وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.LAM/3C/01/13

مكوّنات السّرد وخصائصها في رواية الخيال العلمي العربيّة المعاصرة

رواية أَعشَقُنِيْ لسناء الشّعلان أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

سعاد عريوة

تاريخ المناقشة: 2018/07/08

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر"أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	عبد العزيز بوشلالق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	بوزيد رحمون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	لخضر حشلافي	أستاذ	جامعة الجلفة	ممتحنا
06	ميلود فضة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

حقّقت الدّراسات السّردية نتائج مهمّة في مجال مقاربتها للنّصوص السّرديّة بمختلف أنواعها؛ حيث وجّهت اهتمامها إلى العناية بمظاهر الخطاب السّردي وتشكلاته، وتؤكد الرّواية باعتبارها جنسا أدبيّا سرديا على أنّها الأكثر انخراطا وتشرّبا لفعل المغايرة المستمرّة، وانفتاحا على عوالم تخييلية متعدّدة ومنافذ جمالية غير محدودة، تعبّر في تفاعلاتها المستمرّة عن تجدّد الوعي الإبداعي وعن حسّ المرونة لاحتواء أيّ انتعاش جمالي

عندما نتحدث عن رواية الخيال العلمي- في هذا الصدد -،نكون قد قصدنا بحث التكتيكات السّردية فيها، وما يجعل رواية ما من الخيال العلمي دون غيره؛ أي العمل على كشف المنطق الخاص الّذي يتحكّم في مكوّنات هذا النّوع وهو ما عبّر عنه محمد العيد في مقاله **(الخيال العلمي استراتيجيّة سرديّة)** في مجلة فصول، من أنّ الخيال العلمي يأخذ النّص السّردي معه إلى طبيعته الخاصّة، من حيث هو خيال ومن حيث هو خيال علمي أي إلى عوالم تكتسب فيه مكونات القص منطقا آخر وأسلوبا آخر ووظائف أخرى، وقد أخذت مجموعة من الدّراسات على عاتقها هاجس البحث في تاريخيّة هذا النّوع والقضايا الموضوعاتية الّتي تبنّاها كُتّابه؛ حيث ركّز كثير منها على بحث الدّور الّذي يمكن أن تقوم به هذه الرواية، سواء في التّنبؤ أو التّعليم.

غير أنّ الدّراسات الّتي حاولت الاقتراب من متخيّل هذه الرّواية؛ كشفا لفنيتها قليلة؛ وعلى هذا الأساس تم تحديد عنوان الأطروحة على الشّكل الآتي:

مكوّنات السّرد وخصائصها في رواية الخيال العلمي العربيّة المعاصرة رواية أعشقني لسناء الشّعلان أنموذجا.

تتأتى أهميّة هذا العنوان في استجابته لمسار علم السّرد وموضوعه؛ من حيث كونه على حدّ تعبير تزفيتان **تودوروف** علما يعنى بمظاهر الخطاب السّردي، و استنباط القواعد الدّاخليّة الخاصّة به، وعلى اعتبار أنّ السّرد ليس عرضا لحدثٍ أو متواليةٍ من الأحداث حقيقيّة أو خياليّة بواسطة اللّغة فحسب؛ مِمّا قد يوحي بانسياب السّرد وإلغاء حُدود اشتغالِه وكينونته، كما يُحدد ذلك **جيرار جينيت ورولان بارت**، فإنّ الإجابة عن سُبل تكوّن البنيات النّصيه واشتغالها والبحث في المُكونات وخَصائِصها في أنواع متعدّدة من شأنه أن يُغني مباحث السّرديات .

وتُعد رواية الخيال العلمي من الأنّواع الرّوائيّة الّتي لا يزال البحث فيها عربيّا بحاجة إلى استزادة ومواكبة للإنتاج الروائي في هذا المَجال، إذ سُرعان ما تكوّنت بيليوغرافيا طويلة

له، ليس في الرّواية فحسب بل في القصّة والمسرحيّة، وبالتّالي فإنّ تحويل زاوية النّظر إلى مساءلات تنتمي إلى مجال السرديات، فيما يتعلق بمعالمها الجماليّة وقوانين بناء وتطوّر نّوع يُوحي بالعلم والتخييل والمغايرة الشّكليّة، عن طريق دراسة مكوّنات السّرد تقدّم توجيهات نصوغ بها تصورات حولها، بالاعتماد على تحليل رواية عربية من الفترة المعاصرة، والّتي تحمل عنوان "**أعشقني**" للأديبة الأردنيّة **سناء الشّعلان** .

إنّ معالجة هذا الموضوع تستدعي إقامة إشكاليّة ذات أهداف محدّدة، في استكشاف هذا النّوع بتحديد مفاهيمه وحركته عبّر التّاريخ، ومن ثمّة تكوّن اتجاهات خاصّة به، وهو الأمر الذي يقدّم معرفة خاصة به قابلة للتّشخيص والمناقشة، وبذلك فهم المعطيات الخاصّة به، عن طريق منهج معيّن، ثم بحث الخصائص الجمالية الّتي تعكسها مكوّناته وعلى هذا الأساس فإنّ السّؤال الجوهري في هذا الموضوع هو:

ما هي خصوصيّات كتابة رواية الخيال العلمي العربيّة من خلال رواية **أعشقني** لسناء الشّعلان؟

إنّ هذا السّؤال على الرّغم من صياغته المختصرة يطرح عديدا من الأسئلة الجزئيّة فما هو مفهوم أدب الخيال العلمي؟ وكيف يمكننا التّعامل مع وفرة المفاهيم الّتي يصوغها نقّاد هذا النّوع؟ ولماذا علينا التّعامل مع أدب الخيال العلمي قبل رواية الخيال العلمي؟ وهل يمكن التّمييز بينه وبين أنواع أخرى مجاورة أو متعالقة معه كاليوتوبيا والفانتازيا والغرائبية؟ وماذا عن مسار تطوره عند الغرب؟ إلى أي مدى ساهمت الاكتشافات العلمية والمنجزات التّكنولوجيّة في الدّفع بحركة هذا النّوع إلى مداها بتعدّد المراحل والتّجارب؟ وما هي أهم المواضيع الّتي تطرّق إليها أدباء الخيال العلمي في بيئته الغربيّة وأهدافهم في ذلك؟ وعلى هذا الأساس هل كان الهدف من أدب الخيال العلمي تفكيرهم بإمكانيّة تحقّق الأحداث والوسائل المتخيّلة أو أنّ الإمكانيّة هي حدوثها بشكل آخر في المستقبل من خلال التواشج مع قضايا تهمّ حياة الإنسان ومستقبله في ظل ظروف معيّنة؛ حيث لا تستدعي الكتابة إثارة رهابٍ تُجاه المستقبل بل التنبيه من أجّل الاحتراس؟ وماذا عن أدب الخيال العلمي عند العرب؟ هل يُمكننا الحديث عن جذور له في تراثنا الأدبي؟ كيف نشأ وتطوّر؟ وما هي تأثيرات الكتابات الغربية عليه؟ ألا يعبّر وجود هذا النّوع عن مفارقة إنتاج أدبي في بيئة عربية استهلاكيّة بامتياز على المستوى العلمي والتّكنولوجي؟ وإذا كانت سناء الشّعلان تقرّ أنّ روايتها الموسومة بـ: **أعشَقني** قد خرجت من

عباءة الخيال العلمي، فحلّقت نحو الحريّة دون عوائق من أجل تصوير مستقبل البشريّة المفرغ من الإنسانيّة و المشاعر، من خلال الاستعمال اللا إنساني للعلم، فما هو المنهج الذي يمكن الاعتماد عليّه من أجل فك استراتيجياتها السّردية؟ وبيان مكوناتها؟ وإلى أيّ مدى تعكس بنية هذه المكونات خصوصيّة وكفاءة سرديّة عربية في رواية الخيال العلمي؟

إنّ بحث هذه الإشكاليّة بفروعها كانت من أهم أسباب اختيار هذا الموضوع، علاوة على جملة من الدّواعي الأخرى على غرار قلّة الدّراسات الّتي تُعنى بجمالية رواية الخيال العلمي حيث ركزت عربيا على بناء الشّخصيّة أكثر من المكوّنات السّرديّة الأخرى،وعن اختيار رواية **أعشقني** بالذّات فيعود إلى جدّة الرّواية حيث إنّ كثيرا من الرّوايات العربية المشهورة في هذا النّوع قد شملتها دراسات متّعددة، سرعان ما تحوّلت إلى مراجع مهمّة ودراسات سابقة يمكن الاعتماد عليّها نظريّا وتطبيقيّا، من بينها:

كتاب **الخيال العلمي أدب القرن العشرين لمحمود قاسم** وهو كتاب نظري عرض فيه عبر فصوله التّسعة جملة من القضايا المتعلّقة بهذا النّوع في المفهوم والنشأة والتّطور والاتجاهات، ويعدّ هذا الكتاب مرجعا مهمّا؛ لاحتوائه على كمّ وفير من المعلومات والتّحليلات واعتماده على مصادر مهمّة .

في إطار الكتب النّظرية نجد كتاب **محمّد عزّام: الخيال العلمي في الأدب**، وهو بحث في جذور هذا الأدب و مختلف القضايا المتعلّقة به.

بالإضافة إلى ذلك نجد **كتاب بناء رواية الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر لمها مظلوم خضر** و يتميّز هذا الكتاب في منطلقاته التّحليليّة بالبّعد التّطبيقي، فقد حلّلت النّاقدة روايات كلّ من مصطفى محمود ويوسف السّباعي ونهاد شريف اعتمادا على المنهج البنيوي كما يقيمه جيرار جينيت.

أمّا بالنّسبة للدّراسات الغربيّة المترجمة، فنجد كلّ من كتاب **المرّجع في روايات الخيال العلمي لـ: إم كيث بوكر** وهو كتاب ضخم من ستمائة صفحة يضمّ ثلاثة أقسام فيما يتعلق بأهم مواضيع الخيال العلمي وتطوّرها تاريخيا في الأدب أو السّينما، وسير كتّابه ومراجعات نقديّة خاصّة به.

يوجد كذلك **كتاب آفاق أدب الخيال العلمي** وهو عبارة عن مقالات نقديّة تعنى بالجانب التّاريخي والجمالي لأدب الخيال العلمي من إعداد **روبرت سكولز** وآخرون.

أما بالنّسبة لكتاب **جون جريفس، ثلاث رؤى للمستقبل –أدب الخيال العلمي الأمريكي والبريطاني والرّوسي** فقد عرض فيه كاتبه جملة من الكتابات الإبداعية في كلّ من أمريكا وروسيا وبريطانيا.

إنّ المساهمة المعرفيّة الّتي قدّمتها كلّ تلك الدّراسات السّابقة وغيرها ممن لم تذكر، لا يستهان بها، فهي ذات أهميّة بالغة في عرضها النّظري وطرق معالجتها التّحليليّة وبالتّالي تنوّع الزّوايا الّتي قاربت منها الموضوع، وعن الزّاويّة المختارة في هذا البحث فهي تتسع لتشّمل العناصر التّاليّة : مدخل تم فيه تحديد مفهوم السّرد وعلم السّرد وروافده

في الفصّل الأو للبحث جملة من المفاهيم الخاصّة بأدب الخيال العلمي ثم علاقته بأنواع مجاورة كاليوتوبيا والفانتاستيك والغرائبية، ثم تطوره في البيئتين الغربيّة والعربيّة.

و الفصّل الثّاني تضمّن بحثا في مكوّن الشخصيّة الروائية في رواية الخيال العلمي من خلال رواية "**أعشقني**" وقد أُستهل بعرض المقاربات النقديّة الأكثر شهرة في مجال دراسة وتحليل الشّخصيّة الروائية، ابتداء من فلاديمير بروب (1895–1970)، ثمّ كلود ليفي ستروس (1908–2009) ثم آلخيرداس جوليان غريماس، وتزفيتان تودوروف، وفيليب هامون (1971). ثمّ دراسة الشّخصية بأبعادها مع مزجها بطرق التّقديم وعرض أفعال الشّخصيات وربطها بالدّلالة العامّة للرواية .

الفصل الثّالث يُعني ببنية الزّمن ومسائله في رواية **أعشقني** أي التّرتيب الزّمني وما شمله من مفارقات زّمنيّة سواء أكانت استرجاعا أو استباقا ثم التّطرق إلى الدّيمومة ومسألة الإيقاع الزمني وفيه عرض للأشكال الأساسية للسّرعة السّرديّة .

الفصّل الرابع خاص ببنية الفضاء الروائي ثمّ الصّيغة والتّبئير، حيث يتم التّطرق إلى مفهوم الفضاء وأنواعه في رواية **أعشقني** بالتماس محدّداتها الجديدة وخصائصها النّوعية، ثمّ الصّيغة وأشكال التّبئير وهو الجزء الّذي يكشف عن زاوية مهمّة من زوايا خصوصية التّعامل مع الحكي وتقديمه.

وقد تم الاعتماد على المنهج البنيوي خاصة المقاربات الّتي قدّمها جيرار جينيت مع الاستفادة من إجراءات المنهج السيميائي تطبيقيا، أمّا نظريا فكان المنهج تاريخيا مقارنا في بعض محطّات البحث؛ حيث إن هذه المناهج على تنوّعها قد ساهمت في توسيع دائرة مقاربة موضوع البحث .

وفيما يتعلق بالصّعوبات الّتي اعترضت البحث، فتكمن في الجانب التّاريخي لأدب الخيال العلمي سواءً في المفهوم أو التّطوّر؛ حيث إنّه على الرّغم من محاولة الإحاطة به سرعان ما ينفلت من الباحث، علاوة على تعدّد مواضيعه وتشعّب تمظهراتها، إذ غالبا ما يندمج مع أنواع أخرى، كذلك طول مدّة الحصول على الكتب الخاصّة به .

ختاما أشّكر مشرفي الدكتور عمار بن لقريشي على توجيهاته، ودعمه القوي وتشجيعه الذي لا ينمّ على أستاذ مشرف فحسب، فقد كان نعّم الأب الذي أعطى وأجزل العطاء صبرا وعناية، فجزاه الله عني كلّ خير، ونسأله تعالى أن يتقبل منّا والحمد لله.

مدخل

مفهوم السّرد وعلم السّرد وروافد السّرديّات

أولا- مفهوم السّرد وعلم السّرد

ثانيّا- روافد السّرديّات

أوّلا- مفهوم السّرد:

1- السّرد لغة:

جاء في لسان العرب في مادّة (س ر د) أنّ السّرد هو "تقدمة شيء على شيء تأتي به متّسقا في أثر بعض متتابعا، ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[1]، فالسّرد جاء بمعنى التّرتيب المتّسق المتتابع، وهو كفعل خاص بالإنسان يتعلق بالحديث جيد السّياق، "يقال فلان (يسرد) الحديث سردا إذا تابعه وتابع بين كلماته دون وقوف، فكان جيد السياق له"[2]، وللسّرد عند الزمخشري عدّة دلالات واستخدامات فقد " قيل لأعرابي ما الأشهر الحرم ؟ فقال ثلاثة سرد وواحدة فرد، وتسرّد الدرّ تتابع في النّظام... وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء... وماش مسرد يتابع خطاه على هواه"[3] إنّ الدّلالة المعجمية لمادة (سرد) متعددة بتعدد سياقات استخدامها، غير أنّ أهم معنى لغوي لهذه المادة هو التّتابع.

والسّرد في المعجم الأدبي متعلق بالحديث والقراءة "سرد الحديث والقراءة تابعهما وأجاد سياقهما"[4]، وفي المعجم اللّغوي (LA ROUSSE) يعرف السّرد على أنّه "القصة، وعرض مفصل لسلسلة من الحوادث والطّرق الّتي تحكى بها تلك الحوادث، وفي اللّغة المتخصّصة، يعني تمرينا مدرسيا يقوم على تأليف قصة مكتوبة حول موضوع معين"[5]، والسّرد في القاموس التّأصيلي "اسم مؤنث مشتق من اللاتينية ويعني فعل الحكي في علم البلاغة، أو جزء من مرافعة حيث تحكى حوادث القضية، وله معان خاصة في مجال التّمارين المدرسية، وفي السيميائيات، ولم يعد يستعمل هذا المصطلح للدلالة على الدعوى المرفوعة في القضاء".[6]

حيث نلاحظ أنّ السّرد في المعاجم الغربية متعلق بمجالات متعددة منها ما ارتبط بفعل الحكي، ومنها ما انتظم في مجالات متخصّصة كالقضاء والتّمارين المدرسية، و يعتمد القاموس الغربي في رصده لمعنى كلمة السرد على الاستعمال، فهو نشاط أو تمرين مدرسي،

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مجلد3، الجزء 24، د.ط، دار المعارف، القاهرة، ص: 273.

[2] الرازي ، مختار الصحاح، باب السين، دار ومكتبة الهلال ، دط، 1988،، بيروت، لبنان ص:294

[3] الزمخشري ، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، مادة (س ر د)، دار المعرفة، دط، دت، بيروت، ص :208.

[4] جبور عبد النور: المعجم المفضل في الأدب، ج 02، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، بيروت –لبنان، ص:521.

[5] Petit Larousse de la langue française 2010, Librairie Larousse, Paris, 2010 .P 679

[6] Le Robert Dictionnaire Historique de la Langue Française, Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.P:1305

من جهة أخرى يستخدم في مجال القضاء؛ لأنّ الدعوى المرفوعة أو القضيّة المثارة في المحكمة هي عبارة عن حكاية أو مجموعة من الأحداث الّتي وقعت بشكل فعلي.فهو المجال الّذي خرج منه معنى السّرد إلى مجالات أكثر تخصّصا ودلالة على مفهومه من القضاء.

وبهذا تعددت تخريجات السّرد اللّغوية في المعاجم العربية والغربية؛ حيث أجملت المعاجم العربية المعتمدة في هذا البحث على أنّ دلالة مادة (س ر د) هي التّتابع مع توظيفها المتعّدد في سياقات لغوية مختلفة.

أما فيما يخص المعاجم الغربية فإنّها قد ركّزت على البعد البلاغي للسّرد وفي كونه مادة لحكي أحداث متتالية.

2- مفهوم علم السرد عند الغرب:

إنّ السّرد في مفهومه الاصطلاحي متشعّب ومتنوع لارتباطه باتجاهات ومناهج متعدّدة، على اختلاف مناحي تركيزها وأهدافها في مقاربة النّصوص السّردية المتخيّلة، وقبل ذلك كان السّرد شديد الالتصاق بحياة الإنسان حيث مارس هذا الأخير رواية أخباره وسردها في تتابعها وتواليها "الأصل في اشتقاق مصطلح السرد (Narration أو Narrative) هو الفعل (Narrate) بمعنى يسرد، وقد كان مرتبطا بالكلام الشّفاهي ومعناه الأصلي التّفسير والإخبار والتّعليق على الأحداث.

ترتبط أصوله بالقصص والأساطير الخرافية الّتي تدور حول البطولة، ويعود أصل هذا المصطلح إلى القرن السّابع عشر قبل الميلاد، فجذوره اللاتينية تتعلق بفعل السّرد وشكله الملحمي، وكانت تعني تفسير ترابط الأحداث على وفق علاقات التسبيب والتّسلسل المنطقي للأحداث في القصة "[1] فالسّرد موجود منذ وجود الإنسان على هذه الأرض في أساطيره وخرافاته وأخباره الّتي رواها " وفضلا عن ذلك فإنّ السّرد بأشكاله اللّانهائية –تقريبا–، حاضر في كلّ الأزمنة و الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات؛فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكلّ الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في

[1] -Judy Pearsall ; The New Oxford Dictionnary of Englishe , Oxford Universitypress,1999, P1231

الغالب مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة إن لم تكن متعارضة"[1] فالسّرد موجود منذ أن وجد الإنسان.

السّرد باعتباره "طريقة الرّاوي الذي يُحاول أن يعرفنا على حكاية معينة وذلك باستعمال كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يُراعى فيه نظام تتابع الأحداث "[2]، وعلى هذا الأساس فهو خاص؛ لأنّه طريقة كلّ راوٍ في عرض حكاية معينة، هذا التّعريف ينسب فعل الإخبار للسرّد عن طريق استخدام كلمات بسيطة وهذه إشارة واضحة عن تمايز الرّاوي في إخباره عن الشّاعر الّذي تتّخذ لغته طابع الشّعرية والتّعقيد ومع أنّه اختلاف مشروع نظرا لطبيعة كلّ جنس أدبي و وظيفته؛ إلّا أنّه في مراحل لاحقة سنُلاحظ كيف أنّ التّعبير اللّغوي في السّرد سينحو منحى شعريا في نسيج النّص و"السّرد هو قرين الفابيولا (القصة) ومعناه الإخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسا أخلاقيا وتخبر عن واقع قامت به شخصيات غير بشرية"[3] يخصص هذا المفهوم السّرد كصيغة إخبارية، ويُحدد وظيفة السّرد التّعليميّة من النّاحية الأخلاقية ويُفعل هذا الدّرس شخصيات لا تنتمي إلى الجنس البشري؛ وبالتّالي فالسّرد حسب هذا المفهوم يشمل الخرافة والأساطير وهو "الإخبار عن الحدث الموضوعي بالإشارة إليه، بأن تنبىء عن تقلّباته الأساس، فيطرح أمامنا الفعل بوصفه شيئا ينجز على مرأى منا"[4] إنّ الإخبار عن حدث موضوعي يتضمن بالأساس فعل التّأريخ وروايته، و الموضوعيه هنا تقتضي عدم تدخل شخصية السّارد في توجيه و إداره سرده في إطار هذا الحدث الموضوعي والإخبار عن تحوّلاته وتطوراته فيعيد حكاية ما حدث سابقا وكأنّه يحدث في الحاضر، ولهذا المفهوم إشارة إلى قدرة السّارد على نقل التّصورات الإخبارية بالشّكل الّذي يُوهم بإعادة إنتاجها المطابق.

أمّا رولان بارت فقد وسّع في مفهوم السّرد بقوله "إنّ أنواع السّرد في العالم لا حصر لها فهو قبل كلّ شيء، تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أنّ كلّ

---

[2]– مجموعة مؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت: (التحليل البنيوي للسرد) تر:حسن بحراوي، بشير القصري، عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص:09

[2] ينظر: نظرية المنهج الشكلي ومشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، إي فينوغرادوف، تر:هشام الدجاني، دط، دت، ص:130، 140.

[3] موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية – الصورة والمنهج، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993، ص:108، 109و466، 468.

[4] المرجع نفسه، ص:108–109 و466، 468.

مادة هي صالحة لكي يضمنها الإنسان سروده، فالسّرد يمكن أن تحتمله اللّغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة؛ والصّورة ثابتة كانت أو متحركة؛ والإيماء (Le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كلّ هذه المواد، والسّرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات.."[1] إنّ مفهوم بارت للسّرد يأتي في إطار مشروعه في تحليل السّرد بنيويا؛ حيث إن معالجة هذا المفهوم وبيان واقعه، غالبا ما تفرز أسئلة منهجية تتعلق بفعل تقديم رؤية ما لتحليل هذا المفهوم كمجموعة من السُرود يمكن أن تحيل على نظامها الخاص "وإزاء لا نهائية السُرود وتعدد وجهات النّظر، يجد المحلّل نفسه في نفس وضعية دوسوسير، إذ وجد نفسه أمام لا تجانس اللّغة، (L'hetéroclite) وهو يبحث ضمن الفوضى الظاهرة للرّسالات عن مبدأ للتّصنيف ومصدر للوصف ولكي نظلّ في نفس المرحلة فقد علّمنا الشكلانيون الروس، بروب، وليفي ستراوس، كيفية التّخلص من هذه المعضلة، فإمّا أنّ السّرد هو عبارة عن تجميع بسيط لا قيمة له لأحداث ما، وفي هذه الحالة لا يمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام إلى الفن أو إلى موهبة وعبقرية الحاكي،... وإمّا أنّ السّرد يشترك مع سرود أخرى في البنية القابلة للتّحليل"[2] بمعنى كونه تركيبا قابلا للتّجزئة والتّحليل.

بينما نجد أن تودوروف يركز على الطّريقة الّتي ينتهجها الرّاوي في نقله للحكاية "السّرد عنده يقابل الخطاب وعليه فإنّ ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب (أي السّرد) راو يروي القصّة ويوجد أمامه قارئ يتلقّاها، فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطّريقة الّتي يتّبعها الرّاوي في نقلها لنا-أي نقل القصة- هذه الطّريقة الّتي تتعلق بالجانب الصّوغي للقصة"[3] وهكذا فالطريقة الّتي تحكى بها الحكاية تسمى سردا، والحديث عن طريقة يكشف ضمنيّا عن قابلية التّعدد في الحكي وهكذا يمكن لحكاية واحدة أن تروى بطرق مختلفة، والسّرد يمثل الأساس الذي يمكن أن يعتمد عليه للتّمييز بين مختلف تلوينات وأنماط القصّة ؛ لذلك ركّز تودوروف على المظهر التّلفظي والمظهر التّركيبي.

---

[1] مجموعة مؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت: (التحليل البنيوي للسرد) تر:حسن بحراوي، بشير القصري، عبد الحميد عقار، ص: 9.

[2] المرجع نفسه، ص:10

[3] أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012، عمان، ص:39، 40.

أمّا جيرار جينيت فإنّه يُقارب السّرد من حيث هو نشاط سردي خاص بالرّاوي ، وهو في القسم الثّالث من كتابه خطاب الحكاية، ينتقل بعد معالجة الملفوظ السّردي زمنا وصيغة إلى الصّوت السّردي ،حيث خصّص هذا القسم "ليتناول مسألة التّلفظ، الّذي أوجد الملفوظ المذكور، فالسّرد من هذه النّاحية هو النّشاط الّذي يضطلع به الرّاوي وهو يروي حكاية ما، ويصوغ الخطاب النّاقل لها.وهو ما سماه جينيت نفسه فعل السّرد معتبرا في ذاته، ويميز هذا المُنظّر بين فعل الكتابة الّذي يُنشئه الكاتب وهو فعل حقيقي من فعل السّرد الّذي يُنجزه الرّاوي وهو فعل متخيل"[1] فالّذي يكتب إنّما يقوم بفعل واقعي حقيقي يدخل في صميم عملية ممارسة الكتابة، بينما ما ينجزه الرّاوي داخل الحكاية غير حقيقي ومتخيل وهذا هو السّرد عند جيرار جينيت، "وينجم عن فعل السرد الخطاب القصصي والحكاية.

وفي السّرد التّخييلي لا يوجد الواحد منهما دون الآخر، وبذلك لا يمكن أن يُتصوّر السّرد منفصلا عن الخطاب الّذي يصوغه والحكاية الّتي ينسجها وبهذا فالسّرد في مُتصوره ذي أركان ثلاثة يتكون منها الخطاب القصصي، هي السّرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ فلا يتصور خطاب قصصي دون حكاية ولا تتصور حكاية جارية لا تتلبس بحامل قولي لها"[2] وهذا ما عبّر عنه جينيت بقوله "ومن ثمّة فالقصة والسّرد لا يوجدان في نظرنا إلّا بواسطة الحكاية والعكس صحيح أيضا، فالحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تروي حكاية إلّا لأنّها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنّها ينطق بها شخص ما، إلّا لما كانت في حدّ ذاتها خطابا، إنّها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة الّتي ترويها، وتعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسّرد الّذي ينطق بها"[3] وعلى هذا الأساس يقيم جيرار جينيت دراسته في تحليل الخطاب السردي، عن طريق دراسة العلاقات القائمة بين الحكاية والقصة من جهة والحكاية والسّرد من جهة أخرى، منطلقا من مقولات تودوروف، "متمثلة في مقولة الزمن في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ومقولة الجهة أي كيف يتمثل السّارد القصّة، ومقولة الصّيغة

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي ، 2010، تونس، ص: 243.

[2] المرجع نفسه، ص:243

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر:محمد عصام، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997، ص:41.

بمعنى نمط الخطاب الّذي يستخدمه السّارد"[1]. والسّرد من النّاحية التّواصلية هو تواصل بين الرّاوي والمروي له "يذكر جينيت أنّ السّرد يندرج في نسيج من العلاقات الحميمة بين عناصر تدخل فيما يسميه مقاما سرديا وتتمثل هذه العناصر في المتخاطبين وحدودهما المكانية والزّمانية، فلا يتصور السّرد إلّا وهو موصول بهذه المكوّنات الّتي يتشكّل منها وبها هذا المقام السّردي"[2] فمكونات المقام السّردي في الحالة الشّفوية واضحة مرئية ومسموعة، بينما في الحالة الكتابية فإنّنا بصدد سرد خاص تكون فيه العلاقة بين المؤلف والقارئ علاقة غير مباشرة وبالتّالي فالرّاوي الّذي يقوم بفعل السّرد يكون متضمنا في النّص.

من خلال ما سبق للسّرد عند جيرار جينيت ثلاثة معاني، السّرد من حيث هو حكاية، والسّرد من حيث هو مضمون، والسّرد من حيث هو فعل.

أما بول ريكور فإنه يجعل للسّرد أفقين أولهما "أفق التّجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولابد من أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي"[3] ففي هذا الأفق يتم نقل أحداث ماضية بصياغتها صياغة تصويرية أي إعادة تشكيلها وفق مبدأ تتابعها في نظام زمني فعلي ،وفيما يتعلّق بالأفق الثّاني فيعبر عنه بأفق التّوقع "وأفق التّوقع، وهو الأفق المستقبلي –بكسر الباء – الّذي يعرف به النّص السّردي بمقتضى تقاليد النّوع عن نفسه وأحلامه وتصوّراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها"[4] يربط هنا بول ريكور بين السّرد والمستقبِل فيعقد علاقة بينه وبين القارئ في تلقيه، فالسّرد لا ينتهي عند حدود الفراغ من كتابته بل ينفتح على أفق آخر يكمله عبر عملية الفهم والتأويل.

نستنتج مما سبق أنّه من الصّعوبة الإحاطة بكلّ مفاهيم مصطلح السّرد وذلك نظرا للمجالات العديدة الّتي تتنازعه، سواء في النّقد الغربي أو العربي ،هذا الأخير يعدّ الخوض فيه فاتحة لبحث أوسع وأكثر إثارة للجدل، بسبب الفوضى الّتي شهدها هذا المصطلح وإحداثه بلبة مصطلحيّة ونقدية لا يمكن الخروج منها بسلام.

---

[1] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص: 41.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص:244.

[3] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تحرير:ديفيد وورد، تر:سعيد الغانمي، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص:31

[4] المرّجع نفسه، ص: 31.

ثانيا- روافد السّرديات:

1- الاتجاه الشّكلاني:

تشكّل الشكلانية الرافد الأساسي للسّرديات فهي تتضمن رؤى ومبادئ نقدية على المستويين النّظري والتّطبيقي؛ حيث وجّهت اهتمامها إلى دراسة التّركيبة الدّاخلية للمحكيات في معزل عن كلّ سياق خارجي، إنّ التّركيز على البنية في حدّ ذاته يعني القيام بفعل الوصف والتّحليل بالانطلاق من النّص والرّجوع إليه، دون الاعتماد على أيّ عنصر خارج عليه، يفترض فيه تقديم دلالة مساعدة في توجيه الفهم .

إنّ العملية الّتي تقوم بها الشّكلانية تأتي متأثرة بالبحث اللّساني، فقد أسّس دو سوسير علم اللّغة الحديث وأكد على ضرورة وصف اللّغة في لحظة زمنية معيّنة، قصد كشف النّظام الخاصّ بها، متجاوزًا بذلك اللّسانيات التّاريخية الّتي كانت تدرس اللّغة عبر مراحل زمنية متعاقبة، مقابلا بينها وبين اللّسانيات الوصفية، وما تمخض عن هذا البحث من ثنائيات أخرى أثرت على الدرس النقدي الحديث.

"كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص الّتي تجعل الأدب أدبا بالفعل، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه الأدبية، وقد دفعهم التّركيز على الأدبية إلى الدّراسة المحايثة للنّصوص الإبداعية، دون النّظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي، وليس معنى هذا أنّ الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة لها البتة بالأدب، ولكنهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب، فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء علم النفس، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء علم الاجتماع"[1]، ويأتي هذا الاتجاه في محاولة لإقامة دعائم نقد أدبي مستقل عن العلوم الأخرى تكون فيه فائدة البحث عائدة على الأدب لا مجال غيره .

يعتبر كل من فلاديمير بروب وبوريس توماشفسكي وفيكتور بوريسوفيتش شلوفسكي من أعلام النقد الشكلاني الذين كانت لهم أبحاث رصينة في مجال النقد الشكلاني الروسي نقتصر على علمين لبيان جهودهما في هذا المجال .

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي،1991الدار البيضاء، ص:13.

2-1 فلاديمير بروب:

يعد كتاب **فلاديمير بروب** "**مرفولوجية الحكاية**" كتابا تأصيليّا مهمّا، في وضع منهج لتحليل القصص الشّعبية العجيبة، حيث قام هذا المنهج على وصف بنية الحكايات الشّعبية الرّوسية وتحديد وظائفها ومن ثمّة استنباط العلاقات الموجودة بينها، فكلمة "مرفولوجية Morphologie تعني دراسة الأشكال"[1]، فهو يقدّم في كتابه منهجا جديدا أفرد له جزءا كبيرا من الكتاب تعريفا وشرحا له، وقد تطرّق كذلك إلى المّادة الأدبية الشّعبية؛ بأن ركّز على مفهوم الوظيفة، الّتي تشير إلى فعل الفاعل في موقعه الخاص من مسار الحكاية، وهكذا تكون الوظائف في مجملها هي الأجزاء المكونة للقصة، حيث لا تتعدى إحدى وثلاثين وظيفة، تنقسم إلى سبعة حقول، وعلى الرّغم من صرامة منهج بروب إلّا أنّ هذا المنهج قد أوقع أصحابه في مطب التّعميم والنّمذجة.

2-2 بوريس توماشفسكي

انصب اهتمام توماشفسكي على التّيمة، مبرزا أهميتها بالنّسبة للنّصوص والنّقد من جهة أخرى؛ ولأنّ الرّواية والقصّة كمحكيات تشتمل على تيمات "يميز توماشفسكي بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السّببية، وللنّظام الزّمني، والثّانية لا تخضع لا للتّرتيب الزّمني ولا للسّببية، وينتمي عالم القصة والرّواية والملحمة إلى الصّنف الأوّل"[2] فكلّ منجز محكي يحتوي على تيمته وعند تقسيمها إلى وحدات فإنّها تحتوي على تيماتها الخاصة بها .

وينتهي التّقسيم عند حدود الجملة؛ لأن توماشفسكي قد اعتبرها غير قابلة للتّقسيم، حيث تتضمن بدورها أصغر تيمة تسمّى بالحافز "فكل من القصّة والملحمة والرّواية تعتبر غرضا thème وكلّ غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى، بحيث تكون غير قابلة للتجزئة، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل الّتي يتألف منها الحكي ويسمى توماشفسكي هذه الوحدات الصّغيرة حوافزا"[3]، ويصنف توماشفسكي الحوافز إلى

---

[1] Vladimir Propp,Morphologie de Conte,Editions Seuil,Paris,1970,P6

[2] مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983، ص:179.

[3] حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:23.

حوافز مشتركة (Motifs Associès) وحوافز حرة (Motifs Libres) حيث يقيم هذا التّمييز بينهما انطلاقا من ثنائية المتن الحكائي (fable) والمبنى الحكائي (Sujet) أي المضمون والشّكل "فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والّتي تكوّن مادة أولية للحكاية أمّا المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته"[1] فالحوافز المشتركة مهمّة لا يمكن الاستغناء عنها بل إن سقوطها من الحكي يؤدي إلى إخلال بالقصة، أمّا الحوافز الحرّة فهي هامشية لا تخل بالجانب السّببي والزّمني للحكي إن سقط البعض منها.

ويُضيف توماشفسكي تصنيفا آخر للحوافز قائما على الفعل الموضوعي " فيميز بين الحوافز الديناميكية، وهي الّتي تكون مسؤولة عن تغيّر الأوضاع في الحكي، والحوافز القارّة، وهي لا تغير الوضعية، وإنما يقتصر دورها مثلا على التّمهيد لتغيير الوضعية، مثلا حافز ظهور المسدس بالنّسبة لحافز عملية القتل"[2] ويجعل الحوافز القارّة (Statique) متعلقة بوصف البيئة والوسط أو طبائع الشخصيات والحالة، وقد تندرج ضمن الحوافز الحرة. بينما تختص الحوافز الديناميكية (Dynamique) بوصف أفعال الشخصيات وتصنف كحوافز مركزية أو محركة لأفعال في المتن المحكي.

وبالموازاة مع الحوافز وتقسيماتها، تطرّق توماشفسكي إلى مصطلح التّحفيز معتبرا إياه مصدر تهيئة للقارئ، حينما يوضع في القصّة بشكل مدروس ومقصود "يرى توماشفسكي أن إدراج أيّ حافز جديد وأساسي في صلب القصّة، ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنّسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصّة، بحيث يكون القارئ مهيّئا لقبوله، وهذا التهيئ الّذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى التّحفيز"[3] وينقسم التحفيز بدوره إلى ثلاثة أنواع، منها التّحفيز التأليفي ومعناه أنّه لا وجود لأي حافز بشكل اعتباطي، ثم التّحفيز الواقعي في أن يُوهِم الكاتب بواقعية الحوافز، وهناك التّحفيز الجمالي بأن تنسجم الحوافز والبناء العام للقصّة.

وهكذا فإن البحث في الحوافز يعد من البدايات القوية في الاتجاه إلى دراسة البنية.

---

[1] مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، ص:180.

[2] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، ص184

[3] حميد الحميداني بنية النص السردي ، ص: 22

2- الدّرس اللّساني الحديث:

لا يمكن إغفال دور الدّرس اللّساني الحديث في التّأسيس لعلم السّرديّات؛ حيث إنّ التّحول الجذري في مجال الدّراسات اللّغوية وما تبعه من استحداث لنظريات ورؤى وجهت اهتمامها إلى اللّغة كنظام، كان له الأثر البالغ على جملة من الباحثين والمنظّرين في مجال السّرديّات " فقد أعلن بارت أنّ دراسة المحكي والتّنظير له قد تأسسا على جهود اللّسانيين، وأكد غريماس أنّه بنى نموذجه على تصوّر "تينيير" Tesnière للجملة والفعل، وصرح كل من تودوروف وجينييت بفاعلية منجز بحث نحو الجملة وإرساء نظريته"[1] ولعلّ هذا ما يبرر وجود تقارب في الطّروحات النّظرية بين هؤلاء النّقاد، عائدا في حقيقته إلى المرجعية اللّسانيّة؛ لكن السؤال الأهم في هذا التأسيس، هو كيف استفادت السّرديّات من الدّرس اللّساني الحديث؟

تقتضي الإجابة عن هذا السّؤال تقصّي علاقة الدّرس اللّساني بالبنيويّة، ومن ثمّة علاقته بالسّرديات، وهو الإجراء الّذي يقتضيه منطق ومسار الاستفادة بين اللّسانيات والبنيويّة والسّرديّات. "إنّ التوجّه البنيوي في مجال النّقد الفرنسي قد عرف طريقه الجدّي الأول على يد الباحث الأنثروبولوجي كلود ليفي شتروس المتأثر باللّساني الشهير رومان جاكبسون، ويقر ليفي شتروس بذلك صراحة في المقدمة الّتي كتبها لمحاضرات جاكبسون المعنونة بـ:"محاضرات في الصوت والمعنى"[2]، وتقوم نظرية ليفي شتروس على مبدأ المطابقة بين نظام الثقافة والنّظام اللّغوي؛ لذلك فإنّ دراسة الثّقافة يمكن أن تكون شبيهة بدراسة اللّغة من منطلق حيازة كلّ منهما رموزا وعلامات وقواعد، "ولعلّ هذه الخصوصيّة الّتي انتبه إليها ليفي شتروس هي الّتي جعلته يستعير القواعد اللّسانية والصّوتية الّتي صاغها رومان جاكبسون؛ ليجعل منها أرضيّة لدراساته وملاحظاته ومعايناته الميدانية وأبحاثه المختلفة في مجال الإثنولوجيا"[3]، فقد ذهب ليفي شتروس إلى إمكانية اكتشاف قوانين شاملة من أجل إلغاء فكرة التّمييز بين الثّقافات؛ ليتوصّل إلى حقيقة المشابهة بين أنظمة القرابة والظّواهر اللّسانية، " وفق هذا التّصور تمت صياغة جملة من القواعد والضّوابط المنهجية والإجرائية، توجهت بإقامة دراسة مشتركة بين شتروس وجاكبسون، تناولَت بالدّراسة قصيدة القطط لشارل بودلير، وتتجه

---

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي، دط، دار سحر للنشر،دت ،تونس، ص:46

[2] ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 114.

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص: 17

هذه الدّراسة نحو تحديد العمل الأدبي على أنّه واقعة لسانيّة لغوية، وواقعة ثقافية في ذات الوقت. فالجانب اللّساني يتأسّس على البُعد النّظري المنطقي الّذي يُؤسس للنّسق المطلق، والّذي لا يمكن التّمكن منه من خلال الملاحظة العينية، إنّه قيمة مطلقة تحكم مجمل الأفعال والأقوال وأساليب التّنظير والتّفكير، وبالتّالي فهو بنية ليست ماثلة في الموضوع الّذي ندرسه، بل قائمة في مستوى العمليات العقلية "[1]؛ فالشعر هنا ليس وزنا وقافية فقط أو عاطفة، بل جنس أدبي يحوي داخله قوانينه الّتي تفضي إلى حقيقة أنه بناء مُميز ناتج عن بناء عقلي قبلي يجسد اختلافه عن بقية الأبنية اللأدبية.

يأتي الدّرس اللّساني هنا ليمدّ الدّراسة البنيوية بمقولاته الّتي ترتكز على فكرة النّظام والعناصر البنيويّة الّتي تجمع بينها علاقات، وبالتّالي فالعمل عليها هو إيجاد للآليات التي تتحكم في بناء النّص. "فالبحث اللّساني يقترب من العلوم التّطبيقية، ويفيد من إعادة تأهيل اللّغة وإعادة ترتيب النّصوص، وفق منظورات جديدة تعتمد البنيات اللّسانية والمكونات التّركيبية للّغة. ولقد نقل ليفي شتروس النّموذج اللّساني الذي كان في الأصل مركزا حول النّماذج التي تشكلها الكلمات في تركيبها وتواترها وبنياتها الصّوتية، نقل هذا النّموذج إلى البحث في الآلية الّتي يشتغل بها الفكر الإنساني وهو يستعمل اللّغة، فينتقل من الحالة العادية للتّوظيف اللّغوي إلى المستوى الثّقافي."[2] ومن هنا وقف عند علاقات التّشابه بين الثّقافات والمجتمعات الإنسانية وهو تشابه في البنية المكونة له، رغم تعدّد أشكالها واختلاف تمظهراتها.

إنّ جوهر الدّرس اللّساني الحديث هو البحث في نظام العلامات اللّغوية وتركيبها ومدلولها بعيدا عن السّياقات الخارجية؛ ذلك أنّ سؤاله المُهيمن هو: ما هو علّم اللّغة؟ وما موضوعه؟. والهدف من هذا العلم؟ "الرأي عندي أنّ لجميع هذه الصّعوبات حلّا واحدا فقط، وهو أن نضع كلتا قدمينا، منذ البداية، على أرض اللّغة، ونستخدم اللّغة مقياسا لجميع مظاهر اللّسان، فاللّغة وحدها من بين كثير من المظاهر الثنائية – يمكن أن تخضع على ما يبدو– لتعريف مستقل قائم بذاته، وتقدم في الوقت ذاته الرّكيزة الّتي ترضي العقل"[3]، ومن هنا فالانطلاق من دراسة اللّغة والرجوع إليها، وبحث قوانينها في غير ارتباط بالسّياق قد توافق

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:18.

[2] المرجع نفسه، ص:19، 20.

[3] فردنان دي سوسير: علم اللغة العام، تر:يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص:27.

مع البنيويين الّذين تأثرو بالشّكلانيين في بحثهم عن القوانين الخاصّة بالأعمال الأدبية وفي نظرتهم إليها كوحدات كلاميّة مغلقة معزولة، يُتوصل إلى بنيتها باستخدام أدوات إجرائية خاصّة بالمنهج البنيوي، "وهذه الوجهة المفهومية الّتي يتبنّاها شتروس، تجد جذورها في أطروحات دي سوسير الّذي غيّر المفاهيم الإجرائية السّابقة في دراسة اللّغة، حين بيّن أن موضوع علم اللّغة هو نظام العلامات وآلية اشتغالها، بناءً على السّلسلة الصّوتية للدّال وانعكاساتها الذّهنية والمفهومية الّتي تُحدّد المدلول، ومعنى اللّفظة لا يتحدد بعلاقاتها مع الموضوع الّذي تحيل عليه، بل بعلاقتها مع بقية ألفاظ اللّغة، وهو ما يؤدي لأن تكون الدّلالة ناتجة من العلاقة الخلافية بين الألفاظ"[1]. إنّ العمل الذي قام به شتروس جاء كحاجة ملحّة للتخلص من الدّراسات التّاريخية، وصرف النّظر عنها إلى تحليل النّصوص كبنى مُصغّرة تخضع لقوانينها الخاصة، وتفاعل مكوناتها؛لتحقق وجودها النّصي المستقل، " فالنّص الأدبي نظام مغلق لسانيّا ودلاليا، ويتشكل من مجموعة من الوحدات المحدّدة والدّالة الّتي تجعلها بمثابة علامة.

وتعمل القراءة البنيوية على ضبط الوحدات المكوّنة للمضمون فيه، ثم تصنيفها ضمن مستويات ومراتب متجانسة، وتعيين المستويات الدّلالية والصوتية والتركيبية المكونة للخطاب السّردي، ثم تنظيم هذه الوحدات المكوّنة وفق نظام محدد"[2]، فالدقّة العلميّة والحاجة إلى تجديد طرائق التّحليل، الّتي كان يرنو إليها الدّرس اللّساني هي مبعث النزوع الاستعاري عند البنيوية ومن ثمّة السّرديات " يقول إميل بنفنيست: "لقد أطلقنا على سوسير، وبحق، رائد البنيوية المعاصرة، وهو كذلك بالتّأكيد، ويجدر بنا أن نشير إلى أنّ سوسير لم يستعمل قَط وبأيّ معنى من المعاني كلمة بنية إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النّسق"[3] ومن هنا فإن دروس دوسوسير في اللّسانيات قد أسّست لكلّ من البنيوية والسّرديّات "وبمنأى عن استعمال البنية أو

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:27.

[2] Cloude Lèvi –strauss: Anthropologie structurale.èd Plon,Paris 1985,Page 83 نقلا عن: عمر عيلان: ص 27.

[3] إيميل بنفيست: البنية في اللسانيات، تر:مبارك حنون، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، 1986، ص:131 نقلا عن: سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي، ص:47.

النّسق فإنّ البحث اللّساني شأنه شأن التّنظير للمحكيّ، استفاد من نظام الثنائيات عند دي سوسير خاصة ثنائية الدال والمدلول.

ويتجلى هذا المفهوم عند بنفينست E.Benveniste نفسه الذي ميز بين صنفين ونظامين للتّلفظ"[1]، فمن بين مظاهر استفادة السّرديات من اللّسانيات، مفاهيم كلّ من القصّة والخطاب وهما نظاما تلفظ عند بنفينست؛ حيث إنّ عملية تحوّل اللّغة من طابعها التجريدي إلى طابعها التلفظي ينتج خطابا "لغة تنتقل عبر فعل تحويلي من الشّكل التّجريدي إلى الاستعمال تلفظا، وكلّ نتاج لهذا التّلفظ خطابا"[2] فالخطاب هو نتاج لغوي قابل للوصف "كل ملفوظ دل على فعل تلفظ يفترض مرسلا ومتلقيا (مرسلا إليه) أومتكلما (Locuteur)، وسامعا (Auditeur) وفي نية الأول أن يؤثر في الثّاني بطريقة ما"[3] فالخطاب هنا يفترض شروط إنتاج خاصّة، تتمثل في وجود تلفظ ومرسل ومتلقي، لتلتقي كل من الدّلالة والإحالة في الخطاب ضمن سياق تواصلي." ويبدو لنا من هذا التّصنيف قيمة الدّور الّذي يمكن أن يؤديه في بلورة آليات تحليل المحكي والتّفرس في بنياته، وتشكّلاته، لكن هذا لا يصرفنا عن الإشادة بالمبدأ الأساسي الحاسم المنبني على المماثلة بين الجملة والخطاب والّتي ترتب عليها إجراء طرائق التّحليل للجملة على الخطاب باعتبار الجملة أصغر وحدة لسانيّة قابلة للوصف النّحوي"[4] فالنّموذج اللّغوي في تحليله للجملة وما نتج عنه من تصنيفات وعلاقات وقواعد انتقل إلى الخطاب، الجملة مقابل الخطاب.

وهكذا فقد انصبّ اهتمام السّرديات على دراسة المحكي وتحليله إلى أجزائه المكوّنة، وتمظهراته وتشكلاته الصّيغية؛ من أجل الكشف عن البنية الكامنة وراء إنتاج النّصوص المحكيّة، بالاستناد على الأرضية المنهجيّة الّتي هيئتها البنيوية؛ لتلتبس السّرديات في بداياتها مع كلّ ما هو بنيوي في مقولاته النّقدية الّتي تشكّل مرتكزاتها التحليلية، سواء فيم يتعلق بالبنية المغلقة أو مبدأ المحايثة أو نحو الجملة.

"وكان هاريس وهو اللّغوي، أول من اجترح مصطلح تحليل الخطاب سنة 1952 حين أطلق على الخطاب بشكليه المكتوب والشّفوي مصطلح " الملفوظ المتتابع énoncè suivi وقد

---

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي، ص: 47.

[2] Emile Benveniste , Problèmes de linguistique gènèrale ,Editions,Paris 1974,Tl,Page 08 ,

[3] المرّجع نفسه، ص:08

[4] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص48.

دعا إلى الانطلاق من بنية لسانية تذهب أبعد من الجملة، وهدف تحليل الخطاب عنده هو تبيين عدم اعتباطية تسلسل الجمل، وفي المقابل توضيح دور النّحو في هذا التّسلسل وهو نحو يختلف عن نحو اللّغة"[1]، فالنّحو هو نظام من القواعد تبيّن كيفيّة بناء أو تشكل نسق ما، وقد دفع الاهتمام بالخطاب إلى ضرورة تجاوز الجملة بالنّسبة إلى الدّراسات اللّغوية إلى لسانيات النّص" يُعد الدّارسون اللّسانيات النّصية حلقة من حلقات التّطور الموضوعي والمنهجي في اللّسانيات الحديثة، وصيغ التّعامل مع الظاهرة اللّسانية في الوضع والاستعمال في هذا الإطار فإن نشأة اللّسانيات النّصية مدينة للنّحو التّوليدي الّذي أسهم بشكل مباشر في الانتقال من بنية الجملة ومكوناتها القاعدية إلى البحث المنظم في العلاقات بين الجمل في بنية أكبر يمثلها النّص"[2]، فالجملة كأكبر وحدة قابلة للوصف اللّغوي هنا لا تعبر عن الخطاب؛ لأنّه يتجاوزها، "في هذا الوقت بدأت الأصوات تتعالى بضرورة توسيع مجال اللّسانيات الذي هو الجملة إلى ما هو أكبر وهو الخطاب، فدعا بعضهم إلى أن يجرى على الخطاب ما يجرى على الجملة، وانصرف محلّلو المحكي إلى البحث في تركيب الجملة ومكوناتها بهدف إقامة نظام مماثلة بين تركيبها وتركيب الخطاب، ومن ذلك الخروج بمجموعة من الأدوات، والمنهجيّات المميّزة الخاصة الّتي تجعل من تحليل الخطاب المحكي مجالا تحليليّا يمتلك سيادته"[3] ومن مظاهر تواشج اللّسانيات بالسّرديات أو نمو السّرديات في محضن اللّسانيات مقترحات تينيير في كتابه "عناصر التّركيب البنيوي" لقد أعلن تنيير أن موضوع "L'objet" التّركيب البنيوي هو دراسة الجملة وبناءً على قاعدة الانطلاق هذه، أسّس بنية مفهومية لتركيب الجملة، فأكد أنّ فهم الجملة يعني أن نُدرك مجموع الصّلات الّتي تُوحد الكلمات المختلفة"[4]، وكان تركيز هذا اللّغوي في إدراك العلاقات والكلمات منصبا على ما اصطلح على تسميّته بالعقدة الفعلية Ie nœud verbal حيث رأى أنّها المبدأ النّشيط في الجملة بل إنّها قطبه المنظم"[5] فالجملة بنيويا هي مجموعة من

---

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص:48

[2] نعمان بوقرة: لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012، ص:15.

[3] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص:49.

[4] Zellings Harris ,Analyse du discours,langage n13,Paris,1969 ,P 8,9

[5] Marie Anne Paveau ,Georges Elia Sarfati ,Les grandesthèories de la grammaire comparèe à la pragmatique cool, U Armand Colin , paris, 2003, نقلا عن سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص: 49

الكلمات الّتي تعقد بينها صلات معينة للدّلالة على معنى ما، ومهمة المحلّل هنا هي تحديد هذه المكوّنات وكشف العلاقات فيما بينها " أمّا عن تصوره للعامل، فقد خالف فيه ما كان سائدا في مقابلة ضدية بين الذات le sujet والمسند Le prèdicat، واقترح مفهوما جديدا تُعرف من خلاله العوامل بكونها الشّخوص والأشياء الّتي تشارك بدرجات متفاوتة في القضية Le procès قد تم استثمار هذه المفاهيم من قبل الدّارسين وصرحوا بذلك.. خاصة غريماس في كتابه الدّلاليات البنيويّة"[1] فالعامل في المحكيّ ليس شخصيّة إنسانيّة فحسب بل أصبح الاهتمام أكثر بالأدوار السّردية، وبالتّالي يمكن له أن يكون فكرة أو قضيّة .."الفاعل يمكن أن يتطابق والشّخصية ويمكن أن تجتمع شخصيات متعدّدة لتكوّن فاعلا واحدا، ويمكن للشخصية الواحدة أن تنطوي على أكثر من فاعل واحد، ويمكن للفاعل أن يكون شخصية أو شيئا أو فكرة أو قيمة، إنّ الفاعل يحدد تركيبيا من خلال الموقع الذي يحتله في التتابع المنطقي للسرد (المسار السردي) ويحدد بنائيا من خلال المحتوى الجهي (Modal) المخصوص الذي يضطلع به"[2] من هنا انتقل الفاعل من طبيعته اللّغوية ككلمة تدل على من يقوم بالفعل إلى كونة شخصية أو شيء أو قيمة في النّص السردي.

لقد قدمت اللّسانيات خدمة جليلة للبنيوية والسّرديات، حيث تشكلت على أساسها رؤى ونظريات عُنيت بالنّصوص الأدبية ثم اختصت بالمحكي منها، حيث استطاعت السرديات كعلم يبحث في القوانين المتحكمة في إنتاج النصوص في بداياتها أن توجّه اهتمامها إلى اكتشاف بنية النّصوص المحكيّة ورصد مكوناتها وبيان تفاعلاتها في بنية واحدة بالاستفادة من مقولات اللّسانيات ونزوعها العلمي إلى الدقة والتصنيف.

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص: 49.

[2] محمد القاضي: معجم السرديات، ص:305.

الفصل الأول

أدب الخيال العلمي: المصطلح، النشأة والتطور والأنواع المجاورة

أولا- مفهوم أدب الخيال العلمي

ثانيا- نشأة وتطور أدب الخيال العلمي

ثالثا- أدب الخيال العلمي والأنواع المجاورة

كان الإنسان منذ وجوده على الأرض ميالا إلى الملاحظة والاكتشاف، وقد تحوّل هذا الميل إلى حالة مغرية للتعبير؛ في ظل تسارع وتيرة البحث العلمي وتوالد الفرضيات والنّظريات والقوانين وتطبيقات العلم، التي تعدت بدورها خيال الإنسان؛ بأن وجد نفسه ضمن عالم سريع مفتوح على تغير مستمر، وتحولات جذرية حرّكت رغبته؛ لتمثّل موقعه ومستقبله من هذا المحيط العلمي والتّكنولوجي وبيان مجالات العلم وعلاقتها بواقعه ومستقبله، ولم ينحصر اهتمامه على رصد هذا الواقع في إطار تخييلي محدود؛ بل وجّه نظره واهتمامه إلى العالم وما يمكن أن تؤول إليه الحياة مستقبلا باهتمام شامل وناقد، في خضم صيرورة العلم وتشعب علاقته بالإنسان وهذا ما قام به بعض كتّاب أدب الخيال العلمي، فما هو مفهوم أدب الخيال العلمي؟ وكيف نشأ وتطوّر؟ وماهي سبل تمييزه عن غيره من الأنواع؟

أولا- مفهوم أدب الخيال العلمي:

إنّ الاشتغال على تحديد مفهوم دقيق وشامل لأدب الخيال العلمي، هو عمليّة تنفلت من إمكانيّة الإحاطة المانعة، وهي المهمّة الصّعبة التي أخذها جملة من الباحثين على عاتقهم؛ حيث أقروا في أكثر من دراسة على أنّ التّصدي لمصطلح أدب الخيال العلمي ليس بالبساطة التي قد تبدو للعيان، فليس باستطاعتهم على اختلاف مستوياتهم أن يصفوا نصا ما، بأنّه ينتمي إلى أدب الخيال العلمي دون غيره .

"تحاول جملة من المقالات في مجموعة جيمس جن James Gann تأملات في التّأملات على نحو أو آخر أن تُعرف خصائص هذا المذهب، وأن تُومئ إلى الصّعوبات التي تكتنف عدم حصر مجال الخيال العلمي، وذلك وفقا لما وضعه جن ذاته في ملحوظاته التّمهيدية في كتابه التأملات (ص1).وحقيقة فإنّ المقال الأول في هذه المجموعة هو رؤية James Gann نفسه 'نحو وضع تعريف للخيال العلمي'، هو ذات العنوان الذي ينم على أنّ جن نفسه وهو الذي سلخ عقودا كمتخصص ومؤلف لقصص الخيال العلمي غير قادر على إتمام المهمة نحو وضع تعريف للخيال العلمي أو اختصارSF"[1] وقد اختار جيمس جنJames Gann وهو كاتب خيال علمي في كتابه تأملات في التأملات، أن يبحث في خصائص أدب الخيال العلمي عوض مغامرة تحديد هذا النوع مشيرا إلى طبيعة الاختلاف بين ما يُكتب في أدب الخيال العلمي وما

[1] إم. كيث بوكر، آن مارى توماس، تر: عاطف يوسف محمود: المرجع في روايات الخيال العلمي، المركز القومي للترجمة، ط: 1، 2010، القاهرة، ص: 12.

هو موجود في الواقع وعلى الرغم من أن "جن" يخفق ويالللغرابة في ذكر "داركو سوفين" في هذا المقال الموجز، فإن رؤيته للخيال العلمي تتفق مع مقولة سوفين، تلك التي غدت الآن في حكم الكلاسيكيات، من أن الخيال العلمي هو أدب الإغراب في الإدراك والوعي Cognitive Estrangement أدب يحل القارئ في عالم هو جد مختلف عن عالمنا، بطريقة تثيرنا للتفكير في طبيعة هذه الاختلافات، بحيث تجعلنا نرى عالمنا بمنظور مستجد"[1]

فالقول إنّ أدب الخيال العلمي هو أدب الإغراب يطرح مشكلة جديدة، عن الإغراب ومفهومه، وإن كان يقتصر على أدب الخيال العلمي دون غيره؛ حيث نجد أنّ كثيرا من النّصوص التي تندرج في أنواع أخرى غير أدب الخيال العلمي، تحدثُ نوعا من الغرابة في ذهن المتلقي؛ لذلك فهذا المفهوم لا يُقدّم صورة مكتملة عن أدب الخيال العلمي، "وهي الملحوظة التي حدّث بها كارل فريدمان لأن يعلن أنّه بوسعنا – بهذا المعنى– أن نعتبر كلّ خيال هو خيال علمي وأنّ الأخير ربما شمل في الواقع فئة أعرض من الأولى"[2]؛ لذلك يقترح فريدمان فكرة تمييز أدب الخيال العلمي اعتمادا على قياس درجة الإغراب وبهذا فإن "أفضل تعريف للخيال العلمي هو أن نحدده بتلك النّصوص التي لا يقتصر فيها الإغراب في الوعي على مجرد الوجود؛ بل تلك التي تكون له السّيادة فيها، بعبارة أخرى فإن كل خيال علمي، يُفضي إلى إغراب في الإدراك، ففي الخيال العلمي فقط يكون الإغراب هو الهدف والموضوع الرئيسي في النص"[3] ومع هذا، يتميز هذا الطرح بالتّعميم فهو قابل للدلالة على أنواع أخرى، فالنصوص الغرائبية والعجائبية تشتمل على درجة عالية من الغرابة، وحضورها أساسي وضروري لقيام عوالمها؛ حيث يفرضها منطق قوة البعد عن المألوف ثم زعزعة استقرار التّلقي عند القارئ وإحداث نوع من التّردد عنده

من هذا المنطلق يجب البحث في حقيقة هذه الغرابة ومميزاتها؛ أي تحديد خصوصيّة الغرابة التي تحدث عنها فريدمان في أدب الخيال العلمي، كي نتمكن في النّهاية من تمييزه عن غيره، اعتمادا على معطى يتجاوز حدود مفهوم الغرابة في صورته العامة؛ "لذلك يصل في تركيزه النّهائي، على الإغراب في الإدراك عن طريق تراوحه الجدلي بين ما يراه كاتجاهين

[1] إم. كيث بوكر، آن مارى توماس، تر: عاطف يوسف محمود، ص: 12، 13.

[2] المرجع نفسه: ص، 1: ، نقلا: كارل فريدمان: النظرية النقدية للخيال العلمي، ص: 21

[3] إم كيث بوكر، آن مارى توماس، تر: عاطف يوسف محمود، نقلا: كارل فريدمان: النظرية النقدية للخيال العلمي ص: 13.

أساسيّين لمحاولات بناء تعريفات للخيال العلمي، على أنّه فقط ذلك الخيال المشتق من الرّواية الأمريكية التّقليدية،..و الاتجاه العريض الذي يعتبر الخيال العلمي من النّاحية العمليّة، كل أدب غير معقول ابتداء من هزليات لوسيان المبكرة وغيرها.."[1].

إنّ الغرابة التي يصلح أن تعبّر عن أدب الخيال العلمي، هي "الغرابة العلمية" وهي غرابة ممكنة وغير ممكنة التحقق واقعيا، لكنهّا تبدو معقولة داخل النّص، وعلى هذا الأساس يتموقع أدب الخيال العلمي في منطقة خاصة فلا هو بالنص الواقعي- بل يشكل بديلا عنه-، وما هو بالنص الجانح خياليا حيث يتجاوز قوانين الواقع ونواميس الطبيعة، إنّه يختلف عنهما؛ ولكنه يشابههما فهو يرتبط بالواقع من حيث الوظيفة ويرتبط بالخيال ولكن الخيال فيه يتطور منطقيا.

وفي دراسة أخرى لجون جريفيس، يرى فيها أنّ لأدب الخيال العلمي مظاهر كثيرة؛ لكن لا يمكن لأي منها أن يعكس أو يُمثل الصّورة الحقيقية لهذا الأدب، فهو بدوره يشتمل على أنماط وتصنيفات عديدة، من مثل القصّة القائمة على التنبؤ، القصة المرتكزة على مقدمّة زائفة، قصة المغامرة أو أوبرا الفضاء، والحكاية الدينية والقصة الخيالية، الوهمية، القصة التّعليمية والقصّة السّاخرة، "لقد أخطأ الباحثون إذ نظرو إلى العديد من أنماط القصّة..على أنّ كلّا منها يمثل أدب الخيال العلمي برمّته، وأكثر الآراء تطرفا بالنّسبة لأدب الخيال العلمي، تستند عادة على أساس الإنجازات العلمية، التي تنبأ بها الكتاب ومدى دقّتهم النّتبؤية"[2]؛ غير أنّ جون جريفيس يُجمل كل تلك التّصنيفات لتدلّ كلّها على أدب الخيال العلمي، مشيرا إلى أنّ التّركيز على الجانب التّنبؤي والمنجزات العلمية المتخيّلة، في تحديد طبيعة أدب الخيال العلمي هو تطرف معرفي؛ لأنّه لو اتخذنا دقة التنبؤ مقياسا لكانت كتابات العلماء وأصحاب النّظريات أحسن وأكثر تنبؤا ومعرفة " والمثال الكلاسيكي لذلك هو تنبؤ آرثر سي كلارك Arthur c klark، بالاتصال عن طريق الأقمار الصناعية، ولو كانت الدقّة في التنبؤ هي العامل المؤهل، لكان من حقّنا بنفس القدر، أن نعطي الأولوية لنيوتن، بالقياس إلى كلارك، إذ طاف بذهنه موضوع الأقمار الصناعية، في كتابه نظام العالم The system of the world وهو صيغة

[1] إم. كيث بوكر، آن مارى توماس، تر: عاطف يوسف محمود، ص: 13، 14

[2] جون جريفيس: ثلاث رؤى للمستقبل الأمريكي والبريطاني والروسي (السوفياتي)، تر: رؤوف وصفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 01، 2005، القاهرة، ص: 30.

مبسّطة للكتاب الثالث من كتابه،: مبادئ الفلسفة الطّبيعية Princpia المنشور سنة 1728"[1]، فالتّنبؤ الصّحيح غير مشروط في كتابة أدب الخيال العلمي، كما لا يمكن الاعتماد عليه كخاصية وحيدة يكتب على أساسها.

ويبين جون جريفس طبيعة عمل كاتب الخيال العلمي انطلاقا مما يقره أخصائيو الاستنباط حيث؛ "ليس من عمل كاتب الخيال العلمي أن يسجل الأحداث المعاصرة أو الحقائق العلميّة التي تمّ اكتشافها فعلا؛ ولكن عمله أن يأخذ الحقائق المعروفة بالفعل، ويستنبط منها صورة تفصيلية مقبولة قدر الإمكان، لما يستطيع العلماء عمله في المستقبل، وكيف يستطيع الجنس البشري الانتفاع بها في الحياة اليوميّة"[2]، فهو ينتقل بنا إلى الاستراتيجية التي ينبغي أن يتّبعها كل كاتب خيال علمي، فالواقع ليس إلا صورة متجاوزة، لا يوجد الواقع كما هو في نص أدب الخيال العلمي؛ ولكنّه يُمد الكاتب بأرضية لتصوراته، بالشّكل الذي يبعده عن الإغراق في الانفصال عن واقع الإنسان، فالتّنبؤ يعني أيضا تحديد نتائج مترتبة عن تغير مستقبلي.

على الرغم من وجود هذه الحقيقة يبقى التّنبؤ التّقني ومدى صحته ودقته عوامل غير حاسمة في مفهوم أدب الخيال العلمي "وموقف عظيموف Asimov اتجاه هذه المشكلة هو الموقف الصّحيح، ولقد نشر أولا في عام 1956، قصّته عن استكشاف كوكب عطارد، ولكنّه حين أعاد نشر هذه القصّة سنة 1965، لفت الأنظار إلى أنّ المضمون العلمي لها قد صار معروفا الآن أنّه خاطئ، ولذا كان من المعتقد عندما نشرت القصّة أول مرّة أن كوكب عطارد له ناحية لا تواجه الشمس أبدا، ولكن في وقت إعادة نشرها كان معروفا أن هذا غير صحيح؛ لكن عظيموف يرفض أن يغير قصّته إرضاء لعلماء الفلك"[3] نستنتج من موقف عظيموف أنّ النص الأدبي ليس مسؤولا عن تقديم الحقائق العلمية الصّحيحة، بل إنّ تجاوز العلم مع الخيال يعفيه من هذه المهمة من جهة، ويدلّل على خصوصيته من جهة أخرى.

من منظور آخر، يورد رؤوف وصفي في مقدمة ترجمته لمسرحيات راي برادبوري ما يلي: "يهدف إلى عرض الحقيقة العلمية بأمانة، وصدق وبنظرة مستقبليّة، وإن تغلفت بغلاف له تألق وبريق القصة.وهو يعالج أيضا الأفكار الاجتماعية والعلمية، بشكلها الصرف الخالص،

[1] جون جريفيس: ثلاث رؤى للمستقبل الأمريكي والبريطاني والروسي (السوفياتي)، ص: 30

[2] المرجع نفسه، ص: 31.

[3] المرجع نفسه: ص32.

وليس من هدف أدب الخيال العلمي التّنبؤ بالمستقبل؛ بل إنّه يقوم بشيء أهم من ذلك بكثير، فهو يُحاول أن يُصور لنا المستقبل الممكن.. "[1] لكن ما معنى أن تعرض الحقيقة بأمانة وصدق وهل تشترط الحقيقة العلمية الخالصة في كتابة أدب الخيال العلمي؟ نقول إن المترجم قد انطلق من هذه الفكرة الأخلاقية بالذّات من أجل ربطها بالهدف الذي كان قد سطره لأدب الخيال العلمي، والذي هو ليس التنبؤ بشكل الحياة المستقبلية ولكن أثر هذه الحياة على الإنسان؛ لأن مصداقية النتائج هي سبيل الإقناع وكي نصل إلى نتائج تحقق قدر من المصداقيّة والصّحة يجب أن ننطلق من مقدمات صحيحة، "وأعتقد أن الكاتب قد ابتعد كثيرا عما يمكن أن يكون خيالا علميا، فقد نسي أن الخيال العلمي أدب، وليس شرطا أن الأدب عملية تعليمية هادفة، وأنّ كتاب الخيال العلمي..لم يقصدوا أن تكون أعمالهم تعليمية"[2] لنتأمل مقطعا من قصة الكربون في كتاب الجدول الدوري لبريمو ليفي "انفصلت ذرة الكربون من حفريات وبقايا متحلّلة من صخور الأرض فتلقفتها الرياح وصعدت بها عشرة كيلومترات إلى الأعلى، تنفسها صقر طائر، نزلت في رئته الوعرة ولكنها لم تنفذ إلى دمائه فطردت، ذابت في مياه البحار ثم في شلال هادر لكنّها طردت مرة أخرى، ظلت تسافر مع الرياح ثمانية أعوام، عالية ومنخفظة فوق البحار..حتى تم التقاطها لتبدأ رحلة الحياة العضوية "[3]

فهذا المقطع على الرغم من أنّه يمثل جزءا من قصة حياة الكربون؛ إلا أنّه تمثيل لدرس علمي يتبين تاريخ ووظائف وأهمية عناصر العالم بما فيها الجدول الدوري في الكيمياء حيث أفرد لكلّ عنصر كيميائي قصّة خاصة، وعلى الرّغم من الأسلوب الأدبي، ومن فوز هذا الكتاب كأحسن كتاب في الكتابة العلمية إثر الاستفتاء الذي أجراه المعهد الملكي البريطاني؛ إلّا أنّه لا يعكس صورة مكتملة لأدب الخيال العلمي؛ لأنّه في النهاية يقدم حقائق يتم تمريرها بأسلوب أدبي الهدف منه إيصال المعلومة، بالشكل الذي يمكن أبسط النّاس من فهمها؛ مما يجعل مصطلح الكتابة العلمية أنسب من أدب الخيال العلمي، حتى وإن منحه ريتشارد دوكز بعدا أكبر من ذلك حينما قال "هو رجل كبير في دنيا الأدب، وكيميائي أيضا، وكتابة الجدول الدوري هو

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1993، ص: 22

[2] المرجع نفسه: ص: 22.

[3] ريتشارد دوكنز: فصول في الكتابة العلمية، تر: شفيق السيد صالح، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011، ص: 106.

مزيج متفرد من السيرة الذاتية والكيمياء"[1] فإن ما قد قصده تحديدا هو مالا يتعدى فعل المزج بين الأدب والعلم وهو الأمر الذي لا يتوقف عنده أدب الخيال العلمي؛ لأنّه لا يمكننا في كل حال من الأحوال أن نشترط على الأدب تقديم حقائق للتعليم، حتى أنّ أشهر كتاب الخيال العلمي لم يضعوا في أذهانهم فكرة التّعليم بكتاباتهم لكن سنرى أن أغلبهم قد انطلقوا من فكرة التّنبؤ، أي ما يمكن أن يحصل علميا، وتأمل نتائج انعكاس ذلك على الحياة البشرية سواء على الأرض أو في عوالم أخرى.

"لعل هذا الرأي يتفق مع آراء أساتذة باحثين مثل مارتن هاري جرنبرج martin Harry Greenberg وجون بالستيد Johan Belstide وباترشيا فاريك Patricia Fareck وجوزيف أولندر Joseph Oleandr في مقدمتهم Social Problems trough S.F حيث يقولون: إنّ الغاية من الرّوايات العلمية هي جعل القارئ يدرك المشاكل الاجتماعية، فهي لا تتنبأ عن أمور سرعان ما تتحوّل إلى حقيقة، كما أنّها لا تقدم حلولا لمشاكل تحاول هذه الروايات أن تُصورها فالذين يقولون إنّنا نعرف هذا، ولكن ما الحل؟ نرد عليهم أنّ الشّعور بالظّروف الاجتماعية التي تهدّد مصلحة المجتمعات البشرية، إنّما هو شرط يسبق الوصول إلى حلول لهذه المشاكل وتطبيقها بصورة ناجحة، إنّ كثيرا من المشاكل التي تعالجها الرواية العلمية معروفة عند النّاس أمّا بعضها الآخر فلا يزال يجهله الجمهور"[2]

يلاحظ هنا استخدام مصطلح "الرّواية العلمية" مع اسقاط كلمة الخيال، فكأن كلمة الرواية تغني عن كلمة الخيال، في حين أن الرّواية يمكن أن تكون واقعية، ثم إن ربط هذا النوع بوظيفة اجتماعية، تتركز على تمثّل الظّروف الاجتماعية المحتملة في المستقبل، وفي ظل توفر مجموعة من الشّروط التي تجعل الروائي يتنبأ بظروف معينة، يحتمل هذا التنبؤ تنبيه الإنسان بجعله يشعر بتأثير هذه الظروف عليه، وهو غالبا إثارة لمشاعر الخوف والإحساس بالخطر، مما يستدعي ضرورة توجيه اهتمامه إلى قطع جذور المشكلة من البداية."أدب الرواية العلمية يمكن أن يعمق الشعور بالنّمو التّقني، وعواقب هذا التّطور، كما يمكن أن يحذرنا من فوائد وأضرار تغيير النّظم الاجتماعية حسب أساليب مختلفة ويجعلنا أكثر إحساسا بأن قيمنا إنّما هي

[1] ريتشارد دوكنز: فصول في الكتابة العلمية، تر: شفيق السيد صالح،، ص: 106.

[2] المرجع نفسه، ص: 32، نقلا عن يوائيل يوسف عزيز (مترجم) الرواية العلمية والمشاكل العلمية، الثقافة الأجنبية 1983، ص: 58.

نسبية.ويساعدنا على معرفة الأبعاد الخلفية والقانونيّة والسياسيّة للمشاكل الاجتماعيّة"[1] وهذا معناه أنّ أيّ تغير يمسّ المجتمع ينتج عنه بالضّرورة تغير في طبيعة المشاكل التي قد تواجهه "فالرّواية العلمية لها ميزة فريدة وهي أنّها لا تقتصر على ما حدث في الماضي، أو ما هو محتمل في الحاضر فهي تتمتع بصفها يعتبرها العالم وستوس Westhues من أهم فوائد التّحليل المقارن.

بينما "هاري هايسون Harry Harrison لا يعتقد أنّ لهذا الأدب رسالة اجتماعيّة، وأنّه عبارة عن قصص متخيّلة، يفترض فيها تقديم المتعة والتّسلية لقرائها، إلّا أنّ كتّاب الخيال العلمي المبدعين والمتمرسين بوسعهم أن يهبوا القرّاء فكرة ما حول مهمات العلم وآفاقه، إنّ هذا هو عالم المتغيرات وإن بوسع الإنسان تغيير هذه المتغيرات ذاتها، وليس تقبلها على نحو أعمى من أجل تقدم البشرية وصالحها"[2]، ينفي هاريسون فكرة ربط أدب الخيال العلمي بالوظيفة الاجتماعيّة، حيث يجعل المتعة والتّسلية الوظيفة الأساسيّة لأدب الخيال العلمي، ولعلّ هاريسون قد أطلق حكمه هذا على روايات كانت تهدف إلى إمتاع القارئ، فهو يضيف إلى ذلك أنّ الأدباء الذين تتحقق عندهم الكفاءة الإبداعية والعلمية بإمكانهم أن يقدموا للقرّاء أفكارا حول العلم، ومهمته، ومستقبله، لكن عن أي متغيرات يتحدث هاريسون، هل هي المتغيرات الاجتماعية؟

بناء على المقدمة الأولى؛ فإنّه لا يمكن أن تكون هي، رغم أنّها نتيجة موجودة؛ لذلك يسلط الضوء على المتغيرات العلمية بما هو –العلم– مجال حيوي لا يتوقف عن التّطور، وعلى هذا الأساس ينبغي أن يخضع في تطوّره إلى النقد والمسائلة.

"إنّ التّنبؤ في أدب الخيال العلمي ديناميكي متحرك دوما، يقوم على أساس التّغيّرات ففيه يتميز الكاتب بقدرة كبيرة على التّخيل مع وجود خلفية علمية كبيرة، لدى كتابها، وسوف نرى أنّ أغلب أدباء النّوع المعاصرين قادمون من مختبرات المعامل، ورغم امتهانهم لأدب الخيال العلمي فإنّهم لم يتركوا قط مختبراتهم"[3] أن يكون التنبؤ أحد أهم خصائص أدب الخيال العلمي، فهذا يعني أنّ تأثير هذه الخاصية بما تشمله من حركة وديناميكية ممتد في أدب الخيال العلمي،

---

[1] ريتشارد دوكنز: فصول في الكتابة العلمية، تر: شفيق السيد صالح، نقلا عن يوائيل يوسف عزيز (مترجم) الرواية العلمية والمشاكل العلمية، ص: 24

[2] لطيفة الديلمي (مترجمة) كتّاب الخيال العلمي يتحدثون، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 02، 1987، ص: 114. نقلا عن: محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 26.

[3] المرجع نفسه، ص: 23,

ممّا يجعله كذلك غير متوقف على تصورات تنبؤية ثابتة، لأنّ التنبؤ يقوم على الاحتمال، والاحتمال يعني في أدب الخيال العلمي مجموعة قد لا تكون متناهية من النّصوص، والتنبؤ لا يمكن أن يكون في متناول أي شخص؛ لذلك فالعلماء والأدباء الأكثر قربا من الأبحاث العلمية، هم من تكون لديهم القدرة أكثر من أي شخص آخر، على تخيل القصص والرّوايات في هذا المجال، انطلاقا من تكوينهم ومعرفتهم بالمعطيات، وقربهم من الطّموحات العلمية الرائجة بين أوساط العلماء؛ لكن هذا لا يعني ضرورة تقديم المعلومات العلمية وشرح المعادلات الرياضية في الرواية المتخيلة حيث لا يشترط في أدب الخيال العلمي تقديم تنبؤات قطعية الصحّة؛ بل إنّه من الواضح أن لا يصدق من تنبؤات أدب الخيال العلمي إلّا القليل، كما لا يحمل على عاتقه مهمة تقديم حلول للمشاكل والعثرات الاجتماعية بقدر ما يتركز اهتمامه أكثر على إثارة فعل الحساسيّة تجاه هذه المشاكل، إنّ تحريك شعور الإنسان باحتمالية ما، يجعله يفكر في حلول معينة مكيفة بحسب نوعية المشاكل، وبالنّسبة لمسألة التّنبؤ وعلاقتها بمفهوم أدب الخيال العلمي لا يقتصر الأمر على تنبؤ مخاطر في الحاضر أو المستقبل؛ لأنه قد يشمل أيضا التنبؤ بحقائق علمية لم تثبت بعد في زمن كتابة النّص.

كما لا يعتبر التنبؤ عنصرا جوهريا في أدب الخيال العلمي إلا بالقدر الذي يجعل منه متحررا من الإرغام في الصدق والقياس بالنّسبة إلى الواقع، بمعنى أنّه لا يشترط في هذا النوع من الأدب أن تحمل التنبؤات فيه صفة الصدق وهذا ما يحيلنا إلى فكرة جوهرية وهي أنّ النّصوص التي تبث علميا فشل تنبؤاتها لا يجب أن تعامل كنصوص منتهية الصّلاحية، ذلك إذا ما أخذنا على عاتقنا فكرة أنّ التنبؤ في الخيال العلمي ذو خصوصية تبثّ الحياة في النّص ولا تقضي عليها، فالعلم يفصح دائما عن ما لا نعرفه بل إنّه يعترف بما لا نعرفه؛ لذلك تتوجه مهمته الأساسية إلى البحث عن ما هو غير معلوم والوصول إلى الحقائق العلمية الصّحيحة، هو ما يعمل عليه بشكل جاد وليس ما هو غير صحيح؛ بل إن هذا الأخير غير معترف به.لأن الأبحاث العلمية قد تجاوزته إلى ما هو أكثر طلبا في مجال العلم.في الوقت الذي تتجه فيه نصوص أدب الخيال العلمي إلى تجاوز ما نعرفه إلى مالا نعرفه ولكن في شروط تخييلية لا يكون فيها التنبؤ العلمي مقصدا؛ بل وسيلة؛ لا يهم أن تجد لها سندا قويا في التّحقق على المدى الطويل، سواء أكان التّنبؤ على المستوى التّقني أو في مجالات أخرى، كما لا يفوتنا أن نشير إلى ضرورة وجود الخلفية العلمية لكتاب أدب الخيال العلمي حتى إنّ المتأمّل في حقيقة أدباء

هذا النّوع، سيدرك أثر حقيقة أنّهم دخلوا عالم كتابة أدب الخيال العلمي من الباب الواسع؛ لأنّهم باحثون علميون بالدّرجة الأولى غير أن ما كتبوه يصب في جوهر أدب الخيال العلمي.

