Université Sétif2
الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي
جامعـــة فرحـــات عبـــاس، سطيـــف (الجزائـــر)

مـــذكـــــرة

مقدمـــة بكليـــة الآداب و العلـــوم الاجتماعيـــة
قســـم اللغـــة العربيـــة و آدابهـــا
لنيـــل شهـــادة:

المـــاجستيـــــر

تخصـــص: نظريـــة الأدب و قضايا النقد
مـــن قبل الطالبـــة:
جميلـــة بورحلـــة

الموضـــوع:

أدب الخيـــال العلمـــي بيـــن العلميـــة و الأدبيـــة

دراســـة وصفيـــة تحليليـــة فـــي جماليـــة التداخـــل بيـــن البعديـــن العلمـــي و الأدبـــي

أمـــام اللجنـــة المتكونـــة مـــن:

– د. إبراهيم صدقـــة	أستاذ محاضر أ.	جامعة سطيف	رئيسا
– د. عبد المالك بومنجـــل	أستاذ محاضر أ.	جامعة سطيف	مشرفا و مقررا
– أ.د. محمد الصالح خرفـــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيجل	ممتحنا

بتاريـــخ: / / 2010م.

السنـــة الجامعيـــة 2009 – 2010م.

Université Sétif2
الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي
جامعـــة فرحـــات عبـــاس، سطيـــف (الجزائـــر)

مـــذكـــــرة

مقدمـــة بكليـــة الآداب و العلـــوم الاجتماعيـــة
قســـم اللغـــة العربيـــة و آدابهـــا
لنيـــل شهـــادة:

المـــاجستيـــــر

تخصـــص: نظريـــة الأدب و قضايا النقد
مـــن قبل الطالبـــة:
جميلـــة بورحلـــة

الموضـــوع:

أدب الخيـــال العلمـــي بيـــن العلميـــة و الأدبيـــة
دراســـة وصفيـــة تحليليـــة فـــي جماليـــة التداخـــل بيـــن البعديـــن العلمـــي و الأدبـــي

أمـــام اللجنـــة المتكونـــة مـــن:

– د. إبراهيم صدقـــة	أستاذ محاضر أ.	جامعة سطيف	رئيسا
– د. عبد المالك بومنجـــل	أستاذ محاضر أ.	جامعة سطيف	مشرفا و مقررا
– أ.د. محمد الصالح خرفـــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيجل	ممتحنا

بتاريـــخ: / / 2010م.

السنـــة الجامعيـــة 2009 – 2010م.

إهداء

إلى أسرتي .. ظلما و عدلا، خوفا و تفاؤلا، بخـــلا و كرمـــا، ردعـــا و دعما ..

و إليك دوما .. صمتا، وحدة، ألما .. استمرارا، بعثا، تجددا ..

كالبحر دوما يبدأ من جديد ..

مقدمة

مقدمـــة:

تعدّ بدايات القرن العشرين مبعث مصطلح جديد شكّل مصدر غنًى في نظرية الأدب؛ حيـــث تدعّم ميدان الأجناس الأدبية بجنس جديد اكتسب شرعية وجوده بعد ظهور نماذج ونصوص عديـــدة سبقت ذلك القرن وشكّلت الجذور الأولى والمنطلق لما سيسمى منذ العشرينيات بأدب الخيال العلمي.

و تعدّ الثورة الصناعية التي شكلت المظهر التكنولوجي للعلم النظري، الدافع الأساسي لـــبروز أدب الخيال العلمي الذي جسّد بشكل جدّي معنى المصالحة بين العلم والأدب، قاطعًا امتداد النظـــرة الرومانسية التي أعقبت العلم التطبيقي ورأت العلم مصدر تهديد لأمن البشرية وللروح الأدبيـــة معًـــا. فأدب الخيال العلمي لم يدعّم فكرة التملّص تلك من أجل الحفاظ على بشرية آمنة تـــركن إلى صـــفاء الطبيعة ونقائها، وإبقاءً على نبض الأدب الخالد بترانيمه منذ أمد بعيد، بـــل راح يخـــوض في جـــوهر إشكالية البقاء باتّخاذ العلم الفكرة الأساسية التي تستند عليها مناقشة صور الحياة البـــشرية بـــسلبياتها وإيجابياتها، وإظهار كلّ ذلك عبر المزج بين إجراءات علمية وإجراءات أدبية ضمن قالب معيّن، فتنـــتج عن ذلك جمالية خاصّة تعضد فكرة المصالحة بين العلم والأدب وتدحض فكرة الفنـــاء الـــتي تتنـــامى كلّما اقتربت الصرامة العلمية من حدود الجمالية الأدبية.

وتبوّأ غلاف البحث عنوان:

أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية

دراسة وصفية تحليلية في جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي.

ويستمد هذا العنوان أهميته من شموليته لجلّ عناصر البحث؛ من مفاهيم للأدب والخيال والعلـــم وروابطها، واضطلاعها مجتمعة بتمثيل مصطلح "أدب خيال علمي"، والبحث في عوامل علميته وعوامل أدبيته مضمونا وأسلوبا، ثمّ تعرّضه للأثر الناتج عن تفاعلهما والبعد الجمالي الذي يضفيه على التعـــبير الأدبي، معتمدًا في الوقت نفسه تحليل شواهد تطبيقية من ثلاثة نماذج روائية لأدبـــاء عـــرب، تـــصبّ موضوعاتها في مجال الجنس الأدبي المعروض للدّراسة، روايتان منها جزائريتان، هما "أمين العلواني" لفيصل الأحمر، و"الرحلة الثامنة للسندباد" لجيلالي بـــسكري، وروايـــة ثالثـــة للأديـــب الـــسوري طالـــب عمران، عنوانها "البعد الخامس".

و سيتم إبراز ذلك الأثر الجمالي عبر مناقشة الإشكالية الرئيسية التالية: ما الذي يجعل أدب الخيال العلمي عملا أدبيا رغم ما فيه من ملامح علمية بارزة مضمونا وأسلوبا؟. ولعلّ هذه الإشكالية امتـــداد للتساؤل القديم: ما الذي يميّز الأدب عن غيره؟ أو ما الذي يجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا؟. و يتدرج البحث في مناقشة العديد من الأسئلة الجزئية المرتبطة بصميم الإشكالية الرئيسية، منها: ما درجة تجلّـــي

الخيال والعلم ضمن أدب الخيال العلمي؟ وما مدى اتّساع أو ضيق مسافـــة الوصل والفصل بينهما؟. و من ثمّ: ما هي المواضع التي يتنزّل فيها أدب الخيال العلمي نحو درجة الصفر للكتابة، وما هي المواضع التي يرتقي فيها نحو درجة الإبداع الفني مضمونا وأسلوبا؟، وإلى أي مدى تساهم العلمية في تـــشكيل شعرية خاصّة تتعلّق بأدب الخيال العلمي وليس بغيره من الأجناس الأدبية؟.

فهذا البحث يتجاوز أسئلة قديمة من مثل: أين يكمن جمال الأدب في لفظه أم معنـــاه؟ أســـلوب عرضه أم محتواه؟ ... ويسعى إلى البحث عن مظان جمالية أدب الخيال العلمي عبر التّساؤل الجديد الآتي: هل جماليته تكمن في مضمونه وأسلوبه العلميين، أم في مضمونه وأسلوبه الأدبيين، أم فيهمـــا معـــا؟. متجاوزا بذلك إشكالية العلاقة بين الأسلوب و المضمون عموما، والـــتي لا تخـــدم جـــوهر البحـــث عن تلك الجمالية التي لا تتمخّض بوضع الأسلوب في مواجهة المضمون، بل بوضع المضمون والأسلوب العلميين في مواجهة المضمون والأسلوب الأدبيين، استجلاءً لمواضع التقارب والتداخل الـــتي تؤســـس شعرية وجمالية أدب الخيال العلمي.

