من استعمل لفظة التخييل هو الفارابي ثمّ تبعه في هذا ابن سينا، الذي يرى أن التخييل هو: "تحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخيل وربما شغل التخييل عن الالتفات به، أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد أشار إلى هذا المصطلح النقدي التخييل" [3]، فيقول: "إنّ الّذي أريده بالتخييل هاهنا ما يثبت الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه ويرى بها ما لا ترى"[4]، وسنتحدث بإسهاب عن جهود عبد القاهر الجرجاني في هذا المجال وكيف نظر إلى هذا المفهوم؟.

في حين حاول في النصف الأوّل من القرن العشرين فلاسفة انجليز وأمريكان تطوير نظريات معرفية مرتبطة بالحقائق المكتشفة في العلوم الطبيعية لاستثمارها في

---

(1) المصدر السابق، ص565.

(2) المصدر نفسه، ص566.

(3) عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2005، ص135.

(4) المرجع نفسه، ص137.

شرح كيفية ربط الكلمات بالعالم ربطا دقيقا، فتوصلوا أن الصفة زائفة بين الكلمات والأشياء وهذا ما يعنيه التخييل.

كما يعتبر بعض النقاد استعمال التخييل في الأدب خرقا للقوانين المعتادة أو استخدام اللّغة بطريقة متطفلة على استخدامها الطبيعي ومنهم ريتشارد أوهمان R.Ohman حيث يقول: "إنّ الأعمال الأدبية خطابات عطّلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد".(1)

أما قسم آخر من النقاد فقد عرفوا التخييل إنطلاقا من الكذب ،فنجد والاس يعرّفه بأنّه: "تظاهر دون نية الخداع، وهو ابن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون".(2)

ونلاحظ أنّه بني تعريفه هذا من منطلق أن الكذب انتهاك أحد القوانين التنظيمية لعمل أفعال الكلام، كذلك هو التخييل من حيث انتهاكه للقوانين الإنشائية الاعتيادية فكلاهما مبني على فكرة الانتهاك. ونجد أسلافنا من النقاد العرب يجعلون الخيال جزء من التخييل وقسما من أقسامه، فقد قسّم بعضهم التخييل إلى استعارة وتشبيه، والتشبيه على كلّ حال أصل الخيال الّذي هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيّلة وسيلة لها في نقل المعنى، فمحي الدين بن عربي يرى عالم الخيال عالما متوسطا أو برزخا بين عالمي المحسوس والمعقول،(3) وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا.

أما غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية فيرى أن "الخيال ما هو إلا أداة لإبراز الواقع".(4)

وهناك تعاريف مختلفة للخيال موجودة بين طيات الكتب أهمها: "أن الخيال يمثل قدرة على تشكيل صور الأشياء، الأشخاص، المشاهد ويحفظ الخيال مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات، ومن هنا يطلق الخيال الزخرفي على قدرة تنسيق

---

(1) والاس مارتن، نظريات السّرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005، ص20-21.

(2) المرجع نفسه، ص247.

(3) سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة ولية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص13.

المدركات وترتيبها، كما يطلق الخيال المستوى على الاستعداد لتشكيل الصوّر الإبداعية".[1]

في التعريف السابق نجد أن هناك ربط بين الخيال والحس والإدراك كما أنّه ميّز بين نوعين من الخيال أحدهما مرتبط بالحس المشترك والثاني القدرة على تشكيل الصّور الإبداعية.

ونجد باب آخر يعرف التخييل من خلاله ارتباطه بأخبار المسامرين والمخرّفين، "ولعلّ التشديد على السمر والتخريف يوحي إلى ما يسلب المادة المحكية بعدها الواقعي عندما تكون داخلة في نطاق الأخبار المخترعة، أو يقلل من بعدها التاريخي بإدخال طابع الخيال".[2]كما يرى أن "اتساع هذه المفاهيم وشموليتها، سمح بمناقشات عديدة تسقط في بعض الأحيان في مدار إسقاطات متعددة، من ذلك مثلا حديث الفارابي عن الأقاويل الشعرية،[3] والتي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الّذي فيه المخاطبة حالا ما، وقد يكون هذا التعريف الّذي يعتبر الشعر تخييلا لحالة ما، وهو الّذي دفع د. علي شلق إلى القول بأن الفارابي كان ممهدا لقصيدة النثر، إنّ التخييل ينتج حالة شعرية لدى الفارابي، لكن تمام المفهوم لا يستند إلى هذه الحالة فقط، وإنّما يتركب من ازدواجية التخييل والوزن: "قوام الشعر وجوهره عند القدماء، هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية".[4] والواضح أن الفارابي ساوى بين درجة التخييل ودرجة الوزن وجعلها على قدم المساواة.

أما ابن سينا فينطلق من نفس منظور الفارابي ففي إحدى نصوصه المشهورة يحاول تحديد تعريف جامع للشعر قائلا: "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهه حروف الخواتيم"[5] فقوله أقوال

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص87.

(2) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص120.

(3) أبْلاَّغ محمد عبد الجليل، شعرية النّص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2002، ص53.

(4) المرجع نفسه، ص53.

(5) المرجع نفسه، ص54.

مخيلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، وقوله ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر وقوله متكررة ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقوله: متساوية ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزاء من جزأين مختلفين وقوله متشابهه الخواتيم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى."[1]

وهناك من يرى أن التخييل ذو طبيعة شخصية حيث يقول: "يوجد التخييل الأدبي بحكم طبيعته الشّخصية بطريقة واعية في مواجهة النسق التشخيصي الجماعي الّذي يهيمن على مجتمع خلال فترة ما، أي الإيديولوجيا بمعنى آخر ليست هذه الأخيرة هي الإحالة وليست هي أكثر مما هي عليه قواعد الجنس، إنّها خطاب، لكن بطبيعة منتشرة، منقطعة حيث أننا نادرا ما ننتبه له ،ويمكن أن نتصور علاقتين بين النّص الأدبي ومجموع التخيلات التي تشكل الإيديولوجيا...". [2]

في تعريف آخر نجد الخيال يمثل "تشكيلا سحريا لا يقدر عليه إلا إنسان مبدع أي أن تخلق من أشياء مألوفة شيئا غير مألوف في الفن عموما".[3]

أما التخيّل هو" تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وإن لم تعبر عن شيء حقيقي فدانتي في العصور الوسطى كان يميز بين ما هو مجرد خيال Fantasia الّذي هو مصدر الوهم وخداع النفس وبين ما سماه الخيال السامي Alta Fantasia الّذي يرادف عنده الإبداع الفني أو الشعري، وفي القرنين السابع والثامن عشر اقترن التفكير في الخيال بفكرة تداعي المعاني".[4]

وقد تستمر الظاهرة الأنثربولوجية بوضعها في إطار الازدواجية الأساسية للكائن البشري الّذي هو في نفس الآن، كائن واقعي، حقيقي وكائن تخييلي وذلك أن حقيقة الإنسان في جزء كبير منها تخييلية، فالإنسان يعيش في عالم الأدوات والآلات، ولكن

(1) المرجع السابق، ص54.

(2) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص45.

(3) فائق مصطفى، عبد الرضا علي، النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطبع والنشر، العراق، د ط، دت، ص37.

(4) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، لبنان، ط2، 1984، ص91.

يعيش أيضا في عالم الصور: صور الأساطير والقصص، صور فنية وسيميائية"[1]، ذلــك يعني أنّه لا يمكننا أن نفصل الصورة عن الوجود الإنساني. إذن العلاقة بينهما تمثل جانبا من التكامل بحيث كلّ منها يستند إلى الآخر.

[1] أحمد اليبوري، في الرّواية العربية التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيــع المــدارس، المغــرب، ط1، 2000، ص32.

الفصل الأول

نظرة معرفية تأصيلية لمصطلح التخييل

المبحث الأول: ماهية التخييل

نظرية الخيال عند العرب

1-1- عند البلاغيين

1-2- عند الصوفية العرفانية

1-3- عند العرب المحدثين

نظرية الخيال عند الغرب

المبحث الثاني: أنواع التخييل، وظيفته وأهميته

1 - أنواعه

2 - وظيفته

3- أهميته

المبحث الثالث: المتخيّل وآليات الاشتغال

1 - المتخيّل والعقل

2- المتخيل والواقع

3 - المتخيّل والشعرية

4- المتخيّل والتلقي

المبحث الأول: ماهية التخييل:

1- نظرية الخيال عند العرب:

1-1- عند البلاغيين:

نتعامل في هذا الجزء مع ناقدين مسلمين بلاغيين يحاولان أن يعيدا النظام إلى حضارة على حافة الهاوية، ويتضح هذا جليّا مع كلّ من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني اللّذين أرادا أن يقدما تفصيلا شديد الإبداع والصناعة الشعرية مستفيدين من أعمال سابقيهم سواء أكان ذلك في البلاغة العربية أو اليونانية.

أ- عبد القاهر الجرجاني:

إنّ التخييل عند الجرجاني فرع من المعاني والمعاني نوعان أحدهما عقلي وثانيهما تخييلي، والنوع الأوّل من المعاني عقلي صحيح لأنّه بمثابة الحجج والآراء الموفقة التي يشهد لها العقل بالصحة والتي لا جدال في كونها صوابا وتوجد المعاني العقلية عند الجرجاني لدى كل أمة وفي كلّ لغة وفي الشعر وفي النثر. أما النوع الثاني من المعاني أي التخييلي هو ما وضعه واضع ولم يعترض عليه معترض ولا يجوز أن يعتبر صدقا و التخييل "ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحميلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[1].

فالمعنى التخييلي هو كلّ رأي يقوله الشاعر غير مستند فيه إلى غير نفسه، فليس له عليه دليل في الطبيعة أو العقل والعرف والأخلاق، فمعنى ذلك أن التخييل قول شعري خارج عن نظام الطبيعة وأعراف المجتمع ومنطق العقل، فهو الغريب غير المألوف الجديد المفاجئ.

ويقدم عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة تعريفا مفصّلا للتخييل بمعناه الأرسطي أي كمحاكاة، ويربط بين المحاكاة والإبداع في حماس ظاهر، "إنّ الصنعة إنّما تمُدّ باعها، وينشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حين يعتمد الاتساع والتخييل،

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ط6، 1959، ص336.

ويدّعى الحقيقة بما أصله التقريب والتمثيل... وهناك يجد الشاعر سبيلا أن يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصور ويعيد".[1]

وعبد القاهر الجرجاني لا يتردد في سياق آخر، في الربط بين المحاكاة في الشعر والمحاكاة في الرسم والتصوير.

"فالاحتفال والصنعة في التصورات التي تروق السامعين وتروعهم والتخيّلات التي تهز الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحُذّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر.. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهّم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق...". [2]

تعتبر هذه المقاطع مفاتيح نظرية أدبية كاملة يتحدث فيها البلاغي العربي القديم عن جوانب الإبداع والتلقي ووظيفة الشعر.

والواقع أن ما حققه الجرجاني في توظيفه العربي الخالص لمفهوم المحاكاة يعتبر نموذجا يحتذى به لتأصيل الفكر الوافد داخل الثقافة العربية ثمّ تحقيق نقلة نوعية ينبغي أن نقف لها وقفة إعجاب واحترام، وهنا نرى أن مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني يقوم على أساس التشبيه، إذ التشبيه علة الفعل التخييلي.

ب – حازم القرطاجني:

يقدم حازم القرطاجني نظرية متكاملة حول التخييل، ذات أساس فلسفي، إذ يضع التخييل كمركز لفهم عملية أو طبيعة الخطاب، بهدف بناء نظرية المحاكاة.

فالتخييل إذن عنصر تأسيسي لبناء الشعر عند حازم القرطاجني، إذ على أساسه يظل الشعر محتفظا بوظيفته النفسية المتمثلة في التأثير على المتلقي، من هنا جاء تحديده للشعر، باعتباره "كلاما موزونا مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما تعمدّت تكريهِهِ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل

---

[1] المصدر السابق، ص259.

[2] المصدر نفسه، ص275– 276.

له ومحاكاة، مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شـــهرته أو بمجموع ذلك".[1]

إنّ تصور حازم القرطاجني للتخييل يقوم على إخراجه من الدلالة النفـــسية، إلـــى الاعتناء بالأسلوب والنظام والوزن مع الاحتفاظ بالتأثير الحاصل لدى المتلقي.

نعرج الحديث الآن لنجد أنفسنا نتطرق إلى جانب مهم يتعلـــق بتوصـــيف حـــازم القرطاجني لنوعي المحاكاة، لأن ما يقوله هذا الأخير هنا يحتلّ موقعا محوريا في نظريـــة الأدب العربية.

"وتنقسم المحاكاة من جهة الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين: فقسم يخيّـــل لك الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره، وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة... فلابـــد فـــي كـــلّ محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين، إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل لك الأوصاف".[2]

كما يرى حازم القرطاجني أن التخييل الجيد، يدفع المتلقين إلى الانفعال بالـــصورة الجديدة لدرجة أنهم في حضور ذلك التخييل الجيد، "يتركون التصديق للتخييل ويطيعـــون تخيلهم ويلغون تصديقهم، ثمّ إنّهم في انبساطهم لما يتم تخييله أو انقباضهم عنه، لا يهمهـــم إذا كان الأمر الّذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلته لهم المحاكاة حقيقة أو كان ذلـــك لا حقيقة له".[3]

إنّ ما يريد هذا البلاغي قوله ببساطة أنّه ينبغي أن نميز بـــين التجربـــة الـــشعرية والتجربة الواقعية بمعنى آخر، إنّ المقارنة بين التجربتين أمر غير وارد ولا طائل منـــه حتّى في قضايا الصدق والكذب، وهذا ما حرص حازم على تأكيده في أكثر من موضوع دون أن يستخدم مصطلحات النقد الحديث، ففي تعريفه لطبيعة المحاكاة وأهدافها يـــضيف مبدأ جديدا لا يمكن قراءته أو تفسيره إلا بمقارنته بمفاهيم النقد الحـــديث الأكثـــر بريقـــا

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، المغـــرب، دط، 1981، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص94- 95.

[3] المصدر نفسه، ص116.

وإبداعا، يكتب حازم القرطاجني في هذا الصدد: ".... اشتد ولع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتّى إنّها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنّها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رويّة، سواء أكان الأمر الّذي وقعت فيه على ما خيّلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه".[1]

وسنشير في مباحثنا اللاحقة إلى هذه الآلية أي الواقع الّذي يمثل كيانا جديدا بالنسبة للتخييل مما يجعل هذا الأخير وسيلة من وسائل تقديمه.

1-2- عند الصوفية العرفانية:

لا يقصد هنا التعميم باستعمالنا لفظة الصوفية العرفانية وإنّما سنتناول بإسهاب نظرية الخيال عند قطب من أقطاب الصوفية ألا وهو ابن عربي، ونظرته إلى الخيال.

إذا كان الفلاسفة المسلمون قد أخضعوا الخيال لسلطان العقل، واعتبروا العقل الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، فإنّ ابن عربي يختلف عنهم في كونه يمثل همزة وصل بين الفكر الصوفي والفلسفي حيث يربط بين الخيال ومصطلحات عديدة كالبرزخ والنور والإدراك والحدس والحواس.

"فعالم البرزخ الأعلى عنده هو عالم الخيال وبرزخيته بين الوجود والعدم جعلته يشتمل على الأمرين معا فهو كخط فاصل بينهما له جانب وجود وجانب عدم، فالبرزخ إذن يشتمل على حق في خلق وعلى خلق في حق أي على وجود في عدم".[2]

فالخيال يدرك بنوره ،والحس أيضا يدرك بما تنقله الحواس وكل من الحس والخيال يدرك إدراكا صحيحا، وقدرته تنتهي عند الإدراك لما يراه نور الخيال أو الحواس وليس في إمكانه الحكم على ما يدرك وإنّما الحكم لغيره وهو العقل الّذي يخطئ ويصيب لمّا كانت وظيفته الحكم."[3]

---

[1] المصدر السابق، ص116.

[2] محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج1، دط، دت، ص401.

[3] المصدر نفسه، ص402.