من الجانب العلمي، "يناقش أدب الخيال العلمي المشكلات بقصد معالجتها، وفي الوقت نفسه يوجه الأنظار إلى النتائج المنطقية المتوقعة، لحلول مثل هذه المشكلات.وأثر هذه النّتائج وواقعها على المجتمع الإنساني، وهكذا حصل الأمر مع الأسلحة النووية والنيوترونية، في الوقت الذي لم تكن قد صنعت بعد، والآن قد جرى تصنيعها على نطاق واسع"[1].

إن هذا التّخريج يجعل من أدب الخيال العلمي عبارة عن تقرير علمي يقدم المشكلات التي ستواجه الإنسان، نتائجها وتأثيرها عليه، فهو يهمل عنصر الخيال الذي يعد عنصرا فاعلا فيه إنّه: "جنس أدبي يعطي للخيال مكانة رئيسية، فهو ليس علمًا مع أنّه في بعض الأحيان يعتمد على الرياضيات والفيزياء والفضائيات وعلم الأحياء، وبأهميّة أقل على التّاريخ وعلم الاجتماع واللّسانيّات. فهو يشبه جميع أشكال الروايات؛ لكن تحت غطاء الرّواية الممتعة أو الجادّة، فهو أسطورة الحداثة، في تطورها، وككلّ أسطورة، فهو مركز الثّقل لكلّ أحلامنا، لأحلام كل الأزمنة"[2] فأدب الخيال العلمي ليس علما أي لا يقدم الحقائق العلمية أو يبرهنها، وذلك لحضور عنصر الخيال؛ ولكن هذا المفهوم فضفاض فهو يقدم مجموعة من المصطلحات، كالأدب والخيال والعلم والأسطورة مما يجعلنا أمام دلالات واسعة، فأن يُشبه جميع أشكال الرّوايات ويعتمد على العلوم التّجريبية والإنسانية ثم يضطلع بمهمة الإمتاع هذا يعني أنّنا أمام توسيع المعنى عوض تحديده بدقة.

فليس من واجب أدب الخيال العلمي أن يحمل على عاتقه مهمة التعليم الهادف ولا التسلية، وحتى وإن وجدت في مضمون النّص فمن المؤكد أنّها لا تُقصد لذاتها "من جهة أخرى" يؤكد جورج تيرنر أنّه حتى الآن لم يتّفق على تعريف واحد لأدب الخيال العلمي بشكل عام.

ويسند لأدب الخيال العلمي دور تهكمي "هناك من يدعي أنّ أحد الأدوار الرئيسية لأدب الخيال العلمي هو تشجيعها لنا على إعادة تفحص أفكارنا وعاداتنا وأعرافنا ومعتقداتنا لرؤية ما إذا كانت ما تزال موجودة ومعمّرة بعد زوال فائدتها، ولرؤية ما إذا كانت لا تزال مهّمة وقيّمة بالنّسبة لنا في الوقت الحاضر.غير أنّ القول بأن هدف أدب الخيال العلمي هو هدف تهكمي في

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 27.

[2] Louis vincent Thomas- Utopies.Science fiction et Fantasmes – Recherches sociologiques, 1990 - 1991 ,p 08

أحيان كثيرة ليس معناه الإقرار بأن الهجائية التي يزعم أنّها من أدب الخيال العلمي هي فعلا منها"[1].

وهناك من يُسند لأدب الخيال العلمي وظيفة أخلاقية، حيث تضمن هذا الأدب فلسفات أخلاقية "والمغزى الأخلاقي قد يكون ضمنيا في إحدى قصص أدب الخيال العلمي شأنها شأن أي قصّة أخرى، في مثل تلك الحالة كثلاثية لويس، يكون واضحا أنّ الرّغبة في تقديم مغزى أخلاقي فلسفي هو الدّافع الغالب المهيّمن الذي أدّى إلى كتابة القصّة، غير أنّ قصص أدب الخيال العلميّ لا تُقرأ بغرض الإصلاح الأخلاقي والذي يكون شأنه فيها كشأنه في أي نوع آخر نظرا إلى أنّ مختلف مزاوليها يتّخذون مواقفا أخلاقية كثيرة وفي أغلب الأحيان لا يوجد فيها شيء على الإطلاق"[2].

لكن لا يمكن الحديث عن أثر مباشر للوظيفة الأخلاقية لأدب الخيال العلمي بقدر ما نقول إنّها إحدى الوظائف التي تشتغل على القيم والتي توفر لها مجالا رحبا لتجربة الأفكار.

من جهة أخرى فإنّ الانضباط في الخيال يبعد نصوص أدب الخيال العلمي عن الخيال بمعناه الواسع بمعنى ضرورة عدم انطلاق الخيال إلى نطاقات بعيدة، كما لا يجب الإيمان بالقدرات الكبيرة لعامل التنبؤ في أدب الخيال العلمي، بالإضافة إلى أنّ الهدف هو بيان فنيّة هذا النّوع وأثره في القارئ؛ حيث على أدب الخيال العلمي أن يتوفر على معايير الفن، وهي ضرورية لتحديد مفهوم وطبيعة هذا النوع. إنّ كل تلك الوظائف المنوطة بأدب الخيال العلمي قد أفرزت جملة من المصطلحات:

نشير في هذا السياق إلى مصطلح الخيال التّأملي الذي أطلقه النّقاد على نصوص أدب الخيال العلميّ، فالخيال العلميّ كما يرى سبينارد هو حالة خاصة من التّخيّل التّأملي. وهو مدرسة أدبية ونوع تجاري في قصصه الغريبة ومن خلال فروعه المتعددة".[3]

لكن الملاحظ في هذا المصطلح أنّه غير دقيق، فلا أثر لكلمة العلم فيه؛ "لأنّ التّأمل لا يدل صراحة على أنّه تأمّل ونظر في شؤون العلم؛ لذلك كان عزل كلمة العلم من التّسميّة انتقاصا من قيمتها الدّلالية؛ حيث إنّ التّأمل في ارتباطه بالخيال وحده قد يصل إلى أن يكون

---

[1] جون جريفس: ثلاث رؤى للمستقبل، تر: رؤوف وصفي، ص: 42

[2] المرجع نفسه، ص: 45

[3] المرجع نفسه، ص: 25.

تأمّلا صوفيّا لا تقيده حدود المنطق، ويطرح اختصار كلمة (sciance fiction) إلى (SF) غموضا يبعثه حرف (S) الذي توسّع ليس فقط لاحتواء العلم؛ بل لاحتواء التّأمليّة والافتراض أيضا حيث شاع في إنجلترا في ستينيات القرن العشرين استخدام مصطلح الخيال التّأملي (الافتراضي) (spéculative fiction) للدّلالة على الخيال العلمي بدلا من(sciance fiction)"[1]، فيجب تحديد طبيعة هذا التّأمل، إذ أنّ إطلاق الكلمة بهذه الدّلالة المتّسعة التي قد تشمل كلّ أنواع التّأملات العلميّة، الصّوفية، النّفسية، الاجتماعية؛ " لكن التّقاطعات بين خيال تأملي وعلم تأملي لا تمنع من بناء مصطلح جامع يصل بين العلم والتّخيل والافتراض (Science–Fiction-spéculative) ويُظهر اجتماع هذه العناصر الثلاث غنى هذا الجنس الأدبي، وفي الوقت نفسه عمقه وصعوبة تحديده"[2] فالجمع بين هذه الكلمات الثّلاث يرضي جميع الأطراف "وفي هذه الحالة لا تُعد المساعي الاختزالية ضمن هذا الحيّز ممتازة، حسب الكاتب جيلبرت هوتوا (Gilbert Hottois): فهو يوجد للّذين لا يرون فيه سوى الخيال، وتحديدا الخيال المفرط، فيرتبون الخيال العلمي في درج الفانتازيا، ويوجد للذين يفضلون الإلهام العلمي، فيُقدرون أنّ كتابا في الخيال العلمي يجب أن يكتفي بتطوير فرضيّة علميّة، وأنّه جنس من أجل العلماء يخدم العلم والعلميّة، ويوجد أخيرا للذين يفضّلون البعد التّأمّلي متجاهلين أنّ التّأمل ليس مطلقا وإنّما يعني في مجال الخيال العلمي الكون التّقني – علمي، وأنّ التّأمليّة في ربطها بهذا الكون وفي هذا الجانب من الاستعمال تأوي الجدّة والابتكار والفرادة والصّعوبة أيضا، ومع ذلك فإنّ التّأمل أو التّبصر، يجب أن يكون ضِلعا أساسيّا في المصطلح إلى جانب الضّلعين الآخرين: خيال وعلم؛ حيث إنّ أعظم أعمال الخيال العلمي هي تأملات تُقولب أدبيا عن الإنسان ضمن الكون الحاضر الذي تشكله التقنية والعلم"[3]

بالإضافة إلى مصطلح الخيال التّأملي نجد أيضا الأدب المختلف "ويلحق جان بييرجي jacques bergier الخيال العلمي بالآداب المختلفة la letteratures defferentes ؛ لأنّه لا يحتوي خصائص الآداب المعروفة، ويحتوي على خصائص تختلف عن خصائص الأدب العادي

[1] فيصل الأحمر: في مقاربة الخيال العلمي، مجلة النص والناص، ع: 06، ص: 257.

[2] جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، ص: 110

[3] Voyant ; Gilbert Hottois, SF ou L'ambiguité d'une littérature vraiment contemporaine ,Scince-Fiction-Spéculative,Revue de i'université de Bruxelles ,N,1-2 ,P09,10– نقلا عن المرجع السابق، ص: 111

المألوف la letteratures ordinaire وأهم تلّك الخصائص، (البيئة) la cadre إذ أنّ محيط أدب الخيال العلمي محيط خاص يجسد الاختلاف فيه حين يصيره أدب حوار مع أشكال وصور المستقبل الممكنة"[1] إنّ تسمية أدب الخيال العلمي بالأدب المختلف تسمية تنطبق على جميع الأجناس والأنواع الأدبية؛ لأن كل جنس أو نوع مختلف عن الآخر، سواء في البنية أو الموضوع، وعلى الرّغم من اشتراكها في خصائص معينة إلّا أنّ هذا لا ينفي الاختلافات الموجودة باختلاف كتاب النّوع الواحد.بالإضافة إلى أنّه لا يمكننا إيجاد أدب عادي مألوف؛ لأنّ هذا الوصف يضع كل الأعمال الأدبية في كفة واحدة وكأن أدب الخيال العلمي هو الوحيد غير مألوف والبقية عبارة عن نسخة واحدة مألوفة، وفعلا لأدب الخيال العلمي خصائص؛ ولكن هذا ليس سببا لنسمّيه بالأدب المختلف.

أطلق عليه أيضا مصطلح أدب النّتائج "إنّ الخيال العلمي يعني ماذا يجب أن نشير إليه عندما نتكلم، وقد عرفه فريديريك بأنّه أدب النّتائج كأداة حسّاسة لاستقصاء النتائج للأفعال البشرية والاختراعات.ويحتوي عديد من قصص الخيال العلمي على أكثر من واحدة من هذه الموتيفات، ويقترح في الغالب أنّ القصص الخيالي هو مصطلح أكثر دقة بكثير؛ لأنّه يساعد على الأقل في فصل الخيال العلمي عن أقاربه الأكثر شمولا وهو الفانتازيا"[2] ما يجب أن نشير إليه، هو الغرض الذي يُكتب من أجله أدب الخيال العلمي، وأن يكون هذا الأخير هو أدب النّتائج فهذا معناه أن يرتكز على التّنبؤ؛ لكن هل التنبؤ كاف هذا المصطلح يقودنا إلى تسميّة أخرى هي: "استباق علمي" (Anticipation scientifique)، والاستباق العلمي يعني قدرة هذا الأدب على تصوير مكتشفات علمية فيها سبق وابتكار، لكن يوصف هذا المصطلح بالضيق والانحسار؛ "لأن غاية أدب الخيال العلمي ليس الحدس في حدّ ذاته؛ لأجل العلم أو ملء العالم بالمكتشفات الجديدة بل تأمل الموجود العلمي ومعالجة حالة المجتمع في ظل التّقدم العلمي الرّاهن، ولا يصلح هذا المصطلح من وجهة أخرى لكون جزء ضعيف فقط من التّوقعات التي يحكيها مؤلفو الخيال العلمي يتحقق وفي أغلب الأحيان بطريقة مختلفة جدا عن تلك التي تخيّلوه

[1] المصدر نفسه، ص: 4، نقلا عن: جميلة بورحلة: الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، ص: 110

[2] مها مظلوم خضر: بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، ط: 1، 2001، القاهرة، ص: 38: ص 32.

بها"[1]؛ فعلى الرّغم من وجود الاستباق في أدب اخيال العلمي؛ إلا أنّه خاصية جزئية ولا يمكن للجزء أن يدل ويعبر عن الكلّ.

أمّا بالنّسبة لمصطلح "دعابة علمية (Humour scientifique) فيشير إلى الجانب الإمتاعي في هذا النّوع، وقد يدلّ على الجانب الكوميدي "لا يرقى إلى مستوى أدب خيال علمي جاد؛ لأنّ الدّعابة قد تعني إرخاء الخيال لعرض أمور مضحكة، أو أنّ هذا الأدب مخصص فقط لبناء تصورات لأدوات علمية مثيرة للدّهشة والعجب، رغبة في التّسلية وتزجية الوقت"[2]، وهذا المصطلح عام أيضا، فيمكن لأيّ نوع يحقق شيئا من الامتاع أن نقول عليه بأنّه يتضمن دعابة علميّة"، إضافة إلى بروز مصطلحات أخرى خاصة بكتاب محددين مثل استخدام بيير فرزين مصطلح الآداب الحدسية (Les Littératures conjecturales) الذي يتّسم بالاتّساع فيشمل آدابا أخرى غير أدب الخيال العلمي: 'تخمينات خيالية معقولة'[3]. ولعلّ ما يخرج الخيال العلمي عن حدّ الاتساع والمطابقة مع الجنسين الأدبيين الآخرين هو ربط وتقييد الصور الحدسية المتخيلة بالصدق أو الإمكان المنطقي الذي يعد علامة أصيلة في العلم"[4] فالتّخمين الخيالي المعقول يبدو قريبا من دلالة أدب الخيال العلمي وليس بديلا عنه أو أكثر ملائمة منه.

وإذا كان هذا هو شأن المصطلح عند الغرب في التّعدد والاضطراب، في القرب والبعد؛ فإنّه لا يقل في اشكاليته هذه عن وضعه عند العرب؛ بل إنّها تتعمق أكثر مع التّرجمة وحداثة الكتابة فيه، غير أنّه يمكن حصر مجموعة من المفاهيم، يأتي في مقدمتها أنّه "ذلك الفرع من الأدب الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكلّ تقدّم في العلوم والتّكنولوجيا، ويعتبر هذا النّوع ضربا من قصص المغامرات؛ إلّا أنّ أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الأجرام السماوية، كما يُصور ما يمكن أن يتوقع من أساليب الحياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدم بالغ في مستوى العلوم والتّكنولوجبا، ولهذا النّوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعا

---

[1] Voyant,Robert Escarpit ,Science-Fiction Stricto sensu » ,Science –fiction et fiction spéculative de Bruxelles ,Sous la diraction de Gilbert Hottois,N 1-2 ,Editions de l'université de Bruxelles ,1985,P196
نقلا عن: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية: جميلة بورحلة، ص109

[2] Voyant,Gérard Diffloth ,La science –fiction ,p04 ,109 نقلا عن، أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، ص:

[3] Pierre versins ,Eneyclopédie del'utopie ,des voyages Extraordinaire et de la science fiction ,p05
نقلا عن جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، ص 110

[4] جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، ص: 110

للهجاء السّياسي من ناحية، وللتّأمل في أسرار الكون والإلهيات من ناحية أخرى"[1]؛ على الرّغم من أنّ هذه المحاولة في وضع مفهوم لأدب الخيال العلمي، تتّخذ ملامح الإقناع والقرب من حقيقة هذا النوع، إلّا أنّه بحسب هذا المفهوم؛ فإن وقوع الأحداث في أدب الخيال العلمي يقتصر على المستقبل وهو حكم غير عام ولا ينسحب على كل ما كتب في هذا المجال، كما أنّه "ليس من الضروري أن تدور أحداثه على كوكب غير الأرض؛ بل يمكن أن تدور على الأرض نفسها، كما أنّ قدرته ليست محصورة على أن تكون قناعا للهجاء السّياسي وللتّأمل في أسرار الحياة والإلهيات فحسب، بل يمكن أن توظف لأغراض أخرى كالتّأمل في المجتمع ومشاكله ورصد مفارقاته"[2].

حيث اضطلع أدب الخيال العلمي بالعديد من المهام التي تجعله في ارتباط مباشر مع حياة الناس بطريقة معينة تختلف عن الرواية الواقعية وعن الرواية التاريخية، فهو ينقل الرّواية الإنسانية حيث إن الأساس العلمي الممكن لروايته هو الخلفية، وهكذا فإنّ أدب الخيال العلمي لا يضع ضمن اعتباراته مهمّة شرح النّظريات العلميّة للقراء بل تشكل خلفية يستعين بها الكُتاب لصياغة أحداث متخيلة مرتبطة بحياة الإنسان وواقعه؛ حيث تتجه أحيانا إلى إثارة الاستنكار اتجاه القيم الماديّة، في عوالم تخييلية ممكنة، فالروبوتات مثلا تعبر عن مستوى معين من التّطور العلمي، وهي كشخصيات متوقعة تفترض أن توجد بينها وبين البشر الحقيقيين علاقة، وبالنظر إلى سبب وجود هذه الروبوتات نستدل إلى السّبب النّفعي؛ لكن كاتب الخيال العلمي يبحث في ما يمكن أن تُحدثه هذه الروبوتات من تأثير سلبي أو إيجابي، فالروبوتات كمحاكاة للإنسان، يمكن أن تشكّل خطرا حقيقيا على الإنسان، ومن ناحية أخرى فإنّ بعض العلماء اليوم يفكرون في مسألة حقوق الروبوتات أي كيف يمكن أن نحمي الروبوتات من الإنسان؟ من هنا نستنتج أنّه ليس كل ما يكتب في أدب الخيال العلمي صور الإنسان كضحية تواجهه مخاطر وتحديات مستقبليّة؛ بل المسألة تكمن في كيفيّة الحفاظ على الجانب الإنساني فيه، وفي أن تأمن البشرية سلامتها منه، عبر تصوير يرصد المنحى الخطير لتحولات الشخصية الإنسانية والفساد الذي يمكن لها أن تُحدثه.

---

[1] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مطبعة لبنان، 1974، ص: 197.

[2] مختبر السرديات: الرواية والخيال العلمي، ط1، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك، 2013، الدار البيضاء ص: 94

أما طارق الجبوري فيرى أنّ "مصطلح الخيال العلمي لا يعني على الإطلاق الالتزام الدّقيق بالحقائق العلمية الصّرفة، ومعنى ذلك أنّ ظاهرة الطّموح في أدب قصص الخيال العلمي ليست مبنية على مجال العلم المحض أي عن التنبؤ العلمي بل هي – بعد التّحليل الدقيق– حالات خيالية وجدانية قد تصدق أحيانا أو لا تصدق في الأعم الأغلب في المستقبل المنظور، وربّما في المستقبل البعيد فهي الأحلام أو الأماني الجميلة، وإن كان بعضها ممكن التحقيق في يوم من الأيام هذا ناهيك عن كون مصطلح... ينطوي على حوادث مرويّة خيالية محضة أو مبالغ فيها إلى درجة الإزعاج أسطورة خرافية "[1] فهذا النّوع يتجاوز الحقائق العلمية وكذلك فكرة التّنبؤ، وينفتح على حالات وجدانية خيالية، على أنّه يُشير إلى الحدود التي تجعل من نص ما خيالا علميّا مختلفا عن الأسطورة فعندما تتخذ الأحداث طابعا أسطوريا نخرج من أدب الخيال العلمي، وسيكون من المزعج أن نصف نصّا ما بأنّه من أدب الخيال العلمي في الوقت الي نفقد فيه حس المعقولية في إدراكه.

فأدب الخيال العلمي يقوم على المظهر التّكنولوجي والمضمون الفكري؛ لكن الملاحظ في المفاهيم السّابقة أنّها لم تولِ اهتماما كبيرا بجمالية النّص ولعلنا نعثر على هذا ضمن البحوث الأكاديمية المتخصّصة في جمالية هذا النّوع من مثل دراسة **لمها مظلوم** تقول فيها عن أدب الخيال العلمي خاصّة بالذّكر جنس الرّواية "رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثّابتة حينا، أو المتخيّلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينا آخر، شخصياتها اسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النّفسية والجسدية، تنقل زمن الخطاب الروائي –المسرود في الغالب– إلى زمان مستقبلي أو استرجاعي متوهم، وإلى مكان خيالي، أحداثها مشوقة ومثيرة تدفع إلى التفكير في نتائج هذا الخيال المتين والموظّف فتقدم حلولا مستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة في ظل التّقدم العلميّ المتسارع، كذلك تقدم محاذيرا لنتائج تلك النّظريات العلميّة إذا أُسيء استخدامها دون حساب النّتائج، عنصراها العلم والأدب"[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ مها مظلوم قد قدّمت أطروحة دكتوراه حول بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر.

وفي محاولتنا وضع مفهوم خاص نقول إنّ التّعدد الموجود في هذه المفاهيم راجع إلى تعدد أصناف أدب الخيال العلمي، حيث أن مفهوما معينا ينطبق على صنف خاص، لذلك فأدب

[1] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الرّاهن والمستقبل، ص: 84

[2] مها مظلوم خضر: بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، ص: 38

الخيال العلمي هو كل ما سبق ولكن دون تغليب عنصر على آخر لكن ما يجب الإشارة إليه هو أنه يجب أن تتطور الأحداث في أدب الخيال العلمي تطورا معقولا ومنطقيا وأن يسير الخيال فيه باتجاه العلم في زمان ومكان وبشخصيات تنسجم مع طبيعة الحدث كما لا يجب التركيز على الوظيفة الأخلاقية أو الإصلاحية أو التعليمية أو التسلية أكثر من الجانب الإبداعي في هذا النص حيث يشترط أن تتمظهر هذه الوظيفة وفق بناء فني تفترض فيه خصوصية التمايز عن أنواع أخرى.

ثانيا- نشأة وتطور أدب الخيال العلمي:

1- أدب الخيال العلمي عند الغرب:

في مقالة بعنوان جذور أدب الخيال العلمي، يعود بنا روبرت سكولز إلى التّراث الذي يؤدي إلى الخيال العلمي -على حد تعبيره- انطلاقا من الفكرة المألوفة في النّقد الأنجلوسكسوني خلال القرن الثّامن عشر؛ التي تقتضي التّمييز بين مدرستين لأدب الخيال، ويقوم هذا التّمييز اعتمادا على علاقتهما بعالم التّجربة الواقعي، ومن هنا يُحدد كلّ من الواقعي والخيالي؛ كما تجدر الإشارة إلى أنّ التّراث قد حفل بالواقعي، ورآه أكثر قيمة من الخيالي. "ولعلّ من الملائم كبداية على الأقل أن نرى التّراث الذي يؤدي إلى الخيال العلمي الحديث، من حيث هو حالة خاصة للقصص الخيالي؛ لأنّ هذا التّراث يتشدّد دائما في الفصل بين عالم القصّة الخياليّة وعالم التّجربة الانسانية المألوف..ويتّخذ هذا الفصل في أبسط وأقدم صوره، شكل عالم آخر ومكان مختلف، مثل: السماء، الجحيم، جنة عدن، أرض الجن، المدينة المثلى، القمر، جزيرة أطلنطس الخرافية، جزيرة ليليبوت الخيالية"[1]

فالمبدأ الذي يحكم القصص الخيالي يعتمد على تعطيل قوانين الطّبيعة، وهذا ما أنتج خصائص جديدة للقصص، "وكان على إحدى هذه الطرق..، أن تعطل قوانين الطّبيعة لتسبغ مزيدا من القوّة على القواعد القصصية، الّتي هي نفسها اسقاطات للنّفس البشريّة، في شكل رغبات ومخاوف مشروعة، وتكون هذه القواعد البحتة في جذر كل نسيج قصصي هي نفسها السّمات المُميزة والمُحددة لجميع الأشكال القصصيّة.."[2].

---

[1] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1996، ص: 27، 28.

[2] المرجع نفسه، ص: 28.

إنّ عملية بناء تصورات منسلخة عن الواقع، هي طريقة خاصة في إدراك ما يحصل، ثمّ إنّ النظر في طبيعة هذا الانسلاخ والفرق الذي يحدثه بعد توفر عنصري المقارنة –الواقعي وغير واقعي–، يمكن أن يساعدنا على استنباط مفاهيم جديدة عن الواقع أو يمكن فهمه جماليا يمكننا ملاحظة أنّه على الرّغم من جدّية الحديث عن علاقة الواقع بالخيال عند روبرت سكولز وتخريجه المنطقي، إلّا أنّه قد وقع تحت ضغط التّراث والتّلقي؛ حيث كان يشاع أنّ الواقعي أكثر قيمة من الخيالي، إنّ هذا الحكم الشّائع قد يضع الخيالي في الهامش؛ لذلك يعود روبرت سكولز ويؤكد على العلاقة الانعكاسية للواقع من خلال الخيال، بالشّكل الذي يمدهما معا القيمة ذاتها، إذ يصل إلى هذه النتيجة، " وهكذا، يكون اصطناع الأساطير والخرافات هو أدب الخيال العلمي الذي يقدم لنا عالما منسلخا جذريا وبوضوح عن العالم الذي نعرفه، لكنه يعود إلى مواجهة العالم المعروف بطريقة من طرائق إدراك الأشياء وتصورها، ومن المتعارف عليه أن اصطناع الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضلة عند المفكرين الدينيين"[1]، على الرغم من الفروق الكبيرة والواضحة كذلك بين أدب الخيال العلمي والأسطورة، بالشّكل الذي يجعل كل نوع مستقلا بذاته؛ إلا أنّ الأسطورة من حيث هي انسلاخ كلّي عن الواقع تُعد من جذور أدب الخيال العلمي؛ إذا أنّهما يتشابهان من حيث انتماؤهما للخيال ولكن ستتحدد بعد ذلك، محددات أساسية بين نوع ينتمي إلى التراث القديم ونوع لا يزال يشق طريقه الممتد.

بالعودة إلى الأسطورة التي كانت وسيلة مفضلة عند الدينيين، يمكن استخلاص سبب هذا التفضيل كون الديانات قد أقرّت بوجود عالمين عالم واقعي وآخر غيبي، "إنّ الواقع –المذهب الواقعي– ناقص ولذلك فهو زائف، والعلم بالطبع كان يحكي لنا الشيء نفسه عدة مئات من السّنين، فالعالم الذي نراه، ونسمعه، ونحس به، –الحقيقة– نفسها، ليس إلا خيالا من صنع حواسنا، ومعتمدا على قوتها البؤرية، ..ولذلك فإنّه ممّا لا يثير الدّهشة أن يجب على ما نسميه أدب خيال علمي استعمال الوسيلة القصصية نفسها مثل قصص ماضينا الدينية، بمعنى أنّهما رحلتان مُتلازمتان، غير أنّ ثمّة اختلافات بين هذين النّوعين من أدب الخيال."[2]، يشير روبرت سكولز إلى مَجموعتين لاصطناع الأسَاطير والخُرافات، القِصص الخياليّة للدين، والقصص الخيالية للعلم، حيث يتم التّمييز بين الاصطناع العقائدي والاصطناع النّظري للأساطير، إنّ

[1] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، ص29

[2] المرجع نفسه، ص: 29

الفكرة التي يبحث من خلالها روبرت سكولز في جذور أدب الخيال العلمي عند الغرب هي تفاعل أشكال معينة للأدب الخيالي "ويعد عمل دانتي أعظم درجة بكل المقاييس المقبولة للمقارنة ولكنه صيغ في اطار خطة متينة مضادة للنسق النظري للعقيدة، أما يوتوبيا مور فتقر في عنوانها بأنّها في لا مكان ومن ناحية أخرى لابد للكوميديا بشرية كانت أو إلهية أن تملأ الكون المعلوم"[1]، وبهذا فإن كلّ اليوتوبيات التي سبقت أدب الخيال العلمي تعدّ جذرا له.

يحدّد المؤرخون القرن الثامن عشر ميلادي، تاريخا لبداية ظهور أدب الخيال العلمي، غير أنّه لا يمكن بأي حال من الأحوال، اعتماده تاريخا رسميا لبداية مكتملة، إذ أنّه لا يشذ عن بقية الأنواع الأدبيّة التي كانت بدايتها على غير ما تحولت إليه في مراحل لاحقة، أكثر تخصصا ونضجا.

يمكن اعتماد التقسيم الذي انتهجه محمود قاسم، لتحديد المسار الذي مرّ به أدب الخيال العلمي عند الغرب، حيث يقترح تقسيم هذا المسار إلى مراحل تحتمل كل مرحلة خصائص مميزة، ببداية ونهاية محدّدة أحيانا.

1 كلاسيكيات الخيال العلمي:

يُسمي محمود قاسم المرحلة التي برز فيها كل من (جول فيرن 1858–1905) و(ه، ج، ويلز 1866–1946)، والتي تُحدد تاريخيّا بأواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين بكلاسيكيّات الخيال العلمي، "أو كما أطلق البعض عليها مصطلح رومنسيّات النّوع.سوف نجد أنّها تنتمي جميعا إلى القرن العشرين فقد وضع رجال العلم النّماذج الأدبية التي ابتدعها الأدباء أمام أعينهم وراحوا يُصممون مخترعاتهم لتجيء أقرب إلى ما ابتدعه خيال الفنّان"[2]، من هنا قامت كلاسيكيات أدب الخيال العلمي على التّنبؤ بمخترعات علمية، فكّر فيها العلماء بجدية وحوّلوها من خيال في القرن التاسع عشر إلى واقع مع بداية القرن العشرين.

يقول تلستوى عن جول فيرن " قرأت رواياته وأنا في سِنّ الرُجولة، ومع هذا فقد سحرتني"[3]، ولا شك أنّ قارئ جول فيرن سيلاحظ سِعة خيالِه وامتداد أفقه زمانيّا ومكانيّا؛ لذلك فليس كلّ ما كتبه جول فيرن ينتمي إلى أدب الخيال العلمي، إذ أنّ إبداعه يحمل في شقه غير

[1] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، 30

[2] محمود قاسم، أدب الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 31.

[3] المرجع نفسه، ص: 33

المستهان به طابعا مغامراتيا ممتعا، بخاصة عمله، "ابناء الكابتن جرانت، مغامرات الكابتن آترای، الهنود السود، بلاد الفراء، عامين إجازة، الأمس والغد، منزل البخار.ومن جملة ما كتبه في أدب الخيال العلمي نذكر: من الأرض إلى القمر، خمسة أسابيع في بالون، عشرون ألف فرسخ تحت البحار، حول القمر، الجزيرة الغامضة، الشعاع الأخضر.

"تلاحظ أنّ هذه الرّوايات هي في المقام الأول مزيج من الرّحلات والمغامرات ممزوجة في أجواء علمية..إلى درجة يمكن أن نعتبرها مجموعة من الرّحلات المتّصلة، مرّة عبر البحار وأخرى في الهواء الجوّي وثالثة في الفضاء الخارجي، أو فوق سطح الأرض.."[1]، لقد دخلت جل كتابات فيرن في مدار الرّحلة، وارتبطت بها بفعل التّنقّل الخيالي، وتضمنت وصفا دقيقا للوسائل المستخدمة في السّفر وكذلك لمسار الرّحلة وفضائها، عن طريق البحار أو الهواء أو في الفضاء الخارجي والأماكن التي يمكن أن يصل إليها المغامرون، الوقائع والمشاهدات؛ لكن في إطار كلّ ذلك اتخذت الرحلة طابعا علميا.

ومن جملة الانتقادات التي وجهت إلى أدب جول فيرن ما ورد عن كوستللو من أن فيرن "أفرد العديد من المحددات العلمية التي يمكنها التّشكيك في بعض ثقافة فيرن العلمية"[2]، وبهذا فإنّ المدخل إلى انتقاد فيرن علمي، من حيث قدرته على فهم الأفكار والوسائل العلمية، ففي "روايته 20 ألف فرسخ تحت البحار، ألبس الرجال قلنسوة من الرصاص متصورا أنّها تخفف من ضغط الماء الشّديد على الرّأس عند قاع المحيط؛ ولكن إذا أصبح ضغط الماء على الرأس أقل من ضغطه على الجسم، فإن ذلك يؤدي الى اندفاع الدم للرأس فيسبب نزيفا في المخ، لقد كان فيرن روائيا ماهرا ولكنه لم يكن عالما، فلقد خلط بين الجبارات والأخطبوطات"[3].

والفصل الذي خصصه فيرن في روايته للحديث عن الأخطبوط العملاق الذي اختطف أحد البحارة، وقضى عليه غير مبني على أساس علمي سليم، إذ أن الأخطبوط حيوان غير مؤذ"[4]؛ لكن على الرّغم من ذلك، فإنّ رواية 20 ألف فرسخ تحت الماء قد دارت أحداثها في عمق البحر؛ لذلك فقد ارتبطت بعلم البحار وهو مجال لا تزال المعرفة به قليلة آنذاك.

---

[1] محمود قاسم، أدب الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 36.

[2] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، ص: 49.

[3] المرّجع نفسه، ص: 49

[4] المرجع نفسه، ص: 49

نأتي إلى الكاتب الثاني الذي لا تقل كتاباته الأدبية في الخيال العلمي عن جول فيرن وهو:، ه، ج، ويلز، حيث شرع هذا النوع في اتخاذ شكل يميزه خاصة بعد رواج المجلات المتخصصّة فيه، ليتم تحديد هذا اللّون كنوع خاص وليس استجابة ارتجالية غير مدروسة للنقلات النّوعية في مجال العلم والتّكنولوجيا وانعكاساتهما على الفرد والمجتمع، غير أنّه" لم يطلق على ابداعه القصصي الجديد اسم 'أدب الخيال العلمي' بل سمي ما كتبه في هذا القصص Single – Satting Stories (قصص العلم التي تقرأ في جلسة واحدة) أو Scientific romances أو قصص المغامرات العلمية. وفي سنة 1929، أطلق هوجو جرنسباك، على هذا الجنس من القصص الاسم الذي يلتصق به وهو 'Science Fiction، أدب الخيال العلمي"[1]، وقد ساعدت ثقافة ويلز الواسعة وتعدد مجالات اهتمامه في التّاريخ والسّياسة على منح كتاباته مصداقية أكبر " إنّ ويلز كان مؤرخا وباحثا وعالما اشتراكيا جادا، الأمر الذي جعل رواياته تحض بقدر كبير من القابلية للتّصديق، حتى على المدى الزمنيّ الأكثر اتساعا ولم تعد مجرد خيالات تأمليّة بقدر ما هي تنبؤات مقروءة في المستقبل"[2]، بالرجوع إلى كتابات ويلز في هذا المجال يمكن تقسيم مسارها إلى ثلاثة محطّات رئيسية يحددها محمود قاسم فيما يلي:

المرحلة الأولى: تمحورت كتابات ويلز حول المستقبل البعيد، جسدتها رواياته: آلة الزمن، 1895، وجزيرة الدكتور مورو، 1898،، الرجل الخفي 1897، وحرب العوالم 1898.

المرحلة الثانية: انتقل فيها ويلز من التّخييل العلمي إلى البحث القائم على التمحيص والتّدقيق فيما يدرسه دون العودة إلى الخيال، وفي هذه الفترة قدّم روايات منها تاريخ الدكتور ديللي، وكيبس.

المرحلة الثالثة: كتب ويلز قصصا أطول من الّتي كتبها من قبل، مثل عالم ويليام كليسولد، وشكل الأشياء في المستقبل، وعقل العالم، بالإضافة إلى موجز تاريخ العلم، ودراسات أخرى"[3]

بالعودة إلى حياة ويلز نستطيع أن نلاحظ طبيعة الحياة التي يمكن أن يحياها طفل تعمل أمّه خادمة في بيوت الطبقة الغنية، بينما والده يملك متجرا صغيرا، إذ كان لذلك بالغ الأثر على ويلز؛ حيث بدأ يتحرك لكسب تعليم وثقافة جيدين من خلال قراءة الكتب" كانت للحياة في هذا

[1] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، ص: 46.

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 41.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 42.

القصر كواحد من أبناء الخدم أكبر الأثر في نفس ويلز الصّغير، لقد كان الخدم يعيشون في الأدوار تحت الأرضية حياة مليئة بالشّقاء والتّعاسة، ينتقلون فيما بينهم داخل أنفاق خاصة حتى لا يعكر وجودهم صفو حياة أسيادهم، الأرستقراطية المقيمين في الأدوار العليا وقد تأثر ويلز بهذه الأجواء تأثرا واضحا خاصة في روايته الشهيرة 'آلة الزمن"[1] لكن كان لالتحاقه بمدرسة نورمال للعلوم في مدينة ساوث هامبتون الواقعة في لندن ونيله تعليما جيدا من طرف البروفيسور توماس هنري هكسلى، دور كبير في تحويل مسار حياته يحدثنا ويلز عن تلك الفترة فيقول: "كان العام الذي أمضيته في فصل هكسلى بدون أي شك أكثر الأعوام الدراسية تثقيفا في حياتي كلّها، وبرغم أنني في هذا العام كنت رث الملبس، قليل الغذاء، ويعوزني السّكن الجيّد، فإنّ كلّ هذا لم يهمني لأنّ عينيّ كانتا تنفتحان على الحياة"[2]،.

وقد ساعد تفوق ويلز ورغبه الكبيرة في فهم شتى العلوم على جعله باحثا مميّزا وجادا؛ إذ نال سنة 1890 درجة علمية في علم الحيوان بدرجة مشرف " وفي عام 1890 نال ويلز درجة علمية مع مرتبة الشرف والامتياز في علم الحيوان، من جامعة لندن، ثم عمل مدرّسا في علم الحيوان في إحدى الكليات الجامعية، للمراسلة أي أنّ ويلز كان أقرب إلى العلوم، كدارس منها كقارئ هاو أو محترف، وهو بذلك أوّل واحد من سلسلة طويلة من العلماء الذين احترفوا من كتاب أدب النوع"[3]، وبذلك تتالت أعماله الأدبية من روايته " أول إنسان فوق سطح القمر إلى آلة الزمن، بإجراء مقارنة بسيطة بين الروايتين نجد أنّ ويلز في روايته أول إنسان فوق سطح القمر يصور عالما يوتوبيا، حيث تبدأ الفكرة من إمكانية السفر إلى القمر؛ لكن يجب أن يتوفر تصور واضح للطريقة التي تمكن من ذلك، ولا شكّ أنّها موجودة عند العالم كافور الذي اكتشف مادة الكافورايت وهي مادة عازلة للجاذبية وحدث زميله المسرحي بدفورد عنها، وهكذا تسير الأحداث إلى أن يتم السفر الفعلي لهما "وقد فشل كلّ من كافور وصديقه في التّفاهم مع سكان القمر، فيقتل بدفور العديد منهم، على حين يود العالم أن يتفاهم معهم، بعد أن أدرك أن لأهل القمر حضارتهم المتقدمة في بطن القمر وعلى شواطئ بحاره القمرية ويفتقد الصديقان

[1] ينظر: محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 43، نقلا عن: ه.ج.ويلز، مجلة هنا لندن، يوليو 1986، ص19

[2] المرجع نفسه، ص19

[3] المرجع نفسه، ص: 43,

مركبيهما؛ إلّا أنّ بدفور عندما يعثر عليها يركبها ويعود إلى الأرض، ويبقى كافور هناك يحاول أن يتعلّم من سكان القمر لغة التّفاهم ويبعث بإشارات لا سلكية إلى سكان الأرض"[1] لقد صوّر ويلز الوجه الرّاقي للحياة على القمر، إذ أنّ سكانه وهم حشرات تشبه النّمل أكثر حضارة من البشر؛ حيث يتحكم في حياتهم نظام دقيق ومضبوط.وبالمقارنة بين شخصيات هذه الرواية، سيبرز لنا الفرق الكبير الذي تعمّده ويلز بين المسرحيّ والعالم؛ حيث تبدو الفروق واضحة بينهما، وهي راجعة إلى طبيعة كلّ منهما؛ حيث أنّ العالم في البداية يقدم اختراعه، بينما المسرحي يتحمس للاختراع، ويدفعه خياله إلى حثّ العالم على استغلال المادة التي اخترعها، يتم السّفر لكن المسرحي لا يتمكن من التأقلم مع كائنات القمر بينما العالم فيحاول ذلك، يهرع المسرحي إلى الرجوع إلى الأرض واقعه المألوف بينما العالم يبقى لاكتشاف الحقيقة إذ أنّ هدفه الأسمى هو خدمة العلم ودعم الحقائق العلمية بمشاهدات حيّة.لعل هذه الرواية تشير إلى ما كان يعتمل في نفس ويلز من صراع بين كونه عالما وأديبا حيث أدخل هذه الثنائية في عمله الأدبي.

تقول الدكتورة إنجيل بطرس سمعان "هي حلقة من حلقات الرّواية اليوتوبية التي تقدّم صورا للعالم، المثالي.كما يتمناه عالم البشر أو كما يتمنون أن يكون في المستقبل القريب أو البعيد، بحيث تعد صورة العالم الخيالي تحذيرا لما قد يكون عليه العالم الحقيقي أكثر من كونها صورة لعالم مثالي يرجى تحقيقه والاحتذاء به، فويلز بالرغم من إيمانه الشديد بالعلم، يشارك عددا غير قليل من مفكري العصر الحديث في إيمانهم بأنّ العلم الذي يمكن أن يقهر الكون، قد يؤدي إلى القضاء على الإنسانية، ويتحول إلى نقمة على البشر بدلا من أن يكون نعمة لهم"[2]، بينما في رواية آلة الزمن فلا يصور ويلز من خلالها عالما يوتوبيا بل على العكس من ذلك؛ حيث إنّ القدرة على السّفر عبر الزمن، قد كشفت عن الطبيعة المتوحشة للحياة، إن الانتقال من القرن التّاسع عشر إلى العام 2801، ليس انتقالا عبر الزّمن فقط؛ بل هو انتقال من حضارة إلى أخرى، من نظام حياة إلى نظام آخر، "وفي سنة 2801 يحرك دواليب الحياة نوعين من البشر، وبدقة أكثر طبقتين، Elol وMorlocksK،، حيث تعيش الطبقة الأولى فوق سطح الأرض، بينما

[1] ينظر: محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 43، نقلا عن: ه.ج.ويلز، مجلة هنا لندن، يوليو 1986 ص: 45، 46.

[2] المرّجع نفسه، ص: 45.

الثانية فتحت سطح الأرض، وتحكم العلاقة بين هذه الطبقتين علاقة افتراس فـ: Morlocksk يخرجون ليلا لافتراس Elol. يعود بنا هذا الوضع إلى ماذكرناه سابقا في حياة ويلز الشخصية حينما كان صغيرا، الأغنياء في الطابق العلوي بينما الخدم في الطابق السفلي وبإمكان أصحاب المنزل أن تشرق عليهم الشمس بيينما الخدم فيعيشون في الظلام ومع ذلك عليهم أن لا يصدروا فوضى تزعج أصحاب المنزل.

وفي روايته جزيرة الدكتور مورو الّتي تقترب من الفانتازيا العلميّة، يتأثر ويلز برواية فرانكشتاين لماري شيلي، فكلا العالِمين يعمل على الجسد البشري ويحاول أن يحصل على تركيب غير مألوف أو طبيعة أخرى للإنسان، فمورو قد حوّل البشريين في إحدى الجزر إلى مجرد حيوانات مفترسة مسلوبة الإرادة والعاطفة، "يرى ويلز أنّ الإنسان المحدود بجسمه يمكنه أن يستفيد من كل الكون المحيط به أكثر من كل المخلوقات الأخرى وعلى الرّغم من أنّه لا فائدة للإنسان من القمر، فهو يصعد إليه فماذا فعل الإنسان بالقمر إلّا أن حوله إلى ساحة قتال ومهازل لا حدود لها مثلما فعل الدكتور مورو بجزيرته، فمع ضآلة حجم الإنسان وقصر الزمن الذي يعيشه فوق الأرض، فإن لديه ما يكفيه وأكثر ليفعله في حياته، وحول هذه الفكرة دار كتابه في يوتوبيا الجديدة"[1]، ويلز أيضا مثل فيرن تعرض لانتقادات ولكنها أقلّ حدّة، "أما ه.ج, ويلز فقد أثار انتقادات أقل بكثير مما وجهت إلى فيرن وقد كتب عنه برتراند رسل أنّه كان صاحب طاقة على تنظيم مواد كتاباته داخل عقله. كما كان محدثا نشيطا رشيقا مرحا وكانت عيناه شديدتي التّألق وكان يجيد تخيل سلوك الجماهير في الظروف غير العادية كما جاء في وصفه بالعديد من رواياته، ومن النّاحية السّياسية كان من أولئك الذين جعلوا المساواة الاجتماعية محترمة في انجلترا، وكان له تأثير بالغ على الجيل الذي تلاه في السياسة والأخلاق"[2] بينما ينتقد تيلر ويلز من ناحية صدق التنبؤات وقوتها.ولكن على الرغم من ذلك، يمكن القول أنّ أدب الخيال العلمي قد بدأ يشق طريقه الصواب من بعض كتابات ويلز، "بدأ أدب الخيال العلمي يأخذ شكلا يمكن تمييزه في بداية القرن العشرين بظهور مجلات جماهيرية، وأعمال عدد من الكتاب

[1] نظر: محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 43، نقلا عن: ه.ج.ويلز، مجلة هنا لندن، يوليو 1986 ص: 46.

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 51، نقلا عن: نهاد شريف، ه,ج, ويلز، مجلة الجديد، 15 أفريل، 1976، ص: 72

وبخاصة كتابات ه.ج ولز، وحتى ذلك الوقت كان أدب الخيال العلمي استجابات مبعثرة للتّطورات الجديدة في العلم والتكنولوجيا وآثارهما في المجتمع"[1]، ولم يكن لهذا التّفرد أسباب تتعلق بالموهبة فقط؛ بل إنّ ويلز كان يكتب انطلاقا من وعي ورؤية، تؤمن بأنّه عصر العلم والتكنولوجيا، هذه الانطلاقة حركت تطورها فيما بعد أسئلة كثيرة، تتعلق بحياة الإنسان على اعتبار أنه نوع قابل للانقراض، حيث كانت ستجد إجاباتها المفترضة في الخيال العلمي.

"رأى ولز أنّ العلم والتكنولوجيا يشقان الطّريق ليصبحا حقائق رئيسية في حيوات النّاس اليومية، وبدأ يفكر في الجنس البشري كنوع من الأنواع، بل حتى كنوع غير متيقن بقاؤه، وجمع عقله المتسائل وفنه من الأشتات المتقدمة زمنيا، العناصر المختلفة لفن قصصي جديد وقد سمي ويلز لأسباب وجيهة أبو الخيال العلمي الحديث"[2]

وقد أنتجت القراءة الشاملة للمنجز الإبداعي في أدب الخيال العلمي في كلاسيكياته جملة من الخصائص والقواسم المشتركة، يحددها محمود قاسم في ما يأتي:

1- الرّحيل: "فقد سعى كتاب النّوع في هذه الحقبة إلى القيام بالرحلات إلى كلّ الأماكن التي يمكن أن يصل إليها خياله، مع وجود قابلية التّصديق، إن أمكن، وما روايات جول فيرن سوى مجموعة متباينة من الرحلات الجغرافية في المقام الأول".[3]

والرحيل في كتابات فيرن يتم باستخدام وسيلة: (منطاد، غواصة، سفينة..)؛ لذلك فهي رحلات جغرافية. بينما الرّحيل عند ويلز فليس في المكان؛ بل في الزّمان كما حدث في روايته آلة الزمن.

ثانيا: الرحلة التي تقوم بها شخصيات كلاسيكيات أدب الخيال العلمي، ليست رحلة فردية؛ بل يقوم بها شخصان على أقلّ تقدير "وأغلب هذه الرّحلات تتم بصفة جماعية، أو يقوم بها شخصان على أقل تقدير، مثل رحلة فيلياس فوج وباسبارتو، ثم كافور ويدفور، ورحلات أخرى في غواصة الكابتن نيمو عبر آلة الزمن".[4]

---

[1] روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، ص: 45.

[2] المرجع نفسه، ص: 45.

[3] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 31.

[4] المرجع نفسه، ص: 32

ثالثا: هذه الرحلات لا يمكن للبسطاء أن يقدموا عليها؛ لذلك فمن يقومون بها هم شخصيات تتميز بحسّ المغامرة، وعدم الخوف من خوضها؛ وبالتّالي هي تعتد بقوة شخصيتها وتواجه المخاطر المحتملة قبل تنفيذ الرحلة وحتى أثنائها بعد أن تتجسّد فعليّا." لذا فإنّ الرّوايات الّتي كتبها كلّ من فيرن وويلز هي في المقام الأوّل روايات مغامرات بالغة الغرابة والجاذبية، وهو ما يخفف من غرابة الأفكار التي يطرحها الكاتب، ويقلّل من حدّة الأطروحات العلمية الّتي لابدّ أن يضعها الكاتب إمّا على لسان أحد ابطاله، أو في حشايا حديثه، عن هذا العالم.وهكذا فإن هذين الكاتبين لا يعتبران فقط من رواد هذا النوع، بل من رواد أدب المغامرات بصفة عامة، ولا شكّ أنّهما أيضا امتداد لكل من ادجار آلان بو، وماري شيللي"[1]. إذن تفترض الرّحلة أشخاصا مغامرين للقيام بها بشكل جماعي، ومادامت هذه الرّحلة منفتحة على عالم المغامرة،؛ فإن ذلك يستدعي بالضرورة وجود تحديات ومخاطر تواجه المجموعة؛ وبالتّالي فكلّ الرّحلات تتضمن جملة من المهام المتّشابهة من حيث وجود الخطر وضرورة مواجهتة.

رابعا: بناء على ما سبق يمكن ملاحظة المجال المحدود الذي انحصر فيه كل من جول فيرن وويلز حيث لم يتطرق كلّ منهما إلى مجالات علمية أخرى، "ومن أهم المجالات التي لم يتطرق إليها هؤلاء الأدباء، الطب وعلوم الحياة والكيمياء، والفيزياء والكمبيوتر وهي العلوم التي كانت – ومازالت– تشهد تطورا هائلا في تلك الحقبة، وسوف نرى أن مجالات العلوم قد أصبحت مجالا خصبا لأغلب الأدباء المعاصرين في الخيال العلمي"[2]، لكن من جهة أخرى لا يمكن تحميل أدباء النّوع مسؤولية معرفة كل العلوم وضرورة إدراجها في أعمالهم الأدبية.

لم يمثّل هذه المرحلة جول فيرن و، ه,ج.ويلز فقط بل هنالك مجموعة من الكتّاب على غرار مارك توين بقصته: أمريكي في بلاط الملك آرثر، "لم يكرّس مارك توين قلمه في خدمة أدب الخيال العلمي، ولعلّ فكرته في هذه الرّواية أقرب إلى الخيال الجامح من الخيال العلميّ، ولكنّنا أوردناه هنا لأنه استخدم آلة الزمن كفكرة أساسية للربط بين عالمين، كذلك فإن الكاتب ادجار رايس بورو (1875، 1950) Edgar rice burrouch مبتدع شخصية طرزان قد صعد أيضا إلى الفضاء في إحدى رواياته، كذلك فعل آرثر كونان Arthur conan doyle مبتعدع

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 32.

[2] المرجع نفسه، ص: 33

شخصية شورلوك هولمز، عندما جعل أبطاله يسافرون في أوائل القرن العشرين إلى القمر"[1]، لا يمكن من جهة أخرى الإلمام بجميع الكتابات التي ظهرت في هذه الفترة ولكن تجدر الإشارة إلى بعض التجارب البارزة.

" في إنجلترا ظهر صموئيل جونسون Samuel johnson صاحب قصة راسلاس، وتوماس كارلايل في كتابه عن سارتور رستاريوس، وفي بولندا ظهر علماء عديدون كتبوا للخيال العلمي مثل انتوني لانكة (1861-1992) صاحب رواية البعد الرابع.أما فلدسلاف اومنستى (1865، 1949)، فقد قدم في عام 1895 رواية بعنوان 'في عوالم مجهولة صعد فيها أيضا إلى أبعد مما راح ويلز وفيرن في تلّك السنوات، أما جيرسي زوالفسكي فقد قدم ثلاثية القمر وهي على التّوالي في أجواء قضية عام 1909، الفائز1910، الأرض القمرية 1911."[2]. إذن هنالك العديد من الكّتاب الذين كتبوا في هذا النّوع لم يسعف المجال ذكرهم، وحتى ممن ذكروا بالأسماء فقط فإنّ لإنتاجهم مواضيعه ومجالاته وأفكاره.

المرحلة الثّانية: سنوات النّشاط المحدود

إنّ تقسيم تاريخ أدب الخيال العلمي غير محدد تاريخيا بشكل صارم، إذ أنّه ضرورة منهجية ودراسية في الآن ذاته، إلى أن تظهر الأعمال الأدبية التي تعرب حقا عن تشكل ملامح مرحلة جديدة؛ لذلك فهذه المرحلة أيضا والتي يسميها محمود قاسم بمرحلة النّشاط المحدود لم تبدأ بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية مباشرة؛ إذ أنّها في نقطة ما قد عاصرتها، فويلز كان يكتب ويمارس نشاطاته الخياليّة في الآن ذاته، غير أنّه اتجه إلى أنواع أخرى غير الخيال العلمي، "وإذا كان من الصّعب تحديد بداية سنوات هذه المرحلة، فإنّه قد اتفق على أنّها انتهت في عام 1938، بظهور مجلّات الخيال العلمي التي أشرف عليها جول كامبل، كما سنرى، وقد اختلف الكثيرون حول هذا التقسيم"[3]؛ لكن يمكن اعتبار هذه المرحلة، مرحلة انتقالية، على أساس أنّه لم يكتب أدب خيال علمي خالص، إذ أنّه سرعان ما امتزج مع أنواع أخرى، ولم يقتصر تمظهره في جنس الرّواية بل شمل المسرح والقصة وفن السينما.

---

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 52

[2] المرجع نفسه، ص: 52

[3] المرجع نفسه، ص: 57.

من بين كتّاب هذه المرحلة نذكر الكاتب الإنجليزي (ألدوس هكسلي1894-1963) مع الإشارة إلى عدم تخصّصه في هذا النوع؛ لكن كان للظّروف التّاريخية آنذاك أثرها الواضح في إثارة نوع من القلق والاتجاه بالنظر إلى ما يمكن أن تؤول إليه الحياة، وكان من المنتظر من ألدوس هكسلي أن يدرس الطبّ؛ لكن مرضه حال دون ذلك، فاتجه إلى القراءة والكتابه وقد ساعده في ذلك نشأته في أسرة اهتمت بالعلم والأدب، الفن والثقافة.

برواياته: (عالم جديد شجاع وتقابل الألحان، ضرير في غزة، جزيرة صيف بعد صيف)، صوّر ألدوس هكسلي شكّل الحياة في المستقبل وطبيعة البشر فيها والمبادئ التي ستتغير بفعل سلطة العلم والمشاكل الكبيرة التي سيجد لها الانسان حلولا ليعيش في راحة.

أما، أماجوردون نيكسون فله قصة "العقول الإلكترونية لا تناقش "التي صدرت سنة 1929، "وهي قصة ذات تكنيك سردي عميق تقدم نفسها في صورة مراسلات منطقية متبادلة بين عقول إلكترونية بخصوص قارئ ينتمي إلى إحدى النوادي"[1] ومغزى هذه القصة هو أنّ العقل الإلكتروني يخطئ، ويوقع الإنسان في مشاكل كبيرة.

"وفي هذه السنوات قدّم الروائي السوفيتي م. بلجاكوز رواية (النبض المشؤوم)، حول التضخم المفرط في شكل البيض الذي تضعه الزواحف بطريق الخطأ إلى الإشعاعات التي تزيد من قابلية النمو وسرعان ما تغص البلاد بثعابين وزواحف عملاقة.حتى إن الجيش لا يستطيع السيطرة على هذه الكائنات العملاقة لضخمتها وقوتها.ولولا موجة البرد التي جاءت البلاد مبكرا لما أمكن وضع نهاية لمسيرة هذه الكائنات"[2]، ومن جملة ما كُتب أيضا في هذه الفترة، في القصة القصيرة ما كتبه إدوارد سميث صاحب رواية قوس قزح في الفضاء وهوجو جرنسباك، كارل تشابيك في مسرحيّته "إنسان روسوم العالمي هذا الأخير هو من استخدم كلمة روبوت "يقول الدّكتور طه محمود في مقدّمة مسرحية 'إنسان روسوم الآلي استخدمت 'Robot منذ القرن الثامن عشر في النمسا وهنغاريا وكانت تشير إلى أعمال السّحرة في مزارع الإقطاعيين والنّبلاء، وكلمة روبوت مشتقة من الفعل ROBIT في اللّغة التشيكيّة وتعني العمل.وقد أصدرت ماريا تيريزا (1718-1780)، امبراطورية النمسا وابنها جوزيف الثاني الذي أصبح امبراطورا للنمسا، (عام 1765) تراخيص عمل ROBOT- PATENTE تحدد ساعات العمل التي يعمل بها الأجراء في أرض اللوردات النبلاء وأصحاب الاقطاعيات"[3]، تقوم هذه المسرحية على تمثيل

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 65.

[2] المرجع نفسه، ص: 66.

[3] المرجع نفسه، ص: 67

العالم الذي تتحكم فيه الروبوتات بعد أن كانت مجرد وسيلة، فكّر فيها الإنسان لتطوير إنتاجه وتوسيعه، إلا أنّها تتفوق عليه وتتجاوزه؛ وبالتّالي تسيطر على العالم فتنقلب بذلك موازين القوى، وتصبح المهمة الأساسية هي إيجاد طريقة لزيادة نسل الإنسان، وهو لم يكتب المسرحية فقط بل الرواية أيضا خاصة، روايته صناعة المطلق وكراكاتيت 1924.

"وفي نفس الوقت تقريبا قدم الأمريكي المرراييس EIMER.L.RICE مسرحية الآلة الحاسبة THE ADDING MACHINE عام 1923 وهي المسرحية الوحيدة ضمن مسرحيات قليلة كتبها ويمكن تجاوزا أن نضمّها إلى أدب النوع.وإذا كان تشابيك قد قدم لنا الروبوت ,فإن الآلة الحاسبة أقرب إلى الإنسان منها إلى الروبوت"[1]، وتصور هذه المسرحيّة علاقة التفاضل بين عمل الإنسان وعمل الآلات الحاسبة، تفاضل يقرره صاحب الشّركة، إذ أنّ الشّخصية البشرية الرئيسية في المسرحية من حيث هي عامل تحمل اسم صفر، ولهذه التّسمية دلالتها، بأن تتحول مهمة الشّخصيّة إلى محاولة إثبات قدرته على مجاراة الآلة الحاسبة، غير أنّ هذا الصراع ينتهي إلى خلق نوع من الاستمتاع بالعمل على الآلات الحاسبة.

يأتي جوزيف كامبل John Cambell 1904– 1987، كأحد أبرز ممثلي كُتاب هذا النوّع في نهاية الثلاثينيات " ويكفي أن ندلّل على التّحول الذي حدث لأدب الخيال العلمي على يد كامبل، وهو كاتب أقل إنتاجا حيث نشرت له روايتان فقط هما الأقنعة The Masks وبطل بألف وجه، Hero With Thousand Faces، وهو ينطلق من مفهوم محدد لأدب الخيال العلمي خاصة فيما يتعلق بالخيال إذ أنّه يجب أن يكون ممكنا ومنطقيا؛ لذلك يمكن ملاحظة حدّة النّقد الذي كان يوجهه للأعمال الأدبية السائدة في هذه المرحلة، " إن كامبل نجح في رفع مستوى المقاييس الأدبية بالرّغم من ازدرائه وشتمه لأولئك المهيمنين على الوسط الأدبي السّائد ومعاييره، وأفضل خدمة قدّمها ربما كانت إصراره على أن تكون الأوضاع البديلة في القصص هي المعالم الشاملة والطاغية؛ لعل فيها بدلا من الخليط المتآلف من المحاضرات والوصف المسيب والشخصيات الورقية (الملصقة) كيفما اتفق على هيئة كولاج"[2]، من هنا نستنتج أنّ كامبل قد اهتم بضرورة كتابة أدب خيال علمي كما يجب، وهذا ما يفسّر قلّة انتاجه.

وقد شهدت المرحلة رواج المجلات المتخصصة في أدب الخيال العلمي، حيث عرفت اتساعا كبيرا ومنافسة فيما بينها يمكن أن نذكر منها Amazing stories.Galaxy .Cosmos Science Fiction , Analog , Scoemce, Wonder Stories ,FantasyL. مجلة IF، مجلة Fantasy

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 69.

[2] المرجع نفسه، ص: 71، نقلا عن جورج تيرنر: الخيال العلمي كأدب، الثقافة الأجنبية، شتاء 1983، بغداد، ص: 118.

and وكانت هذه المجلات وغيرها لا يزال يصدر..بمثابة أرض خصبة وجد فيها أدباء النّوع ضالتهم وكان نجاحها ازدهارا لأدب النّوع لدخول العصر الذهبي لهذا الأدب الذي شهد مرحلة انتقالية بلغة التقدم".[1]

إذن لا يمكن النظر إلى هذه المرحلة بشكل مستقل؛ بل هي امتداد لمرحلة سابقة وتمهيد لمرحلة قادمة، تميزت ببعض الاجتهادات الإبداعية، التي قد تبتعد أو تقترب من أدب الخيال العلمي، ولعل هذا ما يفسر وجود أشكال متعددة، مثل أوبرا الفضاء..؛بل ذاب عندهم ما هو خيال علمي في أنواع أخرى.

المرحلة الثّالثة: عصر الإزهار في أدب الخيال العلمي

تزامن ازدهار أدب الخيال العلمي مع التّطور الكبير في العلوم والتّكنولوجيا، وهو تطور قد فاق كلّ التّوقعات الممكنة؛ إذ شهدت المرحلة بروز كثير من الكتّاب الّذين ساهموا بشكل أو بآخر في إقرار واقع الوفرة والنّوع، فقد تميّزت كتاباتهم بالنّضج والتخصّص في أغلب التّجارب "هدف الخيال العلمي في سنوات النّضج: أن يُقدم تصوّرا فكريا وتربويا يحطم بلا هوادة عاداتنا في الحياة وأسلوبنا في التّفكير، فيتهيأ الخيال العلمي لأن يصبح أدب الأدب بعد أن ظلّ أدبا هامشيا وتجريديّا، أي أنّه باتضاحاته العقليّة وبالمهارات غير العاديّة لأولئك الّذين برعوا فيه قد أصبح المجال الثّقافي الوحيد القادر بحق على معالجة المشاكل التي يطرحها النّمو المتزايد للتّقنية والعلم"[2]، ومن بين كُتاب هذه المرحلة نذكر: كليف كرتميل (1908-1964) بروايته عبوديّة الفضاء الصّادرة سنة 1950. وراي دوجلاس برابوري 1920 الذي كتب الرواية والقصّة والمسرحية، حيث كانت البداية مع القصة القصيرة "استطاع أن ينشر بعض قصصه في مجلة قصص العلم الخارقة Super Science Storis فنشرت أولى أقاصيصه في عام 1946 وتحمل عنوان رحلة المليون عام The million year picnic، وفي العام الثّاني نشر مجموعته القصصيّة الأولى الّتي تحمل عنوان المهرجان المظلم Dark carnaval، ثم تتابعت أعماله التي من أبرزها يوميات من كوكب المريخ Jour nals of mars عام 1990،.. ثم فهرنهايت 451 Fahrenheit التي نشرها عام 1953، وتفاحات الشمس الذهبية golden Apples of the sun عام 1954, وهي مجموعة قصصيّة، ثم توالت مجموعاته القصصيّة الأخرى الّتي من أشهرها يوم

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 72.

[2] المرجع نفسه، ص: 78، 79.

أمطرت الدنيا للأبد The day it rained for ever والرجل الموشوم the illustrated man وآلات السعادة Machineries of Joy، أمّا رواياته فمن أهمها: عقار للكآبة Amedicin for melancholy ومدينة أكتوبر October country"[1] وله في المسرحية العلميّة العداؤون المنشدون The anthem spriners وعمود من نار Pillar of fire...

"ولعل أهم سمة يتميز بها برادبورى في قصصه أنّه كان مخترعا يملأ أعماله بمختلف الابتكارات وأحدثها، ليس اعتمادا على الخيال فقط؛ بل على ما هو موجود فعلا سواء على المستوى الواقعي الملموس أو على المستوى الفكري النّظري، فهو لا يترك قيادة لشطحات الخيال وعبثه لأنّه بوصفه مخترعا في مجال القصّة يؤمن بأنّ القارئ لن يقتنع بأي اختراع جديد؛ إلا إذا وجد أنّ كل عناصره تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال الحتميّة الفنيّة والحبكة الروائيّة الّتي تحترم عقل القارئ"[2] ويقصد هنا تحديدا الحقيقة الخيالية من حيث هي واقع، أي يتشكل الخيال وفق منطق خاص.

"كما أن برادبورى يتميز بقدرة فائقة على بناء الحدث الدرامي وخلق التّوتر والرّعب في أحداث القصّة الّتي يصل بها إلى الذّروة، وكذلك بالتّحليل الدّقيق للعقل البشري وهو يتطور أو يتحطم.وساعده اهتمامه بالطّبيعة البشرية – للأطفال– على التّعمق في تحليل مشاعر أشخاص قصصه ورواياته ومسرحياته"[3]، ولم تتميز أعمال برادبورى بالعلميّة المحضة، بل إنّه أكّد من خلال كتاباته على الطّابع الأدبي، اللّغة المجازية والشّاعرية الواضحة "كما يتميز أسلوب برادبورى بالشّاعرية والجدّية وأنّه مفعم بالخيال. فهو حريص على اختيار الكلمات المناسبة واللّغة المجازية في كتابته؛ ومن ثمّة يخلق أسلوبا يمتلئ بالبلاغة والشّاعرية، وهذا يضفي على تعامله سحرا أخاذا."[4]

بالإضافة إلى برادبورى نذكر الكاتب الانجليزي آرثر كلارك؛ إذ أنّه سجل اختلافه الخاص عن بقية الكتاب، "فإذا كان كتّاب الخيال العلمي قد ملأوا صفحات كتبهم بمغامرات الإنسان في غزو الفضاء ,فإنّ الصّراع الّذي يعانيه أبطال كلارك هو في الأعمّ صراع فكري

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 80، 81.

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 84. نقلا عن نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، دار المعارف، القاهرة 1979، ص93.

[3] المرجع نفسه، ص: 85.

[4] المرجع نفسه، ص: 85.

بين الإنسان والمستقبل والكائنات الأخرى، لعلّ أهمها المخلوقات الآليّة الّتي صنعها البشر أنفسهم"[1]، من جملة ما كتب كلارك نذكر: قصّة: الممر، الّتي تحوّلت إلى فيلم سينمائي بعنوان: 2010 أوديسا الفضاء سنة 1968 "وبعد نجاح الفيلم كتب كلارك قصة الفيلم كاملة في كتاب منفصل نشر عام 1972، وبعد ذلك بعشرة أعوام قدم تكملة لهذه الرواية، تحت عنوان 2010 أوديسا الفضاء aspace odyssey 2010، ما لبث أن تحولت إلى فيلم سينمائي، ثم 2061 أوديسا الفضاء أما أعماله الأخرى فهناك' عالم 2001 المفقود the lost world of 2001 والمدينة والنجوم the stty and the stars ورمال كوكب المريخ the sands of mars وجزر في السّماء islands in the sky ورواية الجانب الآخر من السماء yhe other side of the sky وحكايات العوالم العشرة tales of ten worlds وتسعة بلايين اسم الله the nine billion names of god وسقوط الكوكب التّرابي a fall of moon dust sun ورياح الشّمس the wind from the sun"[2]. ولم يكن آرثر كلارك قبل أن يكتب كلّ هذا مجرد قارئ للعلوم؛ بل إنّه من الكتاب الّذين تشكّلت لديهم دراية وإطلاع متخصّص في العلوم؛ فتدرّجه في المناصب من عامل مدني إلى موجّه لحركة سير الطائرات قد وسّع أكثر في خياله، وهو ما نجده عند إسحاق آزيموف؛ حيث ينطلق من خلفية علميّة متخصّصة، الكيمياء الحيويّة تحديدا، ممّا أهله إلى كتابة كثير من القصص والرّوايات والمسرحيات في هذا النّوع، "منها كهوف من صلب the caves steelوتيارات الفضاء the currents og space والأرض هي غرفة واحدة فقط earth is room enough ونهاية الخلود the end of eternity والآلهة بأنفسها the gods themselves وأنا إنسان آلي i robot ومأساة قمر the tragedy of the moon وإنسان القرنين the bicentennial man والرحلة العجيبة fantastic voyage، والنجوم مثل التراب the stars like dust ومتمرد في السّماء rebl in the sky، تسع أيام مقبلة nine tomorows like dust والشمس العارية the naked sun..."[3]، وتتنوع مواضيع آزيموف بين الدفاع عن حقوق الإنسان الآلي وفق سياق متخيل، خاصة في عمله انسان القرنين، وقد حدّد في كتابه القوانين الروبوتية الثلاثة: trois lois de la robotique ثلاث شروط تتحكم في حياة الروبوت:

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 86.

[2] المرجع نفسه، ص: 87.

[3] المرجع نفسه، ص: 94.

"لا يُمكن للروبوت أن يجرح المخلوق الآدمي، ولكن يمكن لهذا الكيان أن يقوم بفك وربط الروبوت يجب على الروبوت أن يطيع الأوامر الّتي تعطى له من الإنسان، عدا الأوامر الّتي تتعارض مع القانون الأول يجب أن يحمي الروبوت وجوده لأطول فترة ممكنة من أي خطر يتعارض مع القانون الأول أو مع القانون الثّاني".[1]

نلاحظ في هذه القوانين السّلوك التعاطفي لإسحاق آزيموف مع الروبوت، إذ إنّه يتصور الطبيعة البشرية السّيئة، وعاداتها المتوارثة فيما يتعلق بالتّمييز العنصري؛ إذ سرعان ما سيعتبر الإنسان الروبوت مجرد آلة يجب استغلالها وتحطيمها إن لم تعد لها أيّة فائدة، في حين أن هذه الروبوتات، تمتلك في الرّواية وجودا مستقلا؛ لكن بحقوق مهضومة؛ ممّا دفع بأحد العقول الإلكترونية إلى التّفكير في التّحول إلى بشري حقيقي؛ حيث إنّ هذا التّحول ضد طبيعته فهو مرغم عليه، كلّ هذا من أجل أن يفهمه الإنسان ويحترمه.

يعالج اسحاق آزيموف في مجموعته القصصيّة "سفينة الفضاء الملعونة الموضوع ذاته؛ ولكن بعكس اتجاه الصّراع، وفي هذه المرة فإنّ الإنسان الآلي هو الذي يهدّد الإنسان البشري. "ولا شكّ أنّ آزيموف قد أضاف الكثير إلى أدب النّوع، ففضلا عن الموضوعات الغريبة التي أحدثها على أدب النوع، فقد سَعى إلى إيجاد شكل جيّد يختلف في هذا الأدب والرّواية التي يكتبها، وقد أدخل عامل التّحليل النفسي في أعماله ومزج هذه الأعمال بالأجواء البوليسية، ويؤكد رسل أنه ابتكر القصة البوليسية في الخيال العلمي بعد أن قال كامبل إنّها أمر مستحيل، وتمثّل سلسلة كتب Foundation مكانة فريدة في كلّ قصص الخيال العلمي بيد أن آزيموف سيذكر دائما على أنه أول مشرع".[2]

ومن أمريكا إلى فرنسا حيث نجد المهندس بيير بول (1912-1994)، وهو ليس مهندسا زراعيا فحسب؛ بل مهندس رواية كوكب القرود La Planete Des Singes 1961 التي انتقل فيها إلى المستقبل سنة 2500؛ حيث يُفضي التّطور الكبير إلى تحوّل في طبيعة الإنسان؛ ففي هذه السّنة يكون القرد هو الشّكل الأكثر تعبيرا عن الإنسان المتطور في الرحلة التي قام بها أنتل مع تلميذه آرتور ليفان، والصّحفي أوليس ميرو؛ لاكتشاف نجم في الفضاء، "فيه الطرق والمدن ومعالم الحضارة التي في أرضنا، وقد تطور فيه البشر إلى درجة أصبحوا قردة، وعند

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 94، 95،.

[2] المرجع نفسه، ص: 97

طرف البحيرة يلتقي بالفتاة نوفا مع مجموعة من ذويها الآدميين هؤلاء البشر الذين أصبحوا فريسة لسكان الكوكب"[1]، بيير بول يوضح بجلاء الصّراع الذي يحدث بين الأطراف المختلفة، إن الآخر المختلف هو عدو بالضّرورة، والهوة العلمية والحضارية والزمانية وفروق الذكاء والشكل بين سكان كوكب وآخر، يعيد التأكيد على فكرة البقاء للأقوى، وهو ما يدعو الإنسان إلى تطوير حياته أكثر فأكثر في هذا العالم المجهول " الجدير بالذّكر أنّ كوكب القرود لم تكن هي الرواية العلميّة الوحيدة من أدب الخيال العلمي لبيير بول، ولكنّها أكثر رواياته شهرة في هذا المجال، ففي عام 1978 قدم رواية جديدة تحمل عنوان "ليفيا تان الطبيب" Le Bon Leviathan وهي تتناول موضوعا جديدا في أدب الخيال العلمي، وهو أن من يسيطر على بترول العالم يسيطر على العالم؛ ولذا فإنّ أحد الدول الكبرى تسعى إلى السّيطرة على العالم من خلال امتلاك أكبر كم من البترول.."[2] وهذا ما نعيشه اليوم في واقعنا؛ حيث تسعى الولايات المتحدة الامريكية إلى استيراد البترول من كلّ دول العالم؛ على الرّغم من أنّها تمتلك أكبر نسبة منه في أعماق أراضيها.

بالإضافة إلى الكتّاب السّابقين المشهورين نجد الطبيب مايكل كرايتون (1942-2008)، صاحب رواية "خلية اندروميدا' وعالم الغرب وغيبوبة ــ وهنا نجد التّأثير الواضح للطب في روايتيه، فخلية أندروميدا هي خلية سرطانية تهدد سكان الأرض وهي الخلية الآتية مع رائد فضاء العائد إلى كوكبه. والأمر ذاته في روايته غيبوبة التي اشترك في تأليفها مع "روبن كوك Robin Cook وبدا فيها كم استفاد من دراسة علوم الطب, ويمكن أن نقول إنّه بعد مرور سنوات عليه فإن الموضوع الذي تطرق إليه المؤلفان قد أصبح واقعا ملموسا في مستشفيات الولايات المتحدة والكثير من بلاد الغرب، فنحن في عيادة عصرية تكتشف فيها إحدى الطبيبات أن أمورا غريبة تحدث في أروقتها.فكثيرا ما يدخل مريض معافى، إلا من مرض بسيط، فتفاجئ به قد مات ويتم ترحيله خارج المستشفى"[3]، رواية غيبوبة على غرار روايات هذا النوع تنذر بحدث يجسد عامل الخطورة في حبكة الرواية، فالعيادة هي مجرد وسيط لاستقطاب مزيد من الضحايا. والموضوع الذي تطرق إليه المؤلفان، قد أصبح واقعا ملموسا في مستشفيات الولايات المتحدة

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 98.

[2] المرجع نفسه، ص: 100 .

[3] المرجع نفسه، ص: 102

وكثير من بلاد الغرب، فنحن في عيادة عصرية تكتشف فيها إحدى الطبيبات، أنّ أمورا غريبة تحدث في أروقتها. فكثيرا ما يدخل مريض معافى، إلّا من مرض بسيط، فتفاجئ به ميتا، بينما روايته عالم الغرب فتقوم على فكرة السّفر عبر الزمن.

أمّا في الاتحاد السوفييتي سابقا، فإنّ التّيار الوحيد في أدب الخيال العلمي الذي لقي تشجيعا هو التّيار الموروث عن جول فيرن؛ حيث يمثل هذا الاتجاه في التّأثر، بلاييف الذي نعت "بجول فيرن الروسي"، حيث ارتبط اسلوبه التّعليمي المبسط مع أهداف المؤسسة التعليميّة آنذاك، لكن اعتبر الخيال العلمي بعد ذلك ضارا وذلك لبعده عن الواقع، وفي عام 1947، فرض على الخيال العلمي أن يعالج مواضيع محددة، وفي أثناء الحرب العالميّة الثانيّة وجه الخيال العلمي إلى ضرورة الحديث عن الاختراعات الجديدة في موجة مضادّة للولايات المتّحدة الأمريكيّة "في عام 1961م ظهر الأخوان بوريس وآركادي ستروغاتسكي وقد نشرت لهما مجلة الشّعاع الخيالي رواية العائدون من النجوم، وهما مناط SF السوفياتي فما زالا شابين ويمثّلان جيلا من الكتاب هم في الغالب من العلميين الشّباب، التفتا أكثر نحو الخيال العلمي الغربي حيث التّقانة والآلة تخلي المكان للإنساني والاجتماعي ودون أن يظهر في الواقع اعتراض على المجتمع السوفياتي، فإنّ المجتمع الحديث هو موضوع نقد يتجاوز الصراع حول الرأسماليّة".[1]

لكن على الرّغم من ذلك فقد ارتبط أدب الخيال العلمي في الاتحاد السوفييتي بالأديولوجيّة الرسميّة "مع ذلك، حتى في أيامنا هذه يبقى الخيال العلمي السوفيتيي متميّزا بميزتين خاصتين به: تفاؤله الذي يعكس كل الأدب الرّسمي في الاتحاد السوفييتي؛ والفجوات فيه، إذا لا يتطرّق إلى موضوع المتغيرين بالطّفرة ولا إلى السّفر عبر الزّمن، ولا إلى العوالم الغريبة..وما يتعلق بالاستباق بالمعنى الحصري يبقى محدودا في الزّمن"[2] والتفاؤل يعني انحسار مجال الشّر، والتعويل على قدرة الإنسان لمواجهة مخاطر الحياة.و تعنى الفجوة عدم التّطرق إلى مواضيع الخيال العلمي التي تتعارض مع الإيديولوجية الخاصة بالاتحاد السوفيتيي.كعدم الإيمان بوجود جنس آخر من غير الإنسان، ورفض فكرة السّفر عبر الزّمن وعدم جدوى تغيير فكرة من الماضي لتعديل المستقبل.

---

[1] جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص: 52، 53

[2] المرجع نفسه، ص: 53

نستخلص من دراسة تاريخ أدب الخيال العلمي عند الغرب، سيره الحثيث نحو بلوغ مستويات أعلى من التطور في بيئته الغربيّة، حيث ساهم ذلك في انتقاله من أدب الهامش إلى أدب له تاريخه وامتداده وآفاقه، وتقاليده الجماليّة، إلّا أنّه يجب التأكيد على أن أدب الخيال العلمي ليس نوعا خالصا فهو على غرار الأنواع الأدبية الأخرى له أبنيّة قد يشترك فيها معها، لكن يبقى أهم ما يميزه هو العلميّة التي تتبدى بأسلوب أدبي يعرض التصورات العلمية والفرضيات المتخيلة، حيث تنسجم جميعها وفق رؤية إبداعية لتترابط وتكوّن نصا ينتمي إلى أدب الخيال العلمي، إنّه لا يمكن إيراد جميع كتّاب أدب الخيال العلمي؛ لأنّ المجال لا يسمح، وقد اقتصرّنا على الكتّاب الأكثر شهرة.

2 أدب الخيال العلمي عنّد العرب:

لم يكن للعرب أدب خيال علمي قديما، ولكن إذا افترضنا وجود علاقة بين الخيال العلمي والفانتازيا، فإنّه يمكن الحديث عن جذور مشتركة لهما، وهذه الجذور لا تقع خارج التّراث العربي والإسلامي، إذ إنّ المثاقفة الّتي حصلت بين المسلمين وأصحاب الحضارات القديمة، عن طريق التّرجمة والنّقل قد شكّلت انطلاقة قويمة نحو العلوم فالحضارات القديمة قد ركزت على جوانب وأغفلت أخرى، بينما الحضارة الإسلامية استطاعت الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، فهي أول حضارة تهتم بالمنهج العلمي؛ لكن بعد ترجمة أهم المصادر العلمية والثّقافية والأدبية إلى اللّغة العربية.

إنّ الأجواء العلميّة الّتي سادت بعد الاحتكاك والاطلاع على الحضارات القديمة لم تنتج بالضّرورة أدب خيال علمي؛ ولكن وجدت بعض الأعمال التي مهدت له، نذكر منها المدينة الفاضلة للفرابي في القرّن الرابع الهجري قدوة بأفلاطون ورسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي في القرّن الخامس الهجري، ثم قصّة حي بن يقظان لابن طفيل والرحلات الخيالية مع حكايات ألف ليلة وليلة بخاصّة حكاية السّندباد البرّي والسندباد البحري، ورحلات السندباد السّبع"[1]، لقد حفل تراثنا الأدبي العربي والإسلامي، بجملة من المتخيلات الأدبية التي مهدت لظهور أدب الخيال العلمي، مع أن هذه المحاولة تبدو يائسة إذ أننا نؤرخ للفانتازي أكثر من الخيال العلمي، في مرحلة من المراحل الطبيعية في مسار تطور أي مجموعة بشرية حيث

[1] ينظر محمد عزّام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس، ط1، 1994، ص: 20.

يسود الخيالي والخرافي، لذلك لا يمكننا أن نقول بأن أدبنا العربي القديم قد احتوى على مصادر في أدب الخيال العلمي بأي شكل من الأشكال، بل كان بعد، مرور عدّة قرون.

يعد يوسف الشاروني أحد أبرز الباحثين الذين أولو اهتماما بالغا بتتبع المسار التّاريخي لأدب الخيال العلمي عند العرب، وتكشف دراسته عن حرص بالغ في بيان كلّ ما أنتجه الأدباء العرب في هذا النوع، غير مقتصر على شكل واحد، مقدما إيّاها وشارحا التّجارب الأكثر تجسيدا لها، وتكشف دراسة الشاروني عن وعي منهجي ودراية دقيقة بالفروق بين أدب الخيال العلمي وأنواع أخرى كالفنتازيا.