تنحصر أسباب اختيار هذا الموضوع في جانبين:

- سبب ذاتي: يتمثل في الميل الذاتي إلى العوالم التي تشكّل ميدانا لتداخل العلم والأدب، ومنـــها أدب الخيال العلمي.

- سبب موضوعي: الرغبة العلمية في معرفة ســـر تـــسمية هـــذا الجـــنس الأدبي، وجـــوهر الجمـــع بين المصطلحات الثلاث: الأدب/ الخيال/ العلم، وكيف يكون للخيال دور أساسي في جمعهما ضـــمن نفس القالب اللغوي، إضافة إلى رغبة البحث عن المميّزات التي تميّز أدب الخيال العلمـــي عـــن بقيـــة الأجناس الأدبية، ومصدر جماليته الخاصّة. و يثمّن هذه الأسباب سبب آخر، هو جدّة البحث في هـــذا الموضوع، وضرورة مناقشة أهم القضايا المتعلقة به، والتي تستهدف كسر مقولة الفصل بـــين العلـــم والأدب.

ويكمن جديد البحث في الإشكالية المعروضة في حدّ ذاتها؛ فهي تكتسب جـــدّتها مـــن بحثهـــا عن أساس تميّز أدب الخيال العلمي: أهو في جانبه العلمي أم في جانبه الأدبي، أم من خلالهمـــا معـــا؟ وهل هو أدب تطغى عليه روح التفكير العلمي من خلال جنوحه إلى الأدوات العلميـــة، أم هـــو أدب قوّت تلك الروح دعائم أدبيته من خلال امتزاجهما بالخيال؟. وقد تحدّث نبيل راغب في كتابه "التفسير العلمي للأدب" عن حاجة الأدب للعلم ومسيرة التواصل بينهما من أجل تأكيـــد العلاقـــة العـــضوية الضرورية التي لابدّ أن تقوم بين الطرفين حتّى تتحقّق للفكر العربي نهـــضته ويلحـــق ركـــب الفكـــر الغربي، مشيرًا في جزء يسير من بحثه إلى أدب الخيال العلمي بعدّه مثالاً لتلك العلاقة من دون أن يُناقش القضايا التي تحاول الإشكاليات السابقة التعرض لها. وتعرّض دولف رايسر (Dolf Rieser) في كتابـــه "بين الفنّ والعلم" (Art and Science) لإشكالية العلاقة بين الفنّ والعلم، وبروز مظاهر ومشاهد فنيـــة

جمالية في الظواهر الطبيعية التي تعدّ مصدر الملاحظة العلمية، إضافة إلى تعرّضه لمسألة الإلهام ودور الخيال في تقدّم المعرفة العلمية، والبعد الجمالي في العلم. وخصّ محمود قاسم كتابه "الخيال العلمي أدب القرن العشرين"، بتعريف شامل لأدب الخيال العلمي يتعلّق بمفهومه وتاريخه عند الغرب والعـــرب ومراحـــل تطوره المختلفة وأنواعه المنبثقة عن النوع الرئيسي الذي تبيّنت حدوده الكلاسيكية، مقدّما في ثنايا ذلك بطاقات فنية لأبرز أدباء الخيال العلمي وملخصات عن أشهر أعمالهم. و قدم محمد عزّام هـــو الآخـــر في كتابه "الخيال العلمي في الأدب" مسحا تعريفيا شاملا لأدب الخيال العلمي بدءًا من تقصّي وجـــوده في التّراث الشعبي العربي، إلى عرض موسّع لأبرز المواضيع المطروقة ضـــمنه، مازجًـــا في استقـــصائه بين النتاج الغربي و العربي. وتقصّى جان غاتينيو (Jean Gattégno) في كتابه "أدب الخيـــال العلمـــي" (La science - fiction)، نشأة أدب الخيال العلمي في التراث الغربي، وانطلاقـــه الرسمـــي في أوروبـــا ثمّ تطوراته الكبرى في الولايات المتحدة الأمريكية وواقعه في الاتحاد السوفياتي، وأبـــرز مواضـــيعه ... ولكنّ أحدًا منهم لم يقترب من الإشكالية الرئيسية لهذا البحث ... والمفـــصلة في الجانـــب التطبيقـــي منه، عبر جملة من الإشكاليات الجزئية التي أضفت على البحث صورة مختلفة لم يبرز وجودها، بصِيَغها القائمة، في الكتب السابقة الذكر.

يتخذ البحث في هذا الموضوع مفهوم كلّ من الأدب والعلم وخصائصهما منطلقا له، ثمّ يعرض بعدئذ لمظاهر الإبداع في أدب الخيال العلمي من خلال تحليل ثلاثة نماذج روائية تدعم سبيل الوصـــول إلى غايات توضيحية تبيّن أنّ:

01- الأدب ليس ظاهرة منفصلة عن بقية الظواهر الاجتماعية والعلمية، فالأدب معبّر عنها، كما أنّهـــا تستدعي حضوره عندما تقتضي الضرورة بروزها ضمن عناصر أدبية وليس أية عناصر أخرى.

02- بين الأدب والعلم فواصل وروابط، والأدب يستغل بعض عناصر العلم ولا يتنـــزّل إلى طبيعته.

03- اكتسب الأدب نفسا جديدا من خلال تدعمه بجنس أدبي جديد يجمع بين الطابع العلمي والأدبي.

04- امتزاج العلم مع الخيال، والحقيقة مع المجاز، كفيل بإضفاء بعد رمزي على الأثر الأدبي، والتوكيد على تعدّد وسائل التعبير عن الحياة والمجتمع والمصير، ومن ثمّ فإنّ هذا الامتزاج ليس مجرّد فعل تجـــريبي جمالي خالص خال من غايات منفعية معينة.

05- الأدب والعلم ضمن أدب الخيال العلمي وجهان لعملة واحدة هي المعرفة الإنـــسانية، وتتجـــسّد هذه الوحدة بفضل الخيال الذي يجتمع عنده الطرفان، حتّى إنّه ليمكن تشبيه الأدب والعلـــم بتـــوأمين متعاديين ينفرد كل منهما بخصائص ووظائف مميّزة، لكن حاجة مشتركة تدعوهما لتجديد رابطة الأخوة ضمن حدود أدب الخيال العلمي، وتتأسس بفضل تلك الحاجة جماليته الخاصة التي تعدّ منتهى غايـــات هذا البحث.

وسيتمّ استقصاء تلك الغاية النهائية باتباع منهج وصفي تحليلي تتوخّى الدراسة من خلاله رصد مفاهيم الأدب والخيال والعلم، وتحليل مواطن التداخل والتفاعل فيما بينـــها، وعـــبر هـــذا المنـــهج أيضا سيتدرج البحث نحو تحديد ماهية أدب الخيال العلمي، وتحليل خصائصه التي أكسبته تميّزًا عن بقية الأجناس الأدبية. ثمّ إنّ تحديد العلاقات الانفصالية والاتصالية بين العناصر العلميـــة والأدبيـــة ســـيتمّ عبر نفس المنهج؛ حيث إنّ البحث لم يتوقف عند حدود الوصف الظاهري للأساليب والمضامين العلمية والأدبية في الروايات التطبيقية الثلاث لمجرّد الوصف فقط أو للتعريف بها على أنها روايات خيالية علمية و لا تنتمي إلى أي جنس أدبي آخر، بل يتجاوز الوصف الظاهري ليحلّل جوهر العلاقة الخفية التي تشدّ العناصر المنفصلة ظاهريا، كاشفة عن صورة فنّية خاصّة يتلاحم فيها العلم والأدب؛ فالبحث يـــستقرئ الكثير من العناصر الجزئية واصفا تارة ما يفرضه ظاهرها، ومحلّلا تارة أخرى مـــا تتـــضمّنه دواخلـــها من حقائق خفية لها أثر كبير في بروز جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي.