وكان الخيال نورا محضا، وهو نور إلهي وهو نور مدرك من حيث القوى وهو نور مدرك من حيث حضرته واتصاله فإنّ له المصاحبة الدائمة للإنسان في يقظته ومنامه وبعد الموت، ولما كان الله قد شبه نوره بالمشكاة فإنّ الخيال كالمشكاة.

الخيال كلمة تتردد عند ابن عربي مضافة إلى شيء أو متبوعة بصفة أو مفردة دون الإضافة أو الوصف، والكلمة مفردة تعني أحد هذه الأمور[1]:

1-عالم الخيال ويمثل الكون بظاهرهِ الحسي وباطنه الغيبي التجريدي أو هو المادة وما وراءها.

2-كلّ موجود أو وحدة من وحدات الكون سواء أكانت من خلق الله أو من خلق الإنسان.

3-كلّ صورة خيالية بالمفهوم المعاصر لهذه اللفظة سواء أكانت هذه الصورة في الذهن أو خارجه.

4-الخيال الإبداعي بمفهومه المعاصر Imagination سواء أكان الخيال مبدعا أو متلقيا.

أما كلمة مضافة أو موصوفة "فإنّها بحسب ما أضيفت إليه أو وصفت به فهو عندما يشير إلى خيال الستارة فإنّه يعني ذلك الفن المعروف بخيال الظل".[2]

وبالضرورة فيما يأتي من الكلام سنتحدث عن علاقة الخيال بمصطلحات أخرى من قبيل التصور والتوهم وقد تعرض لهذه العلاقة والتعارض الفلاسفة أمثال ابن رشد والتهانوي وكذلك المدرسة الرومانسية على رأسها وردزورث وغيرهم وهذا ما سنتطرق إليه فيما بعد حول نظرة المذاهب الأدبية إلى الخيال وما هي أهم الجوانب التي تطرقت إليها لكن قبل ذلك ينبغي أن نعرج الحديث عن الخلط المفاهيمي بين المصطلحات السالفة الذكر ألا وهي الوهم والتصور وتداخلهما مع مفهوم الخيال.

---

[1] المصدر السابق، ص403.

[2] المصدر نفسه، ص404.

بين الخيال والتصور والتوهم:

ينم استخدام التهانوي لمفهوم الخيال عن إلمام بحمولته الاصطلاحية، لأنه وُفّق في النأي بهذا المفهوم من دلالته اللغوية،-كما كانت عند اللغويين -إلى الدلالة الفلسفية، ومنها إلى الصوفية، فهو يفرق بين مصطلحات كثيرة، وإن كانت ذات جذر واحد، ويبين الاختلافات الحاصلة فيما بينها، بل يعمل على تعريف مختلف المصطلحات المنتمية لنفس الجذر، من مثل الخيال، التخيل، التخييل، المتخيلة، كما يفرق بين الصورة والتصور وبين الوهم والتوهم.

يرى التهانوي الخيال على أنّه إحدى الحواس الباطنة وهو: "بالفتح وتخفيف المثناة التحتانية... وهو ما يُرى في النوم من شخص أو صورة، أو في اليقظة وما يتخيله الإنسان... وعند الحكماء يطلق على إحدى الحواس الباطنة وهو قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك، إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة".[1]

أما التخيل فيعرفه بقوله: "التخيل عند الحكماء هو إدراك الحس المشترك للصور ويعرف أيضا بحركة النفس في المحسوسات بواسطة المتصوفة... والتخيل عند الشعراء هو أن يتخيل الشاعر شيئا في ذهنه بسبب ارتباط بعض الأوصاف بذلك الشيء، ويقال أيضا لهذا الأمر تصورا".[2]

مفهوم الوهم عند التهانوي:

الوهم عنده من قبيل التصور، والتوهم "قسم من الإدراك، وهو إدراك المعاني غير المحسوسة من الكيفيات والإضافات المخصوصة بالشيء الجزئي الموجود في المادة لا يشاركه فيها غيرها، فيشترط فيه كون المدرك جزئيا كما في الإحساس والتخييل ولا يشترط حضور المادة بخلاف الإحساس، ولا اكتناف الهيئات بخلاف التخييل".[3]

---

[1] محمد بن علي بن القاضي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص827.

[2] المصدر نفسه، ص469.

[3] مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005، ص89.

مفهوم التصور عند التهانوي:

أما التصور "فيطلق بالاشتراك على العلم بمعنى الإدراك، وعلى قسم من العلم المقابل للتصديق، ويسميهم البعض بالمعرفة أيضا... التصور قد يكون تصورا واحدا كتصور الإنسان والكاتب وقد يكون متعددا مع نسبة إما تقييدية أو غير تامة وهي على قسمين توصيفية وإضافية كالحيوان الناطق وغلام زيد، وإما تامة غير خبرية كقولك اضرب، وإما خبرية يشك فيها أو مرجوح فيها فإنّ ذلك كله من التصورات لخلوها من الحكم".[1]

1 – 3- عند العرب المحدثين:

أما في العصر الحديث فقد قام أبو القاسم الشّابي، وهو أحد الشعراء الرومانسيين، بتأليف كتاب "الخيال في الشعر العربي" وهو عبارة عن محاضرة ألقاها في النادي الأدبي في جمعية قدماء الصادقية عام 1929، وضّح فيها أن الخيال "ضروري لابد منه ولا غنى عنه، ضروري كالنور والهواء والماء والسماء ،ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولشعوره ولعقله".[2]

وقد قصر الشّابي دراسته للخيال الشعري فيما هو أقوى دلالة من الشعر على الخيال، وهي الأساطير– كما يرى– التي يعتبرها طفولة الشعر في طفولة الإنسان.

والخيال عنده قسمان، أولهما "قسم اتخذه الإنسان لا للتنويق والتزويق ولكن يتفهم من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود، وهو هذا الخيال الّذي نلمح من خلفه ملامح الفلسفة وأسرة الفكر، ونسمع من ورائه هدير الحياة الكبرى يدوّي بكل عنف وشدة، وهو هذا الفن الّذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال".[3]

وثانيهما قسم اتخذه الإنسان أوّلا "ليعبر به عن ذات نفسه حين لا يجد لها مساغا في الحقيقة العارية."[4]

وهذا الأخير نوعان، وذلك أنّ منه ما لا دخل للصناعة فيه، ويسميه أيضا الخيال الشعري، ويتمثل في الأساطير، ومنه ما هو صناعي، وهو ما يوجد عن قصد وإرادة، لأنّه

---

(1) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص515.

(2) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د ط، 1978، ص18.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) المرجع نفسه، ص26.

ضرب من الصناعات اللفظية، ويطلق عليه الخيال المجازي، معللا ذلك بأنّه ليس من هــواة البحث في مثل هذه المباحث الجافة الجامدة... ونفسه لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها، ثمّ لأن مثل هذه المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمــة ولا مشاعر الشعب أيّ فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا". [1]

أما الشيخ محمد لخضر حسين، فقد نظر للخيال من منظور آخــر فقــد اعتمــدت دراسته للخيال على التراث البلاغي، وعلى ما ذكره الفلاسفة المــسلمون عــن الخيــال مستفيدا من أبحاث علم النفس ومن النقد الأدبي الأوربي وهو يخالف القدماء فــي معنــى الخيال والتخييل حيث" يرى أن الفلاسفة وعلماء البلاغة، خصوا بهما ما لا يصادق عليــه العقل ولكنه يرى أن معناها لا يقتصر على ذلك فحسب، بل يشمل كلّ عمل فيــه ابتكــار وتجديد سواء أذعن له العقل أو تجافى عنه".

أما فنون التخييل عنده، فهي وجوه شتى، ولا يسع المقام استيعابها وتقصي آثارها،

وللتخييل فوائد عنده، من ذلك أنّ له "فائدة عامة لا تتخلى عنه وهي تحريك نفــس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه ولو كان من قبيل الحديث المألوف أو المعلوم بالبداهة.

كما أن التخييل يمكّن المبدع من أن يعرض المعنى الواحــد فــي صــور خياليــة متعددة، والشعر واحد، فيجد السامع عند كلّ صورة داعية لذة."[2]

وأخيرا فإنّ التخييل لا يخلو في أكثر أحواله من "صوغ المعنى في صورة ما تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع وهذا ما يجعل أنس النفس أوفــر وارتياحهــا أكمل".[3]

أما أحمد أمين من خلال كتابه النقد الأدبي فقد ناقش الخيال مبينــا أهميتــه، وأنــه عنصر من عناصر الأدب، لأنّه: "قوة لابد منها للأديب شاعرا أو روائيــا أو كاتبــا، وإلا تلك القوة من الصعوبة بمكان تعريفها حيث أن الكلمة تستعمل في أنــواع مختلفــة مــن

---

[1] المرجع السابق، ص27.

[2] أبو القاسم الشابي الخيال الشعري عند العرب، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص22.

العمليات العقلية، وهذا يظهر مدى تأثر أحمد أمين بالفكر الغربي خاصة "راسكين" الّـذي استشهد بقوله إنّ ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، إنّما يمكن معرفتها بأثرها".[1]

وله في ذلك مجموعة من التقسيمات للخيال منه: الخيال الخالق، والخيال المؤلـف، والخيال الموحي.

أما دراسة الدكتور مصطفى ناصف في كتابه "الصورة الأدبية" والذي طبـع أوّل مرة سنة 1958، فإنّه أفرد فيه جزءا غير يسير لدراسة الخيال وعلاقته بالـصورة مـن جانب النقد العربي خاصة والنقد عامة، مما جعله يرى أن الخيال "هو المبدأ الأوّل في كلّ إدراك إيجابي فعال نشيط، لأن الصفة الشاعرية للقصيدة ليست بما تحتويه من العاطفة، أو الوجدان فحسب بل هي للإدراك الخيالي لشيء ،لفكرة، أو لذلك الوجدان نفسه".[2]

فأقوى مظاهر الخيال "عند التفنن هو ذلك الإلهام، الّذي يعتبر نضجا مفاجئا غيـر متوقع لكل ما قام به الشاعر من قرارات ومشاهدات وتأملات أو لما عاناه من تحـصيل وتفكير، فالخيال هو محصّلة كل هذه الأشياء." [3]

---

[1] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه (مخطـوط)، جامعـة أم القرى، مصر، 1989، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص23.

2- نظرية الخيال عند الغرب:

لعلّ أبرز من بحث في قضية الخيال من الرومانسيين وردزورث وكولردج، أما وردزورث فقد عني بالبحث في أثر الخيال في الصورة الشعرية والخيال عنده "هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كلّ الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما، وهو يرى أن الخيال لا يدرك إلا عن طريق الشعور، وهو على هذا الأساس يكون الخيال ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى على شرط أن تكون الصور التي تنتجها منسقة متآزرة تتآلف على تصوير الحقيقة."[1]

أمّا كولردج فيرى بأن الخيال يستطيع أن يعثر على كلّ صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو موجود في الطبيعة يقول: "فيما في الطبيعة من أشياء، يتمثل في مرآة كلّ عناصر الفكر الممكنة، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعي، ومن ثمّ فهي سابقة على النمو الكامل العقل، وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة".[2]

وتعرض كولردج إلى قضية أخرى تتمثل في العلاقة بين الفن والطبيعة من خلال هذه العلاقة أدرك هذا الأخير أصالة الشاعر في خياله، معنى ذلك أن الشاعر عند الرومانسيين يستعين في الشعر بالطبيعة ومناظرها على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر.

ونجد في صدد آخر ريتشارد أوهمان وباربراهير نشتاين سميث وماري لويس برات لهم نظرتهم الخاصة لمفهوم التخييل، فيرى أوهمان "أن الأعمال الأدبية خطابات عُطلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد، يستخدم الكاتب محاكاة أفعال الكلام كما لو كان بها شخص ما"[3] وتنجح وجهة النظر هذه في المسرحيات ولكن ماذا عن الرّوايات؟

---

[1] محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، الأردن، ط1، 1991، ص53- 54.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط7، 2007، ص891- 892.

[3] والاس مارتن، نظريات السّرد الحديثة، ص242.

تشير باربارا سميث إلى أن الرّوايات عادة محاكاة لأفعال الكتابة اللاتخييلية مثل إنتاج التواريخ والسير، كما تجادل سميث "التخييلية الجوهرية في الرّوايات... لا تكتشف في لا واقعية الشّخصيات والحوادث الملمح إليها ولكن في لا واقعية الملمّحات نفسها".[1]

ويؤكد "لوبومير ودوليزيل وبافل أن الخواء في الاستخدامات التخييلية للغة، كما يعرفها الفلاسفة مليئ بأشياء لم يكن الفلاسفة يبحثون عنها حين تقدم إلى منظري فعل الكلام الجملة الافتتاحية في قصّة همنغواي "كان الوقت الآن وقت الغداء، وكان جميعهم جلوسا....، هنا يقدم الفيلسوف ستراوسون العون حيث يرى أن الجملة لا تؤكد وجود "هم" ، إنّما تفترض مسبقا وجودهم، إنّنا نجد أن السّارد لا يعطينا فقط معلومات تخييلية بل يفترض في نفسه القدرة المستحيلة على معرفة ما يفكر فيه الآخرون، ونقل أفكارهم في أشكال من الجمل لا توجد أبدا في الخطاب". [2]

من المنطلقات السابقة يمكن القول أن المنظرين الأوربيين كان لكل منهم وجهة نظر تختلف عن الآخر وذلك بحكم الخلفيات والمرجعيات الفكرية والثقافية.

---

[1] المرجع السابق، ص242.

[2] المرجع نفسه، 244- 245.

المبحث الثاني: أنواع التخييل، وظيفته وأهميته:

1- أنواعه:

استعمل عبد القاهر الجرجاني مصطلح التخييل ومن خلال تناوله لهذا المصطلح تمكن من استخراج سبعة أنواع له تمثل القوانين المتحكمة فيه وهي: [1]

1-النوع الأوّل أحكمت صنعته بالحذق حتّى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يخيّل وقياس يصنع فيه ويعمل، والمقصود بذلك أن الشاعر أو القاص يعبر عن إحساس لا مرجع له إلا نفسه وفيه قياس ضمني لا صريح.

2-هو تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وإنّ ما تعلق به من العلة موجود على ظاهره ومعنى ذلك أن التخييل تحكمه شروط بعينها إذا زالت تغير الأمر.

3-وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء أو واجب على الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح وأصّل هذا التشبيه ثمّ يتزايد فيبلغ هذا الحد ولهم فيه عبارات منها قوله: إنّ الشمس تستعير منه النور وتستفيده ومن ألطف هذا النوع أن يقال أن نور الشمس مسروق من الممدوح.

4-وهو أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنّه إنّما كان لعلة يضعها الشاعر أو القاص ويخلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور في قول أبي العباس تفسير لصفرة الشمس عند المغيب بخوفها من الفراق، وكون الإدعاء عماد النوع الرابع من التخييل فذلك يجعله متصلا بأنواع أخرى من التخييل.

5-لم يصغه الجرجاني صياغة نظرية واكتفى بإيراد الأشعار الدالة عليه وفي بعض هذا الشعر ذكر صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة لظاهرة طبيعية ثمّ ادعى لها علة من عنده وضعا واختراعا، وبعض هذا النوع من التخييل هو علة يخترعها الشاعر ليس لها أصل خارج نفسه وليس لها حقيقة.

6-النوع السادس يضع الجرجاني هذا التخييل ضربا مستقلا بنفسه لكونه يقوم على تعليل يستنبطه الشاعر أو القاص من عند نفسه مخالفا للعلة المعروفة عن طريق العادات والطباع.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص339- 353.

7-النوع السابع ويقوم على الانطلاق من التشبيه وهذا النوع يلتقي مع النوع الخامس الّذي يتناسى التشبيه "إلا أن ما مضى معلل" ويمكن القول باطمئنان أن التنقيب والغوص في هذا النوع أوصل الجرجاني إلى أن المعاني هذا حكمها تخلق خلقا في الشعر وفي نوع القول فهي لا توجد قبله وهي ليست خارجة عنه، ويبلغ الشاعر هذه المرتبة إذا أوغل في مخالفة الواقع الطبيعي والعادات والأعراف ومقتضى العقل والمنطق".[1]

أما كولردج فقد استخدم مصطلح الخيال وقسمه إلى قسمين:[2]

أ/ الخيال الأوّلي:

وهو القوة الحيوية والعامل الأوّل في كلّ إدراك إنساني، وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه "كانت" الخيال الإنتاجي، فكل إدراك علمي لابد فيه من هذا النوع من الخيال.