تعد التمثيليّات الّتي كتبها يوسف عزّ الدين عيسى، أول مظهر من مظاهر أدب الخيال العلمي عند العرب، وهي تمثيليات مسرحية كانت تبثّها إذاعة القاهرة، "يأتي أول كاتب عربي ذو تكوين علمي والذي سيعلن انطلاق هذا النوع في الأدب العربي ألا وهو الدكتور يوسف عز الدين عيسى، الذي شقّ طريقه عبر البث الإذاعي، وأول تمثيلية أذيعت له عام 1930، هي عجلة الأيام وأذيعت له أيضا بنورة الأميرة المسحورة 1942 ورجل من الماضي 1950 وأنباء هامة من راديو القاهرة 1955 والطوفان 1960 إلخ كان الدكتور يوسف غزير الإنتاج غير أن أدبه مع الأسف لم يطبع إلّا في ملخصات على صفحات الجرائد والمجلات في السبعينيات التي يصعب العثور عليها "[1]

"فالتمثيلية التي كتبها الدكتور يوسف عز الدين عيسى، بعنوان "عجلة الأيام "في إذاعة القاهرة والتي نشر لها ملخص في جريدة الأهرام في 20-01-1978. هي من اللّون الفنتازي حول عودة الشباب إلى أناس أكبر سنا دون الرجوع إلى أسباب علمية لذلك.. فنحن لم نسمع أحدا يقول إن رواية "الأفق المفقود" لجيمس هيلتون تنتمي إلى الخيال العلمي.. على حين تنتمي تمثيلية "فراشة تحلم" حول فناء البشرية إلى نوع مختلط بين الفنتازيا والخيال العلمي.."[2]، فما يجعل انتاجا أدبيا من الفنتازيا أو الخيال العلمي هو تقديم التفسير المنطقي، حينما ينعدم هذا التّبرير يدخل النص إلى حيز الفنتازيا "وذلك أنّ الأحداث لا تفسر في الفانتازيا تفسيرا منطقيا، كذلك يتماس الخيال العلمي مع الفانتازيا واليوتوبيا على نحو خاص، أما الفنتازيا فهو يتقاطع

[1] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد71، 2007، ص: 88.

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 197.

معها في الأسلوب والمضمون معا، كذلك يتماس الخيال العلمي مع الفنتازيا عندما تكون الحكاية في المستقبل البعيد أو أن تقع في عالم آخر مثل (حرب العوالم) حيث نجد عناصر مما وراء الطبيعة وأفكارا علمية إضافية"[1]، إنّ بداية كهذه لها ما يبررها في الأدب العربي؛ حيث يصف محمود قاسم انتاج عزّ الدين عيسى بالاعتماد على الموضوعات العلمية التقليديّة؛ لذلك فهو حسبه لم يكتب أدب خيال علمي بل فانتازيا الخيال العلمي، " والدكتور يوسف عز الدين عيسى قد استخدم الموضوعات العلميّة، التّقليدية المتعارف عليها، مثل آلة الزمن... إلّا أنّ الرّواية الّتي كتبها منذ عدّة أعوام قليلة تحت عنوان " الرجل الذي باع رأسه"تنتمي إلى الأدب الفنتازي، ولا تنتمي قط إلى أدب الخيال العلمي، وقد قدّم بعض هذه الأعمال في شكل مسرحيات قصيرة ضمنها كتاب واحد هو 'لا نريد الحياة"[2] وتحكي تمثيليّة لا نريد الحياة 1955م عن مجموعة من الأطفال يرفضون الحياة بسبب رؤيتهم لحياتهم المستقبلية بعد مشاهدتها عبر شاشة بلوريّة بانورامية.

وقد أذيعت عبر إذاعة القاهرة تمثيلية الطوفان سنة 1960 وهي تحكي عن سفر إلى أمريكا يقوم به رجل رفقة شاب وشابة تقوم هذه التمثيلية على فكرة التّنديد بخطر الانفجار السّكاني؛ حيث تصبح عملية إنجاب طفل جريمة يعاقب عليها القانون.

يخلص يوسف الشاروني إلى أنّ التمثيليات التي كتبها يوسف عز الدين عيسى قد غلب عليها العنصر الفانتازي أكثر من الجانب العلمي؛ لذلك يقول "بالرّغم من تغلب عنصر الفانتازيا على الجانب العلمي عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى وعدم اقناعنا فنيا وعلميا تبعا لذلك بكثير مما تتضمنه قصصه فإن له فضل الريادة في هذا اللّون من الأدب بلغتنا العربية"[3]، وذلك لاهتمامه بالأفكار أكثر من الجانب العلمي، من هنا يمكن اعتبار توفيق الحكيم أوّل من نشر أعمالا لها علاقة بأدب الخيال العلمي، فقد كان يوسف عز الدين يكتبها للإذاعة ولم ينشرها إلا بعد مرور وقت على شكل ملخصات " فلعلّ توفيق الحكيم هو أول من نشر في أدبنا العربي أعمالا ذات صلة بالخيال العلمي، في عام 1952 نشر في مجموعته القصصية أرني الله، قصتيه القصيرتين في سنة مليون والاختراع العجيب، كما نشر في عام 1958 مسرحيته رحلة إلى

[1] محمد العبد، الخيال العلمي استراتيجية سردية، فصول، ع 12، ص 29.

[2] يوسف عز الدين عيسى: نريد الحياة، دار المعارف، القاهرة، 1986.

[3] المرجع نفسه، ص: 249.

الغد، وفي عام 1953 نشر مسرحيته ذات الفصل الواحد تقرير قمري وشاعر على القمر في مجموعة مسرحياته ذات الفصل الواحد مجلس العدل"[1]، كانت البداية إذن مع المسرح، حيث استوعب هذا الجنس الأدبيّ ميّل توفيق الحكيم إلى موضوع الخيال العلمي ويذكر النقاد أنه على الرغم من معرفة توفيق الحكيم بالتطورات العلميّة إلّا أنّ كتاباته هذه لم ترق إلى مستوى أدب الخيال العلمي " وتتميز كتابات المؤلف باقترابها من الخيال العلمي الحقيقي بفضل اهتمامه البالغ بما يجري حوله من أحداث وتطورات في جميع الميادين: غير أنّه لم يرق إلى الخيال العلمي الصرف"[2]، وقد كان لميل توفيق الحكيم للكتابة في هذا النوع أسبابه، فقد شهدت الفترة حركة وتغيرات جذرية على مستوى التّطورات العلميّة؛ حيث كانت فترة الخمسينيات فترة علوم الفضاء بامتياز"ويعود اهتمام توفيق الحكيم بكتابة أدب الخيال العلمي إلى التّطورات والإنجازات العلمية في تلك المرحلة حيث "كان مبعثه دخول الانسان عصر الفضاء في الخمسينيات من هذا القرن أطلق أول صاروخ للفضاء في اكتوبر 1957 وأرسل أول إنسان للفضاء، الروسي يوري جرجارين في ابريل 1961 وهبط أول انسان على القمر، الأمريكيان ارمسترونج وألدرين في 17 يوليو 1969"[3] وقد كتب توفيق الحكيم في الفانتازيا وأدب الخيال العلمي سواء في المسرح أو القصص القصيرة ومن بين الدارسات المهمة التي عالجت أدب توفيق الحكيم في نوع الخيال العلمي نجد "الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم" حيث قدم الدكتور عصام البهي أعمال توفيق الحكيم وتطرّق إلى قضية مهمة وهي كتابة الخيال العلمي في المسرح، خاصة وأنّ هذه الكتابة كانت مرتبطة أكثر بأنواع سردية خاصة، من مثل: الرواية والقصة، وقد رأى أن الأمر ليس جديدا ولا مثيرا للاستغرب، حيث كتب الغربيون الخيال العلمي في مسرحياتهم؛ لذلك استعرض نماذج مسرحية غربية، في أدب الخيال العلمي نذكر منها: المسرحية الشهيرة للكاتب التشيكي كاريل تشابك (1890-1938) ومسرحيته "إنسان روسوم الآلي "حيث تضمنت صورة كابوسية لاستلاء الإنسان الآلي –الشديد التطور– على مقدرات البشر، بعد أن انتشر بسرعة مخيفة، يقتلون كل من يقابلونه من البشر العاديين فيما عدا السكويست... مدير التوريدات بمصنع "روسوم" للإنسان الآلي ليسخروه في محاولة اكتشاف سر صناعتهم حتى يتمكنوا من

[1] يوسف عز الدين عيسى: نريد الحياة، ص: 249

[2] محمّد أحمد مصطفى أدب الخيال العلمي العربي: الرّاهن والمستقبل، ص: 86 .

[3] يوسف الشّاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، ص: 249

التكاثر"[1] حيث ترتكز فكرة هذه المسرحية على بيان خطورة العلم والخطر الذي سيلحقه بالإنسان إن هو استغل فيما يضر ولا ينفع.ومن المسرحيات أيضا مسرحية الآلة الحاسبة لايمر رايس، وقد ترجمت ثلاث مسرحيات لراى برادربوري: عمود النار، الكلايدوسكوب ونقير الشباب.

نعود إلى مسرح توفيق الحكيم ومسرحية لو عرف الشباب فقد "شغفت السينما العالمية بهذه الفكرة، فقدمها جون فرانكنهايمر في فيلم بعنوان Seconds حول موضوع مقارب تماما، فالعودة إلى الشّباب هي عودة جسدية فقط دون العودة بالإحساس "[2] غير أن يوسف الشاروني قد أعاب على توفيق الحكيم حينما جعلنا نكتشف في النهاية أنّ كلّ تلك الأحداث هي مجرد حلم رآه الرجل المسن الذي يريد أن يبقى شابا طيلة حياته، فهي تدور حول طبيب مصري يتوصل في أبحاثه إلى أن التركيب الآدمي يمكن تجديد خلاياه فلا تنال منه السنوات ولا تصيبه الشيخوخة، وقد كان اهتمام توفيق الحكيم بفكّرة أثر العلم في الإنسان؛ لأنّ نجاح عملية إعادة الباشا العجوز إلى الشباب كان مقتصرا على الجسم فقط، بينما كان الباشا مفتقدا لروح الشباب ممّا دفعه في النهاية إلى طلب حقنة مضادة لعمل الحقنة المبتكرة من مسرحياته كذلك نذكر رحلة إلى الغد 1957 ومسرحية الطعام لكل فم، تقرير قمري، شاعر على القمر.

غير أنّ توفيق الحكيم في وقوفه على هذا المشكلات وحلولها لا يقف عند الآليات العلمية على ما يمكن أن تسفر عليه هذه الحلول نفسها... مشكلات من قبيل صراع الأجيال في المجتمع الإنساني في مسرحية لو عرف الشباب ورد الفعل الإنساني إزاء الآلية التي يمكن أن تسيطر على الحياة فتفقد الإنسان حريته وقدرته على العمل المنتج والمبدع، في مسرحيته رحلة إلى الغد وأخيرا يثير في مسرحية الطّعام لكل فم سؤال: ماذا نفعل للمستقبل وأحلامه ونحن غارقون في حياتنا التّافهة.

لتوفيق الحكيم أقصوصة بعنوان، في سنة مليون، وهي موجودة في المجموعة القصصّية أرني الله الاختراع العجيب حيث تقوم على فلسفة خاصة، تتمثل في ذلك الصراع الذي يعتمل داخل الإنسان بسبب معرفته للغيب الذي ينتظره، حيث أن الاختراع قد مكن بعض المستخدمين من الاطلاع على ما ينتظرهم مستقبلا ويربط يوسف الشاروني بين الاختراع وآلة الزمن لويلز

[1] عصام البهي: الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ط د، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دت، ص: 30

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 198

في إشارة منه بيان أنّ توفيق الحكيم قد قرأ لويلز، " أما قصّة الاختراع العجيب فيشير فيها توفيق الحكيم صراحة إلى قصّة آلة الزمن لويلز وهو جهاز له عدة مفاتيح، إذا أدرت المفتاح الأول رأيت ما يحدث لك بعد عام، وإذا أدرت المفتاح الثاني رأيت ما يحدث لك بعد خمسة أعوام، وإذا ضغطت المفتاح الثالث رأيت مستقبلك خلال عشرة أعوام"[1] لكن هناك اختلاف بين آلة الزمن لويلز وبين قصة الاختراع العجيب لتوفيق الحكيم فما صاغه ويلز يوفر فرصة السفر عبر الزمن بشكل فعلي بينما الاختراع العجيب فهو آلة تمكن من الاطلاع على المستقبل فهناك فرق بين نص يشتمل على بنية الرحلة والسفر وبين نص يستحضر المستقبل في الوقت الحاضر.ولكن على هذا الاختلاف هناك الوسيلة العلمية المسخرة لتحقيق غرض خيالي.

من كُتاب هذه المرحلة أيضا نجد فتحي غانم حيث تزامن ظهور كتاباته مع كتابات توفيق الحكيم "وفي الوقت نفسه تقريبا ظهرت رواية، من أين؟ 1959 لفتحي غانم التي تنتمي إلى اللّون فقط، بالموضوع سطحيا؛ لأن الكاتب لم يراع فيها التّطور العام الحاصل، وجاءت فيها أخطاء معرفية، استعمل هؤلاء الكتاب بصفة عامة الفكرة العلمية للتعبير عن أفكارهم واهتماماتهم الانسانية مركزين على الأداء الفني واللغوي، أما الجانب العلمي فيبقى هامشيا"[2]، إنّ هذا ما يدل على الدّور الأساسي للخلفية العلمية في إنتاج وتلقي أدب الخيال العلمي، لذلك لايمكننا وصف نص ما بأنه ينتمي لأدب الخيال إن لم تكن له خلفية علمية، لكن ما طبيعة هذه الخلفية وما مقدارها داخل النص من جهة أخرى، وهل الخطأ المعرفي يضعف من احتمالية انتماء نص ما لهذا النوع.

ويلاحظ على هذا النص طغيان الجانب الأدبي على العلمي، يمكننا القول بوجود علاقة تشارك بين العلم والأدب، ولكنها علاقة سطحية، وهذا ما أخرج هذا النص من أدب الخيال العلمي.وهو ما يكشف لنا عن عدم اكتمال المفهوم الخاص بأدب الخيال العلمي في الذهنية الإبداعيّة في تلك المرحلة، " أدب الخيال العلمي نوع من المصالحة بين الأدب والعلم الذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضا بينهما.فأحدهما يقوم على الخيال، بينما الآخر لا يقوم

[1] يوسف الشّاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، ص: 252

[2] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، ص: 86

إلا على أساس التجربة واستقراء الواقع والانتهاء من ذلك كله إلى قوانين محددة، بل إلى صيغ رياضية"[1] وعلى هذا الأساس فأدب الخيال العلمي هو عملية توفيقية بين العلم والخيال.

- فترة الازدهار 1970-2000:

شهد أدب الخيال العلمي ازدهارا كبيرا في فترة السبعينات، حيث أفرزت هذه الفترة كثيرا من الكتابات، وتنامت معها عديد من الدراسات الأكاديمية حول أدب الخيال العلمي، علاوة على بروز كاتبات عربيات أبدعن في هذا النوع، في سابقة تعد الأولى من نوعها في تاريخ الأدب العربي.

يعتبر الكاتب نهاد شريف من طلائع الكتاب الذين يمكن وصف فضل كتاباتهم في أدب الخيال العلمي كفضل الشمس على سائر الكواكب، في الأدب العربي وإن كانت جلها تنهل مما يكتبه الأدباء الغربيون، "أول كاتب في هذه الفترة هو الكاتب المصري نهاد شريف، (المولود سنة 1932)، الذي أصدر أول رواية له قاهر الزمن (1973) وبعدها المجموعة القصصية رقم 4 يأمركم (1974) ثم سكان العالم الثاني (1977)، فهو غزير الكتابة في القصة والرواية والنقد"[2]، وتكشف كتاباته المتخصصة على قدرة تحكم ومعرفة بخباياها، ولعلّ تركيزه على الكتابة فيه دون سواه هو ما مكنه من تطوير كتاباته.

"لا شكّ أنّ نهاد شريف هو أحد الأدباء الأكثر إخلاصا لأدب الخيال العلمي، لا يكتب عداه، فأصبح الوجه الأول له في الأدب العربي، وعلى حين بدأ أدب النوع حالة عابرة عند الكثير من الكتاب.. وهو منذ روايته الأولى قاهر الزمن الذي نشرها عام 1972 وهو لا ينشر سوى الأدب الذي ينتمي إلى الخيال العلمي"[3] وقد كشف تمرس نهاد شريف في هذا النوع عن جملة من الصعوبات والهموم التي تنتاب كاتب هذا النوع، فهو مطالب باستيعاب وفهم الحقائق العلمية والفكرية كذلك، وهي حقائق لا متناهية ومتفرعة " يرى نهاد شريف أنّ أول ما يثقل كاتب قصص الخيال العلمي هو استيعاب الكم المهوّل المرعب من الحقائق والمعلومات المتتالية، المثيرة، المتفرعة، التي تشمل كل ذرة على كوكبنا الأرضي وإلى أعمق أعماقه

[1] يوسف الشّاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، ع: 03، م: 11، أكتوبر، نوفمبر 1980، ص: 243

[2] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، ص: 88.

[3] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 204

اللانهائية الأبدية "[1] وكاتب الخيال العلمي هو شخص يعاني بقدرته على أن يكون أكثر حساسية داخل دائرة اهتمامه من أضرار التقدم العلمي سواء في فترة الحرب أو السلم، فالخطر لا يكون بالصراع بين القوى التي تسعى إلى تطوير عدتها الحربية، لأن الخطر لا يتوقف عند هذا الحد إذ تطرح مشاكل من قبيل التلوث، الزيادة المتنامية في عدد السكان، الفقر، تبعات التقنية وعالمية مخاطرها.يصف يوسف الشاروني هذه الهموم والانشغالات فيما يلي: "وأشياء أخرى تثقل كاهل كاتب قصص الخيال العلمي مثل أضرار التقدم العلمي والتقني ليس في زمن الحرب فحسب، وإنما في زمن السلم كذلك، كتغيير البيئة والقضاء على معالمها، وتلوث الجو والتربة والمياه، وثقب طبقة الآزون الجوية، وأيضا موضوعات التفاوت في الثروات بين الدول والتزايد السكاني الخطير".[2]

يصف طالب عمران المجموعة القصصية، رقم 4 يأمركم، بقوله " تلفت مجموعة رقم 4 يأمركم النظر بسعة خياله ومدى فهمه الدقيق لتطور العلوم وقدرتها على تغيير مجرى حياة انسان الغد.. وقد كتب قصصا بأسلوب أدبي رشيق غلبت عليه الشاعرية، وتدور معضمها على صراع إنسان المستقبل مع القوى الكونية التي تسكن الكواكب البعيدة ومع القوى التي تهدد حياته على الأرض، وهي المرض والموت والشيخوخة "[3]، وتضم هذه المجموعة كل من القصص الآتية: حذار 100 إنه قادم، وجهان لقصة واحدة، القصر، مندوبة فوق العادة، عين السماء؛ لكي يختفي الجراد،، نهر السعادة، ثقب جدار الزمن،.. وهي تكشف عن استيعابه لرؤى العلم، وتطوره في جانبه التقني، ثم فهم لطبيعة الصراعات المحتملة مستقبلا، إذا غالبا ما يتضمن النّمو التّكنولوجي تزايدا في رغبة الإنسان في السّيطرة على الأرض أو الكواكب المحيطة، إذ أن تطور العلم يتبعه تطور في القدرات الفكرية عند الإنسان سلبا وإيجابا، مما يجعل القوى متكافئة في صراعها.

أمّا في سوريا، يبرز الكاتب طالب عمران في مقدّمة الكتّاب المشهورين كذلك بكثرة التّأليف في أدب الخيال العلمي والتّنظير له، وطالب عمران ليس كاتبا عاديا، إذ إنّه يأتي من

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 204

[2] المرجع نفسه، ص: 205

[3] طالب عمران: في العلم، والخيال العلمي، منشورات وزارة الثقافة، ط01، دمشق، 1989، ص: 121.

مخابر العلم وهو الحاصل على درجة الدكتوراه بموضوعه المنطويات التفاضلية والفلك عام 1984، من الذين يؤمنون بأنّ الخيال هو سرّ المعرفة والإبداع.

ولم تتّخذ كتابات طالب عمران في مجملها طابعا إبداعيا، إذ ألف مجموعة من الكتب التي بسط وشرح فيها الحقائق العلمية بالشّكل الذي يجعل أيّ قارئ بسيط غير متخصّص يفهمها، ممهدا بها إلى عملية التنظير لهذا النّوع من الأدب، ككتابه في العلم والخيال العلمي، حيث يمكننا أن نلمح في محتواه، تقديما علميا ثم نقدا أدبيا، حيث اشتمل سبعة فصول، (الأرض كوكب الحياة، الإنسان ينفذ إلى الفضاء، العلم يحل مشاكل الإنسان، لسنا وحدنا في الكون، اتجاهات في أدب الخيال العلمي في العالم، الأدب العلمي في الوطن العربي، دراسة تطبيقية في سينما الخيال العلمي)، بالإضافة إلى طالب عمران "الكاتب الموريتاني الحائز على الدكتوراه في الفلسفة من السوربون موسى ولد ابنو (المولود عام 1952) الذي أصدر مدينة الرياح 1996، وفي المغرب سطع نجم أحمد عبد السلام البقالي الذي اشتهر بنصه المخضرم الطوفان الأزرق 1976، ومن السّودان ظهر جمال عبد الملك بن خلدون بروايته العصر الأيوبي 1981"[1] بينما يحدد يوسف الشاروني في إطار تقديم تصور واضح للكتابات الأكثر تخصصا في تاريخ أدب الخيال العربي، بعض الكتّاب العرب الذين يرى أنّهم كانوا أكثر إجادة وفهما لطبيعة هذا النوع واستيعابا له من غيرهم." فيرى أنّ أربعة من الكتاب العرب قد استطاعوا أن يقدموا أدبا للخيال العلمي بمعناه المتعارف عليه وهم مصطفى محمود ونهاد شريف ورؤوف وصفي وطالب عمران في سوريا"[2]، وقد التفت مصطفى محمود إلى كوكب الأرض مشيرا إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تجارب تهدد حياة الإنسان، بروايتين في أدب الخيال العلمي هما العنكبوت ورجل تحت الصّفر؛ حيث ظهرت استفادة مصطفى محمود من العلوم الطّبيّة التي درسها.

من جهة أخرى "نشر رؤوف وصفي مجموعته القصصيّة الأولى وهي غزاة الفضاء عام 1978 جمع فيها مجموعة من أقاصيصه التي نشرها في المجلات.. منها 'مغامرة في القرن السّادس والعشرين، حيث نجد الزوجة تحاول أن تمنع زوجها من القيام بتجربة آلة الزمن لأنها تخشى أن يذهب فلا يعود، إلى القرن الحادي والعشرين مرة أخرى.. ويحاول أن يعود بأي ثمن.. لا أنه عندما يرجع يلاحظ أنه افتقد أجزاء من حلقه وأن صوته لا يصدر منه..

[1] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الرّاهن والمستقبل، ص: 88

[2] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 201

ويختفي"[1]، تقوم هذه القصة على ثلاث مراحل أساسيّة، أولاها التفكير في رحلة عبر الزمن وثانيها الإقدام عليها رغم الاحتمالات السلبية التي تحف عملية الانتقال وهي احتمالات تعبر عنها مشاعر الخوف عند الزّوجة، أما المرحلة الثالثة فهي العودةّ، لكن أي عودة؟ ، لذلك فالقصة تشير إلى خطر الإقدام على السفر عبر الزّمن بطريقتها الخاصّة.وله أيضا أقصوصة الجحيم وفيها يعرض رؤوف وصفي تصوّرات حول نهاية العالم.

ما يحسب لهذه الفترة أيضا دخول المرأة عالم الكتابة في أدب الخيال العلمي، حيث لم يكن هذا الدخول عاديا، فكاتبتان من مثل طيبة أحمد الإبراهيم، وأميمة الخفّاجي لم تبدعا من فراغ؛ بل إنّهما تنطلقان من وعي علمي وفهم لطبيعة الكتابة، مع طول نفس كما هو الحال عند طيبة أحمد الإبراهيم الّتي قدّمت ثلاثية دار موضوعها حول الاستنساخ ومخاطره على الإنسان، فالإنسان الباهت والإنسان المتعدد وانقراض الرجل وغيرها من الكتابات ك ركزت فيها الكاتبة على البعد السّلبي والآثار السيئة لمحاولة تطبيق فكرة من العلم دون مراجعة الحيثيات والنّتائج، "في هذه الفترة دخلت المرأة العربية هذا الميدان من بابه الواسع أخص بالذّكر الدّكتورة طيبة أحمد الإبراهيم من الكويت، الّتي اشتهرت بثلاثيتها الناجحة حول الاستنساخ محذرة بذلك الإنسانيّة من مغبّة المغامرة بطبيعة المخلوق: الإنسان الباهت، الإنسان المتعدد، وانقراض الرجل بالإضافة إلى القرية السرية، ظلال الحقيقة وكوكب ساسون،.. كما ظهرت في مصر الدكتورة أميمة خفاجي وفي الموضوع نفسه، بروايتها جريمة عالم 1990"[2]، أما فيما يتعلّق بأميمة الخفاجي فقد عالجت في روايتها مسألة تطوير الحيوانات وخواصها، حيث يقوم عالم بعملية تلقيح بين زوجته وقرد شامبانزي من أجل الحصول على حيوان متطور، فنتج عوضا عن ذلك فتاة مشوّهة؛ من هنا تحمل روايتها بعدا إنسانيا.

يصل يوسف الشاروني في نهاية دراسته حول تاريخ أدب الخيال العلمي عند العرب إلى تحديد الخصائص والسّمات المشتركة بين الأعمال الأدبية التي وُجدت في هذا النوع.

لو نأتي إلى بداية أدب الخيال العلمي عند العرب سنجد أنّه أدب فانتازي، وهو يقترب من العلم سطحيا فقط في استخدام بعض الأدوات والمعلومات العلمية؛ لكن الفكرة العلمية لا تجد تبريرا منطقيا داخل النص، وهي غالبا ما تنتهي بأنه حلم، أو يتم الانتقال المباشر بين تصور

[1] محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص: 202

[2] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، ص: 87

الاختراع ووجوده العيني، دون وعي بطبيعة التشكلات العلمية في النص الأدبي، والكاتب غالبا ما يعالج رؤيته الخاصة اتجاه هم إنساني في إطار فانتازي؛ لكن في فترة لاحقة استطاع الأدباء التّفاعل مع مفهوم أدب الخيال العلمي على الرغم من غموضه وطبيعته غير محددة، "إنّ أدب الخيال العلمي بدا أقرب إلى الفانتازيا، وجعل همّه أن يكون في خدمة أفكار الكاتب وأهدافه،، ثم بدأ الاهتمام بالإيهام العلمي فيما تلا ذلك من أعمال: فلم يعد هامشيا في العمل الأدبي، بل أصبح ملتحما بالنّسيج الفني، ومقنعا ومبررا بحيث أصبح هناك توازن بين الخيال العلمي والهدف المراد إبرازه"[1]، مما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الالتحام بين العلم والأدب ووجود توازن بينهما، ثم ضرورة تبرير الفكرة العلمية ممّا يوحي بمنطقيتها وارتباطها بفكرة مهمّة بالنّسبة للكاتب والبشرية جمعاء حسبه، هي محددات أساسية ومقاييس اعتمدها النقاد العرب لتصنيف نص ما بأنّه ينتمي لأدب الخيال العلمي.

من الخصائص التي تنسحب تقريبا على جلّ الإنتاج الأدبي العربي في هذا المجال، هو تكرار المواضيع، ومن بين هذه المواضيع نجد فكرة القلب والدورة، ولعل استخدام الكتاب لهذه التّقنية –إن صحّ التعبير– إن جردناها من طابعها الموضوعي–، تفيد إمكانية الانتقال من حالة إلى حالة أخرى معاكسة، وغالبا ما تكون الحالة الثانية هي التّحول غير المألوف بل قد يرتقي إلى أن يكون مظهرا لبداية تعقّد الحدث في الرّواية والانتقال إلى وضع جديد، ويشمل هذا القلب الزمن، وقلب الأفكار السائدة.

"إنّ هناك أفكارا تتكرر في كثير من هذه الأعمال الأدبية مثل فكرتي القلب والدّورة، ومعنى فكرة القلب أن تنعكس الأوضاع فتتكشف أمامنا رؤية جديدة لها، كأن يصبح الماضي مستقبلا أو أن يكون هدف النّظام هو القضاء على أكبر عدد ممكن من الناس بدلا من الحفاظ عليهم، حلّا لمشكلة الزحام المتفاقمة..إلخ، أمّا الدورة فهي أن تكتمل للزمن أو للوجود البشري دورته لتعود الأمور ولتبدأ من جديد"[2] فهي تفيد بانتهاء الزّمن أو الإنسان، يكون بسبب كبير يحمل قوة تدميرية قويّة.و البداية الجديدة تفيد إعادة قطع شوط في الحياة، مما يضع الإنسان في مأزق التّكيف ويجعله يواجه تحديات أخرى جديدة.

[1] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، ص: 206

[2] المرجع نفسه، ص: 206

بالإضافة إلى ذلك، لجأ الكتّاب إلى ارتياد عالم الفضاء بخيالهم، منتقلين من خلاله إلى المستقبل لتقديم صورة عنه، تفاؤلا أو تشاؤما." إنّ أدبنا عرف الخيال العلمي بجانبيه الفضائي والمستقبلي والتفاؤلي والتشاؤمي، لاسيما الإشفاق من أن يتطور العلم في جانب دون بقية الجوانب، بل وعلى حساب هذه الجوانب فيكون ضرره أكثر من نفعه"[1]، وعلى النّقيض من ذلك فإنّ بعض الكتّاب قد كان لهم اختلاف في مفاهيمهم المستقبليّة تجاه العلم؛ إذ لا يكفي التّنديد بالمخاطر؛ بل الأمر يتطلب عندهم إيجاد بدائل، " إنّ الخيال العلميّ عندنا لم يستخدم فقط للإعراب عن المخاوف من التّقدم العلمي، غير المتكامل، ولنقد ما تتردى فيه أوضاعنا البشريّة الرّاهنة؛ ولبيان ما وصلت إليه بعض النّظم البشريّة، – وبفضل العلم – من تهديد لإنسانيتنا وهو ما ألجأ بعض المتمردين على هذه الأوضاع إلى محاولة استخدام العلم أيضا لوقف هذا الدمار القادم"[2]، وقد استخدم أدب الخيال العلمي كقالب لمعالجة قضايا متعددة متعلقة بالحياة والهوية وغيرهما.

ولا تزال كتابة أدب الخيال العلمي مستمرّة إلى يومنا هذا، متعددة في موضوعاتها وأكثر اقترابا من هذا النّوع "في مطلع هذا القرن أطلّ علينا عبد الرّحيم بهير من المغرب بـ مجرّد حلم (2004) والتونسي الهادي ثابت بغار الجن (2005)، لو عاد حنبعل: (2004)، ومحمد العشري بهالة نور (2002)، والموريتاني موسى ولد ابنو بحج الفجّار (2005)"[3]، بالإضافة إلى هؤلاء نجد كل من فيصل الأحمر بروايته أمين العلواني سنة 2007، ووقائع من العالم الآخر سنة 2003، وحبيب مونسي من الجزائر بروايته جلالة الأب الأعظم.

وبالرجوع إلى المشرق العربي تطالعنا سناء الشّعلان بروايتها الموسومة بأعشقني وهي رواية من أدب الخيال العلمي سنة 2009م تقع أحداثها في الألفية الثالثة، كشفت فيها عبر ثمانية فصول عن بنية روائية تستجيب لمعطيات رواية الخيال العلمي ومحدداتها حيث امتدّ زمن الرواية من 3008م إلى 3013م.

نستخلص بعد تتبع المسار التاريخي لأدب الخيال العلمي عند العرب، امتزاج بداياته مع الفانتازيا، وكذلك حضور المواضيع العلميّة التقليديّة، مع معالجة أفكار تخص أثر كل نزوع

[1] محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، ص: 206

[2] المرجع نفسه، ص: 206

[3] المرجع نفسه، ص: 88

إنساني في تحدي قوانين الطبيعة عبر العلم، لكن ما يلاحظ على كتاباتهم افتقادها للتبرير العلمي فغالبا ما يموت البطل ويأخذ سرّه معه، وقد ارتبط الخيال العلمي في البداية بالتمثيليات الإذاعيّة والمسرح، والقصّة والقصوصة ثمّ الرواية، ليشهد نقلة نوعية مع ظهور كتّاب متخصصين فيه قادمين من كليّات علميّة ومن تخصّصات دقيقة، والحقيقة أنم تاريخ أدب الخيال العلمي هو تاريخ مواضيع أكثر منه فنّيات، إلى المرحلة المعاصرة حيث استطاعت تجارب رائدة من افتكاك جوائز بفضل تطويرها لهذا النّوع عن طريق التجريب، ففيصل الأحمر يستخدم بناء فنيا مميزا بفضاءات نصيّة متعددة، وحبيب مونسي يستخدم القصّة القرآنيّة موسى عليه السلام في قلب الخيال العلمي، كما تؤسّس سناء الشعلان لفنيّة خاصة بروايتها أعشقني وهو ما سيكشف عنها هذا البحث في فصوله اللاحقة.

ثالثا– الخيال العلمي والأنواع المجاورة:

1–الفانتاستيك والخيال العلمي:

يعد مصطلح الفانتاستيك من أعقد المصطلحات، نظرا لالتباسه مع مصطلحات أخرى مجاورة له وتداخله معها، إنّ هذا الوضع قد أفرز تعدّدية في الفهم والاصطلاح " إنّ أول ما يمكن تسجيله في هذا السّياق هو تعددية المقاربات وتنوعها في النقد الأدبي، والّتي تناولت الفانتاستيك، منذ جورج كاستيكس حتى جان بلمين نويل وتودوروف؛ بحيث إنّ الأنطولوجيات الكبرى هي التي رسمت في بداية الأمر تقليد الحديث عن الفانتاستيك مبرزة إياه جنسا أدبيا بالإضافة إلى بعض المقاربات المتقدمة"[1] ويحدد شعيب حليفي ثلاث مقاربات ذات منظورات منهجية مختلفة قاربت الفانتاستيك على صوّر متعددة:

– المقاربة التّاريخية: " وتمثلها الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك: أهمها مُؤلَف بيير جورج كاستيكس، الذي كان أوّل من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره "حكاية تحيّر وتغري..خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية، والّتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا "[2] فالحيرة ناتجة عن تلقي حكاية غير مألوفة تتضمن أسرارا غير عادية، وقد بين جورج كاستيكس طرق نشوئه

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية منشورات الاختلاف، ط01، 2009 الجزائر، ص: 28

[2] Piére –Georges Gastex ,Anthologie du conte fantastique français ,Librairie José corti, 2004, p6 نقلا عن، شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 29

ومظاهره في "الحلم والوساوس، والخوف، والنّدم، وتقريع الضمير، وشدّة التّهيج العصبي والعقلي وكلّ حالة مرضية جاعلا إياه يتغذى على الوهم والخوف والهذيان مؤكدا أنّه لا يبقى على حاله التي ظهر بها، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة"[1] وقد توصل كاستيكس إلى تحديد خصائص الفانتاستيك انطلاقا من قراءته مجموعة من المدونات الأدبية" ومن أمثلة ذلك الشيطان العاشق لجاك كازوت 1719–1792 والوحش الأخضر لجرار دي نر فال 1821–1855، وساعة الموت لآبال هيجو 1708–1855، دون أن ننسى ما قام به بودلير 1821–1867، مع الحكايات الخارقة لإدغار آلان بو، الّتي ترجمها إلى الفرنسية سنة 1860، كما ينص على ذلك جورج كاستيكس"[2]، مرتبا إياها في المرتبة الثّانية بعد حكايات هوفمان[3]، هذه الأخيرة التي ظلّ يحدد بها تاريخيا ظهور العجائبي في فرنسا حيث ترجمت سنة 1828"[4]

أما فيم يتعلق بالمقاربة الدّلالية "تعتمد على رصد التيمات المتواترة وتطورية الفانتاستيك بوصفه نصّا، وقد حصر جان مولينو ست تيمات من هذا الجانب وجدها متكررة وهي: الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدّماء، المرآة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، التّحولات الطّارئة في الفضاء"[5] لذلك تُعنى المقاربة الدّلالية باستخلاص المواضيع المتواترة في نصوص الفانتاستيك، هذا التواتر هو من يضمن إمكانية إدراج نصوص معينة ضمن الأدب الفانتاستيكي.

ويطلق شعيب حليفي على المقاربة الثالثة مسمى المقاربة البنيوية التي يمثلها تودوروف حيث قدّم تصوّرا منهجيا خاصا به، في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي، يقول تودوروف بعد أن عرض حالة لتردد ألقار وهو شخصية في كتاب كازوت، " هكذا نجد أنفسنا مأخوذين إلى قلب العجائبي، ففي عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذي نعرفه، بلا شياطين ولا سلفات ولا هامات تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يُفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه وعلى من يدرك

---

[1] Ibid ,p06 ، نقلا عن الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، ماجستير، إشراف: حمادي عبد الله، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري – قسنطينة، 2005، ص39،

[2] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، ص39 .

[3] Ibid,P203 , 39 نقلا عن المرّجع نفسه، ص:

[4] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 29

[5] المرجع نفسه، ص: 29

الحدث أن يختار أحد الحلّين الممكنين، إمّا أنّ الأمر يتعلق بخداع الحواس، ناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالتها، وإمّا أنّ الحدث وقع حقا فهو جزء مدمج في الواقع، غير أنّ هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا، فإمّا أنّ الشّيطان وهم، كائن متخيل؛وإما أنّه يوجد فعلا مثل الكائنات الحية الأخرى تماما..."[1] وقد قدم هذا الشّرح مبينا فحوى تحديده للعجائبي من أنّه "يستغرق العجائبي زمن التردد أو الريب؛ وحالما يختار المرؤ هذا الجواب أو ذاك فإنه يغادر العجائبي كيما يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب، فالعجائبي هو التّردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطّبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظّاهر"[2] فالعجائبي محصور في زمن التّردد، أي في الوقت الذي لا يحسم فيه القارئ واقعية الحدث من عدمه وهو تردّد مشترك بين القارئ والشّخصية داخل العمل الأدبي، " فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إنّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، وبالعكس، إذا قرّر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة على الطبيعة يمكن أن تكون الظاهرة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[3]، فتودوروف قد أشار إلى مسألة جد هامة وهي كيفية تلقي فوق طبيعي بالنسبة لإنسان يعيش الطبيعي، صورة وصوتا وقوانين، هذه المقابلة بين حالتين متناقضتين، تُنتج صدام في ذهن القارئ، "لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية، مع النّص ويكون أمام خيار لا مفر منه، قراء يرومون التّصديق بكلّ ما هو فوق طبيعي دفعا للتّردد الذي يخلقه الصّدام، وقراء بدلا من التّصديق يتخلقون قواعد جديدة لتمحيص كلّ الأحداث الفوق طبيعية، انطلاقا من مصادرات عقلية صارمة،.. فيما تنهي فئة ثالثة من القراء تعاملها مع الحدث فوق طبيعي، في حياد دون المساس بمنطق الفانتاستيك"[4]، فالحدث غير طبيعي هو حدث لا يمكن أن يدركه المتلقي وفق شروط وعيه كما هي في الواقع؛ لأن كلّ ما يشكل وعي القارئ هو عبارة عن معرفته وخبراته وما تعلمه وذاكرته، "فبيكاس البطل الغريب في رواية 'فقهاء الظلام' يفاجئهم بطلبه الزواج من ابنة عمه سنيم وهو، لما،

[1] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، محمد برادة، دار شرقيات، ط: 01، 1994، ص43، 44

[2] المرجع نفسه، ص: 44.

[3] لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط: 01، 2014، ص: 26

[4] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 31

يتجاوز بعد، الثلاث ساعات من ولادته، فكلامه حدث فوق طبيعي، غير مألوف، كما أنّه يحمل معرفة سابقة لم يعشها ولم يسمع بها من قبل، ولكنّه يسعى إلى ترتيب معرفته وحالته العجيبة على مطية طبيعية، وعن طريق التردد، الذي يتبدد بشكل تدريجي".[1]

وقد حدد تودوروف ثلاثة شروط للعجائبي (الفانتاستيك) "إنّنا الآن في مقام تدقيق وتكميل تعريفنا للعجائبي، إنّ هذا الأخير يقتضي أن تكون شروط ثلاثة منجزة، أولا لابد أن يحمل النّص القارئ على اعتبار عالم الشّخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التّردد بين تفسير طبيعي وتفسير –فوق طبيعي، للأحداث المرويّة، ثمّ قد يكون هذا التّردد محسوسا بالتّساوي من طرف شخصية..أخيرا ينبغي على القارئ أن يختار موقفا معينا اتجاه النّص، إنّه سيرفض التأويل الآليغوري مثل التأويل الشعري "[2] فعلى القارئ أن يتعامل مع شخصيات الأثر، على اعتبار أنّها حقيقية، من جهة والتّردد بين تفسيرين طبيعي وفوق–طبيعي، ويمكن أن يحس القارئ بالتّردد، وقد يكون ممثلا داخل الأثر ردود أفعال الشّخصيات، وبالنّسبة للشّرط الثالث فإنّ القراءة الأليغورية أو الشّعرية فقط تسقط امكانية التّردد، لأنه على القارئ أن يحسّ بصدام في وعيه.

وبالعودة إلى العلاقة بين العجائبي والخيال العلمي، نلاحظ أن داركو سوفان قد حدد ثلاث فروق بينهما:

1- يتعارض الخيال العلمي مع الحكايات السّحرية الخارقة والعجائبي، فما هو عجائبي أو سحري، غير ممكن التّحقق، بينما ما هو خيال علمي يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية.

2- يتعارض الخيال العلمي مع الفانتاستيك في معنى الأشباح المرعبة والتي تدخل إلى عالم، من المفروض أن يكون تجريبيا بقوانين ضد إدراكه (بينما الحكاية السحرية تلغيها) هذا الفانتاستيك المركب بالنسبة إلى سوفان هو دال؛ إلّا في الحدود التي يكون فيها غير خالص، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل

3- يتعارض الخيال العلمي أيضا مع الأسطورة لأنّه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها، وتغييرها من خلال استباق الأحداث وتخيّلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 32.

[2] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 49

الأسطورة ثابتة غير مألوفة، وقديمة تحيل دوما على الماضي السّحيق، إنّها تنطلق من شيء غير مرئي إلى ما هو مرئي، والاختلاف هنا في التناول والمعالجة فإذا كان الفانتاستيك يطرح الأسئلة على العالم والإنسان بعنف، فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة، ولكنه يسأل عن أي إنسان وفي أي نوع من العالم هو، ولماذا هذا الإنسان في هذا العالم"[1] تتلخص رؤية سوفان في المعقولية الظاهرة التي يتميز بها النّص الأدبي، ضمن نوع الخيال العلمي؛ حيث إنّ أحداثه وعلى الرغم من وقوعها في الخيال؛ إلّا أنّها تتطور بشكل منطقي، أي يتم فيها تهيئة القارئ لتقبل الأحداث غير مألوفة، وهذه الأخيرة يتم البرهنة عليها وحتى الإشارة إلى كونها عبارة عن طموح علمي وهو ما يلغي عنصر التّردد في ذهن المتلقي، لأن الكاتب لا يطلق العنان لخياله الجامح وإنّما ينطلق من معطيات علمية وفرضيات، ثم يبدأ في الابتعاد عن الواقع عن طريق الخيال ولكن يكون ذلك إلّا وفق شروط، من أهمها التّطور المنطقي.فكلا المصطلحين من حيث دلالتهما على نوعين أدبيين لهما اهتمامات وطرق تشكيل وأهداف، تحدد التمايز والفرق بينهما.

من جهة أخرى إن من بين أهم الوشائج التي تجمع بين الفانتاستيك والخيال العلمي هو كونهما ينضويان معا في الخيال، مع اختلاف في درجته، وكلاهما يحاول أن يُمرر رؤية حول العالم سواء في الحاضر أو المستقبل، كما أنّه يصعب في بعض الأحيان الفصل بينهما في أعمال أدبية معينة، حتى أنّ تودوروف قد بيّن تداخلهما؛ " لأنّ الحكاية التعجيبية الّتي كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والشاشة/ المرآة العاكسة لما هو خارجي..كلها أدوات تخيلية وعلمية"[2]، لكن رغم التداخل والتشابك بين خصائص النوعين ينبغي منهجيا تحديد النوع الذي ينتمي إليه أي نص بشكل صارم.

2- الغرائبي والخيال العلمي:

ارتبط الغريب عند تودوروف بالمتلقي، فهو يتحدد بحسب وجود التّفسير من عدمه تجاه حدث فوق طبيعي؛ لذلك فإنّه ليس واضحا في حدوده؛ إلّا من جانب واحد وهو المتلقي " إذا حاول المتلقي إيجاد تفسير لظاهرة خارقة للعادة، اعتمادا على القوانين الطّبيعيّة التي يدركها الانسان؛ حيث يتمكن من تبرير كيفيّة حدوث الحدث الخارق وأسباب وقوعه؛وذلك بتوظيف عقله وتسخير أدواته الحسيّة والماديّة، واستثمار مكتسباته العلميّة أو الاجتماعيّة أو غير ذلك

[1] Claude Bonnefoy,Critiquede la littérature Moderne,France,Ed.Belfond 1980.P ,133 نقلا عن: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 69، 70.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 68.

فإنّه سيجد نفسه في مجال الغريب"[1]، حيث يقوم الرّوائي ببناء عالمه الرّوائي معتمدا على عناصر غريبة، تجعل المتلقي يحسّ بأنّ أمرا ما غير طبيعي؛ لكن الأمر لا يتوقف عنّد هذا الحدّ، إنّ القارئ بمعرفته وخبراته يقوم بتركيز اهتمامه على طبيعة هذه العناصر الغريبة ومحاولة فهمها، فإن هو أقام لها وجودها الخاص والمبرّر ضمن عالمها التخييلي نكون بصدد الغريب، "وهو نوع من الأدب يرى النّاقد أنّه يقدّم لنا عالما يمكن التّأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرّة أخرى بحيث إذا ما قرّر أنّ قوانين الواقع تظلّ على حالها وأنّه بإمكاننا تفسير الظّواهر الموصوفة فإنّنا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرّد إدراك أسبابه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التّعود"[2]، وعادة ما يذكر الغريب جنبا إلى جنب مع العجيب، حيث أن تودوروف قد صاغ تصوّره حول الفانتاستيك بكلّ منهما، وسواء اختلف الغريب عن العجيب أو الأنواع الأخرى فإنّه النّوع الّذي يدعو القارئ إلى فهم القوانين الجديدة وتقبّلها في النّص الرّوائي، " والفرق بين رواية عادية وأخرى غرائبية أن الروائي – من النوع الأول–يكتب روايته ولسان حاله يقول – هاهو ذا الشيء قد يحدث في حياتكم، في حين أن كاتب النّوع الثاني يكتب وكأنه يقول – هذا شيء لا يمكن أن يحدث، ومع ذلك فهو يتوقع من القراء أن يتقبلوا كتابه ويستقبلوه حتى لو تضمن أشياء مستحيلة، من نوع تأخر ميلاد طفل عددا من الأشهر أو مشاركة الأشباح للشخوص، أو ظهور ملاك بين الشخصيات."[3]، فالغريب في التّحليل النفسي مرتبط بوضع شاذ وغير واقعي، " يمثل لدى فرويد الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي.. وتحت تعبير الغرابة المطلقة وصف فرويد الشّعور بالقلق الذي يحدثه فقدان الإحساس بالألفة، عندما يظهر شيء ما غير واقعي، فيما كان يعد حتى ذاك الحين خرافيا يستحيل ظهوره ,وقد يعود هذا الشّعور لكون الوضع الحالي ينعش تشكيلات نفسية من الطفولة: مشاعر، رغبات كبتت أو جرى تجاوزها "[4]، حيث وصفه كرد فعل نفسي على فقدان الإحساس بالانسجام مع الواقع المألوف.

أمّا بالنّسبة لأدب الغريب وأدب الخيال العلمي، فالعلاقة بينهما متداخلة، إذ أنّ كليهما يتضمن عالما غريبا، بحكم المنطلق الأول الذي ينطلقان منه وهو الخيال، لكن القضيّة الأساسيّة

---

[1] خالد التوزاني: أدب العجيب في الثّقافتين العربيّة والغربيّة، ط: 1، دار كنوز المعرفة، 2015، عمان، ص: 146

[2] حسين علّام: العجائبي في الأدب –من منظور شعريّة السرد–، ط: 1، منشورات الاختلاف، 2010، الجزائر: ص: 33

[3] فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، ط1، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص: 130، نقلا عن سناء الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، نادي الجسرة، دط، دت، ص: 20،

[4] رولان دورون فرانسواز: موسوعة علم النفس، تر: فؤاد شاهين، ج1، ص: 437، نقلا عن: سناء الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص 25

في هذه العلاقة هي طبيعة الغرابة في أدب الخيال العلمي، فنحن إن أقررنا بأن أدب الخيال العلمي هو أدب غريب، فإنّنا نقصد غرابة خاصة.

وإذا كانت مهمّة قارئ أدب الغريب إيجاد تفسير لما هو فوق طبيعي، فإنّ التفسير المطلوب في أدب الخيال العلمي هو تفسير علمي، أي يفهم القارئ الأحداث وفق شروطها العلميّة المفترضة، إن هذه الجزئيّة تقودنا إلى نقطة مهمة جدا، وهو التّاكيد على معقوليّة هذه الغرابة، لإنّ إيجاد تفسير علمي، يكون لفرضيّة علمية وليس لفرضيّة جانحة في الخيال، من هنا نستنتج أيضا أن الغريب أوسع من الخيال العلمي وإن كان هذا الأخير متعدّدا وليس واحدا، لكن يظل انفتاح الخيال في الغريب دليلا على اتساعه فكل أدب خيال علمي غريب وليس كلّ غريب أدب خيال علمي.

3- اليوتوبيا:

تُقدّم اليوتوبيا الصّورة المثاليّة الّتي ينبغي أن يكون عليّها العالم، حيث جسّدت منذ القدم حلّم الإنسان بعالم مثاليّ كامل تسود فيه مجتمعات فاضلة لا يعيبها شيء، وفق خطط ومشاريع وضعها فلاسفة وسياسيون واجتماعيون، "وحلم الإنسان بالمدينة الفاضلة، حلم قديم، منذ نشأ اعتقاده في جنّة بعد حياته الأرضيّة، مكافأة له على صلاحه في الدّنيا وتعويضا له عمّا حرمه من لذّات بسبب تقواه أحيانا أو بسبب وضعه الطّبقي المتواضع أحيانا أخرى، وبالمقابل نشأت اليوتوبيا الضدّ في شكل الجحيم مصيرا للشرّير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة أثناء حياته الأرضيّة"[1]، وقد ربط كارل مانهايم بين اليوتوبيا والإيديولوجيا بقوله "كلّ فترة في التّاريخ تحتوى على أفكار تسمو على النّظام القائم؛ولكن هذه الأفكار لم تكن تفعل بصفتها يوتوبيات، بل كانت بالأحرى ايديولوجيّات مناسبة لهذه المرحلة من الوجود، طالما ظلّت مندمجة بشكل عضوي ومتناسق مع النظرة الشّاملة للعالم الذي تميزت به تلك الفترة"[2]، ويضرب في ذلك مثلا بفكرة الفردوس في مجتمع العصور الوسطى؛ حيث وضعها النّظام الإقطاعي خارج المجتمع؛ وبالتّالي فإنّ كل فكرة ثورية هي فكرة يوتوبية؛ لكن ظلّت اليوتوبيا مشكلة فلسفيّة بالأساس؛ لذلك نجدها قائمة في معظم نماذجها على التّأمل الفلسفي، "ولعلّ أفلاطون هو أوّل من استدعى

[1] يوسف الشّاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، سبتمبر، 2000، ص: 186

[2] كارل مانهايم: الإيديولوجيا واليوتوبيا، – مقدّمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر: محمّد رجاء الديريني، ط: 1، شركة المكتبات الكويتيّة، 1980، ص: 247، 248

اليوتوبيا من العالم الآخر، في دنيانا في جمهوريته، ومنذ تلك البداية تسلسلت رحلة المدن الفاضلة عبر التّاريخ، تعكس كلّ منها بيئة عصرها، وتتأثّر به سلبا أو إيجابا، ولم يكن حظّ تراثنا العربيّ في هذه الرّحلة إلّا آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابي"[1]، غير أنّ جمهوريّة أفلاطون قد قامت على مثاليّة خاصة به؛ حيث سحب فيها من الأفراد حريّتهم، كما أنّ مقياس ما يجب أن يكون ينتمي إلى الماضي، "في الأطلنتيدا التي دشّنها أفلاطون، يبدو أنّ مقياس ما يجب أن يكون وجد قديما ثمّ تلاشى؛ولذلك يغلب على تلك النّصوص طابع النوستالجيّا وافتراض انحطاط الإنسانيّة، بعد اضمحلال عصر ذهبي ترمز إليه جزيرة الأطلنتيد"[2]، وبالرّجوع إلى أصل التّسمية سنجد أنّ توماس مور هو من أطلقها (Utopia) "وهي كلمة لاتينية تحمل معنيين، المعنى الأول وهو الّا مكان أو ما لا أين له، أو المكان الذي لا يوجد في أي مكان على أساس أنّ الكلمة مكونة من Ou= لا)، وTopos= مكان، والمعنى الثّاني هو المكان الطّيب على اعتبار أنّ الجزّء الأول من الكلمة هو Eu= الطيّب"[3]، على الرّغم من ذلك يبقى المعنى واحدا فالمكان الطيّب بالمطلق غير موجود في أي نقطة من العالم الواقعي، "في نصوص الأوتوبيا بحصر المعنى، والتي شيّدها توماس مور 1516م وكان ظهورها بعد الكشوفات البحريّة الكبرى، نجد أنّ مقياس ما يجب أن يكون هو قائم في الخارج، يتعذّر الوصول إليه، مادامت جميع كشوفات البحارة لا تقدّم لنا مثلا أعلى، وهو ما عبّر عنه أيضا فرانسيس بيكون في الأطلنتيد الجديدة 1623م"[4] حيث رأى فرانسيس بيكون أنّ العلم هو أساس المجتمعات الفاضلة والمثاليّة " كما كان العلم هو السّبيل الذي يحقق به كمال يوتوبيا فرنسيس بيكون؛ حيث اتّخذ الأدب كقالب لاستعراض تصوره في المنهج العلمي التّجريبي، فقد كان أكثر حماسة لنصرة العلم من كامبانيلا؛ لأنّ أطلنطس الجديدة لم يكن قوامها تشكيل نظام اجتماعي أو اقتصادي عادل وإنّما تشكيل اشتراكيّة علميّة، وعلى هذا الأساس كان مجتمع الجزيرة أكاديميّة يسكنها العلماء ويجرون عليها تطبيقات علميّة من أجل السيطرة على الطبيعة"[5] هذه الأكاديميّة العلميّة يحكمها العلماء فهم حسب بيكون أعلى منزلة وسلطة من الحكام والسياسيين؛حيث يساهمون بمشاريعهم

[1] يوسف الشّاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربيّة المعاصرة، ص: 186

[2] محمد برّادة: الرّواية ذاكرة مفتوحة، ط: 1، دار آفاق، 2008، ص: 95.

[3] ينظر: عصام عبد الله: الفكر اليوتوبيفي عصر النهضة الأوروبيّة، دط، دار الوفاء، 1998، الإسكندرية، ص: 10

[4] محمد برّادة: الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص: 95

[5] ينظر: عصام عبد الله: الفكر اليوتوبي في عصر النهضة الأوروبيّة، ص: 10

وأبحاثهم وتجاربهم في تحقيق سعادة الإنسان، "وقد تأثّرت المدن الفاضلة أو في الواقع المدن التحذيريّة في بررز تيار الخيال العلمي في الأدب الغربي، على نحو ما نجده عند جورج أورويل (1903–1950) في روايته 1984، وألدوس هكسلي (1894–1962) في روايته عالم طريف شجاع، ويعتبر لورد ليبتون (1803–1872) في روايته الجنس القادم، أول من حذّر العالم من وجود أمة قويّة تعيش في أحشاء الأرض قادرة بفضل قنابلها النووية أن تهزم الشّعب الأمريكي متى أرادت، بل أعطى لنفسه حريّة ابتكار مواطنين لهم تركيبهم الخاص بهم."[1].

فالمدخل الأساسي لبحث علاقة اليوتوبيا بالخيال العلمي هو علاقة التّأثّر بينهما، حيث نلاحظ اعتماد مؤلفي اليوتوبيا على العلم في بحثهم عن مجتمعات مثاليّة؛ ولأن العلم سلاح ذوحدين فقد أفرز هذا الاعتماد شكلين من اليوتوبيا، اليوتوبيا والديستوبيا.

وقد شاعت كتابة اليوتوبيا العلميّة في عصر النهضة الأوروبية، خاصة مع تزايد الإحساس بخطر النّمو العلميّ والتّقنيّ على حياة الإنسان، حيث ارتبط هذا التّزايد بفقدان الإنسان التّدريجي لكلّ ما هو إنساني وروحي، لكن ما هو الفرق بين اليوتوبيا والخيال العلمي تحديدا؟ " النّغم الأساسي في اليوتوبيا هو فقط لو أنّ...، إنّ أمل أي كتابة مستقبلية في أن تصبح أدبا باقيا قليل، فنحن المتنبئين نكتب لزماننا ونُنسى قبل أن نموت، ولكن بعض الطوبائيّات من أكثر الكتابات خلودا في متحف كنوز الأدب، فهي لا تقيم تحديدا يلقي بها إلى التهلكة كما يفعل الكاتب عن المستقبل عندما يقول: هكذا ستسير الأمور وهذا ما هو آت، كل ما يقوله الطوبائي هو فقط لو أنّ ثمّ يهرب من الزّمن، الموت، القضاء"[2]، نستنتج من هذا اشتراك كل من اليوتوبيا والخيال العلمي في مسألة الافتراض؛ لكن مع تسجيل اختلاف في طبيعته، فبين: فقط لو أنّ..و هكذا تسير الأمور لو أنّ، ما يجعل اليوتوبيا أكثر ثباتا من الخيال العلمي، حيث تقوم اليوتوبيا على تقديم عالم بديل للعالم القائم بأفق زمنيّ مفتوح، أما ما يكتب في الخيال العلمي فهو صورة لعالم يكون فيها نتيجة لظروف معيّنة في زمن معيّن؛ لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أنّه لا يشترط في أدب الخيال العلمي أن يقدّم افتراضات أو تنبؤات صحيحة، لأنه كما هو معلوم من الأدب وليس عليه أن يتميّز بدقّة التنبؤ كي يخلّده التّاريخ " بغضّ النظر عن وجود يوتوبيا

[1] يوسف الشّاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربيّة المعاصرة، ص: 188

[2] باترك يارندر: ظلال المستقبل–ه.ج.ويلز والقصص العلمي والنبوءة–، تر: بكر عبّاس، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1997، ص: 141، 142.

فلسفيّة ويوتوبيا علميّة، أليس في كلّ منهما ينشد الكتّاب تحقّق ما يطرحونه من أحلام وتأملات في إحدى فترات المستقبل قريبة كانت أم بعيدة؟ ثم إن الخيال العلميّ لا يقدّم صورا تشاؤميّة فقط (ضد طوبائيّة) لما سيكون عليه واقع الإنسان والمجتمع، وإنّما يقدّم أيضا صورا تفاؤليّة لمجتمعات فاضلة على سطح الكواكب الأخرى هربا من تردي الأوضاع فوق سطح الأرض، أليس هذا هو التّيمة الرئيسيّة في اليوتوبيا"[1]. نستنتج ممّا سبق أنّ ما يجمع بين اليوتوبيا والخيال العلمي أكثر ممّا يفرق بينهما، فكما تنشد اليوتوبيا عالمها المثالي صاغ الخيال العلمي عوالمه من أجل راحة الإنسان، فاحتوى بذلك كلّ يوتوبيته العلميّة الخاصة وضدّها.

[1] جميلة بورحلة: صورة الإنسان الافتراضي في روايات أدب الخيال العلمي – دراسة موضوعاتيّة– أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الملك بومنجل، كليّة الآداب واللّغات –جامعة محمّد لمين دباغين –سطيف، 2016، 2017، ص37

الفصل الثاني
بنية الشخصية في رواية الخيال العلمي، أعشقني أنموذجا

أوّلا- مقاربات الشخصية

1- فلاديمير بروب

2- ليفي شتروس

3- غريماس

4- تودوروف

5- فيليب هامون

ثانيا- أبعاد الشّخصية في رواية الخيال العلمي

1- البعد الفيزيولوجي

2- البعد الاجتماعي

3- البعد النّفسي

ثالثا- طبيعة الأفعال ومستوياتها

رابعا- دراسة الشّخصية وفق النّموذج العاملي

تعد الشّخصية أحد أهم المكونات التي يقوم عليها المتخيّل السّردي، فهي من الرّكائز الفنيّة القارّة في بنية النّصوص الإبداعية، من حيث كونها مجموعة من الصفات والخصائص الفيزيولوجيّة والاجتماعية التي تؤهلها للقيام بمجموعة من الوظائف في زمان ومكان محدّدين؛ لذلك تشكّل الشّخصية مع الحدث الأساس الذي تتبني عليه الرواية .

والشّخصيّة الرّوائية ليست معطى جاهزا وإنّما هي كائن ورقي متخيل يؤدي فعلا ما، يدخل في صلة مع مكونات الرّواية الأخرى، فهي تعبّر عن الزّمن وهو يعبر عنها، كذلك بالنّسبة للّغة، تكشف لنا المستوى الثقافي أو ما تفكر فيه الشّخصية عن طريق الحوار الذي يعد وسيلة من وسائل بنائها أو الكشف عنها. "كما لا يمكن أن يُنكر أحد ما يمليه محور الشّخصيّة على عناصر الرواية من أبعاد الزمان والمكان؛ حيث يعد الحدث بركيزتيه الزمانية والمكانية حركة الشخصية عبر بيئة مكانية معينة، وفي ظل سقف زماني ما؛ فقد ربطت الرواية – على اختلاف نوعها بين الشخصية والحدث بحيث أصبح كلّ تغير في موقف الشّخصيّة، وكلّ تصرّف من تصرّفاتها يؤدي إلى تطور في أحداثها، كما يؤدي تطور الحدث إلى تغير موقف الشخصية"[1]، ومن هذا المنطلق يعد تفاعل المكونات في بنية روائية ما متعددا في وظائفه، وبالنسبة للشخصية الروائيّة فإنّها تتكشف من حيث أنّ لها صفات وأبعادا لا تخرج عن الواقع المتخيل، بزمانه ومكانه ولغته الأكثر تناسبا وإفرازا لهذه الشخصية أو العكس .

"إن الاعتماد على تقنية الوصف في التّعامل مع الشخصيات، سواء أكانت هذه الشخصيات واقعية أو غائبة الواقعية، أو مزيجا من البعدين، يعد من أهم الملامح الّتي تميز الفن السّردي عن غيره من الفنون النثرية الأخرى، وعلى الرّغم من كون الشّخصية الحكائية، أحد العناصر التي لا يستغنى عنها في تشييد النص السّردي، وأبرز القواسم الفنية المشتركة بين الآداب السّردية، فإنّ هناك من النّقاد من يرى بأنّ الرّواية الجديدة، تقلص من شأنها ودورها عبر النّص الرّوائي، فيطلق عليها مجرد رقم، وتحرم من سماتها الخاصّة: العاطفة والتفكير"[2] من هنا نشير إلى تعدد المقاربات المنهجية التي استهدفت دراسة الشّخصية الروائية، في إطار الدّراسات السّردية التي اهتمت ببناء الشّخصيّة؛ من حيث هي مكون سردي جمالي له خصائص ومميزات متوالدة بتوالد النصوص، حيث كشفت كلّ مقاربة عن زاوية مهمّة في دراسة الشّخصية الرّوائية، وهذه الزوايا تعبر في حقيقتها عن تحوّل جزئي أو مرحلي في الرؤية من

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870، 1938، دط، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص: 197

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 1998، ص:87

حيث الضّيق والاتّساع لهذا المكون ووظائفه، خاصة وأنّ النّص السّردي ليس واحدا وإنّما هو أنواع، وضمن هذه الأنواع توجد تصنيفات وهو ما ينتج بالضرورة كمّا لانهائيا من الشّخصيات الورقية، التي تعبر عن خصوصية هذه الأنواع والتصنيفات الروائية، نجمل هذه المقاربات فيما يلي :

أولا- مقاربات الشخصية:

1- الشخصية عند فلاديمير بروب:

في كتابه "مرفولوجية الحكاية الخرافية" قدّم فلاديمير بروب تصوّرا منهجيا شكلانيّا من أجل اكتشاف الأنساق البنيوية التي تتحكم في بنية الحكايات، من خلال مقارنة الأبنية الحكائية فيما بينها، وقد لاحظ في جانب الشّخصيات أنّ ما يتغير هو الأسماء فقط، بينما الوظائف فثابتة، "لاحظ فلاديمير بروب في البداية، أن الأفعال المتواجدة في مدونته تتكون من عدد متقلص للفاعلين المؤهلين لإنجازها، وهو ما ساعد على تناولها كمادة للدّراسة، توصل بروب إلى استخراج عدد من الثوابت، انطلاقا من علاقة التّعارض بين المتحوّل والثّابت"[1]، فالهدف هو استخلاص القوانين التي تتحكّم في الحكاية وبيان ما هو ثابت فيها وما هو متغير، وللوصول إلى استخلاص جملة القواعد القابلة لأن تشكل نموذج عام انطلق بروب من بعض الفرضيات " إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشّخصيات، بغض النّظر عن طبيعة هذه الشّخصيات، أو الطّريقة الّتي تمّت وفقها هذه الوظيفة، على اعتبار أنّ الوظيفة هي فعل تقوم به شخصية ما، انطلاقا من دلالته داخل البناء العام للحكاية، والقول إن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات، وليس العكس"[2]، فلا تهم الشّخصية التي تنفذ؛ بل تعين الشّخصية من خلال اسم يدل على فعل. "إنّ عدد الوظائف داخل الحكاية محدود، إنّه لا يتجاوز واحدا وثلاثين وظيفة، وهذا لا يعني أنّ كلّ حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف،"[3] ومن ثمّة تم تحديد واحد وثلاثين وظيفة ولم يشترط بروب ضرورة توفرها مجتمعة في كل حكاية، "إن ترابط الوظائف وتتابعها، واستبعاد الشخصية كعنصر غير تمييزي، لا يعني أنّ هذه الوظائف تشكّل كلّا لا يخضع لإمكانية تقليصه، ذلك أنّ تقليص الوظائف ضمن مجموعات صغيرة محددّة على أساس وجود تشابه بين

[1] جوزيف كورتيس: "الصّوري كموضوع للدراسة":، ترعليمة قادري، مجلة: بحوث سيميائية، ع:01، ماي، 2003، ص: 01

[2] ينظر: سعيد بن كراد: السيميائيات السردية –مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، دط، 2001، الدار البيضاء، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص:20.

هذه الوظائف، أمر ممكن، فبروب يعمد بعد تحليله للوظيفة، إلى تحديد ما يسميه بدائرة الفعل.."[1] حيث نضم مجموعة من الوظائف في دائرة فعل لشخصية معينة، بأن يختلف عدد دوائر الفعل من حكاية إلى أخرى بحسب عدد الشخصيات فيها، واختزلها في سبع دوائر للفعل وهي على التوالي: دائرة فعل المعتدي وهو الشرير، دائرة فعل الواهب وهو المانح، دائرة فعل المساعد، دائرة فعل الأميرة، دائرة فعل الموكل، دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيف، "إن هذا النموذج الخاص بالشّخصيات يمكن التّعامل معه باعتباره نسقا عاما، فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير تجليات الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة، سيظل واحدا"[2] وقد اعتبر أنّ أهم سؤال يجب أن يطرح خاص بالفعل " ماهو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك وكيف فعله هي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[3]، فالعناصر الثّابتة هي وظائف الشّخصيات، بمعنى أنّ بروب في سعيه لاكتشاف أساليب بناء الحكاية وأنماط اشتغال السّرد فيها قد هدف إلى تصنيف وظائف الشّخصيات في دوائر الفعل، وهذه الدوائر تطابق الشّخصية التي تقوم بالوظيفة، فعمل بروب تجريدي بالأساس، يقر أيضا بنظام التّتابع الّذي يحكم الوظائف فيمكن للوظائف أن تنقص ولكن هذا لا يعني إخلالا بنظام تتابعها "إن التّتابع الّذي يُميز هذه الوظائف تتابع واحد، فالوظائف تسير وفق نمط معين في كلّ الحكايات، وإذا كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار، فإنّ ذلك لا يغير في القانون الذي يحكمها، وغياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى..، والحكاية واحدة بينما لها أشكال تحقق متعددة وهذا ما يدل على وجود مجموعة من الظواهر النصية، التي تفسر من خلال ربط بعضها ببعض، وهذا الربط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تعتبر أساسا لتشكل كل الحكايات"[4]، فتحديد بروب لهذه الوظائف ومن ثمة للأشكال الحكائية هو محاولة لبناء نموذج نظري يستوعب داخله كل الأشكال والتنويعات الحكائية.

---

[1] سعيد بن كراد: السيميائيات السردية –مدخل نظري، ص:21، 22.

[2] المرجع نفسه، ص:22.

[3] حميد لحمداني: بنية النص الأدبي من منظور النقد الأدبي، ص:24

[4] ينظر سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، ص:20

يُرجع كثير من الباحثين مفهوم الشخصية عند بروب إلى أنه مستلهم من تصور أرسطو حولها، فالتراجيديا هي محاكاة للحياة والأعمال وليست للشخصية على اعتبارها ذاتا. "فمفهوم بروب للشخصية لم يخرج عن نطاق مفهوم أرسطو، فكلاهما حصراها في أفعالها أي وظائفها لا في ذاتها وبالتّالي جعلا منها عنصرا ثانويا في تشكيل البنية النصية"[1] فالمسألة هنا هي أن الشخصية ليست مجرد اسم للقائم بالفعل.

2- الشخصية عند كلود ليفي ستروس:

قدّم ليفي ستروس في سياق صياغة تصوره المنهجي نقدا للنموذج الوظائفي الخاص ببروب، الّذي رأي فيه تعسّفا وفصلا صارما بين البنية والمضمون، ومن هذا المنطلق يؤكد ليفي ستروس أنّ الأمر لا ينتهي بمجرد تتبع النموذج الوظائفي لبروب من البداية حتى النهاية؛ بل يجب الانتقال إلى مستوى آخر؛ لأن الاقتصار على أنماط اشتغال الحكايات "لا يشكل سوى مرحلة داخل نشاط معرفي يجب أن يمكننا من صياغة طرق جدّية في التعامل مع الحكايات فلقد احتفظ بالتّحليل في مستوى سطحي، حيث لم يتم تناول السّردية إلا من خلال بعدها المعطى؛ من خلال بعدها النّصي، وبعبارة أخرى فإن التسنين الموضوعي الذي يقود إلى استخراج الوظائف انطلاقا من إجراء تقليصي بقي في حدود المستوى التوزيعي، مهملا بذلك وجود اسقاطات استبداليّة منظّمة للسّرد في مستوى عميق كما يقول غريماس"[2]، فعمل بروب قائم على الفصل بين المستوى التّوزيعي والمستوى الاستبدالي، وهذا الفصل يعني إهمال المضمون الحكائي؛ حيث لا قيمة ولا أهمية له في سبيل صياغة نموذج لبنية وظائفية موحدة؛ لذلك يرى ستروس أنّه "ليس هناك عنصر مجرّد من جهة وآخر ملموس من جهة ثانيّة، ذلك أنّ الشّكل والمضمون من طبيعة واحدة، ويخضعان لنفس التّحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشّكل ليس سوى بنْينة للبنيات المحليّة؛ حيث يوجد الموضوع"[3] ومن هذا المنطلق يجب البحث عن ما يميز الحكايات عن بعضها البعض؛ لأن بحث الشكل يؤدي إلى التّجريد، والتّجريد لا يعني بالضّرورة تحقيق نتائج مهمة؛ بل يجب الانتقال إلى مستوى آخر من التّحليل

---

[1] باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في روائة مائة عام من العزلة، دار الأمل، دط، دت، تيزي وزو، ص47.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص:25.

[3] Levis –strauss(claude):Anthropologie structurale deux èd ,plon,1973 ,p: 158 نقلا عن المرجع نفسه، ص:26

"يجب أن تليه مرحلة جديدة تتمثل في العودة من جديد إلى المحسوس، أي إلى التنوع البنيوي الذي تمثله مجموع الحكايات،. .العودة إلى تلمّس ما يُميز هذه الحكاية عن تلك، وتبعا لذلك، فإن المضمون إذا لم ينظر إليه باعتباره جزءا من الشّكل، فإن هذا الشكل ذاته سيحكم عليه بالبقاء في مستوى بالغ التجريد، لدرجة أنه لن يعني بعد ذلك أي شيء، ولن يملك بعد ذلك أي قيمة كشفيّة"[1]، وقد برهن ستروس على أهمية المضمون من خلال دراسته لمجموعة من الحكايات الأمريكية التي يستحيل فيها إقامة فصل بين الشّكل والمضمون "تبين أن ما اعتبره بروب عنصرا عرضيا وغير وظيفي سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثّقافي، وبعبارة أخرى فإنّ المضمون هو ما يؤسس خصوصياته باعتباره عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك"[2] والمثال الذي يعتمده ستروس هنا، أنّ الهنود في الأمريكيتين الشّمالية والجنوبية يسنون في أساطيرهم أفعالا متشابهة لحيوانات مختلفة، حيث يؤكد ستروس على الأهمية القصوى لهذا الاختلاف؛ لأنّ الحكاية تختلف من مكان إلى آخر والاختلاف في المكان هو اختلاف في الثّقافة، "إذا أخذنا أصناف الطّيور التّالية: النّسر، البوم، الغراب وأسندنا إليها وظائف ما، فهل سيكون بإمكاننا التّمييز، كما يفعل ذلك بروب بين الوظائف الثّابتة والشّخصيّات الدائمة التّحول"[3]؛ إذن هذا غير ممكن فهناك فرق ناتج عن التّغيير والاستبدال وهو فرق يعكس خصوصية ثقافية، "فالأشياء لا تدرك في انفصال عن الذّات المدركة، وكلّ عنصر داخل العالم المحسوس هو عنصر داخل الثّقافة، وأي استعمال للأشياء وللكائنات هو استعمال ثقافي"[4].

فالشّكل حسب ستروس قد يكون واحدا ولكن المضامين تتغير وتستبدل، وهذا الاستبدال لا ينتج دلالة واحدة " فإذا كان من الملاحظ أنّ داخل الوظيفة الواحدة، يكون ظهور النسر نهارا، ويكون ظهور البوم ليلا، فإن هذه الملاحظة ستقودنا إلى تحديد النّسر باعتباره ليليا، ومعنى هذا أنّنا امام تقابل ثنائي تمييزي، اللّيل (م) النهار"[5]. والأمر لا يقتصر على الحيوانات إذ أن أي عنصر له دلالة خاصة في إطار دائرة الفعل، فالأشجار مثلا عند بروب هي مجرد كيان

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، نقلا عن: شتراوس، ص:159

[2] المرجع نفسه، ص:27.

[3] المرجع نفسه، ص:28.

[4] المرجع نفسه، ص:28.

[5] المرجع نفسه، ص:29

نباتي يؤدي وظيفة ما؛ ولكن "نحن نعثر عند الهنود دائما، على ذكر للأشجار وذكر لبعض الوظائف التي تسند إليها، وفي هذه الحالة وحسب تصور بروب تعد عنصرا لا قيمة له، فما يهم في الشّجرة ليس شكلها أو امتدادها بل الوظيفة المسندة إليها"[1]، في حين أن ستروس يرى بأنّ أيّ شجرة تحمل دلالة في ثقافة معينة، ونضرب مثالا لذلك شجرة الزيتون عند العرب، فهي ليست شجرة عادية؛ بل مباركة، مذكورة في القرآن الكريم، وهي عند الفلسطينيين –مثلا– رمز للمقاومة والتّشبّث بأرض الوطن، حيث يتحوّل اقتلاع هذه الشّجرة مثلا إلى صورة من صور التّهديد الثّقافي والانتمائي.

نستخلص مما سبق أن ستروس يعيد الاعتبار للشّخصية بما هي كيان بمحمول ثقافي، يحدد الفارق والتّمايز بين الحكايات، وحتى في الحالة التي تتشيّء فيها، حينما تكون شجرة أو حيوانا؛ فإنّها تحمّل قيمة دلالية خاصة في نسيج النّص، وهذا نابع من دراساته المعمقة في الأنثروبولوجيا التي تعنى بدراسة الإنسان من حيث هو كائن طبيعي واجتماعي وحضاري .

3- الشّخصية عند آلخيرداس جوليان غريماس

الشخصية عند غريماس هي العامل، والعامل هو الذي يقوم بوظيفة داخل الحكاية، من هنا يمكن ملاحظة أنّ غريماس قد استعار مفهوم الوظيفة وأطلق عليه اسما جديدا، ويأتي هذا في إطار تطوير النّموذج الوظائفي لبروب، إذ إنّه انطلق من حيث انتهى بروب، بعد تحديد مواطن الخلل التي وقع فيها وهي كالآتي:

بداية في مفهوم الوظيفة، فبروب يرى أن الوظيفة هي وجود فعل تحدد من خلاله الشّخصية؛ لكن ماذا عن الحالة الّتي لا يوجد فيها فعل؛ بل يستدعى فيها ضرورة القيام بفعل، مثل حالة النّقص، "فإذا كان رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النّشاط الإنساني، يعدّ فعلا، أي وظيفة، فإنّ النّقص لن يكون كذلك ولا يمكن التّعامل معه باعتباره وظيفة؛ بل هو حالة تستدعي فعلا"[2] فوظيفة النّقص تحدث قبل وقوع الفعل، ومن هنا فإنّ بروب لا يحدّد بشكل دقيق مفهوما للوظيفة؛ ممّا أوقعه في التّناقض.

"إذا أخذنا في الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية، فإنّنا سنخرج بانطباع مُفاده، أنّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة، وتعدّ تعميما

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، نقلا عن: شتراوس، ص:30

[2] المرجع نفسه، ص:35

لدلالة هذه الرّوايات – باعتبارها تلخيصا لمختلف مقاطع الرّواية، أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التّتابع بمهّمة إظهار القصّة كبرنامج منظّم"[1]، ومن هذا المنطلق تعوض الوظيفة بالملفوظ السّردي، وتضم مجموعة من العوامل.

الخلل الثّاني يتعلق بتحديد المستويات السّردية في الحكاية، فالتّحليل عند بروب متّجه إلى البنية السّطحية للحكايات، وهي المادة التي تسمح باستخلاص تصنيفات وتحديد وظائف ودوائر فعل، بينما غريماس فيقترح تمثيلا تركيبيا دلاليّا، بالشّكل الذي يحقق وجود كلّ من البنية السّطحية والعميقة عن طريق علاقات الحضور والغياب.

ويقترح غريماس الخطاطة السّردية بديلا عن التّتابع الوظيفي؛ لأنّ الحكاية عنده ليست ما هو ظاهر فقط؛ بل ما هو مخفي؛ حيث تستدعي الوحدات السّردية الحاضرة وحدات أخرى غائبة، وفق مبدأ التناقض، فالموت يقابل الحياة، والغياب يقابل الحضور، ووفق هذه الوحدات يتشكّل هيكل السّرد "وعلى هذا الأساس، لا فائدة من البحث في السّردية في التّتابع الوظيفي، كما فعل بروب؛ بل يجب البحث عنها فيما هو سابق عنها، وبعبارة أخرى، يجب الاعتراف بأنّ السّردية هي كيان منظّم بشكل سابق على تجليها، في مستوى غير مرئي من خلال التجلّي النّصي"[2]، من هنا نستنتج أنّ غريماس قد استفاد من بروب: من خلال استبدال التّتابع الوظيفي بالخطاطة السّردية، الّتي تتكون من (التحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)

من جهة أخرى حدّد غريماس العوامل السّردية التي تشكل النموذج العاملي وذلك بالاستفادة من مفهوم الوظيفة ودوائر الفعل البروبية .

فالنّموذج العاملي هو عبارة عن نظام يقوم على وجود علاقات بين العوامل، يخضع لتحولات متعاقبة على أساس الاستقرار والتّحول، الثّبات والحركة، ومن هنا يتم الكشف عن المستويين السطحي والعميق، لذلك يرى غريماس أن نموذجه صالح لكل أنواع الخطابات.

غريماس إذن انتقل بالشّخصية من المستوى التّركيبي إلى المستوى الدّلالي؛ حيث تتمظهر الشّخصية من خلال مصطلحين مهمّين هما: العامل والممثل، فالعامل هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكليّة خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، نقلا عن: شتراوس، ص:35، 36

[2] المرجع نفسه، ص:38.

عنوان، مهما كانت طريقة بنائه حتى لو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فاعلية تؤهلها للمشاركة في القضية"[1]، وقد حدد غريماس نوعان من العوامل:

عوامل التّواصل: خاصّة بالكلام المتلفظ به، بالراوي والمروي له

عوامل السرد: وهي الفاعل، الموضوع/ المرسل والمرسل إليه، وعلى المستوى النّحوي ميّز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي، مثل فاعل الحالة، وفاعل منجز، وبين العوامل الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف"[2]، أما الممثل فهو ببساطة الفرد الذي يقوم بمهمة في السّرد، وبالتالي فكل ممثل له دور في الدفع بالفاعل في حركة الأحداث وتشكيل المعنى.