و بنية البحث مشكّلة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، يتعـــرّض المـــدخل لفكـــرة الانتقـــال من التفكيرين الخرافي والأسطوري إلى التفكير العلمي، وأسباب استمرار وجود الخرافة حتّـــى في أوج ازدهار المعرفة العلمية، وأثر ذلك في صورة أدب الخيال العلمي. و الفصلان الأول والثـــاني فـــصلان نظريان، يتتبّع الأوّل مفاهيم كلّ من الأدب والخيال والعلم وأوجه ارتباط كلّ طرف بالآخر. ويتتبّـــع الثاني مفهوم الجنس الأدبي الناتج عن ارتباط تلك الأطراف الثلاث، فيناقش الظروف التي أحاطت بنشأة أدب الخيال العلمي وهيئة تركيبه وأهم التعاريف التي ارتبطت به، ثمّ يتعرض لمسألة تاريخه الخاص ضمن الأدب، مبتدئا بعرض ما يتعلّق ببداياته و تطوراته اللاحقة عند الغرب، ثمّ بداياتـــه ومراحـــل تطـــوّره عند العرب. ليكون المبحث الختامي لهذا الفصل خاصّا بامتداد أدب الخيال العلمي، ويقوم على رصـــد أهم الأنواع المنبثقة عنه، وتبيان دور الأدب العجائبي و اليوتوبيا في تجدّده وامتداده إضافة إلى رصد أهم المواضيع التي تميّز هذا الجنس الأدبي بوصفه أدب خيال علمي وليس جنسا أدبيا آخر.

والفصل الثالث فصل تطبيقي، وقـــد تـــضمّن مبحثـــا تمهيـــديا نظريـــا اقتـــضته المباحـــث اللاحقة؛ ففيه تحديد للميدان الذي يصبّ ضمنه التطبيق، وتعيين للسبيل الذي سيقتفيه تحليل الروايات الثلاث، والذي يستهدف البحث عن مظان شعرية خاصة: هل تتجسّد بالاقتراب من درجـــة الـــصفر العلمية أم من درجة الشعرية العليا؟. ليكون المبحث الموالي خاصّا بتتبـــع مظـــان العلميـــة مـــضمونا وأسلوبا، وما بعده خاصّا بتتبع مظان الأدبية مضمونا وأسلوبا. لينعقد وصل ما تفرّق منهجيا في المبحث الأخير الذي تضمّن محاولة الكشف عن مظان تلك الشعرية الخاصّة التي لا تتحقّق بتمام عناصر العلمية ولا بتمام عناصر الأدبية، وإنّما بتداخل تلك العناصر وتلاحمها داخل قالب أدبي مميز يتحـــدّد بجوانبـــه العلمية وجوانبه الأدبية، وذلك ما يتجلى في تسميته ذاتها.

لم يكن البحث ليظهر بهذه الصورة، أو حتى ليكتمل لولا بعض المصادر والمراجع العربية والغربية التي أغنته وحدّدت سبيله في الكثير من المواضع، وأهمّها: "التفكير العلمي" لفؤاد زكريا، "حـــيرة الأدب في عصر العلم" لعثمان نويه، "الخيال العلمي أدب القرن العشرين" لمحمـــود قاســـم، "أدب الأطفـــال وثقافتهم" لسمر روحي الفيصل، "الخيال العلمي في الأدب" لمحمد عزام، "أدب الخيال العلمي" لجـــان غاتينيو، مجلة فصول في عددها الخاص بأدب الخيال العلمـــي، إضـــافة إلى موســـوعة بـــيير فـــرزين (Pierre Versins)، وكتـــابي كـــل مـــن بـــوريس فيـــان (Boris Vian)، و جـــيرار ديفلـــوث (Gérard Diffloth). والكتاب الذي جمع بين دفتيه حسن حسين شكري مجموعة من المقالات لكتاب غربيين، سماه "آفاق أدب الخيال العلمي" ... و كل منها قدم لبنة أساسية في بناء البحث، فكان مؤكدا لأفكار غيره أو متجاوزا لما خلفه من نقائص.

ولا يخلو البحث من صعوبات، تتقدمها صعوبة الحصول على مراجع ومصادر خاصة بأدب الخيال العلمي، مما أطال فترة البحث عن الكتاب واستقصاء مواطن وجوده، مقارنة بفترة الإنجـــاز. إضـــافة إلى افتقار المراجع العربية المتعلقة بأدب الخيـــال العلمـــي لمناقـــشة الكـــثير مـــن القـــضايا الهامـــة التي تخصه، لولا بعض المراجع الأجنبية التي حازها الباحث بعد رحلة بحث مجهدة، مثل موسوعة بـــيير فرزين التي كانت موسوعة تعريفية شاملة لجل المصطلحات المرتبطة بأدب الخيال العلمي وجل كتابـــه من شتى الأقطار الغربية، وأعمالهم والمجلات التي كان لها فضل ذيوعه ... وكتاب جـــيرار ديفلـــوث الذي كان له فضل تذليل كثير من المشاكل المرتبطة بالمصطلح وإشكالية التسمية. وإذا كانـــت نـــدرة تعرض الكتّاب لإشكالية البحث، وخصوصا في جانبه التطبيقي، أو حـــتى انعـــدامها، يخـــدم جـــدة البحث، فإن ذلك مسبب لإرهاق مضن، ليس إرهاقا ماديا، وإنما إرهاقا معنويا سببه صعوبة اقتفاء أثر المعلومات المتفرقة التي من شأنها خدمة الجانب التطبيقي وتحقيق الوحدة والانسجام بين أجزائه. ومن ثم هو إرهاق نابع من خوف الوقوع في مغالطات علمية.

ويبقى إسداء الشكر لأهله، وأولاه به شخصان: المشرف القدير عبد المالك بومنجل الذي حفزني على البحث رغم جدته، وبعث فيّ برزانته وقيمه روح الاعتدال وعدم الشروع في التعبير وإطلاق عنان الفكرة دون تدقيق وتمحيص، إضافة إلى بث حب الاهتمام بالأسلوب وحسن تقديمه. والأستاذ الفاضل فيصل الأحمر الذي تبيّنت بفضل معرفته كثيرا من خفايا أدب الخيال العلمي، والذي أحببـــت بفـــضل حماسه هذا الصنف الأدبي المتميز منذ سنوات الجامعة الأولى، قبل أن يتحول ذلـــك الميـــل إلى رغبـــة بدراسته في إطار بحث علمي والتعمق في إشكالياته المختلفة.

و لا يدعي البحث أنه قدم دراسة مكتملة، فهو يصف ويحلل ولا يريد أن يقرر شيئا، ويترك المجال مفتوحا لأبحاث أخرى تكمل إيجابياته وتتجاوز نقائصه.

والله المستعان به أول البحث وآخره .