ب/ الخيال الثانوي:

فهو صدى للخيال السابق، ويصطحب دائما الوعي الإرادي، وهو يتفق مع الخيال الأوّل في نوع عمله، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله لأنّه يحلل الأشياء ويؤلف بينها، أو يوحدها، أو يتسامى بها ليخرج من كلّ ذلك بخلق جديد وهذا النوع من الخيال يطلق عليه كانت الخيال الجمالي.

2- وظيفته:

الخيال أحد القوى الخفية التي استرعت انتباه العلماء منذ وقت مبكر، فكان لابد أن يحظى باهتمام واسع، لما للخيال من صلة وثيقة إن لم يكن بكل أنواع النشاط الثقافي، فعلى الأغلب بأكثره سواء تركّز ذلك في دائرة الفنون كالشعر والرسم والموسيقى، أو في المعارف العلمية كما أنه يرفع من

شأن العبقرية في الفن وهذا ما نجده في الحركة الرومانتيكية التي سارت في الاتجاه المعاكس للكلاسيكية، بأن أعلت من شأن الخيال ولم تحده بحدود وطالبت بإطلاقه

---

[1] المصدر السابق، ص375.

[2] محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، ص390.

والرجوع إلى النبع الصافي وهذا إيمانا منهم بقدرة الخيال لما له من دور فعـــال لا يقـــل أهمية عن العقل، فوظّفوه في خدمة العلم والمعرفة والاكتشافات بقول بليك: "عالم الخيـــال هذا عالم الأبدية"[1] كما يساعد على كشف الحقيقة للإنسان وإنكار هذه القوة الخلاقة، إنّمـــا يعني إنكار حقيقة راسخة ليست مما يسهل الاهتداء إليها في التجربة المعتادة، بالإضـــافة إلى أنّه يرمي إلى إبراز الجدة في الظواهر المألوفة وخلق الجو والنغم والعـــالم المثـــالي بحيث يصبح الموضوع حيّا مثل الكائن العضوي الحي، لذلك فإنّ الخيال دائما خلاّق يذيب كلّ عنصر من عناصر الفكرة، لإعطائها مذاقا جديدا، لأن مهمته الأساسية تنزع دوما إلى التحليق اللانهائي ثمّ يعمل الخيال على تركيب الفكرة وإعطائها البث الشعري الّذي يضفي عليها دلالات متجددة تحطم معانيها التقليدية الشائعة "فالخيال طاقة تخلق وتكشف".[2]

كما أن للخيال دور في إضفاء الوحدة العضوية سواء أكان الأمر متعلّقا مع العمـــل الشعري أو العمل القصصي، لأن الشاعر أو القاص لا يدلي بعبارات واقعيـــة مباشـــرة، ولكنهما يتخذان من الحقائق النفسية والطبيعية التي تلهمهما في تجربتهما مواداً تصويرية، يستعين بها لجلاء صورة تتوافر لها لإيحاء والتعبير معتمدا في ذلك على عنصر الخيـــال والعاطفة، فالخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحـــساس واحـــد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس.[3]

كما أنّه يحقق للشعور أقصى درجة من الإرادة، إنّه يعلن عن نفسه فـــي مـــشافهة الشّخص الكلي وهو الّذي يؤلف بين الصور بمعاني بالإضافة إلى أنّه الخميرة التي تُعجن منها الرّموز واللغة التي يتكلم بها الأنبياء والحكماء والشعراء والكوة التي فتحها الـــشعور على اللانهاية والتجليات التي لا تفتأ أن تتجدد في كلّ آن. [4]

---

[1] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والحديث، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص10.

[4] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص78.

3- أهميته:

لقد أشار الفلاسفة قديما إلى أهمية التخيّل، فقد ذهب أفلاطون إلى أن التخيّل هو وظيفة العقل والجسد، أما أرسطو فقد أكّد على أن التخيّل هو حركة ناشئة عن الإحساس وأنه فعالية دينامية.

في حين آخر نجد ابن سينا يقسّم القوى المدركة عند الإنسان إلى خمس قوى وهي: القوة الخيالية، والقوة الوهمية، التي تدرك المعاني والمراد بالمعاني ما لا يستدعي وجود جسد، على العكس من الصّور التي لابد لوجودها من جسد، أما الثالثة فهي القوة التي تسمى في الحيوانات متخيلة وفي الإنسان مفكرة ثم هناك القوة الحافظة وهي التي تحفظ المحسوسات وأخيرا القوة الذاكرة وهي التي تحفظ المعاني المنطبعة في القوة الوهمية.[1]

تمكن ابن سينا من طرح نموذجه التالي: المتميّز بثنائية قوى الاستقبال والحفظ المقترنة عبر القوة المتخيّلة عن الحواس الباطنة وفيه:

1-الحسّ المشترك يستقبل الصور المحسوسة من الأحاسيس الخارجية بينما تقوم القوة المصورة أو الخيال بحفظ هذه الصّور.

2-القوة الوهمية تستقبل المعاني التي تقوم القوة الذاكرة بحفظها.

وأخيرا تقوم القوة المتخيّلة بتركيب وتقسيم الصّور المحسوسة ومعانيها مع بعضها البعض، كما يرى ابن سينا أن الخيال يعين كما يعين الحس في العلوم التي تحتاج إليهما كالأشكال الهندسية التي يعين الخيال في إدراكها وتصّورها.[2]

أما "دفيد هيوم" فيرى أن حرية الخيال تؤسس مبدأ الإمكان الخاص بالكينونات الحقيقية المتعدّدة ويميّز في مذهبه بين الوعي وبين الإيمان أو التصديق العقلي، وإذا كان الوعي التخيلي والإيمان العقلي سبيلين لإدراك الفروض فإنّ الإيمان العقلي يفترض مقدما الوعي التخيّلي،[3] معنى ذلك أن التخيّل يساعد على تكوين صور للموضوع تكون غير موجودة في الواقع وأنه وسيلة بين الإحساس والتفكير.

---

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص31.

أما فيتشه إن مملكة الخيال المنتَجة هي القوة النظرية الأساسية وبدون هـــذه القـــوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني، وجماع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة.[1]

إذن ملكة التخييل لها أهمية كبيرة في شتى المجالات، كما أن لها صلة وثيقة بأفكار وجهّت البحث فيه باعتباره مصدرا من مصادر الإبداع والخلق، من هذه الأفكار والواقـــع والعقل والتلّقي والشعرية التي تعتبر من أهم آليات الاشتغال التابعة للتخييل.

[1] المرجع السابق، ص24.

المبحث الثالث: المتخيّل وآليات الاشتغال

1- المتخيّل والعقل:

إنّ الوظيفة التي حقّقها الخيال والتخييل في تاريخ الإبداع والجمال جعلت الباحثين يعقدون صلة حميمة بين كلّ من العقل والمتخيل، ذلك ما فعله إيدغاردوبير EdgardWeber حيث فصل في طبيعة العلاقة بين المتخيّل والعقل، فيرى أن المتخيّل لا تتم بدون نظام ولكن تؤدي إلى معنى حقيقي لابد أن تتفتّح مباشرة على العقلاني فترسم أشباه الأشياء المدرَكة بالحس، وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير، وهكذا يؤدّي التخيّل وظيفتين هما: استعادة صور المحسوسات واستخدام المحسوسات في التفكير... وهكذا يصبح حفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوة المتخيّلة.[1]

أما لوردي فيرى أن المتخيّل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الّذي يعني أنّه لا توجد معرفة تخييلية صرفة، لأن كلّ معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو وظيفتها، وما المتخيّل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية، لأنّه بكل بساطة إذا غاب الشيء المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك، ولكن تبقى صورته المتخيّلة. [2]

وتدعم لنا نظرية ابن عربي -كما أشرنا إليها سابقا- الخيال وتدفع أي تعارض يمكن أن يقام بين المتخيّل والعقل وخاصة من خلال تقسيماته لمراتب الخيال المتصل منها والمنفصل على الخصوص، وذلك أنّه يقدم لنا وظيفتهما وطبيعة الخيالات التي تنتج عنهما، وذلك ما يراه هنري كوربان الّذي حلل فلسفة ابن عربي في الخيال، استنادا إلى معطيات الفلسفة الغربية، حيث قال بضرورة "أن نميّز في الخيال المتصل بين خيالات تأملناها سالفا واستدعيناها بعملية عقلية واعية، وخيالات تقدم نفسها بشكل عفوي كالأحلام، وتتميز الخصيصة المميّزة لهذا الخيال في عدم انكفائه عن الموضوع المتخيّل...". [3]

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2006، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص21.

وإذا كان المتخيّل هو صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، فهو نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع، وما لا يستسيغه أحيانا ويتجلى ذلك من خلال صدم آفاق الانتظار، لكن تبقى هذه المعرفة التخييلية، ومهما بعُدت فإنّها لا تتباعد مع المعرفة العقلية وإنّما تنهض من خلال إدراك الصوّر الحسيّة.[1]

نستنتج من هذا أنّه لا العقلاني وحده ولا المتخيّل وحده قادر دون الآخر أن ينتج معرفة، لأن كلّ معرفة تقتضي مجموعة من أسباب الفهم، وبالمقابل بدون أي متخيّل لا يمكن لأي قضية أن تتجسّد كحقيقة، ولا لأي حقيقة أن تتجسّد كواقع.

2- المتخيل والواقع:

كانت المناقشات المكرِّسة لهذه العلاقة مرتبطة تقريبا بمفهوم الواقعية التي يجب معالجتها هنا، في حين يحمل مصطلح الواقعية كمعظم مصطلحات مفاهيم النظرية الأدبية معانٍ متعددة جدا، ويجب أوّلا عدم الخلط بين الواقعية والحقيقة لأن لكل منهما مفهومه الخاص ومن هنا نجد أن الحقيقة ليست هي جوهر القضية في العديد من المناقشات التي كرّست الواقعية،[2] إذن الحقيقة لا تمثل بالضرورة الواقع بكل حيثياته وصوّره.

أما عن العلاقة بين المتخيّل والواقع فنجد أوّلا ،ولكن قبل ذلك ينبغي أن نتحدث عن الشروط التي تتحكم في الواقع. وبما أن الواقع هو عبارة عن شبكة من العلاقات المادية: إنسانية واجتماعية، حضارية، ثقافية، اقتصادية، سياسية، فإنّ الشروط التي تتحكم فيه هي الشروط التي يكون لها حضور قوي في مساحة هذه الشبكة وتعمل كلّ علاقة من العلاقات على توطيد نفسها بالواقع، وبقدر ما يكون الجذب شديدا بين هذه العلاقات بقدر ما تكون حركية المجتمع ذات مردود إيجابي.[3]

إذا أخذنا قضية علاقة المتخيّل بالواقع، من وجهة نظر اللسانيات فإننا نقول أنّها تمثل علاقة الدال بالمدلول، ذلك أن الدال هو المتخيّل أي النّص الأدبي ويمثّل الرمز

---

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص45.

[3] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص47.

اللّغوي، وهذا منطقي لأن النّص الأدبي يتكون من مجموعة من الرموز اللغوية التي تنتظم في بنية فنية قصد تبليغ معرفته بهدف التواصل.[1]

أما المدلول فهو الشيء الّذي يحيل عليه هذا الرمز، وهو في حديثنا هذا الواقع الّذي يتكلّم عنه أو منه النّص الأدبي وهو الحقيقة الموضوعية المادية التي يشير إليها الرمز اللغوي، ومن هنا يمكن القول بأن العلاقة بين الدال والمدلول وجودية إذ يستحيل وجود واحد دون الآخر،[2] أما جانب التأثير بين المتخيّل والواقع فيبتدئ خاصة من خلال الواقع الّذي يساهم بشكل كبير في ضبط آليات المتخيل وتشكيلها، هذا الموقف يأخذ به الفلاسفة والنقاد الواقعيون المتشدّدون، ويسقطون من حسابهم أن المتخيّل تحكمه قوانينه الخاصة بالدرجة الأولى، ولا يتقاطع مع آليات الواقع إلا في نقاط محدودة، ولكن من جانب المتخيّل نلاحظ أنّه يعيد تشكيل بنى الواقع أي إعادة صياغته وتشكيله وبهذا فإنّ المتخيّل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا، والمتخيّل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته، إذن فهذا الأخير على الرغم من كونه من مكوّنات الواقع فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته.[3]

ويذهب عبد المنعم تليمة إلى اعتبار الأدب صورة لهذا الواقع، حيث يقول: "وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذواتنا موضوعيا، هو مفردات العالم، الواقع وظواهره وأشياؤه وأحياؤه، إنّما تلك الصور والأفكار هي صورة هذا الواقع.[4] وهو نفسه يرى أن معرفتنا بالواقع يجب أن تكون معرفة جمالية فيقول: "إنّ الصلة الجمالية بالواقع تعتبر معرفة جمالية بهذا الواقع".[5]

وهكذا نرى أن العلاقة بين المتخيّل والواقع لم تحسم بعد، إذ أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع، من هنا تصير علاقة المتخيّل بالواقع علاقة جمالية، وتصير وظيفة الفن هي الوصول إلى حالة التناغم والانسجام، "فالتشكيل سبيل الفنان إلى

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص50.

[2] المرجع السابق، ص50.

[3] حسين خمري فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص54.

[4] المرجع نفسه، ص56.

[5] المرجع نفسه، ص57.

إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما ويصبح من مهام علم الجمال والنقد الدلالة على الواقعي بقرائن تشكيلية".[1]

ويطرح تودوروف علاقة المتخيّل بالواقع من وجهة نظر مزدوجة، الأولى تحتكم إلى قواعد الجنس الأدبي، أي لكي يستطيع النّص الأدبي الإيهام بالواقع، يجب أن يكون مطابقا لقواعد الجنس الأدبي بهذا المفهوم يصير المتخيل هو علاقة النّص بالخطاب الأدبي.

والثانية هي العلاقة التي يمكن أن توجد بين الخطاب وبين ما يمكن أن يعتبره القارئ صادقا (الرأي المشترك)، فالنص الأدبي يقترب من الذوق العام كلّما اقترب من الواقع، وهذا يعني أننا ننطلق من بنية خارجية ونحاول إسقاطها على النّص.[2]

ومن هنا يمكن القول أن لكل واحد وجهة نظر مختلفة حول قضية المتخيل والواقع وذلك نظرا لاختلاف الخلفيات والإيديولوجيات الفكرية والثقافية.

3-المتخيّل والشعرية:

هناك صلة مباشرة بين التخييل والشعرية سواء العربية منها أو الغربية، ذلك أن الفلاسفة والبلاغيين والنقاد، تركوا لنا معجما شارحا للتخييل، يقوم على فهم المتخيّل الشعري، في علاقته بالمحاكاة بالنسبة للمبدع وأساليبها وأشكالها والتعجب بالنسبة للمتلقي بكونه انفعالا له أيضا ، كأنّ تكون استجابة سلوكية أو سيكولوجية، "وفي كلا المستويين كان القصد قوام المتخيّل في شكله ومضمونه".[3]

وقد ربط ابن سينا بين التخييل وإثارة التعجب، وهو ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيّلة الشاعر المعطى الحسي، أي أنّه وضع التخييل والانفعال في مساق واحد، فالتخييل من شأنه أن ينفعل له المتلقي لأن الانفعال على حد تعبير سارتر Sarter ويتجلى باعتباره علاقة عينية معينة لكياننا النفسي

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص23.