4- الشخصية عند تزفيتان تودوروف :

ينطلق تودوروف من اللّسانيات في تحديده لمفهوم الشّخصية، فينسب لها مفهوما لسانيا خالصا، "فهذا تودوروف يجرد الشخصية من المحتوى الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النّحوية فيجعلها بمثابة الفّاعل في العبارة السّردية لتسهل عليهبعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشّخصي (للشخصية)"[3]، لذلك فهو يُعرّفها على أنّها "قضية لسانيّة، فالشّخصيّات لا وجود لها خارج الكلمات، ليست سوى كائنات من (ورق)، ومع ذلك فإنّ رفض وجود أيّ علاقة بين الشّخصية والشّخص، يصبح أمرا لا معنى له؛ وذلك أنّ الشّخصيات تمثل الأشخاص فعلا، ولكن وفق صياغات خاصة بالتّخيل"[4]، ويختزل بروب العلاقات سواء كانت ثابتة أو متحولة بين الشخصيات إلى ثلاثة حوافز أساسية.

الرّغبة وشكلها الأبرز هو الحب، التّواصل ويجد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النّفس إلى صديق، المشاركة وشكل تحققها هو المساعدة، وهذه الحوافز إيجابية تنشئ علاقات

---

[1] Algirdas julien Griemas et Joseph courtes: sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language ,hachette livre ,paris ,France ,1993 ,p03. نقلا عن: معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، ص:316.

[2] المرجع نفسه، ص:316.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط02، 2009، الدار البيضاء، ص:213.

[4] Oswald ducrot et tzveetan todorov: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, editions du seuil ,paris 1972,p: 286 نقلا عن: غيبوب باية: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، ص:53.

قرب بين الشّخصيات، تقابل هذه الحوافز الإيجابية ثلاثة حوافز سلبية هي: الكراهية وتقابل الحب، الجهر ويقابل الاسرار الذي يحققه حافز التواصل، الإعاقة ويقابل المساعدة التي يحققها حافز المشاركة"[1]، فهذه الحوافز هي الّتي تدفع الشّخصيّات إلى الفعل، سواء كانت الحوافز إيجابية أو سلبيّة، ووجود شخصيّات تفعل ينتج عنه وجود شخصيات يُفعل بها "وهذا ما يجعلنا نرصد مقابل كل حافز نشط حافزا سكونيا، وبذلك يصبح عدد الحوافز 12 حافزا.. غير أنّ الشّخصية الّتي يقع عليها الفعل تبقى مهيأة لتحفز نشط، (سلبي أو إيجابي)، إنّها، وفيما هي تستقبل فعلا تقوم بفعل، هكذا تصبح الشّخصية الواحدة فاعلا وموضوعا في الوقت نفسه ويصبح الفعل عملا يلتقي فيه نشاط الحافز وسكونه"[2]، فعبر قاعدة الاشتقاق تتولد علاقات تقابلية .

5- الشّخصيّة عند فيليب هامون

يتخذ مفهوم الشّخصية عند فيليب هامون بعدا سيميولوجيا، وقد شرح هذا في مقاله "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية"، بيّن فيه وجهة نظره حولها, لكنّه بداية ينطلق من بعض الملاحظات:

"ليست حكرا على الميدان الأدبي، إن أدبية هذه المقولة سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها، ليست مقولة من طبيعة إنسانية دائما، فبالإمكان اعتبار الروح في مؤلفات هيجل شخصية، ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص (خاصة اللساني منه)، يعيد القارئ بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها"[3]؛ إذن الشّخصية كما يرى هامون كانت لغويّة عند من سبقوه، تحدد في السّرد كشكل لسانيّ؛ من حيث هي عنصر نحوي يؤدي وظيفة في بنية السّرد، وتتشكل به ومعه علاقات متعدّدة، ولا يشترط فيها أن تكون من طبيعة إنسانيّة فكلّ عنصر في النّص يمكن أن يكون شخصية وإن كان فيروسا في حالة أنّ النّص يسرد صيرورة تطورية لمرض ما .

والشّخصيّة لا ترتبط دائما بنسق لساني؛ بمعنى أنّها لا تُكتب فقط بل تستحدث كوجود عيني في مجالات أخرى غير لسانية كالأفلام والمسرحية والرّسوم المتحركة. وهي تبنى من طرف النص، والقارئ يعيد بناءها عن طريق القراءة .

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:78

[2] المرجع نفسه، ص:79، 80.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، ط:01، 2013، سوريا، ص30، 31.

ويحدد هامون ثلاث فئات من الشّخصيات وهي على التوالي: "فئة الشّخصيات المرجعية مثل: الشّخصيات التّاريخية، الأسطوريّة، المجازية، الاجتماعية وغالبا ما تمتلك هذه الشّخصيات معنى ثابتا، ثم فئة الشّخصيات الإشارية وتتعلق بالكاتب أو القارئ وهي شخصيات موجودة في النّص عن طريق من ينوبهما، وفئة الشّخصيات الاستذكارية، وهي الشّخصيات التي تقوم بالتذكير بأجزاء ملفوظية تحمل وظيفة ترابطيّة أي علامات تُنشط ذاكرة القارئ، لها صفات ووظائف دالة عليها مثل التّبشير والتّحذير، استرجاع أحداث ماضية"[1] وهذه الفئات ليست منفصلة عن بعضها البعض بل يمكن لشخصية واحدة أن تصنف ضمن أكثر من فئة، " يمكن النّظر إلى الشّخصية باعتبارها مفهوما سيميولوجيا في مقاربة أولى، بصفتها مورفيما مزدوج التّكوين: إنّها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)"[2] وفق هذا المفهوم يستنبط هامون طريقة لتحليل الشّخصيّة، مدلول الشّخصية وفيه يتم اعتبار الشّخصية كمدلول قابل للوصف وهو يضم كل من أوصاف الشخصيات ووظائفها وعلاقاتها وهذا من أجل إقامة نموذج عاملي منظم للمقاطع السّردية، ويتم تقديم الشخصية حسب هامون أيضا من خلال دال الشّخصية، فاسم الشخصية كدال مهم جدا، على اعتبار أنّ الروائي لا يسمي شخصياته بأسماء تفتقد لدلالة مرتبطة بذات الشخصية وعلاقاتها أو موقعها من الأحداث في نسيج النص بجملته.

نستخلص بعد استعراض المقاربات الخاصّة بالشّخصية عند كل من بروب وستروس وتودوروف وهامون وغريماس، تطورا في منظور دراسة الشخصيّة، حيث سعت هذه المقاربات في تراكمها إلى صياغة نماذجها وإقامة تصنيفاتها .

ثانيا- أبعاد الشخصية في رواية الخيال العلمي "أعشقني لسناء الشعلان" أنموذجا:

1- البعد الفيزيولوجي:

تعتمد عملية بناء الشّخصيات داخل العمل الروائي على التّخيل؛ لذلك فالرّوائي فيها يشبه الرّسام الّذي يحدد ملامح شخص ما بأناملة؛ ليعكس لنا صورة جسمانية لشخصيّة ما من حيث الطّول والقِصر، النّحافة أو البدانة، لون البشرة، صفات جسمية خاصة كالإعاقة والعاهات، وهو ما يجعل القارئ قادرا على تمثّل شخصيّات الرّواية أمامه، "وهو شكل الإنسان

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص:36، 37

[2] المرجع نفسه، ص:38.

وطوله أو قصره، وحسنه ووسامته أو دمامته، واستدارة وجهه أو استطالته وبروز أنفه أو صغره وطول عنقه أو قصره، وبدانته أو نحافته، ولون بشرته وعينيه، وشعره وأسنانه، ونظافته أو قذارته ورائحته الطيّبة أو الكريهة ونعومة بشرته أو خشونتها، وعذوبة صوته أو قبحه، ونوع ثيابه أو رثاثتها"[1]، ثمّ إن الجانب الفيزيولوجي يؤثر ويتأثر ضمن شبكة علاقات قد تكون بسيطة أو معقدة، مع شخصيات تحمل صفات مختلفة أو أحداث تسهم في تغييره أو تكون نتيجة له .

في رواية الخيال العلمي لن نكون أمام شخصيّات بأبعاد فيزولوجية مألوفة؛ بل إنّنا نعثر على تركيبة بشريّة جديدة، فالمغايرة الزّمانية والمكانية تستدعي مغايرة في الشّخصية كي يحدث الانسجام بين الحدث وفق شروطه الزمكانية والشّخصيات الفاعلة فيه؛ حيث إن الصّفات الفيزولوجية الجديدة داخل نص رواية الخيال العلمي لا تمتلك صفاتها الجسمانية بالقدر؛ بل إنّها منتقاة قبل أن تُولد في المخابر ووفق تقنيات وأدوات طبيّة جد متطورة، فهي مُعدّلة، وحمضها النووي هو عبارة عن اختيارات مسبقة حسب احتياجات حكومة المجرة، وفي إطار كل هذا سنحدد الأبعاد الفيزولوجية لشخصيات الرواية، لكن مع ملاحظة جدّ مهمّة وهو أنّ السّارد لاتقدّم لنا هذه الأبعاد إلّا من خلال صيغ التّقديم المتعدّدة.

- شخصية شمس:

يمكننا وصف هذه الشّخصية بناءا على تطور الأحداث داخل الرّواية؛ لأنّ الرّوائية تبدأ من نهاية هذه الشخصية جسديا، فسنحاول أن نرصد الصفات الفيزولوجية منذ هذه اللّحظة، قبل أن ننتقل إلى وصفها من خلال مذكراتها، أي نبدأ بوصفها بعد الحادث من خلال وجودها العيني وقبل الحادث من خلال وسيط يعيد تشغيل مسار الحياة من البداية إلى لحظة الحادث.

بعد الحادث: شمس عبارة عن جثّة، فهي جسد ساكن، بملامح غارقة في سلام، جسد صغير نافر الثديين، ضامر البطن، بادي النّحول، جسد أسمر، جسد مشوه بسبب التّعذيب، به كدمات وحروق، "لعلّ جسدها الصّغير النّافر الثديين، الضّامر البطن، البادي النّحول وحده من يفضح دون خجل أو خوف رحلتها الطّويلة مع العذاب عبر الكثير من الكدمات والجروح والحروق"[2]، هذه الصّفات تكشف أنّها عانت أو خاضت صراعات عنيفة، وقد جاء هذا الوصف من طرف

[1] آسيا قرين: تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ، دراسة بنيوية تطبيقية، دار الامل، 2015، ص:80

[2] سناء الشعلان: أعشقني، ط2، 2014، عمان، ص:19

الشخصية الثانية (باسل المهري) التي سنفصل فيها في العنصر الموالي، وهي الشّخصية الّتي تعتبر شمسا –وهي جثة– بالنسبة لها عدوّا؛ لذلك يقول "فاتني أن أسأل عن اسمها، ومن يهمه أن يعرف اسمها الآن؟"[1]، في البعد الفيزيولوجي الاسم مهم جدا؛ لأنه غالبا ما يُختار من طرف الروائي ليدل على هذا الكلّ في الشخصية شكلها ومضمونها، لكن عندما تكون هنالك جثة فالاسم غير مهم، على الأقل بالنّسبة للشخصية الثانية التي ترى فيها جسدا غير مرغوب فيه .

وعلى عكس ما هو شائع من أن أصحاب البنية الجيّدة هم من يمكنهم خوض تحديات كبيرة، فإن البنية الفيزيولوجية لشخصيّة شمس والّتي تتّسم بالضّعف، كانت لها شراسة وعزيمة وإصرار في حياتها؛ ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، فهذا الجسد الميت يمارس وجوده القوي من خلال نفسية الشخصية الّتي تقاسمها الغرفة الطبيّة نفسها، "وإن كانت تحيرني تلك الابتسامة الباذخة التي تزهو بسمرتها، وتداعب شفتيها، دون خوف من سلطة الموت، أين شحوب الموت؟ أين هلع الأنفاس الأخيرة المغادرة دون رجعة؟ أين النّظرات الزائغة؟لماذا هي مبتسمة في لحظة النهاية؟".[2]

قبل الحادث: يمكننا تحديد جسد شمس من خلال شخصية أخرى وهي خالد، علما أن خالدا ليس موجودا ليصف لنا جسدها كما هو؛ بل وجوده متعين بالرّسائل التي كان يكتبها لها، وهي رسائل عاطفية؛ ولذلك سنصل إلى تحديد الصفات الجسدية لشمس من منظور المحب والعاشق، ففي الرّسالة الأولى، يبوح خالد بفحوى التّأمل الذي يخصه بها، في لباسها وجلستها، ابتسامتها، وذكائها، وقد أردف هذا الوصف بما هو معنوي فيها كي يتحقق التّوازن الذي تقوم عليه علاقة الحب الحقيقية يقول " انزويت إلى زاوية في غرفتك، أتأمل جلستك، يبدو لي أنّك تلبسين ثوبا شفافا أسود، ما أجمل الأسود والسّواد، إنّه لون الشّرفاء والنّبلاء، والصّدق، راقتني الطريقة التي تداعبين بها لوحة المفاتيح، لقد افتتنت بأناملك، أما الذي يشتتني فابتسامتك ونظراتك الغارقة، أنت أذكى امرأة عرفتها في حياتي"[3]، إنّ الصّفات الجسديّة بمنظور شخصية مُحبة تنتقل إلى وضع التّقديس؛ إذن هي صفات تمارس تأثيرها على المحب الذي يجعلها مرتبطة بمعان وأبعاد، أي تصبح صفات جسدية فاعلة في الآخر.

---

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:.19

[2] المصدر نفسه، ص:20.

[3] المصدر نفسه، ص:77.

شخصية شمس أثناء الوحام: يشير الوحام إلى تغيرات فيزيولوجيّة تحدث للمرأة؛ بل إنّه يعني قبل ذلك وجود جنين في الرّحم؛ وبالتّالي وجود فرق بين فيزيولوجيتين لشخصية المرأة، وما حدث لشمس يمكن تلخيصه فيما يأتي: تعب وإرهاق جسديين، القيء، دوار، لكن لا يمكننا معرفة هذه التغيرات إلا من خلال طريقة أخرى، فكما كشفت لنا الروائية بعضا من صفات شمس الجسدية عبر رسائل خالد، هي الآن توضح حالتها في فترة الوحم بمذكراتها التي كتبتها مخاطبة بها جنينها "هل تعرفين ما معنى آلام الوحام يا حبيبتي؟ هي تعني تلك المظاهر الجسديّة الّتي تربك الجسد لتخبره بوجودك السّعيد. البارحة فقط كنت أعتقد أنّني مريضة، واليوم أدركت أنّ جسدي معني بالاحتفال بوجودك، وما عليّ إلّا الصّبر على هذا الدوار وهذا القيئ المتقطع والمفاجئ"[1]، وهي تصف حالة الحمل والوحم كتغيّر استثنائي في هذا العالم، تشرح ما يحدث للجنين وكيف يتغذى "حبيبتي لقد تعبت بحق، يجب أن أرتاح وأن آكل قليلا قبل أن أنام، فأنت في حاجة إلى الطّعام المُغذي، وأنا من عليها أن تأكله، وتهضمه وترسله إليك، عبر توليفة معقدة من الوشائج وحبل سرّي مدهش، يصل بين نبضي ونبضكِ"[2]، فالسّاردة تفاضل بين أطفال الأنابيب؛ حيث تجعلهم من النّوع العادي، بينما الأطفال الذين يتكونون ويولدون بشكل طبيعي فهم غير عاديين؛ ولهذا تضفي على ذلك طابعا أسطوريا وتقديسيا، " هذا الصباح وجدت نفسي محاصرة بك يا غاليتي الحبيبة، أنت الآن تحتلين المسافات كلها، وتقاربين الروح، فتكونين قوانين طبيعتي كلها، تسكنين أحشائي، وتملين رغباتك على جسدي، حاولت أن أشرب مشروبي الصباحي، وأن أتناول فطوري المعتاد، وأن أتجرع دوائي المقوي، ولكنّك رفضت ذلك بعناد طفوليّ بأبّهة سلطوية نافذة، ترفضين ما آكل. .يا لحلولك في أشدّ صعوبته، أكل الحمل البشريّ بهذه الصّعوبة، أم الحمل بك أنت بهذه الصعوبة المقلقة.."[3]، وفي المواضع التي تصف فيها شخصيّة شمس تمّ الرّبط بين ما هو ظاهر في الجسد والطبيعة السّلوكية للشّخصيّة وتكوّن طبائعها المتمردة " أمّا شعري، فهو ما جاء إلى الوجود قصر أنف والدي، لقد طلب والداي في استمارة انجابي أن أكون بشعر برونزي مجعّد، فوقع لبس ما في كتابة الاستمارة، أو في تنحية الكروموسومات الجينيّة المطلوبة، وحصلت للصدفة المحضة على شعر أسود، لامع لزج يتوق

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:81.

[2] المصدر نفسه، ص:88

[3] المصدر نفسه، ص:93.

إلى الاسترسال، والنّماء الطّويل والسّريع، أكثر من جسدي القصير نسبيا.."[1]، ولدت شخصيّة شمس بالطّريقة المعتمدة في قطاع الصّحة ضمن مجرة درب التّبانة؛ حيث يملأ الأبوان استمارة تتضمن مختلف الصفات الجينية الّتي يريدانها في مولودتهم؛ لكن حدث خطأ ما، وهذا الخطأ قد غيّر في بعض الصّفات الخاصّة بشكل شمس، ومنها لون الشعر، ولم يكن اختيار اللّون الأسود عبثيّا إذ أنه سيّد الألوان فهو اللّون الوحيد الذي يمتص كل ألوان الطّيف، وفي هذا إشارة إلى تميز شمس وسيادتها على نفسها عكس سكان مجرة درب التبانة مسلوبي الإرادة والحريّة

لقد بدأ التّمرد من رغبة شمس في الاحتفاظ بشعرها الأسود طويلا وهو عنصر فيزيولوجي "ومن هنا بالتّحديد بدأت مشاكلي مع نفسي ومع والداي ومع المجتمع ومع الحكومة ومن ثمّة مع المخابرات، وعملي وأصدقائي وعالمي كلّه وبدأت سيرة التّمرد في حياتي في سبيل الاحتفاظ به طويلا مسترسلا، يتحرك كما يهوى، ويطير أنّى شاء"، فالمقطع يشير إلى فكرتين بارزتين: الأولى هو رمز للحرّية، وبهذا تجد الروائية مبررا لتمرد شمس في كلّ شيء وليس شعرها فقط، إذ يمكن أن نتسائل لم تكون شمس هي الوحيدة من بين جميع سكان المجرة من تتمرد؟ بما أنّهم جميعا ولدوا بالطّريقة نفسها، فالخطأ الذي حدث في صفاتها الجينية هو سبب مقنع لذلك ولو أنّه سيعضد بأسباب أخرى تكشف عنها الروائية في ثنايا نصها .

شكلت شمس بؤرة شخصيات الرّواية؛ حيث ركزت عليها السّاردة، ولم تعتمد على الوصف المباشر لها، وإنّما قدّمتها من خلال الشّخصيات الأخرى، في أماكن وأوقات مختلفة ومتباينة، وبطرق متعددة، ومن هنا نستنتج لا تقليدية الرّوائية في تقديم الشّخصية، حيث لم تعتمد على المباشرة والتقريرية، بل سارت وفق تخطيط منظم كشف عنه بناء النّص، فكلّ شخصية كما سنرى فيما بعد تقدم من طرف ذاتها ومن طرف الآخرين، بالشّكل الذي يقر التنويع في المنظور اتجاه شخصية واحدة .

وفكرة السّاردة هي أنّ الصّفات الفيزيولوجية ليست واحدة؛ بل متعّددة إن كان الذي يعكسها متعددا، والاختلاف في الشّخصيّات الّتي تعكس لنا شخصية واحدة هو أيضا اختلاف في الطّريقة التي يُكشف بها عن صفاتها، ونجد في هذه الرواية: المونولوغ، المذكرات، الرسائل،

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:112

التّقديم الذاتي للجنين، الحكايات وقد عملت هذه الطرق على بيان شخصية شمس فيزيولوجيا بالتناوب .

- التركيب البيولوجي والعلمي لشّخصية (باسل المهري):

إلى جانب شخصية شمس تبرز شخصية باسل المهري لتشكل محورا آخر لارتكاز الرّواية، فباسل هو الشّخصية الموجودة بالفعل؛ فإذا كانت شمس غائبة، تحضر من خلال المذكرات والرسائل والأحداث الماضية فقط؛ فإنّ باسلا هو من يقابل القارئ مباشرة بما يُشكله، وما يحسه، وسوف نرى أنّ هذه الشخصية لم تكن واحدة؛ لأنّها في مرحلة ما تصبح امتدادا لفيزيولوجية شمس؛ لذلك يمكن وصف البعد الفيزولوجي لشخصية باسل عبر عدّة مراحل نجاري فيها الترتيب الذي اعتمدته الروائية :

فقبل عملية التركيب ونقصد بها الحالة الجسدية لباسل المهري بعد تعرضه لحادث ارهابي أفقده جسده كليّا؛ فهو مهترئ، متآكل، محترق، "ليتني أستطيع أن أرفض بعزم وإصرار أن يُنقل دماغي إلى جسد تلك المرأة المعانقة للموت والعدم منذ البارحة، ليغادر مكرها جسدي المهترئ حدّ التّآكل، والمحترق حدّ التّفحم جرّاء أشعّة ذلك الفخ الإرهابي الذي نصبه لي ثوّار المجرّة في دوريتي الصّباحيّة الاعتيادية صباح هذا اليوم في مدار القمر، فهتّك جسدي، والتهم أعضائي، وما أبقى إلّا على رأسي سالما، وعلى فتات من ذكرى لحم وعظام مسحوقة كان اسمها جسدي"[1]، فالشّخصية الّتي نحن بصدد رصد فيزيولوجيتها، هي من دون جسد أي عبارة عن دماغ فقط، الشيء الوحيد الذي يؤديه هذا الجسد المحترق هو جعله يحس بآلام قاسية، هذه الآلام بالإضافة إلى أسباب أخرى تجعله يقبل بإجراء عمليّة نقل دماغه إلى جسد شمس.

كشفت هذه المرحلة على ما يفكر فيه، ويحس به باسل المهري، أكثر من بيان الصفات الجسدية الخاصة به؛ ولأنه فاقد لجسده الخاص فقد اتجه إلى وصف جسد شمس، بمشاعر متضاربة اتجاهه.

أمّا عن التركيب الفيزولوجي بين جسد شمس ودماغ باسل المهري فأتي في المرحلة الثّانية من صياغة الطابع الفيزولوجي لشخصية باسل فيتحوّلا في فرديتهما إلى كلّ موحد جسديّا، فيتحدد بموجبه حدث يفترض أن ينتمي إلى الخيال العلمي، إذ إنّ هذا الجمع مستحيل واقعيا، ولم تُقدم أي جهة طبية على إجراء هذه العملية إلى حد الآن، "يحاول أن يهرب منها باستذكار عقيم لمفردات هذه العملية، ومراحلها ومجازفاتها وتوقعاتها وإمكانيتها، الّتي حدّثّه الأطباء عنها بإسهاب محاط بقلق الزمن، يدرك أنّه نسي معظم ما قيل له، خلا أن جسده البالي

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:21.

سيلقى به إلى مشرحة كليّة الطب، ودماغه سيرتدي جسدها، وهي ستكونه وهو سيكونها، وبذلك يكون رجلا في جسد امرأة، أو جسد امرأة بعقل رجل، أي سيكون اثنين في واحد، إلى أن تنجح العملية.."[1] لكن جسد شمس في هذا الوضع الجديد لا يعكس فيزيولوجية خاصة، فهو سرعان ما يتحول إلى مولد لدلالات رمزية عميقة .

"استعرض جسده بنظرات فضولية مستنكرة، لم يأبه بانتصابه عاريا أمام عيون عشرات من الأطباء الحاضرين، والممرضات وشاشات المراقبة والرّصد والتّصوير، ولا آبه باكتشافه بالّمس العميق لأعضائه، ولا خجل من تحسسه بدهشة مفجوعة لفجوات جسده وانحناءاته ونتوءاته وبروزاته؛ فهو يعرض جسدا ليس جسده، ويزدري أعضاء ليست أعضاءه ويُعري ذاتا لا تنطوي على ذاته بأي شكل من الأشكال"[2]؛ بالرغم من أنّ هذا الجسد الأنثوي صار مكونا له، إلّا أنّه ظل يشعر بالانفصال عنه. "هذا الجسد الأنثوي اللّعين يتذكره تماما، وهذه النّدوب المحفورة فيه تعيده إلى تفاصيل موت صاحبته، وهو حتى هذه اللّحظة غير مهتم بمعرفة اسمها الكريه، ويعجز على أن يمسّد على جسده بحنو وألفة، فهو لا يعرفه، هو حبيس ذليل داخل هذا الجسد، الذي لا يحمل أيّ شيء من ذاكرته، ويتقزز من آثار حروقه وندوبه، ولا يعجبه ضموره ونحوله ولا سمرته الذّهبية الفاتحة.."[3]، يمكننا أن نطلق على هذه المرحلة بـ: الجمع / انفصال، فباسل يحتجّ بطريقته، وهذا الاحتجاج هو شكل من أشكال كينونته كرجل، يكره هذا الجسد لأنه ضعيف أمامه وليس له أي مفر منه.

- الرجل الحامل:

تنتقل بنا الروائية إلى شكل جسدي جديد لشخصية باسل، حيث لن يكون بجسد امرأة فحسب؛ بل بجسد حامل وهنا سنلاحظ الطّعن في رجولة باسل يصل إلى الذّروة، "ثم ما هذا التّكور العملاق في منطقة البطن؟ لم يكن هناك تضخم مشابه في جسدها الملعون ليلة كانت مسجّاة إلى جانبه، لابد من أنّ هذا التّغيير هو مرض نادر أصيب به أو سرطان خبيث يتحصّن خلف خلاياه المعلولة وأليافه المريضة في جوف جسدها أو جسده، أي جسدهما"[4]، فالحمل ظاهرة بيولوجية غريبة تنتمي إلى عهود زمنية غابرة، "هذا هو الحمل. قال كبير الأطباء

---

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:27

[2] المصدر نفسه، ص:38

[3] المصدر نفسه، ص:38.

[4] المصدر نفسه، ص:39.

المعالجين له بتوتر باد وحرج مشوب بغموض لا يفهمه، اقترب باسل المهري برأسه الأنثوي الجميل قيد أنملة من الطّبيب، وسأله بصبر نافذ، وتكرار آلي مذعور: هل هو مرض خطير؟"[1]، لكنّه كما يرى أطباء المجرّة ليس مرضا بالمعنى الدّقيق؛ بل مجرّد حالة جسديّة طارئة تحدث نتيجة أسباب معينة، وبالتالي له أعراضه ومظاهره. وينتهي هذا التّحول الفيزولوجي بانتهاء المدّة التي يحتاجها تلقائيا أو عن طريق عملية، وهذا ما يدعم ملاحظتنا فيما يتعلق بشخصية باسل؛ من حيث كونها تخضع لتغييرات وتحولات جسدية مستمرّة؛ لذلك يعرب عن قلقه " سأل باسل مشوها رافضا فكرة العمليات من جديد، وكمّ عملاق من السّخط يملأ روحه: سأحتاج إلى عملية مرّة أخرى؟ وما طبيعة هذه العملية،؟ هل سأواجه من جديد التغيير والتبديل"[2] من هنا نستنتج أنّ التّحولات الجسدية التي كان يخضع لها، لم تكن مجرد انتقال إلى شكل بيولوجي جديد؛ بل كانت مصحوبة برفض وقبول تحت الضغط، أو قبول دون أي اعتبار لإرادة شخصية باسل، كما هو الحال في وضعية الحمل؛ لذلك لا يملك إلّا حقّ التّذمر بعد أن يحدث كل شيء، يقول متذمرا: "لعلّكم في هذه المرة ستزرعون دماغي المجنون الذي وافقكم على هذه المهزلة الكبرى في جسد آلي، أو كائن فضائي مجنون، أو حيوان أرضي منقرض، إن كان الأمر كذلك فأرغب بقوة في أن تزرعوا دماغي في جسد ذلك الحيوان المنقرض الذي اسمه الحمار، فأنا وفق أوصافه التي درسناها في مادة الأحياء المنقرضة والمتمحورة أشبه في غبائي وانقيادي لكم دون أدنى تفكير أو ترو أو تمهل أو حكمة"[3]؛ لكن هذا الحمل سيقود شخصية باسل تدريجيا إلى مرحلة جديدة من الإحساس والتفكير؛ حيث أن هذا المظهر الخارجي سيغير من طباعه في التعامل مع الجسد الأنثوي، وحتى نظرته إلى الحياة.

وتبدأ تلك المرحلة عبر التّصالح بين الذّكورة والأنوثة ففي وعي باسل، يُشير التّصالح إلى جانب نفسي؛ لكنّه في حقيقته نتيجة لسبب بيولوجي؛ إذ لا يمكن الانتقال إلى مرحلة تقبل الأنثوي في الذكوري دون وجود الحمل؛ لأنّه هو من يجعله معايشا لمشاعر الأمومة عند باسل، عن طريق المذكرات الخاصّة بشمس، "أيمكن أن أقول بصراحة إنّني لا أعرف من أنا حتى الآن، والشّكر لله أن غدوّت أعرف من هي على الأقل، فهي أروع امرأة تعيش قصة ذاتها في الحياة والكون، حتى بعد موتها لا تزال تحياها عبر امتدادها الطّبيعي في جنينها، أمّا أنا فرجل يحاول أن ينسى من كان؛ ليكونها بأي شكل من الأشكال، مادام فشل بامتياز في أن يكون

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:43.

[2] المصدر نفسه، ص:43.

[3] المصدر نفسه، ص:43، 44.

نفسه"[1]، يُسأل باسل المهري: "سيد باسل المهري أنت أوّل رجل في تاريخ البشرية، تجرى له هذه العملية، الكون كلّه يعلّق كلمته وقراره عليك، بعد مرورك في هذه التّجربة، وتكلّلها بالنّجاح وبعد أن قال العلماء والأطباء كلمتهم في هذا الشأن، وقالوا إن هذه العملية باتت ناجحة، وممكنة تماما في ظل هذا الإنجاز العلمي الطبّي المعجز، وفي ضوء البوادر الأولى التي تشير إلى أن حكومة المجرّة قد تمنح موافقتها القانونية الكاملة لمثل هذه العملية ضمن ضوابط مقنّنة ماذا تقول أنت للبشرية جمعاء؟ هل تقول نعم لهذه العملية أم لا؟.."[2]، الإجابة عن هذا السؤال المهم من طرف باسل هو إقرار بفشل التّجربة أو نجاحها ففي الحالة التي ينفي فيها نجاحها بالنّسبة إليه، نكون أمام فعل علمي مضرّ بالبشريّة، وبالتّالي تكون السّاردة كغيرها من جلّ كتاب أدب الخيال العلمي تتدد بخطورة هذه العملية مستقبلا، لكن ماذا لو كانت العملية ناجحة عند باسل "الصمت معقود على الرؤوس وهو مازال غارقا في وجومه، وفي بحثه عن إجابات ضائعة، في غابة شائكة من الأسئلة المجنّحة، كبير الأطباء يلفت نظره إلى ضرورة الإجابة، قائلا السّيد باسل السؤال لك، موجّه إليك !يدرك أن الأوامر تلزمه بالإجابة، ينتضي ابتسامة مصنوعة، ويقول بهدوء لا يشبه بركان أعماقه، ويقول: بلسان البشرية أقول إنّ هناك ما يستحق المحاولة في هذه الحياة

هل يعني هذا أنك تشجع غيرك على خوض هذه التجربة الفريدة؟ يسأله الصحفي نفسه بحماس.

أعتقد أن المسألة تحتاج إلى الإيمان."[3]، لكن عن أي إيمان يتحدث باسل، لاشك في غرابة هذه الكلمة لدى الأطباء والصحفيين، وحتى سكان المجرة كلّها، إذن فالمسألة عنده تجاوزت الموقف من الجسدية إلى الفكرة، أي تشكل في وعيه منظور جديد للحياة " يسأل نفسه أيّ إيمان عليّ أن أحدّث عنه أولئك الماديين الذين قتلوا الله في صدورهم منذ ألف عام، وآمنوا بالمادة والحياة الدنيا ربّا وحقيقة، يبحث عن أقرب إجابة مناسبة، ويقول بثقة ذات نبرة أوتوماتيكية، جاهزة للتكرار:

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:146.

[2] المصدر نفسه، ص:145، 146.

[3] المصدر نفسه، ص:147.

الإيمان بأن الحياة ثمينة ويجب أن تعاش حتى استنفاد الفرص جميعها"[1]، في هذه الإجابة إشارة واضحة إلى تغير الرؤية الصدامية تجاه العمليّة، حيث كانت سببا في منحه تبصّرات مختلفة عن الحياة وحقيقة الإنسان، بوصفه كائنا يحيا بالإيمان، يحب، صاحب هوية، يحتاج إلى الآخر ليكمله ويسعده.

وتتجلى صورة التّوحد مع الجسد الأنثوي في أبرز صورة بقوله" وأنا كنت –لسوء حظي– آلة الدمار والفتك التي تعيث قتلا وتشريدا، وإثما في أولئك المؤمنين الذين تسميهم الدّولة ثوّرا أصدح الآن بترنيمة الرّوح والحقيقة أن لا إله إلا الله، الآن عرفت حكمة أن أخلع جسدي الطّاغي الظّالم الخليق بالعذاب والخطيئة، لألبس هذا الجسد الطّاهر العارف بشؤون الحقيقة والنّور والهداية"[2]، فباسل الآن يضجّ بالحياة والمعاني الفريدة، يرتكن إليها ويمتن لها على هذه العشرة المثالية. "ألم أقل لك ياجنيني الحبيب إن هذا اليوم جمع أشتات المتناقضات كلّها؛ ففيه آمنت بالله ربا وحقيقة، وبالنّبية هادية وسيّدة كلمة، وفيه طويت آخر صفحة مما كتبت النّبيّة، ومنه دلفت إلى أنوثتي المذكرة، أو إلى ذكورتي المؤنّثة، أو إلى نفسي الخنثى، التي تجمع أعضاء الخلق كلها وأدوات الوجود جمعاء"[3]، فباسل في النّهاية تصالح مع واقعه الجسدي، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تفهمه "واخترت ثوبا نسائيا يلائم حملي الفضفاض، وتزيّنت ببعض مساحيق التجمّل النسائي، وخلعت بصعوبة زغب الإبطين.. وزجّجت الحاجبين، بمساعدة ممرضة التّجميل والنّظافة في المستشفى، وتمسّحت بالعطر؛ فجسدنا الياسميني غارق في بذخ أريجه"[4]، المؤكد أن باسل في حقيقته ظل هو الرجل، وشمس هي الأنثى؛ لكن اقتناع باسل برؤية شمس وبحياتها وقيمها جعلهما إنسانا موحدا، فهو ليس بخنثى إلا شكلا؛ حيث غيّر رؤيته لذاته وللآخرين، ولم يعد قادرا على التّكيف مع نمط الحياة المادية المفرغة من كل ما يحسّس الإنسان بآدميته في المجرة، ولا التواطؤ مع أنظمتها اللاإنسانية؛ لذلك انبرى إلى إصلاح نفسه وتغييرها أولا، قبل أن ينتقل إلى التّمرد على الحياة المريبة التي يحياها بقية البشر فيها وسيكون العمل على إعطاء الجنين فرصة للحياة والاكتمال والولادة، وهي حياة للحب الذي

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:147

[2] المصدر نفسه، ص:151

[3] المصدر نفسه، ص:155

[4] المصدر نفسه، ص:156

كان، والحب الذي يجب أن يعم على البشرية جمعاء، ويمكن تمثيل التغيرات البيولوجية التي طرأت على باسل .

فقد اشتغلت الرّوائيّة على فيزيولوجية الشّخصية إذ أنها لم تكتفي بالإشارة إلى وصف الجانب الجسماني للشخصيات بل تعدّت ذلك إلى استحداث فيزيولوجيات مرتبطة بأحداث وقضايا جوهريّة في الرواية، إنّنا ونحن نتعرف على شكل الشخصيات نلج عوالمها ونتعرف على حياتها وبعض من همومها وهي بذلك قد تجاوزت الحديث عن التّغيرات الشّكلية مثل تسريحة الشّعر أو اللّباس ونوعه ولونه بل تعدّت ذلك إلى التشكيل الفيزيولوجي، ليطرح بعد ذلك الجسد الأنثوي الذي يحمل دماغا لرجل قضايا متعدّدة على رأسها قضية الحرية .

- شخصية خالد:

تعكس شخصية خالد البعد المثالي للرجل، وهو غير موجود في الرّواية بشكل مباشر؛ بل يوصف دائما من خلال الشّخصيات الأخرى، خاصة من طرف شمس، بحكم قربها منه وقد جاء وصف خالد من خلال المذكّرات، ورسائله التي أرسلها إلى شمس؛ ولأنها مكتوبة من طرفه فقد جاءت معبرة عنه وكاشفة عما يعتمل داخله أكثر من أي شيء آخر .

تقول شمس مخاطبة جنينها" أنا متأكدة من أنّك ستكونين مزيجا عجيبا من خالد ومني، وستخلصين لنا بصفاتك وملامحك وجيناتك كلّها، وستتجاهلين الكون كله خلانا، ليتك ترثين عن خالد كلّ ملامحه وصفاته وأحاسيسه وذكائه وكآبته الجميلة في إزاء كل قبح يرفضه في هذا الكون"[1]، خالد شخصية رافضة لكلّ ما يفقد الإنسان ذاته وروحه، يظهر جليّا أنه الوحيد من يعكس شخصية الرّجل في الرواية، "هل تعرفين يا حبيبتي ما معنى رجل؟ سأحدثك غدا عن هذا الكائن البديع، وحتى ذلك الحين عليك أن تعرفي أنه أجمل طريقة لتكتشف المرأة ذاتها.."[2]، وخالد شخصية تحكي، أي لديها مخزون من الحكايا القديمة، الّتي قصّها على شمس، وهي بدورها تحكيها لجنينها، ولهذه الحكايا دور كبير في صياغة شخصية خالد ودفعه إلى اختيار نمط حياة خاص به مختلف عن حياة سكان المجرة المفروض قهرا.

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:78.

[2] المصدر نفسه، ص:81.

-الجنين ومراحل نمو الشخصية في رواية الخيال العلمي :

شخصية الجنين في الرواية وعلى الرّغم من أنّها غير مكتملة، بالشّكل الذي يجعلنا نتسائل هل يمكن اعتبار إنسان غير مكتمل شخصية في الرّواية، نقول نعم في رواية الخيال العلمي، حيث مارست هذه الشخصية دورا كبيرا في كشف الشّخصيات الأخرى، وعلى الرغم كذلك من أنّها لم تمتلك صفات فيزيولوجية بعد إلا أن وجودها قد كشف لنا عن طبيعة نمو وولادة الأطفال في المجرة، أي ما هي الطرق التي يتشكل بها الأطفال؟ وهل يولدون بطريقة طبيعية .

إنّ التّطور العلمي والتكنولوجي الذي وصلت إلية البشرية في عام 3010م تبعه تغير في نمط الحياة حيث قدمت الروائية تصورا لشبكة علائقية بين البشر تقوم على نظام مفروض من الحكومة حيث لا مجال للتكاثر عن طريق الجنس فقد جعلت للسلوك الجنسي تعقيدا أكثر من اللازم وهي تنحو منحى الإفراط في تغييبه على أنه في المجتمعات السابقة نشاطات جنسية مرفوضة خارج إطار المؤسسة الأسرية كالاغتصاب وبعض أشكال الشذوذ الجنسي؛ لكن ضمن قانون حكومة مجرة درب التبانة فإن التّكاثر طبيعيّا يعدّ مخالفة يعاقب عليها القانون والعقوبة تصل حد القتل؛ لكن السّؤال المطروح لم تفرض الحكومة هذا القانون وتعتدّ به كإجراء صارم؟

لعل الإجابة عن هذا التساؤل تتلخص في رغبة الحكومة في الحصول على سكان بمعايير خاصة وفق شروطها ومتطلباتها، وذلك للحفاظ على النّظام والدقة والآلية التي يسير بها هذا العالم الجديد، انطلاقا من هنا يمكننا المقارنة بين طرائق التّكاثر بين المجتمعات التي تنتمي لعالم الأساطير حسب نظرة حكومة درب التبانة، وبين نظام التكاثر في المجرة .

حيث إن الاختلاف واضح بين زواج يتم بالتقاء جسدين وزواج آخر إلكتروني وتبعا لهذا فإن الجنس: فعل بدائي والحمل ظاهرة غريبة " وهم ما يدرون أنني اكتشفتها قبلهم بمساعدة صديقي الآلي الذي بحث لي دون توقف حتى كاد شحنه يتوقف في الشّارع العمومي الضوئي السّريع في المكتبات الإلكترونية، والمتحف الكونيّ المتحرك والقوائم التّراثية الممغنطة والحزم المعلوماتية السرية، والمنتديات التّراثية الإشعاعيّة عن حقيقة هذا المرض الذي كنت أخاله خطيرا، ليفضح لي حقيقته ويكتشف بأنه حالة منقرضة للشكل التقليدي السائد في الألفيات الماضية للتناسل عند البشر"[1] لقد امتعض باسل المهري من هذا الشّكل التقليدي من الزواج

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:66

ولكنه يكشف بطريقة ما عن الطريقة التي تنظم الحياة الجنسية الخاصة بهم "فاتهم أن يعرفوا معنى المتعة المضغوطة في أقراص انفعالية تستخدم وفق برنامج مقنن للإشباع الجنسي تحدده مؤسسات العمل لموظفيها اعتمادا على لحظات أوجهم ومناسيب أمزجتهم وعطلهم الرسمية، وفاتهم أن يحصلوا على أبناء معدّلين وراثيا وفق أدق طلبات الزوجين... وفاتهم كذلك أن يعرفوا معنى التآلف الإلكتروني والزواج الآلي".[1]

إن الزواج الآلي يتم من خلال تقديم طلبات خاصة في نماذج رسمية وتعمل الحكومة على تنسيق الطلبات وتحدد بشكل مفروض الشّريك ومكان الإقامة بأن يتم اقتطاع جزء من الراتب الشهري لهم نظير الإقامة، وتتلخص العملية كلها فيما يلي: "استحدثت مراكز التنمية الأخلاقية الإلكترونية، وسائل تواصل جسدية إلكترونية، وأدوات تناكح مخبرية لاتعرف التواصل الجسدي المحض، وتكفل توفير الأجنة عبر بنوك الأجنة المخلقة وفق قوائم محددة ومتنوعة من الأسعار والمواصفات، ثم تضمن تنمية تلك الأجنّة في حاضنات آلية رسمية ومراقبة حكوميا.."[2]، فهكذا يتشكل البشر في رواية أعشقني.

- شخصية الطبيب:

الغريب في رواية أعشقني، هو أن شخصية الطبيب مهملة، بالقياس مع الحدث الطبيّ الكبير، فالأطباء مجرد كائنات بشرية يرافقهم مساعدون آليون، يتحكمون في آلات عالية الدقّة، وفي الوقت الذي كان ينبغي أن يوضع الحدث الطبي الكبير على طاولة النقاش بين مجموعة من الأطباء تكتفي الروائية ببيان صدى هذا الحدث بالنّسبة للشخصيات المعنية به، لكن لماذا غيبت الروائية الطبيب؟

هذا السؤال ينتقل بنا إلى المشكلة التي نفترض أنها اعترضت الروائية خلال بنائها لعملها الروائي، حيث فعلا؟ كيف يتم تركيب دماغ رجل في جسد امرأة؟

المبرر الوحيد الذي استخدمته الروائية كان لتناسب الجينات وهذا أمر معروف أثناء عملية زرع أي عضو بشري في جسد آخر، لكن زرع دماغ في جسد هذا ما لم يحدث على الإطلاق، والعملية الّتي تتوقف عليها كل أحداث الرواية تختلف عن زرع رأس في جسد آخر.

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:66.

[2] المصدر نفسه، ص:37

فزراعة دماغ في جسد أصعب من زراعة رأس، ولعل هذا ما جعل الروائية تتحاشي تقديم تصور نظري أكثر وضوحا غير أنّها غير مطالبة به.

- شخصية زوجة باسل:

تمثّل النّموذج المناسب لباسل حسب مقدِرات السّلطة، تتميز بعلاقتها الآلية مع زوجها، حيث تخلو هذه العلاقة من أي روابط أسريّة متينة، وتأتي شخصية شمس لتبرز بوضوح الفرق بين امرأة بروح ومشاعر حقيقية وبين امرأة تمثّل نموذجا نسائيا ينتمي إلى الجنس البشري كما تحدّده قوانين المجرّة؛ لذلك فهي تتخلى عن زوجها بمجرد فقدانه لجسده وتتّسم بصفات جسديّة منتقاة بدقّة.

زوج شمس:

كما هو الحال بالنّسبة لشخصية زوجة باسل، تقيم الروائيّة تشابها بينهما، من حيث هشاشة العلاقات التي يقيمانهما مع شركائهما، لكن لم تفرد الروائيّة لزوج شمس أي وصف خاص بفيزيولوجيته، عدا رغبة هذا الأخير في الزّواج من امرأة مشهورة كي ينال شهرة تضاهيها، وهنا أيضا تكون شخصية خالد هي الشخصية الرجولية التي تعكس خواء زوج شمس؛ لأنه نتيجة لقوانين المجرة.

من هنا نستنتج أن الروائية قد اعتمدت أسلوب التقابل بين الشّخصيّات

لم تتضمن الرّواية شخصيات كثيرة؛ فقد فقد حرّك أحداثها عدد محدود منها، وهذا ما يبرر استخدامها أسلوب المرايا إن صحّ التعبير، حيث إن الكشف عن أي شخصية في أغلب الوضعيات كان من خلال الآخر، بحكم غياب الشّخصيات، وقد اعتمدت السّاردة في ذلك على بعض الوسائل مثل المذكرات، الرّسائل، الحكايا، الملاحظ في وصف الشّخصيات أنه لا توجد شخصيات قبيحة، إلا مضمونا، وحتى في الحالة التي يكون فيها الرّجل بجسد امرأة فإنّه سرعان ما يتحو القبح إلى جمال واكتشاف وقدر ياسميني جميل.

وقد اعتمدت على أسلوب التّقابل لتبين الفرق بين الإنسان حينما يخضع لسلطة تؤمن بالقوة العلمية والتكنولوجية وهيمنتها على الفرد واختياراته وبين إنسان يحس بآدميته عن طريق الإيمان الذي يجعل قلبه مشرقا بالحب والجمال وكذلك تحوّل الجنين في الرّواية إلى شخصيّة فاعلة على الرّغم من أنّها غير مكتملة، أو ظاهرة للعيان،؛ إلّا أنهّا شكّلت مركز ثقل تكشّفت به أحداث الرّواية الماضية.

2- البعد الاجتماعي:

نقصد بالبعد الاجتماعي للشخصية أثر وجودها داخل المجتمع كما تصوره الرّواية، وهو يعني بدقّة أكثر علاقتها مع بقية شخصيات الرّواية ودورها في حياتهم، والصّراع الذي يمكن أن يقوم بين الشّخصيات الفاعلة، وأنماط السّلوك وأساليب التّفكير الاجتماعي، فمن غير الممكن أن يعيش الإنسان بمفرده؛ فهو كائن اجتماعي كما يقر بذلك ابن خلدون.

وقبل تحديد طبيعة العلاقات الإنسانية بين الشّخصيات والمبادئ التي تسير عليها يصف الروائي جملة من المحددات التي تضع الشخصية في إطار مجتمعي، من مثل "انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك التعليم وملابسات العصر، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمادية والفكرية وصلتها بتكوين الشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية.."[1]، انطلاقا من أنّ المجتمع هو مجموعة من الأفراد يعيشون في منطقة جغرافية واحدة، يمكن تحديد عملنا هنا في دراسة الشّخصية؛ ليس في المجتمع فقط بل تكيّفها مع ظواهر اجتماعية متعددّة؛ حيث تمارس هذه الظّواهر قوة قاهرة على الفرد، وتساهم بقوّتها التّأثيريّة في تغيير الشّخصيّات، ومن ثمّة تحديد التغيرات التي تطرأ عليهم، والمبادئ العامة للحياة البشرية في ظروف متخيلة معينة.

وفي رواية الخيال العلمي نحن بصدد مجتمعات مستقبلية متخيلة، والرّواية تُقدم صورة مصغرة لهذه المجتمعات، حيث لا تقتصر الرّواية على التاريخ الشخصي للشخصيات؛ بل العلاقات المختلفة والمعقّدة فيما بينها؛ وعلى الرّغم من أن السّاردة تركّز على الشّخصيّات في فرديتها أكثر من إبراز صورة مجتمعية عامّة؛ فإنه يمكن أن نعالج البعد الاجتماعي للشخصيات من خلال مفهوم العمليات الاجتماعية، من خلال العلاقات بين الشخصيات نستنتج البعد الاجتماعي لكل واحدة منهم، ويمكن تعريف العلاقة الاجتماعية بأنها " نموذج للتفاعل الاجتماعي المتبادل بين شخصين أو أكثر، ويمثل هذا النموذج أبسط وحدة من وحدات التّحليل السوسيولوجي.."[2]

فيما يخصّ العلاقات الإيجابية، يظهر التّعاون بين شمس وخالد، وهي علاقة تقوم على الاتفاق والانسجام من أجل تحقيق هدف مشترك، يسير عكس ما تقرره وتفرضه سلطة المجرّة،

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2001، القاهرة، ص:573.

[2] أحمد رأفت عبد الجواد:مبادئ علم الاجتماع، مكتبة نهضة الشرق، دط، دت، جامعة القاهرة، ص:90

وهذا الاتفاق هو في جوهره صراع من أجل البقاء، بقاء إنساني، بقاء للفكرة والمبادئ التي تحقق للإنسان بشريته، وهو تعاون يتجه عكس تيار البيئة الاجتماعية السّائدة، قائم على مفهوم جوهري جدا هو الحب.

أما فيما يتعلّق بالتنشئة الاجتماعية وظروف الشخصية اجتماعيّا فيمكن للعلاقة بين باسل وأسرته تمثيل النّموذج الأسري المصغّر، ويُتمثّل معايير الحياة الاجتماعية المستقبلية، وهي أسرة متكيفة مع القوانين الخاصّة بالمجرّة " التنشئة الاجتماعية هي عملية تفاعل يتم من خلالها تمثل الفرد لمعايير وقيم وثقافة مجتمعه؛ ليصبح متكيّفا مع بيئته الاجتماعية، وقوام هذه العملية هو نقل التّراث الثقافي والاجتماعي للإنسان من جيل إلى جيل، ويتم اكتساب الأفراد ذلك منذ ولادتهم وحتى تتكامل شخصياتهم الاجتماعية، مع مظاهر بيئاتهم الاجتماعية"[1]، يجدر الذّكر هنا أنّ الفرد في المجرّة لا يتكيف مع المجتمع؛ لأنّ أسرته هي التي تعلمه ذلك كما هو في الواقع، وإنّما هو مجهز منذ البداية؛ لأداء وظيفة خاصّة به، خدمة لحكومة المجرّة، فالمجتمع المستقبلي مختلف بالكامل وهو يعني تحديدا، وجود أفراد بمعايير منتقاة موحدة وعالمية، مجتمع قائم على النّظام، محكوم بالعمل والتّطوير المستمر للحياة العلمية والتّكنولوجية، من هنا تكتسب التنشئة الاجتماعية مفهومها الخاص، وهو الآلية والوحدة لخدمة حكومة كونية.

يمكن تمثل البناء الأسري الذي يدل على المجتمع على لسان باسل المهري "أستطيع الزّعم كذلك أنّ مركبتي الفضائية المقاتلة أكثر قربا إلى نفسي ومعرفتي وتواصلي من زوجتي الجميلة الزلقة الملمس والرائحة والطعم والمزاج، والإخلاص، وكذلك أكثر قربا إليّ من أبنائي الاثنين المنذورين لدراسات أكاديمية إلكترونية معقدّة في الجناح العسكري للحربية الوطنية في معسكرات الشمال المتجمّد منذ أن وصلوا إلى سنّ الخامسة، بل إنّ مساعدي الأول الآلي هو خير عندي وأكثر أهمّية وفائدة من مجمل أصدقائي الذين باتت تفصلني عن أماكن سكنى بعضهم بضع سنوات ضوئية"[2]، فدور الأسرة بالنسبة لشخصيات رواية "أعشقني" صوري فقط، يتم الخضوع للمجتمع العلمي بشكل إجباري وفي مراحل عمريّة صغيرة، فأن يلتحق أبناء باسل للدراسة في مجال معقد ومتعلق بقطاع وازن في سن الخامسة، فهذا يعني أن البشري قد حصل على قدرات عقلية خارقة، ومع ذلك فإنه يسير وفق إرادة الحكومة.

---

[1] أحمد رأفت عبد الجواد:مبادئ علم الاجتماع، ص:95.

[2] سناء الشّعلان: أعشقني، ص:21.

وهذا المجتمع لا يلقن افراده مفاهيم وقيم إنسانية، وهذا الوضع هو نتيجة طبيعية لنمط الحياة الذي يحيونه، فإذا كان الإنسان يشبه الآلة، والآلة هي أكثر وسيلة تلازمه في عمله أو تنقلاته، فهو لا يحتاج إلى عواطف اتجاه الآخرين. فالمجتمع الجديد فرض قيما جديدة، كتقديس العلم والنظام والحسابات عوض القيم الأخلاقية؛ بل إنّ القيم الأخلاقية في حدّ ذاتها قد انقلبت موازينها، فالإيمان بالله مثلا هو (خطيئة واعتقاد قديم) "لا مجال للخطأ في عالمنا العصريّ القائم على الدّقة والنظام وعلى أعلى درجات التنسيق والحساب والضّبط، ثانية واحدة خارج الحساب الصحيح كفيلة بإحداث حوادث وكوارث مدمّرة، وكفيلة كذلك بإفلاس شركات عملاقة عابرة للقارات والكواكب في صفقة خاسرة واحدة، هكذا تعلمنا في مدارسنا وفي جامعاتنا، وهكذا علمنا معلّمونا الرّجال الآليون الذين حوّلوا العالم إلى دارة كهربائية لا تعرف التّوقف عن العمل مادامت مغلقة "[1] والنظام الذي يحكم علاقة الفرد بالمجتمع هو ذاته الذي يحكم علاقته بالأسرة " إلى حين خروج الأطفال من شرانقهم الهلامية بعد الحصول على أذونات الزّوجية، وأذونات شراء أجنّة، وأذونات الحضانة، وأذونات صلاحية الحضانة، وأذونات إثبات النسب وإذونات الحصول على مربيات آليات، وحجز أماكن لتربية الأطفال، وتوزيعهم منذ الصّغر على مدارس تتناسب مع وظائفهم التي تنتظرهم وفق صفاتهم الجينيّة المخلّقين عليها بناء على رغبة الآباء والأمهات وقدراتهم الشرائية"[2] فشراء أبناء بصفات جينيّة معينة، تعني شراء مواطنين أيضا.

لقد تكيّف سكان المجرّة من طبيعة المجتمع كما فرضته السّلطة خلا خالد وشمس وباسل في مرحلة متأخرة، إذ فقد الأفراد خصوصيّتهم البشرية، وتمّت التّضحية بها ومصادرتها من طرف الحكومة، ويعكس التّكيف قبول أفراد المجرة ظروف الحياة المفروضة عليهم، ما يفسر تحوّل السلطة إلى قوة علمية وعسكرية هائلة، إذ لم تجَد في سبيل إقرارها لهذا النّظام الاجتماعي المفروض أي مقاومة من طرف السّكان؛ بل إن أي تمرد وخروج عن تهيئة النّفس الّتي يجب أن تتذر للعمل فقط هو خروج عن القوانين حيث يستدعي الأمر تسليط عقوبات قاسيّة ورادعة، كي يتم القضاء على كلّ من تخول له نفسه محاولة خلخلة نظام وأمن الحكومة

[1] سناء الشّعلان: أعشقني، ص:31.

[2] المصدر نفسه، ص:37.

الكونية، ويعكس تكيف الأفراد هنا الجانب السلبي، حيث سلبهم هذا التكيف أي إرادة وحرية في تقرير سير حياتهم الفردية.

بينما نجد أنّ علاقة كلّ من شمس وخالد تترجم بالفعل حالة اللاتكيف مع مجتمع المجرة، حيث تمرّد كل منهما على طرق الحياة، وأعطى كل واحد منهما الحق لنفسه كي يعيش كما يريد لا كما تريد الحكومة، أن يحب وأن يختار من يحب، أن ينجب أطفالا بطريقة بيولوجية عادية من خلال الحمل والولادة الطبيعية. إن وضع الّا تكيّف هو ما أنتج علاقة صراع مع الحكومة، وهو لا تكيّف إيجابي، ففي هذه الحالة الشخصيات هي التي تحاول تغيير المجتمع وليس العكس حيث تمارس أسلوبها النقدي بطريقتها الخاصة.

سنعالج فكرة الصراع من حيث كونها مبدأ يحكم العلاقة بين عدّة شخصيات بشكل فردي أو ازدواجي، أو جماعي.

نمثّل للعلاقة الأولى أي شخصية ضد شخصية بعلاقة باسل المهري بجسد شمس، وهو صراع خاص بالنّوع الاجتماعي، حيث يحدث التّصادم بينهما ابتداء من امتعاض باسل من أن يكون الجسد الأنثوي مكونا له، وهو الرّجل فيما سبق صاحب الجسد الذكوري المنحدر من أجود أنواع الجينات وأحسنها، ويأتي الصراع في البداية كما حدّدته السّاردة بين الدماغ والجسد الجثّه؛ بالرغم من أنه جثة إلّا أنّ السّاردة قد نجحت في إدخاله في بؤرة صراع مع باسل، في البداية لا يعبر عن تصادم في الأفكار أو وجهات النظر، وإنّما من رفض باسل أن يتغير شكله بهذا الجسد،؛ لأنّ حدوث هذا الأمر يعني حصول تغيير في جنسه؛ وبالتّالي مكانته الاجتماعية، فلا هو بالرّجل ولا بالمرأة؛ بل سيكون عبارة عن خنثى، والخنثى كما هو معروف شخصية منبوذة اجتماعيا، تتموقع في درجات متأخرة في السُّلم الاجتماعي، خاصة وأن سكان المجرة يتنافسون في شراء جينات فائقة التمايز والقوّة، من أجل بشريين بقدرات كبيرة في شتى المجالات، بما يضمن لهم مكانة رفيعة وسلطة منيعة على شخصيات أقل قدرة منهم.

وهذا الصّراع أحادي، أي أنّه ناتج من شخص واحد، ولو أن اسبابه نفسية؛ إلّا أنّها كانت ستؤدي إلى نتائج اجتماعية وخيمة، تخيّلها باسل فسببت له القلق والتوتر، وقد اتّخذ هذا الصّراع عدّة مظاهر من بينها، إهمال الجسد بعد العملية وعدم تنظيفه، والاعتقاد دائما أنّه ليس جزءا منه، ولو أنّنا سنجد تحوّلا في مسار هذا الصّراع مع تطور أحداث الرّواية.

بالنسبة للحالة الثانية وهي صراع شخصية مع شخصيتان فنمثل لها بالصراع بين باسل وشمس مع جنينها، وهو نتيجة حتمية للصراع الأول، إذ سرعان ما ظهر الحمل في جسد باسل بعد العملية، كما أن اعتقاد باسل بأنّ الحمل مرض هو صورة من صور الصّراع، فالمرض بالنّسبة إلى أي إنسان هو خطر ينبغي التصدي له ومعالجته.

الجنين في الرواية حلقة وصل بين الماضي والمستقبل، عكست الروائية من خلاله شكل الحياة الماضية في جمالها، بساطتها وإنسانيتها، والأكثر من ذلك علاقة الرجل بالمرأة، علاقة حب بين شخصين مثاليين فشمس رمز لكلّ امرأة وفيّة محبّة ومخلصة، وخالد هو رمز لكل رجل شهم يقدر في المرأة شفافيتها، والجنين كان ثمرة لهذا المزيج البشري الفارق عن بقية سكان المجرّة. إن وجود الجنين هو ما سينشئ دائرتي صراع أخرى في النوع الثالث وهو صراع بين شخصية وجماعة، بين باسل والمجرة وشمس وخالد مع المجرة، حيث الصراع الأول هو نتيجة للثاني.

يتشكل الصراع بين باسل ونظام المجرّة في المرحلة التي يتشرب فيها باسل القيم والأفكار الإنسانية التي تترجمها علاقة شمس وخالد والجنين، في الوقت الذي يبدأ فيه باسل بالاقتناع بأفكار شمس وخالد حول الحياة والإيمان، فقراءة المذكرات، والتّعرف على الحياة الخاصة لهذه المتمردة جعله يطرح عدة أسئلة وجودية، فيما إذا كان يعرف من هو بالضبط؛ لأن الحياة الآلية الّتي كان يعيشها قبل حصول الحادث وإجراء العملية لم تجعله يطرح هذا التساؤل على نفسه من قبل، وما حفزه أكثر هو إحساسه بهشاشة العلاقات الاجتماعية والأسرية بصفة خاصة، فقد تخلّى الجميع عنه وأصبح يحسّ بالوحدة، من هنا تكوّن لديه موقف معادي للحياة على المجرّة وأساليبها المفروضة قهرا. ومن مظاهره، تصالح باسل مع جسد شمس والاعتناء به، إضافة إلى الحرص على الجنين وعدم إجهاضه. وحبة لشمس وتعلق خافقه بها، فقد أصبح يكونها وتكونه.أي شخصا واحدا لذلك يقول في النهاية "أعشقني"

نستخلص من خلال دراسة البعد الاجتماعي للشّخصيات، أنه لا يمكن الكشف عن بنية المجتمع المستقبلي المتخيل إلا من خلال دراسة العلاقات بين الشخصيات وهي العلاقات التي تكشف عن بعض العمليات الاجتماعية التي يساهم البحث فيها داخل رواية "أعشقني" في بيان الشخصية داخل وسطها الاجتماعي، أي الشّخصية عند دخولها في علاقة مع الآخر، بحيث تكون هذه العلاقة قائمة على التّعاون أو التكيف أو الصراع داخل المجتمع المستقبلي، ونستنتج

في نهاية هذا المبحث أنّ الصّراع كان خاصا بالأفكار والمعتقدات والمبادئ أكثر منه ماديا، هو أيضا صراع من أجل فهم الوجود ومغزاه، صراع بين اطمئنان بالإيمان وعدمية الإلحاد، بين الحب والكره، الولادة والموت، النهاية والبداية.

3- البعد النفسي للشخصيّة:

نعني بالبعد النّفسي وصف الجانب الداخلي للشّخصية الرّوائية، وبيان الخصائص النّفسية، والسّلوكات الانفعالية، الطبائع والأمزجة ثم السّمات النّفسية التي تكوّنت مع نمو الشّخصية، وقد دار جدال عنيف بين هنري جيمس وهربرت جورج ويلز حول الشخصية في رواية الخيال العلمي "حاول جيمس حثّ ويلز على ترك الكتابة الداعية إلى إصلاح المجتمع، ومن ثمة الالتفات إلى خفايا النّفس واستكشافها. فكان رد ويلز أن إمعان النّظر في النّفس يتم فقط في حالة الاستقرار الاجتماعي، وقد رأي ويلز أن التغيرات الاجتماعية السريعة تحت وطّأة التطورات، العلمية والصناعية هي التي تحد من حرّية الفرد وتقرر مصيرة. قسم من الأدباء المعاصرين يتفق مع رأي جيمس، فقد بدأ عدد منهم في دراسة أعماق النفس البشرية متجاهلا الحقل الاجتماعي والاقتصادي، بينما نجد قسما آخر من كتاب الخيال العلمي ينحاز إلى رأي ويلز، هؤلاء حاولوا كتابة روايات وقصص تكون فيها بنية النص الأدبي هي المسيطرة، ولكن من خلال هذه البنية تحاول الشخصية الخروج للتعبير عن ذاتها وتقرير مصيرها"[1]، وعلى هذا الأساس تركّز رواية الخيال العلمي على بيان الجانب الجوّاني للشخصية، وما تحس به من مآسي نتيجة الواقع الذي تعيشه، إذ غالبا ما يقوم على تقويض الشخصية، داخل النّظم الاستبدادية المستقبلية، فإذا كانت الشخصية في الرّواية الواقعية لم تسلم من حالة الصّدام مع الواقع الممكن، فلا شك من أنّها ستعاني كثيرا من التّعقيدات في واقع متخيل، تساهم في صياغته مخاوف مستقبلية وتحذيرات طارئة، وبالتّالي طرحت رواية الخيال العلمي كتمثيل لذلك عديدا من الإشكالات حول علاقة الشّخصية بالآلة ومدى تحكمه فيها، وما هي المخاطر النّاتجة عنها وأثرها في نظرة الشّخصية إلى ذاتها، بالإضافة إلى التّغييرات الاجتماعية النّاتجة عن تطورات علمية وتقنية كبيرة، الأمر الذي يفضي إلى بروز عديد من الحالات النّفسية للشخصيات الرّوائية كالاغتراب، والأسئلة المرتبطة بها من مثل سؤال الهوية، من هي الشّخصية في ظل علاقتها بمخلوقات أخرى؟، ثم التغيرات التي تطرأ على الشخصية في رواية الخيال العلمي، هذه

[1] عصام عساقلة: بناء الشخصيات في رواية الخيال العلمي في الأدب، العربي، دار أزمنة، ط:01، 2013،عمان، ص:89، 90

الأخيرة لا تقتصر على النّوع البشري بل تشمل مخلوقات أخرى تختلف جذريا؛ ولكنها تكتسب خصائص بشريّة كالتّفكير والكلام، وهي الخصائص التي تمنحها إمكانية القيام بأفعال داخل رواية الخيال العلمي.

فقد خططت السلطة لأن يتشابه الجميع في كلّ شيء، الأفكار التي عليهم التركيز عليها، في هويتهم المرتبطة بالآلية، طريقة تزاوجهم، وهو انتهاك لطبيعة الإنسان ووجوده، حيث لا يستطيع أن يكون كما يريد؛ بل إن هذا الأمر كاف ليصنف من أكبر الجرائم وأشدها خطرا على السّلطة، من هنا تبدأ مآسي الشّخصية في رواية أعشقني؛ حيث تقوم أبنية نفسية خاصة بكل شخصية على حدى بحسب شدّة انفعالها وتفاعلها مع الأحداث، وتأتي شخصية باسل المهري كأول شخصية تكشف عما يعتمل داخلها في سياق متوتر خاص.

- البناء النفسي للشخصيات في رواية أعشقني:

- باسل المهري وقلق النوع والهوية:

تكسر الروائية أفق انتظار القارئ منذ الوهلة الأولى بذلك التجاوز في الحدث الروائي بأن تجعله يتصور إمكانية الجمع بين دماغ باسل المهري وهو رجل ذو مكانة عسكرية مهمّة، كونه في المخابرات المركزية على جسد شمس الّتي كانت تكافح أو بتعبير الروائية تناضل من أجل أن تعيش حياة طبيعية؛ تلك الحياة التي ترفضها حكومة الفضاء الجديدة وتعاقب عليها أشد عقاب، وهكذا كانت شمس ضمن قائمة الخارجين عن القانون ومن فئة المتمردين لذلك عذّبت حتى الموت.

وكان جسدها فقط متناسبا جينيا مع رأس باسل المهري، وتظهر حنكة الروائية في المزامنة بين حيرة القارئ وحيرة باسل المهري فهو نفسه يرفض هذا الوضع، والقارئ أيضا يستغرب هكذا إمكانية وهنا تبدأ الكاتبة في الكشف عن جزء من شخصية كل من باسل وشمس لتأجّج ذلك التعارض بين الشخصيتين على مستوى نمط الحياة؛ فهما مختلفان كثيرا في علاقاتهما ومكانتهما الاجتماعية، لكن في الأخير تنتصر رغبة الحياة عند باسل المهري؛ فتجرى له عملية؛ حيث سيعيش هذا التّركيب الجديد وهو من سيعاني في تقبل هذا الجسد الأنثوي وعلاوة على وضوح الفرق بين الرجل المرأة، غير أنّ سؤال الهوية في رواية أعشقني يستمد مشروعيته من ذلك الحدث الطّبي الكبير الذي سوغ لأطباء المجرة فكرة تركيب دماغ باسل

المهري في جسد المرأة شمس لنكون بإزاء شخصية روائية مركبة مزدوجة وفي كثير من الأحيان لا هي مذكرة ولا هي مؤنثة.

وعبر المونولوغ الداخلي لشخصية باسل عكست لنا الروائية إحساسه بغياب هوية تمثله كذكر، وهذا ما جعله يمر بكثير من الحالات النفسية التي ترجمها حديثه النفسي الطويل عبر متن الرواية والذي كشف عن المشهد الصراعي الذي يعتمل داخله، فهذا الجمع يجعلنا نتساءل عن مقصدية الروائية بالحدث، لماذا سخرت الروائية الجسد الأنثوي للرجل فيكتشفه ويكشف عنه دون أي حاجز؟ حيث تبدأ أولى مراحل اكتشاف هذا الجسد في بعده الحسي وتشكله بما يعكس خصوصية الجسد الأنثوي بكل مكوناته، الأمر الذي يؤزّم من حالته النّفسية، حيث تصدّعت ذاته عندما اصطدمت بواقعها الجديد بالسكن في الجسد الأنثوي، لكن باسل المهري وبسبب التعبئة النفسية ضد الجسد الأنثوي الذي يسكن فيه كره هذا الجسد بكل ما فيه وعاش كثيرا من الحالات النفسية المعقدة، فتارة يحس بالبؤس والضعف والتماهي بالسلطة تجاه الجسد وتارة يحس بشوفينية ذكورية مسلوبة وتارة باستعلاء ذكوري عنيد، لقد كانت ذاته ملتبسة رافضة وهي في أقصى درجات الغضب والتّوتر؛ إنّها الحالة التي جعلته يكره وجوده بهذا الشّكل؛ على الرّغم من أنّ سياسة وسكان هذه المجرة يعترفون بالمخنثين وحقوقهم إلا أنّه لا يريد أن يكون مثلهم " في حضرة جسدها أشعر بكل الغربة والتّطفل؛ ولذلك اعتدت منذ أسابيع على أن أجلس في الظّلام لكي لا أراه ولا يراني فقد بت أكره طقوس الاستئذان التي ألزم نفسي بها اتجاهه أخجل كلما حمّمته أنزعج كلما أعريه لحاجة أو لعلاج.." [1]

وقد لجأ إلى العنف كافتخار ذكوري وحاول إثبات سيطرته وسلطته على الجسد الذي يحيا به ويسكن فيه "فضعف المراقبة الطبية عليّ جعلني أتفرغ تماما لقهره ولإذلاله، وللتجبر على هزيمته المزعومة أمامي، الشّعر الجميل اللّزج يعاني من تشابكات مريرة من قلّة تمشيطه وتسريحه والفخذان وجلد ما تحت الثديين يعانيان من تقرحات شديدة ومؤلمة من طول الاحتكاك وملوحة التعرق وأنا لا أبالي به على الرغم من ألمه الشّديد الذي يضرب في رأسي"[2] لقد كره هذا الجسد وكره أيضا ذلك النّتوء في منطقة البطن، ظنه في بداية الأمر مرضا أو ورما وقرر استئصاله قبل أن يخبره كبار الأطباء بأنه حمل بطريقة بدائية في التكاثر البشري، تسمى

[1] سناء الشّعلان: أعشقُني، ص:55

[2] المصدر نفسه، ص:55

الجنس، وأنه سرعان ما يخرج بعد تسعة أشهر، كما ورد في معلومات مستقاة من الأساطير القديمة، لكن سرعان ما تتغير نفسية باسل المهري، حينما ينتقل من مرحلة الصراع مع الجسد إلى مرحلة مواجهة الأفكار والعقائد والقيم، حيث سرعان ما يفقد شكل الحياة على المجرة مبررات التّمسك به، حينما يقتنع باسل بما تضمنته مذكرات شمس، وهي مذكرات وإن حوت أفكارا في الاختيار والحريّة، إلّا أنّها خطاب عاطفي بالدّرجة الأولى، الرسائل والحكايا، الأحاسيس والمشاعر جميعها أدخلت باسل في جو من الأمان والإحساس بإنسانيته. لذلك انتقلت شخصية باسل من مرحلة الصراع ضد النوع الآخر إلى التوافق معه، من البحث عن هوية إلى الحصول عليها.

- البناء النّفسي لشخصية شمس:

خضعت نفسية شمس إلى ثلاثة تحولات وهي هلى التوالي، إحساسها اتجاه نمط الحياة، إحساسها اتجاه خالد، إحساسها اتجاه جنينها، وفي كل علاقة من هذه العلاقات الثلاثة تتشكل شخصية شمس نفسيا، لتنتج عن ذلك ثلاث توصيفات لها:

- العداء اتجاه نظام الحياة المفروض ورفضه
- عاطفة الحب اتجاه الرجل
- الأمومة

تتضمن الحالة الأولى مقاومة عدوانية اتجاه نظام حياتي صارم، وهي ليست مستترة؛ بل معلنة؛ لذلك تتميز هذه العدوانية بالإيجابية لأنّها تحاول أن تقول شيئا ما، أن تعبّر عن حاجة إنسانية لامتلاك إرادة حرّة اتجاه الذّات والآخرين، وهذا العدوان ليس موجها لشخص واحد بل إلى منظومة كاملة تتميّز بالفساد، وهو يترجم أحاسيس الرفض وعدم الاحتمال، والحرمان والشعور بالنقص.

بالرجوع إلى قانون السّلطة في تحديد جوهر الشّخصية، فإنه قائم على الجانب العلمي، أي الشخصية في رواية الخيال العلمي، علمية، تولد بشكل علمي وتمارس حياتها بشكل علمي آلي مخطط له، بما يخدم مصالح عليا معينة، بينما تعبر شخصية شمس في ذات الاطار عن حاجة الشخصية إلى الجانب الوجداني والقيم والأخلاق الإنسانية.

ما فيما يتعلّق بعاطفة الحب فتمثل رد فعل مباشر اتجاه الرؤية التي تنتج شخصيات مستنسخة من حيث كونها مسلوبة ومطعونة في حقوقها الطبيعية، وفي أجواء طافحة بالرومنسية

تحول الحب إلى نظرية، أو بعد خامس يشكل معالم الوجود، لننفتح على خصوصية في كتابة رواية الخيال العلمي، فاكتشاف الحب في هذا الزمن المستقبلي كان أعظم من إجراء العملية الجراحية الناجحة، في إشارة إلى أنّ الحب لا يموت ولا ينقرض ولا يمكن لأي سلطة أن تمنعه، فالروائية تجعلنا نكتشف شيئا موجودا في واقعنا ولكنّه غير موجود في المجتمعات المستقبلية، وتجعلنا نشارك دهشة اكتشافه وقدسيته بكلّ أنواعه، وقد خصّصت الروائية فصلا كاملا بعنوان معادلة الحب وانطلاق الطاقة لشرح هذا الاكتشاف العظيم.

وبذلك يكون الحبّ مظهرا من مظاهر اكتشاف الذات، فزواج شمس الأول كان عبارة عن صفقة، حقق بها زوجها المحامي شهرة واسعة النّطاق، حينما دافع عن قضية شعرها الطّويل؛ حيث كانت الحكومة تعاقب أصحاب الشّعر الطّويل من باب فرض شكل موحد بين البشر، فشمس لم تحس بالحب والأمن اللّذان كانت تنشدهما فيه، وهذا الحرمان والآلية في علاقتها مع الرجل جعلها تقيم علاقة مع غيره، هذه العلاقة ستكون لغوية بامتياز، يمكننا ملاحظة اشتغال الروائية على لغة العاطفة؛ لأنها مبثوثة في كيان الرواية بأسره.

أمّا عن عاطفة الأمومة هفي علاقة الأم بجنينها أو ابنها بعد الولادة وينتج عن هذه العلاقة تحول في البناء النّفسي لشخصية الأم، وانتقال شخصية شمس إلى علاقة بيولوجية مع جنينها هو قبل كل شيء ثمرة من ثمار التّمرد، ونلاحظ من خلال أحداث الرّواية وجود علاقة أمومة قوية بين شمس وجنينها؛ لأنّها كانت تحدثه وتقرأ له، وترصد حركاته، وتتقبل التغييرات وآلام الوحام التي تحدث لها بكلّ حب، والواقع هو أنّ هذه الأمومة تتجاوز علاقة بين أم وجنينها، إنّها وبالنظر إلى سياقها وملابساتها، فكرة لحماية البشرية من خطر مستقبلي مرتقب إن أسرف الإنسان في ماديته وأفرغ روحه من معاني الحب والصلة بالآخر.

- الإنسان الآلي:

يلاحظ في هذه الشخصية أنها بقيت كجهاز مبرمج، يقوم بوظائف محددة، وهو لا يحمل عاطفة اتجاه الآخرين ولكنّه بحكم المرافقة المستمرة للإنسان يكون أكثر قربّا من أفراد أسرة صاحبة، والروبوتات في الرواية حيادية ولا تشكل أيّ خطر؛ حيث أهملت الرّوائية هذه الشّخصية وجاء ذكرها عابرا في صفحات الرواية إلا فيم يخص تكليفهم بمهمة معينة.

نستخلص من خلال دراسة البعد النفسي لشخصيات الرّواية، تركيز الروائيّة على نفسيات الشّخصيّات، وكشف دواخلها، وهو الأمر الذي يضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع

الشّخصيات، فهو يطّلع باستمرار على نفسيتها المتغيرة بحسب الأحداث التي تواجهها، ففي كلّ مرّة يحدث التّصدّع النفسي، تعد له الروائية دفقة من المشاعر الإنسانية ممثلة في أفكار أو علاقات لتلم شتات النفس؛ وذلك خدمة للمسار العام لرؤية رواية الخيال العلمي، وهي أنّه كلّما استسلم الإنسان لسلطة تفقده احساسة بذاته، ضاعت نفسه، وكلما اقترب من كلّ ما هو من طبيعته كلّما وجد نفسه وسعادتها.

ثالثا- طبيعة الأفعال ومستوياتها:

نهدف من خلال هذه الدّراسة إلى تحديد أفعال الشخصيات التي تساهم في الدفع بأحداث الرواية، وبيان دوافعها، وبما أنّ الرّواية تقوم على أحداث فإنه يجب توفر فاعل يسند إليه هذا الفعل، وكلّ فعل يؤدي إلى ردّ فعل، وبالتّالي يكون تشكل منظومة من العلاقات بين الشّخصيات في النص الروائي، ناتجا عن إسناد الحدث المنجز لهذه الشخصية أو تلك، وإذا انطلقنا من هذه النقطة بالذّات وهو تقابل الأفعال في الرّواية يمكننا تحديد محورين لهذه الأفعال، أفعال الهدم وأفعال البناء:

- **أفعال الهدم:**

تعني هذه الأفعال دلاليّا، الجانب المعيق في عملية تطور الحدث، حيث تعتبر بمثابة منعرجات دالة على التّعطيل، حيث تسهم في تعميق هوّة الصّراع بين الشّخصيات أو تغيّر في مسار اتجاه الأحداث، ورصّد هذه الأفعال في رواية الخيال العلمي أعشقني يعني استخلاص كل ما له علاقة بمصادرة الرأي، الاعتقال، القتل، التعنيف الجسدي والنّفسي، وهي كالتّالي:

- سجن شمس: 21 سنة
- زواج شمس من المحامي واستغلاله لقضيّتها
- إدمان أم شمس على مواقع التّواصل الافتراضي وانتحارها
- هجرة أب شمس
- اعتقال شمس
- تعذيب شمس
- قتل شمس
- تعرّض باسل المهري لكمين إرهابي
- فقدان باسل المهري لجسده

- تخلي كل من زوجة باسل وطفليه عن باسل لشكله المخنّث
- تعنيف باسل المهري للجسد الأنثوي.
- التفكير في اجهاض الجنين

بملاحظة الأفعال السّابقة، سنرى أنّها تتّجه جميعها نحو تصعيد شدة الصّراع، إنّها الأفعال المولّدة لحركة الأحداث في الرّواية، حيث ترتكز أغلبها على شخصيتين بارزتين: هما شمس وباسل، وهي تمتدّ من سنّ الولادة عند شمس إلى قتلها، أما باسل فهي تبدأ من نقطة التّحوّل الرئيسية في حياته وهي تعرضه لحادث؛ فقد على إثره جسده، إنّ التّركيز على هاتين الشخصيتين يعني توجيه النظر إلى خطين متوازيين قد يبدو للمتلقي أنّهما لن يلتقيا أبدا.

- **أفعال البناء:**

تقع هذه الأفعال في مقابل أفعال الهدم، وهي تشير إلى عمليات الاستنهاض والسيّر بالأحداث إلى بنائها إيجابيا، وفي رواية أعشقني تظهر أفعال البناء، كنتيجة من نتائج تغير الوعي؛ لذلك تأتي مرتبطة بكلّ ما هو إنساني، وهي في رواية أعشقني كالآتي:

- التّمرد على حكومة مجرّة درب التّبانة من طرف شمس
- كتابة أدب الخيال العلمي ونشر الوعي لدى سكان المجرّة من خلالها
- انفصال شمس عن زوجها وهجرانها له؛ وهو تحرر من زواج شكلي.
- تعرف شمس على خالد
- حمل شمس من خالد، وهو الحمل الوحيد الذي وجد بطريقة تكاثر طبيعيّة
- كتابة شمس مذكراتها
- الأطبّاء يجرون عمليّة نقل دماغ باسل إلى جسد شمس
- قيام باسل بقراءة المذكّرات
- تغيّر موقف باسل من شمس
- قرار باسل في الاحتفاظ بالجنين وعدم اجهاضه
- إعلاء كلمة الله والإيمان به من طرف باسل.

هنا أيضا نلحظ اتصال هذه الأفعال بشخصيتين محوريتين وهما باسل وشمس، حيث تتبدى أفعال البناء لدى شمس وهي عبارة عن موقف مضاد لحكومة المجرّة، حيث تعكس لنا هذه المقابلة وجود رؤى متضاربة في من يبني ومن يهدم، فأفعال شمس وتمردها عن المجرّة فعل

هدم بالنّسبة للمجرّة، وقوانين المجرّة ونظم الحياة التي تحرص على إقرارها هي فعل هدم في تصوّر شمس، أمّا باسل المهري فإنّ أفعال البناء المرتبطة به ناتجة عن مرونته، ومرتبطة أكثر بتحوّل موقفه من شمس وقضيّتها، وهذا التّحوّل لم يأت هكذا؛ بل وفرت له الرّوائيّة ظروفا خاصة، كتخلي زوجته عنّه وإحساسه بالوحدة، من هنا أيضا يمكننا أن نستنتج انتقال فعل ابتعاد زوجة باسل عنه من فعل هدم إلى فعل بناء.