مدخل:

الانتقال من الخرافة والأسطورة إلى التفكير العلمي

مدخل:

الانتقال من الخرافة و الأسطورة إلى التّفكير العلمي:

العلم أداة يتخذها الإنسان لفهم العالم الطبيعي، وتفسير معطياتـــه. وقـــد مكّنتـــه هـــذه الأداة من الإجابة عن كثير من الأسئلة التّي كانت موضع جهل أو التي كانت، بصيغة أكثر تحديدا، موضِـــعًا للتفسير الخرافي الذي كان منذ أمد بعيد الأسلوب المعتمَد و المشكِّل لاعتقاد وإيمان النّاس، المتعلّق بحـــلّ القضايا التي تلمس حياتهم المباشرة؛ فكانت نشاطاتهم مرتبطة بالشعوذة والكهانة والتنجيم والسحر ... و التي لا تستند على قواعد العلم الحديث: الملاحظة، التجريب، الموضوعية؛ إذ إنّ سبيل إبعاد الـــشكّ والخوف والرهبة من سعة الغامض والمجهول يقع في تفسير غير الظّاهر بما هو موجود متمثّـــل للعيـــان. عكس العلم الذي لا يقع اليقين في محيطه بمجرّد الاعتقاد بما هو موجود بل بالتّغلغل في صميم مكوناته والغوص في غياهبه وعدم الاستكانة إلى مظاهر اليقين البسيطة والمباشرة. و ترتبط المـــسائل العلميـــة بالمداومة على التّساؤل والشكّ وطرح الافتراضات التي لا تبتعد عن مراودة الجانب الغامض والمجهـــول في الحياة، والذي تتّقيه الخرافة والأسطورة بأدواتهما الخاصة.

لكن ذلك سبيل العلم؛ أن يشكّ من أجل الفهم، وأن يثير المفهوم الواضـــح ويقـــرأ الحاضـــر من أجل الشك مجدّدا. فذلك سبيله من أجل أن يتوثّب نحو المستقبل، ويكـــشف في كـــلّ اختـــراع أو ابتكار عن معرفة سرّ من أسراره المجهولة وفتح أفق من آفاقه الفائقة السّعة. وبالمقابل يتحدّد ســـبيل الخرافة في التمسّك بالظّاهر والاقتناع بالموجود والخوف مـــن الاقـــتلاع مـــن الواقـــع المتحقـــق*. و إذا كان كل من العلم والخرافة قد شقّ له سبيلا معينا في فهم الكون، فإنّ هذا التحديد يفتح المجـــال لطرح العديد من الإشكاليات في ظلّ المعطيات الفكرية الحديثة، وكـــذا مـــستوى التقـــدم العلمـــي والاجتماعي، ومنها: ما مصير التّفكير الخرافي والأسطوري أمام المدّ العلمي الذي أحاط الحياة البـــشرية من جميع جوانبها: النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية؟ وما مدى انفلات العلم من تفسير عديد القضايا التي لم تنفلت من رِبقة الخرافة حتى في أوج عطاء التقدّم العلمي؟ وكيف أثر امتـــداد الخرافـــة على تركيب أدب الخيال العلمي، فدفعه إلى التوسّع ليس لتمثيل الأجواء العلمية الحاضـــرة وحـــسب بل لاستحضار أجواء التفكير الغيبي القديم ضمن نفس النّوع الأدبي الجديد الذي كان أثرًا مباشرا للتقدّم

* لا يتناقض القول بتمسّك الخرافة بالموجود مع الحلول العجيبة التي تقدّمها: فهي تقدّم هذه الحلول لإيهام الناس بتصديق سيرورة الحوادث الواقعية، ومن ثم التمسّك بالواقع والرضوخ للكوارث والمصير. وهذا نابع من خوف كشف أمور جديدة غريبة أو مفزعة تتعلق بما يرونـــه ظاهريًّا.

العلمي من ناحيته التطبيقية، والذي كان بدوره رد فعل مباشر على تفاقم الاعتقاد الأسطوري والخرافي في القرون الوسطى؟.

الخيال مبعث التفكير الإنساني. هو مبعث الأدب والخرافة والأسطورة وجلّ النشاطات الفنية والفكرية البشرية. وهو أيضا مركز العلم ونقطة انطلاقه، و إن اختلفت وظيفته ودرجته بين الطرفين. غير أنّ انطلاق العلم لم يتمّ فعليا إلاّ في فترة زمنية قريبة جدّا* من الفترة الراهنة مقارنة بالمسافة الزمنية الفاصلة بين بزوغ النشاط الفني والفكري وبداية العلم الحديث. و لم تتكشف الظاهرة العلمية الحديثة إلاّ منذ عهد النهضة الأوروبية، ممّا يعني أنّ الفترة التي شهدت فراغه وغيابه ملأتها نشاطات أخرى عبّر الناس من خلالها عن توجهاتهم النفسية والعقلية على حدّ سواء، إذ « من المؤكد أنّ الوعي والتفكير العقلي والنشاط الروحي لم تتوقف لحظة واحدة طوال تاريخ الإنسان، بل إنّها تكاد تكون مرادفة لهذا التاريخ. فمنذ أبعد العصور أنتج الإنسان فنونا كان بعضها رفيعا، كما أنتج أشعارا وحكما، وعرف العقائد والشرائع وكوّن لنفسه نظما اجتماعية وأخلاقية »[1]. وكما شغلت وعي الناس في الفترة القديمة الفنون المتعددة الأشكال، وكما سيّرته مختلف ضروب الأنظمة الاجتماعية والأخلاقية والدينية، طغى التفكير الخرافي على ما دونه من أنماط التفكير و لم تتناقص حدّة حاجة الناس إليه ولا تأثيره عليهم حتّى في أقوى مراحل ازدهار المدّ الفلسفي العقلاني اليوناني.

مهما اختلف التّفكير الخرافي عن التّفكير العلمي – بحكم اختلاف الأزمنة وما يستلزمه تعاقبها من تغيّر الأنظمة الاجتماعية وتجديد أساليب التّفكير واتّساع الفكر لما يحدثه اتّساع حلقة الوعي بتجلّي ما كان في الماضي سرّا واليوم شيئا بديهيا مألوفا – فإنّ هذين الصنفين يشتركان في تمثّل نفس الوظيفة النّفسية: « كلاهما يسعى إلى تفسير الظواهر التي تحيط بالإنسان بهدف التحكم فيها وضبطها، ويؤدي هذا إلى إزالة حالة القلق والتوتّر التي تنتج من الغموض »[2]. ولكن اشتراك الخرافة والعلم من ناحية المحفّز لا يعني التطابق التام بينهما، إذ إنّ القلق الذي يحفّز العلم ينتهي بمجرّد حلّ الإشكالية أو حتّى بمجرّد طرح افتراضات جديدة تؤكّد تجاوز الوضع الطبيعي الكائن، وإن تجدّد القلق سيكون ملازمًا لإشكاليات جديدة وليس لنفس الإشكالية المطروحة. عكس القلق المحفّز للخرافة، والذي يظلّ قائما بنفس ملامحه ما دام التّفكير الخرافي متمسّكا بتفسير الظواهر بحسب المظاهر المألوفة التي لا تخرج عن نطاق الحياة اليومية؛ « فالتفكير الخرافي يقف عند مستوى الربط بين ظواهر الأشياء المباشرة

---

* يشير عثمان نويه إلى أن العصر العلمي لم ينبثق إلا منذ ثلاثمائة سنة، أي حوالي القرن السابع عشر. ينظر تفصيل ذلك في المبحث الرابع من الفصل الأول، ص ص 82، 87.

[1] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1978م، ص 46.

[2] عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي – مع دراسة حقلية مقارنة على الشخصية العربية، (د.ط)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1983م، ص 27.