بالعالم، وهذا يعني أن المتخيّل هيئة في الكلام تحدث الانفعال، ومن هنا جـــاز أن تكـــون مواد التخييلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت في النفس الانفعال المقصود بالشعر.[1]

ارتبط الصدق والكذب في التخييل بقدرة الشاعر على إبداع صور بواسطة التحايل والمخادعة، والتي تسدّ قدرة الشاعر على أن يرى هو نفسه والمتلقي أيضا ما ليس حقيقيا أو واقعيا، حتّى أنّه قد يؤدي به من خلال فعل التخيل إلى طلبه أو الهروب منه وهو فعل استجابة عضوية بالرغم من أن هذه الاستجابة لا تمثل أثرا كبيرا[2]. مثل البعـــد النفـــسي الّذي يحدث عن الانفعال الناتج عن تعجب أو تصغير، وقد أكد ذلك ابن ســـينا ذلـــك" أن انفعال المتلقي للتخييل لا يشترط فيه العقل وإنّما هو استجابة تؤول إلى موقف نفسي وبنية وجدانية، والفرق بين الانفعالين فرق في نوعية المتلقي"[3] وهذا ما سنتحدث عنـــه لاحقـــا عن أهمية المتلقي، ودوره في عملية التخييل، وقد تطرّق حازم القرطاجني إلى العلاقة بين المتخيّل والشعرية ، حيث يرى بأن" التخييل هو قوام الصناعة الشعرية وأوضـــح هـــذا الأخير كيف تتم عملية التخييل؟ وحدّد طرقها التي تتمثل في تفكّر بحت أو بواسطة سماع أو مشاهدة شيء يؤدي إلى تذكر شيء آخر، مما يعني أن التخييل عنده يقوم على أســـاس اختيار المعاني والألفاظ مع وجود السياق أي تناسب هذه المعاني مع سياقاتها المختلفـــة، حيث يعرّفه بقوله: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط والانقباض".[4]

يعكس التعريف السابق البعد التفاعلي الّذي أحاط به حـــازم القرطـــاجني مفهـــوم التخييل، حيث أن تصور الشيء الآخر فعل كلام غير مباشر ينشأ عن فعل التخيل لـــدى المبدع، ويشترط أن يصبغ بحالة نفسية هي مركز التأثير والتفاعل مع النّص، حيث يصبح النّص نداء للتعاون التخييلي مع القارئ.[5]

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص150- 151.

[2] المرجع السابق، ص176.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص25.

[5] المرجع نفسه، ص25.

إنّ هذا البعد التداولي الّذي تحرص عليه اليوم الدراسات التداولية والتأويلية من شأنه أن يخرج مفهوم التخييل من التصور والتأمل المجردين اللذين أحاطا بتفسيره وفهمه.

ووفق هذا التصور للمتخيّل في الشعرية العربية، كان هناك تفصيل في ميكانيزمات التخييل، حيث أن قصد إثارة القارئ بواسطة التخييل يقتضي إستراتيجية أقام عليها حازم القرطاجني كتابه "المنهاج"، وبعد أن حذر أن يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام، بيّن إستراتيجيته بتبيّن موقعه من حيث اللفظ والنظم والمعاني والأسلوب،[1] وهو تصور للموضوع التخييلي والأداة التخييلية كذلك، حيث يقول في هذا الصدد: "فثمة تخييل واقع في الموضوع وأداة هذا التخيّل ماثلة في الشكل، وثمّ تخيّل للمضمون والشكل بواسطة الأنساق الأسلوبية وما تضم من معان وألفاظ".[2]

4- المتخيّل والتلقي:

تحدثنا عن جملة من آليات الاشتغال ولكل منها لها أهمية كبيرة بالنسبة للمتخيّل، ويمثّل التلقّي إحدى هذه الآليات.

قبل أن نتحدث عن التلقي ينبغي أن نعرّج الحديث عن الموضوع الجمالي، إنّ فكرة الجوهرية لعلاقة المتخيّل بالموضوع الجمالي تتعلق بقضية فهم وإدراك المتخيل باعتباره موضوعا جماليا، وليس باعتباره تلاعبا حرا بالخيال من خلال الصوت في الموسيقى واللون في الرسم والكلمة في الأدب، بقدر ما هو خبرة بالمفهوم الظاهراتي، والتي عرفها هيدغر بأنّها "أسلوب لحدوث الحقيقة وإرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل ولن يحدث مرة أخرى... والإبداع هو ذلك الإظهار".[3]

ليس فهم العمل الأدبي وإدراك حقيقته مجرد انفعال ذاتي، وإنّما هو استيعاب لإبداعية الإبداع ذاته، أي من حيث هو موضوع الخبرة،" أي موضوع جمالي يقتضي فهمه ضرورة وصفه وتحليله أي تحليل خبرة الوعي والذات التي تحاول ذلك من خلال تملكه خياليا وإدراكه حسيّا".[4] وهذا يعني أن الاهتمام بالجانب الذاتي في تلقي العمل

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص187.

[2] المرجع نفسه، ص187.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص28.

[4] المرجع نفسه، ص28.

المتخيّل لا يلغي بنية العمل وأسلوبه ومن هنا كان الاهتمام بالصورة، "وقد تحدث سارتر عن مفهوم الصورة المتخيّلة من أجل فهم العلاقة بين المتخيّل والموضوع الجمالي والتلّقي".[1]

في دراسته المستفيضة عن الصور المتخيّلة وكيف أدركها ؟توصل سارتر إلى أنّها "توجد على نحو مغاير للوجود الّذي توجد عليه الأشياء، لأنّها ليست شيئا موجودا واقعيا وإنّما توجد بوصفها غيابا أي وجودا لا واقعيا".[2]

إنّ الخبرة الجمالية مرتبطة بشيء غائب أي بمتخيّل، ويُعَد هذا إبرازا للعلاقة بين المتخيّل والموضوع الجمالي والتلقي، ومن جهة أخرى يبرز الصورة المتخيلة على أنّها أسلوب من أساليب الوعي، عندما يقصد موضوعه، ويرى أنّها ليست موضوعا للوعي وإنّما هي وعي، فإدراكي لكرسي ما لا يعني أن الكرسي يكون في إدراكي الحسي لأن إدراكي الحسي هو نوع من الوعي بالكرسي، فإذا أغمضت عيني وتخيّلت الكرسي الّذي كنت أدركه الآن. فالصورة ليست موضوعا للوعي وإنّما هي الوعي ذاته، ولذلك فهي أسلوب من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه.[3]

أما موضوع المتخيل فهو ليس له وجود واقعي فعال على الوعي، لأن القصد في فعل التخيل من شأنه أن يسلب الموضوع وجوده الواقعي.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نفهم لماذا اعتبر سارتر الأدب موضوعا لا واقعيا، بحيث لا نستطيع إلا أن نتخيّل موضوعه الجمالي، ولذلك فالموضوع الجمالي هو ما يلتقي عنده قصد التذوق بقصد المؤلف، مما يؤكد أن القارئ كعنصر فعال يساهم في تأسيس الموضوع الجمالي في الأدب، لأن فعل القراءة يقتضي فعاليته من الذات والموضوع على حد سواء كما أكدّ ذلك في كتابه "ما الأدب؟".[4]

يحدد أسلوب وجود العمل الأدبي أسلوب الخبرة به، ويقتضي ذلك أن يقصد الشاهد العمل الفني على النحو الّذي يقصد به العمل الفني موضوعه الجمالي... ولما كانت بنية

---

(1) المرجع السابق، ص28.

(2) آمنة بلعلى ،المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص29.

(4) المرجع نفسه، ص29.

الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصور المتخيّلة،[1] فإنّ ذلك يعني أن المتلقي ينبغي أن يقصد العمل الفني على مستوى الخيال حتّى يُمكن للموضوع أن يتجلى.

إنّ الخبرة الجمالية هي عملية اتصال جمالي تحكمها فكرة النشاط القصدي الّذي يوحّد بين فهم القارئ وفهم الفنان، بحيث يمكن أن يفهم العمل على نفس النحو الّذي يقصده الفنان، ويكون ذلك بأن يتخذ القارئ الموضوع الفيزيقي أو الوسيط المادي جسرا يوصله إلى قصد الفنان، ويكون بمثابة المعادل المحسوس للموضوع الجمالي المتخيّل.[2]

إنّ هذا يوصلنا إلى نتيجة مهمة في فهم المتخيل باعتباره وسيطا ماديا يعمل كمماثل للصورة المتخيّلة، التي يمكن استحضارها من خلاله لمن يريد، وليس هو ما نقرأ من شعر أو رواية أو لوحة، ولذلك يظل الإبداع دائما متجدد القراءة لأن الصورة المتخيلة تزوره كلّما قصدها القارئ.

إذن يمكن أن نعقد العلاقة الجمالية وفكرة القصدية بالمتخيّل الّذي يتأسس على مفهوم الإلتذاذ والإنفعال عند علماء الإسلام، ذلك أن المتعة الجمالية التي عبّر عنها بشكل أو بآخر بالموضوع الجمالي ما هي إلا نوع من الانفعالات أو المشاعر القصدية نحو الموضوع المتخيَّل.

وهكذا فإننا نجد هناك علاقة وطيدة بين المتخيّل والتلقّي والموضوع الجمالي أي أنّ كلّ واحد منهم يخدم الآخر ويرتكز عليه.

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص30.

الفصل الثاني

التخييل بين جيرار جنيت وعبد الله إبراهيم.

المبحث الأوّل: المتخيّل عند عبد الله إبراهيم.

1- إشكالية الرؤية والمنهج.

2- تناص الحكاية في القصّة القصيرة.

3- وظيفة الرؤى في القصّة القصيرة.

4- استنطاق الخطاب وتقويم المرجع.

5- نظم صوغ المتن الروائي.

المبحث الثاني: التخييل عند جيرار جنيت.

1- ماهية الأدب باعتباره تخييلا.

2- ماهية الأسلوب.

4- الصورة الأدبية.

5- مفهوم الرؤية.

المبحث الأوّل: المتخيّل عند عبد الله إبراهيم.

يطرح عبد الله إبراهيم جملة من الموضوعات والتّي أشار إليها من خلال كتابه المتخّيل السّردي لعلّ أهمّها:[1]

1- إشكالية الرؤية والمنهج:

يرى عبد الله إبراهيم أن كلّ من الرؤية والمنهج تمثلان الركيزة الأساسية في العملية النقدية والخطاب بشكل خاص حيث قام بإعطاء تعريف لكل منهما: "الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظّمة التي يهتدي بها الناقد متخلصة من آفاق تلك الرؤية".[2]

لم يعط هذا الناقد تعريفا عمليا للرؤية وأهميتها وخصوصيتها ورأى بأن الحاجة إلى تنظيم أطراف تلك الرؤية وتحديد آفاقها هي التي فرضت حضور المنهج، من هنا نرى أن حضور المنهج ضرورة لا غنى عنها، أي أن كلاهما يكمل الآخر، ولهذا فقد أثارت هذه القضية اهتمام النقاد والأدباء، يقول عبد الله إبراهيم: "... أن الجانب الخصب في العملية النقدية، بدأ من أرسطو، هوراس، مرورا بالجرجاني، وصولا إلى لوكش وتودوروف، على سبيل المثال وليس الحصر، إنّما نهض فضلا عن توافر عوامل أخرى، على اقتران الرؤية الدقيقة والشاملة للعملية الأدبية بالمنهج المعبّر عنها..." [3].

فالمعضلة التي تبلغ مستوى الإشكالية هي حضور الرؤية وغياب المنهج وهي الأكثر انتشارا والأقوى هيمنة في شتى حقول الأدب. أعتقد أنّ الناقد هنا قد عمّم وقوع هذه الإشكالية في الأدب العربي،في حين أنّنا قد نجد أعمالا تكتسب التصورين معا أي

---

[1] عبد الله إبراهيم أكاديمي مفكر وناقد عراقي متخصص في السرديات ونقد المركزيات الثقافية، نال شهادة الدكتوراه في الآداب العربية عام 1991، يعمل حاليا خبيرا ثقافيا بالديوان الأميري في الدوحة، وهو باحث مشارك في الموسوعة العالمية.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص05.

[3] المصدر نفسه، ص06.

الرؤية والمنهج من ذلك دراسات جيرار جنيت التي تتّسم بالمنطقية في ترتيب العناصر إضافة إلى الرؤية الفكرية والجمالية في عرضها.

ثمّ اتجه الناقد إلى التحدّث عن النشاط النقدي في العراق في مجال دراسة القصّة القصيرة والرّواية ونقدهما، ورأى بأن النقد في تلك الفترة كان انطباعيا أي مقدرة الكاتب على التعبير عن مكونات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعية حيث يقول: "... كان الناقد يعتقد أن المبدع إنّما يستعير مكونات الواقع، بوساطة اللغة، ومن ثمّ فإنّه لابد أن يحيل إلى ذلك الواقع مهما كان أدبه، ومهما تعددت أساليبه ولما كانت نظم الواقع مدركة وواضحة، فقد استعيرت تلك النظم لقياس العالم المتخلق في النّص القصصي أو الرّوائي..." [1].

إن الاعتماد على مكونات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، لا تكف وحدها لخلق أدب أو نص قصصي أو روائي وإنّما ينبغي أن تتضافر جهود وعوامل مختلفة في إنتاج أدب ما.

ثمّ يرى بأن اللّغة الأدبية لا تستعير الواقع الخارجي، إنّما تعبّر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية بعضها ببعض. نجد الناقد هنا وقع في تناقض مع نفسه، حيث يرى بأنّ العالم المتخيّل يكون نتيجة استعارة الواقع، ثمّ يذكر أنّ المتخيّل لا ينتج بالضرورة عن ارتباطه بالواقع وإنّما نتيجة تداخل دلالات لغوية متعددّة.

لقد أصبح واضحا مدى تداخل كلّ من الرؤية والمنهج في العملية النقدية، وأن أي جهد نقدي لا يتأسس عليهما جهد لا يمكن أن يؤسس مبادئ نقدية متينة، وقد قام بعرض جملة من الاحتمالات المنطقية لركيزتي الرؤية والمنهج، فالنظر المجرد يحدد أربعة احتمالات، ألا وهي:

1-حضور الرؤية والمنهج.

2-حضور المنهج وغياب الرؤية.

3-حضور الرؤية وغياب المنهج.

---

[1] المصدر السابق، ص08.

4-غياب الرؤية والمنهج.

ورأى بأن الساحة النقدية تفتقد إلى الرؤية والمنهج معا، كما أن اقتران هذين المصطلحين هي الأخرى معدومة، يقول عبد الله إبراهيم في هذا الصدد: "سأقرّر ابتداء إنّ المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقد تماما الرؤية والمنهج، وهي تشكّل كمّا هائلا يرهق الفعالية النقدية... وأكّد أيضا أن حالة اقتران الرؤية بالمنهج معدومة يتيح لنا تقرير صورة غياب الرؤية والمنهج في النقد القصصي في العراق".[1] مماّ يمكن استنتاجه من خلال هذا الطرح أنّ الناقد صبّ جلّ جهده في التحدّث عن النقد القصصي في العراق وحاول الولوج إلى عالم النقد القصصي العربي بشكل عام لكن سرعان ما يعود إلى سابق عهده، أي أنّ ما عابه على النقّاد وقع فيه وهو التناقض في الطرح.

ثمّ اتجه إلى الحديث عن أثر الموروث النقدي في الأدب بحيث تعرّض إلى النظريات المختلفة وعلاقتها بالأدب حيث يقول: "إنّ الأدب محاكاة للواقع، أو انعكاس له، أو تعبير عن ظواهر قائمة وبمرور الزمن، فإنّ هذه الرؤية لم تظل كونها رؤية مفسرة للظاهرة الإبداعية فحسب، بل تجاوزت إلى اعتبار أن نظم الشيء محاكي... هي المقياس الوحيد للحكم على عالم الإبداع، وهيمنت نظم الشيء المحاكي وصارت مقاسا لكل ما عداه...". [2]

و رجع للتطرّق إلى المقاربة الانطباعية، مقاربة حرة غير واعية بقصدية الفاعلية النقدية بوصفها عملية وصفية- تحليلية تأويلية، وكانت تعمل ضمن مستوى آخر، وهو ليس إثارة الإشكالات الرئيسية التي تدخل في صلب النقد، بل نحشد الأدلة لتعزيز هيمنة ما هو خارجي ليس إلا، وبذلك تصبح هذه المطابقة تحدّ ذاتها هي الهدف لا المقاربة النقدية الخاصة مثالا على ذلك "هو تطبيق المنهج المورفولوجي الّذي اجترحه بروب عن بنية الحكاية الخرافية، ومحاولة تطبيقه على القصّة القصيرة والرّواية إلا أنّه لا يتفّق وتحليل القصّة القصيرة والروائية، لأن هذه تختلف عن تلك في البنية والأسلوب وغير ذلك...".[3]، نلاحظ هنا أنّ الناقد حاول الخروج من عالم الإشكال المفهوماتي بين الرؤية

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص10.