بعد بيان كل من أفعال البناء والهدم، ننتقل الآن إلى دراسة الدّوافع:

الفعل	الفاعل	المعني بالفعل	الدافع للفعل	الغرض	الحافز
سجن شمس: 21 سنة	الحكومة	شمس	العقاب	إساءة	محوّل
زواج شمس من المحامي واستغلاله لقضيّتها	زوج شمس	شمس	استغلال	إساءة	محوّل
إدمان أم شمس على مواقع التّواصل الافتراضي وانتحارها	الحكومة	أم شمس	صورت الحكومة أفعال ابنتها ارهابية	إساءة	محوّل
هجرة أب شمس	الحكومة	أب شمس	صورت الحكومة أفعال ابنته ارهابية	إساءة	محوّل
اعتقال شمس	الحكومة	شمس	العقاب	إساءة	محوّل
تعذيب شمس	الحكومة	شمس	تغيير مواقفها	إساءة	محوّل
قتل شمس	الحكومة	شمس	التخلّص منها	إساءة	محوّل
تعرّض باسل المهري لكمين إرهابي	ثوار وأتباع شمس	باسل المهري	الانتقام	إساءة	محوّل
تعنيف باسل المهري للجسد الأنثوي	باسل المهري	جسد شمس	الإذلال	إساءة	محوّل
إجراءات إجهاض الجنين	باسل المهري	الجنين	الأنانيّة	إساءة	محوّل

باستقراء الجدول نلاحظ، اتجاه خط الهدم من الحكومة إلى شمس ومن باسل إلى شمس، أمّا بالنّسبة للحالة الأولى فإن الأمر يتعلق بصراع إيديولوجي، حيث لحكومة المجرّة إيديولوجيتها التي تريد فرضها على الجميع، وهي عقائد وأفكار تقوم على جملة من المبادئ:

- لا ديانة في الحكومة، لا يوجد إله يؤمن به الإنسان
- كل البشر من طبيعة واحدة، لا يوجد ما يميّز إنسان عن آخر
- المشاعر والأحاسيس حالات قديمة تعبّر عن ضعف الانسان.
- توفر الحكومة للفرد المسكن الزّوجة والأولاد.
- يولد الإنسان ويموت وهو منذور لخدمة الحكومة.
- تقوم سياسة الحكومه على التّوجه الكوّني أي شموليّة السيطرة على الكون

-أي محاولة للخروج عن تلك المبادئ تعرّض صاحبها للعقاب.

بناءا على المعطيّات السّابقة، نستطيع تفسير أفعال الهدم بدوافعها، حيث كانت نتيجة للرغبة في السيّطرة على الإنسان، وهي دوافع جزئيّة يحرّكها دافع أكبر وهو تغيير رأي شمس، حيث يعتبر تغيير رأي إنسان بالجبر من أقسى أنواع العنف والسّيطرة، فالاعتقال، والسّجن والتّعذيب هي إجراءات دفاعيّة من طرف الحكومة التي توجّه أنظارها إلى مصالحها فقط، بعيدا عن أي سبيل إنساني؛ حيث الإنسان مجرد رقم يخدم مصالحها؛ وهي توحي له بأنّ التّطور العلمي والتّكنولوجي وتحقيق راحته وامتلاكه لمختلف الأجهزة العلمية المتطورة هي حياة عادلة، بينما يكون ذلك مدخلا لإحكام السّيطرة عليه وجعله تابعا، دون إرادة أو موقف شخصي. من هذا المنطلق اتسمت أفعال الحكومة بطابع عدواني تجاه شمس، وسخرت كل الوسائل للنيّل منها ومن محاولتها تحقيق ذاتها، وإذا عدنا إلى طبيعة أفعال الهدم على مستوى شخصيّة باسل فسنرى أنّها نفسيّة بالأساس، تتعلق بمشكل وجودي، مشكلة في الانتماء إلى نوع معين من البشر، هل هو ذكر أو أنثى؟، لذلك تتسم معاملته للجسد الأنثوي بالإهمال والإذلال. أفعال الهدم إذن كانت نتيجة لصراع فكري حيث امتلكت الحكومة سلطة في القيام بفعل الهدم من أجل المحافظة على نظامها.

أما عن أفعال البناء فتحدد في هذا الجدول:

الفعل	الفاعل	المعني بالفعل	الدّافع للفعل	الغرض	الحافز
التّمرد على حكومة مجرّة درب التّبانة من طرف شمس	شمس	الحكومة	الحريّة	تصحيح	محوّل
كتابة أدب الخيال العلمي ونشر الوعي لدى سكان المجرّة من خلالها	شمس	الحكومة	الحريّة	تصحيح	محوّل
تعرف شمس على خالد	خالد	شمس	الحب	تصحيح	محوّل
انفصال شمس عن زوجها وهجرها له؛ وهو تحرر من زواج شكلي.	شمس	زوجها	الحياة	تصحيح	محوّل
حمل شمس من خالد، وهو الحمل الوحيد الذي وجد بطريقة تكاثر طبيعيّة	شمس وخالد	الحكومة	الحب	تصحيح	محوّل
كتابة شمس لمذكراتها	شمس	الجنين	الحياة الحب الإنقاذ	مساعدة، تصحيح	محوّل
الأطبّاء يجرون عمليّة نقل دماغ باسل إلى جسد شمس	الأطبّاء	باسل وشمس	الحياة	مساعدة	محوّل
قيام باسل بقراءة المذكّرات	باسل	شمس من خلال مذكراتها	المعرفة	التّصالح	محوّل
تغيّر موقف باسل من شمس	باسل	شمس	المعرفة	مساعدة	محوّل
قرار باسل بالاحتفاظ بالجنين وعدم اجهاضه	باسل	الجنين	إنساني	مساعدة	محوّل

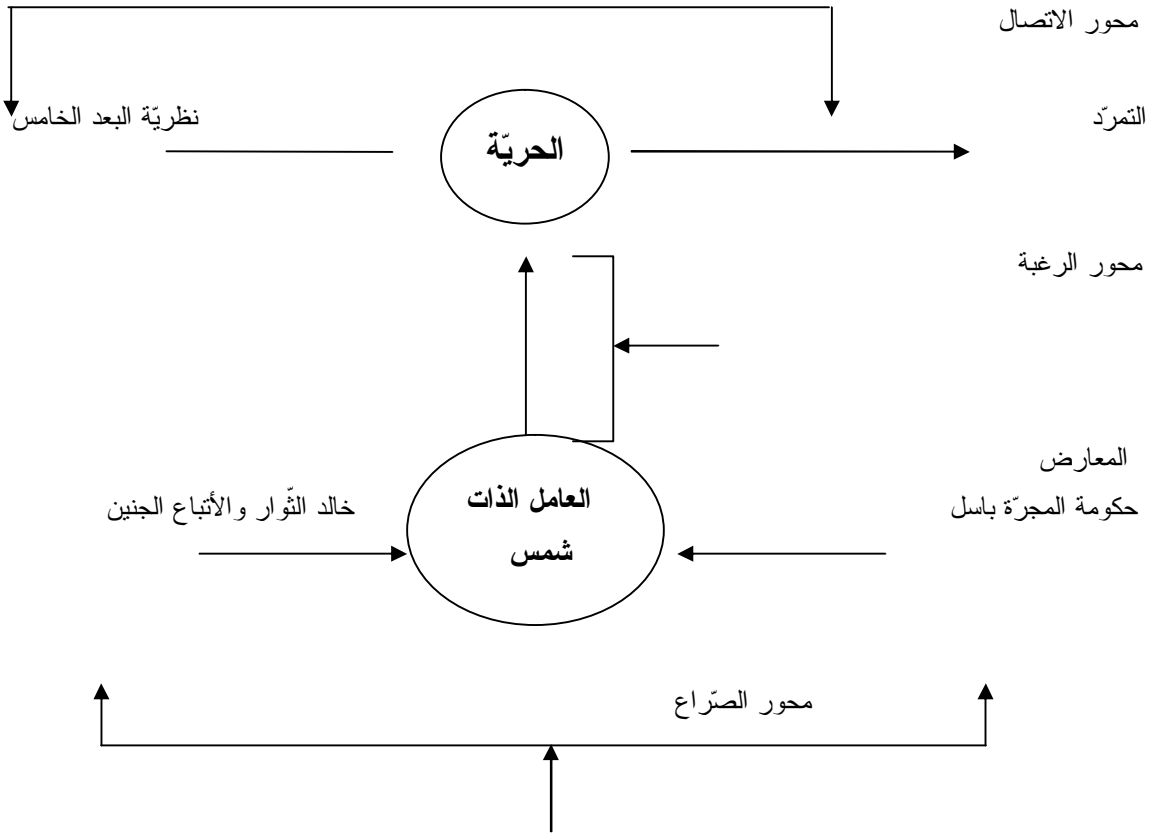
إعلاء كلمة الله والإيمان به من طرف باسل	باسل	باسل	الإيمان	تصحيح	محوّل

بقراءة هذا الجدول: نقف عند الجهة المضادّة لحكومة المجرّة؛ حيث تستهدف أفعالها بناء نموذج حياتي خاص، ينتمي إلى دائرة الإنسان ولا يخرج عنها، الإنسان بمشاعره وأحاسيسه، بقوّة الحبّ فيه وطاقته التي تمكنّة من الوقوف في وجه قوى الشّر والظّلم، إنّه مسار تصحيحيّ إن صحّ القول، انبثق عن شخصيتين محوريتين هما شمس وباسل، ويتجلى هذا المسار في منعرج أساسي من الرّواية، وهي المذكّرات التي كتبتها شمس محملّة فيها مشروعها الحياتي والفكري الخاص، المشروع البسيط المنبثق من الذّات الإنسانيّة الذي عقّدته الحكومة وأحكمت عليه المغاليق وضيقت عليه الخناق،؛ و بالتّالي قامت أفعال البناء من خلال شمس في كتابة المذكرات، وباسل في قراءتها، الكتابة القائمة على الإقناع والقراءة الواعية، حيث أنتجت هاتين الوضعيتين توافقا في الرؤى وانسجاما في فكرة التغيير والتّصحيح.

رابعا- الشّخصيات والنموذج العاملي:

إن دراسة الشخصيّات بناءا على النموذج العاملي، هي دراسة القوى الفاعلة، والقوى الفاعلة هي كل قوّة مؤثّرة في صيرورة الأحداث، حيث يتم تحديد العلاقات بين هذه القوى من خلال جرد العلاقات الأساسيّة مع ذكّر عناوينها، وخصائصها المختلفة، فالنموذج العاملي هو " تعميم لبنية تركيبيّة، أو شكل قانوني لتعميم النّشاط الإنساني، أو هو بعبارة أخرى النّشاط الإنساني مكثّفا في خطاطة ثابتة"[1] وفي محاولة غريماس بناء نموذجه وفق رغبة في جعله نموذجا شاملا ومستوعبا لمختلف أوجه النّشاط الإنساني، يقوم النموذج العاملي لرواية أعشقني نحدد محاور وعناصر هذا النموذج وفقا للمخطّط التّالي

[1] سعيد بنكراد: السيميائيّات السّرديّة، ص:71



- الفئات العاملية في رواية أعشقني:

-الذات- الموضوع:

تتأتّى أهميّة هذه الفئة من كونها الأساس الذي ينبني عليه النّموذج العاملي؛ حيث لا يمكن تحديد أيّ ذات؛ إلّا من خلال قيام علاقة بينها وبين موضوع ما، فشمس في رواية أعشقني ذات لأنّها ارتبطت بموضوع الحريّة ورغبت به؛ حيث تحولت إلى غاية أساسيّة في حياتها؛ لذلك فالعلاقة التي تحكم كلا من الذّات والموضوع هي علاقة رغبة، والحريّة المقصودة في الرّواية، هي استرجاع الإنسان ذاتيّته، أن يعيش بكلّ ما يميّزه بشكل طبيعي بعيدا عن اكراهات الإلحاد، النّمذجة، الآليّة، إنّها حريّة من أجل الذّات كي تعيش بشكل طبيعي في عالم يسوده الحبّ والأمان.

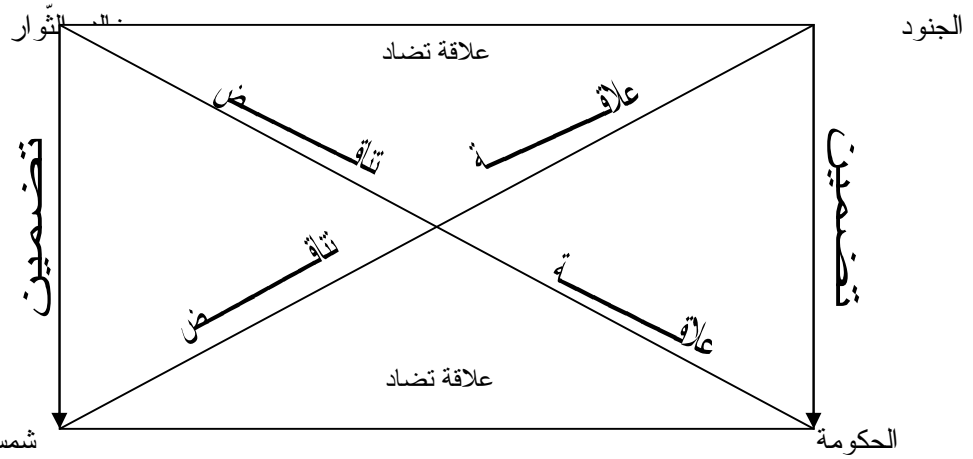
إنّ علاقة الرّغبة ليست علاقة اتصال دائما، وبالرجوع إلى رواية أعشقني تظهر لنا علاقة الانفصال بين الذات والموضوع من خلال قتّل شمس، ولكنّها تحاول الاتصال مجدّدا بوجود جنينها الذي لم يمت؛ ذلك أنّ الرّغبة تتحقق من خلال نفي حالة وإثبات أخرى، كنفي الاستبداد لإثبات الحريّة فشمس ترغب في الحريّة ولا ترغب في الاستبداد، وعلى هذا المستوى

ينشأ الفعل المحوّل: الاتصال والانفصال كحالتين متعاقبتين لذات تجاه موضوعها الذي ترغب فيه.

تحوّل انفصالي: نلمسه في زواج شمس من المحامي، وهو أمر يعطل حصولها على الموضوع، ثمّ انفصالها عنه.

تحوّل اتّصالي: من الانفصال إلى الاتصال يتمثّل في انفصال الذات عن موضوعها من خلال قتل شمس، لكن يعود الاتصال بوجود جنينها ومذكراتها التي دونت عليها منهجها في الحياة ليكمل مسيرة التّمرد والنضال، وهو ما ينتج عنه نموذج عاملي جديد.

و لتحديد الدّلالة بمنظور غريماس، نحدد المربّع السيميائي لرواية أعشقني، من خلال الرّغبات المتصارعة:



حيث يقع التّضاد بين كل من شمس وحكومة المجرّة، وخالد والثّوار من جهة وجنود المجرّة.

أمّا التّناقض فيقع بين شمس وجنود المجرّة، سلطة الحكومة وخالد، الثّوار

التضمين يحدث بين المجرّة وجنودها، وبين شمس، خالد، الثّوار.

-المرسِل / المرسَل إليه:

تقوم العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه في رواية أعشقني على الإرسال بأن تدفع نظريّة البعد الخامس كقوّة وجدانيّة وقيميّة الذات (شمس) إلى التّمرد حيث عبر العامل المرسَل إليّه (التّمرد) يتم العمل على تحقيق الموضوع وهو الحريّة، وتضمّ نظريّة البعد الخامس كلّ ما له علاقة بمشاعر الإنسان والحوافز التي تجعله يقاوم استعباده، حيث إنّ وجود هذه القوّة الداخليّة في شمس سواء في ارهاصاتها أو بعد اكتمالها، قد شكّل موقفا معاديا لسلطة المجرّة، سرعان ما أعلنت عنه من خلال التّمرد وقد تمثّل هذا التّمرد في النضال ضدها واكتساب اتباع.

-المساعد/المعارض: تتكون هذه الفئة من مساعد ومعارض، حيث تحكم بينهما علاقة صراع، من منطلق ارتباط العامل المساعد بتقديم المساعدة للذات من أجل الحصول على موضوعها الذي ترّغب فيه، ولا يشترط في المساعد أن يكون إنسانا، وفي رواية أعشقني يتمثل المساعد في كلّ من خالد والثوار وباسل في مرحلة أخيرة، ويأتي عامل المساعدة من الإيمان بالقضيّة والكفاح من أجلها، أما المعارض فيتمثّل في الجنود الذين تسخرهم المجرّة لتنفيذ قرارات القمع والقتل.

قدّمت الروائية شخصياتها بأبعادها الثلاثة، الفيزيولوجيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، وقد تنوعت أساليب تقديم الشّخصيات بين التقديم الذاتي والتقديم الغيري، لتصوغ صورة كلّية خاصّة عن صورة الإنسان في المستقبل، وهو الإنسان الذي تضعه الروائيّة وفق شروط تخييلية معينة، فلكلّ شخصيّة عالمها الخاص الذي ما يلبث أن تمسّه رياح التغيير بالتّصادم أو الائتلاف مع شخصيات أخرى، وقد تنوّعت أفعال الشّخصيات بين الهدّم والبناء، وهي أفعال سارت بأحداث الرّواية إلى مرحلة الانعتاق، " ولعلّ ما شاب حقيقة الشّخصيّة من خلط تمثل في عدم التّمييز بين الشّخصيّة كمكوّن تخييلي والشّخصيّة كذات فرديّة"[1]، وتتبع خصوصيّة الشخصيّة في رواية الخيال العلمي من كونها مكوّن تخييلي بامتياز، وذلك بخضوعها للتّغيير الجسماني، فهي إما مركبّة أو مختارة قبلا، وهي غير مشابهة لأيّ نموذج واقعي، سواء في تركيبها الفيزيولوجي أو في نوعيّة العلاقات الاجتماعيّة فيما بينها، ثمّ نفسيتها الخاصّة.

[1] فانسون جوف: أثر الشّخصيّة في الرّواية، تر:لحسن أحمامة، ط:1، 2012، ص:7

الفصل الثالث
بنية الزمن في رواية الخيال العلمي العربية المعاصرة رواية أعشقني لسناء الشعلان أنموذجا

أولا- الترتيب الزمني:

1- الاسترجاعات

1-1 الاسترجاعات الداخلية

1-2 الاسترجاعات الخارجية

2- الاستباق

2-1 الاستباق كإعلان

2-2 الاستباق التمهيدي

ثانيا- السّرعة السّرديّة (الدّيمومة)

1- الإيقاع الزّمني للسرد

1-1 إبطاء السّرد

1-2 تسريع السّرد

أولا- الترتيب الزمني:

يعتبر الزّمن من بين أهم المكونات البنائيّة للرّواية، ولا تتأتّى هذه الأهمية من كونه إطارا زمنيا تنتظم فيه الأحداث فحسب؛ بل لأنّه تحوّل إلى مكون فاعل في تحديد نوع الرواية، وبالنّظر إلى مرونته فقد اعتمد عليه الروائيون ليكون مناطا للاشتغال التجريبي، "لم يكن الزّمن يشكّل قضيّة صعبة في الرّواية الكلاسيكيّة، ولكنّه في الرّواية الحديثة أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنّه لم يكن إلّا توقيتًا للأحداث، فأصبح عنصرا معقّدا وشريانا حقيقيّا من شرايين الرّواية"[1]، وتركّز الدّراسة الحديثة للزمن في الرواية على بنية الزّمن كما هي في النّص السردي "تعتمد الّدراسة الحديثة للزمن الرّوائي على تقسيمه إلى زمن يفرضه ترتيب الأحداث والوقائع، وزمن آخر يكشف ترتيب الأحداث كما وردت في السّرد دون النّظر إلى ترتيب زمن حدوثها في الواقع، وقد لفت النّظر إلى هذا النّوع من الدّراسات الشّكلانيون الروس الذين يمثلون انطلاقة فاعلة في تحليل الخطاب الرّوائي ويقف على رأس هؤلاء توماشفسكي، الّذي أطلق تسمية تصلح للنثر القصصي عموما هي الزمن الحكائي"[2].

فقد انتبه الشّكلانيون الروس إلى ضرورة إدراج دراسة الزّمن ضمن مباحثهم السّردية، "كان الدّور الذي لعبه الشّكلانيون الروس رائدا في توجيه النّظر إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي. وكان للتمييز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي، بين ما سماه توماشفسكي (Sujet /Fable) أثر فيما سيلي من الأبحاث، يقصد توماشفسكي مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وأن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها لكنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[3] فالعلاقة جدلية بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، كما يقوم كلّ منهما على مجموعة من الحوافز " يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السّبب والنتيجة كما يتجلى المبنى الحكائي أيضا كمجموعة من الحوافز، لكنها مرتّبة بحسب التّتابع الذي يفرضه العمل، وانطلاقا من هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدّم لنا أشكالا متعدّدة للتجلّي الزّمني كما يظهر من خلال

[1] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، الدّار التّونسية للنّشر، ط1، 1986، تونس، ص:107 .

[2] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دط، دت، ص:137.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير المركز الثقافي العربي، ط:03، 1997، الدار البيضاء، ص:70

المبنى الحكائي"[1]، ويقوم عمل توماشفسكي على إبراز شكل العلاقات بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ويبرز من خلالها أهمية دراسة الزّمن ودوره في العمل الحكائي"مميزا بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي، يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدّة عرضه".[2]

ويحدد البنيويون كما سبق الذّكر مستويات الزمن حيث تتمظهر وفق مستويين:

زمن القصة: ضمن هذا الزمن تسير الأحداث وفق ترتيب منطقي تسلسلي سببي، أي يتم سرد الأحداث وفق خطيّة زمنية منطقية لا تخضع فيه بنية الزمن لأي خرق أو تجاوز.

بالنّسبة للمستوى الثاني فهو زمن الخطاب: ويكشف لنا هذا الزمن عن الطريقة الخاصة التي يقدم بها راوي الخطاب سرده للأحداث؛ حيث لا يشترط في هذا الزّمن مراعاة السّير الطّبيعي للأحداث، وهنا تتاح للسّارد عدّة خيارات لتقديمها، وغالبا ما يختار السّارد الخيار الأكثر موائمة لتخطيطه الجمالي: "كما وضّح جان ريكاردو في كتابه (قراءة الرواية الحديثة) مفهوم زمني السّرد والقصّة من خلال ضبطهما معا بواسطة محورين متوازيين يمثل أحدهما زمن التعبير اللغّوي، بينما يمثل الآخر زمن الواقعة، (أو زمن السرد أو زمن القصّة حسب تعبير ريكاردو) ويُظهر من خلالهما التّرتيبات الممكنة، والأشكال المحتملة لتقديم الزمن"[3].

كما ركز على ضرورة التأريخ للأحداث من أجل تحديد زمن المتن الحكائي، والمدّة الزّمنية التي تشغلها تلك الأحداث، وتحديدها، "وفي سرعة السّرد يحاول دراسة علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين وهكذا يحدد ضمن سرعة السّرد هذه الخصائص: مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين، مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السّرد، مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي"[4] وهي المباحث الّتي تطورت مع تودوروف من جهة أخرى يقيم تودوروف تميزا بين القصّة والخطاب "إن زمن الخطاب بأحد المعاني يرى تودوروف، خطّي، وزمن القصّة متعدد الأبعاد، إن العديد من الأحداث في القصّة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا

[1] سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص:70

[2] المرجع نفسه، ص:70.

[3] يوسف حطيني:مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص:136

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص:68 .

يمكنها أن تأتي مرتّبة واحدة تلو الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزّمنية المتعددة التي تمدّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزّمني "[1]، إذن يقوم تصور تودوروف على تحديد أنماط العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب من جهة أخرى "إذا افترضنا أحداثا في قصّة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث 1 ←ـــــ حدث 2 ←ـــــ حدث 3

فإن زمن السّرد قد يأتي على الترتيب التالي

حدث 1 ←ـــــ حدث 3 ←ـــــ حدث 2

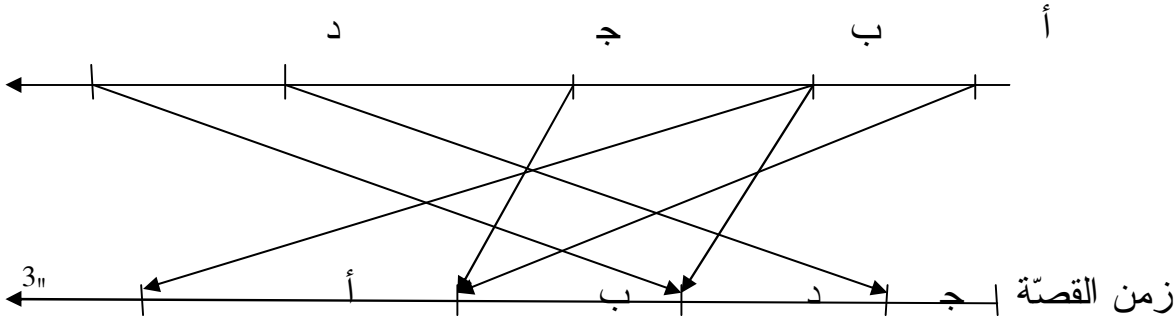
أو على الترتيب التالي:

حدث 2 ←ـــــ حدث 3 ←ـــــ حدث1

أو على الترتيب:

حدث 3 ←ـــــ حدث 1 ←ـــــ حدث 2"[2]

فالسّارد أمام نظام زمني مفتوح على عدّة ممكنات، وحتى في الحالة التي تبدو فيها الوضعية ذات تطابق بين زمن القصّة وزمن السّرد في البداية، إلّا أنّه يمكن للروائي أن ينحرف عن أي خطيّة فيما بعد، سواء بالاسترجاع أو الاستباق ويمثّل لهذا بما يأتي .



ومن هنا يمكن للقصة الواحدة أن تروى بعدّة طرق، وهي تترجم ممكنات بناء القصة في حد ذاتها، وفيما يتعلق بهذا النّظام الزّمني المزدوج يقترح جينيت دراسته ضمن ما يسميه بالمفارقات الزمنية "ينطلق جينيت في هذا المستوى من خلال القول بأنّ الحكاية، هي نظام زمني مزدوج، حيث نصادف مظهرين لزمن الحكاية، الزمن الأول هو زمن الأحداث كما

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص:73.

[2] محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط:01، 2010، الجزائر، ص:87، 88.

[3] حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، ص:74

وقعت بالفعل، (زمن الحكاية)، والزمن الثاني هو زمن يخضع لانتظامات الخطاب أو القصّة، ولدراسة هذه الوضعيات الّتي تتخالف أو تتعاقب يقترح دراستها ضمن ما يسميه بالمفارقات الزمنية"[1]، حيث تقوم المفارقة الزمنية على استخدام مجموعة من التّقنيات الّتي يعتمد عليها في تحديد مواطن اختراق النّظام الزمني الطبيعي، مثل الاسترجاعات والاستباقات "المفارقات الزّمنيّة تعني دراسة الترتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث الزّمنية نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه"[2] فالمفارقة تحدث سواء في الاسترجاع أو الاستباق. "تقتضي دراسة التّرتيب الزّمني في القصّة مقارنة نظام تتابع الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية وهو ما يُخوّل للدارس الوقوف على ما يدخله الرّاوي من تحوير يتّخذ صورتين أساسيّتين: الارتداد والاستباق"[3]، ولكل مفارقة مدى واتّساع، ومدى المفارقة هو الذي يتم فيه قطع السّرد أو التّسلسل الواقعي والشروع في الاسترجاع أو الاستباق "يمكن للمفارقة الزّمنية أن تذهب في الماضي أوفي المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللّحظة الحاضرة، (أي عن لحظة القصّة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنيّة) سنسمّي هذه المسافة الزمنيّة مدى المفارقة الزمنيّة ويمكن للمفارقة الزمنيّة نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا – وهذا مانسميه سعتها "[4]

يوضح كل من المدى والسّعة بالشكل التالي"[5]:

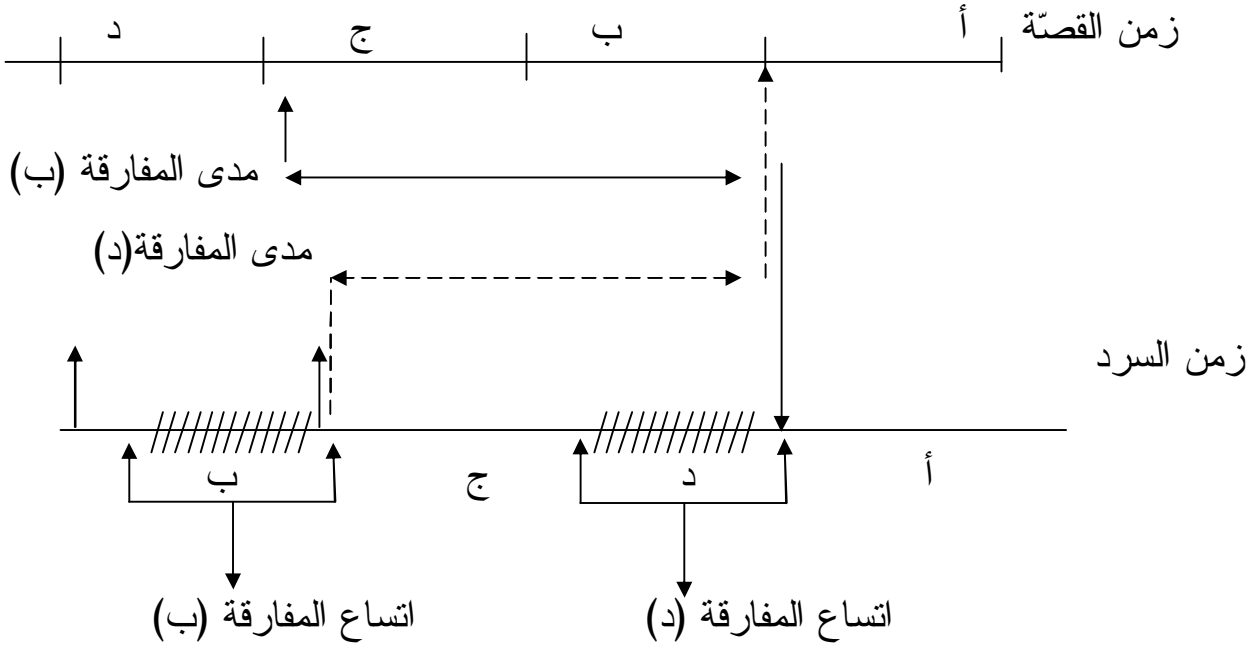
[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:129.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:47.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص:17.

[4] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:59.

[5] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص75



يلاحظ في هذا الشكل، انتقال اللّحظة (د) إلى مكان اللّحظة (ب) وانتقال اللّحظة (ب) إلى مكان اللّحظة (د)، وهنا حدثت المفارقة أي أنّهما متساويتان من حيت الاتّساع، وبالنّسبة لمدى المفارقة علينا تحديد النّقطة التي شرع فيها بصياغة المفارقة أي تحديد اللّحظة المفارقة في زمن القصّة وبدايتها في الزمن، واللّحظة (د) في هذا المخطط تعني استباقا، بينما اللّحظة الزمنية (ب) في زمن السرد تعني استرجاعا، ومدى الاستباق يتحدد من بداية اللّحظة المفارقة (د) في زمن القصة إلى بدايتها في زمن السّرد.

1- الاسترجاع:

يطلق جيرار جينيت على الحكاية الّتي تشكل منطلقا لتحديد نوع المفارقة مصطلح الحكاية الأولى "فالحكاية الأولى هي نقطة التّمفصل الزّمني الأساسيّة الّتي تُحدد صيغة المفارقة باتجاه الماضي أو المستقبل"[1] ويتضمن الاسترجاع الرجوع إلى الماضي ؛حيث يكون مساهما في بناء الرّواية؛ من خلال توظيفه لأغراض فنيّة وجماليّة ودلاليّة معينة، لأنه من غير الممكن الاقتصار على زمن واحد طيلة أحداث الرواية.

إنّ التّنوع في الأزمنة وطرق التّعامل معها، هو ما يحقق المفارقة الزمنية، ولا يمكن لأن زمن أن يوجد إلّا وقد خطط له السّارد وظيفة ما في نسق الرواية، لأنّنا لو نظرنا إلى

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:131.

الاسترجاع من حيث كونه استذكارا لأحداث مضت سنرى بأن للرواية ذاكرة قبلية يتم الرجوع إليها كلّما دعت الحاجة، وبالتالي فإن الاغتراف منها هو ما يقطع من جهة خطيّة الزمن، ويضمن حركة الرجوع والعودة في السرد "وإذن فإن كل عودة للماضي تشكّل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصّة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية، أكثر من غيرها، إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي، دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنّية خالصة في النص الروائي"[1] لذلك لا يمكن لأي حكاية أن تُعزل عن ماضيها الخاص، هذا الماضي الذي يُستدعى لتحقيق مقاصد حكائية، من أهمها ملء الفجوات التي تتشكل في صيرورة السّرد. فالحاضر على علاقة وطيدة بالماضي؛ لأنه محصلة له، وعلى هذا الأساس تستدعي عملية الربط وجود علاقة قوية تبرر ما تؤول إليه الأحداث في النقطة التي تنتمي إلى الحاضر.

تطرح مها القصراوي سؤالا مهما جدا عن استعادة الماضي، هل هو مجرد عملية زمنية أم هو ضرورة جمالية وفنية، أم يعبر عن دلالة فكرية ومعرفية لابد من بلورتها ؟أو لعلّ المسافة الزمنية بين الحاضر والماضي تثير في النفس متعة، وتخلق رؤيا جديدة للحوادث في ضوء خصوصية التجربة الجديدة وما تجسّده من دلالات"[2]، وعلى الرغم من أن استرجاع الزمن ضرورة ترتبط بوظيفة متحقّقة على عدّة مستويات؛ إلّا أنّ هذه الفرضيات تدخل في صميم عمل السرديات، إذ لا يقتصر الأمر فيها على إبراز المكون السردي ولكن ينبغي تفسيره والبحث له عن وظيفة انطلاقا من بعده الجمالي وعلاقته مع مختلف الأزّمنة، وأثره في المتلقي، وما ينبثق عنه من دلالات في إطار توظيفه الجديد، وانطلاقا من تلك الفرضيات تحدد مها القصراوي، أهمية الاسترجاع في النص الروائي، وما يحقّقه من مقاصد ووظائف دلاليّة وجماليّة، فيما يأتي:

– سدّ الثّغرات الّتي يخلفها السرّد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:121.

[2] مها حسن القصراوي: الزّمن في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط:01، 2004، بيروت، ص193.

– تقديم شخصيّة جديدة ظهرت في المقاطع السرديّة، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصيّة اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها.

– تعمل المقاطع الحكائية (المحكي الثاني) المتمثّلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية (المحكي الأول، من خلال الاندماج فيها، وتنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيّرة.

– رؤية الآتي في ضوء معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة.

– تنوير اللّحظة الحاضرة في حياة الشّخصيّة وفعلها، من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية

– يُخلّص الاسترجاع النّص الروائي من الرتابة والخطّية، ويحقّق التوازن الزمني في النّص.

– يكشف الاسترجاع عن عمق التّطوّر في الحدث، والتحوّل في الشّخصية بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلاليّة من خلال المقارنة بين وضعيتين، مثل وضعيّة البطل بين الماضي والحاضر في الحكاية الواحدة"[1] وبالعودة إلى منهج جيرار جينيت في تحليل الخطاب الروائي، نحدد أنواع الاسترجاع حيث يقسمه جيرار جينيت إلى نوعين: داخلي وخارجي:

1-1 الاسترجاع الداخلي:

يقوم هذا الاسترجاع على استذكارأحداث ذات علاقة بزمن قبل بدء الحاضر يتم الرجوع إليه بعد بداية الحكي، "الاسترجاعات الداخلية تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة، عبر إعطاء معلومات متعلقة بها، أو أن يتم العودة إلى شخصيات غيبت مدة عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني"[2]، وللاسترجاع الداخلي دور كبير في الإبانة عن مدى قدرة السارد في التعامل مع الزمن حيث أنه جمع بين بنية أساسية للحكاية وعناصر أخرى حكائية يتم استرجاعها بحسب نوعيتها، ويقسمها جيرار جينيت إلى فئتين، الأولى هي الاسترجاعات المكمّلة، يتم الرجوع إليها لملئ الفراغات التي تم

[1] ينظر: مها حسن القصّراوي: الزّمن في الرواية العربية، ص:193، 194.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:131

تجاوزها أثناء حركة السرد وسرد الأحداث ــ" وهي استرجاعات تقوم بوظيفة سدّ الإغفالات والسّهو والفجوات التي أهملتها القصّة، عبر حركة الزمن السردي؛ كأن نذكر بعد تقدم مهم في الحكاية، حادثة وقعت للشخصية تساعدنا على فهم موقفنا الحالي"[1]، والاسترجاعات التكرارية، يتم فيها الرجوع إلى الوراء بشكل واضح وهي تتضمن ربط الماضي بالحاضر قصد المقارنة بينهما.

1-2 الاسترجاعات الخارجية:

ضمن هذا النوع يتم استرجاع حادث أو أحداث خارج الحكاية، وهذه الأحداث تعبر عن تاريخ سابق عن الحكي ؛لذلك فهي تضطلع بدور مهم جدا، حيث تمد القارئ بخلفية تمكنه من فهم وتفسير بعض الأحداث والشخصيات والأفعال، "تتصل أساسا بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك، وهي من حيث صلتها بالحكاية الأولى لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمن ماض، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق الحكاية الأولى"[2]، وينقسم الاسترجاع الخارجي بدوره إلى صنفين: استرجاع جزئي واسترجاع كليّ "الصنف الأول يتعلّق بسرد حادثة ماضية، ثمّ يقفز السارد على ماتلاها، ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى الاسترجاع الجزئي، أما الصّنف الثاني، من الاسترجاع الخارجي فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدّة زمنيا وفق تتابع متّصل، يستمر حتى نقطة بداية الحكاية الأولى وهو ما يسمّى الاسترجاع التام"[3]

ولتحديد مواطن الاسترجاع الداخلي والخارجي في رواية الخيال العلمي نحدد جملة الاسترجاعات الواردة في رواية الخيال العلمي "أعشقني" وفق هذا الجدول والتعليق عليها :

الفصل	الاسترجاع	نوعه	الصفحة
الأول	لعلّ جسدها الصّغير النّافر الثديين الضّامر البطن.. وحده من يفضح دون خجل أو خوف رحلتها مع العذاب عبر كثير من الكدمات والجروح	استرجاع خارجي	19
	قيل لي: إن بنيتها الضعيفة خلاف مراسها وعزيمتها وإصرارها قد جعلتها لاتصمد أكثر من أيام قليلة أمام التعذيب	استرجاع داخلي	20
	يقولون إنّها زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض، ويذكرون أنّها كاتبة مشهورة كما يقولون عليها الكثير من الأشياء التي ما عاد ذهني المشوّش بفوضى الألم يتذكرها	استرجاع داخلي	20
	لاشكّ من أنّ حروبي الطّويلة مع المعارضين والمنشقّين..قد سرقتني حتى من معرفة هذه المرأة	استرجاع خارجي	20

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:132

[2] المرجع نفسه، ص:132

[3] المرجع نفسه، ص:132، 133.

	جرّاء أشعّة ذلك الفخّ الإرهابي الذي نصبه لي ثوّار المجرّة في دوريتي الصباحية الاعتيادية.	استرجاع داخلي	21
	هي لفظت أنفاسها الأخيرة هذا الصّباح في زنزانة قذرة، وأنا تعرضّت في الوقت نفسه لحادث إرهابي	استرجاع داخلي	22-21
	و إن كان في زمرة من ساهموا في ملاحقتها وسجنها وقتلها بمعنى من المعاني.	استرجاع خارجي	24
	حتى تلك الجثث الكثيرة المكوّمة في المشرحة حصيلة حادث مروري على الخط الضوئي السّريع بين الأرض والقمر	استرجاع داخلي	26
الفصل الثّاني	هكذا تعلمنا في مدارسنا وفي جامعاتنا، وهكذا علّمنا معلمونا الرجال الآليون..وهكذا تعلمت أنا في عملي الخطير، فخطأ واحد في الحساب كفيل بتفجير مركبتي	استرجاع خارجي	31
	ويشبّه نفسه بغرور يتقنه، وهو من صميم طبعه – برائد الفضاء المشهور نيل آرمسترونج الرجل الأول الذي وطأ سطح القمر قبل أكثر من ألف وخمسمائة عام	استرجاع خارجي	
	لكن التّقدم الحضاري كان عمل على انقراض هذا التواصل الذي لا يعرف بالضّبط كيفية تفاصيله وآليّة عمله، بعدما استحدثت مراكز التنمية الأخلاقية الإلكترونية وسائل تواصل جسدية إلكترونيّة	استرجاع خارجي	37-36
	كيف نسيّ تماما قصّة الجسد الأنثوي، أنّى له أن ينسى ابتسامتها	استرجاع داخلي	38-37
	هذا الجسد الأنثوي اللّعين يتذكّره، تماما، وهذه الندوب المحفورة فيه تعيده إلى تفاصيل موت صاحبته	استرجاع داخلي	38
الفصل الثالث	أرغب بقوة في أن تزرعوا دماغي في جسد ذلك الحيوان المنقرض الذي اسمه الحمار، فأنا وفق أوصافه التي درسناها في مادّة الأحياء المنقرضة والمتحوّرة أشبهه في غبائي، وانقيادي لكم دون أدنى تفكير	استرجاع خارجي	44-43
	وأين كانت الحكومة والمجلس القضائي الكوني الأعلى والمخابرات عندما كنت أحارب وأقاتل من أجل أمن المجرّة وسلطتها واحترامها	استرجاع داخلي	45
	ها هي بشعرها الطّويل الأسود المخالف لنظام المجرّة القاضي بقصّ الشّعر. .لابد أنّها كانت تدفع الكثير من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشّعر	استرجاع خارجي	47

	لابدّ من أنّهم حلقوا شعرها عندما كانت في المعتقل،، ليلة قابلهاجسدا مسجّى كانت بلا شعر، كانت صلعاء مقيتة السّحنة، لابد أنّهم عذّبوها بحرمانها حتى من شعرها الذي يبدو أنّها كانت تحبه..لتبدو به امرأة مختلفة خارجة بسلام على قوانين المجرّةالتي تتكاثف جميعا وبإصرار على توحيد الشّكل الخارجي	استرجاع داخلي	49
الفصل الرابع	لذلك اعتدّت منذ أسابيع على أن أجلس في الظّلام كي لا أراه، ولا يراني	استرجاع داخلي	53
	هو متّسع لي، ولكنّني على الرّغم من ذلك أشعر بأنه ضيّق عليّ حدّ الاختناق، وكثيرا ما يخون حركاتي، فهو أضعف من ذاكرة القدرة عندي، أقصر من جسدي السّابق، أنحف منه، أضعف منه، لا يملك أيّا من مرونته أو حرفيّة حركاته..	استرجاع داخلي	53
	تخليّت تماما بفعل المرض والتحذيرات الطّبية وجسدي المسروق عن رياضاتي الأثيرة كلّها وحركاتي ذات العنفوان الذكوري المدجّج بقوّة البنية ومراس التدريب العسكري	استرجاع خارجي	54
	ولأنّني جسدها بتّ أتوارى في الظّلام لأمارس عادة التخيّل والاسترجاع والعوّدة إلى الزّمن المسروق حيث كنت رجلا حقيقيا، أما الآن فأنا جسدها	استرجاع خارجي	54
الفصل الخامس	وعلمّت أنّ لها مريدين وأتباعا وقرّاء ومشجعين، وعلمت بأن الدّنيا قامت ولم تقعد على إثر قتلها في المعتقل، وأن الحكومة واجهت حروبا شعواء من المعارضة على أثر ذلك	استرجاع خارجي	60
	وأن قضيّة اختفاء جسدها بعد إعلان خبر موتها، وعدم تسليمه لحزبها من قبل الحكومة لا يزال يشكّل أزمة ثقة متجدّدة مع الرأي العام		60
	هذا الصّخب والتّطاحن كله وأنا غارق في غيبوبة طويلة في المستشفى مع مرض خبيث ينمو في بطني	استرجاع داخلي	60
	المخابرات المركزية للمجرة هي المصدر الأصّعب للحصول على المعلومات عن صاحبة جسدي، ولولا العلاقات القديمة وظلال بعض المصالح المشتركة والكثير من الفضائح والتجاوزات المسكوت عنها، لما كنت حصلت على المعلومات الحزبيّة والسياسية والفكريّة عنها.	استرجاع داخلي	61
	كم كان النّاس حمقى ومغفّلين بركونهم إلى هذه الطّريقة السّخيفة والمقرفة للمتعة والتواصل طيلة آلاف السّنين	استرجاع خارجي	63
	أما هي فتنصرف إلى كتابة يومياتها ضاربة بعادات سكّان المجرّة وأولوياتهم وأنماط حيواتهم عرض الحائط	استرجاع خارجي	71

	وقد كانت أشد سخاء وبهاء ورحمة عندما احتضنت بجسدها الضّعيف دماغي المهاجر إليها دون الأجساد كلّها	استرجاع داخلي	71
	هل كان خالد هذا بطعم الفراولة.. ؟ أراهنى على ذلك، لأنّها بلا شكّ كانت بطعم الياسمين وبرائحته، الآن أدركت ما حقيقة هذه الرّائحة الطّبيعية الجّميلة التي تسكن جسدنا	استرجاع خارجي	73
	لابد من أنّها نسخ من رسائل حقيقيّة موجّهة إليها من خالد، ويبدو أنّها كانت على عجالة، فأثبتتها في صفحات الحزّمة الضوئية دون مراعاة ترتيبها الزّمني.	استرجاع خارجي	73
الفصل السادس	يا نفحة من روح الإله، يانبيّة الكلمة. .رسالة قديمة	استرجاع خارجي	77
	حاشية: لعل هذه الرسائل من رجل حقيقي اسمه خالد ينتمي إلى زمن مفترض وليست نصوصا إبداعية للمؤلفة. .	استرجاع خارجي	77
	حبيبتي ورد اليوم فقط عرفت أنّك أصبحت حقيقة في عالم الوجود، بكيت كثيرا فرحا بحضورك البهي..	استرجاع خارجي	77
	لكنت رحلت عن الحياة مكسورة وحيدة كما فعل خالد، وصمت إلى الأبد	استرجاع خارجي	78-77
	الطبيب لا يستطيع أن يُحدّد ما هو جنسك قبل أن تكملي الشّهر الأول	استرجاع خارجي	78
	نسيت أن أقول لك من أنا ياورد، أعذريني يا غاليتي ؛فأنا أدرك كم هو الوقت ضيّق أمامي الآن، في أي لحظّة أنا مهدّدة بالاعتقال	استرجاع خارجي	79
	لا أحد يعلم بوجودك خلا روح خالد وأجمل لياليا، ولقاءاتنا التي خلّفتك، أنت مخلوقة من الحب ولا شيء غير الحب	استرجاع خارجي	79
	نسيت أن أقول لك إنّ خالد الأشهب هو أبوك البيولوجيّ والرّوحي والحقيقيّ، وأنا أمّك شمس النّبية التي حاربت المجرّة لتكوني	استرجاع خارجي	79
	فقد انقرض هذا النّبات الجميل، كما انقرض الغطاء النّباتي الأرضي كله، وما بقيّ منه إلا عيّنات مستنسخة ومعدّلة الصّفات الجينيّة، وهي معروضة للزوار في محميات خاصّة، ومتاحف نادرة الوجود،	استرجاع خارجي	80
	إياك أن تقبلي بأن تنتسبي في يوم إلى غير خالد، قد تنتسبين من باب حلّ مشكلة قانونية إلى زوجي، ولكنّه ليس والدك.	استرجاع خارجي	80
	حكاية النوم .	استرجاع خارجي	81
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	82
	مذكرات 4 شهر النّور عام 3010	استرجاع خارجي	89-83
	حكاية النّوم	استرجاع خارجي	88
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	88
	كم كنت صغيرا في تلك الّحظات، ولصّا أيضا	استرجاع خارجي	90
	مذكرات في 5 شهر النّور عام 3010	استرجاع خارجي	91
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	93-91
	حكاية النّوم	استرجاع خارجي	95
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	96
	الآن أنا لا أفتقدهما، بل لا افتقد أمهما زوجتي التي تجاهلت وجودي ونفرت من شكلي الأنثوي الجيد، ونعتتني بالمخنّث، وانقطعت عن زيارتي وأنا بأمسّ الحاجة إليها	استرجاع داخلي	98
	هي الآن غائبة عن الرّوح والفضاء المكانيّ، قد كدّت أنسى ملامحها الحلوة المناسبة لبرجوازيّتها المصنوعة حديثا على أكتاف وظيفتي الحسّاسة، وكدّت أتنكر كذلك لطفليها. .لابد أنّها ترفل الآن في الّمقس والحرير بعد أن استلمت تعويض أضراري	استرجاع داخلي	98
	مذكرات يوم 6 شهر النّور عام 3010	استرجاع خارجي	05، 99
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	100-99

	حكاية النوم	استرجاع خارجي	103
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	104
الفصل السابع	مذكرات يوم 7 شهر النور 3010	استرجاع خارجي	111-118
	الحكاية تبدأ من شعري وكلماتي وخالد، أمّا شعري، فهو ما جاء إلى الوجود قصر أنف والدي، لقد طلب والداي في استمارة إنجابي أن أكون بشعر برونزي مجعّد فوقع لبس ما في كتابة الاستمارة. .	استرجاع خارجي	112
	ولك أن تتخيلي كم عُنفت، وضُربت، وعوقبت، وأضطهدّت وغُرّمت ثم جرّمت أخيرا.. وألقي بي في السجن عنما رفضّت دفع الغرامة	استرجاع خارجي	113
	لقد كان من السّهل عليّ أن اقتنع بفكرة الزواج به؛فقد كنت بحاجة إليه في بحري المتلاطم بأمواج الشّهرة والتّحدّي وغضب حكومة المجرّة بالقدر الذي كان يحتاج إليّ فيه كي يكمّل صورته البطوليّة في الأذهان	استرجاع خارجي	115
	حكاية النّوم	استرجاع خارجي	117
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	118
	مذكرات يوم 8 شهر النّور عام 3010م	استرجاع خارجي	111
	حكاية النّوم	استرجاع خارجي	124
	رسالة خالد 6 شهر مسقط القمر عام 3008	استرجاع خارجي	125
	رسالة خالد 28 شهر مسقط القمر عام3008 م	استرجاع خارجي	125
	رسالة خالد 22 شهر الشمس عام 3008م	استرجاع خارجي	125
	رسالة خالد 23 شهر الشّمس عام 3008م	استرجاع خارجي	126
	رسالة خالد 23 شهر الشّمس عام 3008 م	استرجاع خارجي	126
	رسالة خالد 2 شهر الرّعدعام 3009 م	استرجاع خارجي	127
	رسالة خالد 14 شهر الرّعد عام 3009 م	استرجاع خارجي	127
	رسالة خالد 14 شهر الكوكب العظيم عام 3009 م	استرجاع خارجي	128
	رسالة خالد 14 شهر الكوكب العظيم عام 3009 م	استرجاع خارجي	128
	رسالة خالد 15 شهر الكوكب العظيم عام 3009 م	استرجاع خارجي	128
	رسالة خالد 18 شهر الكوكب العظيم عام 3009 م	استرجاع خارجي	28
	رسالة خالد 19 شهر الكوكب العظيم عام 3009 م	استرجاع خارجي	128
	رسالة خالد 1 شهر المسّرات الأولى 3009م	استرجاع خارجي	129
	رسالة خالد 2 شهر المسّرات الأولى 3009 م	استرجاع خارجي	129
	رسالة خالد 6 شهر المسّرات الأولى 3009 م	استرجاع خارجي	130
	رسالة خالد 12 شهر المسّرات الأولى 3009 م	استرجاع خارجي	131
	رسالة خالد 16 شهر المسّرات الأولى 3009 م	استرجاع خارجي	131
	رسالة خالد 25 شهر المسّرات الأولى 3009 م	استرجاع خارجي	131
	رسالة خالد 12 شهر المسّرات الثانية 3009 م	استرجاع خارجي	132
	خالد يملك معالة غريبة من الحبّ والعدّم والإقدام والاحجام، والخوف والرّجاء والقوّة والعطاء والتّمني والتّمنع والغيّرة والتّفهم	استرجاع خارجي	134
	رسالة شمس: عبرة1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9، 10	استرجاع خارجي	135138
	وعلتهم حيرة فيما عليهم أن يفعلوا في هذه الحالة النّادرة، التي لم يدرسوا عنها في كلّيات الطب ولا في أيّ مرحلة من مراحل الاختصاص، فمنّذ أكثر من ألف عام لم تشهد البشرية حالة ولادة أو نزيف متعلّق بها	استرجاع داخلي	139
	رسائل شمس: جمرات من الرسالة رقم 1 إلى الرسالة رقم 13	استرجاع خارجي	141-145

	رسائل شمس: صلاة من الرسالة رقم 1 إلى الرسالة رقم 12	استرجاع خارجي	152-155
الفصل الثامن	رسالة خالد:9 شهر النّورعام 3010 م	استرجاع خارجي	163
	حكاية النّوم	استرجاع خارجي	165 166
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	167
	مذكرات 10 شهر النّور عام 3010 م	استرجاع خارجي	168 170
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	175
	مذكرات 11 شهر النّور عام 3013 م	استرجاع خارجي	176180
	رسالة من خالد مذكرات 12 شهر النّور عام 3010 م	استرجاع خارجي	180 181
	أول لقاء كان بيننا عبر شبكة التّواصل الذّرية، كنت قد نشرّت دراسة جريئة عن أسطرة وسائل الاستباد وقوى الظّلم	استرجاع خارجي	182
	عرفت منه أن اسمه خالد رامي الأشهب، وأنّه من سكان القمر الأوائل، وأنّه يحمل جنسيّة أرضيّة، وأخرى قمريّة، أسرته تسكن الأصقاع الدّاخلية البريّة من القمر، أمّا هو فيعيش مع بعض زملائه في العمل في محطّة التخصيب الصّناعي للغلائل النّباتية المهجّنة، ويعمل رئيسا للمحطّة، كما أنه ناشط في عمليات تطوير التّخصيب، وعلم من أعلام التفكير القانونيّالإصلاحيّ النّاقد..	استرجاع خارجي	182
	تقدّمت من جديد بطلب طلاق من زوجي ولكنّ محكمة المجلس القضائي الكوني ما قبلت أن تنظر في الطّلب لعم شرعيّة المطلب	استرجاع خارجي	184
	قرأت مرّة على مشارف نهر جفّ في قارّة أوروبا الأرضيّة: في الوقت الذي يبحث فيه العاقل عن جسّر ليعبر النهر: يسير المجنون على الماء حافي القدمين	استرجاع خارجي	188
	مذكرات يوم 13 شهر النّور عام 3010 م	استرجاع خارجي	189191
	مذكرات يوم14 شهر النّور عام 3010 م	استرجاع خارجي	191196
	رسالة خالد	استرجاع خارجي	196
	مذكرات يوم 14 شهر النّور عام 3010م	استرجاع خارجي	196197

تعليقات:

يمكننا ملاحظة النّسبة الكبيرة للاسترجاع الزّمني في الرّواية، فعلى الرّغم من أنّها رواية خيال علمي بالشّكل الذي يوحي بالتّقدّم أكثر في الزمن إذا أقمنا اعتبارا للزمن الطّبيعي، فإن الأحداث في الرواية تعود في كل مرّة إلى استرجاع الأحداث الماضية، إنّ نقطة بداية الحكي ستمثل فيما بعد حالة كمون بالنسبة إلى تقدم الأحداث المستقبلية، ذلك أنّ تطور الأحداث إلى الأمام، لم يكن بوتيرة متسارعة؛ لأن نقطة بداية الحكي تتحول في مرحلة ما إلى مشكلة في حياة الشخصية شمس، والوضعية التي خصّت بها السّاردة شخصيّة باسل تستدعي منه الرجوع إلى الماضي .

لو تأملنا الاسترجاعات في فصول الرواية الأولى، تحديدا من الفصل الأول إلى الفصّل الرابع نلاحظ بشكل جليّ ضيق مداها، حيث تأتي الاسترجاعات على شكل معلومات جزئية عن شخصية شمس، وتتمحور الأحداث المسترجعة في هذه الفترة حول الحادث الذي حصل لها،

وأماتها دماغيا، لتقيم الروائية توازيا بينه وبين الحادث الذي فتك جسد باسل المهري، والاسترجاع بهذه الخصوصية مبرّر، لأن المرحلة تستدعي ذلك .

ونقصد بالمرحلة هنا خضوع باسل المهري لعملية تركيب دماغه في جسد شمس، فمن غير الممكن في تلك اللّحظة أن تسترجع الروائية أحداثا عن قصة الحب بين خالد وشمس لأن الحدث هنا لا ينسجم مع السياق والحالة النفسية المتأزمة لباسل. لذلك فقد كانت الاسترجاعات موضوعة بشكل مدروس إذ كلما تقادم العهد بهذا الجسد كلما تعمقت الاسترجاعات في ماضيها، حيث بدأ الاسترجاع من نهاية شمس إلى اليوم الذي ولدت فيه وحتى بعد ذكر ملابسات ولادة شمس إلا أن تقنية المذكرات والرسائل قد مكنّت الروائية من التحرّك بحريّة في توظيف الاسترجاعات؛ لأن استرجاع علاقتها بخالد مثلا يتم ذكره قبل ذكر ولادتها وبعد ولادتها، لكن في إطار سيرورة هذه العلاقة لأن الحدث الواحد لا يكرر وإنما تطوراته الماضية أو الأكثر ماضوية .

وباسل لم يستخدم ذاكرته فقط لاسترجاع أحداث خاصة به؛ بل كانت له منافذ أخرى للذاكرة الغيرية، ذاكرة شمس وخالد، وهي ذاكرة مكتوبة سرعان ما تحولت إلى مصادر أساسية لاستنطاق الماضي واكتشافه، لكن سرعان ما يغير في وظيفته ليكون مصدرا لاكتشاف الذات بالنسبة لباسل، وفي الوقت الذي تعكس فيه المذكّرات حياة شخصية تعرّضت للتصفية الجسدية، تضيئ الروائية أحداث روايتها وتسدّ فجوات الحكاية، كما تكتب عن باسل الذي يعيش على ذاكرة الآخرين، لأن الاقتناع بضرورة الاحتفاظ بالجنين يكون نتيجة لقراءة هذا الماضي، ولا يقف الأمر عند القراءة؛ فالمذكرات والرّسائل قد اندمجت فعلا في بنية الحكاية، ويمكننا ملاحظة ردود فعل باسل المهري بعد الانتهاء من قراءة أي جزء من المذكرات، فمواقفه تتغير ومشاعره تتطور اتجاه الجسد والجنين والمعتقدات، فما هو مسترجع غير مفصول على البنية العامة للحكاية .

عبر الجدول تمثل شمس وخالد الماضي، أما باسل المهري فيمثل الحاضر بينما الجنين فينتمي إلى جزء من ماضي شمس وخالد من جهة، وحاضر باسل من جهة ثانية، ومستقبل مجهول من جهة ثالثة، إن الحوار بين باسل والجنين شكل نقطة استرجاع مفصلية، فعلى الرغم من أن الجنين هو مجرد إنسان لم يكتمل بعد لا يزال في الرّحم ؛إلا أنّ حركاته قد انتقلت من مستوى الفعل البيولوجي إلى مستوى أخر آعمق وأكثر حضورا في وعي باسل المهري، الذي

يحاوره، ويموقعه في وضعية المستمع لكلمات تخصّه، وتعكس تاريخا لمتداده الشّخصي، وهذا فيما يتعلق بالفصول التي اتسع فيها مدى الاسترجاع أكثر، ويتجلى الاسترجاع في الفصول الأولى عبر المونولوغ الدّاخلي، بينما يتزامن المونولوغ الدّاخلي مع محاورة الجنين في الفصول الأخيرة. وهو في حقيقته تجل لذات باسل المهري وتعرية لواقعه النّفسي المتأزم في البداية والشّجاع في النهاية خاصة وأنه لم يجد من يتكلّم معه فزوجته قد هجرتّه لشكله الأنثويّ المنفركما أنّه يخضع لمراقبة طبّية ولا يستطيع الالتقاء بكثير من الشخصيات التي قد تدخل معه في حوار، فلا شخصية مقرّبة لديه لذلك ترتفع حالات المونولوغ الداخلي بل تكاد تكون ناطقا وحيدا عنه.

وظفت الروائية الاسترجاع أيضا من أجل عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، بتجليات مختلفة، وهو اختلاف في شكل الحياة، وفي طبيعة الأشخاص، كالمقارنة غير مباشرة التي قام بها باسل بين زوجته وشمس، حيث يتذكّر أن زوجته قد تخلّت عنه بعد العملية، وأنه لا يوجد شيء يجمعهما في حقيقة الأمر لأن زواجهما هو مجرد توأمة رقمية، بينما ماضي شمس فيشتمل على علاقة حقيقية مع خالد وإن كانت خارج مؤسسة الزواج الرّقمية.

المقارنة كانت كذلك بين جسد باسل قبل العملية وبعد العملية، حيث يتم استرجاع المواصفات الجسدية بعد إجراء العملية عبر المونولوغ الداخلي، من جهة أخرى تعقد مقارنة بين الحياة في المجّرة والحياة على الأرض والقمر قديما، وهذا يسوقنا بحسب ما كتبتّه الروائية إلى المقارنة بين طرق التواصل الحديثة والقديمة، إن استرجاع كل ما له علاقة بالماضي على مستوى المقارنة قد بين بوضوح رغبة الروائية في إدراج كم من الاختلافات تبرر به شكل الحياة وطبائع الشخصيات في حاضر الحكاية .

نصل عبر دراسة الاسترجاع إلى الخاصية التداخلية للأزمنة في رواية أعشقني، كما أنّ بعض الاسترجاعات قد جاءت من خلال الاستنتاج، وهي استنتاجات متعلقة بالماضي وليس المستقبل، وهي كلّها صحيحة جاءت على لسان باسل المهري، كما أن تقنية الرسائل والمذكرات قد كسرت رتابة السّرد، وساهمت في اقتصاده.وبملاحظة تواريخها سنجد أنها جاءت في مقدّمة المذكرات وليس في نهايتها، حيث نعثر على مسمّيات جديدة للأشهر، فهي لا تطابق الأشهر المعمول بها في الزمن الطبيعي وهو ما يؤكد الزمنّية الخاصة بهذه الرواية، والشيء الوحيد

الذي يجعلنا نعرف فيما إذا كانت هذه الزمنية خطّية أو لا في المذكرات هو اختلاف اليوم في الشهر الواحد أو اختلاف السّنوات .

2- الاستباق

يقوم الاستباق على الحركة باتجاه المستقبل، وهذه الحركة تتشكل في بدايتها من خلال جزئيات متعلقة بحدث مستقبلي تأتي ممهدة له أو معلنة عنه، ويرى جيرار جينيت أنّ "الحكاية بضمير المتكلّم أكثر ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الرّاهن، لأن هذه التلميحات تشكّل جزّءا من دوره نوعا ما"[1]، فالاستباق مفارقة زمنيّة تقوم على تصوير حدث مستقبلي، "يحدّد جينيت المحكي الأول في علاقته بالمستوى الزّمني الذي يحتضنه، وكلّما حدثت مفارقة زمنية، يندرج السّرد في مستوى حكائي ثان.."[2]، ووجود هذه الاستباقات مرهون بمدى حاجة السرد إليها، بما هي عبارة عن تطلّعات أو احتمالات قويّة، وغالبا ما تدّل أكثر على دواخل الشخصية وتكشف عن وعيها ورؤيتها وخبراتها" يعنى "باللّواحق الزّمنية" تداعي الأحداث في الزّمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللّحظة الآنيّة للسرد وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصّيغ الدالّة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد، على أنّ هذه الصّيغ تتغير وفقا لطريقة السّارد الرّاوي"[3]، ويتّخد الاستباق أشكالا متعدّدة كالمونولوغ الداخلي أو المناجاة أو الحلم، أو توقعات تنبؤية صحيحة" وتعتبر التطلعات Anticipations والاستشرافات الزمنية Prolepses tempoorelles عصب السّرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزّمني للرواية ككل، وعلى مستوى الوظيفة تأتي هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّاوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حدث ما أو التّكهن بمستقبل إحدى الشخصيات. .كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشّخصيات"[4] وتبقى هذه الاستباقات

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:76

[2] عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط:01، 2014، الأردن، ص:9

[3] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة رواية تيّار الوعي نموذجا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1998، ص:66

[4] حسن بحراوي: بنية النّص الروائي –الفضاء– الزّمن– الشخصية، ص:132.

عبارة عن احتمالات إلى حين وقوع الحدث وبالتالي ينتقل الاحتمال من اللايقينية إلى التحقق الفعلي.

يميز جيرار جينيت بين نوعين من الاستباق هما الاستباق التمهيدي والاستباق كإعلان.

2-1 الاستباق التمهيدي:

والغرض منه التطلع لما هو محتمل الحدوث في المستقبل القريب أو البعيد، "في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرّد استباق زمنيّ، الغرض منه التّطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقدّ يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشّخصيّة لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول"[1].

ويتضمن التّوقع لا يقينية الأحداث، فهي ممكنة وغير ممكنة إلى حين بلوغ نقطة من الحكاية تحدد صحتها أو لا، "إن الاستباق التّمهيدي يتمثّل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوليّة، يكشف عنّها الرّاوي ليُمهد لحدث سيأتي لاحقا، وبالتّالي يعدّ الحدث أو الإشارة الأوليّة هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السّرد، وتعدّ الرواية بضمير المتكلّم هي الأنسب في الاستباقات التّمهيدية، كونها تتيح للراوي الفرصة بالتّلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد"[2] وتتيح الاستباقات أيضا إشراك القارئ في عملية تلقي المعرفة المسبقة، وهو ما يجعله يعيش حالة من التفاعل القائم على الترقب ومتابعة تطور الحدث الممهد له؛ ليتأكد من حدوثه ويعرف شكل تحققه فعلاقة الرواية الكلاسيكية بالقارئ، علاقة مرحلية، أي أنّها تمنحه في كلّ مرة الحدث الذي يجعله متشوّقا لتطوراته أو علاقته بالأحداث الموالية، بينما الاستباق الذي يميز الروايات الحديثة أكثر فإنه يمد في أبعاد هذه العلاقة عندما يُخبر القارئ بما سيحدث فإنه ينتظر وقوعه بشكل حقيقي، وتتحرك فيه حساسية الأسئلة على شاكلة: هل سيتحقّق هذا الأمر؟ وكيف سيتحقّق؟ لماذا حدث هذا؟ وما هي النتائج المترتّبة عن تحقّقة؟ "إنّ الرّاوي في الاستباق التّمهيدي...، يمهّد لأحداث أوّلية ستأتي، ويلمّح إلى المستقبل السّردي، من خلال إشارات أوليّة، في حاضر السّرد، وبالتّالي يدفع القارئ إلى حالة ترقب وانتظار وتساؤل، ثمّ ماذا؟ ويضيف إلى تساؤله السّابق ولماذا حدث؟، فالاستباق التمهيدي يسعى بما يوحي به من إشارات ورموز أوليّة،

[1] مها حسن بحراوي: بنية النّص الروائي –الفضاء– الزّمن– الشخصية، ص:133.

[2] المرجع نفسه، ص213.

إلى خلّق حالة تشويق وترقّب ولكن بصورة جديدة"[1]، وفي رواية الخيال العلمي علينا أن نقر بأنها في كليّتها عبارة عن استباق وذلك بالنسّبة لقارئ ينتمى إلى الألفيّة الثانية، ولكن الرّواية من حيث اشتمالها على زمنها الخاص، من منطلق أنه مكون بنائي، تشتمل على استباقات متعدّدة تتعلق بسير السرد داخل الحاضر الحكائي لرواية الخيال العلمي، حيث تتضافر كل الاستباقات التمهيديّه للوصول إلى الحدث الرئيسي.

2-2 الاستباق كإعلان:

يتخذ الاستباق في هذا النوع وظيفة الإعلان الصّريح عن الأحداث المستقبلية؛ فالأحداث المعلن عنها ستقع لا محالة، "أما الاستباق الإعلاني فهو حتميّ الحدوث، لاحقا، إذ يعلن الرّاوي الحدث النهائيّ بعد اتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجها لوجّه معه، ليبدأ التساؤل، لماذا؟ وكيف؟ وللإجابة عن تساؤلات القارئ ومشاركته في النّص، يقوم الرّاوي بعد مفارقة الاستباق وإعلان الحدث باستخدام تقنية الاسترجاع للكشف عن حقيقة الحث المعلن وتقديم الإجابات، لذلك كثيرا ما تأتي المفارقة الاسترجاعية بعد استباق إعلاني"[2] فالإعلان يثير في القارئ التوقع والترقب، وهو ذو مدى وسعة، تطول أو تقصر بحسب الوقت الذي يستغرقه ليكتمل التحقق الفعلي للحدث، "ويشير جينيت إلى أن الإعلان قد يتّخذ طابعا إيجابيا، غير مصرّح به، وهذا ما يدعوه، Amorce أي بداءة، وهو إعلان لا نحسّ به على أنّه كذلك، لأن السارد يُلمح إلى شخصيّة أو موقف أو حادثة، دون أن يقول أنّها ستكون مستقبلا ذات أثر، أو أنّها ستغيّر مجرى الأحداث "[3]، وتعود معرفة ذلك إلى كفاءة القارئ السرّدية. فالاستباق الإعلاني إذن يُحدث لدى القارئ ترقّبا يطول أو يقصر بحسب قرب أو بعد الإعلانات المصرّح بها في الحكاية.

ولاستجلاء الاستباق في رواية الخيال العلمي "أعشقني" نصنف الاستباقات وأنّواعها وفق هذا الجدول:

الفصل	الاستباق	نوعه	الصفحة
	يحث في عام: 3010 " البشر عندهم الغرور ليتظاهروا بأنّ الكون كلّه جُعل لصالحهم، بينما الكون كلّه ليس عنده حتى اشتباه بوجودهم" كاميل فلا ماريوم	استباق تمهيدي	11
	عندما يحضر خالد، تغييب الأشياء كلّها فهو إله الحضور الجميل " شمس	استباق تمهيدي	11
	إن القلّب يتّسع حتى يضيق العالم، إنّ القلّب يستطيع أن يحمل بين عرائشه الصّور الجميلة كلّها" خالد	استباق تمهيدي	11
	وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق...خالد أنا أحبّك، وأحبّ جنيننا كما ينبغي لنبيّة عاشقة أن تحب"	استباق كإعلان	15

[1] مها حسن بحراوي: بنية النّص الروائي –الفضاء– الزّمن– الشخصية، ص:212.

[2] المرجع نفسه، ص:218

[3] عمر عيلان: مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:134، 135، نقلا عن جيرار جينيت، صور 3 ص:106

الفصل الأول	لو كانت الظّروف مختلفة لما كنت قبلت أبدا بهذا الجسد الصّغير النّحيل الأسمر الذي لوحتّه الشّمس بتفنّن نادر..بيلا عن جسدي	استباق كإعلان	19
	ولكنّها الأقدار هي من جمعتّنا في هذا المكان الرّهيب متقابلين على سريرين بجسديين عاريين إلا من انتظار قدريّ ساخر ومحموم	استباق تمهيدي	19
	وإن كانت تُحيّرني تلك الابتسامة الباذخة التي تزهو بسمرتها، وتداعب شفتيّها دون خوف من سلطة الموت.	استباق تمهيدي	20
	ليتني أستطيع أن أرثي لها ولجسدها المسجّى، ليتني أستطيع أن أرفض أن أأسر فس جسدها المنكمش على آلامه وعلى سيرته المحمومة.	استباق تمهيدي	21
	إن الأقدار قد اختارت مسبقا، وأنا مضطر إلى أن أرضخ إلى تصاريف الصّدف والأفعال العبثيّة والقدريّة في آن.	استباق كإعلان	23
	أستطيع أن أزعم بنفس طبقيّ متعفّن أنّ إرادة جبّارة في هذا الكون تريد أن تهبني فرّصة جديدة للحياة، وهي بجبروت إرادتها السّلطوية النّافذة قد رتّبت الظّروف حتى موت هذه المرأة السّمراء الصّغيرة من أجل انقاذي.	استباق كإعلان	23
	ولا أخال أنها ستغضب من أن يبقى جسدها حينا من الزّمان خالدا بعد رحيلها عن دنّيا الوجود مسجونا بي أو معي، أو ساجنا لي بمعنى آخر.	استباق كإعلان	24
	ومن يدري ربّما كان هذا الأمر سيسعدها، وسيتناسب مع نسق مثاليتها وأفكارها الرومنسيّة المغرقة في إنسانيّتها المقرفة، ويتواطأ معها ؛لتبرهن للمجرّة كلّها على أن ثورتها كانت صادقة.	استباق كإعلان	
	لذلك عليه أن يقبل بأن يدسّ روحه ودماغه في هذا الجسد الصّغير..حتى ينجو بحياته، وعندها سيكون من السّهل على الأطبّاء نقل دماغه من جديد إلى جسد ذكوري، ينتقى على هوادة وتروي	استباق تمهيدي	26
	كلّهم هنا من أجل ميلاد هذا الإنجاز الطّبيّ المستحيل، به قد تكون ولادة حقبة جديدة من تاريخ البشريّة والتّقدّم الحضاري والإنجاز الطّبي، هو وحده من سيملك أن يقول نعم أو لا لتكرار هذه التجربة له أو لغيره..ووحدده من سيكون معلّقا في العجز والوحدة والحرمان والغربة. .ووحده من سيسجن داخل جسدها.	استباق كإعلان	27
الفصل الثّاني	لا توجد استباقات		40-29
الفصل الثّالث	سأحتاج إلى عمليّة مرّة أخرى ؟وماطبيعة هذه العمليّة؟هل سأواجه من جديد التغيير والتبديل ؟، لعلّكم في هذه المرّة ستزرعون دماغي المجنون الذي وافقكم على هذه المهزلة الكبرى في جسد رجل آلي.	استباق تمهيدي	43
	حتى في حالة شفائك التّام ونجاح عمليّتك مئة بالمائة، فلن نستطيع أن نعيد الكرّة من جديد؛لنقل دماغك إلى جسد ذكوريّ منتقى قبل عامين على أقل تقدير	استباق تمهيدي	44
	وساد صمّت متأرجح نزق في الغرفة، قطعه صوت باسل المترع بسخط محموم قائلا: إذن سأبقى محبوسا في هذا الجسد اللّعين لسنوات بقرار من الحكومة والقضاء والمخابرات؟	استباق كإعلان	45
	أين أنتم جميعا وأنا وحيد وضعيف وتائه في هذه المعركة العجيبة مع جسدي الذي ليس جسدي	استباق كإعلان	45
	ولذلك ستكون انت وحدك من سيقرر إن كانت هذه العمليّة ستتكرّر مع غيرك من البشر بعد نجاحها معك إن أوصيّت بذلك ؟أم أنّك ستضع حدّا لها بالإيقاف الجبريّ الدّائم، والإلغاء النّهائيّ لها	استباق تمهيدي	46
الفصل الرّابع	قد يكون من الأجر أن أحسن الانتقام من جلاديّ الأطبّاء والمخابرات..فأنتحر، وأحبط لهم كل خططهم، وأهزم للأبد هذه التجربة المؤلمة المهزلة. .ولكن من قال إنّني أملك الشّجاعة	استباق تمهيدي	54
	هذا الجسد بات لي، ولم يعد لها، قريبا سأطردها حتى من جسدها، سأجري عمليّات تجميل،	استباق تمهيدي	55

	لأحوّل هذا الجسد الأنثويّ إلى آخر يضجّ بالرّجولة، سأخضع لعملية إزالة لورم الحمل..		
	سأهجر هذا الجسد، وأرحل إلى جس آخر، وأهبه للخراب والموت الذي كان قدره حتى ظهرّت في حياته. .مهمّتي الآن هي استرجاع باسل المهري	استباق تمهيدي	56
الفصل الخامس	الأطباء أخبروه بجنّس جنينه، وإن كان سيقدّر أنه ذكر ولو لم يعلموه بذلك؛ لصلابة ركلاته ولإصراره العنيد على رفسه كيفما اتّفق وهو الوارث الطبيعي على ما يبدو– لكلّ عناد أمه وإصرارها، أتراه ورث صعوبة المراس من والده أيضا	استباق كإعلان	64
	فكل ما يغريها على مايبدو –هو التّمرّد والعصيان وتثوير المواطنين ودفع الغرامات. .هذا هو ملخّص ما قرأته عن شخصيّتها، وتركيبتها النفسية، من ملفّها في المخابرات المركزيّة للمجرّة، لقد صاغ هذا التحليل النّفسي. .كبار أطبّاء علم النّفس	استباق كإعلان	65
	أتراه معجونا بمنشطات حيويّة؟أم هو شقيّ ومتمرّد ومتعب مثل أمه	استباق كإعلان	67
	وحدها هي من تسرقني، ومهمّتي في الحياة باتت تنحصر في أن أطارها في كلّ شبر من الكون حتى أستردّني، في يوم قريب سأخلعها جسدا وحكاية وذاكرة، سأفعل ذلك بمحض إرادتي تماما كما لبستها بكامل وبموافقتي الكاملة	استباق كإعلان	68–69
	ما رأيك؟ تبدو موافقا على هذه التّسوية، ولا سيما أنّك ستحظى بالتّسلية المناسبة، وأنا سأهبك اهتمامي الصّادق وقراءتي المتأنّية	استباق كإعلان	69
	ففي هذه الحزّمة الضوئية سأجدها فأجدني، سألمسها، فألمسني، سأكونها، فتكونني، أنا مستعد لكلّ شيء منها، فهل ستهبني الحقيقة كلّها	استباق كإعلان	71
	تنتابني رهبة غريبة تجعلني أكاد أقسم بجنينها أنّني قد أؤمن بنبوتها شأن الآخرين من أتباعها ومربيها، إن هي فكّت لي لغز ذاتي	استباق كإعلان	72
	يبدو أنّها لم تكن من هوّاة كتابة اليوميات ولكنّ طارئا ما هو من سار بها في هذا الاتّجاه، وجعلها تكتب هذه اليوميات على عجل	استباق كإعلان	72
	فهي فقط من تملك أن تخبرني بهذه الحقيقة الوجوديّة الجافية المناقضة لمعطيات قلقي كلّها، أنا على أتم الاستعداد لتحمّل جنينها وخالها ويومياتها وتواريخها البائدة،	استباق كإعلان	74
الفصل السّادس	الطّبيب لايمكنه أن يحّد ماهو جنسك قبل أن تكملي الشّهر الأول. .ولكنّني أعرف أنك أنثى، هذا ماخطّطنا له (استباق من المذكرات)	استباق تمهيدي	78
	في أيّ لحظة أنا مهدّة بالاعتقال أو الاغتيال أو النّفي، وتلّك قصّة أخرى أخبرك بها لاحقا، لكن تأكدي من أنّ أمّك امرأة خيّرة لا شريرة	استباق كإعلان	79
	أنت الآن تعيشين في رحمي، وبعد تسعة أشهر ستكونين مكتملة الوجود، وتشقين طريقك إلى خارج جسدي نحو قدرك الجميل	استباق تمهيدي	79
	اسمك سيكون ورد، هذا الاسم اختاره لك خالد	استباق تمهيدي	79
	احفظي كلّ كلمة كتبّتها لك في هذه الحزّمة عن ظهر قلب، أنت ورد، وأبوك خالد، وأنا أمك النّبية، وأنّت الجنين الأول من نوعه. .أنت فقط من ستعيدين الجنّس إلى قاموس البشريّة، وسوّف تردين الاعتبار والوجود لمعنى التناسل الإنساني. .بعد أن أصبح البشر أبناء التعديل الوراثيّ	استباق تمهيدي	80
	لا تحزني يا حبيبتي ؛لأنّ أمّك ستواجه الكثير من الصّعوبات بسببك، أنا مستعدّة لذلك مالم الحصول عليّك هو الثمن	استباق كإعلان	94
	لتذهب هي بالمال والبنين وبسنين طويلة من الزّواج الباهت..وليتذوق مع جسد شمستلك الغائبة الحاضرة حلاوة الأمومة	استباق كإعلان	99
	والحاضر والمستقبل مرهونان بهذه السعادة الصغيرة التي تتسرّب إلى نفسه، كلّما مسّد على بطنه، وقرأ لجنينه مذكرات أمه، وشاركتّه في تلقّي حنانها، وتتبع مراحل عشقها..	استباق كإعلان	99

	انتظر بلا قلق أن يلقي جنود الحكومة القبّض عليّ، ويقودوني نحو المجهول، لست مجرمة ولكنّني أعرف أنّ الأمور لن تمرّ على خير وسلام	استباق كإعلان	101
	سأكون الرّاعي له دون العالمين، وسأكون الأمين عليه وعلى سرّ أمّه حتى آخر لحظة من لحظات عمري..وأنا لن أخذل أقداري المحتملة.	استباق كإعلان	106
الفصل السّابع	ستأتي إلى الحياة عاريا من كلّ شيءإلا من صدري الّذي ينتظرك بدفئه وحنانه	استباق كإعلان	121
	لقد رأيت حلّما جميلا في نومي، بل إنّ هذا الحلّم هو من رآني، رأيت جنيني قد جاء إلى الحياة أخيرا، لم يأت إليها طفلا رضيعا كما كنت أتوقّع أن يأتي؛بل جاء إليها صبيّا جميلا يافعا في سنّ العاشرة.	استباق تمهيدي	141
الفصل الثّامن	ما رأيك في أن ألدك في القمر يا ورد؟ هذه هي رغبة أمّك سنسافر غدا إلى هناك	استباق تمهيدي	198

إذا تأملنا جملة الشّواهد الدّالة على الاستباق بنوعية، فسنلاحظ النّسبة الكبيرة لتوظيفه، بخاصة الاستباق كإعلان الذي تحقق كلّه مع تطور الأحداث، حيث تلاه استخدام تقنيّة الاسترجاع، بالنّسبة للصّفحات الأولى من الرواية، فإنّها تحتوي مقولات تمهيدية، تقتصّد تنبؤات شاملة ولكنّها غير مصرّح بها، ذلك أنّه حينما نكون بصدد قراءة ما استهلّت به الروائية رواية "أعشقنّي" قد نفّهم معان الكلمات وترابطها في جملة منسوبة لشخصية من الرواية، لكنّ معناها الحقيقي لا يّدرك إلا بعد الانتهاء كلّيا من قراءة النّص بأكمله، وبذلك تشكل استباقات خارجة عن نص الرواية طباعيا ولكنّها تنتمي إليه لأنها استباق يخصّه .