أي بين بدايات ونهايات الأحداث »[1]. وهكذا أعطى الإنسان البدائي الغوامضَ والأمور الغيبية أبعادًا مادية، كسَرَ غرابتها وأمدَّها بقابلية الفهم، ففسّر مثلا حدوث الزلزال بذلك الفعل المؤقّت الوسيط الذي ينجرّ عن تعب الثور من حمل الكرة الأرضية بأحد قرنيه، فيحوّل عندئذ مكانها، محدثا هزّة، إلى القرن الآخر. ويعطي البرق والرعد والصواعق والأعاصير والسيول والبراكين والفيضانات تفسيرات مادية متعدّدة توهم ببعث الطمأنينة والسكينة دونما الرسوخ في التفكير بكونها خاضعة لقوة خفيّة مجهولة. وقد دفع الخوف من هذه القوة والجهل بمعطياتها الإنسان البدائي إلى اتخاذ إجراءات احترازية تقيه الشر والخطر، منها: السّحر والأحجبة والتعاويذ والتمائم والبخور ...[2] وتمثّل هذه التفسيرات والإجراءات الشق المنبوذ الذي لَفَظَ العلم الحديث كثيرا من مظاهره بعدما أثبت خطأها، و قدم تفسيرات عقلانية وواقعية تبطل الملمح الخرافي المزعوم.

ويتميز التفكير الخرافي بخاصية التعميم أو الإطلاق، ففي حين توصّل التفكير العلمي إلى حقيقة يقينية هي النسبية بحيث لا يقع التعميم فيه إلا في إطار الظواهر التي يجمعها التّشابه في أحوال البيئة الزمنية والمكانية، حتى إذا تغيّرت هذه الأحوال نتج عن ذلك إعادة دراسة الحقائق الصحيحة في بيئتها وإعطاؤها ملامح صحة جديدة منفتحة على احتمال الخطأ وإن لزمت نفس الظروف والشروط البيئية ... ظلّ التفكير الخرافي، رغم هذه التغييرات، ملازما لصفة التّعميم؛ حيث يُطبق تفسير محدّد لظاهرة معينة على جميع الظواهر المشابهة دون اقتضاء احترام الشّروط العلمية[3]، ودونما حاجة للتغيير أو النظر في مقتضيات الزمن والمكان، أو افتراض الخطأ ضمن ظروف اجتماعية وطبيعية قاسية لا تحتمل التأجيل. و نتج عن ذلك تداعي سلطة الكهنة والسّحرة الذين استغلوا الجوّ الديني ومزجوه بكثير من الأفكار الخرافية ممّا جعلها تجري مجرى المعتقدات الواجبة التصديق وخصوصا من قبل الطبقات المحرومة التي لم تجد سوى التصديق حلاّ ثابتا لتجاوز عوزها واضطهادها وحرمانها[4].

وبهذا يتضح أنّ التفكير الخرافي كان حكرا على فئة قليلة تمارس الكهانة والسحر، تتوارى خلف مفاهيم دينية من أجل نشر مزاعم مختلفة تخفّف من وطأة الحوادث الاجتماعية والسياسية، وتفسّر الأمراض والأوبئة والكوارث الطبيعية وكلّ ما يحدث جرّاء قوّة خفية تفوق قوة البشر، حتى صارت هذه المزاعم والتفسيرات مشاعة بين جميع الطبقات، ومستخدمة في جميع أحوال ومظاهر الحياة بوصفها حقائق ثابتة لا تتغير، وعقيدة واجبة الإيمان تبدو صحيحة ظاهريا وإن كان الربط بين بدايات الأحداث والظواهر ونهاياتها أو نتائجها قائما من قبيل الصدفة وليس من قبيل المراجعة والتدقيق والحساب:

---

[1] عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة و التفكير العلمي – مع دراسة حقلية مقارنة على الشخصية العربية، ص 27.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 28، 29.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 14.

لأنّ البديل العلمي بشروطه وقوانينه لم يكن قد انبعث بعد في الوجود، الذّي طبعته القناعة بما هو موجود لبواعث نفسية، قبل كلّ شيء، ألزمت الناس قديما بالمضي نحو المستقبل بخطى ثابتة دون المجازفة بتوسيع خطوات سيرهم وتغيير وعيهم وتذليل مصادر إيمانهم.

الأسطورة أيضا جزء أساسي من التّفكير الإنساني القديم، و« هي محاولة غير علمية لجأ إليها الإنسان في مرحلة ما قبل العلوم لتفسير الظواهر الكونية وقضايا الحياة والموت وخلق الإنسان، والشعائر الدينية والعادات والتقاليد وغيرها »[1]. وهذه نفس المواضيع التي تؤسّس الخرافة استنادا إليها تنظيراتها البدائية، مما يوهم كثيرا من الناس أن الأسطورة هي الخرافة والخرافة لا تبتعد عن أن تكون أسطورة. غير أنّ كلاّ منهما نوع مختلف من أنواع التراث الشّعبي التي تؤدّي نفس الغاية ولكن بتصوّرات مختلفة؛ فالخرافة رد فعل وتمرّد على الضعف الإنساني من خلال استعانتها بقوى خارقة تبعد الضعف وتدفع الإنسان إلى مواصلة مساره الطبيعي، إضافة إلى تصويرها للصراع الواقعي القائم بين الخير والشرّ بالصراع بين الساحرة الشريرة والمخلوق الطيّب أو بين العملاق الشرير والعملاق الطيب، إلى غير ذلك من المخلوقات التي تمتلك قوى فوق طبيعية[2]. و هذه الفكرة لا تطرح التناقض مع الفكرة التي ذكرت سابقا عن الأساس الطبيعي الذي تتوخى الخرافة التمسك به لأنّ الصراع راسخ في صميم جميع المجتمعات وفي كل العصور. أما الأسطورة فهي « نتاج وليد الخيال، ولكنّها لا تخلو من منطق معيّن و من فلسفة أوّلية تطوّر عنها العلم والفلسفة فيما بعد »[3]. و هذا ما يوحي مبدئيا أن الأسطورة قد ظهرت لتغطي نقائص الخرافة ولتكشف عن جانب مهم في الحياة عجزت الخرافة عن كشفه و التعبير عنه.

من بين الخصائص التي أسندها فؤاد زكريا للأسطورة عندما ميّزها عن الخرافة هي أنّ: الخرافة جزئية* متعلقة بظاهرة أو حادثة واحدة غالبا ما تتّسم بالتناقض والتعارض مع غيرها من الخرافات التّي لا يمكن الخروج من جمعها إلى تكوين نظام كلّي لفهم سيرورة الكون، بينما تشكل مجمل الأساطير نظاما كليا متماسكا يعطي حلولا وتفسيرات متكاملة في النظر إلى الإنسان والعالم. ويضيف إلى هذا الفرق فرقا أساسيا آخر يُعرف باسم "حيوية الطبيعة" الذي يقصد به إعطاء الحياة لجميع مظاهر الطبيعة الجامدة وكذا ابتداع سلسلة من الآلهة تمدّ خيط التواصل بين الجانب الغيبي والجانب الواقعي؛ فينتزع إذ ذاك الإنسان قلقه مما يفوق المحيط الأرضي بإسناد الكلام والجسد والعقل إلى آلهة

---

[1] محمّد السيّد حلاوة، الأدب القصصي للطفل – منظور اجتماعي ونفسي، (د.ط)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2003م، ص 83.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 84.

[3] المرجع نفسه، ص 85.

* لا تتناقض الجزئية مع التعميم لأنّ الجزئية تعني انفصال كلّ خرافة عن غيرها من الخرافات، بينما التعميم يرتبط بالخرافة الواحدة: فمثلا إن نجحت تعويذة خرافية في شفاء مرض، ولو من قبيل الصدفة، تمّ تعميمها كي تشمل شفاء جميع الأمراض في كل الأمكنة والأوقات.