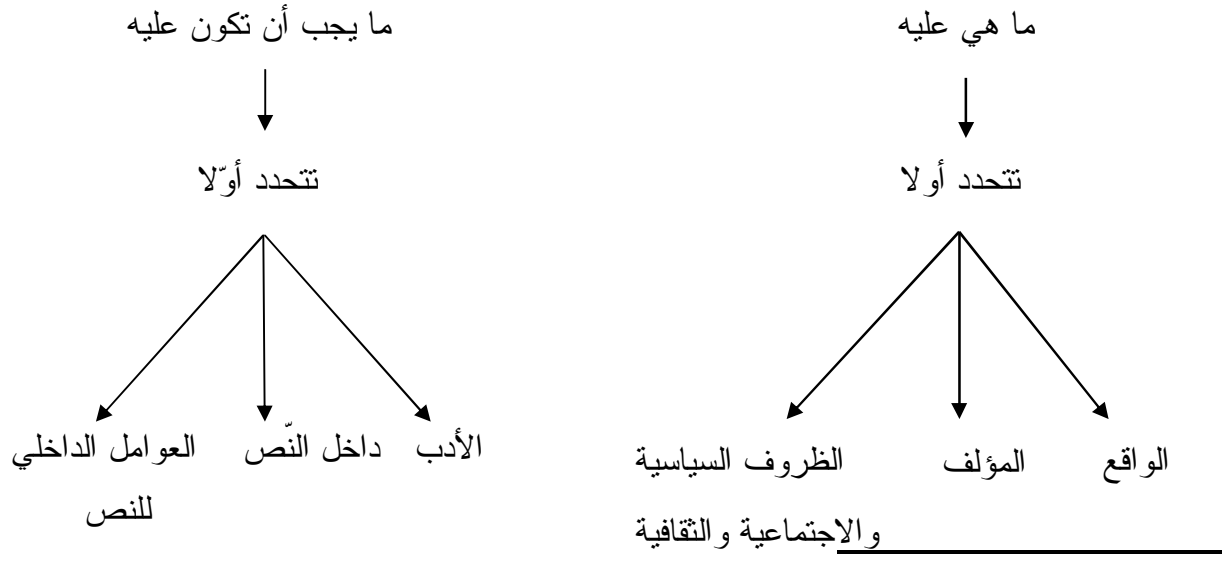
[3] المصدر نفسه، ص13.

والمنهج إلى عالم النظريات والحكايات الشعبية على غرار الحكاية الخرافية ومقارنتها بالقصة القصيرة من خلال تطبيق المنهج المورفولوجي عليهما، ورأى بأنّ هذا المنهج يكون حكرا فقط على الحكاية الشعبية ولا يتعداها إلى غيرها، وهذا الرأي صائب إلى حدّ بعيد لأنّ لكل منهما خصوصيته وبنيته. ثمّ يتطرّق إلى الحديث عن عالم المتخيّل، حيث يقوم الكاتب بتنظيم المدلولات على نحو خاص، يوحي أو يقرب، ممّا يسهّل ولادة العالم المتخيّل في ذهن القارئ، يقول في هذا: "فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لإنشاء مدينة التخيل العجيبة، وعليه، فإنّ ما يحتاجه الناقد ليس استعارة نظم عالمنا، بل استنباط نظم تلك المدينة العجيبة".[1]

كما رأى بأن الرؤية المستمّدة من الواقع وليس من الأدب قد عَنيت عناية كبرى بما حول النّص من شخصية المؤلف، وعصر التأليف ومنظومة الظروف السياسية والنفسية، وقامت بوصفها وتحليلها وحصرت كثيرا من الوقائع مما خارج النّص الأدبي.

إنّ معظم الدراسات التي تحت هذا المنحى، لم تكن تهدف إلى مقاربة حقيقية للنص، بل كانت دراسات وبحوثا اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، لسبب بسيط، كونها تدور حول النص، ولا تتجرأ على ملامسته.

ركّز في هذا الصدد على العوامل الداخلية للنّص وأهمل الظروف المحيطة بالنص إلا أن الحقيقة أن كلّ من العوامل الداخلية والعوامل الخارجية يكملان بعضهما، ويمكن التعبير عن ذلك بالمخطط التالي:



[1] المصدر السابق، ص09.

هذا المخطط يوضح التناقض الّذي وقع فيه من خلال تركيزه على العامل الداخلي للنص، فهذا الناقد لم يوضح آليات الرؤية ولا كيفية اشتغالها في المتخيّل.

إنّ الخطورة التي يضفي إليها هذا النمط من الدراسات النقدية، أي الاعتماد على المنهج المورفولوجي وتطبيقه على النّصوص الرّوائية والقصصية وعدم اقتصاره فقط على تحليل الحكاية الخرافية، وتتمثل هذه الخطورة بتحويل المادة الإبداعية إلى مجموعة من النظم المنهجية، يقول الناقد في هذا الصدد: "... سينتقل أي هذا النمط من الدراسات بتحويل المادة الإبداعية إلى مجموعة من النظم المنهجية، فتفقد كونها موضوعا للدرس النقدي، وتصبح حقلا لتجريب معطيات المنهج، فإنما تلغي الجوهر الّذي ينطوي عليه الإبداعي، بحثا عن نظم مستنبطة من خطابات أخرى..."[1] إذن فما الحلّ البديل لذلك؟ وما هي الأسباب التي أضفت إلى هذا النمط من المقاربات؟

إنّ الجواب حسب رأي عبد الله إبراهيم يتمثل في الاستقراء المنهجي للجهود النقدية نفسها، فهي قد انطلقت في مقارباتها دون أن تمّهد القضايا الإجرائية الأساسية، أو بتعبير آخر لم تراع الهدف من العملية النقدية ألا وهو الكشف عن النظم والبنى الأسلوبية والدلالية والتي يتكّون منها العمل السّردي أو الخطاب الرّوائي، هنا نجد أن الناقد العراقي الّذي ركّز عليه في دراسته لم يهضم أهمية العمل المنهجي حيث أنّه افتقد إلى الرؤية والمنهج معا، ولهذا جاءت مقارباته ضعيفة وغير مستقرة وهذا ما وقع فيه الناقد بحدّ ذاته.

ما البديل لحال مثل هذا؟

البديل ينتج عن اقتران رؤية مستقرة وواضحة مع عمل منهجي منظّم إضافة إلى دقة استعمال المصطلح، مرورا بنمط المقاربة وصولا إلى النتيجة أو الهدف وتحويل العملية النقدية إلى عملية إبداعية وذلك انطلاقا من الكم الهائل من الموروث النقدي، وهذا يعني أن اقتران الرؤية بالمنهج له شأن كبير في إرساء الفاعلية النقدية، لا مقاربات تحمل في طيّاتها جانبا كبيرا من التناقض والوهم الّذي لا يثمر شيئا، يقول الناقد: "إنّ المشروع النقدي الّذي سيضع في أوّل اهتماماته، حسم القضايا الإجرائية الأولية، سيعيد أنّه في صلب العملية النقدية، آنذاك يستطيع أن يواصل حفرياته بالاتجاه الّذي يختار بالعمق الّذي

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص13.

يستطيع فأرض الخطاب الإبداعي واسعة وخصبة ولابدّ من تحقّق المعرفة في الّذي ينتدب نفسه لذلك، ولابد أن يكون نتاج حفرياته معرفيا، كما يكون عمله مسوغا".[1]

وما يمكنه قوله أن هذا الناقد أراد أن يخلق لنفسه نظرية يثبت من خلالها حضوره كناقد، لكن سرعان ما يجد نفسه خارج دائرة الطرح السليم لأنّه كثيرا ما يقع في التناقض مع رأيه وآراء سابقيه من النقاد.

2- تناص الحكاية في القصّة القصيرة:

نحن نعلم جميعا أن الحكاية تنطلق أساسا من الأساطير والخرافات والمكونات الميثولوجية، وعلى الرغم من أن الحكاية تعود جذورها الأصلية إلى مراحل الطفولة، فأضحت الحكاية بذلك عنصرا فاعلا في عناصر الفن القصصي بنوعية الرّواية والقصّة القصيرة، وقد نهضت هذه الأنواع اعتمادا على الحكاية يقول عبد الله إبراهيم: "... إنّ نهوض الأنواع القصصية اعتمادا على الحكاية، يعود أساسا إلى تفكك الأجناس الأدبية إلى أنواع، ومحاولة تخليق كيان خاص، يرتبط بالأمل بوساطة ونتائج معينة، ومن هنا يمكن التأكيد أن القصّة القصيرة والرواية، نوعان أدبيان، خاصان ومتميزان وهما يختلفان عن الحكاية، لكنهما لا يتقاطعان مع عناصر تكونها وبنيتها..."[2] فإذا كانت الحكاية تقوم على ما هو خارق من الواقع المتخيل، فإنّ فنون القص الحديثة نهضت أساسا على إعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم متعدد المستويات.

يحدد في هذا الصدد الناقد محمد خضير ثلاثة عصور للحكاية وهي عصر النشأة وهو العصر الّذي كانت فيه الحكاية قارة خاصة هذه القارة عاش فيها أشخاص وهميون وحقيقيون، آلهة وأنصاف آلهة.[3]

وعصر اكتشاف الحكاية وهو العصر الّذي بنيت فيه الحكاية القصور والقلاع وعصر العودة إلى الحكاية هو عصر الكتّاب المعاصرين والعائدين من تخوم العصور

---

[1] المصدر السابق، ص15- 16.

[2] عبد اللّه إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات في الرؤية والتناص والدلالة ، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص18.

الوسطية، أثبتوا للحكاية مدنا مستقبلية مناسبة للانتعاش الأخيلة وتفريغ الأسرار وهذا العصر هو عصرنا حسب رأي محمد خضير.[1]

وتهدف هذه الدراسة عن تناص الحكاية في القصّة العراقية إلى تحقيق غايتين اثنتين هما حسب رأي عبد الله إبراهيم:

1-تقديم وصف عام لبناء القصّة وبناء الحكاية بحيث يمكن تلمس مفاصل التناص الأساسية.

2-محاولة كشف دلالة هذا التناص، بناء على قراءة عميقة لتركيب الخطاب قيد الدرس.

ومن أجل تحقيق هذه الغاية أو هذين الهدفين تم انتخاب مجموعة من القصص القصيرة من خلالها سيتم كشف أوجه التناص من بين هذه القصص آلهة الطوفان للقاص محمد خضير وقد اتخذها هذا القاص كخلفية لقصته "الحكماء الثلاثة" وقد ذكر عبد الله إبراهيم في كتابه معظم الرّوايات للطوفان من بينها:[2]

1-المدونة السومرية لملحمة الطوفان وبطلها "ريوسدار" ولعلّها أكثر المدونات أصالة، فهي إبداع سومري خالص، استفادت منه المدونات اللاحقة.[3]

2-المدونة التي جاءت ضمن الترقيم الحادي عشر من ملحمة كلكامش وبطلها "اثونايتسم".

3-رواية "بيروس" وبطلها "خيسشروس" وهو الملك العاشر لبابل الّذي أقبره الإله "كرونوس" برؤيا طوفان سيعم الأرض.

4-المدونة التي حملت الملحمة القصيرة، وبطلها "أترحاسيس".

5-رواية الكتب المقدسة لحكاية الطوفان وبطلها "نوح".

"تقترب قصّة الحكماء الثلاثة كثيرا إلى الرّواية الرابعة، إذ أن كلا من الملحمة السومرية والقصّة القصيرة تتخذان من "أترحاسيس" بطلا لهما وتنسج الثانية كيانها، بناء ودلالة في حقل مجاور للحقل الملحمي"[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص23.

من أجل تلمس مفاصل التناص الأساسية قام عبد الله إبراهيم بتلخيص وجيز للنّصوص الملحمية وذلك في محاولة لتعقب نسق البناء الأساسي للوقائع ويعني "اترحاسيس" المتنامي في الحكمة أو الواسع المعرفة، وقد عرض جانبا كبيرا من الملحمة وقام بتحليلها ثمّ بين مواطن التشابه والاختلاف بن قصّة "الحكماء الثلاثة" وملحمة الطوفان ويختلف النصّان في جوانب ويتفقان في جوانب كثيرة أي أن القاص محمد خضير أخذ من نص ملحمة الطوفان.

وعند عرضه لهذين النصين تبدو في أوّل وهلة مفاصل التناص الأساسية بين النّص الملحمي والنص القصصي قليلة، إلا أن تعقبا دقيقا لنظام الوقائع في النصين، وللنظام الزمني يؤطّر سلسلة الوقائع في النصين يكشف عن تماثل وإن كان خلاقا على مستوى البناء، تكشف على تماثل على مستوى الدلالة.

يجب التأكيد عند النظر إلى هذين النصين، إن حافزهما أسطوري ملحمي يقوم بمهمة إنقاذ الجنس البشري في ملحمة الطوفان، وهو في قصّة "الحكماء الثلاثة" يرسل مبعوثا من مجلس الآلهة في أشور يتطور كلّ من النصين في سياق يتداخل أحيانا ويتوازى أحيانا.[1]

ويلعب المستوى الدلالي عنصرا فاعلا في تحديد هوية التناص، وهو الّذي يبين القوة الإبداعية للنّصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض بيد أن المستوى الدلالي هو طبقة خفية للمستوى البنائي.

إنّ المستويين الملحمي والواقعي يتنازعان مبنى القصّة ودلالتها ولكنها يمدانها بقوة إبداعية كبيرة، وبذلك فهي لا تبدو كما يتخيل البعض عبارة عن تقرير صحفي سريع سببته الحرب، بمقدار كونها تغوص عميقا في التاريخ الملحمي للواقع، وتفتقر إلى المستقبل لتأسيس أرضية جديدة لفن القصّة في العراق تشاركها في ذلك نصوص قصصية أخرى، وهنا تتجسد الرؤية حسب رأي الناقد من خلال تداخل الواقع ومختلف الظروف المستقلة في الجانب السياسي والاجتماعي والثقافي وهذا شيء آخر يثبت التناقض الّذي وقع نفسه الناقد، حيث يغير أن الرؤية التي تنطلق من الواقع وليست من الأدب، قد عنيت

---

[1] المصدر السابق، ص29.

عناية كبيرة بشخصية المؤلف والظروف المحيطة بالنص، لكن معظم القصص الرّوائية التي عرضها تجسدت فيها العناصر التي رفعتها خاصة قصّة الرّوائي محمد خضير التي ظهرت فيها جليا مدلولات الواقع والظروف السياسية والاجتماعية، لكن المتتبع ثقافيا هو يفهم رمزية هذه النصوص كما أن معظم هذه القضايا لم يتعرض لها جيرار جنيت ولم يعتبرها من أساسيات التخييل في كتابه على عكس عبد الله إبراهيم الّذي جعلها أساسا مهما في وجود المتخيل في السّرد الرّوائي.

تحدثنا سابقا عن تناص الحكاية ولإثبات هذه القضية تطرّق الناقد إلى جملة منها ذكرنا جزءا منها وسنتطرّق الآن للحديث عن محمد الجنداري وقصته "قلاع الورق".

حيث قام هذا الأخير بتخليق عالم قصصي خلال ربع قرن من الكتابة فهو عالم متميّز في بنيته وأسلوبه ومنظومة الدلالات المترشّحة عنه، يجد الناقد نفسه في مواجهة مادة إبداعية خصبة متمثّلة في أربع مراحل وهذه المراحل حدّدها الناقد في كتابه حيث يقول: "... ونصطلح هنا على تلك المراحل بمصطلحات تطمح لتأثير خصوصية العالم الإبداعي للقاص محمد الجنداري، ولا ينبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن أطر ثابتة، إنّما يمكن القول أن تقسيمه لعالمه فرضه طبيعة عالمه الإبداعي...". [1]

ومن هذه المراحل التعبيرية، الواقعية وما يُلمس في مجموعته "أعوام الظمأ" تقوم على تخليق مادة قصصية تتعارض مع المألوف، إضافة إلى التعبيرية الرمزية والتعبيرية الشيئية والتعبيرية التاريخية ولكلّ من هذه المراحل خصوصيتها وجماليتها، فلا يسعنا الحديث من كلّ هذه القصص فاكتفينا بذكر النزر القليل منها وذلك راجع لطول وحجم القصص الرّوائية المعروضة من هذه القصص لطيفة الديلمي، وقد فُرضت خاصية التركيز على المتن الحكائي في القصص الآنفة الذكر على عكس قصّة "الحارس والأميرة" للقاص أحمد خلف التي بيّنت أهمية البنية السّردية وتناصها.