نجد أيضا في البداية نصا مكتوبا من طرف شمس، من دون أن نعّرف حتى من تكون شمس، نستخلص بعض الأفكار التي سيكون من السّهل جدا علينا إدراك أنّها لا تنتمي إلى البدايّة ولكنّها تكّشف عن رؤية وصراع ونتائج ستحدث مستقبلا، وبالفعل يعاود هذا المقتطف الظهور مجدّدا في فصل من فصول الرّواية .

هذه الافتتاحيات لم تأت لتبين شكل نهاية الأحداث؛ لكنّها تنوعت بين استخلاص معنى من تجربة والاستخلاص يدل على النّتيجة، تنتمي إلى الماضي واستحضارها بالنّسبة للحاضر يدل على استباق، مادامت أحداث الرواية تسير إلى بيان هذا الماضي.

أمّا فيما يتعلق بالاستباق التّمهيدي في رواية "أعشقني" فهو أقلّ حضورا بالمقارنة مع الاستباق كإعلان، كما يلاحظ على كلّ الاستباقات التّمهيدية تقريبا عدم تحقّقها، إذ أن الروائية قد قدّمتها على شكل احتمالات، تحقق بها نوعا من التنفيس، من ضغط الاستباقات كإعلان لأن هذه

الأخيرة قد تحقّقت كلّها في مدّة قريبة أو بعيدة ومن هنا كانت الاستباقات التّمهيدية لكسر آلية التّحقق، ما جعل القارئ منتظرا ومتشوقا لمعرفة تحقّقها من عدمه.

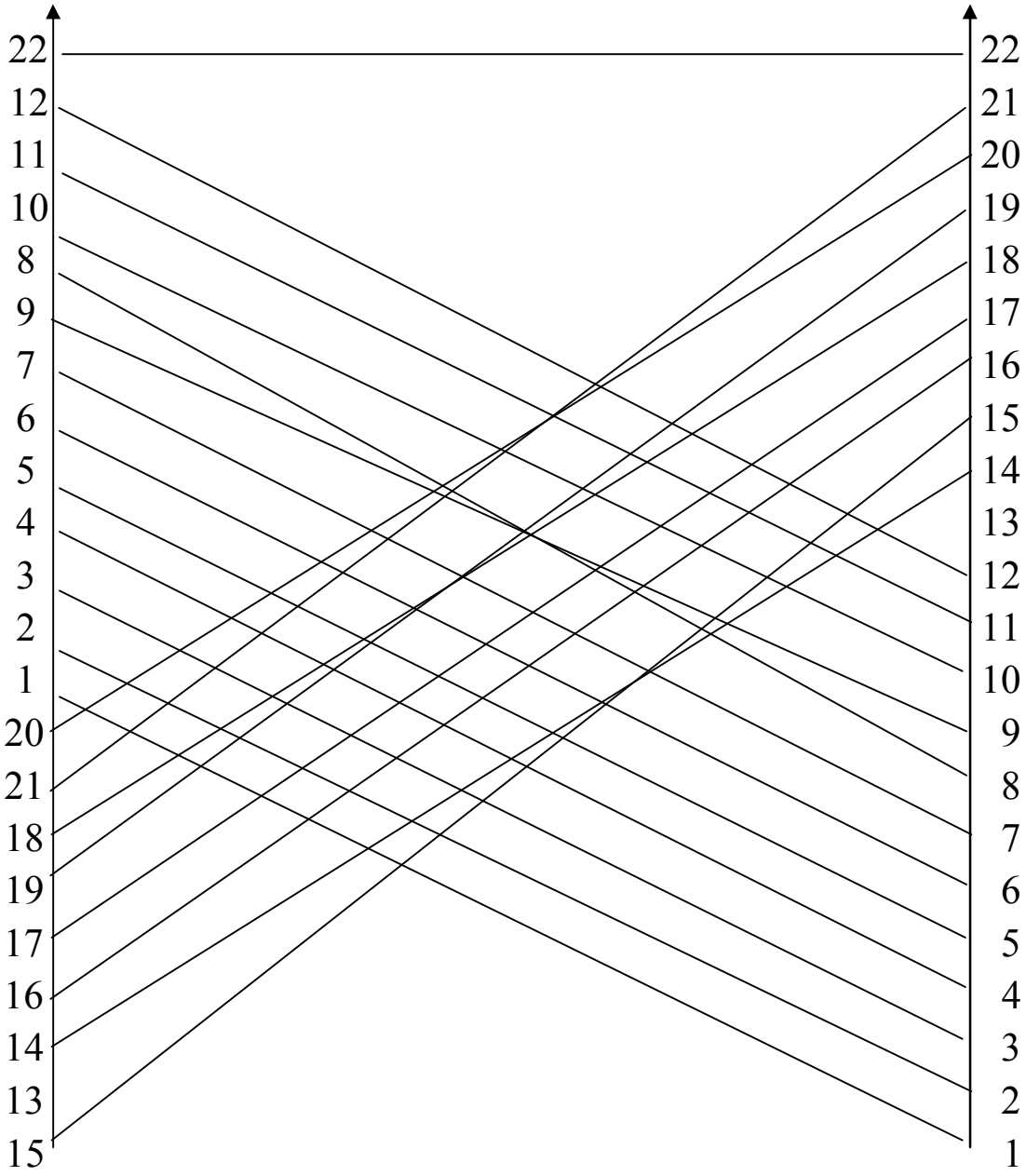
يكشف تطور الأحداث أيضا على أنّ نسبة الاستباقات في رواية "أعشقنّي" تقل كلما اقتربت الروائية من إنهاء روايتها، فما يوجد في الأخير هو ما يجب أن نتحقق به عن الاستباقات الموجودة في البداية.

رواية الخيال العلمي "أعشقني" بالنّسبة لأي قارئ هي استباق مادامت الأحداث تنتمي إلى الألفية الثالثة، وهذا الاستباق هو حكاية مستقبلية متخيّلة، وما ينتظر منها أن يتحقّق أو لا هو الحدث العلمي .

بعد بيان المفارقات الزّمنية القائمة على الاسترجاع والاستباق، يمكننا إجراء مقارنة بين ترتيب أحداث الرواية في زمن القصّة وترتيب أحداث الرّواية في زمن السّرد وفق هذا الجدّول:

الرمز	زمن القصّة	الرمز	زمن السرد
1	خطأ في استمارة طلب الجنين (شمس)	15	التفكير في عملية للجمع بين دماغ باسل وجسد شمس
2	ولادة شمس	13	قتل شمس بالتّعذيب
3	تمردها على المجرّة	14	تعرض باسل المهري لحادث
4	بلوغها 21 سنة وسجنها	16	إجراء العمليّة
5	السجن والخروج منه	17	باسل يكره جسد شمس
6	كتابة رواية الخيال العلمي	19	باسل يقرأ مذكّرات شمس
7	زواجها من المحامي	18	باسل بالحمل
8	تعرفها على خالد	21	باسل يقرّر الاحتفاظ بالجنين
9	وفاة أمها، ورحيل والدها	20	باسل يرفض زوجته
10	تقديم طلب الطلاق من زوجها الأول	1	خطأ في استمارة طلب الجنين (شمس)
11	حمل شمس من خالد	2	ولادة شمس
12	اعتقال	3	تمردها على المجرّة
13	قتل شمس بالتّعذيب	4	بلوغها 21 سنة وسجنها
14	تعرض باسل المهري لحادث	5	السجن والخروج منه
15	التفكير في عملية للجمع بين دماغ باسل وجسد شمس	6	كتابة رواية الخيال العلمي
16	إجراء العمليّة	7	زواجها من المحامي
17	باسل يكره جسد شمس	9	وفاة أمها، ورحيل والدها
18	باسل بالحمل	8	تعرفها على خالد
19	باسل يقرأ مذكّرات شمس	10	تقديم طلب الطلاق من زوجها الأول
20	باسل يرفض زوجته	11	حمل شمس من خالد
21	باسل يقرر الاحتفاظ بالجنين	12	اعتقالها
22	باسل يتوجه إلى القمر لولادة الطّفل	22	باسلّ يتوجّه إلى القمر لولادة الطفل

عبر هذا الجدول، نضع مخطط توضيحي نبين فيه الفرق بيز الترتيبين، الترتيب الزّمني للحكاية والترتيب الزّمني للخطاب



بملاحظة المخطط السابق، يمكننا استنتاج قيام الرواية على حدثين مركزيين تتشابك فيهما الأحداث استباقا واسترجاعا، حدث رئيسي متعلق بحياة باسل، وحدث رئيسي متعلق بحياة شمس، وما يربط بين نهاية الحدث في زمن القصّة ونهايته في زمن السّرد، هو ولادة الجنين في القمر، لأنّه نتيجة طبيعية لتطور الأحداث في كلا الزّمنين.

ثانيا- السرعة السردية (الديمومة):

إذا كان التطرق إلى دراسة المفارقات الزّمنية يتّجه في جوهره إلى استجلاء الفروق بين ترتيب الأحداث في زمن الحكاية وزمن الخطاب، وهو ما يكشف عن النظام الزّمني الخاص بالرواية، حيث يقوم على بناء خاص يتضمن انحرافات وخروقات زمنية تنأى بالرواية عن الخطيّة والتّتابع، فإن البحث في الديمومة هو في حقيقته دراسة للعلاقات بين زمن الحكيّ وطول النص، ويسميها جيرار جينيت بالمدّة "إن المدّة هي التي يحسّ في شأنها بهذه الصّعوبات، أيما إحساس، لأن وقائع التّرتيب أو التّواتر، يسهل نقلها دونما ضرر، من الصّعيد الزمني للقصّة إلى الصّعيد المكاني للنّص.. فمقارنة مدّة حكاية ما بمدة القصّة التي ترويها هذه الحكاية عمليّة أكثر صعوبة، وذلك أن لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات"، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون- كما سبق أن قلّنا – غير الزّمن الضّروري لقراءته"[1]، وتعود صعوبة تحديد المدة إلى افتقاد النقطة المرجعية بمعنى النقطة التي يحدث فيها في حالة الترتيب تزامن بين المتتالية القصصية والمتتالية السّردية، أما بالنّسبة للمدة فنحن نفتقد إلى هذا التّواقت فالسرعة التي تميز حدثا ما كما جرى ليست نفسها سرعة الحدث إن كان متخيلا ومكتوبا.

يشير جيرار جينيت إلى أنه يمكن أن تشتمل المقاطع الحوارية على مؤشرات لمعرفة المدة، إلا أنّها تبقى غير ظاهرة، لذلك لا يمكنها أن تكون نقطة مرجعية نعتمد عليها لإجراء مقارنات للمدّة الواقعية، وذلك لعدم كفاية المقاطع الحوارية للتدليل بدقة على السرعة التي قيلت بها الأقوال

"ومن ثم، يجب العدول عن قياس تغيرات في المدّة بتساو في المدّة بعيد المنال، لأنّه لا يتحقّق منه، بين الحكاية والقصّة؛ لكن تواقتيّة حكاية ما يمكنها أيضا أنّ تحدّد،.. بالمقارنة بين مدّتها ومدّة القصّة التي ترويها، تلك الحكاية، لكن بكيفية مطلقة ومستقلّة، كثيرا أو قليلا بأنها ثبات في السّرعة، ونقصد بالسّرعة العلاقة بين قياس زماني وقياس مكاني، (كذا مترا في الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستحدّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدّة القصّة) مقيسة بالثّواني والدقائق والسّاعات.. وطول (وهو طول النّص، المقيس بالسطور والصفحات"[2]، فلا يوجد تساو بين المدة في زمن القصّة وزمن الحكاية، لكن يمكن تحديد السرعة التي هي علاقة

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:101

[2] المرجع نفسه، ص:102.

بين قياس زماني ومكاني، أي بيان العلاقة بين زمن الحكي وطول النّص، الزمن من حيث هو ثوان ودقائق وساعات وأيام وسنوات، والنص على اعتبار طول الجمل، وامتداد الفقرات. .ومن هنا نتمكن من رصد ما يطرأ على السّرد من تسريع أو تبطيئ.

ويكشف البحث في هذه التقنية وتحليلها عن جماليات النّص المدروس، وكيفية الاشتغال على الزّمن و"تعامل النص السّردي مع الزّمن في أعقد مظاهره، وأوسع امتداداته وألطف دلالاته"[1]، ويتم هذا التعامل مع الزّمن بتقنيات يسميها جيرار جينيت الأشكال الأساسيّة للحركة السّردية، وبهذا تم دراسة سرعة السرّد عبرمظهرين هما، تسريع السّرد وإبطاء السّرد.

وفي بيان السّرعة السّردية في رواية الخيال العلمي، رواية "أعشقني" لسناء الشعلان، تتجلى صعوبة ناتجة عن انفتاح الرواية على عدّة أزمنة، وغناها بالتّفاصيل، وعبر مائتي صفحة سنحاول رصد المدّة الزمنية التي استغرقتها أحداث الرواية، وهذة المدة تشمل الدقائق والساعات والأيام والشّهور والسّنوات، إذا انطلقنا من أن الرواية بدأت من وجود باسل في المستشفى وانتهت بقرار ولادة الجنين على القمر، مع الأخذ بالحسبان، الأحداث التي تم استرجاعها عبر المذكرات والتي تمتد في سنوات وفصول من الرواية.

عبر هذا الجدول يتم تحديد المدّة في الرواية مع بيان عدد الصّفحات التي استغرقتها كل مدّة:

الحدث	الفترة الزمنيّة	عدد الصّفحات
موت شمس، وتعرض باسل لحادث	الصباح	1، من الصفحة 20
إجراء عملية نقل دماغ باسل إلى جسد شمس	ليلة	19 إلى 28 10 صفحات
استيقاظ باسل بعد العمليّة	الأربعاء، عام 3010م	31 إلى 35 4 صفحات
فترة العلاج	7أشهر	1، ص:36
اكتشاف باسل لجسده الأنثوي	ليلا	من 36 إلى 39 3 صفحات
اكتشاف باسل لحمله	غير محدد	1، من الصفحة 43
مناقشة حيثيات العملية، ومستقبلها من طرف الأطبّاء والمسؤولين	غير محدّد	من 46 إلى 48 2 صفحات
تجنّبه رؤية الجسد الأنثوي	أسابيع	1 من53
عدم تنظيف الجسد وإهماله	منذ أيّام	1 من 55
بحث باسل عن معلومات خاصّة بشمس	غير محدّد	1 من 60

[1] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليّلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط:1، (د، ت)، الجزائر، ص:157

الشّروع في قراءة مذكّرات شمس والتعرف على نظام ترتيبها وعمرها منذ كتابتها المقر إلى حين القراءة بتسعة أشهر	اللّيل، ساعتان	من 62إلى 74 12 صفحة
رسالة من خالد	3 شهر النور عام 3010	77 1 صفحة
اكتشاف شمس لحملها والكتابة عنه	ليلا	من 77 إلى 82 5 صفحات
رسالة من خالد	4 شهر النّور عام 3010	83 1 صفحة
كتابة شمس لجنينها عن علاقتها بخالد وقوانين المجرّة المجحفة، وعن أنه فريد في تكوينه	ليلا	من 83 إلى 88 5 صفحات
رسالة من خالد	غير محددة	1 من 88
كتابة شمس في مذكراتها عن آلام الوحام وأنّها الوحيدة من حملت بشكل طبيعيّ	الصّباح	من 93 إلى 95 2 صفحة
رسالة من خالد	غير محدّدة	96 1 صفحة
قرار باسل بترك زوجته	غير محددة	98 إلى 99 1 صفحة
رسالة من خالد	6 شهر النّور 3010	99إلى 100 1 صفحة
رسالة من خالد	غير محدّدة	104إلى 105 1 صفحة
لقاء باسل مع الأطباء وشرحهم له آفاق استمرار الحمل، وتناقض موقفه بين إجهاضه والاحتفاظ به	الصّباح	105 إلى 108 1 صفحة
رسالة خالد	7 شهر النّور عام 3010	111 1 صفحة
ولادة شمس	غير محدّدة	112 1 صفحة
التمرّد على قوانين المجرّة	غير محدّدة	112إلى 113 1 صفحة
سجن شمس من طرف الحكومة	غير محددة	113 1 صفحة
الخروج من السجن والتّخصّص في كتابة أدب الخيال العلمي	غير محددة	113إلى 114 1 صفحة
زواج شمس من المحامي	غير محدّدة	114إلى 115 1 صفحة
رسالة من خالد	غير محدّدة	118 1 صفحة
رسالة من خالد	8 شهرالنّور 3010	121 1 صفحة

لقاء خالد وشمس	الليل	122إلى 123
رسائل خالد	6، 23شهر مسقط القمر 3008 - 22، 23، 23 شهر الشّمس 3008 - 14، 2 شهر الرّعد3009 - 15، 18، 19 14 شهر الكوكب العظيم 3009 1، 2، 6، 12، 16، 25 شهر المسرات الأولى 3009 -12 شهر المسرات الثّانية 3009	125إلى 132 7 صفحات
ممارسة باسل لرياضة المشيّ	الصّباح	133، 1 صفحة
نمو الجنين أكثر	11 شهر	133، 1 صفحة
رسائل شمس بعنوان "عبر"	غير محدّدة	135إلى 138 3 صفحات
حالة استنفار في المستشفى لإمكانية موت الجنين	غير محدّدة	139إلى 141 2 صفحات
رسائل شمس بعنوان جمرّة	غير محدّدة	141إلى 145 4 صفحات
نوة صحفية لباسل ولقاءه مع مجموعة من الصّحفيين للحديث عن العملية	غير محدّدة	145إلى148 2 صفحات
إيمان باسل ونطقه للشهادة: لا إله إلا اللّه	الصباح في الشّتاء	149إلى 150 1 صفحة
رسائل شمس بعنوان صلاة من 1 إلى 12	غير محدّدة	152إلى155 3 صفحات
رسائل مؤرّخة من خالد، بين الرسالة والأخرى يتضمّن الفصل أحداثا خاصة بلقاء شمس مع خالد، وحديثها عن حياتها وظروف لقائهما وكلها أحداث غير محدّدة زمنيا.	9، 10، 11، 12، 13، 14 شهر النّور 3010	163 إلى197 34 صفحات

يمكننا أن نستنتج بعد استخراج الأحداث الخاصّة بالرواية أن المدّة الزّمنية الإجمالية لها تمت من ولادة شمس، إلى قرار باسل بولادة الطّفل في القمر؛ وهي المدّة التي تصل زمنيّا إلى إحدى وثلاثين سنة ؛حسب التقديرات، لكن الملاحظة الأولية لتوزيع هذه الأحداث نصيا، سنجد أن 198 قليلة بالنسبة إلى هذه المدّة، ولعلّ هذا ما يبرّر السّرعة القصوى للسرد، وأن الروائيّة اعتمدت على تقنيات وزّعت بها الأحدّاث واستطاعت أن تتحكّم في مجرياتها عبر تنويعات تقنّية ذات مظاهر يكشف عنها التحليل السردي، كما نشير إلى أن الحدث الواحد يستغرق ما بين

صفّحة واحدة إلى اربعة وثلاثين صفحة بما فيها صفحات البياض. ولتفسير هذه الملاحظات وتدعيمها، نقوم بدراسة مظاهر السرد كل على حدى:

1- تسريع السّرد:

-الخلاصة:

إذا انطلقنا من حقيقة أنه لا يمكن للرواية أن تنقل كل الأحداث بتفاصيلها فسنصل إلى أنها تعتمد على تقنيات تعرض بها الأحداث، وتأتي تتقنية التلخيص لتوجز زمن الخطاب في مقابل زمن الحكاية، تفاديا لعرض التفاصيل أو الإغراق فيها، لنفترض أن الروائية قد كتبت كل ما حدث خلال أربع سنوات، وهي المدّة الكاملة لهذه الحكاية مع الأخذ بعين الاعتبار عدم انتهاء الرواية لأن النهاية كانت مفتوحة ولم تبن عن أي شكل من أشكال الاستقرار في التّوقعات.

ومن أسباب لجوء الروائي إلى استخدام تقنيّة الخلاصة، طبيعة الأحداث التي يضمنّها روايتها من حيث طولها، وعدم حاجتها إلى التفصيل فيها "وتعدّ الخلاصة تقنيّة زمنيّة يلجأ إليّها الروائيّ في حالتين: الحالة الأولى، حين يتناول أحداثا حكائيّة ممتدّة في فترة زمنيّة طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السّرد وتسمّى الخلاصة الاسترجاعيّة، والحالة الأخرى، حين يتمّ التلخيص لأحداث سرديّة، لا تحتاج إلى توقف زمنيّ سرديّ طويل، ويمكنّ تسميتها بالخلاصة الآنيّة في زمن السّرد الحاضر"[1]، إذن يمكن تسريع السرد عبر الخلاصة حينما يختصر الروائي حدثا ذا امتداد في الزمن في فقرة أو اقل ولا يمكن تلخيص الأحداث إلا بعد وقوعها في الماضي فتتحول الرواية في مقاطعها القائمة على الخلاصة، إلى سرد لأيام وشهور وسنوات في فقرات دون ذكر التفاصيل، سواء أكانت أعمالا أو أقوالا؛ لكن يمكن تلخيص الاستباقات، خاصة وأنّها غالبا ما تأتي مقتضبة وغير مفصّل فيها "وبالمقابل فمن الواضح أن المجّمل ظلّ، حتى نهاية القرّن التّاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكّثر شيوعا، بين مشهد وآخر (الخلّفية) التي عليّها يتمايزان، وبالتّالي النّسيج الذي يشكّل اللّحمة المثلى للحكاية الرّوائيّة، التي يتحدّد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد، وعليّنا أن نضيف أنّ معظم المقاطع الاستعاديّة، ولاسيما في ما اسميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النّمط من السرد"[2]، فوظيفة الخلاصة هي تسريع السّرد حيث منحه جيرار جينيت معنى زمنيا يختزل الوقائع ويتفادى التفاصيل غير المهمّة؛

[1] مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص:224.

[2] جيرار جينين: خطاب الحكاية، ص110

لذلك قد نعثر على تلخيص لمدّة زمنيّة طويلة في صفحة واحدة، أو أكثر من صفحة، وبهذا فسرعة السّرد هنا متغيّرة بحسب حاجة الروائي. "ويعد بيرسي لوبوك أول من فطن إلى العلاقة الوظيفيّة بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار بوضوح إلى أنّ أهم وظائف السرد التلخيصي Récit sommaire وأكثرها تواترا هو الاستعراض السّريع لفترة من الماضي، فالرّاوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثمّ يقفز بنا إلى الأمام، لكي يقدّم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعيّة "[1]، من جهة أخرى تّحدّد سيزا قاسم دور الخلاصة في الرواية الواقعيّة:

- المرور السّريع على فترات زمنيّة طويلة والإشارة السّريعة إلى الثّغرات الزّمنيّة
- تقييم عام للمشاهد والرّبط بينها
- تقديم الشخصيّة الجديدة، وكذلك شخصيّات ثانوية لم يتّسع السّرد لعرضها بشكل تفصيلي
- تقديم الاسترجاع إذ أنّهما متلازمان
- تحقيق التّرابط النّصي بين فترات زمنيّة طويلة"[2]

وبالعودة إلى رواية أعشقني، يمكننا تحديد الخلاصة في بعض المقاطع، من مثل ما ورد على لسان باسل المهريّ "ملامحها الغارقة في سلام عجيب لا تتناسب مع عذاب اتها الطّويلة على أيدي معذّبيها، لعلّ جسدها الصّغير النّافر الثديين الضّامر البطن البادي النحول وحده من يفضح دون خجل أو خوف رحلتها الطّويلة مع العذاب"[3]، تأتي هذه الخلاصة في مقدّمة الرّواية تحديدا في الصفحة الأولى من الفصل الأول، وهي تتضمن تقديم شخصيّة شمس، وعبر إشارات سريعة تبلغنا الروائيّة عن ماضي شخصيّة لم تكشف عن اسمها بعد، وأحداث التّعذيب التي تعرضت لها، مما يُظهر بجلاء وجود علاقة صراع بينها وبين من عذّبوها، ويبدو أنّه صراع طويل، وطول مدّة الصراع معناه امتداده واشتماله على أحداث وتطورات، لذلك تلخص الروائية ذلك باستخدام عبارة رحلتها الطويلة؛ لتُدلّل على أنّها تقوم باختصار رحلة الصراع ؛لكنّها

---

[1] Kate Hamburger: Logique des genres littéraires ,trad,Pierre Cadiot,Ed seuil 1986,P95 نقلا عن: حسن بحراوي: بنية النص الروائي، ص:146.

[2] ينظر: سيزا قاسم بناء الرّواية –دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، مكتبة الأسرّة، دط، 2004، ص82.

[3] سناء الشعلان: أعشقني، ص:19

سرعان ما تعود وتفصّل فيها ضمن الفصول الموالية، حينما يتم الانتقال إلى أطراف الصراع؛ لذلك فإن هذا الاقتباس هو خلاصة استنتاجية، من طرف باسل في الفصّل الأول، في أجواء طبيّة جد متطوّرة، ووسط أزّمة وجودية، وصراع بين الحياة والموت وبهذا لم يكن من اللائق التفصيل في فحوى الصراع وذلك للتشابك الموجود بين عدّة أحداث، حيث ستجرى له عملية جراحيّة جد متطوّرة، بحكم انتمائه إلى عالم قد قطع أشواطا بعيدة في العلم والتّقنيّة.

ومن أمثلة الخلاصة أيضا " يقولون إنّها زعيمة وطنيّة مرموقة في حزّب الحياة الممنوع والمعارض ويذكرون أنّها كاتبة مشهورة"[1]، وعلى الرّغم من أنه تلخيص لصفات شخصيّة في الرّواية، إلا أنّها قد اختصرت بشكّل ضمنيّ أحداثا عن طريق القول، فالزّعامة الوطنّية، وشُهرة الكاتب، لا تأت هكذا دون معاناة، بل تحتاج أكثر من ذلك من الزّمن والتجارب، والزّعامة هنا تعني أن هذه المرأة من فئة المعارضين لحكومة المجرّة، وهذه المعارضة في حقيقتها تعكس صوت الذات والرّغبة في الانعتاق من الآلية الّتي سيطرت على حياة البشر.

وقد تأتي الخلاصة لأحداث قريبة " ليتني أستطيع أن أرفض بعزّم وإصرار أن ينقل دماغي إلى جسد تلّك المرّأة المعانقة للموّت والعدم منّذ الصّباح، ليغادر مكرها جسدي المهترئ حدّ التآكل، والمحترق حتّى التّفحم، جراء أشعّة ذلك الفخّ الإرهابيّ الذي نصبه لي ثوّار المجرّة في دوريّتي الصّباحيّة الاعتياديّة"[2]، يتضمّن هذا المقتبس تلخيصا للحادث الإرهابيّ الذي نصبه الثّوار قصّد القضاء على باسل، من دون ذكّر أسباب هذا الحادث ولا كيفية التخطيط له، أو حتى لم باسل المهري تحديدا، ومن تدخل وجاء بباسل إلى المستشفى؟ وكم استغرق الأمر من الوقت؟. "حدثت الأمور بسرّعة قدريّة تشّبه مؤامرة حقيرة هي لفظت أنفاسها الأخيرة هذا الصّباح في زنزانة قذرة، وأنا تعرّضت في الوقّت نفسه لحادث إرهابيّ"[3] من جديد تلخّص الروائية رحلة طويلة انتهت بلفظ الأنفاس في زنزانة، ورحلة أخرى في صناعة المجد العسكري لباسل إذ يقول "عليّ أن أختار سريعا. .ولكن الأقدار قد اختارت مسبّقا،.. وأنا مضطرّ إلى أن أخضع إلى تصاريف الصّدف، والأفعال العبثيّة والقدريّة، في آن، مادام العلم كلّه والتّقدّم الحضاريّ بأسره في الألفيّة الثّالثة من تاريخ البشريّة، وسلّطتي ورتّبتي العسكريّة الرّفيعة

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:20

[2] المصدر نفسه، ص:21

[3] المصّر نفسه، ص:21، 22

ونفوذي الخطير، وسيرتي العسكريّة المشرّفة، وطموحاتي العملاقة، ومآثري المزعومة لا تستطيع جميعا أن تهبني لحظة حياة إضافيّة"[1]، لقد اختصرت الروائية كلّ ما حققه باسل من نجاح في مسيرة حياته إلى النقّطة التي تعرّض فيها إلى حادث إرهابيّ، وهذه الخلاصة قائمة على عرض الإنجازات والصّفات التي تميّز باسل المهري.

من الخلاصة أيضا ما يتعلّق بالحمل فبعد إجراء عملية نقّل الدماغ إلى الجسد الأنثوي، اكتشف باسل أنّه يحمل جنينا، "هذا هو الحمل. قال كبير الأطبّاء المعالجين له بتوتّر باد، وحرج مشوب بغموض لا يفهمه، اقترب باسل المهري برأسه الأنثويّ الجميل قيّد أنملة من الطّبيب، وسأله بصبّر نافذ، وتكّرار آليّ مذعور: هل هو مرض خطير؟"[2]، ويكمن معنى الاختصار هنا في أنّ الحمّل لا يأت بالمصادفة، ووجوده في جسد باسل يختصر تجربة فريدة في الحياة بالمقارنة مع طرق التكاثر في عالم متطور، وسيأتي التفصيل فيها في وقّتها الذّي تختاره الرّوائيّة.

من المظاهر العلّمية التي تكّشف عنها الخلاصة فيما يتعلّق بالحياة في المجرّة ما جاء على لسان كبير الأطبّاء: "ومن يعلم قد نستطيع حتى ذلك الوقّت أنّ نحلّ معضلة الموت، وننهيه من قاموس البشريّة، والوجود تماما، نحن أحرزّنا تقدّما كبيرا في هذا الشّأن، قبل أسابيع فقط استطعنا أن نردّ الحياة لكائن تجارب لمدّة ساعة من الزّمن، بعد موته بساعتيّن، صدقني يا سيّد باسل سيأتي اليوم الذي يصبح فيه الموّت مجرّد حدث منقرض لا وجود له.. سيعرف البشر والآليون معنى الخلود الدّائم والحياة السّرمديّة التي لا تعرف نهاية.. سيتاح لنا أنّ نعمر الكواكب..، وسيعرف الكون حضارة بشريّة عملاقة"[3]، وعلى الرّغم من احتواء المقطع على استباقات وتنبؤات إلّا أنّها تختصر شكل الحياة العلمية المتطوّرة إلى حين تجسيد تلك التنبؤات، ويمكنّ لأيّ قارئ أن يكتشف بأن الحضارة التي يعيش فيها باسل وكبير الأطباء جد متطورة من الجانب العلمي، فالمقتبس هو بمثابة مؤشر دال على ما بلغته هذه الحضارة دون الحاجة إلى التفصيل في الكيّفية التي وصلت بها إلى هذا الحدّ من التطور العلمي، وفي وجرّأة الفرضيّات المستقبلية لعلمائها.

---

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:23

[2] المصدر نفسه، ص:43

[3] المصّر نفسه، ص:46

وقد اختزلت الروائية محطّات مهمة في حياة شمس بتسريع السّرد حينما تذكر قضيّة شعرها الطّويل، ".. فتقفز إلى عينيّه صورتها، هاهي بشعرها الطّويل الأسود المخالف لنظام المجرّة القاضي بقصّ الشّعر إلى ما قبل الكتفيّن، لا بدّ أنّها كانت تدفع الكثير من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشّعر الأسود الطّويل المنسرح بتحدّ والمندّلق على ظهرها وعلى كتفيّها بجمال لم يعهد مثله، لأوّل مرّة يراها بنكّهة الحياة"[1]، والخلاصة هنا جاءت على شكل استنتاج، لأنّها تضمّ أحداثا مبطّنة عن الشعر الأسود وعلاقته بتمرّدها وسجنها، ثم تعرّضها للاعتقال وتعرّفها على خالد وحبّه لها ولشعرها واعتقالها مجددا ثم قتّلها.

بالعوّدة إلى الأحداث التي سبقت موت شمس سنلاحظ أنّ أغلبها قد جاء على لسان باسل، فالرّوائيّة قد اختصرتها على شكل معلومات يتحصّل عليها، وهذا ما أهلها للاستخّدام الجّيد للخلاصة وتبريرها "اكتشفت أنّها أكّثر شهرة من جهلي بها، وأنّ الوصول إلى معلومات عنها هو أسّهل من معرفة طريق إحدى المحطّات الأرضيّة عبر جهاز الحاسوب الشّخصيّ عبر المركّبة الفضائيّة الشّخصيّة،.. علمّت أنّ لها مريدين وأتباعا وقرّاء ومشجّعين، وعلمّت أنّ الدّنيا قامت ولم تقعد على إثر قتلها في المعتقل، وأنّ الحكومة واجهت حروبا شعواء من المعارضة على إثّر ذلك، وأنّ قضيّة اختفاء جسدها بعد إعلان خبر موتها، وعدم تسليمه لحزّبها من قبل الحكومة لا يزال يشكّل أزّمة ثقة متجدّدة مع الرّأي العام"[2]، هذه الخلاصة لا تقدّم لنا حيثيات مقتلّ شمس فقط، بل تضعنا في صلب الصّراع القائم بين رؤيتين، بين ما تفرضه الحكومة وما يطلبه المعارضون، من حريّة وإرادة واختيار، وهي بهذا تعرض وضعا حياتيا متأزّما، وهو ذاته من أفرز المعارضة وفيه تلخيص لمدّة طويلة تبدأ من الرّغبة في الحرية مرورا بتجريم الحريّة إلى انتشار القضيّة واكتساب مؤيدين ومن ثمّة تشكل حزب، والخلاصة هنا ذات وظيفة إخباريّة، حيث اشتملت على معلومات لم تفصّل فيها جيّدا وذلك تمّهيدا للقارئ كي يعمل على تشكيل صورة عن حاضر الرّواية وتطوراتها التي يفترض أن تحويّ ملابسات أكثر اتضاحا، والملاحظ على هذه الخلاصة، أنّها غير محدّدة وذلك لعدم وجود قرائن زمنيّة تساعدنا على معرفة طول المدّة المختصرة.

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص: 47

[2] المصّدر نفسه، ص: 60

أما بالنّسبة للخلاصة التي تحوي مؤشرات زمنية فنجد، "ستة أشهر أمضاها في عالمه الدّبق الرّتيب، وشهّر أمضاه في صحوّة مباغتة مثقلة بسيل جارف من الأسئلة، والإجابات والاكتشافات والفحوصات"[1]، من هنا نعرف أن المدّة التي استغرقها باسل كي يستيّقظ بعد العمليّة هي ستّة أشهر، كما قد تطلّب شهرا واحدا في محاولة العوّدة من جديد إلى الحياة، وهي عودة قد اشتملت على مأزق وجودي كبير.

ومن الخلاصة التي تقدّم لنا الوحدة الزّمنية بالضبّط، "دخلّنا منذ يومين في الشّهر الحادي عشر من الحمل، وأنّت يا غالي تزّداد حجّما، وقوّة في الرّكل، وتصميما على أن لا تغادر رحمك"[2]، وفي ذات السياق يقول باسل مخاطبا الجنين: "جنيني الغالي أما آن لك أنّ تهجر مسكنك؟ وتخرّج إلى الكون؟ اثنا عشر شهرا أمضيتها في رحمي! فهل تبغي مزيدا؟ هل أتشفّع بتراتيل أمّك في مذكّراتها كي تطلّب وردّك وياسمينك فتزّهر في روحي، سأقرأ لك على شرف عيد ميلادك العام في رحمي، باقي يوميّات أمّك"[3]، فالمدّة التي قضاها الجنين إلى الصفحة مائة وواحد وخمسين في الرحم هي اثنا عشرة شهرا، وهذا ما يدل على أنّ المدة التي تجمع بين الصّفحة مائة وثلاثة وثلاثين والصفحة مائة وواحد وخمسين، بالنسبة لحياة باسل هي شهر واحد، جاءت على امتداد ثمانية عشر صفحة من الرّواية، وتدل أيضا من جهة ثانية على تأخر ولادة الطفل بشهرين، لكن إذا كان هذا الجنين هو وحده من سيجيء إلى الدنيّا بطريقة تكاثر قديمة، حيث تقتضي أن لا يزيد مكوثه في الرّحم عن تسّعة أشهر، فكيف يمتدّ وجوده إلى عام كامل وهي مدّة مرشّحة للزيادة؟. لعلّل اختلاف الزّمن بين الماضي وعصّر باسل هو السّبب، إذ باتت الفكرةّ معروفة في روايات الخيال العلمي، في لا مطابقة الزمن بين العصور المتقدّمة والماضية، خاصة حينما نعرف عبر فصول الرّواية، أن سنّ الرشّد في المجرّة هو واحد وعشرين سنة.

إذن يعود ذكّر المؤشرات الزّمنية إلى تسريع وتيرة السّرد، ما يجعل القارئ أكثر قدرة على معرفته المدّة الزّمنية التي تم اختصارها.

---

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:36

[2] المصدر نفسه، ص:133

[3] المصّر نفسه، ص151

من جهة أخرى، سخرت الروائيّة جملة من المؤشرات الزّمنية التي نكوّن بها صورة عن المدّة الزمنيّة لعلاقة خالد بشمس عن طريق الخلاصة، التي تغطّي مدة زمنيّة طويلة أو قصيرة، ينبغي تتبّع القرائن الزّمنية الدالة على ذلك: "الحكاية تبّدأ من شعري وكلماتي وخالد،.. أستطيع أن أجمل لك هذه المشاكل كلّها في أنّ الحكومة تحرّم الشّعر الطّويل،.. من باب فرض نمط شكليّ واحد..ولك أن تتخيلي كم عنفّت، وضربّت، وعوقبّت واضطهدّت، وغُرمّت أخيرا عندما بلغت سنّ الحادية والعشرين، وهوّ سنّ الرشّد في المجرّة،.. وألقي بي في السجّن عندما رفضّت دفع الغرامة، وقصّ شعري، وكاد الأمر ينتهي عنّد هذا الحد لولا كلماتي التي كان لها الدّور الثّاني في تغيير اتّجاه حياتي، فقد شرعت أكتب رواية متمرّدة، . .حظيت. .بوظيفة مؤلفة قصص خيال علمي.. سرعان ما حصلّت على وظيفة مدير تحرير.."[1] لقد أجملت الروائيّة هنا مدّة واحد وعشرين سنة من حياة شمس، حيث نلحظ سرعة قصوى في السرّد وهذا ما يؤكد حقيقة أنّه كلما كانت المدّة الزمنيّة طويلة كلما ازدادت سرعة السرد، وهذا أمر بديهي، لـــأنه على الروائي أن يختار بين أن يفصل أو يتجاوز؛ ولأنّ المدّة الزمنيّة قد استغرقت واحد وعشرين سنة، كما في المثال السّابق، ينبغي تغطيتها بالخلاصة ؛لأن الرّواية لاتسع تفاصيل كل تلك السنوات، يضاف إلى إحدى وعشرين سنة من حياة شمس أربع سنوات بعد خروجها من السّجن، واصلت فيها الكتابة تمردا ونضالا، "ومن حضّن العالم الرّقميّ المفترض جاء خالد، عشت وحدي مقسومة على عملي ومشاكلي وكتاباتي وأتّباعي أعواما أربعة قبل أنّ أتعرّف على خالد، لم أسّع إليّه وإنّما هو من سعى إليّ.."[2]، من هنا نعرف أن ّ السنّ التي بلغتها شمس إلى حين بداية قصّتها مع خالد هي خمسّة وعشرين سنة؛ لكن يبطل هذا الافتراض بعد أن نقرأ ما يلي "يكبرني خالد بعشّر سنوات، وبألّف عام من الخبّرة والجمال، أنا أمامه غرّة صغيرة، وهو حكيم خارج عن سطّوة الزّمن"[3]، وإذا علمنا في أحداث موالية أنّ سنّ خالد هو أربعون سنة، فهذا يعني أنّ سن شمس في ذلك الوقت هو ثلاثون سنة، وبالتّالي نستنتج أنّه بعد خروج شمس من السجّن تم قضاء عامين قبّل بقائها وحدها بين العمل والكتابة، وبحسب تلك التقديرات يكون العامان هو مدّة زواجها من المحامي قبل أن تتركه، وإذا أخذنا بعين الاعتبار قول شمس في

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:113، 114.

[2] المصدر نفسه، ص:181.

[3] المصدر نفسه، ص:183.

سياق حديثها عن علاقتها بخالد بعد التّعرّف عليه: "عشنا عاميّن كامليّن متلازميّن عن بعد عبّر الرائي، وأنا أسكن الأرّض وهو يسكن السّماء، رافقني في كلّ لحظّة ورافقّته في كلّ حركة" بعد أربع سنوات من المعرفة غير مباشرة لخالد عن شمس نصل إلى هذه النتيجة:

21+2+4+2= هي 29 سنة وإذا أضفنا العام الثّالث لعلاقة شمس مع خالد إلى كل تلك السنوات إلى حين حدوث الحمّل، لأن تأريخ الرسائل يشير إلى أن العلاقة قد دامت ثلاث سنوات من 3008 إلى 3010م، نصل إلى السّن التي كانت فيها شمس تخاطب جنينها هو ثلاثون سنة من عمرها، من هنا نستنتج أن المدّة الإجمالية للرواية هي إحدى وثلاثين سنة إلى حين قرار باسل بالاحتفاظ بالّجنين.

فالخلاصة في رواية الخيال العلمي قد تحوّلت إلى دليل يوجّهنا لمعرّفة مسارات تشكل المعنى، وفهم ما آلت إليه الأحداث

-الحذّف:

يعد الحذّف من أبرز التّقنيات التي يُستدل بها على التحولات القائمة في زمن الرّواية، ويتضمّن الحذّف تجاوزا لفترات زمنيّة دون الحديث عمّا جرى فيها تحديدا، أي أنّنا نتعامل مع أحداث مسبوقة زمنيا بفترات قصيرة أو طويلة تم حذفها لعدم الحاجة إليّها أو لضرورة تسريع السّرد، كأن يتم حذف سنوات بين حدث دخول طالب إلى الكليّة وحدث تخرجّه في رواية، بهذه الصيغة، "وبعد مرور خمس سنوات استلم شهادته"، حيث "يلعب الحذّف، إلى جانب الخلاصة، دوّرا حاسما في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التّعريف تقنيّة زمنيّة تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث "[1]، فالأحداث المحذوفة مغيّبة عن النّص، أي ليس لها وجود نصّي، من غير القرائن التي تدلّ عليّها، وقد لا توجد هذه القرائن على الإطلاق، لذلك تتحول إلى ثغرات زمنيّة، وهو المصّطلح الذي تطلقه سيزا قاسم على الحذف، " والثّغرة الزّمنيّة تمثّل المقاطع الزّمنيّة في القصّ التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصيّة، وهناك نوعان من الثّغرات: النوّع الأول هو الثغرة المميّزة المذكورة، وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا مثل:'بعّد مرور سنة'، و'مرّت ستة أشهر'.. والنّوع الثّاني هو الثّغرة الضّمنيّة، وهي النوّع الذي يستطيع القارئ أن

[1] حسن بحراوي: بنّية الشّكل الروائي، ص:156

يستخلصها من النّص مثّل مرور تسعة أشهر بين الفصل التّاسع عشر من السّكرية..و الفصل الرّابع والعشرين.."[1] وهي الفترة ما بين زواج نعيمة وولادتها لطفلها في السكريّة لنجيب محفوظ.

يطلق على الحذف مصطلح آخر هو الإضمار، حيث يحمل معنى الإخفاء وعدم الإبانة، وهي ذات الدلالة التي يحملها مصطلح الحذّف من حيث كونه مظّهرا من مظاهر تغيّر النّسق السرّدي، إلى جانب تقنيات أخرى في سياق تحليل مدّة السرّد، " الإضمار أو الحذّف، مصطلح سرديّ..، للدلالة على مظّهر من مظاهر تغيّر نسق السّرد، ففي سياق تحليل المدّة وهي إلى جانب التّرتيب والتّواتر، واحدة من المقولات الثّلاثة التي تحلّل وفقها العلاقات بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، ميّز السّرديون بين أربع حركات سرديّة تعكس تغييرا في إيقاع النّص وتفاوتا في سرعته وهي الإضمار والوقفة والمجّمل والمشّهد، ويشكّل الإضمار أسرع حركة سردية على الإطلاق"[2]، وبطبيعة الحال، فإسقاط أحداث وتجاوزها دون أن تقابلها وحدات من زمن الكتابة لا تسرّع السّرد فقط بل تفعل ذلك وبحدود قصوى.

ومن بين أهم الأسباب التي تدفع الرّوائي إلى استخدام تقنيّة الحذّف، هو التخلّص من مأزق سرد كل شيء، كما يفترض وجود أحداث لا ترقى إلى كتابتها في النّص لهامشيّتها، أو عدم التّحكم فيها، وهذا هو جوهر الكتابة الرّوائية أن يكتب الروائي ما يحتاج إليه فقط وما يظنّ أنه كاف لصياغة متخيّله، "والحذّف تقنيّة يلجأ إليّها الرّوائي لصعوبة سرّد الأيّام والحوادث، بشكّل متسلّسل دقيق، لأنّه من الصّعب سرّد الزّمن الكرونولوجيّ، وبالتّالي لا بد من القفز واختيار ما يستحقّ أن يّروى. كما تساعدنا تقنيّة الحذّف على فهّم التّحولات والقفزات الزمنيّة التي تطرأ على سيّر الأحداث الحكائيّة "[3]، من جهة أخرى تتحول المحذوفات إلى محددات صريحة أو غير صريحة تساعدنا على فهم حركة الزّمن في النص وتضعنا في الصورة والمسار الذي يتّخذه.

وقد استطاع جينيت قبل كلّ ذلك أن يحدّد ماهيّة الحذّف وتصنيفاته، أي فيما إذا كانت المدّة الزّمنيّة محدّدة أو لا، "من أوّل وهلة يقرّر جينيت مجابهة السؤال المركزي في تحليل

[1] سيزا قاسم: بناء الرّواية – دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ'، ص:93.

[2] محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص:29، 30

[3] مها حسن القصراوي: الّمن في الرّواية العربيّة، ص:232

تقنيّات الحذّف وهو معرفة ما إذا كانت المدّة الزّمنيّة المحذوفة مذكورة (=الحذف المحدّد) أو غير مذكورة =(الحذّف غير المحدّد). فبالنسبة للنّوع الأول يجري تعيين المدّة المحذوفة من زمن القصة.. أمّا النّوع الثّاني وهو حالة الحذّف غير المحدّد فتكون فيه الفترّة المسكوت عنها غامضة ومدّتها غير معروفة بدقّة (بعد سنوات طويلة، بعد عدّة أشهر، مما يجعل القارئ في موقف يصّعب فيه التّكهن بحجم الثّغرة الحاصلة في زمن القصّة"[1]، وهذا هو ما يقصده جيرار جينيت عندما شرح الحذّف من خلال دراسته عن بروست: "يعني به الحركة الزّمنيّة التي يكتفي بها الرّاوي بإخبارنا إن سنوات قد مرّت أو شهورا من عمّر شخصياته، من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السّنين، الزّمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو أشهر..) أما الزمن على مستوى القوّل فهو صفر"[2] وعلى هذا الأساس يميّز جيرار جينيت بين ثلاثة أنواع من الحذّف هي: الحذف المعلن والحذف الضّمني والحذّف الافتراضي: "فمن وجهة النّظر الزّمنية، يرتدّ تحليل الحذوف إلى تفحّص زمن القصّة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدّة مشار إليها (حذف محدّد)، أم غير مشار إليّها (حذف غير محدّد)"[3]، فالحذّف إذن هو القفز على مراحل زمنيّة بما يمكن أن تضمّه من أفعال أو أقوال أو تحوّلات.

وبالعودة إلى رواية الخيال العلمي، سنجد أنّها النوّع الأكثر التباسا في التّعامل مع الزّمن، لأنّنا أمام زمن لا ندرك حقيقته، هل الدقيقة في رواية الخيال العلمي هي نفسها في الرّواية الواقعيّة، وعندما يقول البطل مرّ شهر، هل يحتوي الشهرّ ثلاثين يوما؟ ثم ما مقدار السّنة حتى وإن ورد في النّص أنها تضمّ اثنا عشرة شهرا، فإن لم نحدد القيمة الزّمنية للدقيقة والسّاعة والصّباح واللّيل والشّهر؛ فإن الزمن سيبقى ملتبسا؛ لكن للضرورة المنهجية سنتعامل مع المؤشرات الزّمنيّة كما ذكرت، أو أشير إليّها دون تحديد، لدراسة الحذّف في الرواية سنحدد أنواعه كما ذكرها جيرار جينيت ونستخرج المقاطع الدّالة عليّها من رواية الخيال العلمي "أعشقني" لسناء الشعلان أنموذجا:

---

[1] حسن بحراوي: بنية النّص الروائي – الفضاء –الزّمن– الشخصيّة، ص:157

[2] ناهضة ستّار: بنّية السرد في القصص الصّوفي –المكوّنات، والوظائف، والتقنيات.–منشورات اتحاد الكّتاب العرب، دط، 2003، سوريا، ص219.

[3] جيرار جينيت:خطاب الحكاية، ص:117.

- **الحذّف الصّريح:**

وهو حذف نجد إشارات زمنية دالة عليه، أي يتم فيه الإعلان عن المدّة الزمنيّة المحذوفة، "والمقصود به هو إعلان الفترّة الزّمنيّة وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدّد ما حذف زمنيّا من السّياق السّردي"[1]، وأبرز مثال دال على ذلك حذف مجريات إجراء العمليّة الجراحية، حيث يبدأ الفصّل الأول بالتحضير لها، وينتهي بتخذير باسل، بينما يبدأ الفصّل الثاني بالاستيقاظ التدريجي لباسل ليأتي الإعلان عنه مقترنا بالخلاصة حينما تحدّث باسل عن مرور سبعة أشهر من إجراء العمليّة.

ثاني مظهر من مظاهر الحذّف الصّريح: هو رسائل خالد المؤرّخة، حيث توضع الرّسالة في مكان عشّوائيّ من مذكرات شمس، وتُقرأ من طرف باسل كما هي مرتّبة، ورسالة واحدة أو رسالتين في عام 3008، تعني أنه قد تم حذّف أحداث متعلّقة بها، إذن لماذا كُتبت في ذلك التّاريخ بالذّات؟، كيف تلقّت شمس الرّسالة؟، ماذا حدث في ذلك العام؟ كلها أسئلة مشرّعة على أحداث محذوفة لم تُرد الروائيّة التفصيل فيها.

- **الحذّف الضّمني:**

يشتمل الحذّف الضّمني على خاصيّة عدم التّصريح، أي تحذّف مدّة زمنيّة دون تنبيه القارئ لذلك، ومن هنا يأتي الدّور على القارئ في الاحساس بها واكتشافها، "يعتبر هذا النّوع من صميم التّقاليد السّرديّة المعمول بها في الكتابة الروائيّة، حيث لا يظهر الحذّف في النّص، بالرّغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أيّة إشارة زمنيّة أو مضمونيّة، وإنّما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثّغرات والانقطاعات الحاصلة في التّسلسل الزّمني الذي ينتظم القصّة"[2]، ويشير كثير من الباحثين إلى أنه يصّعب تتبّع الحذف الضّمني في الروايات التي تتميّز بتشظّي الزّمن، وذلك للتعقيد الذي يلحقه حيث إن تعدد الزمن وانشطاره بين الماضي والحاضر والمستقبل يُعقد من المسألة في حين تسهل عمليّة اكتشافة في الرّواية التي تتميّز بتتابع أحداثها لوضوح خطّ ومسار الزّمن، وبالنّسبة لرواية الخيال العلمي فإننا نعثر على تداخل للزّمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، حيث تبدأ الرّواية من الحاضر من النّقطة التي يفترض فيها أنّها نهاية لقصّة سابقة، ثم يبدأ الرجوع إلى الماضي تدريجيا أو بالأحرى تنازليّا، مع المراوحة

[1] مها حسن القصّراوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص233.

[2] حسن بحراوي، بنّية النص الروائي- الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ص:162

بين الحاضر والماضي كي لا يطلق العنان لاسترسال الماضي، لتتشكل لدينا صورة كاملة عن البداية المفترضة للرواية وتحدد بولادة شمس، وهو الحدث الذي لم نصل إليّه إلا بعد أن ماتت، وجمع جسدها بدماغ باسل، وحملت، وأقامت علاقة مع خالد، لذلك فالحّذف الضّمني موجود بكثّرة لأن نسبة كبيرة من الرواية خاصة بحياة شمس الماضية، وهذه الحياة مكتوبة في مذكّرات نتعرّف عليها، في كلّ مرّة يقرأ فيها باسل جزءا منها للجنين، إذن نحّن الآن أمام سرد يحتوي سرّدا آخر ويفترض في الثّاني تعميقه لدرجة استخدام الحذّف الضّمني وتسريعه للسّرد.

يقول باسل "الآن بتّ حبيس الأشياء كلّها"[1]، جاءت هذه الجملة في مستهل الفصل الخامس، مسبوقة ببياض في صفّحة فاصلة بينه وبين الفصّل الرّابع، وهي تشير إلى مرور بضعة أيام من حياة باسل في المستشّفى بل تشير أيضا إلى تحوّل نسبيّ بخصوص نظرته لجسد شمس حيث ينتهي الفصل الرابع بحالة من الساديّة والتوعّد اتجاه الجسد، ويبدأ الفصل الخامس بموضوعية أو مصالحة مع الجسد وإنّ كانت غير مستقرّة.

وبالنّظر إلى المزاوجة بين الماضي والحاضر، فإن أي انتقال من الماضي إلى الحاضر، وهو المدّة التي يكفّ فيها باسل عن القراءة، لينسحب إلى النّوم، أو إلى مخاطبة الجنين أو يُحدّث فيها نفسه، تتضمّن حذّفا ضمنّيا. وهذه الحالة ممتدّة من الفصّل الخامس إلى الفصّل الثامن والأخير.

-الحذف غير المحدد:

لم يبين جيرار جينيت طبيعة الحذف الافتراضي بدقة أو كيفيه استنباطه من النص، وكان قد أشار إلى صعوبة ذلك بالاستناد إلى إيغال هذا الشكل من الحذف في الضّمنية، "إنّ أكثر أشكال الحذّف ضمنيّة هو الحذّف الافتراضي تماما، والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل موضعته في أيّ موضع كان.."[2]؛ لكن كشفت الاجتهادات على إمكانية الاستدلال عليه، بالقراءة المتعمقة التي تجعل القارئ يفترض وقوع أحداث أُسقطت من الروايّة، وهي الملاحظة التي تتأتي من الإحساس بوجود انقطاع في الاستمرار الزّمني للمحكيّ دون وجود قرائن زمنيّة دالة عليه.

[1] سناء الشّعلان: أعشقُني، ص:59

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص:119.

وبالمقارنة بينه وبين الحذف الضّمني سنجد أن الحذّف الافتراضي هو أكّثر غموضا وتستّرا مع أنّهما يشتركان في غياب القرائن الزّمنيّة الدالة عليهما، "يأتي.. بعد الحذّف الضّمني، ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة، تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، وكما يفهم من التّسميّة التي يطلقها عليّه جينيت فليس هناك من طريقة مؤكّدة لمعرفته، سوى افتراض وجوده بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزّمني للقصّة مثل السّكوت عن أحداث من المفترض أنّ الرّواية تشملها،.. أو إغفال الحديث عن جانب من شخصيّة ما."[1]، إذن العمليّة تتوقف عند افتراض وجود حدث محذوف، دون الإبانة عن محتواه، لأنه متعدد في ذهن القارئ.

وبالنّسبة لرواية الخيال العلّمي، من حيث كونها نوع روائي خاص، فهي أكثر حركة اتجاه كسر الرتابة الزمنيّة؛ حيث تتأسّس الكتابة فيها على نزوع خياليّ مدروس ومخطّط له، يُسهم في فتح مجالات التأويل الفاعلة، وبالرجوع إلى تمظهرات الحذّف الافتراضي، كتقنية غير واضحة من تقنيات تسريع السرد، حيث يكون الحذف الافتراضي على هذا الصّعيد أكّثر خضوعا للتغييب في الصّياغة النصّية، سنجد لها عدّة مواقع من رواية الخيال العلمي "أعشقني"، التي تحفل بالصّفحات الفاصلة، والتي تتضمن بياضا وهو ما يوحي بحذف افتراضيّ للأحداث، ويعتبر البياض حالة نموذجيّة للحذف الافتراضي، حيث تقوى درجات التوقع في الرواية بالأزّمنة الافتراضيّة المحذوفة، وإذا أخذّنا بعين الاعتبار عنّونة الفصول، فسنجد أنّ الرّوائية تنتقل من كوّن دلالي إلى آخر، لأن العناوين تشكل خلاصة يظهر أنّها تأتي على لسان باسل المهري للفصل كُلّه، ومن هنا فإن كل الحذوفات الضّمنية المنّدرجة في المدّة الحقيقة التي استغرقها باسل لمعرفة شمس ثم الحذوفات التي تتضمّنها المذكّرات قد تحولت إلى مجال للمقارنة، لأنّ ما حذّف في جوهره، هو كيف انتقل الانّسان من الحاضر إلى المستقبل، فالروائية لم تشر إلى كيفيّة تشكل هذه السلطة العلّمية القاهرة، ولا إلى مدّة التحوّل القيّمي، وبالتّالي فالمعاني الموجودة في عناوين الفصول تدّل على تطور فعل الإحساس بالذّات والآخر، وهو زمن افتراضيّ داخل الشخصية، يتعلق بالمدّة التي يستغرقها باسل في فهم وإدراك ما يجري حوله.

[1] مها حسن بحراوي: بنّية الشّكل الرّوائي، – الفضاء – الزّمن – الشّخصيّة، ص:164.

من الأمثلة أيضا، حذف المدّة الخاصّة بزواج شمس من المحامي، فالروائية تذكر فقط أسباب هذا الزّواج من حيث رغبة المحامي في الشهّرة على حساب قضيّة شمس مع الحكومة، لكن ما حيثيّات هذا الزّواج وكيف تمّت مدته إلى حين تقدّم شمس بطلب الطّلاق من المحكمة، يضاف إلى هذا الحذف الافتراضي لشخصيّة خالد بعد حصول العلاقة الجنسيّة مع شمس، حيث يغيب عن أحداث الرّواية إذا اعتبرّنا أنّ ما كتبته شمس هو امتداد للرواية بأكملها وغير مفصول عنّها، فهو لا يظهر إلا بصورة استذكارات من قبل شمس، أو برسائله غير المرتّبة التي يقرؤها باسل في كلّ مرة، لكن أين ذهب؟ هل هو حيّ أو ميّت؟

من شواهد الحذف الافتراضي في الرّواية أيضا، ما نجده في نهاية الرواية، تحديدا ما ورد في الصّفحة ما قبّل الأخيرة، "يوم جديد يمرّ ولا أخبار عن خالد، أشّعر بدوار في روحي...الباب يقرع الآن، سأرى من الطّارق بهذه الطّريقة العاصفة، وسأعود إليّك بعد لحظات، انتظريني...أحبّك

.....

.....[1]"

فهذه النّقاط المتتابعة، تدل على حذف افتراضي، ويُفترض أنّها تؤشّر على وقوع حدث لم يتمّ نقله أو التّفصيل فيه لأن من يكتب المذكّرات هو من قام لفتّح الباب، لذلك فالسّؤال المطروح: هو ماذا حصل بعد فتح الباب؛ للإجابة عن هذا السؤال، يمكننا أن نقترح عدّة فرضيات: مجيء أحد اتّباع شمس يحذّرها ويطلب منها أن تفرّ بسرّعة، فتفعل ذلك، ثم يُلقي الجنود القبض عليها بعد مطاردة عنيفة، أو أنّ الجنود هم من ألقوا عليها القبض مباشرة عند فتحها الباب، أو أنّهم قاموا بضربّها مباشرة ثم أخذوها. .، لتأتي إجابة باسل بعد قراءة هذا الجزء من المذكّرات "هي لم تعد، ولن تعود أبدا يقول باسل في نفّسه بأسىً"[2]، إذن هي لن تعود لأنّها تعرّضت لاحتمال من الاحتمالات الثّلاث أو أكثر. وفي هذا السّياق نذكر الحذف الافتراضي الخاص بالمستّقبل في الرّواية حيث تتطور أحداث الرواية، لكنّها لاتفعل ذلك لتنهي كل شيء، وإنّما لتضع القارئ في مأزق ملء الفراغ الذي تستدعيه النهاية المفتوحة للرّواية، وعدم الوصول إلى نهاية يدل على حذّف افتراضي.

[1] سناء الشّعلان: أعشقُني، ص:197

[2] المصّدر نفسه، ص:197

بعد دراسة تقنيات تسّريع السّرد في روائية الخيال العلميّ، أعشقني لسناء الشّعلان، يمكن التّوصّل إلى النّتائج التالية :

كان اللّجوء إلى تسريع السّرد ضرورة بالنسّبة للروائية، وذلك لأنّ روايتها تقوم على قصّتين، قصة تنتمي إلى الحاضر وأخرى إلى الماضي، وعليه فإنّ الرّابط بينهما يعني تحوّلهما إلى لحّمة واحدة، وهذا أمر يّصوّغه، ارتباط هذا الماضي بالحاضر، بحيث تتحول عمليّة الجمع بين دماغ باسل وجسد شمس إلى مبرّر كبير ليكون هذا الماضي تاريخا بالنّسبة للحاضر أو أن الحاضر هو امتداد للماضي، ومن هنا تبرز تقنيات تسريع السّرد، للربط بين الأزمّنة وقد تنوعت بين الخلاصة والحذّف بأنواعهما وتجليّاتهما وهو ما أكسب الرواية حركة زمنيّة بديعة .

2- إبطاء السّرد:

يدلّ إبطاء السّرد على تطويل زمن السّرد وتمطيطه، وإذا كانت الخلاصة والحذف تقنيات تدل على الجزء المجمل والغائب من الرواية فإن كل ما يعطّل من وتيرة السّرد حاضر نصيّا فيها، فبمقابل التقنيات التي تحدّد السرعة القصّوى للسرد أو اقل، نجد تقنيّات تخدم غرض الاسهاب في عرض التفاصيل وتقديم الشّخصيّات وأقوالها بحذافيرها، أو الوصف الذي تتعطّل فيه حركة الزّمن، وهو ما يطلق عليها بالمشهد والوقفة الوصفيّة، وسنرى أن رواية الخيال العلمي ممثّلة في "أعشقني"، قد اشتملت على هاتيّن التقنيتين في تعطيل حركة السّرد وذلك لأسباب متعدّدة، يبقى أهمها عرض الحوارات التي تبين عن مواقف صداميّة -في أغلبها-، أو التوقف لوصف العالم كما هو متخيّل، بخاصة حينما تصف الروائيّة نمط الحياة المستقبلية وقوانينها، حيث تجد الفرّصة سانحة لعرض الخلفيّة المنتجة والمفسّرة لأحداث الرّواية وتصرّفات الشّخصيات، وبذلك تتكون لنا صورة عن انسان ذلك العصر المتقدم وتأملاته، إذا أخذنا شخصية باسل بعيّن الاعتبار.

سنحدد التمظهرات النصيّة لكل من المشهد أولا والوقفة ثانيا إن وُجدا ! كما يعبّر عنهما جينيت وتودوروف حيث يقدّمهما هذا الأخير من حيث العلاقة بين الزّمن الوظيفي وزمن الخطاب "تعليق الزّمن أو الوّقفة ويتحقّق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفيّ مع زمن الخطاب. وهذا من شأن الوصف والخواطر العامّة، إلخ... لقد عرفنا الحالة الأساسيّة الثّالثة وهي حالة التّوافق التّام بين الزّمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقّق إلّا عبّر الأسلوب المباشر، وإقحام

الواقع التّخيّلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهدا"[1]، ولتحديد مواضع المشهد في "رواية أعشقني" علينا رصّد حالة التوافق بين الزّمنين وإن كان ليس تاما بل نسبيّا كما رأى جينيت.

المشّهد:

لجأت الروائية في رواية أعشقني بالإضافة إلى التّقنيات الزّمنيّة الأخرى إلى تعطيل الزّمن؛ كي تعرّفنا أكثر على الشّخصيات، فهي تكشف لنا عن دواخلها، وكذا المظاهر المتعددّة للحياة التي تعيشها بالشّكل الذي يجعل خط الانتقال من حدث إلى آخر مستقرا أو ثابتا، وسنرى أي التّقنيات استخدمت، وسنبدأ بالمشهد ونرى إن كان موجودا أو لا، حيث يطلق "هذا المصّطلح على مواضع القصّ المفصّل، الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السّرد المجّمل، الذي يختصر الأحداث غير الهامّة في القصّة، ويشكّل التّناوب بين المشّهد والمجّمل الإيقاع الأساسي، في الأعمال الرّوائيّة حتى نهاية القرّن التّاسع عشر، ويستخدم المشهد عادة في مواطن الذّروة من العمل الرّوائي"[2]، ويُقصد بمواطن الذروة، حاجة السّرد إلى التخفيف من سرّعته، حيث يكون هنالك توافق بين زمن السّرد وزمن القصّة ولو بشكل تقريبي، ولتقنيّة المشّهد أهميّة كبيرة في النّص الروائي فهو" يحظى بعناية خاصّة وبموقع متميّز في الحركة الزّمنيّة للنّص، لما يمتلكه من وظيفة دراميّة، لكوّنه يتضمّن مواقف حواريّة في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشّهدي تتحقّق المساواة بين زمن السرد وزمن الرّواية، أي أنّ مدّة المشهد في الرّواية تعادل مسافته في الكتابة، وفي هذه التّقنيّة تختفي الأحداث، وتظّهر الشّخصيّات التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها كما في المسرح، فهو لا يختزل الزّمان والمكان، بل يقدّم صورة حقيقيّة وكاملة عن الزّمان الذي يستغرقه وعن المكان الذي يقع فيه"[3]، فالحوار هو أبرز مظّهر من مظاهر تقنيّة المشهد، " يصلح الحوار للتقديم المباشر للكلام، يمكنه أن يكون مسرحيا.. وينتمي لدراسة الدراما أكّثر ممّا ينتمي لدراسة الأشكال السّرديّة، في الرّواية يظّهر الحوار في أكّثر الأحيّان كنوع وسيط، معزول بعلامات كتابيّة، إنّه مدّمج في القصّة، أو هو من الممكن،

---

[1] تزفيتان تودوروف:الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط:1، 1987، الدّار البيضاء، ص:49

[2] محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص:394

[3] عمري بن هاشم:التّجريب في الرّواية المغاربيّة – الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة، دار الأمان، دط، دت، الرّباط، 129، 130.

مثلما هو الأمر عند الإخّوة غونكور Goncourt، صالح لأن يُدمج"[1]، لقد حوت رواية "أعشقني" جملة من الحوارات

عطّلت بها السّرد تعطيلا مشهديا ست مرّات، بين باسل والطّبيب، بين باسل والصّحفي بين باسل وزوجته، بين شمس وخالد ثلاث مرّات، وسنلاحظ في الحوارات الأولى استخدام عبارات من مثل: "يقول بهدوء لا يشّبه بركان أعماقه" قبل استئناف الرّد أو "يسأله الصّحفيّ بحماس"، "ابتسم لي وقال، وهي عبارات تسبق أو تتخلّل نص الحوار تؤدي وظيفة بيان الحالة النّفسيّة للمتحاورين، يقول جيرار جينيت "على عكّس التّقاليد السّابقة، التي كانت تجعل من المشّهد موضع تركيز درامي متحرّر تقريبا من العوائق الوصفيّة والخطابيّة، وأكّثر تحرّرا من التداخلات المفارقة زمنيّا،، فإنّ المشهد البروستي.. يؤدي في الرواية دور 'بؤرة زمنيّة' أو قطّب جاذب لكلّ أنواع الأخبار والظّروف التّكميليّة"، فهو يكاد يكون مضخّما لا بل مرهقا بالاستطرادات من كلّ الأنواع، من استعادات واستشرافات.."[2]، إنّ التفصيل والاستطراد ومصاحبة الحوار بوصّف الحوار هو ما يؤدي إلى امتداد طول الحوار وهذا ما يشكل الفرق بين الرّواية التقليدية التي تلتزم الحوار بشكلّه المسرحي والحوار في الرّواية الحديثة حيث تنفتح في حواراتها التي تتضمّنها على الاسترجاع والوصّف، وبالرّجوع إلى المساحة النّصيّة للحوار في رواية أعشقني، تكون الروائّية قد استغرقت ثلاث عشرة صفحة ونصف من أصّل 198 صفحة في تعّطيل السرد بالمشهد.

الوقّفة

تتضمن الوقفة لجوء الروائيّة لقطّع سرعة الحركة السّردية، من خلال الوصف وهو الأمر الذي يعطل من تطور الأحداث نسبيّا، حيث تتحقّق هذه "الصّيغة عادة بإبطاء السّرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصّة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصّفية، ذات كتابة مطلقة، لأنّها تستند على تعطيل فاعليّة الزّمن السّردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء"[3]، فالوصف هنا يسمي الأشياء والشّخصيات ويُفصل فيها داخل نسق

[1] برنار فاليت:الرّواية – مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر:عبد الحميد بورايو، دار الحكّمة، دط، 2002، الجزائر، ص:50.

[2] جيرار جينيت:خطاب الحكاية، ص:121

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، ص:136.

الرّواية حيث يدعونا الوصف إلى تأمّل دلالة ما يوصف أمامنا، " يقيم الوصف، باعتباره علامة دالّة داخل النّسيج الرّوائي، علاقات متعدّدة مع مجّمل عناصر الكتابة الرّوائيّة، فهو إلى جانب كونه يسمّ كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدّد نوعيّة الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعيّة، ونوعيّة تفكير الذّات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النّفسي، وانتماءاتها الطبقيّة"[1]، فتسمية الأشياء، وتمييزها وتحديد نوعيتها، ورصد خصائص الشّخصيّة النفسية وموقعها وعلاقاتها الاجتماعية، وغيرها وظائف للوصف لا ترتبط عادة بالزمن، لذلك يتعطّل بها السّرد، "يشير مصطلح الوقفة إلى مواضع في القصّة يتعطّل فيها السّرد، وتعلّق الحكاية، ليفسح في المجال للوصف، أو التعليق أو التّأمّل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج فيما يسمّى بـ 'تدخّلات المؤلّف ' فالوقفة تجسّد إذن أقصى درجات الإبطاء في السّرد، إنّ الحيّز الذي تحتلّه في الخطاب لا توافقه مدّة زمنيّة من الحكاية.."[2]، وعلى غير ما هو سائد من أن الوقفة تعطّل السرّد كليّا، إذ أنّها قد تعود وتحرك في سرعة السّرد وذلك في الحالة التي تبدأ فيها الشخصية بالتّأمّل في الزّمن، فتتحول إلى سارد، "غير أنّ الوصف باعتباره استراحة (Pause) وتوقّفا زمنيّا قد يفقد هذه الصّفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التّأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحوّل البطل إلى سارد، على أنّ الرّاوي المحايد بإمكانه، حتى ولو لم يكن شخصيّة مشاركة في الأحداث، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأنّ التّوقف هنا ليس من فعل الرّاوي وحده، ولكنّه من فعل طبيعة القصّة نفسها وحالات أبطالها"[3]، وهذا يعني وجود مقاطع وصفية لا تسبب تعليقا للسّرد، بل إنّها قد لا تفلت من زمنيّة السّرد. وقد عبّرت مها حسن قصراوي عن ملاحظة جيرار جينيت، بتقسيم الوقفة إلى نوعين، "يتمثّل النّوع الأوّل في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصيّة والحدث، وبالتّالي تعد الوقفة الوصفية جزءا أساسيّا من سياق السّرد.والنّوع الآخر من الوصف، حين لا يرتبط بعلاقة جدليّة متفاعلة مع عناصر السّرد الأخرى، فيشبه بذلك محطّات استراحة يستعيد فيها السّرد أنفاسه"[4]، وعلى هذا الأساس

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط:1، 2009، الجزائر، 23.

[2] محمد القاضي وآخرون:معجم السرديّات، ص:478.

[3] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص:77

[4] مها حسن قصراوي: بناء الزّمن في الرّواية العربيّة، ص:247

يمكننا أن نقيم تمييزا بين وقفة وصفية تعطّل السرّد كليّا وبين وقفة وصفيّة مرتبطة بالسّرد حيث تعطّله بدرجة أقل، وذلك بالنظر إلى العلاقة القويّة بين السّرد والوصف، إذ لا تتوقف العلاقة بينهما عند حدود التّناوب؛ بل إنّهما يتداخلان " إن السّرد والوصّف صيغتان من صيغ الخطاب السّردي، وبينهم تفاعل وجدل: فهما يتناوبان في مجّرى الحكي، وهذا التّناوب يجلّي التّلازم الحاصل بينهما"[1]، يعدّ الوصف مرتكزا من مرتكزات رواية الخيال العلمي، إذ أنّ لوجوده ضرورة قصوى فيها، وهو ليس من أجل تعطيل السّرد فحسب ؛لكن وبالنّظر إلى خصوصيّة هذا النوّع، في نزوعه إلى تقديم عوالم متخيّلة مستقبليّة، فإن رواية الخيال العلميّ تسترعي تفعيل آليّة التّخيل عند المتلقي، من أجل تصوّرها ومن ثمة بلورة فكرة عنها؛ لأن العالم الذي تكشف عنه رواية الخيال العلمي غير معروف.

ولتحديد الوقفة الوصفيّة في رواية أعشقني، نحدّد مجالات اشتغال الوصف حيث تراوح بين وصّف الشخصيات، ووصف المكان والزّمن الذي يعيشون فيه، فالروائيّة قد ركزت على وصف شخصية باسل المهري، وازداد الوصف تعمّقا في نفسيّته بعد إجراء العملية، وكان هذا الوصّف مندرجا في السّرد إذ تخلّلته استرجاعات واستباقات، ثم وصّف شخصيّة شمس من خلال باسل المهري عبر تقنية المذكرات، وهذا ما أدى بالضرورة إلى وصف شخصيّة خالد، وبعض الشّخصيات الثّانوية مثل زوج شمس وأمها وأبيها وزوجة باسل وطفليها، حيث كان وصّفهم عارضا متداخلا مع الاسترجاع.

مثلما نجد وصف باسل لنفسه "لقد بتّ أحفظ تفاصيل بزّتي العسكريّة الواقيّة من الإشعاعات الكونيّة والإشعاعات الحربيّة المعاديّة أكثر مما أحفظ من تفاصيل وجهي وقسماته، أستطيع الزّعم كذلك إنّ مركبتي الفضائيّة أكثر قربّا إلى نفسي ومعرفتي وتواصلي من زوجتي الجميلة الزّلقة الملمس والرّائحة والطّعم والمزاج والإخلاص، وكذلك أكثر قربا لي من أبنائي المنذورين لدراسات أكاديميّة إلكترونيّة معقّدة.."[2]، وهي صورة تفسيريّة رمزيّة لبيان بنيّة الأسّرة الضّعيفة في المجرّة وعدم تماسكها.

ولم يأت الوّصف في رواية الخيال العلميّ "أعشقني" لتقديم الشّخصيات بشكل عام؛ بل تحول إلى خلفيّة تفسر بها أفعال الشّخصيات؛ لكن من منطلقات تجزيئيّة، حيث كشفت شعريّة

[1] سعيد يقطين: السرد العربي –مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنشر والتّوزيع، ط:1، 2006، القاهرة، ص:195

[2] سناء الشّعلان، أعشقني، ص:20، 21

التفاصيل فيها عن تعميق درجة الوصف، "هاهوّ ينتظر بقلقه المسيّطر وعقله النّابض بحمى الألم وأشلاء جسده، وعجّزه البائن الكسير اكتمال الاستعدادات، وحضور الطّاقم الطّبيّ المشغول بصخب هذه العمليّة الاستثنائيّة، التي اجتذبت آلاف الفضوليين، واستقطبت مندوبي وسائل الإعلام من شتّى أنحاء المجرّة، وباتت تبثّ الأخبار على التّوالي عبر فضائياتها المرئيّة والمسموعة، والسّابقة لسرعة الضّوء.."[1]، وفي امتزاج وصف الشخصية بالمكان، تبرز علاقة باسل بالمستشفى لتجلي جوهر هذه العلاقة، "هوّة سحيقة بلا لوّن أو أبعاد، ومفرغة من الزّمن، تطغى عليّها رائحة أدويّة طبيّة مجهولة، وفيها أزيز رتيب متقطّع، يقرع سكونه بوخز مستمر، ووجود لزج لزق، بلا حركة أو فعل، أو أعضاء أو ذاكرة أو زمن أو شعور.."[2]، أما بالنسّبة لوصف المكان فقد توزع بين المستشفى، بعض الطّرق السّريعة، الغرّفة.

لكن أهم ما يميّز وصف كل من الشّخصية والمكان هو تحولهما إلى صورة لوصف الزمان الذي تجري فيه الأحداث، بما يعكسه من تطور علمي، وتحوّلٍ في النظم والأنماط الاجتماعيّة.

نخلص في نهاية الفصّل إلى أنّ رواية الخيال العلمي لا تختلف في بنيتها الزّمنية عن الأنواع الأخرى، من حيث اشتمالها على المفارقات الزمنية استرجاعا بنوعيّه أو استباقا، وكذلك على مستوى احتوائها على التقنيّات الزّمنية تسريعا وتبطيئا لسيّرورة الزّمن، لكن المُميّز في رواية الخيال العلمي "أعشقني" هو طريقة الاشتغال على هذه المفارقات والتقنيات ودوافع ذلك ضمن عوالم متخيّلة مفارقة.

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص:25.

[2] المصّدر نفسه، 32.

الفصّل الرابع
بنية الفضاء الرّوائي في رواية الخيال العلمي العربيّة المعاصرة

أوّلا: مكوناتّ الفضاء في روايةّ الخيال العلمي

1- مفهوم الفضاء الرّوائي

2- الفضاء الجغرافي

3- الفضاء النصّي

ثانيا- وظائف الفضاء

1- الفضاء العلمي والأسطوري في لغة الرواية

2- وظيفة الفضاء إزاء المتلقي

ثالثا- الصيغة

رابعا- التّبئير

أوّلا- مكوّنات الفضاء في رواية الخيال العلم:

1- مفهوم الفضاء:

تعدّدت المقاربات النّقديّة الّتي تعنى بعلم السّرد، في تحديد مفهوم الفضاء، ويعود هذا التّعدّد إلى طبيعة الفضاء الشّاملة، وهو ما أبرز الحاجة إلى ضرورة بلورة مفهوم واضح غير ملتبس له في الرّواية؛ لكن مع الإقرار بصعوبة هذه المهمّة، إذ سرعان ما تبلورت اتجاهات بشأنه عوضا عن الاتفاق على مفهوم واحد، وهو أمر مبرّر بالاستناد إلى طبيعة الفضاء الّتي تقترب من الهلاميّة، إذ سرعان ما تنفلت عناصر أخرى من طبيعته إن أردت مقاربته من زاوية ما، "لقد شكّل الفضاء على الدّوام "محايثا للعالم"تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيّارا لقياس الوعيّ والعلائق والترتيبات الوجوديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة،ومن ثمّة تلك التّقاطبات الفضائيّة التي انتبهت إليّها الدّراسات الأنثروبولوجيّة في وعي وسلوك الأفراد والمجتمعات"[1]، غير أنّ الفضاء في الرّواية هو عالم تخييلي في حّد ذاته، عالم يستعصي على التّحديد، ولا يكفّ عن عقد علاقات مع مكونات سرديّة أخرى؛ بل إنّها – في حدّ ذاتها- لا يمكن أن تُوجد دون إطار ينتظمها، إنه يتوزّع في البناء والدّلالة والجماليّة، وهذا الإطار هو الفضاء الرّوائي بمفهومه السّردي، وبالرّجوع إلى الخطاب النّظري والنّقدي الغربي فيما يتعلّق ببحث محدّدات الفضاء الرّوائي فسنلاحظ أيضا تركيزه على صياغة معرفة خاصة به، ولكنها ذات مسارات مغايرة وإن كانت جميعها تلتقي في النقطة التي تضيء جانبا ما في الفضاء الروائي.