محدّدة تُعرف بتحكّمها بجانب محدّد من جوانب الحياة[1]. وانطلاقا من هذا يظهر أنّ الإنسان قد لجأ في أول مراحل تفكيره العقلي إلى ربط كلّ ما يعترض سبيله بالصفات البشرية المعلومة بالحواس المباشرة، وهذا ما سهّل عليه تأسيس معرفة أولية بالطبيعة؛ إذ إنّه منذ القرن الثامن عشر رُصدت محاولات كثيرة لتفسير الأساطير واستخراج ملامحها العلمية التي تفصلها عن الأجواء الغيبية والخرافية الغائمة، أبرزها:

– تشذيب العناصر الخيالية، ومحاولة النفاذ إلى الأحداث المعقولة التي تُعدّ حسب هذا التفسير أصل نشأة القصص، والتي أضيفت إليها التفاصيل المتخيّلة فيما بعد. وهي نظرة خاطئة لكونها لم تصب في التمييز بين الأسطورة الأصيلة والخرافة والملاحم البطولية[2]. إضافة إلى أنّها نظرة مبالغ فيها خصوصا لما أكدت أن الجانب العقلي كان هو المسيطر على الأسطورة، وأنها تحولت بعد ذلك بفعل فاعل غير مبدعها الأول من هيئتها العقلية، التي قد لا تقل أهمية عما توصل إليه العلم الحديث، إلى هيئة متخيّلة لا يكاد يظهر فيها نشاط العقل.

– تفسير لغوي يعالج الأسطورة بوصفها بنية مجازية تعكس حقائق ميتافيزيقية لا تستطيع أيّة لغة محدّدة بدقة تبليغها. وتُنتقد هذه النظرة من حيث إنّها تستبق أفكارًا كثيرة تتجاوز ما تحاول الأسطورة تقديمه.

– تفسير وظيفي، يسند إلى الأسطورة وظيفة تعليلية تقضي بأن تجعلها علما بدائيا يربط بين أحداث الطبيعة ربطا سببيا منظّما. غير أن التفسير السببي ليس هو التّفسير الشامل الذي يستوعب جميع تفاصيل الظاهرة*.

– تفسير نفسي، تصبح الأسطورة بمقتضاه حقلا رمزيًا معبّرًا عن أحلام الإنسان ومجسّدا لرغباته وصراعاته الدّاخلية.

– تفسير وجودي يستند إلى إجراءات المذهب الوجودي ويرى عبرها أن الأسطورة محاولة الإنسان الأولى للبحث عن هويّته وفهم تصرّفاته الذّاتية وطموحاته ...[3]

تظهر هذه التّفسيرات أن بعضا من المذاهب الفلسفية والمناهج العلمية واللغوية قد حاول إعطاء تفسير خاص للأسطورة لا يخرج عن نطاق إجراءات كلّ مذهب أو منهج، دونما أن تكون هذه الإجراءات صحيحة في تقييمها للأسطورة كلّ الصحّة أو خاطئة كلّ الخطأ، ذلك أن الأسطورة قد ظهرت منذ عقود زمنية بعيدة جدّا ممّا يخفي عن الأساليب العلمية الحديثة العديد من مميّزات الزمن

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص ص 48، 49.

[2] ينظر، جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، (د.ط)، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1986م، ص ص 44، 45.

* تفسير الظواهر بحسب أسبابها و غاياتها ليس سوى جزء من التفسيرات الممكنة، و التي لا تخضع لمسار محدد و خصوصا بعد أن كسرت نظرية النسبية الخط اليقيني الثابت لسير الأحداث.

[3] ينظر، جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، ص 45.

والمكان، وهذا ما يبقي حيز الافتراض والبحث مفتوحا لمناقشة حلول متجدّدة باستمرار، تُظهر قدرة العلم الحديث على كشف بعض من أسرار أسلوب تفكيرٍ أو فن تعبيري قديم لما يحمله من آثار لغوية متخيلة تعكس بعض مظاهر التّفكير والحياة الغابرة. وليست الأسطورة بأجوائها التّأملية وحكاياتها المتخيّلة، حسب التّفسير الوظيفي صورة للعلم البدائي لوحدها، فحتى الخرافة أيضا في طقوسها السحرية صورة أخرى له في جانبه التطبيقي*، حيث كانت:

> « الطقوس التي كان يؤديها الساحر تمثّل نوعا من التهيئة لممارسة النشاط العملي ومواجهة الطبيعة بتقلّباتها وثوراتها، ولما ظهر الكهّان استقطبوا أسرار المعرفة التي امتلكها الساحر كما خصّوا أنفسهم بالشفاعة، وبالقدرة على التنبّؤ وكثيرا ما كان تنبّؤهم يستعين ببعض الظواهر الطبيعية، فالسحر هنا يمثل العلم البدائي الأوّل، أي المعرفة التي تبهر عقول العامة و تجعل من السحر شيئا غامضا. وقد قام السحر في بدايته على معرفة خصائص المعادن و النباتات و دورة الأفلاك و المعبودات »[1].

يتبيّن من هذا القول أن الخرافة، بكل تجلياتها، وليس في جانب السحر وحسب، تمثّل علم الإنسان البدائي الأوّل مثلها مثل الأسطورة، فهي أيضا لا تكف عن تأمّل المحيط الطبيعي وبناء تصوّرات متخيّلة على أساسه وإن وسمتها الغرابة وتقدّمها التعالي على قدرات الإنسان المحدودة. وإن كان هذا القول يعيد للخرافة مكانتها أمام الأسطورة التي خضعت لتفسيرات تؤكد منحاها الواقعي أكثر من الخرافة التي يوحي مظهرها اللغوي فقط بالكذب والزيف والخداع، فإنّه يطرح إشكاليات أكثر مساسًا بانبثاق العلم الحديث: هل التّفكير الخرافي والأسطوري منبوذ تمامًا من ناحية العلم الحديث؟ وما دور الخرافة والأسطورة في انبثاقه؟ و ما واقع مسألة حلول وغياب الخرافة والأسطورة زمن ظهور الفكر الفلسفي ومن بعده الفكر العلمي؟.

لا وجود لتاريخ محكم يبيّن سبق الأسطورة للخرافة أو سبق الخرافة للأسطورة، فهما يتداخلان في كثير من المناحي، وقد تكون مسمياتهما غير محدّدة بهذه المصطلحات، لذلك فالمحتمل أنّهما قد ظهرا في فترة واحدة وذلك منذ العصور الحجرية الأولى[2]. وكانا مذ ذاك البادرة الأولى للفكر التّأملي الذي تطوّرت عنه الفلسفة والفكر العلمي من بعدها. و الفكر الفلسفي ثاني المراحل التي شملها تطور الفكر البشري. « و حين ظهر الفكر الفلسفي بعد ذلك ليحلّ محلّ التّفكير الأسطوري كانت فكرة

---

* حيث لا ينفصل الساحر عن أن يكون طبيب القبائل البدائية متحملا مبادئ لا تختلف عن المبادئ التي يتقمصها العالم حديثا، ليس في مجال الطب وحسب بل في جميع مناحي الحياة الإنسانية.

[1] عزّة الغنّام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1988م، ص 54.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 49.