فقصة الحارس والأميرة يطرح فيها القاص إشكالية البنية السّردية بصورة استفهام ومساءلة لنفسه ولشبكة الحكاية التي ينسج بعض أجزائها ويؤلف نفسَه الأجزاء الأخرى فيها، وهذه القصّة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيّل وقد يجر هذا الامتزاج إلى الانقسام في

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص33.

بعض الأحيان في محاولة يائسة للهرب من الواقعي وتوغّلا أبديا في المتخيل، وإذا كان لابد من الوقوف على الجسر اللغوي الّذي تعبّر عليه الشّخصية من الواقعي- بالنسبة لها- إلى المتخيّل فإنّه يحصر في المرحلة الأولى من القصّة.

"عليه أن يتساءل لأجل أي شيء تم تشييد القلعة هذه، من الجائز أنّها مجرد حصن مهجور أو بيت كبير مناسب لكن أميرة من الزمن السحيق إحدى الأميرات اللواتي ظللن يحلمن بفارس الأحلام حتّى غدت الأميرة إحدى النساء الهرمات اللواتي لا جدوى من بقائهن مهجورات في قلعة كبيرة كهذه"[2].

يلاحظ أن هذا الجسر الّذي ينتهي فيه الواقعي ويبدأ منه المتخيّل يكون مدخلا فحسب لحلول المتخيل، فيتحول الافتراض السّردي إلى حقيقة سردية.

ومن هنا يبدأ نسج الحكاية، تبدأ أوّلا بالحلم، الحلم بفارس يمتطي صهوة فرس جموح، وبيده سيفه مرصّع بالفضة، فارس يقاتل من أجل امرأة ثمّ تبدأ التساؤلات تنخر الجسد أين ولّى عصر الرجال الأشدّاء، الرجل الّذي يغار على أمه، حبيبته، صديقته، أخته... من هنا نجد أن الناقد حاول أن يعطي لنا صورة تجسّدت في زمن ما ثمّ اضمحلّت نتيجة أشياء كثيرة.

إذن يكشف المسار المزدوج للسرد في هذه القصّة إلى وجود إطار سردي واقعي مُغلق وينطوي هذا الإطار أيضا على بؤرة متخيّلة نجهد بأن تتدفّق وتتكون ضمن هذا الإطار دون جدوى، وتنتهي بأن تغلق هذه الأخرى، مما يمكن القول هنا أن المسار السّردي في هذه القصّة دائري مغلق لأن هذه البنية تنهض على موروث القص الخرافي كما يلمس في حكايات ألف ليلة وليلة وبعض القصص العجيبة، ولهذا فإنّ مظاهر التناص فيها لا تذهب إلى المتن فحسب إنّما إلى البنية السّردية.

نلاحظ من خلال هذه الدراسة أن عبد الله إبراهيم استطاع التركيز على جانب مهم ألا وهو المتخيّل في السّرد الرّوائي الّذي كنّا نبحث عنه في المباحث السابقة وذكر هذا العنصر أي المتخيّل بجعلنا نحسّ بنوع من الطمأنينة وتتجسّد هذه الطمأنينة في معرفتنا بأننّا نبحث في شيء يخدم البحث ولا ينقلب عليه سلبا.وعند حديثنا اللحظة عن التخييل نستخلص أنّ الرؤية تتحدّد داخل البنى السردية وليس خارجها .

ولقد كشف البحث منذ القديم عن وجود مفاصل للتناص بين القصص القصيرة والنص القديم وهذا الأخير لم يكن عبثا يمارس سطوته وهيمنته على النّص الحديث، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصبه وقد ركّز الناقد في كتابه على علاقة النّص القصصي العراقي بالنص القديم حيث يقول: "... وهذا ما أشرته إلى العلاقة بين النّص القصصي العراقي المعاصر في علاقته مع النّص القديم، ولكن لابد من التأكيد هنا، أن مفاصل التناص التي تم حصرها والمتعلقة هنا بالبناء والدلالة ليست هي المفاصل الوحيدة، فثمّة اقتراب وتمثيل لأساليب التعبير القديمة، ويلمس ذلك واضحا في أسلوب التكرار الّذي تزخر به قصّة محمد خضير وقصة محمود الجنداري... والتكرار إحدى الخصائص المميزة للنّص العراقي القديم".[1]

3 – وظيفة الرؤى في القصّة القصيرة:

لقت قضية الرؤية اهتماما بالغا في الدراسات النقدية المتخصّصة في الرّواية والقصّة القصيرة، خاصة تلك الدراسات التي تنهج نهجا فنّيا في تعاملها مع فن النص، فنمط الرؤية هو الّذي يتحكّم في مسار وطبيعة المادة القصصية، ونظرا لأهميتها فقد أثارت جدلا واسعا، توقف بصورة خاصة عند "الراوي" و "الرؤية" وطبيعة العلاقات المتداخلة والمتشابكة بينهما.

يعرف الراوي بأنّه "الشّخص الّذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلاهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[2]، فالرؤية إذن تتجسد من خلال الراوي، فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية، فهما متداخلان ومترابطان بقول الناقد في الكتابه: "... فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري وهو يحدد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الّذي يقف خلفها...".[3]

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص60.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1984، ص132.

[3] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص61.

لم يقتصر الناقد على الاهتمام فقط بدراسة طبيعة الراوي ونمط الرؤية إنّما انتقل إلى بعض التفاصيل الدقيقة المتعلقة بعناصر البناء وخاصة الحدث، بوصفه أشمل العناصر الفنية التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشّخصية والزمان والمكان.

لقد كشف استعراض مظاهر الرؤى في القصّة العراقية عن ثبات محور مهم، وهو حساسية الرؤى وانغلاقها على عالم ضيق تنطوي فيه مشكلات العالم الأوسع، أو بالأحرى نموذج مصغّر لذلك العالم، وقد أورد هيمنة هذه الرؤى المغلقة في قصص كثيرة تعرّض إليها بالتحليل والطرح المفيد ولا يسعنا المكان لذكرها بالتفصيل.

وقد بيّن الناقد آثار الرؤية المغلقة في عناصر البناء الفني، حيث يقول: "... لعلّ أبرز آثار الرؤية المغلقة، تمثلت بظهور الحكاية، فإذا كانت الحكاية جوهر فن القص، فإنّ غيابها أو ظهورها يؤثر خللا واضحا في بناء القصة، ويعود ظهور الحكاية إلى سيل المشاعر والأحاسيس والهواجس المركّبة التي تتدفّق بدون نظام، مما أدّى إلى اندثار العنصر المكاني وتحول النّص إلى حقل ملتهب من أمواج المشاعر...".[1]

وهذا يعني أنّ السبب وراء غياب الحكاية التركيز والاهتمام بالمشاعر والأحاسيس المتناثرة والمبعثرة دون مراعاة العالم المعاش أي التركيز على الشّخصية دون التعبير عن واقعيتها من هنا نخلص إلى أهمية الوعي بالنسبة للشّخصية ومدى ارتباطه بالرؤية.

وقد توصل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤية: الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، وبسبب الأولى ظهر السّرد الموضوعي الّذي يعتمد على راو يلاحق الأحداث من الخارج وبسبب الثانية ظهر أسلوب السّرد الذاتي الّذي يعتمد في تقديمه للأحداث على رؤية ذاتية داخلية وتضافر هاتين الرؤيتين ساهم في تطوير فن القص، وقد تطرّق الناقد مفهوم الرؤية من أجل معالجتها داخل القصّة العراقية.

ثمّ حاول استقراء النتاج القصصي العراقي عام 1980 وتوصّل إلى بروز ظاهرة فنّية مهمة، يمكن تحديدها بظهور الرؤية الخارجية للراوي العليم، يقول الناقد في هذا الصدد: "... إذا كان الراوي يقدم مادة القصّة أو شخصية تقوم بالدور نفسه اعتمادا على رؤية خارجية وطغيان الرؤية الداخلية المغلقة على علم ضيق ذي مكونات محدودة، وأدت

---

[1] المصدر السابق، ص75.

هذه الظاهرة إلى عدم تحديد ملامح ذلك الراوي، وإلى هامشية موقعه في عالم القصّة...".[1]

[1] المصدر نفسه، ص65.

نلاحظ من خلال هذا الطرح أنّ الناقد ركّز على الرؤية في القص العراقي.

إنّ أثر الرؤية في عناصر بناء القصّة العراقية كان له تأثيرا كبيرا، يمكن تلمّسه في ندرة وجود قصّة مؤثرة –على حد تعبير عبد الله إبراهيم– كما أنّ الرؤية المغلقة في القصّة العراقية إبان الثمانينات تعبّر عن بنية اجتماعية خاصة، أتاحت لتلك الرؤية أن تبرز وأن تهيمن في القصّة القصيرة.

نجد هنا بعض التناقض وهذا يظهر جليا من خلال حديثه عن أثار الرؤية المغلقة التي تؤدي إلى غياب الحكاية ثمّ يذكر أن هذه الرؤية تعبر عن بنية اجتماعية خاصة.

4– استنطاق الخطاب وتقويم المرجع:

بدأ الناقد هذه القضية بمدخل تناول فيه موضوع هام ألا وهو الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، وقد تكرّر هذا الموضوع في أعمال أدبية متعددة، إلى درجة أن سمات شبه ثابتة أصبحت تتكرر في هذه الأعمال الرّوائية والقصصية وقد أورد الناقد جملة من السمات أهمّها: [1]

1– سفر البطل في كلّ هذه الرّوايات إلى بلدان أوربا بغية التحصيل العلمي.

2– الأبطال من الطبقة المثقفة كما أن كلّ رواية أو قصّة هي بمثابة تجربة ذاتية إضافة إلى معظم هذه الأعمال الإبداعية تتبنّى مسالة الصراع الحضاري.

إضافة إلى سمات أخرى، وقد قام بدراسة النّص القصصي "بالأمس حلمت بك"للقاص بهاء ظاهر وقد حاول توضيح الأبعاد التالية: الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري بين الشرق والغرب والأبعاد الرمزية للشّخصيات وتقصّي ظاهرة الموت وأسبابه، وتدور أحداث القصّة حول "كمال" وهو شاب عربي يعمل في مدينة أخرى، وهو مهاجر حصل على جنسية البلد، متزوج من امرأة من أهل البلد، ويقيم منذ عشر سنوات، لكنّه لا يشعر بأي انسجام في حياته" وهو ما يميل الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، فقد حاول بهاء طاهر التصدي لموضوع واسع ومتشعب، دون أن يفشل في إيصال التجربة ذهنية.

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص88.

ويطرح هذا النّص قضية الصراع الحضاري، من منظور جديد، لم تطرحه من قبل الرّواية والقصّة القصيرة، وهو بذلك يؤسس لمرحلة جديدة في تناول الموضوع الخطير، لأنّه في طروحات الفكرية، والموقف الحضاري العام لا يتفق ومعظم السمات التي توصل إليها الباحثون من خلال تحليلهم للأعمال الأدبية التي تصدت لهذا الموضوع، وقد قدمت تصورا وموقفا معاصرا لمفهوم الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، مبنيا على المعطيات الأساسية والواقعية الآتية لهاتين الحضارتين، ولم تحاول أبدا إضفاء مواقف فنية، "لأنّها لم تتوسل المواقف المفتعلة، بل نبض الفعل والموقف في وجدان الشّخصيات وعقلها، فعبرت عن تباين جذورها واختلاف رؤاها، وبالتالي اختلاف مصائرها".[1]

لم يستطع بهاء طاهر الالتحام بالغرب ومن هنا الرؤية التي تجسّدت في النص اتسمت بانغلاقها داخل عالمها الواقعي ولم تتجاوز العالم الآخر.

5- نظم صوغ المتن الروائي

لقد اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسيين هما: أوّلهما عني بمستوى الخطاب مما استدعى الاستعانة بالكشوفات اللسانية وثانيهما عنيّ بدلالات الخطاب من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون، ومن هنا يلزم القول على حد تعبير عبد الله إبراهيم "أن السّردية استقامت بوصفها علما سرديا على الجهود التي تمخّضت عما توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين... إنّ السّردية فرع من أصل كبير هو الشعرية وهو العلم الّذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب بأجناسه وأنواعه"[2]، إنّ المادة الحكائية ما هي إلا متن مصاغ صوغا سرديا، وهذا المتن إنّما هو خلاصة لما هي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشّخصية والخلفية الزمانية والمكانية.

إنّ النظر إلى "المتن المصاغ" بوصفه جوهرا كليّا يتكوّن من المادة الإخبارية المُصاغة سرديا، إنّما يقرّب فيما نرى الصورة الحقيقية للخطاب،كما أنّ ضبط صوغ

---

[1] المصدر السابق، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص108.

المتون الروائية العربية له أهمية ودور كبير في تأسيس سردية عربية للخطابات السردية القديمة.

إنّ المعيار الأساسي الّذي اعتمد عليه في تصنيف المتون هو معيار الزمن وثمة أربع نُظم أساسية وهي:

1- التتابع:

كشف الاستقراء الّذي أُجري على عدد كبير من الرّوايات العربية أنّ كثيرا منها ينتظم وفق تتابع متونها في الزمان.

ويمكن القول بصورة عامة أن الرّواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، وهذا لا يقتصر على الرّواية العربية فحسب بل إنّ هذا النظام كان ما يزال مهيمنا في الفن القصصي، ويعود ذلك إلى الخبر التاريخي في الفن القصصي.

وإنّ ما يميّز نظام المتن على حد تعبير عبد الله إبراهيم: "... يترتب فيه الزّمان على نحو منوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السّردية جراء بعد الآخر دونما ارتداد أو التواء في الزمان، ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السّردية من أبرع أشكال النثر الحكائي التخيّلي...". [1]

وهذا يعني أنّ نظام صوغ المتون اعتمد وبشكل كبير على معيار الزمن الثابت الّذي لا يرتد.

2- التداخل

إضافة إلى نظام التتابع نجد نظام آخر يمكن الاصطلاح عليه بـــ "نظام التداخل" وقد حظي هذا الأخير بمكانة مهمة جدا في صوغ متون الرّوايات وبخاصة منذ الستينات، وقد تميّزت بعض من هذه الرّوايات بخصائص متعددّة أهمها أنّها صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان.

يقول عبد الله إبراهيم عن التداخل: "إنّ ما يميّز هذا النمط من نظم الصّوغ كون الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله دون أن يوطئ له، كما رأينا في نظام التتابع وهذا

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص108.

يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان مما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السّرد وأزمنة الحدث".[1]

يمكن أن نقول في هذا الصدد أن نظام التداخل يحتّل مكانة مهمّة في نُظم صوغ المتون في الرّواية العربية المعاصرة، وبخاصة تلك النّصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السّردية، وذلك إلى جوار نظام التتابع الّذي بدأ ينحصر بعض الشيء.

3- التوازي:

يتميز نظام التوازي في صوغ المتن، في أن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمنيا في وقوعها، وقد قدم عبد الله إبراهيم أمثلة من ذلك رواية "صلاة الغائب" للطاهر بن جلون.

يقول عبد الله إبراهيم عن نظام التوازي أنّه: "يتصف بالاستغناء عن الاستغلال ومباشرة تقديم المتن الّذي ينتظم على محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة...". [2]

وفي رواية "صلاة الغائب" على سبيل المثال يتوازى فيه محوران أساسيان هما المادة الحكائية المتخيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرّواية إلى جوارها المادة التوثيقية التي تُعنى بتاريخ المغرب.

4- التكرار:

لا تكتفي بعض المتون بأن تُقدّم مرة واحدة، وإنّما تعتمد نظاما يكرّرها أكثر من مرة ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنّما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن.

يقول عبد الله إبراهيم أن: "نظام التكرار يتميّز، أنّ المتن فيه تعاد روايته وهذا يؤدي إلى حركة ظهور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها...". [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص110.

[2] المصدر السابق، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص113.