لقد قدّم رولان بورنوف وبدافع قلّة الدراسات النّقديّة المتخصّصة في الفضاء الرّوائي، والّتي تعنى بجانبه البنائي، تصوّرا خاصا بالفضاء الرّوائي؛ حيث انطلق من فكرة الانتظام البنيّوي له، ومعنى هذا، أن يُدرس الفضاء ويُفهم في إطار علاقته بالمكونات الروائية الأخرى، كالمكان، والزّمان..، حيث، "تناول Roland bourneuf الفضاء الرّوائيّ في مقاله المعنّون بـ Organisation de l’espace dons le roman وركّز فيه على الانتظام البنّيوي للفضاء، وذلك بدراسته في إطار علاقته مع باقي المكوّنات الرّوائيّة الأخرى".[2]

---

[1] حسن نجّمي: شعريّة الفضاء- المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة-، المركز الثقافي العربي، ط: 1، 2000، ص: 5

[2] حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، دار نينوى، دط، 2011، دمشق، ص: 37

واستعرض بورنوف الدّراسات الخاصّة بالفضاء وقام بتصنيفها إلى اتجاهات ثلاث: "علاقة الفضاء مع مبدعه، وقد استشّهد بمحاولة باشلار الذي يراه يعيد استحضار الفضاء وصورته، بالإدراك الحسّي للفضاء الواقعي من قبل مبدعه، وبالأخصّ المدلول النّفسي،.. حيث يركّز هذا الاتّجاه على الزّاويّة الوظيفية التي تبحث في التّمظهرات الواقعيّة والقيّم الرّمزيّة.."[1]، حيث ربط غاستون باشلار بين المبدع والشخصية والفضاء، وأعطى لهذه العلاقة بعدا نفسيّا، وبالتالي فإن التركيز كان على وظيفة الفضاء من منطلق علم النفس الظاهراتي، فالأماكن ليست هندسة أو معمار فحسب، بل توحي إلى دلالات خاصة بالنّسبة للشخصيّة أو المؤلف،لقد "بحث في تحديد القيمة الإنسانيّة لأنواع المكان،الذي يمكننا الإمساك به،و الذي يمكن الدّفاع عنه، أي المكان الذي نحب، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليّا"[2]، ويقصد بهذا تعدّي الفضاء لهندسته وامتداده في أبعاد ذاتيّة وتخييلية.. أي ما ينتج عنه من آثار نفسيّة وتخيّلية.

"المقصود بالفضاء في قصص الفضاء التّخييليّ، المعطيات التي لها بالأعمال المتخيّلة صلة، إلا أنّ بعض الدّارسين من أمثال غاستون باشلار لم يفتّهم وضّع خطّة عمل للبحث في المسألة وتقديم توجّه رئيس فيها .فقد اقترح ماسمّاه 'إنشائيّة الفضاء'.."[3]، والمقصود بمجال انشائيّة الفضاء، علم النفس النّسقي لمواقع حياتنا الحميمة، وهذا ما يبرر اتجاهه إلى دراسة أماكن الألفة، حيث يكتسب الفضاء قيمته ومعناه من حياة الشخصيّة داخله، بما عاشته من أحداث وما تضمّنه من أحداث، وقد أقام باشلار مجموعة من التّقاطبات الفضائيّة، كثنائيّة الدّاخل والخارج، المتناهي في الكبر والمتناهي في الصّغر لبيان دلالة الفضاء.

من جهة أخرى ربطت جوليا كريستفا بمصطلحها 'إيديولوجيم العصر' من حيث هو طابع ثقافي عام لعصّر من العصور "والإيديولوجيم هو الطّابع الثّقافي الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء أن يدرس دائما في تناصيّته، أي في علاقته مع النّصوص المتعدّدة لعصّر أو حقبة تاريخيّة محددة"[4]، بين الفضاء الجغرافي ودلالته الحضاريّة" لذلك فهي ترى أنّه ينبغي

---

[1] ينظر: حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، ص: 38

[2] غاستون باشلار: جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، ط: 3، 1987، بيروت، ص: 31.

[3] أحمد القاضي وآخرون: معجم السّرديّات، ص: 306

[4] Julia Kristiva le texte du roman.: Moulon , 1976 ,Paris,p: 182– نقلا عن حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 54

دائما أن يدرس الفضاء الرّوائي في تناصيّته،أي في علاقته مع النّصوص الأخرى المعاصرة له في حقبة تاريخيّة محدّدة،فهي تدعو إلى عدم إقصاء الجانب الحضاري والاجتماعي المصاحب للدلالات في أيّ نصّ من النّصوص، فذلك يعطي بعدا دلاليّا هامّا للفضاء الجغرافي"[1]، وبارتباط الفضاء بالإيديولوجيا، يتحول الفضاء عند جوليا كريستفا إلى زاوية نظر يسعى من خلالها الكاتب إلى إحداث تأثير في القارئ وتعبئته بدلالات مقصودة.

أمّا رولان بورنوف فقد صاغ خطّة لدراسة الفضاء من منطلق سردي بنيوي، حيث "اقترح رولان بورنوف في إطار الخطّة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرّواية، وصف طوبوغرافيا الفعل،وتفحص مظاهر الوصّف، وتلاحظ وظائف الوصّف في علاقتها بالشخصيّات وبالأوضاع وبالزّمن، وأن تقاس درجة كثافة الفضاء أو سيولته وتستنتج القيم الرّمزيّة والإيديولوجيّة المتّصلة بتمثيلها". أما الاتجاه الثاني حسب بورنوف "فقد ركز على علاقة الفضاء بالقارئ، وبعد عرض دراسة لمشال بوتور أعاد سؤال هذا الأخير: كيف يعرض الأثر الأدبي أمام ذهننا، ما هو موجود في الفضاء الواقعي؟ حيث يتبدّى لما أكون مستغرقا في القراءة؟"[2]، إذن الفضاء المقصود هنا هو ما يشكلّه القارئ في ذهنه أثناء القراءة، لكن يبقى القارئ بين فضائين، فضاء واقعي وآخر موصوف كتابيّا.

ينطلق بورنوف في اتجاهه الخاص من اعتبار الفضاء مكوّنا من مكونات الرواية، ومن هذه النّقطة بالذات، يقيم بارنوف أسئلته الخاصة، فيما يتعلق بعلاقة مكون الفضاء بباقي مكونات الرواية الأخرى، الزّمان والمكان والشّخصيات، "وقد حقّق Bourneuf بدراسته للفضاء الرّوائي سبقا في النظريّة الغربيّة حيث استطاع أن يتناول الفضاء مثل باقي المكونات الرّوائيّة الأخرى كالزّمن والحدث والشّخصيات"[3]، حيث يقوم هذا السّبق على صياغة برنامج تتم وفقه دراسة الفضاء في علاقته مع باقي المكونات الرّوائية .

وتُرسي دعائم هذا البرنامج أربعة مراحل: "والبرنامج الذي اقترحه Bourneuf لدراسة الفضاء في علاقته بالمكونات الرّوائيّة الأخرى قسّمه إلى خمسة مراحل هي كالتّالي: وصف تنظيم الفضاء أي جرّد لطرق بناء طوبوغرافيّة الرّواية بأصنافها الثلاثة، جرّد طرق تشخيص

[1] سعديّة بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للفضاء الرّوائي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط، 2017، ص: 59، 60

[2] ينظر: حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، ص: 38.

[3] المرجع نفسه، ص: 38، 39

الفضاء..، وظائف الفضاء.. طبيعة ومعنى الفضاء الرّوائي"[1]، هذا البرنامج يصفه هنري ميتران بالضخامة، وأنّه لم ينتشر بين المحلّلين وبالتّالي لم تعقبه محاولات ولا نتائج، بينما يعيب هذا الأخير على الدراسات السرّدية إهمالها دراسة الفضاء حيث أنّ جلّ محلّلي السّرد قد اهتموا اهتماما بالغا بالمكونات الأخرى، كفيليب هامون في مكون الشّخصية وجيرار جينيت في مكون الزّمن "ولو التفتنا إلى محلّلي المحكي الأدبي للاحظنا أن اهتمامهم إلى الآن، قد اتّجه، على وجّه الخصوص، إلى البحث في منطق الأحداث، ووظائف الشّخوص، وزمنيّة المحكي،فلا وجود لنظريّة قائمة بذاتها في التفضيء السّردي"[2]؛ لذلك يقترح دراسة الفضاء من حيث ثلاثة مظاهر، كونه تخيّلا، مضمونا ومعطيات طوبوغرافيّة حول الحدث المتخيّل،"يدعو Mitterand إلى دراسة الفضاء من حيث هو تخيّل، ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافيّة حول الحدث المتخيّل والمروي، ويؤاخذ محلّلي المحكيّ على تركيزهم البحث في منطق الأحداث ووظائف الشّخوص وزمنيّة المحكيّ"[3]، ويؤكد هنري ميتران على سردانيّة الفضاء انطلاقا من دراسته قصة لبلزاك بعنوان Ferragus .

من جهة أخرى يرى شارل كريفل Ch Crivel في دراسته عن المكان في النّص، ضرورة إدراج المكان في بنية الحكاية، مؤكّدا كذلك على أهميّة الإشارات الفضائيّة في الحكي،في إيهام المتلقي بحقيقة ما يقرأ. "إن كلّ قصّة تفترض نقطة انطلاق زمنيّة ونقطة اندماج في الفضاء، أو يلزم كل قصّة على الأقل، أن تحدّد منذ البداية،زمنها ومكانها معا،ولا يتحقّق الخروج عن المألوفيّة واكتساب الفرادة إلا بهذا الشّرط"[4] وهذا يدل على العلاقات الموجودة بين الفضاء ومختلف مكوّنات الرواية.

أما يوري لوتمان Louri Lotman فيركز على سيميائيّة الفضاء، "من صفات الفضاء الفنيّ أنه متناه لأنّه يحاكي موضوعا لا متناهيّا..يرى بأن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريّا،حيث تُرجع العلامات اللّغويّة إلى بعض الأشياء البصريّة.. يرى لوتمان بأن لغة العلاقات الفضائيّة تعتبر وسيلة من الوسائل الرئيسيّة لوصف الواقع، ودراسة التّقاطبات عنده تؤدي إلى تصوّر

---

[1] حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، ص: 39، 41.

[2] هنري ميتران: الفضاء الروائي، تر: عبد الرّحيم حزل، ص: 135

[3] حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، ص: 42.

[4] شارل كريفل: الفضاء الرّوائي، ص: 73، 74.

معيّن للعالم"[1] فالفضاء هو عبارة عن علامات لغويّة، وهو ما نحمله من تصورات ذهنيه متعلّقة به.

وقد اهتمّ ميشال بوتور بالفضاء النّصي و"هو لم يحصر اهتمامه في الرّواية وحدها، وإنّما نظر إلى فضاء النّص بالنّسبة لأيّ مؤلف كان،حيث وضع لأي كتاب ثلاثة أبعاد: طول السطر وعلو الصفحة وسمك الكتاب، إن الفضاء النّصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكن أهميّته تكمن في توجيه القارئ إلى فهم خاص للعمل"[2]، أي الشكل الطباعي للكتاب، أو كل ما يشكل مظهرا خاصّا بهتكون له وظيفة مفترضة موجّهة للقارئ في فهمه للنّص.

"يلاحظ ميشال بوتور أنّ التأطير والمنظور يشغلان الرّوائي بقدّر ما يشغلان الرّسام"[3]، فتأطير الصفحة أو الصفحة داخل الصفحة، وأنواع الكتابة فيها ومختلف مظاهر تشكل فضاء الكتاب النّصي، تشبه فعل الرّسام، فالعمليّة في كليّتها فعل تشكيلي.

إذن فمهمة كشف الفضاء في الرّواية معقدة؛ لذلك اتجهت وظيفة تلك المفاهيم إلى إبراز الجوانب التي نكشف بها عن الفضاء: "يحدد الفضاء من حيث كونه إيهاما ثانويّا فعّالا في النّص، غير ظاهر أو جليّ،لكن تأثيره قويّ وفعّال، وهو واسطة تحقق عبرها الفضائيّة في الفن الزّمني، يكتنف النّص الرّوائي أجزاء هندسيّة كالنّقطة والخط والمستوى والمسافة، تؤثر فنون فضائيّة في النّص الرّوائي كالرّسم والنّحت، وفن العمارة، تؤثر الفضائيّة من خلال النص الرّوائيّ على الفعل التّأويلي الخاص بالقارئ من حيث أنّ النّص يخلق حقلا مولّدا، بإدماجه للقارئ في علاقة ديناميّة مع النص.."[4]، فللفضاء نظامه الخاص داخل الرّواية، ومن خلال ما سبق تقوم الدراسة على معالجة بنيّة الفضاء الروائي في رواية الخيال العلمي، أعشقني أنموذجا بتحديد مكوّنات الفضاء فيها، وأنواعه ووظيفته من حيث علاقته مع مختلف المكونات الأخرى وذلك بالاعتماد على دراسة التقاطبات في بعض المناحي، حيث تجري أحداث رواية "أعشقني"في فضاء خاص،حيث المكان غير محدد ولولا بعض الإشارات الجغرافيّة المألوفة عند المتلقى في عصرنا، لما استطعنا تبيّن تركيبة المكان بصورة تقريبية، فلو قلنا أنّ الرّواية كلّها تجري في مجرّة كبيرة، ذات حكومة وسلطة واحدة فإن الأمر يوحي بالشمولية، الاتّساع واللّا

[1] حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، ص: 46

[2] ينظر: حميد لحمداني: بنية النّص السردي، ص: 55، 56

[3] سعديّة بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للفضاء الرّوائي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط، 2017، ص: 54

[4] المرجع نفسه، ص: 43.

تحديد، حيث تتحول الأرض بكلّ ما فيها من معالم جغرافيّة إلى جزّء بسيط من مكان أكبر وفضاء أعم .

2- الفضاء الجغرافي:

يقصد بالفضاء الجغرافي المكان بأبعاده الفيزيائيّة، من حيث كوّنه حيزا، تعيش فيه شخصيات الرّواية أو تتحرّك فيه؛ ولأنّ عناصر الفضاء متداخلة، تبدو مهمة تقسيم الفضاء الجغرافي ضرورة منهجيّة، يفرضها هدف الدراسة في كشّف جغرافية الفضاء، خاصّة وأنّ الرّواية تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، وهذا ما يفترض تخيّل جغرافيّة ذات وضع اعتباري خاص، "إن تقسيم الفضاء الجغرافي إلى عدد من المكونات ليس أكّثر من ضرورة منهجيّة، ومعلوم أنّ تداخل عناصر الفضاء فيما بينها، لا يسمح في كثير من الأحيان، بمثل هذا التقسيم، إلا نظريّا،فالغرّفة الموصوفة جزء من البيت،والمحدّدات الجغرافيّة الصغيرة، ذات الوظيفة التأثيثيّة يجب أن لا تؤخذ في حقيقة الأمر،إلّا محتواة ضمن محدداتها الأكبر"[1]، إذن لا يجب الانتهاء حيث تحديد الإشارات الجغرافيّة ولكن ينبغي تحديد وظيفتها وعلاقتها بالشّخصيّات من حيث الأثر والدّلالة، فالرواية في جملتها رحلة لإنتاج الدّلالة؛ حيث "يلجأ الروائي إلى إرساء حدود جغرافيّة تقرّ أمكنتهم في منطقة ما من الخيال الذي يلجأ بدوره إلى الاهتداء بالمكان المحسوس لتكوينها وإدراكها، من هنا تظهر العناصر الجغرافيّة في سياق رسم المكان الرّوائي، ويتّضح ذلك من خلال تحميل الأمكنة الرّوائيّة دلالات متعدّدة بإطلاق اسماء أماكن محددة المعالم في جغرافيّة العالم"[2]، فالمكان ليس مجرّد إطار أو محتوى فارغ، وعندما يتجه الروائي إلى ملئه، فإنه يحوّله إلى عنصر فاعل بالنّسبة لباقي مكوّنات الرّواية.

يقول جيرار جينيت "إن ما يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمساحة، بل لأن هذا التشخيص نفسه يتم ضمن المساحة، مساحة أخرى هي مساحة فن الرسم المميزة له، والهندسة هي فن الفضاء بإطلاق، لكن الهندسة لا تتحدث عن الفضاء، بل ربما كان الأصوب أن نقول إنها تجعل الفضاء يتحدث من خلالها أو يتحدث عنها"[3]

---

[1] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرّواية الفلسطينيّة، ص83

[2] مصطفى الضّبع: إستراتيجية المكان-دراسة في جماليّات المكان في السّرد العربي، دط، الهيّئة العامّة لقصور الثّقافة، 1998، ص: 92

[3] مجموعة مؤلفين: الفضاء الرّوائي، جيرار جينيت: الأدب والفضاء، تر: عبد الرحيم حزل، ص: 12

هندسة المكان وتجسيدها لا تقتصر على بنيته بقدر ما تحقق بها الروائية نقطة الالتقاء بين الشكل والدلالة وفق وضع اعتباري خاص، وهو أنها بصدد كتابة رواية من الخيال العلمي، تجعله يخضع إلى رؤية جمالية خاصة، إن أحسن ما يعبر عن هذا المعنىn.sarraute بقولها "هو المجهول واللامرئي، وهو مايراه بمفرده (الروائي) وما بيدو له أول من يستطيع رصده،الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه "[1]، لذلك فإن المكان في رواية أعشقني مكان علمي متخيل حيث أن المتخيل هو "مجال إنتاج الصور عموما، أي مجموع منتجات ملكة التخييل (أو المخيال).. إنه مستودع التصورات والرموز والأساطير والطقوس والقيم التي تكيف سلوك الأفراد واستجاباتهم، أي دينامية تخييلية تفارق المعطى الطبيعي والإنساني"[2] فالمكان المتخيل يختلف عن المكان الواقعي والملاحظ أن المكان في رواية أعشقني يفتقد إلى علاقة كبيرة بكل ما هو واقعي لكن من جهة أخرى فإن المستشفى مثلا تبقى في النص مكانا للعلاج، وكذلك الحال بالنسبة إلى السجن كمكان عقابي، فهذه الأماكن لا وجود واقعي لها لكنها تحتفظ بوظيفتها التي نعرفها في الواقع وإن كانت ستبدو أكثر تطورا عن طريق التخييل واللّغة التي تحقق وجودها "المتخيل لا يعكس الواقعي بشكل مرآوي ولا يبعده عن دائرة اهتمامه ويعكس ذاته، وبذلك فإن كل حدث تخيليي إنما هو إطار متضمن لوقائع حدثية محاذية، هي بمثابة أبعاد نصية لا يقوم التخييل إلا على مستوياتها"[3] وفي معالجتنا الفضاء الجغرافي في رواية الخيال العلمي، نتّجه إلى تحديد مكونات هذا الفضاء وتصنيف أماكن الإقامة من حيث الانفتاح والانغلاق:

-أماكن الإقامة:

يقصد بها الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات داخل الرّواية، وهي أماكن تتسم بالانغلاق أو الانفتاح، فكما تعيش الشخصيّة في منزل، يمكننا أن نقول بأنّها تعيش في مدينة ما، فالإقامة تقترب في مدلولها من الانتماء، وهذا الانتماء ليس مكانيّا فقط بل يتعداه إلى الارتباط به

[1] ناتالي ساروت: الأدب والواقع، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، ط 1، 1998، ص: 12.نقلا عن جورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص: 70

[2] رشيد بن حدو: النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي، أطروحة بكلية الآداب ظهر المهراز، فاس، ص 432.نقلا عن: حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة: ص 70

[3] عبد الكريم جمعاوي: الخطاب الواصف في الرواية العربية، رسالة جامعية مسجلة بكلية الآداب ظهر المهراز، فاس، ص27، نقلا عن: حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة 72 .

شعوريّا، بالحب أو النّفور، وبالعودة إلى رواية الخيال العلمي "أعشقني"، سنرى محدوديّة هذه الأماكن إن كانت مغلقة ولا محدوديّتها بالنسّبة للأماكن المفتوحة، وسنحدد بدايه مكونات الفضاء الجغرافي .

-الفضاء الجغرافي المغلق:

أولت الرواية المعاصرة عناية كبيرة بالأماكن المغلقة خاصة وأنّ هذه الأماكن قد تعالقت مع وظائف متعددة تسهم بشكل كبير في إحداث نوع من التلاحم السردي في النص من خلال تكويناته المعمارية وسيرورة المعنى من خلالها، "إلى تعيين المكان في الرواية منذ السطور الأولى لأنّ السارد يحتاج لسرد حكاية من الحكايات، إلى إضافة مكان من الأمكنة لزمن تلك الحكاية، ليشارك إلى جانب تلك المكونات الحكائية الأخرى في وضعية الحكي "[1] وكان للألفية الثالثة ضرورة أن تكون لها أماكنها الخاصة التي سرعان ما تتحول إلى أفضية؛ لذلك فإنه للأماكن المغلقة الإجباريّة في رواية أعشقني محدداتها وخلفيتها العلمية وعلاقاتها التي تعبر عنها شخصيات وأزمنتها في ثنايا النص .

-أماكن الإقامة الإجباريّة:

يقصد بأماكن الإقامة الإجباريّة، الأماكن التي يتم فيها إرغام الشّخصيّة على البقاء في مكان محدد، وهذا الإرغام هو ما يجعل منها مكانا إجباريّا مغلقا، إذ أن التواجد فيها خارج عن الإرادة والرغبة، وغالبا ما تطفو على علاقة الشّخصيّة بهذا النّوع من الأمكنة طابع النّفور والصّراع، وفي رواية الخيال العلمي "أعشقني"تتخذ أماكن الإقامة الجبرية موقعا حسّاسا وتضطلع بدور خطير في سيرورة الأحداث وتكوينات الشّخصيّات النّفسية وهي تتوزّع كالآتي:

- السجن:

السجن هو وضع إنسان في مكان مغلق، وذلك لمعاقبته على فعل يقع خارج القانون مما يحد من حرية المخطئ، ويقوض قدرته على الخروج، أو فعل ما يريد، والسجن ليس واحدا بل هو أنواع من ناحية أهداف التوقيف والحجز أو فئة مرتكب الجرم أو بحسب طبيعة الجرم، وهو في رواية أعشقني مخصص لأولئك الذين يخالفون نظام وسياسة حكومة المجرة، حيث سطرت هذه السياسة قوانين صارمة قائمة على نظام دقيق من أجل حياة ذكية، تلغي في جوهرها خصوصية الفرد وذاتيته وحقّه في الاختيار .

[1] حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص43.

فإنسان هذه المجرّة رقم تُخطّط حياته وفق احتياجات حكومة المجرة، مما دفع إلى ظهور شخصيات تطالب بالحرية أكثر من الحياة للخلاص من إكراهات قوانين الحكومة "ها هي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية في أقاصي كواكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها ورفضها وصمودها بعد طول عناء وتلفظ أنفاسها الأخيرة على أيدي جلاديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي أو عن أي رأي لها معارض لسياسة حكومة درب التبانة "[1] فقد قامت علاقة الصراع بسبب ما هو جرم بالنسبة لحكومة المجرد وما هو حق وحرية وعدالة بالنسبة للشخصية شمس "ولك أن تتخيلي كم عنفت، وضربت، وعوقبت، واضطهدت وغرمت، ثم جرمت أخيرا، وأخيرا قادني شعري الطويل الجامح كنجمة إلى المحكمة بصفتي متمردة صغيرة، وعاصية حمقاء، ومواطنة عنيدة تتمسك بمخالفة القانون، ومعاندة الدولة من أجل شعر أسود طويل لا قيمة له سوى ذلك الافتتان الجميل والنشوة الحلوة التي تسكن كل من يراه"[2]، الملاحظ أنّ الروائيّة لم تصف السجّن وصفا دقيقا في طبيعته الجغرافيّة، بقدر ما وصفت ما وقع فيه من تعذيب وتعنيف، فالسّجن بهذه الرؤيّة ليس وضع إنسان وإحكام الغلق عليه في مكان يستحيل اختراقه، ولكنّه ما يحدث فيه للشخصيّة، من تعذيب وتعنيف، وبالنّظر إلى نوعيّة المخالفة التي ترتّب عنها سجن الشخصية "شمس"فسنرى أنّه هنا ليس للتعذيب فقط، ولكنه لتقويض رأي، حريّة، اختيار، مبادئ، قيم، "إنّ لوضّع البطل في مثل هذا المكان دلالة ليست بعيدة إنّها رغبة عدوانيّة في نسفه والانتقال به إلى درجة من الدونيّة أشدّ إيلاما من افتقاده لحرّيته نفسها وكل ما في هذا المكان يمثّل عوامل عدوانيّة تتحدّى إرادة الإنسان وتضعف عزيمته"[3] لذلك فالسجّن في رواية الخيال العلميّ "أعشقني"، ليس مكانا ترغم فيه الشخصيّة على البقاء فيه؛ ولكن ترغم فيه على تغيير معتقداتها، إنه إعادة تشكيل الإنسان وفق شروط خاصة، إذن هو مكان للأدلجة بامتياز.

لكن وبالنّظر إلى مقاومة شمس للسّجن وإصرارها على عدم التّخلي على مبادئها ومعتقداتها، تحول السجن من جهة أخرى إلى مكان عاكس للبطولة، إنه ليس مكانا للقهر والانحسار والتغير بل هو مكان للصراع والثبات عليه، وهذا هو مفتاح السجن الرّمزي، وعلى

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص: 20

[2] المصدر نفسه، ص: 113

[3] أوريّدة عبّود: المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة الثّوريّة– دراسة بنيويّة لنفوس ثائرة– دار الأمل، دط، 2009، ص: 63

خلاف الرّوايات الأخرى التي تحتفي بمفاتيح السجن المعدنيّة، وتجعلها حلّم كل سجين، أو سلطة في يد كلّ سجّان، لم تذكر الروائيّة مفتاح السجن والذي قد يكون على أغلب احتمال عبارة عن كلمة سرّ رقميّة، بل أشارت إلى مفتاح آخر وهو الاستمرار في المقاومة ونشّر الوعي، فداخل السجن بالذات بدأت في كتابة رواية في الخيال العلميّ، ضمنتها أفكارها،وهو الأمر الذي أدى إلى التعريف بقضيّتها مما أكسبها أتباعا، لقد قدمت الروائية نبوءة سوداوية لما ستؤول إليه حياة الإنسان الخاصة في هذه الجغرافية الكونية الكبيرة" وألقي بي في السجن عندما رفضت دفع الغرامة، وقص شعري وفق القانون، وكاد الأمر ينتهي عند هذا الحد لولا كلماتي التي كان لها الدور الثاني في تغيير اتجاه حياتي فقد شرعت أكتب رواية متمردة اسمها سير أصحاب الشعر القصير ضمنتها.. تاريخ البشر وسوسيولوجيا الأدب وأنطولوجيا المكان... نسيت أن أقول لك يا ورد أنني متخصصة في أدب الخيال العلمي".[1]

والإنسان في هذه المجرة مستلب الحرية والإرادة، تعمل الحكومة بشكل صارم على تعزيز الخواء الروحي ومحاربة فكرة وجود إله، وعلى الرغم من طابع الإلحاد في المجرة إلا أن سكانها لا يتمتعون بحريّة تقرير مصيرهم،أو حتى محاولة فرض ذاتيتهم، وكل محاولة في ذلك يكون مآلها السجن والاعتقال، والسجن في رواية الخيال العلمي لا يكتسب قيمته الدلالية إلا من خلال الأسباب العقابية الجديدة، التي تكرس انقلابا في منظومة القيم والقوانين في الحياة المستقبلية، فما هو معروف، أن يسجّن الأفراد لارتكابهم مخالفات أو جرائم ضد الإنسان أو ضد السلطة التي يفترض أنّها تخدم الإنسان، ولكن الملاحظ في رواية الخيال العلمي، هو أن السجن هو للأشخاص الذين يبحثون عن القيمة الحقيقيّة للإنسان من حيث كونّه كائنا يحتاج إلى إله، وأنه فرّد متميز بذاته وعواطفه وأحاسيسه، أنّه كائن محب يحتاج إلى أن يحبّ ويحبّه الآخرون، أن يُكون علاقات إنسانية طبيعية حقيقيّة وليست مزيّفة، حيث نلاحظ أن الزّيف قد بلغ مستوى العلاقات الأسريّة، فالأطفال هم مجرّد جينات مختارة غير معلومة المصدر، يقوم الزوجان بشرائها، حيث ينمو الجنين في حاضنة وعندما يولد يكون جاهزا ليأخذه الأبوان مع إنسان آلي يشرف عليه، ولو لاحظنا هذه الطّريقة لوجدنا أنّ الأبوان أيضا مجهولان من حيث انتسابهما فهم مجرّد جينات مشتراة من بنك الجينات، من هنا يرتبط السجن بالقذارة واللا انسانيّة نظيرا للتعذيب الذي كان بتعرض له كل خارج عن القانون، وقد تحوّل السجن في رواية الخيال

[1] سناء الشّعلان: أعشقني: ص، 113.

العلمي هذه إلى مستودع لمجموعة من التّقاطبات: بين الحريّة والقيد، الإنسانية واللا إنسانية، الإيمان والإلحاد وهي تقاطبات جزئيّة بنت بها الروائية الثّنائيّة الضديّة الكبرى وهي النظام الذي تسير عليه سياسة حكومة المجرة في السيطرة على البشر،و الرّغبة المضادة في صياغة نظام للحرية .

- المستشفى:

المستشفى في رواية الخيال العلمي "أعشقني"ليست مكانا للعلاج العادي، حيث مكّن التطوّر العلمي والتكنولوجي من بناء مستشفيات عاليّة الجودة، وأصبح التفكير فيها قائما على مواجهة الأمراض الأكثر استعصاء، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل اتّجهت طموحات الأطبّاء فيها إلى إجراء تجارب إحياء الموتى على الحيوانات، وإجراء العمليّات الجراحيّة المستحيلة، من أجل تحدّي الموت وإحقاق الخلود للإنسان.

إنّ مكانا استشفائيّا بهذه المعايير والتّطلعات هو ما يفسر طغيان وصف المستشفى في فصلي الرواية الأولين؛ لكن بعدها يغيب كل أثر له،وذلك نتيجة لتطور الأحداث وحاجتها إلى أماكن أخرى.

وتكتسب المستشفى أهميتها الكبيرة في رواية الخيال العلمي "أعشقُني"من كونها المكان الذي سيحتضن الحدث المفصلي الذي يشكّل بؤرة الرواية، وهو إجراء عملية جراحية تفوق حدود الخيال، يتم وفقها الجمع بين دماغ باسل المهري وجسد شمس "وهنا في هذا المستشفى العسكري النووي حيث لا يدخله إلا كبار الموظفين والعسكريين والعلماء الذريين والأثرياء، كان طبيب جامح ومساعده الطبيب الآلي وعصبة كبيرة من الأطباء المشهورين والمخضرمين والمتدربين والباحثين في هندسة الجينات البشرية وفيزياء الجسد وكادر من الممرضين والممرضات والمساندين والمساعدين الآليين في انتظاري"[1] إننا أمام مستشفى يقوم على الطب النووي الذي يعتمد في علاجاته على المادة المشعة، وهو أكثر تطورا من الطب التقليدي، يسيّره طاقم من المتخصصين في فروع علميّة متعددة، والملاحظ هو إدخال الإنسان الآلي لمساعدة الأطباء حيث تم إسناد وظيفة المساعدة والتمريض له.

إلا أنّ مستشفى بهذه المحدّدات، ستكون مكانا مغلقا يجعل باسل يحسّ بطابع الوجود القهري له فيه، وهو الرّجل المجروح في رجولته ووجوده، حيث أحدث الأمر هزّة هائلة في

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص، 22.

شخصيّته، ولم يعد يمتلك وعيا يقينيّا حول نفسه بدرجتين حيث كان هذا الوعي غائبا منذ وجوده، وازداد حدّة بعد إجراء العمليّة، فالمستشفى تجعل القارئ يغوص في نفسيّة باسل؛ بل إن باسل نفسه يفعل ذلك عبر حديثه النّفسيّ الطويل، بأن تحوّل إلى عملاق مكسور في النّقاش النفسي بما يحس وبالأسئلة المعلّقة والمحرجة بينه وبين نفسه،لكن الامر الأكيد أنّها لم تؤدي به إلى الجنون؛ بل كانت مرحلة مهمة جدا، لتصعيد الأحداث في الرّواية وتمهيدا ضروريا لقيام موقف جديد.

لذلك اتخذت المستشفى –بداية – بالنسبة لباسل المهري مكان لتوليد مشاعر الخوف وقلق الموت والرحيل، هذا المكان الذي هيئت فيه كل الظروف المناسبة لإجراء عملية، هي الأولى من نوعها في تاريخ البشرية والطب؛ حيث الأبحاث المسبقة والتجارب المشابهة على الحيوانات، والأجهزة المتطورة والمساعدين الآليين، تؤكد على نجاح العملية؛ لكن تحوّلت المستشفى إلى مكان يختنق فيه باسل، ويتردّد فيه بين رغبته في الحياة ورفض مواصلة الحياة بجسد أنثوي.

من هنا تُولد المستشفى في ذات باسل المهري أزمة في الهوية بين ذكورته المهدورة وأنثوية مفروضة عليه، وعلى النّقيض من ذلك فالمستشفى بالنسبة للأطبّاء هو مكان لتحقيق الطموحات العلميّة، ومكان يعوّل عليه لحل مشكلات الإنسان الصّحية، وهي ليست مشكلات مرضيّة فحسب بل حاجة العلم المتواصلة لتطويع الحياة، والتّغلّب على القوانين الطّبيعية، دون الاحتراس من نتائج هذه الأبحاث والتجارب على البشريّة؛ لذلك عملت الروائية على تصوّر بنيّة ونظام خاص بالحياة على المجرّة وهو نظام يؤهل ويبيح مثل هذه الممارسات العلميّة مادامت تخدم مصالحها في السلطة والامتداد.

لكن التّحول في الموقف تجاه المستشفى، هو في حقيقته تحوّل في النظّرة إلى شمس صاحبة جسده الأنثوي، فبعد علاقة العداء والنّفور والامتعاض والرّفض، تتحوّل شمس إلى امرأة مثالية تُعلم باسل وتقوده نحو نفسه، وقد بدأ هذا بعد قراءة باسل لمذكّراتها، وهي المذكرات التي تدّعم هذا التّحوّل بالحجج والبراهين والتّدرج، بالإحساس والحب كلغة ألفة، مشتركة بين البشر، سيؤدي الأمر إذن إلى مساعدة باسل على اكتشاف وجود إله ومن ثمة الإيمان به، وهذا ما يجعل باسلا يقول إن هنالك ما يستحقّ المحاولة عندما سئل عن رأيه في تلك العملية الجراحيّة.

أماكن الإقامة الاختياريّة:

- الغرّفة:

للغرفة حضور مركزي فاعل في رواية "أعشقني"حيث حرّكت الروائية في مراحل خاصّة خيوط الرّواية من ثلاثة غرف، غرّفة باسل المهري، وغرفة شمس، وغرّفة خالد، وهي غرف يتتابع ظهورها بتطوّر أحداث الرّواية، تنتمي غرفة باسل إلى الحاضر بينما كل من غرفة شمس أو خالد فيتم استذكارهما، هنا نشير إلى أن غرفة باسل موجودة في المستشفى وقد أدرجناها كمكان اختياري، نظرا للتحول الذي طرأ على رؤية باسل للحياة؛ ولأنّ طابع الإجباريّة كان متعلّقا بحيثيات إجراء العمليّة وما صاحبها من تشنجات نفسية لباسل.

في غرفة باسل لا نجد باسلا وحده بل يرافقه الجنين في بطنه، قد يبدو الأمر غريبا فمادام الجنين لم يخرج بعد إلى الوجود، كيف نقيم له هذه المشاركة والتأثير، الواقع أن الروائيّة هي من جعلت له هذا الحضور القوي، فللجنين تاريخ، ولغة، وحضور، ثم إنّ أهم ما يميّز غرفة باسل هو السّرير، وسيبدو هذا الأمر غريبا كذلك فكل الغرف تقريبا تحتوى على أسرّة، لكن سرير باسل سرعان ما يتحول إلى سرير خاص يختلف عن بقية الأسرّة، في كونه مكانا ينفصل فيه باسل عن الواقع وينطلق في ارتياد عوالم شمس المكتوبة في مذكراتها،، فالسّرير مكان يجتمع فيه الحاضر والماضي والمستقبل .

أما بالنّسبة لغرفة شمس فهي أيضا غرفة خاصة يشاركها فيها جنينها، هي غرّفة لكتابة المذكّرات ومخاطبة الجنين، غرفة للأسرار والتّحديّات تعيد فيها شمس كتابة تاريخها ليقرأ مرّة ثانية في غرفة باسل، وما يميزها أيضا أنّها فضاء حميميّ تتوالى فيه قصص الحب والتّمرد، قصص الرأي والقوّة، من هنا تحولت غرفة شمس إلى مكان معادي لما هو خارج عنه، لأن ما يوجد في الخارج هو القمع، التحكم، والكبح، فالمكان الذي يحوي رؤيتها، لتتمكن من التعبير عنها صوتا وكتابة هو دليل على وجود الأمان، "ما أكثر المؤلفين الذين قاموا بالمقابلة بين الأمان الذي يكون في الغرّفة المغلقة والطّابع العدواني المميّز للخارج "[1]، وهذه الغرّفة كمكان كانت لكتابة فضاء نصيّ استذكاريّ، مجسّد في مذكّراتها ورسائلها.

الغرّفة الثالثة تنسب إلى خالد، وهي غرفة يجيء وصفها عارضا ولا يمكننا استجلاء شكلها أو مكوناتها أو ماذا كان يفعل فيها خالد، إلا بشكّل افتراضي، قد تكون مكانه المفضّل

[1] مجموعة مؤلفين: الفضاء الرّوائي، ميشيل رايمون: التّعبير عن الفضاء، تر: عبد الرّحيم حزل، ص: 59

لكتابة رسائله تجاه شمس، أو قد تكون مكانه المفضل لخيالاته الجنّسيّة، قد تكون مكانه الذي يخطّط فيه لطرق نشر أفكاره، لكن الحدث المؤكد الذي يدل على وجود الغرفة هو أنّه كان يتواصل عن بعد مع شمس فيها ويحدد منها مواعيده .

– أماكن الانتقال:

هي الأماكن التي تنتقل عبّرها الشّخصيات، وبالنظر إلى انتماء الرّواية إلى الخيال العلمي فإننا سنحدّد أماكن انتقال ذات خصائص منسجمة مع طبيعة هذا النّوع،ويعتبر البحث فيها مدخلا مهمّا لتصور حركة الشخصيات فيها، "فهي التي ستشّهد حركة الشّخصيّات وتشكّل مسرحا لغدوّها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدّنا دراسة هذه الفضاءات الانتقاليّة المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الرّوائي بمادّة غزيرة من الصّور والمفاهيم ستساعدنا على تحديد السّمة أو السّمات الأساسيّة التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتّالي الامساك بما هو جوهريّ فيها أي مجموع القيم والدّلالات المتّصلة بها"[1]، وفي رواية "أعشقني سنعثر على أماكن انتقال غير محدودة، وهو ما تطلّب وجود وسائل انتقال عاليّة السّرعة.

أماكن الانتقال المفتوحة:

– الفضاء الكوني:

يقصد بالفضاء الفراغ الذي تتحرك فيه الكواكب والنجوم وتوجد به المجرات العملاقة، والملاحظ أن الروائية قد نقلت أحداث روايتها إلى الفضاء حيث جعلت حياة البشر فيه ممكنة وحاولت أن تبني عالما يستطيع فيه الإنسان وبتطور علمي رهيب أن يتكيف ويُكيف الحياة في الفضاء، حيث بإمكان جميع شخصيات الرواية أن تعيش في أي كوكب وأن تتصل فيما بينها وأن تنتقل عبر سرعة الضوء، بل إن الروائية قد أقامت حكومات على هذا الفضاء تتحكم في سير الحياة وتسعى لأن تجعلها أكثر نظاما وتوجيها وفق مبدأ توليتاري متخيل يتحكم في مجرة درب التبانة بأسرها مما يدفع بحركة ثورية إلى التمرد على هذا النظام كنوع من الإدانة المعلنة أو قد تتعدى ذلك إلى فعل مواجهة هذه السياسة بالسلاح "فالإنسان الكوني المعاصر عامل منتظم وفق جدول إلكتروني مرسوم له منذ أن كان مجرد جينات مختارة بدقة وفق منظومة كروموسومات في بويضة مخصبة، ولذلك فلا مجال في هذا العالم الجديد للفردية المزعجة والذاتية المغرقة في أسئلة تعطل ركب العمل والإنجاز والانتظام والخطط الكونية القادمة، ومن

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي– الفضاء– الزّمن– الشّخصيّة، ص79.

يفكر في الخروج عن هذا النسق سيكون مصيره مصيرها هي "[1] فكما ربطت الرواية الواقعية بين المكان وما يمكن أن يحدث فيه فالشارع مثلا في الروايات الواقعية يعبر عن الحياة الاجتماعية ويعكسها كذلك الحال بالنسبة لرواية الخيال العلمي حيث إن أماكنها متوافقة أيضا مع أنماط الحياة المستقبلية وأنساقها الثقافية، أحداث الرّواية إذن لا تشمل الأرّض فقط بل كلّ الكواكب معنيّة بذلك

- الشارع:

المكان المفتوح خارجي وغير محدد بالانغلاق والشارع هو المنطقة التي تتحرك فيها الشخصيات وتنتقل عبرها،و الشارع في رواية الخيال العلمي "أعشقني "يتخذ مواصفات أكثر تطورا، "وهم لايدرون أنني اكتشفتها قبلهم بمساعدة صديقي الآلي الذي بحث لي دون توقف حتى كاد شحنه ينفذ في الشارع العمومي الضوئي السريع"[2]

فالشارع الموجود في النص ليس إلا مكانا للانتقال عن طريق سرعة الضوء، حيث يتسم هذا الانتقال باستخدام مركبات جد متطورة أما عن الشخصيات التي ترتاد هذا الشارع فليست بشرية فحسب بل تجمع البشري بالإلكتروني بالروبوتات تحديدا أو الجسمال كشخصيات آلية مبرمجة من طرف الإنسان أو من خلال برامج حاسوبيه مثبتة فيها مسبقا، ولا غرابة حينما نقول أن أصل هذه الكلمة كان نابعا من الأدب والمسرح تحديدا حيث أطلقها الكاتب "كارل تشابيك"في مسرحيته "رجال روسوم الآلي العالمية "والإنسان الآلي في هذه الرواية هو صديق للإنسان البشري يساعده في القيام بأعمال محددة سلفا.

"حتى تلك الجثث الكثيرة المكوّمة في المشرحة حصيلة حادث مروري على الخط الضوئي السريع بين الأرض والقمر "[3]

إنّ المسافات الّتي تحدد بداية ونهاية هذا المكان المفتوح جد كبيرة، لقد وسعت الروائية من مساحتها بأن ربطت الأرض بالقمر من خلال طريق ضوئي سريع؛ لكن الملاحظ أن الروائية لم تسهب في وصف أماكن الانتقال المفتوحة وحتى وسائل ذلك،"فخطأ واحد في الحساب كفيل بتفجير مركبتي الفضائية أو بإخراجها عن مدارها المغناطيسي واللاسلكي لتضيع

[1] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 63

[2] المصدر نفسه، ص: 63

[3] المصدر نفسه، ص: 23

إلى الأبد في الفضاء الخارجي دون منقذ"[1] إن المركبات الفضائية هي وسيلة التنقل وقد استعاضت الروائية عن وسائل التنقل التقليدية بأخرى أكثر تطورا يحكمها نظام دقيق وهي تسير في مدارات مغناطيسية محددة تماما مثل الكواكب والأقمار الصناعية، فلم تقتصر وظيفة المركبة الفضائية في نقل الأقمار الصناعية من الأرض إلى الفضاء الخارجي أو حتى استخدامها للقيام بعمليات الصيانة في الفضاء في إصلاح التيليسكوبات كما هو واقعها اليوم؛ ولكنها تحولت إلى وسيلة للتنقل من مكان إلى آخر في الفضاء حيث لكل إنسان مركبته الخاصة وهي تعمل بمحركات جد متطورة تسير في مدارات مغناطيسية.

-أماكن الانتقال المغلقة:

يحدّد النّقاد أماكن من مثل المقهى والفندق كأماكن انتقال مغلقة "تمنح الأماكن المغلقة للرّوائيّ، بشكّل عام إمكانيّة أكبر للعناية بعناصر الفضاء"[2]، ويقصّد بها أماكن اللقاء خارج البيت، "لم تعد أماكن اللّقاء خارج البيت في الرّواية العربية المعاصرة مقصورة على المقهى.. كما لم تعد الأمكنة الأخرى للقاء، والتي تناولتّها الرّواية العربيّة المعاصرة كالكازينو، والبار والكافيتيريا، والمطّعم والنّادي مقصورة على طبقة معيّنة..وقد تغيّر مفهوم ووظيفة كل مكان من هذه الأمكنة بمرور الزّمن "[3]، إنّنا لا نبالغ إن قلنا بأن رواية الخيال العلمي "أعشقني "تمدّ في هذا التغيّر في أماكن الانتقال إلى أبعد أقصاه، إذ أن هذه الأماكن غير موجودة في الرواية، ثم قد يتسائل سائل، كيف ندرس شيئا غير موجود في الرواية، أما الإجابة فهي متضمنة في هذا السؤال وهي تفرز سؤالا آخر؟ لماذا لم تذكر الروائيّة أماكن انتقال مغلقة كما نعرفها؟

من بين هذه الأمكنة نجد المقهى وهو مكان يجمع فردين أو أكثر لتبادل أطراف الحديث اليومي، ويتخلّل ذلك تناول مشروبات مفضّلة بالشكل الذي يوحي بالبعد الاجتماعي لهذا المكان، أو حتى الجلوس لقراءة جريدة، حتى أنّ فعل قراءة الجريدة اجتماعيّ أيضا، إنّ هذه الصّورة الحياتيّة تقليديّة بالنسبة لرواية الخيال العلمي، وإذا انطلقنا من لا اجتماعية الأفراد في الرّواية أمكننا تفسير عدم وجود المقاهي، ثم إن الوقّت محسوب، ونظام المجرّة صارم في استغلال الوقت، وغالبا ما أهدر الوقت في المقاهي، لذلك ستبدو الفكرّة مناقضة للتصوّر الذي بنته

[1] سناء الشعلان: أعشقني، ص: 31

[2] يوسف حطّيني: مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينيّة، ص: 94

[3] شاكر النّابلسي: جماليّات المكان في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط: 1، 1994، بيروت، ص: 193.

الروائية عن الحياة في المجرة إن أضافت مكان المقهى في الرّواية، وعلى أبعد تقدير يمكن أن يكون إنشاء مقهى جريمة يعاقب عليها القانون،إن هي أدرجتّه في روايتها، علاوة على ذلك لا تظهر الحاجة إلى مطاعم، لأن تغذيّة الأجسام تتم من خلال تناول أقراص جاهزة، تزوّد الجسم بما يحتاجه من طاقة.

2- الفضاء النّصّي :

نعنى في دراسة هذا الفضاء إظهار تشكّل الرّواية وإبراز خصوصيّتها في تجليها النصيّ وتشكيلها الطّباعي، أي بيان ما نراه تحديدا،إذن الأمر يتعلق بالرؤية البصريّة ومحاورتها للمساحة كما تُشغل كتابيا، كبنيّة سطحية خطّية، تتضمّن أشكالا أو إطارات.. "ويقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفا طباعيّة على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضّع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطّبعيّة وتشكيل العناوين، وغيرها"[1]، وتأتي أهميّة دراسة هذا النوع من كونه فضاءا مكانيا تتوزّع مادّته في ثنايا الرّواية، وهذا المكان لا علاقة له بشخصيّات الرواية، بل له علاقة وطيدة بالقارئ الذي تقع عيناه على هذا الفضاء،"إنّ الفضاء النّصّي، هو أيضا فضاء مكاني، لأنّه لا يتشكّل إلّا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده،غير أنّه مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرّك فيه -على الأصح- عيّن القارئ، هو إذن بكلّ بساطة فضاء الكتابة، الروائيّة باعتبارها طباعة"[2]، وهنا يجدر بنا الحديث أيضا عن مؤلف الرواية؛ لأنه من يهندس هذا الفضاء ويختار له عناصره، وتمظهراته، ترتيبه وألوانه،إن هذا ما يمنح للفضاء النّصيّ قوته التوجيهيّة؛ إذ أنّ إرادة مبدعة تشكله وفق دلالة ما؛ فلا وجود لأي خاصيّة طباعية اعتباطيّة؛ لذلك تتعدّد مظاهر تشكل فضاء النّص حيث يشير بوتور"إلى مجموعة من مظاهر تشكّل فضاء النّص، لا تهم الرّواية فقط،بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب، أهمّها: الكتابة الأفقيّة، الكتابة العموديّة، الهوامش، الرّسوم والأشكال، الصّفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس"[3]، وفي دراسة الفضاء النّصيّ لرواية الخيال العلمي عبر أنموذج "أعشقني"لسناء الشّعلان سنرصد مظاهر تشكّل الفضاء النّصي عبر مجموعة من العناصر.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السّردي، ص: 55.

[2] المرّجع نفسه، ص: 56

[3] المرجع نفسه، ص: 56

- العنوان:

قد لا نبالغ إن قلنا بأنّ العنوان هو أول ما يجذب القارئ نحو رواية أو كتاب ما، فهو أوّل ما تقع عينا القارئ عليه إن هو أراد قراءة رواية، من هنا يربط علاقة أوليّة بين الرواية والقارئ، والعنوان بداية هو تشكيل لغوي، يحمل دلالات تنتج عنها تمثيلات في ذهن المتلقي، وبالعودة إلى البنّية التركيبية لعنوان رواية سناء الشّعلان فسنجد أنه بداية، عنوان مركب، والعنوان كما هو معروف قد يكون مفردا أو مركبا، والعنوان الذي بين أيدينا يشكّل جملة فعليّة كاملة، ويمكن تمثيله صوتيّا على الشّكل التّالي:

أ + ع + ش + ق + ني،

ويشير العنوان تركيبيّا إلى فعل وذات تقوم بهذا الفعل وتؤكّده، فعل مضارع وفاعل، فاعل يستمر في عشق ذاته ويعلن ذلك بصراحة، "وهذا الاختيار يقودنا منذ البداية إلى حالة القلق التي تعيشها مؤلّفة الرّواية،إذ انّ الفعل المضارع يحمل الاستمراريّة والقلق والإلحاح إلى جانب الملحميّة؛ فالفعل المضارع هو من يحمل ثيمة الصّراع بحكم الاستمرار، فهو بامتياز فعل ملحميّ ينقل إصرار المؤلّفة على أن يكون القلق هو البوابة نحو الدّخول إلى الرّواية"[1]، يبدو العنوان مراوغا قبل قراءة النّص، فهو يُوحي بالنّرجسية، التحدي، والجرأة، ثم إنّ هذا العنوان ذا حمولة عاطفيّة طاغية تجاه الذات، وهذا هذا ما يُبعد أي احتمال عن كون الرّواية من الخيال العلميّ؛ لذلك فالروائية تقول من خلال عنوانها عليك أن تقرئني لتعرف لم "أعشقني "بالذّات، حيث تصبح هذه الرّواية فضاءً للصّراع وإعلان الغضب والتّحدي، ودرسا إنسانيّا في الحب من جهة أخرى . فالعنوان يّضجّ بهاجس البقاءويتميّز –"بالدّيناميكيّة والدّراما،وبعيدة البعد كلّه عن السّكون والاستسلام والبتر، بل هي حالة قلق موصول،كما هي حالة فعل مستمر،لا يقبل البتر أو القتل أو الاجهاض، إنّه فعل موصول لا ينتهي، إنّه يصلنا بحالة التلبّس والاستلاب الاختياريّ الذي يعيشه بطل الرّواية، وهو حالة إلباس مقصودة في دلالة العنوان قابلة لجعل المتلقي يقع في فخّ الخيارات والاحتمالات والتأويلات، ليكون أسير الفضول والقلق،لتسهل قيادته إلى عالم الرّواية"[2]، فعنوان من مثل أعشقني يحاول إفراز إنسان جديد غير مستلب ضمن رواية

---

[1] نور الدين صدّار: سيميائيّة الخطاب السّردي –رواية أعشقني لسناء الشعلان أنموذجا، الملتقى الدّولي: أفق الخطابات بين التّحليل اللّساني والتّأويل السيميائي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، 12، 13، 14 نوفمبر2014، ، (غير منشورة)، ص: 2

[2] المرجع نفسه، ص:01

الخيال العلمي، وهو بعيد كلّ البعد عن أي نرجسيّة فأعشقني هنا تعني عشق كل ما يسمو بالإنسان في مشاعره النبيله وإخلاصة وصوته الذي يريد أن يُسمعه .

- غلاف الرّواية:

يتعلّق الغلاف بالشكّل الخارجيّ للرواية، فالرّواية خارجيّا هي غلافها بكل ما يتضمنه من مكونات و"يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأماميّ داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جماليّة أو قيميّة، فوضّع الاسم في الأعلى لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل"[1]، غير أنّ هذه الدّلالات متعدّدة ومختلفة من قارئ لآخر،ولا يمكن معرفة تأثير تشكيل غلاف بطريقة ما على القرّاء .

غلاف رواية "أعشقني "مختلف وجريء، فالواجهة تحمل أربع مكونات الصّورة، تجنيس الكتاب أعلى الغلاف من جهة اليمين بكلمة رواية، ثمّ عنوان الرّواية في أسفل الصورة وتحته مباشرة اسم الروائيّة، أمّا الجهة الخلفيّة للرواية فتتضمّن صورة مصغرة للصورة الموجودة في واجهة الغلاف، ومقتبسا من الرّواية بخلفيّة زرقاء سماوية تغطي أيضا صورة كبيرة لذات الصورة في الواجهة .

وعلى جانب الرّواية من جهة اليمين كتابة أفقية: رواية... أعشقني... د.سناء الشّعلان.

والصورة الموجودة على غلاف الرّواية هي لسناء الشعلان: بوجهها الحقيقي فهي كاتبة تعلن عن نفسها، بلون الثّلج والسّماء، وهي تظهر بطوق من ورود حمّراء كبيرة وأخرى بيضاء صغيرة، وتحمل الورود هنا رمزيّة خاصة، فهي رمّز الحياة والحب والعطر، وإن كان اللّون الأحمر للحب فإن الأبيض للسلام وحينما يكون هنالك حب يحل السّلام . لكنّ ورد هو اسم الجنين الذي تعوّل عليّه الرّواية من أجل العوّدة إلى إنسانيّة البشر.

أسفل الصّورة نجد عنوان الرّواية وقد كتب بخط أسود عريض و،بحجّم كبير نسبيّا، والملاحظة الأوليّة للغلاف توحي بالملكيّة الخاصة، فوجود ثلاث صور للروائيّة، يجعل القارئ يفكّر فيها في أيّ فضاء، إنّها تعقد معه حضورا جميلا ومرافقة تجعله يشك، ولو لم تكتب كلمة رواية، لاعتقد أنه كتاب مذكرات شخصيّة، لكن ذلك لم يمنع القرّاء من التّساؤل فيما إذا كان ما كتبتّه سيرة ذاتيّة لها، وإنّ كانت هي ذاتها شمس بشكل ما، وهل خالد هو الرّجل الذي تحبه،

[1] حميد لحمداني: بنيّة النص السّري، ص: 60.

إنّها أسئلة تتّسم بالفضول، والإجابة عنّها محتواة في نصّ الرّواية، فالرّواية لا تحكي حياة سناء الشّعلان ولكنّها تحكي تخيّلها ورؤيتها الخاصة للمرأة والرّجل والحب والتّمرد، عن حاجة المرأة للرجل والرّجل للمرأة عن قدسيّة الفعل الجنسي كدافع للاستمرار في الحياة

إن غلاف الرواية لا يوحي بأي علاقة مع الخيال العلمي، إنّه يركز على المؤلف والعنّوان أما الخيال العلمي فموجود في النّص .

– معلومات مكتبية:

تحتوي الصّفحة الأولى على معلومات مكتبية، وهي صفحة مؤطّرة في جزّء منها، وقد سمى ميشال بوتور التأطير بـ"الصّفحة داخل الصّفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوّع، وكثيرا ما يدلّ على شدّ انتباه القارئ"[1] والإطار الموجود في الرّوية ليس منتميا إلى نصّها ولكنّه خاص بتقديمها، حيث يمكننا تحديد إطارين، أحدهما يتضمن عبارة المملكة الأردنيّة الهاشميّة، وهو الوطن الذي تنتمي إليّه الروائيّة، ثم رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة .في الإطار الثّاني فخاص بالروائية .

يساعد هذا الإطار قراء المكتبة أو الباحثين، بالمعلومات المتضمّنة فيه سرعة إيجاد الرّواية، عبر الكلمات الدّالة عليه، كما تعفي المكتبة على غرار أي مؤسّسة أخرى مسؤوليتها اتجاه محتوى الرواية، فهي لا تعبّر إلا عن رأي مؤلفتها .

بالإضافة إلى هذا، نجد إشارات عن حقوق المؤلف ومعلومات عن مصممي الغلاف ومخرجي الرّواية فنّيا، وهي معلومات اتّصال (رقم هاتف، وبريد الكتروني).

– مراسلة القرّاء :

تعتبر كتابة رسالة إلى القراء قبل نصّ الرّواية، تقنيّة فضائيّة نصيّة، غير منتشرة في الرّواية العربيّة، وفي رواية أعشقني تدل هذه الرّسالة على أنّ سناء الشّعلان تعقد صلّة قويّة مع قرّائها، ولو عدّنا إلى نصّ الرّواية فسنجد الحضور القوي للرسائل فيها، فكما توجد رسالة تنتمي إلى واقع الحكي، توجد رسالة تنتمي إلى واقع التّلقي .

بالعوّدة إلى عنوان الرّسالة، نجد أنها قد سمتها بـ: ' تطهّر'

تقول سناء الشّعلان من نصّ رسالتها: "الكلمة على الكلمة نجس إن لم تكن من معدنها ومن روحها ومن طاقتها ومن نقائها... وقد خلعّت النّجس عن كلمات (أعشقني) بحذفي لكلّ نصّ

[1] حميد لحمداني: بنيّة النص السّردي، ص: 57

دخيل ليس وليد قلمي، وإنّما فرض نفسه بصفاقة على روايتي هذه، لقد اقتحمت كلمات غيري روايتي في طبعتها الأولى بإكراه التّخجيل وفرّض النّفس والإصرار الفجّ على أن أقدّمها إلى مجتمع التّلقي عبر نصّي السّردي بلعبة الهوامش والإحالات.."[1]، إنها رسالة غير عاديّة، تحتوي اعتذارا غير واضح كفاية، حيث تشير الرّوائية إلى حذفها بعضا من الكلمات التي لا تنتمي إليها، لكن هل كان هذا التضمين اختيارا أم إجبارا، ثم إن هذه الرّسالة تدعو أي قارئ أو تجعله يرغب في معرفة ما حذف بالتّحديد من الطّبعة الأولى .وبالفعل عند الرجوع إلى قراءة الطّبعة الأولى، سنجد أن جزءا قد حذف من الرّواية، جزءا همشّته سناء الشّعلان ونسبته لصاحبته، وهو نصّ وصيّة للدكتورة سهى فتحي من الجامعة الأردنيّة لزوجها وابنها وظّفته سناء الشّعلان في روايتها: "ما رأيك أن تجديني وأبوك في هذه الوصيّة، هي ليست منّي لكما ولكنّها من صديقتي الحنون سهى لزوجها وابنها الوحيد، تركتّها عندي منذ زمن قبل أن يغرقها الماء.. "إليكما: ليست الحياة إلا إقامة جبريّة نقضيها في أجسادنا، لا نغادرها إلا للتّراب. لهذا السّبب تعاطيتها.."[2]، تمتدّ هذه الوصيّة على مساحة سبع من الصفحات، حيث وُثّقت بهذه العبارة–"(2) هذا النصّ وصيّة المبدعة د.سهى فتحي من الجامعة الأردنيّة لزوجها وابنها"[3].

تبدو هذه المسألة "حذف نصّ الوصية ' ثانويّة فهي تتعلق باختيارات جماليّة وفنّية، إلا أن فكرة كتابة رسالة للقراء في الرّواية خاصيّة مميّزة لرواية أعشقني .

– الرّسالة المقتبسة:

نقصد بالرّسالة المقتبسة، تصدير الرّواية برسالة تنتمي إلى متن الرّواية، والرسالة في رواية "أعشقني "تحمل عنوان: "خالد وأسئلة الانتظار"، وهي موقعة من طرف شمس وسناء – وشمس شخصيّة خياليّة تنتمي إلى الرّواية أما سناء فهي الكاتبة والرّسالة موجّهة إلى خالد، وهو أيضا شخصيّة خياليّة، وفي الرّسالة تبرز الرّوائيّة مثاليّة هذا الرّجل وتفرّده ولأنّ اسمعه خالدا فسندرك في النّهاية أن ّ خالدا لم يكن الرّجل فقط بل خالد هو رمز الحب، الحب حينما يكون طاهرا ومثاليّا فإنّه سيبقى خالدا، أما عن الهدف من هذه الرّسالة فهو جذّب القارئ للتعرف أكثر

[1] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 5

[2] المصدر نفسه، ص، 179، 180

[3] المصدر نفسه، ص: 188.

من خلال هذا المؤشر على أحداث الرّواية، خاصة وأنّ توقيع الرسالة قد ضم اسم الروائية بالموازاة مع اسم شخصيّة أنثوية من الرّواية .

- الإهداء:

في الإهداء اعتمدت الروائيّة على الكتابة العمودية "وهو استغلال الصّفحة بطريقة جزئيّة فيما يخصّ العرّض،كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصّفحة كلّها،و تتفاوت في الطّول بين بعضها البعض"[1]، حيث كتبته بجمل قصيرة، متفاوتة فيما بينها، والإهداء موجّه إلى أمّ الروائية، نبيّة البعد الخامس في عالم الرّوائية، والبعد الخامس هو الحب كما ستكشف عنه أحداث الرّواية، ومن هنا فالروائية ترى بأن لكل شخص نبيه في الحب .وأمها هنا هي صاحبته

- اقتباسات ومؤشّرات :

بعد الإهداء تخصّص الروائيّة صفحة تشتمل ثلاث عبارات :

يضعنا الاقتباس الأول في زمنيّة الرّواية فتقول: "يحدث في عام 3010م البشر عندهم الغرور ليتظاهروا بأنّ الكون كلّه جعل لصالحهم، بينما الكون كلّه ليس عنده أي اشتباه بوجودهم"[2]

الاقتباس الثّاني يدل على علاقة شمس بخالد "عندما يحضر خالد تغيب الأشياء كلّها؛ فهو إله الحضور الجميل""[3]

الاقتباس الثالث: يشير الى رمزية الحب من خلال خالد "إنّ القلّب يتّسع حتى يضيق العالم، إن القلب يستطيع أن يحمل بين عرائشه الصّور الجميلة كلّها"[4]

وتؤدي هذه العبارات وظيفة تأشيرية فهي بمثابة المفاتيح الأوليّة التي ستبيّن الروائيّة خيوطها العريضة في نصّ الرّواية.

7- المحتويات :

وهو فهرس الرّواية ويضم عناوين فصولها كاملة من الفصّل الأوّل إلى الثّامن بإطارات مفتوحة ،حيث نلاحظ عناية فائقة في الإخراج الطّباعي للمحتويات، باطاراته غير المكتملة والتي تدل على الانفتاح في البياض، وهو الأمر الذي يستثير خيال القارئ .

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السّردي، ص: 56، 57.

[2] سناء الشّعلان، أعشقني، ص: 11

[3] المصدر نفسه، ص: 11

[4] المصدر نفسه، ص: 11

- التّصدير بمقتطف يومي وتقنيّة التهميش :

اختارت سناء الشّعلان تصدير روايتها بمقطع من الرّواية تقول فيه: "وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق،أنا لستُ ضدّ أبعاد الطّول والعرض والارتفاع والزّمان،ولستُ معنية بتفكيك نظرية إينشتاين التي يدركها، ويفهمها جيداً حتى أكثر الطّلبة تواضعاً في الذّكاء والاجتهاد في أيّ مدرسة من مدارس هذا الكوكب الصّغير، ولكنّني أعلم علم اليقين والمؤمنين والعالمين والعارفين والدّارين وورثة المتصوّفة والعشّاق المنقرضين منذ آلاف السّنين أنّ الحبّ هو البُعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا،وحده الحبّ هو الكفيل بإحياء هذا الموات،.."[1]، يمكن اعتبار هذه الافتتاحيّة التي تنتمي إلى مذكرات شمس، مدخلا مركّزا لفهم الرّواية وأبعادها الدّلاليّة، حيث تقوم على مجموعة من الثّنائيات، الحب /الكره، الحياة/ الموت، الماضي/ المستقبل، الإيمان/ الالحاد..، فهي تضع المتلقي منذ البداية في فضاء استشرافي ومن عباءة الخيال العلمي تصوغ الرّوائيّة نظريّة جديدة حول البعد الخامس للكون، وهو بعد لم يكتشف بعد، فالحب هو الطّاقة الكامنة في قلب الإنسان وهو القوّة التي تمكنه من الاستمرار ومواجهة كل محاولات إبادته وإفراغه من إنسانيّته وحريته، وإلجام صوته، وتقوم هذه الفرضية على تحول طاقة البعد الخامس كشعور إلى طاقة فيزيائيّة في ظل توفر شروط وسياقات معيّنة .تنتهي الافتتاحية بنجمة في الأعلى، وهي للتهميش حيث هّمشت الافتتاحيّة بهذا الشّكل :

(*)- نوع الملف: سرّي

- تاريخ الملف: غير محدد من سنة 3010م

- اسم الملف: البعد الخامس

- نوع الحافظة: حزّمة ضوئيّة مكتوبة

- نوع الملكيّة: شخصيّ س/س/خ/للعام 3010م/مصادر لحساب شبكة المخابرات المركزيّة المجرّة درب التّبانة

- مرفقات الملف: زهرة بريّة مجفّفة مجهولة الفائدة أو التّفاصيل أو الغرض ."[2]

إن كلّ ما تحويه هذه الإحالة غير مألوف بالنسبة للقارئ، بل إنّها قد تشكل لديه كسرا لأفق انتظاره فالمألوف هنا غير مألوف في الرّواية كالورّدة مثلا، وما هو غير مألوف، مألوف في الرّواية، إنّنا أمام قلب كلي، واستباق ممتدّ في الزّمن .

---

[1] سناء الشّعلان، أعشقني، ص: 15

[2] المصدر نفسه، ص: 15

- عناوين الفصول :

تحتوي الرّواية ثمانيّة فصول، وقد أفردت لكل فصل عنوانه الخاص الذي يميّزه، وهذه العناوين هي كالآتي:

(البعد الأوّل: الطّول في امتداد جسدها تسكن آمالي كلّها، ويغفو بدعة طوق نجاتي)

(البعد الثّاني: الزّمن؛ ثمّة مفاهيم جديدة ونظريّات نسبيّة أخرى للزّمن عندما يتعلّق الأمر باحتلال جسدها، وأنا محتلّ آثم)

(البعد الثّالث: الارتفاع؛ جسدها الصّغير النّحيل هو أقرب مسافة لنفسي نحو الألم)

(البعد الرّابع: العرض؛ لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني)

(النّظريّة: نظريّة البعد الخامس)

المعادلة: معادلة نظريّة البعد الخامس: (شعري + كلماتي +خالد= طاقة كونيّة غير متناهيّة)

انطلاق الطّاقة

العنوان كأعلى اقتصاد لغوي هو بوّابة كلّ فصل من فصول الرّواية؛ لكن العناوين التي صاغتها الرّوائية تشير إلى فعل المغايرة في انتقاء وبناء العنوان، ففكرة تقديم أبعاد الكوّن على شكّل معادلات رمزيّة غير مألوفة، في حدّ ذاتها تحتاج إلى بوابة لولوج عالمها وكشّف خبايا تشكّل المعنى ومساراته، والحقيقة هي أنّه لا يمكن فهم عنوان الفصل الواحد إلا بقراءة الفصل كاملا عدّة مرّات، "الثّورة التي كانت هي مضمون هذه الرّواية وهاجسها،هي كانت مسوّغها ودافعها نحو التّحرّر من الشّكل التّقليديّ للرّواية،فلا يمكن أن نتحدّث عن الثّورة إلاّ بالثّورة،لذا فقد شُكّلت الرّواية كما يشاء الانعتاق، مادام السّرد قادراً على النّهوض بهذه الرّواية؛ فكانت الفصول الثّمانية في الرّواية هي استعراض للأبعاد ومعادلات رمزيّة للطّاقة في البُعد الخامس،وهي –دون شكّ –تصلح لأن تكون إشارات علميّة إنسانيّة"[1]، ويمكن ملاحظة كل ما هو علمي وإنساني في دمج الأبعاد بالجسد والذّات فالعالم هو نحن بطريقة ما . وترتيب عناوين الفصول بهذا الشّكل خاضع لتطوّر الأحداث ورؤية الروائية الخاصة، بالوصول إلى صياغة بعد جديد، فبعد استعراض الأبعاد الفيزيائيّة المألوفة تصل إلى صياغة نظريّة البعد الخامس .

[1] نور الذّين صدّار: سيميائيّة الخطاب السّردي، رواية أعشقني لسناء الشّعلان أنموذجا، ص: 9

-البياض:

شغل البياض حيزا كبيرا في رواية "أعشقني"؛ وهو موجود أكثّر في الصّفحات الفاصلة بين الفصول، وقبل ذلك في ظهر كل صفحة صُدّرت بها الرّواية، وفي هذه الأخيرة يكون البياض أمرا مشتركا بين أغلب الرّوائيين؛ لأن الأمر جماليّ ومتعارف عليه، قائم على الذوق والأعراف الطباعيّة، أما عن البياض في نهاية كل فصول الرّواية، فقد توسعت مساحته إلى ما يشمل خمس صفحات، ليعلن عن نهاية جزئية لمرحلة من مراحل الرّواية سواء في الزّمان أو المكان .

يمكننا ملاحظة البياض في متن الرواية على اعتبار أنه فاصل بين نهاية أو بداية، أو هو رغبة السّارد في الأخذ بزمام السرد عوضا عن شخصياته، وللأمر إشاراته وتقنيّاته عند الروائيّة، حيث استخدمت زهاء أربع عشرة إشارة من هذا النّوع (***)، "يعلن البياض عادة عن نهاية فصّل أو نقطّة محدّدة في الزّمان والمكان، وقد يفصّل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزّماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتّالي: (***)"[1]، وبالنسبة للمظّهر الثّاني من مظاهر البياض نجد النقط المتتابعة للدلالة على كلام محذوف، وعادة ما يستخدم الرّوائيون هذه التقنيّة كمخرج محترم غير كاشف للّحظات الحميميّة، لكن في رواية أعشقني يتعلق استخدام النقاط بحذف بعض الأحداث التي لم ترد الروائيّة التفصيل فيها، كحادثة طرق باب منزل شمس ثم حديثها عن وجودها في المعتقل مباشرة حيث استخدمت الرّوائيّة أربعة أسطر من النقاط المتتابعة، وهو ما يدل على حذف أحداث وحوارات ومواجهات، على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل السّطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة"[2]، وتتناقص هذه النقاط عند استخدام كلمتين جوهريتين من الرّواية وهما: (أعشقني، ساعدني) حيث وردتا على هذا الشّكل:

أ...عْ...شَ...قُ..نَ...ي...

ياربّ...ساعدني...ي...ي...ي.

[1] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص: 58

[2] سناء الشّعلان، أعشقني، ص: 58

فكتابة الكلمتين على هذا الشكل تستوقف القارئ، إذ أنّ الكلمة الأولى تتضمن تحوّلا في موقف شخصيّة باسل، حيث لم يكن الأمر بالسّهولة التي قد نعتقدها؛ لذلك فإنّ نطقها بهذا الشّكل ممزوج برعشّة الاعتراف والتّخلي عن غروره الذكوري وفي الانقلاب عن المجرّة التي كان خادما مطيعا لها، أما الكلمة الثّانيّة فيخاطب بها الإله الذي عرفه بالحب وآمن به، وإذ هو يطلب المساعدة تتجلى رغبة كبيرة عنده في تلك النقاط المحذوفة بقبول الدعاء ومدّ العوّن والتّوفيق، والغريب ان الطبيعة هي من تمنح للعبارة هذا المعنى حينما ينطقها هو كاملة ساعدنّي فتردّ الغابة صوته مجلجلاّ في المكان: ياربّ... ساعدني... ي... ي...ي.

نستخلّص من دراسة فضاء الرّواية النّصي، نزوع الروائية إلى الاهتمام به، وحرّصها على إخراج الرّواية في طبعة أنيقة، والحقيقة أن الأمر لم ينته عند هذا الحدّ، وما تمت معالجته في هذا المبحث ما هو إلا مظاهر نصيّة غالبة، فلا تزال في الرواية مظاهر نصيّة أخرى، كاستخدام الرّسائل، واليوميات، وكثير من علامات التّرقيم، واستخدام الأرقام، لكن الملاحظة العامة هي أنّ كل مظهر نصّي كانت له وظيفة معيّنة بالنسّبة للرواية حيث شكّلت في جزّء منها، عتبات نصيّة ومداخل إشاريّة، تدفع القارئ إلى تفكيكها وإعادة بنائها وربطها بما يأتي بعدها لفهم كنّه العلاقة بينها وبين النّص .

ثالثا- وظائف الفضاء:

ما معنى البحث في وظيفة الفضاء؟ سؤال ضروري ينبغي الانطلاق منه لمعرفة جدوى الفضاء في الرّواية، ولعلّ الوظيفة الأكثر بروزا للعيان هي أنّه يضفي بعدا جماليّا عليها، لكن ينبغي التأكيد على منطلق يعرفه الجميع، وهو أنّ الفضاء مكوّن أساسيّ لكتابة أي رواية، إذ أنه لا يمكن لكاتب أن يتخيّل روايته التي هو بصدد كتابتها من دون فضاء خاص بها، من هنا يبدو السؤال الذي طرح في البداية متّجها إلى صياغة علاقة ما بين الفضاء ومكونات الرّواية، إذ أنّه يمكننا استخراج عدّة وظائف انطلاقا من عدد العلاقات الممكنة بين الفضاء والمكونات الروائية الأخرى.

وللفضاء في رواية الخيال العلمي اهميّة كبيرة، حيث تظهر هذه الأهميّة في الصورة الأكّثر تعبيرا عنها، وهو حاجة رواية الخيال العلمي إلى فضاء خاص يصوغ تمايزها وخصوصيّتها، وهنا سندرس تحديدا وظيفة الفضاء في لغة الرّواية، أي ما هو تأثير فضاء رواية الخيال العلمي في بعض أبعاده على لغة الرواية، وكذلك وظيفة الفضاء تجاه المتلقي

ويعود سبب هذا الاختيار إلى حاجة البحث لبيان لغة الرّواية، ثم التطرّق إلى عنصر مهم من عناصر العمليّة الإبداعية وهو المتلقي؛ لأنّ تلقي رواية خيال علمي يختلف عن تلقّي رواية واقعيّة وإن كان للفكرة مجالها الخاص وتفرعاتها النظرية والتطبيقية فسنحاول أن لا نهمل هذا العنصر، وعلى هذا الأساس ستتم دراسة وظيفة الفضاء عبر الآتي:

1- الفضاء العلمي والأسطوري في لغة الرواية:

لأوّل وهلة يبدو التناقض صارخا بين الخيال العلمي والأسطورة، ومبعث هذا التناقض الظاهري ليس خصوصية كل منهما ولا انتماء كل منهما إلى مرحلة ما، لكن الجمّع بينهما في رواية الخيال العلمي يبدو مفارقا للعادة، حيث ينبغي على رواية الخيال العلمي أن تؤسّس لحساسيتها تجاه نوع يهددها ويسير بها إلى الفانتازيا، بصفة عامّة يمكننا القول أن الأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة، تتكوّن أوّلا من (رواية أفعال قامت بها كائنات عليا، وأنّ هذه الرّواية تشكّل (ثانيا) قصّة حقيقيّة بإطلاق (لأنّها تتعلّق بحقائق، وهي قصّة مقدّسة (لأنّها من عمل كائنات عليا، والأسطورة (ثالثا) تتعلّق دائما بخلق شيء جديد، فهي تحكي كيف جاء شيء ما إلى الوجود "[1]، فللأسطورة زمنها ووظيفتها، فهي تاريخ مقدّس يروي عن الأصول والبدايات الأولى، وعلى الرغم من المفاهيم السائدة فيما يتعلق بانفتاح النصوص وتداخل الأنواع الأدبيّة إلى أن الدّراسة المنهجية تقتضي منّا أحيانا تصنيف الرواية إلى نوع ما، وفي رواية أعشقني نلاحظ هذه المزاوجة بين فضاء تصوغه لغة علميّة، وفضاء آخر تصوغة لغة الأسطورة ورموزها، بما يوحي بجدل وتنازع بينهما، لكن الرّوائية استطاعت أن تموقع كلّ لغة في مجالها، حيث تنتمي لغة العلم إلى حاضر الرّواية، بينما لغة الأسطورة إلى ماضيها .

لقد شكلت اللّغة العلمية نقطة ارتكاز أساسية في خطاب رواية الخيال العلمي، "ونرى أنّ الخطاب العلمي أهمّ خطاب في هذه الرّواية، والحجر الأساس الذي تقوم عليّه"[2] وفي رواية وظّفت السّاردة معجما خاصا، وهي لغة تنتمي لفضاء الحياة اليوميّة لسكّان المجرّة، (بزّة عسكريّة واقيّة من الإشعاعات الكونية، مساعدي الأوّل الآلي، أول انسان تجرى له عمليّة نقل دماغ، أشعّة الفخ الإرهابي، المستشفى العسكري النّووي، هندسة الجينات البشريّة وفيزياء

[1] مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنّشر، ط: 1، 1991، دمشق، ص: 21

[2] سمر الدّيوب: مجاز العلم –دراسات في أدب الخيال العلمي– دط، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2016، دمشق، ص102

الجسد،تورات اتصال،قمر صناعي لكل فرد، تصفح الذاكرة بالماسح الذّري، تحليل الأحلام بالسّابر الكهرو مغناطيسي، الكتابة بالنّابض الذّري، البعد الخامس، طاقة البعد الخامس، صفات جسديّة مشتراة، الولادة الآلية، أقراص التّغذية، الطرق الضوئيّة، برامج مقنّنة للإشباع الجنسي، التآلف الكتروني، الزّواج الآلي، المواصلات الأثيريّة في السّماء، إن الروائية عبر كل هذه المصطلحات وغيرها حاولت صياغة حياة مستقبلية، حيث استدعى الانتقال إلى المستقبل خياليا تطورا علميّا في جميع المجالات، ومن هنا نلاحظ اندماج اللغة وتشكيلها لفضاء الرّواية من جهة، وتحوّل هذا الفضاء إلى حاضن لفرضيّة علمية تتمظهر في الرّواية كنظرية، وهي نظريّة البعد الخامس، حيث بالإضافة إلى عملية نقل دماغ إلى جسد آخر وكذلك المصطلحات العلمية المستحدثه تعكس بلغة العلم الفضاء الخاص برواية الخيال العلمي، أعشَقني وأمر اللغة لا يتوقف عند جانبها الشكلي، وإنّما تتحول إلى أداة لنقد المجتمعات المستقبليّة، إذ تقول سناء الشّعلان عن الخيال العلميّ في هذه الرّواية: "بعباءة الخيال العلميّ استطعتُ أن أحلّق نحو الحريّة بكلّ تمرّد دون أن يعوقني عائق نحو تصوير مستقبل البشريّة المفرغ من الإنسانيّة والمشاعر والسّعادة،وهو مستقبل مقبول فرضيّاً وعلميّاً إن استمر الإنسان في لعبته الجهنّميّة مع ذاته،وهي لعبة تحويل نفسه إلى آلة عاملة منتجة مستلبة لا تحلم بحرّية أو إبداع أو خروج عن النّسق،وفي هذا المستقبل توبيخ للإنسان الذي أضاع قلبه ووجدانه وضميره وحلمه،دون الانتقاص من قيمة العلم وجدوى الآلة ودورها في خدمة الإنسان"[1]، غير أنّ مدخل الروائية لكل ما هو أسطوري في روايتها منبعث من استراتيجية خاصة إذ تقول: "فما كنتُ أرضى أن تكون روايتي سجالاً علميّاً بلغة البحث العلميّ الرّصين،ففي هذه الحالة ستكون جنازة بحثيّة مكانها أدراج معامل البحث العلميّ،أو صبّورة تعجّ بمعادلات علميّة مغلقة على الفهم..، بل أردتها أن تكون أداتي لانتقاد هذا العالم، ووسيلتي نحو الثّورة عليه،وطريقتي للتحذير من غيّ الإنسان، وقيثارتي الأزليّة لأقول: أحبّ الله،أحبّ البشر، أحبّ الخير، ما أحوجنا إلى الحبّ! ومن هذا المنطلق سهل عليّ أن أخلع لغة العلم..، وانسرحتُ أسدرُ في اللغة الشّعريّة المحملّة بالتّرميز والإشارات"[2]، وبالرّجوع إلى تقنيّة التّرميز، نجد أنّها قد وظّفت رموزا معينة، وكثيرا ما كانت حكايات النوم التي تحكيها الشّخصيّة شمس لجنينها متضمنة لرموز أسطوريّة، لها دلالتها في الرّواية حيث

[1] نور الذين صدّار: سيميائية الخطاب السردي في رواية الخيال العلمي – أعشقني أنموذجا، ص: 11

[2] المرجع نفسه، ص: 13

ينبغي توظيفها بفهم عميق لدلالتها ومن ثمة إيجاد صلة بينها وبين أحداث الرّواية حيث تلتحم معها لتقدّم لنا منجزا تخيليا متجانسا، "من الخطأ إذا اعتبار الأسطورة نمطا متدنيا من التفكير، يصوغ لنا، عند وصول البشريّة إلى عصر العقلانيّة رميها جانبا، فالميثولوجيا ليست محاولة مبكّرة لتدوين التّاريخ أو فهمه، كما أنّها لا تدّعي موضوعيّة قصصها وصحّتها، وكما الرواية الأدبيّة والأوبرا أو الباليه، فإن الأسطورة هي التّظاهر بالاعتقاد، إنّها لعبة تتعالى على عالمنا المتشظّي والمأساوي وتساعدنا على التقاط إمكانات جديدة حول سؤالنا: ماذا لو"[1]، إنّ سؤالا من مثل، ماذا لو؟ مستمرّ دائما، وكما لجأ الأقدمون أمام الأسئلة المستعصيّة إلى الأسطورة؛ لفهم الكون والوجود وتفسير الظواهر الطّبيعيّة، لجأ الإنسان في الحاضر إليها "يستعمل شعراء العالم وقصّاصوهم، الأساطير في أغراض شتى، فيعيدون روايتها شعرا ونثرا، وفي القصص القصيرة وشعر الملاحم والمسرحيّات، فهذا دانتي يستعمل يولوسيس البطل الإغريقي فيروي جانبا من قصّته في جحيمه"[2]، وبالعوّدة إلى رواية' أعشقني ' يمكننا رصد بعض المؤشّرات الأسطورية، ونبدأ بالمسّخ والتحول، حيث حفلت الأساطير الأولى بهما واعتبرتّهما قدرة إلهية تعاقب بها الإنسان، وباسل المهري بعيدا عن الأجواء العلمية بشكله الجديد يعتبر مسّخا بالقياس مع الشّكل الطبيعي لرجل، أمّا بالنسبة للتحول "فهو قوّة ايجابيّة خارقة قادرة على التغيير نحو الأفضل أو الأعلى في حين يقف المسخ في المقابل قوّة سلبيّة خارقة تعمل على التحوّل نحو الأسوء أو الأدنى، وإن كان المسخ يقترن عادة بالعقاب والانتقام والسّخط وقوى الشّر والظّلام والكره، فإنّ التّحوّل يجنح في الغالب إلى الاقتران بفكرة المكافأة والمساعدة والخلاص"[3]، إنّ مصوغ الحديث عن المسخ والتحول في رواية أعشقني هو ما يحدث لباسل على المستوى النّفسي: حيث يجعله الاعتقاد بأنه رجل على غير طبيعته إلى الإحساس بالسوء، ثم إن مشاعر الكرّه والحقد والانتقام اتجاه الجسد الأنثوي الذي يكونه يجعله يسير نحو الأسوأ والأدنى، أما التّحول فإنّه على الطّرف النقيض يشير إلى الجانب الإيجابي، وهو في رواية أعشقني تحول في الموقف تجاه شمس، وهو ليس تحولا اتجاه شخص فقط، بل تحول في طريقة التفكير والنّظر إلى الأشياء، إنّ التحول الذي نقصده هنا معنوي "والتّحول يتحلى بمرونة كبيرة، تجعله يقبل بأن

[1] كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط: 1، 2008، بيروت، ص: 14

[2] أمين سلامة: الأساطير اليونانيّة والرومانيّة، دط، دت، ص: 8

[3] سناء الشعلان: الأساطير في روايات نجيب محفوظ، دط، دت، منشورات نادي الجسرة الثّقافي، ص: 174، 175

يكون تحوّلا معنويّا، يتعلق بالأخلاق والصّفات والشّمائل،و المشاعر،فقد يّحوّل صاحب القلب الشّرير إلى صاحب قلب طيّب، وقد يُحوّل الكرّه إلى حبّ،وقد يملأ الإيمان قلبا كان موئلا للكفّر والطّغيان والتّجبّر"[1]، فباسل قد تغير والأكثر من ذلك خرج عن إلحاده وآمن بالله .