وجود نظام في الكون من أهم الأفكار التي دارت حولها الفلسفة اليونانية »[1]. فهل حقا أزالت الفلسفة الخرافةَ والأسطورة حتى لم تبق منهما أيّة رواسب؟. من الأمور التي ارتكزت عليها الفلسفة تحديد مجالها الذي لا يخرج عن كونه نشاطا عقليا خالصا مركز اهتمامه هو تنظيم الأفكار تنظيما داخليا متماسكا متناسقا دون اهتمام بواقع العالم الخارجي[2]: أي إنّ حجة تصديق البناء العقلي الذي تقوم عليه الفلسفة هو التطابق المنطقي الدّاخلي الذي تجتمع على صدقه كلّ العقول الإنسانية، حتّى وإن كان مجرى الواقع غير ذلك. ومن ثمّ يظهر أنّ الفلسفة تؤثر البرهان العقلي التّأملي على البرهان الخارجي، ممّا يجعلها كيانا يكرّس للقطيعة بين العقل والتجربة. وسيظهر لاحقا أنّ من أسباب قيام العلم الحديث هو سد عجز الفلسفة اليونانية القديمة التّي لم تحسن التوفيق بين تأمّلاتها العقلية النظرية وبين التطبيق أو التجريب الدؤوب الذي قد يثبت صحّة المنظور العقلي فيخرجه شيئا ماديّا ينتفع منه عامّة الناس فيتجاوزوا مغامرة التّأمل النظري المحض. ثمّ بعد هذا: أيّ فرق بين خصائص التفكير الفلسفي، والخرافة والأسطورة: كلاهما فهم خاص لظواهر نفسية وطبيعية معقدة عجز الإنسان البدائي عن إيجاد حلول مادية لها فلجأ إلى نسج حلول متخيّلة بديلة تسير وفق خط منطقي محدّد يفهمه صانعوه أو معاصروه أو اللاّحقون ممّن لم يبلغوا الحلول المنطقية التجريبية.

و من ثم فالفكر الفلسفي، وإن يكن ردّ فعل على تفسيرات خرافية، أسطورية، فإنّه لم يحلّ محلّهما بصفة مطلقة، ذلك أنّ الخرافة والأسطورة تسعيان أيضا إلى فهم سيرورة الإنسان والكون من خلال تنظيم المعطيات العقلية والنفسية تنظيما محدّدا، ومنه لا يكون هنالك فرق بين الفلسفة وهذين النوعين سوى فرق في الدرجة؛ لأنّ الفلسفة لا تتوجّه الوجهة الجامحة للخيال فتختلق سحرة وآلهة وتعويذات لجلب الحظّ والشّفاء والسّعادة ... و إنّما هي تحاول الفهم والتنظيم في نطاق الموجود الإنساني المصدّق بالعقل والمنطق ولا تزيده قوة غير قوة العقل. ويمكن القول تبعا لذلك أن وجود الفلسفة اليونانية متأخّر عن وجود الخرافة والأسطورة، ولكنّها مع ما بذله الفلاسفة من جهود وأضافوه من أفكار وتفسيرات لم تحلّ محلّهما و لم تمنعهما من الاستمرار، بل لم تقف عائقا أمام زيادة تشبث الناس بهما، وخصوصا في قرون المجتمع الأوروبي الوسطى؛ حيث ازدادت الاضطرابات الاجتماعية والسياسية فازداد معها باطراد السحر والشعوذة و التنجيم ... ولكن عبد الرحمن عيسوي ينفي هذا الترابط المنطقي بين تعقّد ظروف الحياة وانتشار التفكير الخرافي، ويرد السبب الفعلي لذلك إلى:

> « عدم انتشار العلم والاكتشافات العلمية التي تهدي الناس وتضع أيديهم على الأسباب الحقيقية لما يحيط بهم من ظواهر غامضة. فأوربا في العصور الوسطى كانت تغطّ في نوم

[1] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 24.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 47.

عميق وكان الجهل يخيّم عليها، ولذلك انتشرت فيها الخرافات. إنّ القرن العشرين مملوء بالقلاقل السياسية والاقتصادية، ولكنه عصر ازدهار العلم، والمفروض أن انتشار العلم يبدّد ظلام الخرافات، ويساعد الناس على إدراك علل الأشياء الحقيقية بالاعتماد على الملاحظة والتجربة والاستدلال العقلي والاستقراء السّليم »[1].

يبين هذا القول أنّ الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية السيئة ليست سبب انتشار الخرافة بل يكمن السبب الحقيقي في انتشار الجهل وعدم مواكبة العلوم. و لكن الشق الأخير من القول يبيّن بطريقة ضمنية أن انتشار العلم الحديث، وإن يكن في عزّ اضطراب الحياة اقتصاديا واجتماعيا، قد ساهم في اختفاء الخرافة؛ فإلى أي مدًى حلّ العلم وغابت الخرافة في العصر الحديث؟.

يتضح ممّا سبق أنّ الفلسفة بتأملاتها لم تنجح في إبطال مفعول الخرافة والأسطورة، وأن العلم الحديث هو الذي حل فعليا محلهما ومحل الفلسفة ذاتها، حين انطلقت التكنولوجيا باعثة الوجه المادي للأفكار والافتراضات التي يختلقها العقل البشري استنادا إلى مقومات أساسية: الملاحظة، الاستدلال و الاستقراء ... ليكون من بعدها كلّ ما كان مبعثه الحدس والخيال منتهاه التجربة والاختبار، فانفتح أمام الإنسان عهد جديد أحاطت به من كلّ جانب اختراعات واكتشافات إن تكن عجيبة طريفة في مظهرها فهي مرتكزة على أسس عقلية تجريبية محكمة، لم يشارك علماء العصر الحديث لوحدهم في صناعتها، إذ إنّ كثيرا من معطيات الخرافة والأسطورة لم تكن مجرّد أخطاء قديمة متعمدة لفهم الكون، بل كانت سندًا لانبعاث العلم وتجليه في العديد من مظاهر الحياة. ومنه فالعلم الحقيقي بالمفهوم الحديث ما هو إلاّ وريث غير مباشر للمعارف التي اكتسبها الإنسان بالخبرة والأسطورة والخرافة، ممّا يعني أنّ هذين النمطين هما ضربان طبيعيان من التفكير في أي مجتمع من المجتمعات البشرية الحديثة الراقية، وليسا ضربين خاطئين من التّفكير انحرف بهما الخيال الجامح عن مسارهما العقلي الصحيح الذي كان من الممكن أن ينبثق عنه العلم منذ القدم. ولعلّه من أسباب أحقّية سبق الخرافة والأسطورة للعلم أنّه مرتبط في حدّ ذاته بكائنات حيّة ليس بمقدورها وعي العالم دفعة واحدة مهما امتلكت من قدرات عقلية، إذ لابد لها أن تمر بمراحل نمو متعدّدة تحقق في كلّ مرحلة منها تقدّما معينا، وإن كان ضئيلا، إلى أن تبلغ مرحلة النّضج. و يتشابه واقع تطور بعض عناصر الخرافة مع واقع نمو الكائن الحي: فالتنجيم مثلا أصبح اليوم موضع دراسة في علم الفلك[2]. و كان السحر بدوره ممهدا لعلمي الكيمياء والأحياء[3]. ومن ثمّ يتّضح « أنّ المعارف التي أصبحت الآن علمية، كان معظم أسلافها

[1] عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي – مع دراسة حقلية مقارنة على الشخصية العربية، ص ص 13، 14.

[2] ينظر، محمد وائل بشير الأتاسي، « دور التقانة والأسطورة في ولادة العلم »، مجلة المعرفة، مجلة ثقافية شهرية، ع 460، صادرة عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، السنة 40، كانون الثاني (يناير) 2002م، ص ص 18، 19.

[3] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 54.

دراسات لاعلمية تنصبّ على الأغراض نفسها التّي سبق لها أن عرفت، وأن جرى تشذيبها وتحديدها بدقّة وإعطاؤها الصفة الصحيحة »[1].