لا تقتصر شؤون السّردية على نظم صوغ المتون فقط بل تتعدى ذلك إلى أنماط السرود وإلى مراكز الرؤى، وإلى أنواع الرّواة ومواقعهم وأدوارهم في الخطاب.

يمكن القول أن طرق صوغ المتون يمكن أن تخضع للزيادة أو النقصان وهذا راجع إلى نوع الخطابات سواء من ناحية الأبنية أو السرود، ولا يمكن أن نعتمد على هذه النظم فحسب بل قد نعتمد على نظم أخرى كالتراتيب مثلا.

في الأخير فإنّ ما يمكن أن نستشفه من خلال هذه الدراسة أن عبد الله إبراهيم حاول تقديم نظرية معرفية للمتخيل وفقا لنظرته الشّخصية إلا أنّه ركز على النّصوص السّردية العراقية بشكل كبير وأهمل نوعا ما النّصوص العربية التي نستطيع من خلالها الكشف عن المتخيل السّردي بصورة واضحة وجليّة.

المبحث الثاني: التخييل عند جيرار جنيت:

إنّ ما يمكن أن نستشفه من جيرار جنيت أنّه متشبع بثقافة فلسفية عالية، نتيجة اطلاعه على التراث الفلسفي لأرسطو وكانط وهذا ما أهلّه لتأسيس نظريته في الأدب.

وإذا أردنا استعراض أهم المحطّات التي مرّت بها نظرية الأدب عند الغرب، ينبغي التوقّف عند جيرار جنيت، وقد دعا الشكلانيون الروس إلى إنعاش النظرية الأدبية الغربية، يرى تودوروف أن "مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية ممّا كان عله المعجبون به القرن 16، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه "أرسطو"وقد حققوا بهذا الصنيع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على النظرية الأدبية حتّى ذلك الحين، ونحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة".[1]

يمكن القول أن الشكلانيين دعوا إلى تأسيس علم الأدب الّذي يركز على المكونات الداخلية للنّصوص لكن لم يبق الحال على ما هي عليه، فسرعان ما تغيّرت توجّهاتهم، فبالإضافة إلى الاهتمام بالبناء الداخلي للنص، اهتموا أيضا بالقارئ ليصبح مبدعا جديدا في النص،و يعتبر جيرار جنيت أحد أقطاب هذه المدرسة.

كما قلنا سابقا أن جيرار جنيت قد تأثر بفلسفة أرسطو لهذا فقد أدرك خطورة الوضع الّذي تسبّب فيه قرّاء أرسطو وعلى رأسهم نقاد القرن 18 نتيجة الطرح الخاطئ لأهم القضايا الموروثة عن أرسطو، والتي من بينها مثلا مسألة التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية، الغنائي والملحمي والدرامي، فقد "اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكّل من هذه الأنواع نظاما موحّدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات أهمّها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر...".[2]

لم تكن مسألة التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية المسألة الوحيدة التي أثارت اللبس من حولها، بل هناك مسائل أخرى كالفصل بين الشكل والمضمون، إذ وصل الأمر ببعضهم إلى تقسيم الأدب نفسه إلى نوعين: [3]

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص14- 15.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] Gérard genette, fiction et diction, Ed du seuil, paris, 1991, p31.

- أدب تخييلي Littérature de fiction يتمسك أساسا بالميزة الخيالية لمواضيعه.
- أدب قولي Littérature de diction يتمسك أساسا بمميزاته الشكلية.

لقد شغلت هذه القضايا وغيرها اهتمام جيرار جنيت ودفعت به إلى إعادة قراءة الشعرية الأرسطية في ظل أهم التحوّلات التي شهدتها الشعرية الغربية، وحاول جيرار جنيت أن يسهم في الدفع بالشعرية الغربية إلى الأمام وإعطائها نفسا جديدا.

من أهم القضايا التي تنبه إليها جيرار جنيت مسألة تراجع مستوى الإبداعات الأدبية، حين يتناول إشكالية هيغل التي تلخّص انشغاله وانشغال أرسطو قبله، بفقدان الإبداع الأدبي خصوصياته وتداخله مع الممارسات اللغوية الأخرى،"عندما يبدأ الفن في الانحسار يتجه نحو التأمل الديني والكتابة العلمية".[1]

إنّ الشعور بحالة الضياع وتردّي الأوضاع التي يتخبّط فيها الأدب بسبب التقليل من قيمته والحط من مكانة الأديب، وما نتج عن ذلك من تراجع في مستوى الممارسات الأدبية مؤشر كاف نحو التغيير وتقديم البديل الأمثل ومن هنا ينبغي رسم صورة إبداعية متكاملة ويتلخّص مضمون هذه الصورة في الإجابة عن السؤال التالي: "ما الّذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا أو ما هي الشروط التي يتمكّن فيها نصا شفويا أو مكتوبا أن يدرك بأنّه عمل أدبي"[2] أي مجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، موضوع لفظي يؤدي وظيفة جمالية، وقد تعرّض هذا الناقد لقضية الأنساق الأدبية ومعاييرها وأنماطها في كتابه Fiction et diction، وقد عالج جيرار جنيت في هذا الكتاب قضايا عديدة لعلّ أهمها:

1- ماهية الأدب باعتباره تخييلا:

تتقاطع التعريفات المتعلقة بالأدب بين القديم والحديث، وقد تتداخل أحيانا مع احتفاظ كلّ منها بخصوصيته التي تميّزه عن مختلف التعريفات فهناك تعريف يركّز على الشكل، وآخر يركّز على المضمون، وآخر يجمع بينهما.

---

[1] Gérard genette, fiction et diction, p12.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعمر حكي وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997، ص15.

لقد أثار جيرار جنيت إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه مشيرا إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، ومع اعتراف هذا الناقد بصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للأدب، إلا أنّه انتهى إلى تعريفه بقوله: "الأدب هو فن اللّغة".[1]

ومن خلال هذا التعريف ترى أن يميز فن اللّغة عن غيره من الفنون كالرسم والمسرح والموسيقى، كما أنّه يبحث فيما يميزه عن بقية الممارسات اللغوية كالتاريخ والفلسفة وغيرهما.

فإذا كان الأدب واحدا من الفنون الجميلة، فإنّ الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي يحاكي بها، فالرسم مثلا يحاكي بالألوان والموسيقى تحاكي بالصوت... الخ، إنّ التمييز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى وهو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة: [2]

- وظيفتها العادية: Sa fonction ordinaire: وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع... الخ.
- وظيفتها الفنية: Sa fonction antistique: وهي إنتاج أعمال أدبية.

وتنهض الوظيفة الأولى حسب الناقد من البلاغة أو ما يُعرف اليوم التداولية أمّا الثانية تنهض من الشّعرية.

من هنا نرى أن معظم الدراسات المعاصرة تمركزت حول اللغة، حتّى اقتران المفهوم الحقيقي للتعريف بها.

ولم يقل في تعريفه "الأدب هو اللّغة" وإنّما قال: "الأدب هو فن اللّغة" أي التفنّن في اللّغة و الترفّع عن مستوى الكلام العادي، والوصول بها إلى أرقى مستويات الجودة، ويبدو أن هذا الرأي تكون لديه إثر وقوعه على عبارة أرسطو: "إنّ الشاعر– كما يقول أرسطو– عليه أن بالأحرى صانع قصص لا ناظم أشعار، لأن التخييل هو ما يجعل منه شاعرا، وأن ما يحاكيه إنّما هو أفعال".[3]

---

(1) Gérard gerette: fiction et diction, p16.
(2) Ibid, p16.
(3) Ibid, p17.

وإذا كان التخييل (fiction) عند جيرار جنيت متعلقا بالموضوعة (Thème) وكان القول (diction) عنده مرتبطا بالشكل (La forme) فإنّ ما يقوم به الشاعر عند أرسطو ليس القول وإنّما التخييل ، مع العلم أنّه يستعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة كمترادفين، كما أنّه يوازي بينهما حيث يقول: "... وليس الأوّل مطلق الّذي اقترح ترجمة المحاكاة بالتخييل..."[1] وهذا اعتراف منه باستخدامه لكلا المصطلحين.

وقد يبدو لنا في الوهلة الأولى أن تعريف هذا الناقد تعريفا شكليا محضا لكن يتجلى لنا فيما بعد اهتمامه بالمضمون من خلال الجمع بين المعيار النظمي[2]، والمعيار الموضوعاتي في تحديد ماهية أي خطاب وأي فصل بينهما سيعرّض الأدبية إلى خطر يؤدي إلى التنافر.

وقد نظر هذا الناقد إلى الملفوظ التخييلي من ناحية الصدق والكذب، وأن الملفوظ التخييلي ليس صادقا أو كذبا، ولكنه فقط كما قال أرسطو: "ممكن" أو أنّه بالأحرى شيء من الصدق والكذب. [3]

وبهذا لا يجمع "جيرار جنيت" مع عبد الله إبراهيم في هذه القضية كون الناقد الثاني اهتم بالنظرة المتصلة في المنهج والرؤية وأهمل ماهية الأدب وتعريفه وما هي علاقته بالمتخيل لكن سرعان ما يتجلى هذا المظهر في قضايا أخرى من الكتاب الخاص به وهو المتخيل، في حين أن الناقد الفرنسي أولى اهتماما كبيرا للأدب أو ماهية الأدب باعتباره تمثيلا.

2- ماهية الأسلوب:

يولي جيرار جنيت أهمية كبيرة بالنسبة للأسلوب، منشدا في ذلك إلى فكرة مؤداها أن تعريف النّص وأدبيته تقاس بمقدار الجهد الأسلوبي المبذول فيه يقول: "يحدد الأسلوب بطريقة ما الدرجة الدنيا للأدبية"[4] ويرى أن "التعريف العام للأسلوب لا يستدعي- بالنسبة

---

(1) Gérard genette: fiction et diction, p17.

(2) استبدل جيرار جنيت مصطلح الشكل بمصطلح النظم، ذلك أن النظم في رأيه أكثر اتساعا وشمولا.

(3) Gérard genette: fiction et diction, p20.

(4) Ibid, p149.

له- أي اعتبار للقيمة ويمكن لوصف أسلوب خاص أن يبقى محايدا تقويميا بصورة كاملة، إذا كان الأسلوب مكملا عرفه هو الجانب النموذجي لنص معين".[1]

يعني ذلك أنّه إذا اعتبرنا أن لكل نص أسلوب فهذا لا يعني أبدا أن لكل نص أسلوبا جيدا، إلا إذا افترضنا أن الأسلوب هو في ذاته نوعية أو قيمة تضاف إلى النّص.

وقد أفرد جيرار جنيت للأسلوب فصلا مطوّلا في كتابه "التخييل والقول" محاولا رصد طبيعة العلاقة بينه وبين مظاهر الخطاب والدلالة، وقد انتقل من المعاجم بنوعيها من أجل تعريف الأسلوب لكنّه يفاجأ بعدم العثور على تعريف له وأين عجز عن تقديم تعريف للأسلوب انتقل إلى معجم مازالايرا وموليني أن يجد ما يلي: "الأسلوب موضوع الأسلوبية"[2]، ثمّ ينتقل إلى مصطلح الأسلوبية فلا يجد شيئا لتعريفها.

لقد كان طرح جيرار جنيت لفكرة نفي وجود الأسلوبية طرحا فنّيا ومع ذلك يحاول جاهدا للوصول إلى تعريف لها باعتماده على مؤسسيها على رأسهم شارل بالي حيث يقول: "الأسلوبية كما كتب بالي في 1909، تدرس وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وفعل وقائع اللّغة على هذه الحساسية".[3]

أي أنّه جمع بين المحتوى العاطفي والمحتوى الموضوعي لكن لا مجال للمفارقة بينهما وهذا ما جعل الناقد يصف هذا التعريف بالغموض ويقول كيف يمكننا المقارنة بين جملة "أنا أعاني" أي المظهر العاطفي، وجملة "الماء يغلي في 100^0" المظهر الموضوعي، فالمقارنة إذن تكون بين محتويين من طبيعة واحدة.

وقد آثر جيرار جنيت تعريف بيير غيرو للأسلوبية على غيره من التعريفات وخرج منه بالتعريف الآتي: "الأسلوب هو الوظيفة التعبيرية للغة في مقابل وظيفتها المفهومية، المعرفية أو الدلالية".[4]

هذا يعني أن الأسلوب له غاية تعبيرية وهذا لا يعني أن تكون هذه الغاية بحتة بل ينبغي أن نتتبعها بالوظيفة المفهومية والدلالية.

---

[1] رولان بارت، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للطبع والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص94.

[2] Gérard genette: fiction et diction, p95.

[3] Ibid, p96.

[4] Ibid, p98- 99.

2-1- الأسلوب والتوازي:

يبدو أن جيرار جنيت تأثر كثيرا بمفهوم التوازي عند جاكبسون، إذ يقول: "تتحدد الوظيفة الشعرية بالأشكال العروضية فقط، أو على الأقل بالسمات المشكلة المحددة بوضوح تمهيدا التوازي الشهير".[1]

إذا كان "جيرار جنيت" يتفق مع جاكبسون في أن الوظيفة الشعرية للخطاب تنشأ عن ظاهرة التوازي، فكيف يحدث التوازي وما هي آليات اشتغاله عند هذا الناقد؟

يقوم مبدأ التوازي عنده على مبدأ إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، فظاهرة التوازي مقترنة بعمليتي الاختيار والتأليف أي اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية مع الرصيد المعجمي للغة، ثمّ تركيبه لها تركيبا يقتضي بعضه قوانين النحو.

وقد وضح جيرار جنيت هذه العملية من خلال مثاله الموالي:[2] فلتعيين حارسه مبناه لا يستعمل الكلمة التقليدية (Concierge) وإنّما يستعمل الكلمة السوقية (Pipelette).

وقد تحدث عبد الله إبراهيم عن التوازي باعتباره أحد أهم أنظمة صوغ المتون، فالتوازي عنده يتصف بالاستغناء عن الاستهلال ومباشرة تقديم المتن الّذي ينتظم على محورين فأكثر، أما جيرار جنيت فقد ركّز على محوري الاختيار والتأليف، أما عبد الله إبراهيم فقد حدد المحورين وهما المادة الحكائية المتخيّلة المتعلقة بالشخصيات إضافة إلى المادة التوثيقية التي تعنى بالتاريخ وقد طبق هذين المحورين على العددي من الرّوايات.

3- الصورة الأدبية عند جيرار جنيت:

تحتل الصورة الأدبية موقعا هاما في الدراسات الأسلوبية الحديثة، حيث يرتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالإيحاء والتصوير، فلا وجود له في غياب هاتين الخاصيتين يقول جيرار جنيت في هذا الصدد: "الأسلوب هو الوظيفة الإيحائية للغة في مقابل وظيفتها التقريرية".[3]

---

(1) Gérard genette: fiction et diction, p38.
(2) Ibid, p103.
(3) Ibid, p100.

وإذا كان للغة مستويين: مستوى تقريري ومستوى إيحائي، فإنّ الأسلوب يتجلى في المستوى الإيحائي للغة.

ومهما بلغت أهمية الجانب الإيحائي في الخطاب الأدبي فإنّه لا يمكن التخلي عن الجانب التقريري لأنّهما يتداخلان ويتقاسمان الخطاب معا، كما أنّ المستوى التقريري هو السبيل للوصول إلى المستوى الإيحائي.

وقد اقترن مفهوم الإيحاء عند جيرار جنيت بمفهوم التمثيل، وفي تعريفه يقول: "في حين أن كلّ شيء يقرر أي شيء تقريبا، فإنّ شيئا ما لا يمكنه أن تميل إلا ما تعلق به" ومن هنا يظهر التمثيل مثله مثل الإيحاء".[1]

3-1- الإستعارة:

ارتبط مفهوم الصورة في النقد الأدبي الحديث بالاستعارة إلى حد الامتزاج بينهما، ولقد أدرك جيرار جنيت أهمية الاستعارة في دراسته إنّما تعكس بطريقة ما نوعا من "اللّغة الشعرية Language Poétique".

وقد وقف جيرار جنيت على تعريف الإستعارة حيث يرى أنّ "الاستعارة ليست نقلا للمحمول من مجال آخر، بناء على مشاكلة ترى أن ما يمثله (س) بالنسبة إلى المجال (أ) هو ما يمثله (ع) بالنسبة إلى المجال (ب)"[2].