من الأساطير أيضا نجد أسطورة الطوفان "كانت الأرض في بداية التّاريخ والخلق جميلة؛ ببحار زرقاء هادئة، وأشجار خضراء باسقة.. لكن البشر أفسدوا كلّ شيء بشرورهم، وحروبهم، وتطاحنهم، الدماء الحمراء أغرقت الأماكن كلّها.. الآلهة ضاقت ذرعا بهم، وأرسلت عليهم أمطارا لا تتوقف كي تغرقهم أجمعين، وجعلت تميمة الخلاص في فعل الخير.."[2] حيث تستدعي الروائية أجواء أسطورة الطوفان، المستوحاة من قصّة سيدنا نوح عليه السّلام، للدلالة على الانتقام الإلهي والخطر القادم.

يمكننا كذلك أن نستخلص التحوير الذي قامت به الروائيّة لأسطورة نركسوس أو زهرة النرّجس، حيث وهبت الآلهة نركسوس جمالا أخاذا،جعله محطّ إعجاب الجميع، غير أنّ قلبه كان خاليا من الحب فلم يكن يتعامل معهم أو يقترب منهم، بل إنّه حطّم قلوب كثير من النساء و–أهدر كرامتهن، مما دفع بالآلهة آفروديت إلى الانتقام منه حينما انعكست صورته على الماء، وظنّ أنه وجها جميلل لمرأة يبادله الحركات والابتسامة؛ ولأن الوجه المرتسم على صفحة الماء لم يكن حقيقيا فقد ذاق نركسوس الذّل والهوان الذي يصيب العشّاق، مات نركسوس وأشفقت عليه الآلهة ليكون زهرة تنمو على حواف الأنهار، "الشّعاع الضوئي الصّغير المولود حديثا كان سعيدا بقوّته، مغترّا ببريقه وشفافيته المدهشة، قام بالمغامرات كلّها، انكسر في الماء، امتدّ في المساحات، تسلّل في الأزقّة، قطع أشّعة أخرى أقلّ نشاطا وزهوّا منه، ارتدّ عن الأسطح وانكسر دون عناد في الماء، ولكن عندما عجز على أن يخترق نفسه عرف معنى الهزيمة والحزّن "[3]، إنّ التحوير الذي قامت به الروائيّة هو تغيير نركسوس بالشّعاع الضّوئي ويأتي مبرر الجمع بينهما في عجز نركسوس على أنّ يفهم نفسه بأنانيته .

من الرموز الأسطوريّة أيضا توظيف الجنس في الرّواية، والانتقال به من المدنّس إلى المقدس من خلال بعده الأسطوري حيث ترى الأساطير القديمة أن الجنس هو "نشاط صادر عن

[1] سناء الشّعلان، أعشقني، ص: 175.

[2] المصدر نفسه، ص: 81، 82 .

[3] المصدر نفسه، ص: 88

قوّة شاملة متمثّلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثمّ تستثيرها، وبذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيوي، وتحقيقا لمتعة فرديّة، بل هو استجابة لنداء كوني شامل"[1] فللجنس مكانة مقدّسة في الفكر الأسطوري، "ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن الجنس أسطوريّا ليس نشاطا جسديّا تفريغيّا هدفه المتعة، بل هو عمليّة انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطّبيعة والتّجدّد"[2]، إنّ هذا ما يبرر إعلاء الروائية من قيمة الفعل الجنسي في رواية أعشقني حيث تجعله تميمة الخلاص ."فخالد من قادني إلى عالم الجنس عبر بوابة جسده،وهناك اكتشفت أسرار الوجود ومعنى الحياة، ونشوء الانصهار،ولو كان موجودا الآن لحدّثك عنه دون تردّد،؛ لكي تكملي به دورة الوجود، وتكسرين – كما كسرّت وإيّاه–هذا التّشوه الفظيع في هذا الحامل الكونيّ والأزليّ للوجود ولاستمراريّة البشر، ولامتدادهم بأدواتهم وبأفعالهم وبخياراتهم، لا بأدوات حكومة المجرّة وأدواتها وخياراتها"[3]، فإصباغ الفعل الجنسي بهالة قدسيّة قد ساهم في تغيير مسار الرّواية حينما أثر ذلك في باسل، وهذا التأثر لم يكن نابعا من فراغ فكلّ تلك الحمولات الدلالية عن الجنس تمكن منها عبر القراءة، قراءة مذكراتها ورسائلها التي صاغتها بأسلوب أدبي رفيع ومن هنا تحاول الروائية أن توصل لنا فكرة أن ما كتب في الرواية قد قُرئ أيضا ضمنها وباسل المهري يمكن أن يكون أنت ولكن في زمن آخر، فكان من نتائج هذا التأثر قبَوله بجسد شمس وحبه لجنينها معتبرا إياه ابنا له، حتى إنه رفض العودة إلى زوجته وطفليه أبناء الطبيعة المشوّهة، وقرّر تجاهل زوجته وراح يتمسك بالحزم الضوئية بما حوتّه عن الجنس والقيم كجوهر حقيقيّ للحياة .

يمكن ملاحظة الأبعاد المجازيّة التي أضفاها توظيف الأسطورة في رواية الخيال العلمي على لغة الرواية، وهي الملاحظة التي تعرب عن خصوصيّة رواية الخيال العلمي العربيّة على المستوى اللّغوي، حيت تتجاور اللّغة العلمية مع اللغة الشعريّة جنبا إلى جنب.وهو ما أضفى على الفضاء المصوغ لغويا طابعا استيعابيا وأكثر قدرة على تمثل الخصوصي والكوني.

[1] فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدين والأسطورة، دار سومر، ط1، ص: 178

[2] سناء الشّعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص326

[3] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 176، 177

2- وظيفة الفضاء إزاء المتلقي:

نقصد بهذه الوظيفة الصورة التي يكوّنها المتلقي لفضاء الرّواية؛ لأنّ المؤلف لا يمكنه عرض فضائه الروائي بدقة مثل الصور الفوتوغرافية، وبما أن عمليّة القراءة هي نشاط عقلي ووجداني يخضع لقدرات القارئ في التّخيل، فإن فضاء الرّواية الواحد يتكشّف عبر عدّة أوجه إن نحن نسبنا هذا الوضع إلى القراء في تعدّدهم واختلاف البيئات التي ينتمون إليّها، والفضاء الذي تقدّمه لنا رواية الخيال العلمي "أعشقني بكلّ مكوناته الجغرافيّة والنّصيّة والدلالية والرؤيوية وعبر لغتها، فضاء مميز، إذ أنه يفتقد إلى المرجع الواقعي؛ بل يغدو هذا الافتقاد مهمّته الرئيسيّة، إنّه يصعب على قارئ ينتمي إلى سنة: 2013م أن يتخيّل منزلا في سنة: 3010م، حتى إنه سيموت قبل أن يرى شكل ذلك المنزل مستقبلا، ومن هنا فإن الفضاء في رواية الخيال العلمي يهرب دائما من إمكانيّة الإحاطة، وهو من حيث كونه كتابة أو نص، يمنح القارئ خلفيّة نصية ودلاليّة "والمقصود بالخلفية النصيّة مجموع القيم البنيويّة التي تتكوّن منها مجموعة من النّصوص"[1]، من جهة أخرى تنفتح رواية الخيال العلمي باستمرار على منافذ للتأويل بما تتضمنه على غرار أنواع أخرى من تيمات وأساليب تشويق ويعتبر التّشويق بنية ضمن نظام فنّي متغيّر يسعى التّعبير الإنساني الأدبي والفني إلى خلقه وجعله عنصرا محرّكا للّغة والأحداث والأفكار، إنّه مدار يصبغ القوّل والنّص بالإبداعيّة وتحقيق العلاقة بين الكاتب والمتلقي"[2]. وفي رواية أعشقني ننتقل من وظيفة الفضاء إزاء المتلقي إلى وظيفة المتلقّي إزاء الفضاء، إذ عليه بالإضافة إلى تخيّله سبّر أبعاده الدّلاليّة ومعرفة الاستراتيجيّة الجماليّة التي تكونه من خلال التمثيلات اللفظيّة المتخيّلة "حيث تتضح الأطر الخارجيّة للحدث الرّوائي، لا نرى حينها دور الشّكل أو الإطار محصورا في تقديم الرؤية واحتضانها فحسب، بل نراه فاعلا فيها وصانعا جوانب مهمّة منها"[3] وهو ما يؤهل القارئ على بناء تصوّراته الخاصة في تفاعله

---

[1] سعيد يقطين: القراءة والتّجربة-حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط: 1، دار الثّقافة، 1985، الدّار البيضاء، ص: 88

[2] مجموعة مؤلفين: المحكي البوليسي في الرّواية العربية، شعيب حليفي: التّخييل ولغة التّشويق منشورات مختبر السّرديات، ط: 1، 2012، الدّار البيضاء، ص: 53

[3] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان منيف، ط1، المركز الثّقافي العربي، 2003، الدّار البيضاء، ص: 11

"ليس الفضاء هو ذلك الحيّز الذي تواضع عليه البشر، بل إنه أكثر من ذلك وأعمق،حيث يتجاوز حدود الشّخصيّات الروائيّة وحدود النّص ليتماهى مع القارئ"[1] .

ثانيا- الصّيغة:

تُحدد الصيغة على مستوى العلاقة بين القصّة والخطاب، وبعبارة أكثر تحديدا تكون الصيغة هي طريقة السارد المنتقاة لعرّض حكايته "إنّ مقولة الصّيغة تحدد في مستوى العلاقة بين القصّة والسّرد أو الخطاب، وذلك من موقع كمّية الأخبار المنقولة وفق رؤية معيّنة، وضمن أشكال متعددة تتعلق بالسّارد أو الرّاوي، وما يرويه وكيفيّة روايته"[2]، فالصيغة تتعلق بتنظيم الخبر السردي "فالمرّء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا ممّا يروى، وأن يرويه من وجهة النّظر هذه أو تلك؛ وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضّبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السّرديّة"[3]، لقد حدّد جيرار جينيت للصيغة مفهومها الدّقيق، وصنّف كذلك الإجراءات الكفيلة بتنظيم المعلومة السّردية "فالحكاية يمكنها أن تزوّد القارئ بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، وبما قلّ أو جلّ من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويه، ويمكنها أيضا أن تختار تنظيم الخبر، الذي تبلغه،ليس بعد ذلك النّوع من الفرز المنتظم بل حسب القدرات المعرفيّة عند هذا الطّرف المشارك أو ذاك في القصّة والذي ستتبنى الحكاية أو ستتظاهر بتبنّي ما يسمّى بـ رؤيـــتـــ ه أو وجهة نظر ه"[4]، إذن هنالك استراتيجية لكلّ سارد، يعمل وفقها في التّعامل مع البنّية الخطابية ومنظورها، "ويعدّ الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنّها، وكذلك الموقع الذي يتّخذه للتعامل مع الأحداث والشّخصيّات، الشّكلين الأساسيين لتنظيم الخبر السردي ويعرفان على التّوالي بالمسافة Distanec والمنظور Perspictive"[5]، إذن تشتمل الصيغة على طريقة عرض الحكي أي تقديم الخبر السردي، سواء بصورة أقل أو أكثر منه، وعلى السّارد أن يّحدد الطريقة التي يعرض بها خبره سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة، حيث تحدد هذه الطريقة مسافته القريبة أو البعيدة من الخبر الذي يحكيه، وعلى السّارد أن يرفق المعلومات التي ترد في خبره وفق وجهة نظر معينة، إذن الأمر

---

[1] جوزيف.إ، كيسنر، شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن احمامة، دط، أفريقيا الشّرق، 2002، الدّار البيضاء، ص: 10

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، ص: 141

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 177.

[4] المرّجع نفسه، ص: 177، 178.

[5] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 141

يستدعي الإجابة على التّساؤلات الآتيّة: ما هو موقف السّارد من الأحداث؟ ما هو حجم الأخبار التي يعرضها؟ وما هو الموقع الذي يقدم منه الأحداث؟ وسنحاول الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال رواية أعشقني.

2-1المسافة:

أشار جيرار جينيت إلى أنّ أول من تناول مسألة المسافة هو أفلاطون في الكتاب الثّالث من الجمهوريّة أثناء معارضته بين صيغتين سرديتين، الحكاية الخالصة والمحاكاة، بين أن يكون الشاعر هو نفسه من يتكلّم أو يبذل جهدا لإيهام المتلقي أنّه ليس هو من يتكلّم، أي بين خطاب مباشر وخطاب آخر غير مباشر.، وإلى اهتمام نظريّة الأدب مع نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين بمسائل الخطاب السّردي مع هنري جيمس وتلامذته بتحديده لمصطلحي: العرض والقول، إلّا أنَّ "فكرة العرض بالذّات كفكرة التّقليد أو التمثيل السّردي، (بل وأكثر بسبب طابعها البصري السّاذج) وهميّة تماما: فعلى عكّس التّمثيل المسرحي، لا يمكن لأي حكاية أن تعرض أو تقلّد القصّة التي ترويها.إنّها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصّلة حيّة، فتعطي بذلك إلى حدّ ما إيهاما بمحاكاة، هي المحاكاة السّرديّة الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أنّ السّرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغويّة "[1]، هذا ما يتعلق بالأقول، لكن ماذا إن تعلّق الأمر بالأفعال، وضمّن هذا المستوى يميّز جيرار جينيت بين مظهرين للسرد، سرّد الأحداث وسرّد الأقوال، ووفّق هذا التّمييز أيضا نحدد أنّواع الحكي في رواية أعشقني .

-أنواع الحكي في رواية أعشقني:

إن القارئ لرواية أعشقني سيدرك حقيقة تعدد السّاردين، حيث سمحت الرّوائيّة للشخصيات بسرد حكاياتها، والتعبير بكل حريّة عن دواخلها النّفسية، فتعدّد الحكايات وتداخلها، أفضى إلى تنويع طرائق تقديم الحكي، وبالنّظر إلى قلّة عدد شخصيّات الرواية حيث أن الرّواية تركّز أكثر على ثلاث شخصيّات وهم على التّوالي (باسل، شمس، خالد) بينما تبالغ في تعميق درجة الهامشيّة بالنّسبة لشّخصيّات معيّنة، لذلك سنرى أنّ تلك الشّخصيات (باسل، شمس، خالد)، هم أكثر من يتناوبون على حكيّ الأقوال والأفعال مع الرّوائيّة جنبا إلى جنب، مع الإشارة إلى مشاركة بعض الشّخصيّات الأخرى لكن بملاحظة قلّتها مقارنة مع الشّخصيات المحوريّة، وهي قلة في الظهور والفاعليّة كذلك .

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 179

فهناك أحداث تنتمي إلى الحكيّ الأوّل وهو حياة باسل المهري في تعرّضه لحادث وخضوعه لعمليّة ثم ظهوره بجسد أنثوي، وأحداث أخرى تعود بنا إلى ما قبل هذا الحكي بأقل درجة، حياة باسل في أسرته، وأحداث ما قبل هذا الحكي بأكثر درجة، وتتجلى في حياة شمس وعلاقتها بخالد وعملهما على صياغة نظريّة البعد الخامس، وحكي آخر خارج عن الأحداث المؤطّرة عن ما قبل تشكل الحياة المتطورة وهي أحداث ذات بعد تاريخي وانثروبولوجي .

إذن ما هي أنواع الحكي في رواية أعشقني؟

- حكي الأحداث:

يتضمّن حكّي الأحداث التّعبير عن قيام الشّخصيّات بفعل ما، أو حصول حدث هام في الرّواية ويأتي هذا التعبير على لسان السارد، "يدخل هذا المصطلح في قسم الصيغة، من أقسام دراسة الخطاب القصصي، ويذكر جونات Genette أنّ أصل هذا المصطلح بحسب التّعريف الأفلاطوني هو السّرد المحض، الذي تكون فيه للرّاوي سلطة القوّل، وهو سرّد مباين لقص الأقوال، الذي هو أرقى شكل تتجسّد فيه المحاكاة،بما هي تمثيل لكلام الشّخصيّات، تتكلّم دون وساطة الرّاوي"[1]، الأمر متعلق إذن بكميّة الإخبار السّردي وغياب السّارد أو حضوره، حيث يدخل كلّ منهما في علاقة تناسب عكسي، "وهذا يستلزم أنّه كلّما كان السّارد حاضرا أكّثر قلّت كميّة الإخبار، وكلّما زادت كميّة الإخبار قلّ حضور السّارد الذي ينهض به، فيروي وينقل المعلومة السّرديّة، وهو إذ يفعل ذلك يسقط المسافة بينه وبين ما يروى"[2]، وقد سّردت أحداث رواية أعشقني من قبل السّارد أفعال الشّخصيات الأكثر تأثيرا، وجاء حكيّ السّارد للأحداث بصيغة الحاضر، بالشّكل الذي يوحي باندماجه في أحداث الرواية؛ بل إنّه من سيتحول إلى حلقة ربط بين أحداث الرّواية، في ماضيها وحاضرها ومستقبلها: "أيّا كانت الاحتمالات والمشاهد والفرضيّات والتأويلات فقد انتصر بسهولة ويسر لرغبة الحياة، وقرّر المجازفة مادام لا يملك غيرها، وهناك الموت يتربّص به، وينتظره قيد ساعات ليغرز نابه الأزرق المسموم في روحه المعذّبة الآثمة وفي بقايا جسده المهصور،و ها قد أعطى موافقته على إجراء العمليّة عبر توقيع إلكترونيّ معتمد له في منظومة الدّولة العسكريّة والقضائيّة مشفوعا بأرقامه السّريّة الخاصّة"[3]،

[1] أحمد القّاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص: 320

[2] سليمة لوكام: تلقّي السرديات في النقد المغربي، ص: 125

[3] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 25

نلاحظ هنا أن السارد قد حكى لنا ما فعله باسل، ولم يقتصر هذا الحكّي على بيان الفعل بل أظهر السّارد حيثيات القيام بالفعل وملابساته والمشاعر المصاحبة له على مستوى الشّخصيّة .

"وها هو ينتظر بقلقه المسيّطر وعقله النّابض وعجّزه البائن الكسير اكتمال الاستعدادات وحضور الطّاقم الطّبيّ المشغول بصخب هذه العمليّة الاستثنائيّة التي اجتذبت آلاف الفضوليين، واستقطبت مندوبي وسائل الإعلام،من شتى أنحاء المجرّة وباتت تبث الأخبار على التّوالي عبر فضائيّاتها المرئيّة والمسموعة والسّابقة لسرّعة الضوّء.. وهو ليس له إلّا الصمت والانتظار.. يبتسم على مضض لسبب يجهله، ولكنّه يمنّي نفسه بتحقّق المعجزة"[1]، إن المسافة بين الرّاوي وما يعرضه من أحداث قريبة جدّا، كما أنّ توالي الأحداث الخاصة بحيثيّات إجراء العمليّة تدلّ على سرعة حدوثها، "في غضون دقيقة يأتون جميعا، لا يعرف لهم أسماء، كلّهم هنا من أجّل ميلاد هذا الإنجاز الطّبي المستحيل، بل قد تكون ولادة حقبة جديدة من تاريخ البشريّة والتّقدّم الحضاري والإنجاز الطّبيّ.. آنت اللحظة القدريّة الفجيعة، لا مفرّ من أن يستسلم لهم ولمباضعهم المتأهبة للانقضاض عليهما، يغزوه غاز مخدّر عبر قناع الأوكسجين الذي يحاصر فمه وأنفه.."[2]، إن السّارد هنا يعلم بكل الأحداث، إنه حاضر فيها، كأنّه شاهد عليّها، وهو الذي يحكي ما يحصل للشّخصية، تقول سناء الشّعلان: "وكي لا تنتصر إرادة أبطال الرّواية على إرادتي الشّخصيّة؛ فقد انتصرتُ لنفسي بالسّرد الموازي الذي يربط الماضي بالحاضر بالمستقبل في هذه الرّواية،وفي حين كانت "شمس"تسرد عبر يومياتها،كان صوتي يسرد عبر النّص الموازي الذي يسرد حكاية "باسل المهري"مع جسده الأنثى الذي حصل عليه بعد عملية جراحيّة معقدّة تجريبيّة لفرضية أن نقل العقل البشري من جسد إلى آخر ممكن في نظر العلم"[3]، حيث تُلمح الروائية إلى قضيّة جد مهمة، وهي علاقة السّارد بالشخصيات، حيث الظهور والاختفاء، التقدّم والتّراجع، في الوقت الذي تتنازع الخطاب الروائي إرادتين، إرادة السّارد في المضّي بالرّواية، وإرادة الشخصية التي حينما تعلن عن حاجتها لأن تقول وتعبر لا أحد يمكنه كبحها .

---

[1] سناء الشّعلان، أعشقني، ص25، 26

[2] المصدّر نفسه، ص27

[3] نور الدّين صدّار: سيميائيّة الخطاب السردي، أعشقني لسناء الشّعلان أنموذجا، 10

- **حكيّ الأقوال في رواية أعشقني:**

على هذا المستوى يتم التعامل مع أفعال وخطابات الشّخصيات من قبل السارد، حيث ينقلها بصيغة خاصّة، تتحدد بحسب مسافته من الشخصيّة، "في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، يبدو المظّهر الأساسي لكلّ فعل سردي، هو التّعامل مع أقوال وخطابات الشّخصيات،وهذه الخطابات أو أفعال الشّخصيات يتم التعامل معها من قبل السّارد، بحسب مسافته من هذه الشّخصيات أو تلك، ولذلك فإن نقله للأحداث محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي، سواء عبر كلام الشّخصيّة المباشر، أو من خلال تخطيب كلام الشّخصيات ضمن كلام السّارد"[1]، إذن الأمر متعلق بصيغة تقديم خاصة لأقوال وأفعال الشّخصيّات، وعلى هذا الأساس يكون نقل الأحداث والأقوال وفق حالات محددة "قوام هذا المصطلح الطرق التي بها تنقل أقوال الشّخصيات سواء كانت هذه الأقوال منطوقة أو غير منطوقة، فقد يصل قصّ الأقوال إلى درجة قصوى من محاكاة ما يرد عن الشّخصيّة من كلام منطوق،أو داخلي من قبيل ما نجده في الخطاب المباشر،أو المونولوغ أو الخطاب الفوري،الذي تنتفي فيه الوساطة بين القول والمروي له، وقد يجنح قصّ الأقوال إلى أن يكون أقرب إلى قصّ الأحداث، ويكون ذلك في الخطاب المرويّ،أو الخطاب غير المباشر"[2]، فهناك الخطاب المنقول حيث يُنقل خطاب الشّخصيات كما نطقت بها وهو مباشر، والخطاب المسرود الذي ينقله السّارد ويردف بالتّحليل، وأضاف جينيت حالة ثالثة من الخطاب وهي الخطاب المحول، حيث يخضع خطاب الشخصية إلى إدماج مع خطاب السّارد.

وفي رواية "أعشقني" كانت للسارد أصناف صيغيّة أطّرت خطابه، وساهمت في تشكيل عالمه المتخيّل؛ ولبيان كيفية تعامل السّارد مع خطاب الشّخصيات، نميز بين صيغ تقديم الخطاب الثلاث من نص الرّواية .

-الخطاب المسرود:

خطاب ينقل من طرف السّارد كحدث من أحداث الرّواية، وأن ينقله السّارد يعني أنّه سيتصرّف فيه "وهو طبعا الأبعد مسافة، فعندما يقول بطل القصة: "وأخبرت أمي عن الزّواج من البرتين'. فإنّ الأمّر إذا كان يتعلّق بأفكاره لا بأقواله،فإنّ الملفوظ (énoncé) يمكنه أن يكون

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 143.

[2] أحمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص322

اكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام: "قرّرت الزّواج من البرتين' ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليّا مسرودا"[1]، ففي هذا الخطاب يقدّم السارد مضمون أقوال الشّخصيات دون عرضها بصيغتها الكاملة والمفترضة، وبالتّالي يتميز التقديم ضمن هذا النّوع، بالاختصار والبعد في المسافة، "يتميّز بكونه الأبعد مسافة، ويكون الأكّثر اختصارا عندما ينقل الأفكار أكثر من الأقوال، أمّا في حالة محكي النقاش الدّاخلي الذي يقوده السّارد باسمه الخاص فإنّنا نكون أمام حالة محكي أفكار، أو ما يمكن تسميته بالخطاب الدّاخلي المسرّد، وهنا يطول المحكي"[2]، يمكننا رصد تمظهرات الخطاب المسرود في رواية أعشقني في الوضعية التي تقدّم فيها السّاردة أقوال الشّخصيات كأفكار ومضامين، "هو في هذه اللّحظة لا يثق بمخابرات المجرّة ولا بالأطبّاء ولا بهذه العملية المستحيلة ولا حتّى بجسدها المسجّى بصمت واستسلام، لكنّة يثق بعجز واضطرار بطاقة كونيّة عجيبة قادرة على أن تخلّصه من هذه المحنة الخرافيّة، ويفكر في أن يتمتم بنشيد ما ليساعده على أن يعلو على رهبة الموقف وصقيع الوحدة والخوف، ولكن فكّه المكسور يحرمه من هذه المصالحة الصّغيرة مع لحظته، ويسلّمه وحيدا محزونا لجسدها"[3]، يترجم هذا الاقتباس جملة من الأقوال المفترضة التي يمكن لشخصيّة باسل التّلفظ بها؛ لكن طريقة السّاردة في تقديمها من منطلق الحديث عمّا تفكر فيه الشخصيّة، هو ما يدرج هذا الاقتباس في هذا النّوع من الخطاب، وذلك بالاعتماد على ضمير الغائب (هو)، إنّها تحكي مكانه وتنقل لنا مضمون ما يحصل له، فبإمكان الشخصية مثلا وهي باسل هنا، أن يعبر عن عدم ثقته بمخابرات المجرّة أو الأطباء أو العمليّة بطريقة أكثر طولا، أكّثر مباشرة، ولكن الاختزال الذي انتهجته السّاردة واختصارها للعديد من الأقوال المفترضة قد جعلها تستخدم فعل "يفكّر" والحقيقة أنه لا يفكّر في أن يتمتم بنشيد يساعده في موقفه فحسب؛ بل كان يفكّر في كل ما أو ردته السّاردة من عدم ثقة وإحساس بالوحدة وكثير من الحالات المتضمّنة. "يحاول أن يهرب منها باستذكار عقيم لمفردات هذه العمليّة ومراحلها ومجازفاتها وتوقعاتها وامكانياتها التي حدّثه الأطبّاء عنها بإسهاب مساط بقلق الزّمن، يدرك أنّه نسي معظم ما قيل له، خلا أنّ جسده البالي سيلقى به في مشرحة كليّة الطب، ودماغه سيرتدي جسدها، وهي ستكونه وهو سيكونها، وبذلك يكون رجلا في جسد امرأة

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي – الزّمن –السرد – التبئير، ص: 179

[2] سليمة لوكام: تلقّي السرديّات في النقد المغاربي، ص: 126

[3] سناء الشعلان: أعشقني، ص27

أو جسد امرأة بعقل رجل"[1]، فالسّاردة تخبرّنا عن لحظّة سابقة للعمليّة، واعتمدت على الوصّف لتستوقفنا عند وضعية وحالة نفسية صعبة لشخصيّة الرّواية، حيث شعور باسل بالقلق والخوف ممّا ينتظره، يكشف لنا هذا الخطاب المسرود على التواجد المدروس للساردة، حيث أنّها تقوم بمهمّة السّرد في المواقف التي لا تستطيع فيها شخصيّة الرّواية ذلك، وهذا مثال حيّ على ذلك، حيث أنه لا يمكن لأي إنسان أن يحكي بإسهاب قبيل إدخاله غرفة العمليّات عن كلّ تلك الإشارات المضمونيّة في خطاب السّاردة .

"يغمض عينيّه، ويسدر من جديد في صمت وعماء محيط، مئات الصّور والذّكريات والألوان والرّوائح تجتاح لحظته، يحاول من جديد أن يفتح عينيّه، يخفق في ذلك، ويتعالى في أذنيّه صخب آلات كثيرة تهدر وتصفّر وتتكتك وتتجشأ وتتنفّس وتصك وتزفّر، يدرك بذاكرة مضطربة أنّها أصوات الآلات الطّبيّة المشغلة،و السّابرة لأعضائه الحيويّة ولوظائفها الحسّاسة"[2] نلاحظ أن الساردة هنا تحاول أن تنقل لنا حالة تفكير غير مستقرّة للشخصيّة، حالة من التّداخل واللا ترتيب بين حركة الصوت الطاغية على سّمعه وغياب الرؤية، حيث تسعفه الذاكرة فقط ليعرف أين هو.

نستخلص في دراسة الخطاب المسرود أن الرّوائية لم تستخدم هذا النّوع لاختزال واختصار الأقوال والأحداث فقط، تلك التي يفترض أن تضطلع الشّخصيّات بحكيها، وإنّما قدمت أقوال الشّخصيّة في الوضعيّة التي لا تستطيع فيها الشّخصيّة القيام بذلك

- الخطاب المحوّل:

على مستوى هذا الخطاب لا يكتفي السّارد بنقل أقوال الشخصيات كما قيلت، وإنّما يتدخل ليعبّر عنّها بطريقته الخاصّة،حيث يرى سعيد يقطين أنّ هذا الخطاب لا يقدّم للقارئ إحساسا بأمانة الأقوال التي ينقلها السّارد، من منطلق أن لهذا الأخير دور الوساطة التي يحتمل فيها أن الاقوال لم تنقل على الوجه الحقيقيّ لها، "عندما يقول البطل: "أقول لأمّي بأنّني حتما سأتزوّج من البرتين 'فهذا الشّكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنّه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة، أو أيّ إحساس بالأمانة اللفظيّة للأقوال الحقيقيّة المفوّه بها"[3]؛ بل إنّ هذا الخطاب في

[1] سناء الشّعلان، أعشقني، ص: 27

[2] المصدر نفسه، ص: 32

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي –الزّمن – السّرد – التبئير، ص: 179.

حدّ ذاته يُبين عن لا مباشرته، وأنّ الأقوال المدرجة فيه والتي تشكّله مكثّفة ومدمجة في خطاب السّارد الخاص،"لا يعطي هذا الخطاب، رغم طبيعته المحاكاتيّة، القارئ أي ضمانة أو أدنى إحساس بأمانة النّقل الحرفي للأقوال المتلفّظ بها حقيقة، ولذلك يكون من المسلّم به أن لا يكتفي الرّاوي هنا بتبديل الأقوال جملا مضافة بل يقوم بتكثيفها وإدماجها في خطابه الخاص، ومن ثمّة تأويلها بأسلوبه الخاص"[1]، والحديث عن نقل الرّاوي لأقوال الشّخصيات يتضمن استخدام لغته الخاصّة وضمائر عائدة على الشّخصيّة صاحبة القول، "وهو ضرّب من الأقوال المنقولة عن الشّخصيّة ولكنّها لا تخرج عن نطاق لغة الرّاوي الخاصّة به أي إنّ قوّل هذه الشّخصيّة يصاغ بعبارة الرّاوي، كأن يقال: ذكر زيّد أنّه كثير التفاؤل أو يقال: زعم زيّد أنّ الوقت غير مناسب للعمل. ففي كلا المثالين لم ينقل قول الشّخصيّة بلغتها ولسانها وبضمير المتكلّم العائد عليّها"[2].

وفي تدخل السّاردة بنقّل أقوال الشّخصيّات في رواية أعشقني، نلاحظ إيرادها مشفوعه بتعليقاتها الخاصّة؛ هذه التعليقات تظهر من خلال الوصّف، وهي لا تكتفي بدور الوسيط الذي لا ينقل أقوال الشخصيات بالشّكل الذي يوحي بمصداقيتها الكاملة فقط بل تضيف حيثيّات وملابسات القوّل، "سأل باسل، وهو يطالع الوثيقة، فتقفز إلى عينيّه صورتها، هاهي بشعرها الطّويل الأسود المخالف لنظام المجرّة القاضي بقصّ الشّعر إلى ما قبل الكتفين، لابدّ أنّها كانت تدفع الكثير من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشّعر الأسود الطّويل المنسرح بتحدّ والمندلق على ظهرها وعلى كتفيّها بجمال لم يعهد مثله.."[3]، فالمسألة هنا هي تأمّل باسل لصورة شمس، وهي صورة تكشف عن صفات وملامح شمس الجسديّة، ويفترض أن يصل باسل إلى صياغة هذه الفرضيّة: لابدّ أنّها كانت تدفع كثيرا من الغرامات لقاء الاحتفاظ بهذا الشّعر الأسود الطّويل؛ لأنّه السبب أو المظهر الأقوى لتمردها وبالتّالي اعتقالها، لكنّ السادرة تضيف، 'المنسرح بتحدّ والمندلق على ظهرها وعلى كتفيّها بجمال لم يعهد مثله، من هنا تندمج السّارد وتكثف من حضورها في هذا الخطاب لتحمل توصيفاتها للشخصية شمس أبعادا رمزيّة عميقة، وفيما يتعلق باستخدام فعل تقفز وهو من الحاضر نقول أن السّارد لا يقتصر على زمن الماضي؛ لأنّه "قد يلجأ إلى استخدام الفعل الدّال على الحاضر فيما يعرف باسم الحاضر التخييلي

[1] سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، ص: 126

[2] أحمد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص180

[3] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 47

Fictive present'لأنّ الكاتب يطلب من القارئ أنّ يتخيّل ما يقوله في هذه الصيغة وكأنّه ماض"[1]، فبإمكان السّارد أن يتعامل مع أزمنة الأفعال ما دامت تعبر في سياقها على قول منقول غير مباشر، "من جديد عاد مسوقا إلى أسئلة لا يعرف لها ضرورة أو هدفا أو غاية، اتّسعت ابتسامته مساحة وسخطا، وبحركة شبّه انفعاليّة داعب شعره الممتدّ حتى أذنيّه، فألفاه ناعما أكثر مما يحب.. لا بدّ من أنّهم حلقوا شعرها عندما كانت في المعتقل، ليلة قابلها جسدا مسجّى كانت بلا شعر.. لا بدّ أنّهم عذّبوها بحرمانها من شعرها الذي يبدو أنّها كانت تحبّه"[2]، من جديد أيضا يتجلى الخطاب المحول انطلاقا من شخصيّة باسل وهو الخطاب الذي يكون موضوعة شخصيّة شمس وشعرها، ليكون حديثه هنا منسجما مع رغبة السّاردة في ربط قضيّة شعر شمس باعتقالها وبالإشارة إلى القوانين التّعسفيّة لحكومة المجرّة فيما يتعلق بالتّشديد على ضرورة توحيد الشّكل الخارجي للجميع، من حيث الأوزان وطوال الشّعر .. فحدود الاختلاف مقنّنة وأي خروج عن هذا النّظام يؤدي بصاحبه إلى الاعتقال، ويفصل في أمره عن طريق قانون خاضع لحكومة المجرة.

مثلما نقلت السّاردة أقوال الشّخصيات من خلالها، حاولت كذلك أن تكشف عن أقولها التي لم تنطق بها، "يطالع باسل وجّه كبير الأطبّاء، يكاد يتنزّى من بين شفتيه سؤال يقول: متى بالتحديد سأشفى من مرض الحمل؟ لكنّه يمتصّ سؤاله بقلق لا يفهمه، وعزيمة غير قادرة على انتظار أيّ إجابات أو وعود، فيتلاشى السؤال، وتضيع حروفه"[3]، إنّ نقل قول غير منطوق يعمق أكثر في درجة تصرّف السّاردة في الحكي، وعلى الرّغم من أنّ سؤالا من مثل: متى سأشفى من مرض الحمّل؟ يبدو عاديا، إن نحن فكرّنا بأن الحمّل ظاهرة غير معروفة في ذلك الزّمن المستقبلي وعلى الأرجح أنّ الطّبيب سيبيّن له هذا الأمّر إن أعلن باسل عن سؤاله وطلب إجابة، إلا أنّ السّاردة تعبّر عن تلاشي السؤال وضياع حروفه؛ لأنّ ما هو قادم من أحداث في الرّواية، لن يجيب باسل عن سؤال كهذا فقط بل سيجيبه عن سؤال من أنا؟

وهنالك أقوال لم تصرّح بها السّارد في مواقف تشتمل على وضعيات خاصّة، مثل السّب، "يسبّها بصوّت منخفض، فتأتيه –من جديد– رفسة شديدة من جنينه الشّقي في المكان

[1] إبراهيم خليل: بنية النصّ الرّوائي، –د دراسة – منشورات الاختلاف، ط: 1، 2010، الجزائر، ص116

[2] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 49

[3] المصدر نفسه، ص: 50

الأوّل ذاته، يقهقه ضاحكا إذ يخمّن أنّ جنينه غاضب منه؛ فهو على ما يبدو لا يتحمّل أن يسبّ أحد أمّه مهما كانت الأسباب"[1]، وبدلا من ذكر العبارة التي شتم بها، تذكر انخفاض الصوّت أثناء السّب، وهي هنا تبرّر عدم نقلها لتلك العبارة؛ وفي هذا احترام للقارئ.

"يا لها من امرأة!! يقول وهو يغلق الحزّمة الضّوئيّة بإدخال الأرقام السّريّة من جديد في حافظتها الإلكترونيّة"[2]، بهذا التّعجب نكون قد وصلّنا إلى حقيقة أنّ الخطاب المسرود كان أكثر في أقوال باسل، وقد استهدفت السّاردة به شخصيّة شمس، بالكشّف عن ملامح من حياتها، وبعض الشذرات الّتي ستتوسّع فيما بعد حينما تستلم شمس زمام السّرد وتحكي حكايتها.

-الخطاب المنقول:

يعبر هذا الخطاب عن أقصى درجة في المحاكاة، حيث أنّ السّارد يقوم بنقل كلام الشّخصيات دون وساطة منه، أي يفسح المجال لها كي تتكلم هي، "يتميّز بأنّ السّارد يفسح المجال لأقوال الشخصيّة بالبروز بكل خصائصه الأسلوبيّة والدّلاليّة، فيتّخذ طابعا ممسوحا يتّسم بالمباشرة في الظّهور"[3]، وهو الشّكل الأكثر حضورا في الرّواية الحديثة، حيث تفلت الشّخصيات من رعاية السّارد، لتمارس حضورها اللّغوي الخاص، "رفض أفلاطون هذا الشّكل الأكّثر محاكاة، لأنّ السّارد فيه يتظاهر بترك المجال لكلام الشّخصيّات، ورغم حضور هذا الشكل من الجنس السّردي منذ هوميروس، فإنّه لقيَّ حظوة في الرّواية الحديثة. وفي هذا السياق ذهب جينات إلى رفع اللّبس عمّا يعرف بالحوار الدّاخلي.. والذي يتحدد لا بكونه داخليّا، وإنّما بإفلاته من رعاية السّارد"[4]، حيث يدخل في مجال هذا الخطاب المونولوغ الدّاخلي .

يحضر هذا النوع من الخطاب في رواية أعشقني كثيرا: في الحوار الدّاخلي لباسل عندما كان بصدد إجراء العمليّة ومختلف أحاسيسه المتضاربة اتجاه الجسد الأنثوي، حيث أبرز الحوار الداخلي لباسل البعد القلق في شخصيّة الإنسان حينما يُهدّد في وجوده وماهيّته، في الوقت الذي يخضع فيه لتغيير خارج عن إرادته، إن حالة كهذه لا يمّكن للسّارد إلا أن يتوقف، ليترك المجال للشّخصية المعنيّة بالكلام الداخلي؛ كي تخرج للوجود صورة عمّا يختلج داخلها باللّغة والأسلوب المناسب، وإن كان تجليّها خاضعا لسلطة الذات؛ حيث يبقى الحوار داخليّا .

---

[1] سناء الشّعلان: أعشقني، ص: 65

[2] المصدر نفسه، ص: 82

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 142

[4] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النّقد المغاربي، ص: 126

أمّا بالنّسبة للحوار المباشر بين شخصيّات الرّواية، فإن ما يتضمنه من جمل ذات بعد تداولي أيضا صادر من قبل الشخصيّات ومعبّر عنها من خلالهم، لأن اللّحظة التي يصاغ فيها الحوار تكون مباشرة .

لكن يتجلى الخطاب المنقول بصورة أكّبر حينما تبدأ شمس بسرد يومياتها في الرّواية، وعلى الرّغم من تدخّل السّاردة في تنظيم الزّمن في الحكاية إلا أنّ القارئ لن يحسّ إلا بصوت شمس وهي تحكي مسيرتها النضالية، ومغامرتها في صياغة نظريّة البعد الخامس مع كل ما تخلّل ذلك من قصص فرعيّة حول ولادتها، زواجها، وفاة أمها وهجرة أبيها، كتابتها قصص الخيال العلمّي، تعرفها على خالد، ونشوء علاقة بينهما ثم حملها بجنينها حتى اعتقالها .

تظهر فنيّة استخدام هذا الخطاب في رواية الخيال العلميّ في جعل الشخصية هي من تتحدث عن النّظرية التي تصوغها وفق سياقات وعلاقات خاصة، وبالتّالي فالسّاردة تحمّل الشخصيّة مسؤوليّة التفكير والفرضية والتجربة، وإن كانت الأفكار التي تعبّر عنها شمس لا تنفصل عن رؤيّة الساردة من حيث كرهها للعالم التكنولوجيّ المقيت الذي يصاغ فيه القانون خدمة لطبقة خاصة، بغضّ النّظر عن ما سيسبّبه للإنسانيّة من تعاسة وشقاء، وتشويه لطبيعتها، إنّ المقترح العلمي الذي تقدّمه الروائيّة مختلف عن بقيّة الروايات، فنظرية البعد الخامس هي الحب حينما يتحول إلى طاقة يتم بها مواجهة تحديّات الحياة، وبغض ّ النّظر عن الطريقة التي توصّل إليها باسل لمعرفة هذا من شمس أي إجراء تلك العمليّة الجراحيّة، يبقى الحب حلّا غير مؤذي، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل .

رابعا- التّبئير:

عالج جيرار جينيت مقولة التبئير من منطلق ملاحظاته وتحليلاته للدراسات النّظرية المتعلقة بالمنظور حيث طرح سؤاله المهم: من الشّخصيّة التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أي من يرى؟ ومن يتكلّم؟، "إنّ ما نسميّه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديّا - أي تلك الصيغة الثّانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيّدة (أو عدم اختيارها) هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كلّ المسائل التي تهم التقنية السرديّة، أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر،.غير أنّ معظم الأعمال النّظريّة التي تتناول هذا الموضوع تعاني في رأيي من خلط مزعج، بين ما أدعوه هنا صيغة (Mode) وما أدعوه صوتا

(Voix)"[1]، يشير جيرار جينيت هنا إلى الاضطراب والخلط الذي وقع في الدراسات النّظريّة التي وجّهت اهتمامها إلى المنظور، وقد قدّم اقتراحه بهذا الشأن حينما دعا إلى ضرورة التمييز بين الصيغة والصّوت، "وبعد الاعتراضات التي أبداها جينيت على دراسات عديدة لم تصل إلى إدراك الفرق بين وجهة النّظر والصّوت مبيّنا مكامن الخطأ واللّبس فيها، واختار مصطلحا رآه أكثر تجريدا وأكّثر تناسبا مع 'بؤرة السرد' Focus of narration لـ 'بروكس' و'وراين'، من مفهومي 'تودوروف' و'بويون' وأيضا أقلّ دلالة على المرئي، وهو مصطلح التّبئير Focalisation"[2] ومغزى هذا الاختيار هو الابتعاد عن مصطلحات مثل الرؤية، فهي تشير إلى البعد البصري، وبالعودة إلى النقد الأنجلو–سكسوني، يبرز هنري جيمس من خلال آراءه حول الرّاوي الذي يحرك شخصياته بإرادته المطلقة في حدث ما، معيبا عليه ذلك وداعيّا إياه إلى ضرورة فسح المجال لعرض الحكاية عوضا عن سردها؛ لكن عاد كل منهما في كتابهما عالم الرّواية بهذا المفهوم إلى أرسطو وفلوبير حيث، "ينحاز إلى هوميروس وهو يكيل الثّناء للقصّة الهوميروسيّة، التي لا يتدخّل الرّاوي والشاعر في أحداثها إلّا نادرا، وتاركا العرّض للأشخاص، أمّا فلوبير، فإنّ جيمس استوحى منه مفهومه بعد اطّلاعه على مراسلاته، التي يتحدّث في إحداها عن الرّاوي وعن الرّاوي الذي يجب أن يكون في عمله كالإله في عمليّة الخلق، فهو لا مرئي وعظيم القدرة"[3]، ويعد جان بويون صاحب كتاب الزّمن والرّواية من بين أهم النّقاد الذين قدّموا دراسات حول الرؤية، وهو كذلك اسم مهم من الأسماء التي انتقدها جيرار جينيت خاصة فيما يتعلق بالبعد البصري لمصطلح الرّؤية "انطلق بويون في حديثه عن الرّواية والرؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على التّرابط الوثيق بين الرّواية وعلّم النّفس، استنتج ثلاث رؤيات هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج"[4]، وعلى غرار كلينت بروكس وروبرت وارين وستانزل ولواين س بوث وفريدمان وتودوروف .. يقدّم جيرار جينيت تصوّره، حيث يستخدم مصطلح التبئير؛ لأنّه الأكثر تجريدا، ويحدد بذلك ثلاثة أنواع من التبئير هي على التّوالي: التبئير الصفر،

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 198

[2] سليمة لوكام: تلقّي السرديات في النقد المغاربي، ص: 128

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي – الزمن – السّرد– التّبئير، ص: 285

[4] المرجع نفسه، ص: 288

-التبئير الدّاخلي، التبئير الخارجي

وفي دراسة هذه التبئيرات في رواية أعشقني، سيتم تحديد مفاهيمها مع ما يدعم وجودها وإبراز خصوصيتها مع أنّ التّعامل مع هذا المكوّن الخطابي من أعقد المراحل، إذ أنّنا نتعامل مع الرّاوي وعلاقته بالخطاب الرّوائي .

-التبئير الصّفر:

يقوم الرّواي العليم بالهيمنة على السّرد فهو من يمتلك المعلومات ويعرف كيف تسير الأحداث والأسباب والنتائج وكل ما يجول في ذهن الشّخصيات "يتجلّى هذا النّمط في إيراد الرّاوي معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصيّة مشاركة أو شاهد عيان مجهول، فيورد على سبيل المثال معلومة تخصّ دواخل شخصيّة تجهلها الشّخصيّة نفسها، أو ينقل أحداثا متزامنة تدور في أمكنة متباعدة"[1]، تجدر الإشارة إلى أنّ السّاردة في رواية أعشقني قد حدّدت مجال التبئير الصفر في روايتها، وهو يتجلى في التعليق على الأحداث حينما تكون شخصياتها في حالة عدم توازن نفسي أو غيبوبة، فهي الوحيدة في المواضع التي تقوم فيها بالسّرد من تكون عالمة، وبناء على ذلك يكون كل من الفصل الثّاني والثالث مجالها لتقوم بذلك، وهو سرد حكاية باسل بالتّناوب معه .

"فالتبئير في درجة الصّفر يحضر أكثر في المحكيّ التقليدي، ويعطي قابليّة لأن يحلّل بوصفه متعدد التبئير،Multifocalisé على اعتبار أنّ من يستطيع الأكثر يستطيع الأقل، ولذلك فالسّارد فيه يعرف ويقول أكثر مما تقول الشّخصيّة أو أكثر مما تعرف."[2] ولعلّ هذا ما يفسّر نسبته القليلة في الرواية، حيث أنّه حتى في الحالات التي تعلم فيها السّاردة ما يحدث أو يحصّل للشخصية، تبرّر لذلك، وتقرن هذه المعرفة بالحاضر أي الانتماء لحاضر الشخصيّات؛ لكن في إطار ذلك يمكن استنتاج آراء السّاردة من بعض القضايا، حينما تتحمّس لوصف شمس في الوقت الذي تكون فيه شخصيّة باسل في وضعية اكتشاف لها .وهو وصف قائم على إبراز مؤشرات عن شخصية صاحبة قضيّة .

[1] أحمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص: 65

[2] سليمة لوكام: تلقّي السّرديّات في النقد المغاربي، ص: 128

التبئير الخارجي:

إذا انطلقنا من فكرة أن هذا التبئير يقوم به شاهد خارج الأحداث، فسيكون باسل المهري أهم مثال على ذلك كشاهد على أحداث حكاية شمس وخالد، والتأطير الذي يقوم به باسل ليس من وضعيّة المشاهد بل من وضعية القارئ للمذكرات التي تتضمن حكاية شمس؛ لذلك نتعرّف على حكاية شمس من خلال فعل القراءة الذي يمارسه باسل، والإشارة إلى هذا الفعل لا تظهر إلّا حينما يبدأ أو ينهي القراءة، أمّا ما يحصّل بينهما من سرد فإنّ شمس هي التي تروية؛ بأن تعيد عرض أحداث حياتها على لسانها، "فيه تقع البؤرة في نقطة ما من عالم الحكاية يختارها الرّاوي خارج الشّخصيّات فينتفي بذلك إمكان تقديم أي معلومات عن أفكار أيّ شخصيّة.. ولعلّ رأي جونات يحتاج إلى بعض تعديل سواء تعلّق الأمر بموقع بؤرة الإدراك أو بعمق المنظور، فالبؤرة قد تكون شخصيّة ما، تدرك الشخصيّات والأشياء إدراكا خارجيّا"[1] وقد أدّرك باسل العالم الدّاخليّ لشمس من خلال التبئير الخارجيّ لحكايتها، إن الإدراك الذي تشكّل عند باسل المهري تمثّل في حقيقة الإنسان وحريّته وحاجته للحب والسّلام والإيمان؛ ممّا دفع به إلى تغيير آراءه ونظرته إلى ذاته والحياة والكون، وقد كان هذا أهم وظيفة للتبئير الخارجي في رواية الخيال العلمي، أعشقني.

-التبئير الدّاخلي:

في هذا النّوع تكون الشّخصيّة غير موصوفة من طرف السّارد حيث لن يقوم كذلك ببيان وجهة نظرها أو تحليلها فيما يتعلّق بحدث ما "نادرا ما يضبط بشكل بالغ الدقّة، ذلك أنّ المبدأ في هذه الصيغة السّردية يقتضي أن لا تعيّن شخصيّة التبئير أبدا، وألّا تكون أفكارها أو إدراكاتها محلّلة البتة من طرف السارد ولو موضوعيّا "[2]هذه الشّخصيّة يسمّيها جينيت شخصيّة بؤريّة، فهي الشخصيّة التي تقوم بالتّعبير المباشر عن الأحداث وعن وعيها الخاص "وهو داخليّ بمعنيين أولهما أن البؤرة تقع داخل عالم الحكاية، وثانيهما أن البؤرة تقع داخل شخصيّة يسميها جونات شخصيّة بؤرية، تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلّق منها بالشّخصيّة ذاتها أو بغيرها من الشّخصيّات ويكون التبئير ثابتا إذا لم تتغير الشّخصيّة البؤرية على امتداد القصّة"[3]،

[1] أحمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص66

[2] سليمة لوكام: تلقّي السّرديّات في النقد المغاربي، ص: 128

[3] أحمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص66

وفي رواية أعشقني يمكننا تحديد شخصيتين بؤريّتين هما، باسل المهري وشمس، باسل المهري من خلال جملة من الحوارات الدّاخليّة والخارجيّة، وشمس عبر وعيها الخاص بحكايتها وقضيّتها، على أنّه يجب الإشارة إلى أن الشخصيّة البؤرية شمس كانت خاضعة للتحليل من طرف الشخصية البؤريّة باسل لذلك فالتبئير هنا متعدد لأنّه نقل من طرف وجهات نظر متعددة.

بدراسة أنواع التبئير في رواية الخيال العلمي أعشقني نكون قد توصلّنا إلى النّسبة الكبيرة للتبئير الداخلي والخارجي، بينما التبئير الصفر فقد كان بأقلّ درجة، وذلك بالقياس إلى ما تحويه الرواية من أحداث رئيسية، حيث يوجد حدث إجراء العملية، وأحداث حياة باسل بعد العمليّة، وحكاية شمس التي يتم استذكارها بالقراءة، حيث تحضر حكاية باسل مع حكاية شمس من منطلق التأثيرات التي تمارسها شخصية شمس على شخصيّة باسل، وبطرح سؤال من يدرك؟ نكون قد حددنا ثلاث جبهات للإدراك، باسل المهري، شمس، السّاردة .

الخاتمة

يهدف بحث مكونات السّرد وخصائصها في رواية الخيال العلمي العربيّة المعاصرة باعتباره أطروحة نظرية وتطبيقيّة، إلى مقاربة وتحليل مفاهيم وقضايا خاصة بنّوع روائي لا يزال البحث فيه بحاجة إلى تعمّق واستزادة وتوسّع، عبر مدخل وخمسة فصول تمّت معالجة جملة من الإشكاليّات الجزئيّة الّتي تعكس في تكاملها إقامة بناء معرفيّ لإشكالية كبرى تحرّك دواليب البحث إلى درجة يصعب فيها تحرير خاتمة لموضوع ينفتح باستمرار على وضعيّات جديدة وتمفصلات إشكاليّة في نصوصه السّرديّة.

لكن على الرّغم من ذلك، وفي حدود هذه الدّراسة يمكن تحديد أهمّ نتائجها، وإن كانت مبثوثة في ثنايا البحث:

– لم يكن هنالك إجماع بين النقاد على تحديد حقيقة أدب الخيال العلمي فقد قدمت المفاهيم استنادا على معطيات مختلفة سواء ما تعلق منها بعناصر أدب الخيال العلمي أو وظيفته وأثره على المتلقي أو طبيعة نصوصه وعلاقته بأنواع أخرى .

– يلاحظ في بعض المفاهيم أنّها مكررة من طرف الباحثين، وهذا لا يعني الإجماع دائما بقدر ما قد يدل على فعل الاستنساخ.

– ركّزت بعض المفاهيم على المستقبليّة، وأنّ أدب هذا النّوع هو أدب المستقبل بامتياز

– قدم أدب الخيال العلمي اعتبارا لوظيفته الاجتماعية؛ أي الخدمة التي يقدّمها هذا النّوع للقراء والمتمثلة في حماية المجتمعات، وفهم النّظم الاجتماعية والأنماط الثقافية في حالة سيادة العلم، وبيان مخاطر النّمو التقني من خلال استجلاء علاقة التّوتر القائمة بين القيم من جهة ووجود قوى تقوم بتزييف حاجات الفرد الفكرية وتأثير ذلك على ذات الفرد وحريته من جهة أخرى

– أشارت بعض المفاهيم إلى دور أدب الخيال العلمي في التّعليم وتنمية قدرات التّخيل والإبداع لدى المتعلمين، وهي مفاهيم متداولة في العلوم الاجتماعية خاصة علم النفس والّتي تعنى بدراسة السّلوك الإنساني ونشاطات الفرد العقلية، وقد توصلت جملة من الدّراسات إلى الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في إثراء مخيّلة المتعلمين وانفتاحهم العقلي على الصور الجديدة ودعم قدراتهم في التّعلم السّريع.

– أسند لأدب الخيال العلمي وظيفة أخلاقية تتضمّن تقديم فلسفات أخلاقية

– قدم أدب الخيال العلمي على أنّه أدب تهكمي

– ركزت بعض المفاهيم على التّنبؤ في أدب الخيال العلمي وعلى أنّه يمكن أن يحذر البشرية ويُعدها لاستقبال تنبؤات آتية .

– اخترت اعتماد مصطلح أدب الخيال العلمي للوصول إلى رواية الخيال العلمي وذلك من أجل معرفة حقيقة هذا النّوع في شموليته ومن ثمّة محاولة التّمييز، وهو تمييز قائم على أساس أدبي علمي ضمن بنيّة تستجيب للشّكل المتعارف عليه للرّواية وعليه فإنّ رواية الخيال العلمي نص يقوم على ثلاث مركزات أوّلية: الأدب، العلم، الخيال، تفضي عملية الجمع بينها مراعاة منطق تطوّر الأحداث بالشّكل الذي يبتعد بها عن الإغراق في الخيال ولا نقصد بهذا التّطور خطيّته؛ ولكن أن يتطور الحدث في إطار الخيال العلمي وليس الخيال اللا محدود، وهي تتضمن قضية تكون من نتائج التّطور العلمي والتّكنولوجي مع إبراز واقعة علميّة تقوم عليها حبكة الرّواية وهو الأمر الذي يتيح إمكانيّة الإشارة إلى احتمالات مأساوية في محاولة لربط الحاضر بالمستقبل، وعليه فإنّ روايه الخيال العلمي لا تعيد بناء الواقع ولكنها تبني واقعها الخاص .

عندما نبحث عن تاريخ لهذا الأدب، نحن نتحدث عن تاريخ تصنيفات فرعية فيه، يوتوبيا الخيال العلمي، السفر عبر الفضاء، عبر الزمن، أوبرا الفضاء، سايبربانك ..وبالتّالي نحن نقصد مواضيعا سرعان ما اتخذت لها مصطلحات خاصة بها، من هنا نقترح أنّه من الجانب التّاريخي لا وجود لصرامة معرفية تقتضي الفصل بين نوع وتصنيفاته، وهذه نتيجة طبيعية لواقع قبلي حيث من الصعب جدا تحديد مفهوم دقيق لأدب الخيال العلمي؛ لأن لكل صنف خصائص، ويبقى الخيال العلمي هو كلّ تلك التصنيفات.

ولأدب الخيال العلمي تاريخ عريق ومسار حافل بالكتابات الإبداعيّة في الرّواية والقصّة والمسرحية، ويقسّم الباحثون تاريخ أدب الخيال العلمي إلى ثلاثة مراحل هي على التوالي: كلاسيكيّات الخيال العلمي، سنوات النّشاط المحدود، العصر الذّهبي للخيال العلمي والقائمة مفتوحة إلى يومنا هذا، ولكلّ مرحلة خصائصها، أمّا عن تاريخه عند العرب فقد كانت البداية مع التّمثيليات الإذاعيّة والكتابة المسرحية وهو بدوره مرّ بعديد من المراحل لكن أهم ملاحظة يمكننا أن نوردها في هذا السياق هو الارتباط الوثيق بين الخيال العلمي والفانتازيا عند العرب وكذلك التأثير القوي لما يكتبه الغربيون على الكتّاب العرب في هذا المجال، كما يمكن الإشارة إلى أن بحث جذور لأدب الخيال العلمي عند العرب يعدّ مغامرة لا فائدة منها، لأن الجذور التي يوردها الباحثون من أمثال محمّد عزّام لاتخصّ الخيال العلمي بل العجائبي والغرائبي.

وفيما يتعلّق بالتمييز بين الخيال العلمي والفانتاستيك والغرائبي واليوتوبيا، نصل إلى أنّ الاختلاف بين الأنواع لا ينفي التّداخل بينها وهو الأمر الذي يوقع الباحثين في مأزق التّصنيف وعليه نقترح أن يصنّف النوع بحسب ما يغلب على النص من مؤشرات خاصّة بكلّ نوع.

بالعودة إلى علاقة تأثير الآداب الغربيّة على الأدب العربي في هذا النوع من الأدب، وفي إطار البحث التّاريخي يمكن استنتاج تأثّر رواية أعشقني لسناء الشّعلان برواية عالم جديد شجاع لألدوس هسكلي، إذ أن المتأمل في مضمون الروايتين سيجد كثيرا من نقاط التّقاطع في الأفكار والتّصوّرات المستقبليّة .

أمّا على مستوى البنّية فقد مكّن التّحليل البنيوي للرّواية من استخلاص جملة من الخصائص حيث انطلقت السّاردة من رؤية جماليّة تتراوح بين ما هو علمي وما هو شاعري على مستوى المكونات، حيث خضع بناء شخصيات رواية الخيال العلمي لشروط أهمّها تناسب بنيّة الشّخصية مع الزمن والمكان والحدث، وقد تعدّدت طرق تقديم الشّخصيات، الطّرق التي مكنتنا من استخلاص جملة من الخصائص لأبعاد الشّخصيّة فيزيولوجيا واجتماعيّا ونفسيّا، فالشّخصيّة من الجانب الفيزيولوجي قابلة للاختيار والتّحول، وهذه القابلية لا تخضع للصدّفة وإنما لأسباب علميّة، أما اجتماعيّا فهو البعد الذي حددته علاقة الشّخصيات فيما بينها في إطار مجتمع أفرزه العلم أيضا حيث يتّسم بالآليّة وهشاشة العلاقات الاجتماعية، الأمر الذي يفضي إلى نفسيّات معقدة، متمرّدة، خاضعة، وقد أسهم بحث النموذج العاملي وإقامة مقابلة بين أفعال الهدم والبناء من بيان علاقة الصراع الفكري بين الشّخصيات ودوافعهم .

وقد رسمت السّاردة لروايتها "أعشقني بنيّة زمنيّة خاصّة، مزجت فيها بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالرّواية تبدأ من نقطة انتهاء حكاية، سرعان ما تنازع حاضر الحكاية الثّانية وتستولي على مساحات الرّواية، لذلك فقد قام التّرتيب الزّمني في الرّواية على المفارقات الزّمنيّة الأمر الذي كسر من رتابة السّرد وخطيّته، وقد ساهم الاسترجاع في الرّبط بين حاضر الرّواية وماضيها وهذا الرّبط بسبب حدث علمي، أي الجمع بين دماغ باسل وجسد شمس وهو المصوّغ الوحيد الذي قام عليه الاسترجاع عن طريق قراءة المذكّرات والرّسائل القديمة، أمّا الاستباق فقد كان عبارة عن توقّعات تحقّقت أغلبها في متن الرّواية وهو يبدأ في التّناقص تدريجيا كلما اقتربت الرّواية من نهايتها على عكس الاسترجاع .

المدّة الزمنية الإجمالية لأحداث هذه الرواية هي إحدى وثلاثين سنة، استطاعت الروائية عبر حيّز نصي متوسّط أن تتعامل مع الأحداث بالقدر الذي تحتاجه بالاعتماد على إيقاع زمني خاص تنوع بين الخلاصة والحذف تسريعا والوقفة والمشهد إبطاءً لوقائع تنتمي للألفيّة الثّالثة، هذه الأخيرة تستدعي فضاءً جغرافيّا خاصّا حيث تشتمل الرّواية على أماكن بمحدّدات علميّة أو هي نتيجة لتطوّرات علميّة وتكنولوجية فقد انتقل الانسان للعيش في الفضاء الخارجي ليتم الانتقال بسرعة الضّوء عبر مدارات مغناطيسيّة بين الكواكب، بمركبات خاصة، والإقامة في مختلف الأماكن كما نلحظ غياب بعض الأماكن كالمقاهي والمطاعم لارتباطها بالجانب الاجتماعي وتضييع الوقت أحيانا، وقد أفردت سناء الشّعلان فضاءً نصيّا خاصّا لروايتها أعشقني تميّز باستحداث طرق جديدة ومن أهمها مراسلة القرّاء.

وعلى مستوى الصّيغة، كان للسّاردة طريقتها الخاصّة في عرض أحداث الرّواية، وتنظيم المعلومة السّردية، وقد اتخذ السّرد في هذه الرّواية مظهرين هما سرد الأقوال وسرّد الأفعال حيث يعكس هذه الطريقة نزوع السّاردة إلى تنويع مواقعها ومسافتها من مادّتها السّرديّة .

بدراسة أنواع التبئير في رواية الخيال العلمي أعشقني نكون قد توصلّنا إلى النّسبة الكبيرة للتبئير الداخلي والخارجي، بينما التبئير الصفر فقد كان بأقلّ درجة، وبطرح سؤال من يدرك؟ نكون قد حددنا ثلاث جبهات للإدراك، باسل المهري، شمس، السّاردة .

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

1. سناء الشّعلان، أعشقني، الورّاق للنشّر والتّوزيع، ط:2014،2
2. سناء الشّعلان، أعشقني، الورّاق للنشّر والتّوزيع، ط: 1، 2012

المعاجم:

3. الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر)، مختار الصحاح، باب السين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، 1988.
4. الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر): أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، مادة (س ر د).
5. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مطبعة لبنان، 1974
6. محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات،ط:1،دار الفارابي، 2010،لبنان.
7. ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري): لسان العرب، مجلد 3. ج24،دط،دار المعارف ،القاهرة

المراجع:

8. إبراهيم خليل: بنية النصّ الرّوائي، –د دراسة – منشورات الاختلاف، ط: 1، 2010، الجزائر.
9. أحمد رأفت عبد الجواد:مبادئ علم الاجتماع، مكتبة نهضة الشرق، دط، دت، جامعة القاهرة.
10. أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012، عمان.
11. آسيا قرين: تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ، دراسة بنيوية تطبيقية، دار الامل، 2015.
12. إم. كيث بوكر، آن مارى توماس، تر: عاطف يوسف محمود: المرجع في روايات الخيال العلمي، المركز القومي للترجمة، ط: 1، 2010، القاهرة
13. أمين سلامة: الأساطير اليونانيّة والرومانيّة، دط، دت.
14. أوريّدة عبّود: المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة الثّوريّة– دراسة بنيويّة لنفوس ثائرة– دار الأمل، دط، 2009.

15. إيميل بنفيست: البنية في اللسانيات، تر:مبارك حنون، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، 1986، ص:131 نقلا عن: سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي.

16. باترك يارندر: ظلال المستقبل–ه.ج.ويلز والقصص العلمي والنبوءة–، تر: بكر عبّاس، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1997.

17. باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، دار الأمل، دط، دت، تيزي وزو، ص47.

18. برنار فاليت:الرّواية – مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر:عبد الحميد بورايو، دار الحكّمة، دط، 2002، الجزائر.

19. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تحرير:ديفيد وورد، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

20. تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، محمد برادة، دار شرقيات، ط: 01، 1994.

21. تزفيتان تودوروف:الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط:1، 1987، الدّار البيضاء.

22. جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري. ط :1،دار طلاس،1990،دمشق

23. جبور عبد النور: المعجم المفضل في الأدب، ج 02، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1993.

24. جورج تيرنر: الخيال العلمي كأدب، الثقافة الأجنبية، شتاء 1983، بغداد.

25. جوزيف كورتيس: "الصّوري كموضوع للدراسة":، ترعليمة قادري، مجلة: بحوث سيميائية، ع:01، ماي، 2003.

26. جوزيف.إ، كيسنر، شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن احمامة، دط، أفريقيا الشّرق، 2002، الدّار البيضاء.

27. جون جريفيس: ثلاث رؤى للمستقبل الأمريكي والبريطاني والروسي(السوفياتي)، تر: رؤوف وصفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 01، 2005، القاهرة.

28. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر:محمد عصام، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997.

29. حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط02، 2009، الدار البيضاء.

30. حسن نجّمي: شعريّة الفضاء- المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة-، المركز الثقافي العربي، ط: 1، 2000.

31. حسين علّام: العجائبي في الأدب -من منظور شعريّة السرد-، ط: 1، منشورات الاختلاف، 2010، الجزائر.

32. حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، 1991، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

33. حوريّة الظلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة – مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخرّاط نموذجا، دار نينوى، دط، 2011، دمشق.

34. خالد التوزاني: أدب العجيب في الثّقافتين العربيّة والغربيّة، ط: 1، داركنوز المعرفة، 2015، عمان.

35. الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذج.

36. روبرت سكولز وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1996.

37. رولان دورون فرانسواز: موسوعة علم النفس، تر: فؤاد شاهين، ج1 ،دط،دت.

38. ريتشارد دوكنز: فصول في الكتابة العلمية، تر: شفيق السيد صالح، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011.

39. سعديّة بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للفضاء الرّوائي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط، 2017.

40. سعيد بن كراد: السيميائيات السردية -مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، دط، 2001، الدار البيضاء.

41. سعيد يقطين: السرد العربي -مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنشر والتّوزيع، ط:1، 2006، القاهرة.

42. سعيد يقطين: القراءة والتّجربة-حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط: 1، دار الثّقافة، 1985، الدّار البيضاء

43. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- الزّمن، السّرد، التّبئير، ط: 3، المركز الثقافي العربي، 1989، الدار البيضاء.

44. سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي،دط، دار سحر للنشر،دت ،تونس.

45. سمر الدّيوب: مجاز العلم –دراسات في أدب الخيال العلمي- دط، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2016، دمشق.

46. سناء الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، نادي الجسرة، دط، دت

47. سناء الشعلان: الأساطير في روايات نجيب محفوظ، دط، دت، منشورات نادي الجسرة الثّقافي.

48. سيزا قاسم بناء الرّواية –دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، مكتبة الأسّرة، دط، 2004.

49. شاكر النّابلسي: جماليّات المكان في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط: 1، 1994، بيروت

50. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية منشورات الاختلاف، ط01، 2009 ،الجزائر

51. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان منيف، ط1، المركز الثّقافي العربي، 2003، الدّار البيضاء

52. طالب عمران: في العلم، والخيال العلمي، منشورات وزارة الثقافة، ط01، ،1989

53. عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، تر: مقدمة خطاب الحكاية لجيرار جينيت، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط: 02

54. عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط:01، 2014، الأردن .

55. عبد الكريم جمعاوي: الخطاب الواصف في الرواية العربية، رسالة جامعية مسجلة بكلية الآداب ظهر المهراز، فاس .

56. عبد اللطيف محفوظ:وظيفة الوصف في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط:1، 2009، الجزائر

57. عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليّلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط:1، (د، ت)، الجزائر

58. عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 1998

59. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870، 1938، دط، دار المعارف، القاهرة، 1963

60. عصام البهي: الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دت .

61. عصام عبد الله: الفكر اليوتوبي في عصر النهضة الأوروبيّة، دط، دار الوفاء، 1998، الإسكندرية

62. عصام عساقلة: بناء الشخصيات في رواية الخيال العلمي في الأدب، العربي، دار أزمنة، ط:01، 2013,عمان

63. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2008 ،دمشق

64. عمري بن هاشم:التّجريب في الرّواية المغاربيّة – الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة، دار الأمان، دط، دت، الرّباط.

65. غاستون باشلار: جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، ط: 3، 1987، بيروت .

66. فانسون جوف:أثر الشّخصيّة في الرّواية، تر:لحسن أحمامة، ط:1، 2012

67. فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدين والأسطورة، دار سومر، ط1 .

68. فردنان دي سوسير: علم اللغة العام، تر:يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985

69. فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، ط1، دار الكرنك، القاهرة، 1960

70. فيليب هامون:سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، ط:01، 2013، سوريا .

71. كارل مانهايم: الإيديولوجيا واليوتوبيا، – مقدّمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر: محمّد رجاء الديريني، ط: 1، شركة المكتبات الكويتيّة، 1980

72. كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط: 1، 2008، بيروت

73. لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون،، ط: 01، 2014

74. ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة،2001 .دمشق

75. مجموعة مؤلفين طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1992.

76. مجموعة مؤلفين: المحكي البوليسي في الرّواية العربية، شعيب حليفي: التّخييل ولغة التّشويق منشورات مختبر السّرديات، ط: 1، 2012، الدّار البيضاء

77. مجموعة مؤلفين :نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983

78. محمد برّادة: الرّواية ذاكرة مفتوحة، ط: 1، دار آفاق، 2008

79. محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط:01، 2010، الجزائر 88.

80. محمد عزّام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس، ط1، 1994

81. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2001، القاهرة .

82. محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، (دط)، 1993

83. مختبر السردبات: الرواية والخيال العلمي، ط1، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك، 2013، الدار البيضاء

84. مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة رواية تيّار الوعي نموذجا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1998

85. مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنّشر، ط: 1، 1991، دمشق

86. مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، الدّار التّونسية للنّشر، ط1، 1986، تونس .

87.مصطفى الضّبع: استراتيجيّة المكان–دراسة في جماليّات المكان في السّرد العربي، دط، الهيّئة العامّة لقصور الثّقافة، 1998

88.مها حسن القصراوي: الزّمن في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط:01، 2004، بيروت .

89.مها مظلوم خضر: بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، ط: 1، 2001، القاهرة .

90.موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية – الصورة والمنهج، تر جميل ناصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993 .

91.ناهضة ستّار: بنّية السرد في القصص الصّوفي –المكوّنات، والوظائف، والتقنيات.– منشورات اتحاد الكّتاب العرب، دط، 2003، سوريا

92.نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، دار المعارف، القاهرة 1979 .

93. إي فينوغرادوف نظرية المنهج الشكلي ومشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، ، تر:هشام الدجاني، دط، دت .

94.نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، ص 193، 194، نقلا عن بنية النص السردي، حميد الحمبداني

95.نعمان بوقرة: لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012 .

هنري ميتران: الفضاء الروائي، تر: عبد الرّحيم حزل .دط،دت

96.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط:2، دار الفارابي ،2010، بيروت.

97.يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دط، دت

98.يوسف عز الدين عيسى: نريد الحياة، دار المعارف، القاهرة، 1986.

الرسائل الجامعيّة:

99. جميلة بورحلة: الخيال العلمي بين العلمية والأدبية، دراسة وصفية تحليلية في جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي، رسالة ماجستير، إشراف: عبد المالك بومنجل، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف ،2009-2010

100. جميلة بورحلة: صورة الإنسان الافتراضي في روايات أدب الخيال العلمي – دراسة موضوعاتيّة- أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد المالك بومنجل، كليّة الآداب واللّغات –جامعة محمّد لمين دباغين –سطيف، 2016-2017.

101. الخامسة علاوي: العجائبيّة في أدب الرّحلات رحلة ابن فضلان نموذجا،رسالة ماجستير،إشراف:أد.حمادي عبد الله ،كليّة اللّغات والآداب،جامعة منتوري قسنطينة،2005

المجلات:.

102. تزفيتان تودوروف: "مداخل إلى نظرية الأدب البنيوية والأدب"، مجلة الآداب الأجنبية، ع: 40، سوريا، 1984

103. فيصل الأحمر: في مقاربة الخيال العلمي، مجلة النص والناص، ع: 06

104. لطيفة الديلمي (مترجمة) كتّاب الخيال العلمي يتحدثون، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 02، 1987

105. محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد71، 2007

106. محمد العبد، الخيال العلمي استراتيجية سردية، فصول، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد71، 2007 .

107. يوسف الشّاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، ع: 03، م: 11، أكتوبر، نوفمبر 1980

108. يوسف الشّاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، سبتمبر، 2000

109. تزفيتان تودوروف: "مداخل إلى نظرية الأدب البنيوية والأدب"، مجلة الآداب الأجنبية، ع: 40، سوريا، 1984.

110. فيصل الأحمر: في مقاربة الخيال العلمي، مجلة النص والناص، ع: 06

111. لطيفة الديلمي (مترجمة) كتّاب الخيال العلمي يتحدثون، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 02، 1987

112. محمد أحمد مصطفى: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد71، 2007

113. محمد العبد، الخيال العلمي استراتيجية سردية، فصول، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد71، 2007 .

114. يوائيل يوسف عزيز (مترجم) الرواية العلمية والمشاكل العلمية، الثقافة الأجنبية 1983 .

115. يوسف الشّاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، ع: 03، م: 11، أكتوبر، نوفمبر 1980

116. يوسف الشّاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، سبتمبر، 2000

أعمال الملتقيات:

117. نور الدين صدّار: سيميائيّة الخطاب السّردي –رواية أعشقني لسناء الشعلان أنموذجا، الملتقى الدّولي: أفق الخطابات بين التّحليل اللّساني والتّأويل السيميائي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، 12، 13، 14 نوفمبر2014، ، (غير منشورة).

المراجع باللغة الأجنبية:

118. Judy Pearsall ; The New Oxford Dictionnary of Englishe , Oxford Universitypress,1999

119. Le Robert Dictionnaire Historique de la Langue Française, Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

120. Louis vincent Thomas- Utopies.Science fiction et Fantasmes – Recherches sociologiques, 1990 -1991 ,

121. Petit Larousse de la langue française 2010, Librairie Larousse, Paris, 2010 .

فهرس

المحتويات

ملخص الدراسة

الملخص:

عرفت الرّواية العربيّة المعاصرة تحوّلات جذرية، لم يسبق لها مثيل من حيث البنية والتّشكيل والأبعاد ويرجع هذا التّطور إلى انفتاحها على روئ جديدة في الكتابة، وإلى تطوّر الحياة ومضامينها من جهة أخرى، ورواية الخيال العلمي هي مجال آخر تُمارس فيه الرّواية حركيتها ونزوعها إلى تحديث مكوّناتها، وعلى اعتبار أنّها تعالج بطريقة خياليّة استجابة الإنسان للتطور العلمي والتكنولوجي؛ بتصوير الحياة المحتملة؛ الّتي تحّدد أهم تمفصلاتها المعرفة العلمية، فإنّها تمتاز بخصائص معينة في تشكيل بنيتها؛ لذلك فالبحث في مكونات السّرد وخصائصها في رواية الخيال العلمي العربية المعاصرة من خلال رواية "أعشقُنِي لسناء الشّعلان"، هو سعي لإبراز خصوصيّة رواية الخيال العلمي العربية، على مستوى الشّخصيّة والزّمن والفضاء والصّيغة والتّبئير، ببيان استراتيجيات بنائها ودلالتها.

ويتوزّع البحث على عدّة محاور تشكّل في مجملها أهم محرّكات الإشكالية التي استدعت معالجتها الاعتماد على توليفة من المناهج، يطغى عليها المنهج البنيوي، وقد رصد البحث مجموعة من النّتائج الّتي تنفتح بدورها على أسئلة جديدة .

Sommaire :

Le roman arabe contemporain a connu des changements radicaux sans précédent sur le plan de la structure, la forme et les objectifs. Cette évolution trouve son origine dans son ouverture à de nouvelles visions dans l'écriture, ainsi qu'à l'évolution de la vie et de ses implications d'autre part. Le roman de science-fiction est un autre domaine dans lequel il suit son cour, sa mouvance et tendant à renouveler ses composants, considérant qu'il étudie d'une manière fictive la réponse de l'homme au développement scientifique et technologique à travers la représentation de la vie prévisionnelle de l'avenir qui identifie les plus importantes connaissances scientifiques. Ainsi, le roman se caractérise par certaines propriétés dans la conception de sa structure, de sorte que la recherche dans les composantes narratives et les caractéristiques du roman arabe contemporain de science-fiction à travers le roman « Désirez- moi » de Sana al-Shaalan, tente de mettre en évidence la spécificité du roman de science-fiction arabe, sur le plan du personnage, du temps, de l'espace, la formule et l'explication, à travers un exposé des stratégies de sa structure et de sa signification.

Le présent travail de recherches est réparti sur plusieurs axes formant dans son ensemble les plus importants parties de la problématique qui a nécessité une panoplie d'approches, mais l'approche structurelle prédomine. De la présente recherche, est issus un ensemble de résultats, qui s'ouvrent à leur tour à de nouvelles questions.

Abstract:

The contemporary Arab novel has undergone unprecedented radical changes in structure, form and purpose. This evolution finds its origin in its openness to new visions in writing, as well as to the evolution of life and its implications on the other hand. The science-fiction novel is another area in which he follows his stream, its movement and tends to renew its components, considering that it studies in a fictional way the man response to the scientific and technological development through the representation of the foresight of the future that identifies the most important scientific knowledge. Thus, the novel is characterized by certain properties in the design of its structure, so that the research in the narrative components and characteristics of the contemporary Arabic science-fiction novel through the novel "Desire Me" of Sana al-Shaalan , attempts to highlight the specificity of the Arab science fiction novel, in terms of character, time, space, formula and explanation, through an exposition of the strategies of its structure and its meaning .

The present research work is divided into several axes forming as a whole the most important parts of the problematic which required a variety of approaches, but the structural approach predominates. From this research, comes a set of results, which in turn are open to new questions.

تم بحمد الله