فما سُميّت إستعارة إلا أنّها تقوم بإعارة اللفظ ونقله من موضعه الأصلي الّذي وضع فيه، ومع ذلك لا ينبغي تغييب السياق لأن هذا الأخير هو الّذي يحدد المعنى الإستعاري.

لقد سوّى هذا الناقد بين التعبير والإيحاء بقوله: "هذا التعبير هو ما تسميه اللسانيات إيحاء".

وإذا ارتبط الأسلوب كما رأينا سابقا بالوظيفة التعبيرية للغة، فهو يرى من خلال هذا التعريف أن التمثيل الاستعاري هو ما يسمى بالتعبير.

والسؤال الّذي يطرح نفسه هل الصورة الأدبية تعتمد فقط على الاستعارة في نسج أفكارها أم هناك آليات أخرى؟

---

(1) Gérard genette: fiction et diction, p149.
(2) ibid, p 113.

3-2- المجاز المرسل:

يعد المجاز المرسل والاستعارة من أكثر الصوّر البلاغية انتشارا لما لها من قدرة فائقة على الإيحاء والتعبير الدلالي ويقوم المجاز المرسل علاقة التجاور[1] بين المدلول الحرفي للكلمة ومدلولها المجازي.

فقد مثّل جيرار جنيت للمجاز المرسل بالمثال التالي (coureur du jupon) استعملت التنورة الداخلية Jupon مجازا عن النساء[2] وما نلاحظ على أنّه التجاوز بين الدال والمدلول.

وبهذا يعد كلّ من الاستعارة والمجاز المرسل، قطبين مهميّن في التعبير الدلالي كما أن خصوصية الصورة المجازية تكمن في تعبيرها عن مقاصدها بطريقة غير مباشرة، حيث تكشف عن جانب وتخفي جوانب أخرى، بهذا يصبح لزاما على المتلقي أن يقرأ بين السطور أي فك الرموز التي تؤدي إلى فهم هذه الصورة وإذا فشل فلا يصل إلى "القصد التخييلي للخطاب على حد تعبير جيرار جنيت".[3]

نرى أن جيرار جنيت قد قصر اهتمامه فقط على الاستعارة والمجاز المرسل من أجل الوصول إلى الإبداع الكامل، فأين الآليات الأخرى من كلّ هذا كالتشبيه والكناية وباقي الصور البلاغية التي يتكئ عليها العمل الإبداعي، أما عبد الله إبراهيم فلم يتحدث عن هذه الجوانب وإنّما ركز بشكل كبير على المتن بصفة عامة إضافة إلى اهتمامه بالشخصيات والرؤى والتناص والذي يعتبرها من أهم آليات اشتغال المتخيّل.

---

(1) Gérard genette: fiction et diction, p113.
(2) Ibid, p124- 125.
(3) Ibid, p125.

4- مفهوم الرؤية عند جيرار جنيت.

اقترح جيرار جنيت نظاما جديدا ذي مداخل ثلاثة تراعي المستويات السردية وأنماط التبئير وّمثّل لذلك بنماذج[1].

المستوي	العلاقة	التبئير	النمط الحكائي المغاير	النمط الحكائي المتماثل
	حكائي خارجي	0 داخلي	Tom Jones (fielding) Le portrait De l'artiste (Joyce)	Gil blas (Lesage) La fain (Kaul Hamson)
		خارجي	The killers (hemingaway)	L'etranger Camus
	حكائي داخلي	0 داخلي	Le curieux Impertinent (Dans don, qui chotte de Cervantès) L'ambitieux Par amour, dans Albert Savorus de Belzac.	Mamon Lescaut (Ablcé Prévast)

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هل هذه الأمثلة المتشهد بها لها دلالة ما أم هي مجرد نوادر إن هذه الأمثلة المشار إليها في الجدول سابقا تمثل بشكل أو بآخر عن الأنواع المختلفة للرؤية إلى عبر عنها:

وهذه الأنواع هي كالنحو التالي:

- الرؤية من الخلف أو كما يسميها التركيز ...focalisation [2] تكون فيه الشخصية الروائية على علم بكل الأحداث على نحو ما وجده الناقد في رواية (Tom fielding Jones,) أي معرفة الأحداث كلها من طرف الشخصية الراوية.

---

[1] برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ط، 1999م، ص 104 .

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 133 .

أما الرؤية مع فتتساوى فيه الشخصية مع الراوي وهذه التسمية اقترحها جان بويون لكن جيرار جنيت ركّز على الرؤية من الوراء ،أمّا الرؤية من الخارج يكون فيها الراوي أقل معرفة من الشخصية وهذا ما يتجسد في رواية killers يمارس فيها البطل أعماله من غير أن نعلم نواياه وأهدافه ومشاعره.

ما يمكن ملاحظته من خلال هذا الطرح أن الرؤية عند جيرار جنيت متعلقة بالجنس الأدبي ونوعه إضافة إلى مضامين الأشياء فهي التي تحدد نوعية الرؤية ،كما أنه اهتم كثيرا بالرؤية من الخلف واعتبرها أساسا مهما في السرد الروائي وهنا نجد أنه وقع في تناقض وذلك من خلال رفضه لفكرة التخييل الذاتي والذي تجسده هذه الرؤية.

يجب الالتفات إلى قضية معينة في بنية المنظور القصصي عند هذا الناقد ألا وهي تمييزه بين الرؤية والصوت حيث اعتبر أن الرؤية تتعلق بالنفس والعين اللتين تساهمان في وجود العالم التخييلي، أما الصّوت هو الصيّاغة على المستوى التعبيري فقد يرى الراوي بعين الشخصية. [1]

أما الناقد عبد الله إبراهيم فقد نظر إلى الرؤية من منظور خاص به واعتبرها أساسا مهما في العملية الإبداعية كما أنها تمثّل جميع عناصر البناء القصصي، لكنه لم يعط لنا تعريفا علميا دقيقا يمكن أن تتخذه كمرجعية فكرية وثقافية في دراستنا، إضافة إلى ذلك يرى بأن الرؤية تقوم على خطيين أساسيين هما الرؤية الخارجية والداخلية لكن سرعان ما يتعارض مع نفسه ويذكر أنماطا أخرى للرؤية وهي الرؤية الثنائية والرؤية المتعددة معنى ذلك أنه يحاول أن يخلق لنفسه نظرية معرفية يثبت بها وجوده كناقد متميّز ومتفّرد، يحاول الارتقاء إلى عالم السرد ما يؤكد ذلك استعماله لهذا المصطلح مرات عديدة في كتابه وهذا التكرار ما هو إلا وسيلة لرسم معالم مستقبلية لنفسه أو هو دلالة على أنه غير ممنهج في دراسته، معنى ذلك أن الناقد عبد اله إبراهيم ركّز على الموضوعات في دراسته للتخييل بالتوازي مع جيرار جنيت الذي ركّز على الآليات في دراسته للتخييل.

---

[1] المرجع السابق، ص: 134.

الخاتمة

الخاتمة:

اتضح من خلال دراستنا للتخييل مكانته المرموقة وبلاغته الراقية وأهميته في إضفاء صفات الحُسن والتصوير، إذ لهذه الظاهرة الأدبية موضع هام في التعبير كونها تلجأ إلى التلميح دون التصريح لما يحدث في النفس من أثر يعين صاحبه على إخفاء ما يريد قوله، ولقد أفضى بحثنا بجانبه النظري والتطبيقي إلى مجموعة من الاستنتاجات أهمها:

- ❖ تداخل مصطلح التخييل مع جملة من المصطلحات مما أدى ذلك إلى خلق نوع من اللبس في فهمه.
- ❖ ارتباط كل من الخيال والتخييل بالاستعمال اللاطبيعي للغة في الأدب.
- ❖ تناول العرب لهذا المصطلح بالدراسة قبل التعرض له من قبل النقاد الغربيين ويظهر ذلك جليا في دراسات كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.
- ❖ ارتباط ماهية الأدب وأدبيته باعتباره نشاطا تخييليا بمفهوم الأسلوب من حيث هو وظيفة إيحائية-على حد تعبير جيرار جنيت-.
- ❖ أهمية ظاهرة التوازي في خلق الوظيفة الشعرية للخطاب الأدبي انطلاقا من مبدأ الاختيار والتأليف وهذا ما أشار إليه عبد الله إبراهيم من خلال حديثه عن نظم صوغ المتون واعتبر أنّ هذا النظام جديد في الرواية العربية.
- ❖ بمقدار ما في الأدب من تخييل تتحدد ماهيته وأدبيته ويبرز كفن قولي متميز يساهم في توصيل جملة من المعارف.
- ❖ نرى أن عبد الله إبراهيم ركّز على مصطلح الرؤية ووظيفتها في البنية السردية بالرغم من أنّه لم يعط تعريفا سليما ودقيقا لها إلا أنه استطاع لاحقا أن يقدّم لها تعريفا يتماشى مع مفاهيم النقاد لها.
- ❖ الرؤية عند عبد الله إبراهيم تمثل وجهة النظر البصرية والفلسفية والفكرية والجمالية التي تقدّم للمتلقي عالما فنيا متميّزا ويتفق هذا التعريف مع تعريف جيرار جنيت حين يعرّفها بأنها الاستعارة البصرية أو المضمون البصري زيادة على الجوانب الفكرية والجمالية.
- ❖ وقوع عبد الله إبراهيم فيما عابه على النقاد من خلال غياب المنهج في دراسته.

- ❖ اعتبر جيرار جنيت كلا من الصورة الأدبية والأسلوب والشعرية أساسا مهما في خلق أدب تخييلي.
- ❖ كما يرى أن اللغة تتميز بوظيفتين هما: الوظيفة العادية والوظيفة الفنية،فالأولى تنهض على البلاغة والثانية على الشعرية.
- ❖ يجب على التخييل ألا يكون صادقا بالكل مما يحوّله إلى وثيقة تاريخية ولا كاذبا بالكل مما يجعله مُغرقا في الخيال.
- ❖ بقدر تجاوز الأدب حدود الواقع وخرقه له تتحقق أدبية الأدب.

ختاما نتمنى أن نكون قد أفدنا القرّاء والباحثين بما تيسر لنا عرضه في هذا البحث وأن نكون قد وُفّقنا في جعلهم يحصّلون فهما متوازنا وسديدا للقضية التي تناولناها كما نرجو من كل قارئ استدرك نقصا في عملنا أو خطأ من الجانب المنهجي والمعرفي أن يوجّه لنا النصح الجميل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر باللغة العربية:

1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج6، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005م.

2- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام سرحان، ج7، مادة (خ ي ل)، الدار المصرية للتأليف والنشر، مصر، د ط، دت.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعمر حكي وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، المغرب، دط، 1981.

5- رولان بارت، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للطبع والنشر، دمشق، ط1، 2001.

6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ط6، 1959.

7- عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

8- محمد بن علي بن القاضي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

9- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج1، دط، دت.

قائمة المصادر باللغة الأجنبية:

1 - Gérard genette, fiction et diction, Ed du seuil, paris, 1991.

قائمة المراجع:

1- أبْلاَّغ محمد عبد الجليل، شعرية النّص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2002.

2- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د ط، 1978.

3- أحمد اليبوري، في الرّواية العربية التكون والاشتغال، شركة النثر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2000.

4- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلـــى المختلـــف، دار الأمـــل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2006.

5- برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ط، 1999م.

6- ترفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقـــال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990.

7- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منـــشورات الاخـــتلاف، الجزائر، ط1، 2005.

8- حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منـــشورات الاخـــتلاف للنـــشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.

9- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985.

10- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القـــاهرة، ط1، 2006.

11- سيزا قاسم، بناء الرّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفـــوظ، الهيئـــة المـــصرية للكتاب، مصر، دط، 1984.

12- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، القاهرة، دط، 1984.

13- عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القـــديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2005.

14- فائق مصطفى، عبد الرضا علي، النقد الأدبي الحديث منطلقـــات وتطبيقـــات، دار الكتب للطبع والنشر، العراق، د ط، دت.

15- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، لبنـــان، ط2، 1984.

16- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، الأردن، ط1، 1991.
17- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القـــاهرة، ط7، 2007.
18- مصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005.
19- والاس مارتن، نظريات السّرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005.

الدوريات والمجلات:

1 - مجلة التراث العربي، العدد 104، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.
2 - مجلة جامعة تشرين للدارسات والبحوث العلمية، مج28، العدد1، سوريا، 2006.

الأطروحات والرسائل الجامعية:

1- سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة ولية، رسالة ماجـــستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009 .
2 -فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغـــة، رســـالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة أم القرى، مصر، 1989.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات **الصفحة**

مقدّمة ..... أ

مدخل: إشكالية المصطلح وأفقه في النقد العربي

1- المصطلح النقدي وطبيعته.....**04**

2- إشكالية المصطلح السردي **05**

3- المفهوم اللغوي للخيال والتخييل **07**

4- بين التخييل والخيال.....**08**

الفصل الأول: نظرة معرفية تأصيلية لمصطلح التخييل

المبحث الأول: ماهية التخييل **14**

نظرية الخيال عند العرب.....**14**

1-1- عند البلاغيين.....**14**

1-2- عند الصوفية العرفانية.....**17**

1-3- عند العرب المحدثين.....**20**

نظرية الخيال عند الغرب.....**23**

المبحث الثاني: أنواع التخييل، وظيفته وأهميته **25**

1 - أنواعه **25**

2 - وظيفته.....**26**

3- أهميته **28**

المبحث الثالث: المتخيّل وآليات الاشتغال **30**

1 - المتخيّل والعقل.....**30**

2- المتخيل والواقع.....**31**

3 - المتخيّل والشعرية.....**33**

4- المتخيّل والتلقي **35**

الفصل الثاني: التخييل بين جيرار جينيت وعبد الله إبراهيم

المبحث الأوّل: المتخيّل عند عبد الله إبراهيم **38**

1- إشكالية الرؤية والمنهج.....**38**

2- تناص الحكاية في القصّة القصيرة.....**43**
3- وظيفة الرؤى في القصّة القصيرة **48**
4- استنطاق الخطاب وتقويم المرجع.....**50**
5- نظم صوغ المتن الروائي **51**
المبحث الثاني: التخييل عند جيرار جنيت **55**
1- ماهية الأدب باعتباره تخييلا. **56**
2- ماهية الأسلوب.....**58**
4- الصورة الأدبية. **60**
5- مفهوم الرؤية. **63**
الخاتمة 66
قائمة المصادر والمراجع.
فهرس الموضوعات.
ملخص الدراسة باللغة العربية.
ملخص الدراسة باللغة الفرنسية.

ملخص

Le résumé:

Le but derrière cette étude est de se tenir sur la nature de la notion d'illusions dans la critique arabique, occidental et l'étude de l'ampleur de son impact sur la littérature, Parce que la créativité littéraire réside principalement dans l'imagination des spectacles de faire attention Présenter des réalités dans des couleurs inhabituelles pour être auto-infligé et Lorsque écrivain déficit de transmettre Cette imagerie et de l'image littéraire très maitrisé. Ce dernier donne perte pour les textes dans ses métaphores, ses comparaisons et ses Overtones. Après que nous avons soumis inclus L'importance de l'objet et les motifs de son choix problématique de la recherche à la série de Questions pertinentes ont une relation avec notre recherche.

nous avons essayé d'aborder a les études les plus importantes qui traitent de la notion d'illusions direct ou indirect, on a partagé la recherche a deux parties: partie théorique et l'autre pratique, alors que le partie théorique, on a particule le premier sujet de ce que l'illusion chez les arabes et les occidentaux. En deuxième sujet contient les espèces d'illusion, son importance et son fonction, pour troisième sujet on a fait Les mécanismes de fonctionnement de l'imaginaire. Alors que deuxième partie de la recherche on particule pour traiter le pratique de la définition d'illusion chez Girard Jenette Et Abd allah ibrahim.

En fin nous mettons la conclusion qui aux résultats les plus importants qui nous a arrive.ces résultats qui servira des chercheurs à l'avenir Et ouvrir la voie pour eux pour ajouter des autres entres qui a une relation au objet de nos études et Toucher à moins que nous nous réconcilions ce que nous voulons.

بحمد الله