ولعلّ هذا الامتداد الذي أثبت صحّة بعض مرتكزات السحر والتّنجيم من منظور العلم الحديث يوضّح بجلاء أن الفرق بين التفسيرات الأسطورية والخرافية والتفسيرات العلمية، مثلما جرى الأمر مع الفلسفة، لا يكمن في أنّ الأولى تفسيرات غير عقلانية، والثانية رديفة العقلانية بل في أنّ التفسيرات الأسطورية والخرافية تابعة لأمزجة السّحرة والكهنة والآلهة وغيرها من الكائنات المؤثرة لقوى خفيّة، بينما العلم استنتاجي وقادر على التّنبؤ[2]. وهذا التّنبؤ متاح لأيّ إنسان بسيط اكتسب تدريبات علمية أساسية دون حاجة منه لأن يكون ساحرًا أو كاهنا، فيتمكن بفضل قدرة التركيب والاستنتاج من تجاوز الواقع، ليس تجاوزا مطلقا وإنما بالنظر دومًا إلى الأشياء الموجودة لابتكار أشياء جديدة ممكنة تصبح بؤرة لعمليات تركيب واستنتاج أخرى تسمح بالابتكار مجدّدًا، وهذا ما يجعل العلم متفوّقا على الخرافة والأسطورة من حيث عامل الزمن: حيث إنّ العلم يتقدّم دوما نحو الأمام مستغلا المعطيات الكائنة منذ وقت قريب، بينما الخرافة والأسطورة تستمران في استغلال المعطيات الكائنة منذ القدم دونما زيادة أو تحسين يذكر فيها، وحتى إن صادفا عمليات تنبّؤ فإنّ كشف الغيب لا يخرج عن نطاق ترسيخ الواقع وبعث السكينة إليه وليس لتحفيز القلق الطموحِ لعيش المستقبل.

هنالك إذن أدلة مادية ملموسة تبيّن صلة العلم ببعض المظاهر الخرافية والأسطورية القديمة التي أثبت الزمن والتجربة خصوصا صحّة بعض إجراءاتها ومظاهرها المتخيلة، ولكن هذا الامتداد لا يؤكّد انصهار كلّ ما هو خرافي وأسطوري ضمن ما هو علمي لأنّ العلم مرتبط بأساليب تفكير وأداء مختلفة وجديدة أيضا لا تجد لها أوجه تشابه ضمن ما عرف قديما، ثمّ إنّ الاختلاف والجدّة لا يعنيان تفوّق الطريقة العلمية على جلّ طرائق التّفكير القديمة؛ فالعلم بما امتلك من خصائص و ما جلب من مبتكرات واكتشافات ومعطيات يقينية لم يمتلك القدرة على إبطال مفعول تلك الطرائق وإيهامها، وخصوصًا التفكير الخرافي الذي ظلّ مسايرًا لجميع مراحل تطور العلم الحديث منذ انبثاقه، إذ إنّ « الفكر الأسطوري، في مجمله، قد اختفى باختفاء العصر الذي كانت فيه الأسطورة تحلّ محلّ العلم*،[وعلى العكس من ذلك] فإن الفكر الخرافي ظلّ يعايش العلم فترة طويلة، ومازال يمارس تأثيره على عقول النّاس حتى يومنا هذا »[3]. وانطلاقا من ذلك فالعالِم حديثا مهما بذل من جهد

---

[1] محمد وائل بشير الأتاسي، « دور التقانة و الأسطورة في ولادة العلم »، مجلة المعرفة، ع 460، ص 19.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 18.

* لا يتعلق الأمر بالجانب الفني: حيث ما زال الاهتمام بالأسطورة والخرافة معا بوصفهما بنية فنّية قائما، لكن المقصود هنا باختفاء الأسطورة وبقاء الخرافة يتعلق بجانب الممارسة والإنتاج، ففي حين بقي الإنسان يمارس طقوسا خرافية، كف عن إنتاج أساطير لأن العلم عندما منحه معرفة بالأشياء والظواهر كفاه منح إله لكلّ ظاهرة أو إحياء الجامد وإسناد جميع وظائف الحيّ إليه.

[3] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 53.

لإثبات خطأ الأفكار الخرافية وعدم تطابقها مع كثير من الأفكار العلمية التّي أُثبتت صحتها فعليا دون مظاهر إيهام أو زيف، فإنّه يظلّ مضطرًا للتعايش مع قوم مازالوا يؤمنون بالمعتقدات الخرافية على أنها حقائق ثابتة، وخصوصا إذا تعلق الأمر بجوانب في الحياة لم يتوصل العلم بعد إلى إيجاد حلول لها، مثل بعض الأمراض الفتاكة، أو ليس بمقدوره بما امتلك من أدوات مادية الاضطلاع بمعرفة أمور غيبية كشأن الحظ والمآل في النواحي الاجتماعية والاقتصادية.

قد تكون القلاقل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، إضافة إلى ضعف مستوى التقدّم العلمي مقارنة بالبلاد الأجنبية سببا في استمرار وجود مظاهر التّفكير الخرافي في البلاد العربية، حيث لم تفتأ جلّ الطبقات الاجتماعية بما فيها طبقة المتعلمين الدفاع عن معتقدات خرافية كالسحر والكرامات والكثير من الظواهر التي لها حسب تلك الطبقات تأثير رهيب في مضي حياة النـاس[1]، والأمر الأغرب هو انتشار مظاهر التّفكير الخرافي حتّى في أكثر البلدان الغربية تقدّما: حيث لازالت تنتشر فيها تعابير وطقوس خرافية، بل وتمّ استغلال مظاهر التّقدم العلمي لخدمتها مثل: قراءة الطالع من خلال الأبراج على صفحات الجرائد والمجلات وعلى الصفحات الالكترونية. و حتّى العالِم لم يجد حرجا في تلك البلدان من خوض غمار التفكير الخرافي خارج مختبره العلمي المفعم بالنشاطات التجريبية والمعلومات العلمية الواضحة[2]. غير أنّ التماثل في استمرار الخرافة في البلدان العربية والغربية على حدّ سواء لا يعني التطابق بينهما إلى درجة قناعة أفراد البلدان العربية بالأخذ بأساليب التّفكير الخرافي والتخلي مطلقا عن أساليب التفكير العلمي في مقابل الغربيين الذين قد لا يكون اهتمامهم بالمظاهر الخرافية من قبيل الإيمان الحتمي وإنما من قبيل التّنفيس في عصر متشبّع بالعلم من جميع الجوانب.

ولعلّ ما يبيّنه التماثل في استمرار الخرافة بين العرب والغرب هو أن الاضطرابات والمشاكل الاجتماعية والتقابل بين الجهل والعلم ليست أسبابا حقيقية للجوء إلى ضروب التفكير الخرافي، فالعلم ذاته ليس حاجزًا بين الإنسان وبين تعلّقه بالخرافة؛ إذ إنّه لا وجود لقانون مطرد يثبت التلازم بين انخفاض الخرافة وازدياد مستوى العلم وقدرته على القضاء عليها، ومن ثمّ يمكن القول « أنّ العقلية الخرافية لا تختفي بمجرّد الانتقال من بيئة حضارية متخلفة إلى بيئة حضارية متقدمة ولا تختفي بمجرد الحصول على شهادة جامعية وإنما هي جزء أساسي من التركيب الذّهني والنّفسي للفرد »[3]. أي إنّ استمرار تلك العقلية راجع أساسا إلى الاعتقاد الراسخ في أذهان الناس، حتّى وإن ارتفعت مستوياتهم العلمية، بنجاعة أساليب التفكير الخرافي الذي يعمّم تفسير ظاهرة ما على الظاهرة أو الحدث نفسه في جميع المواطن والبقاع والأزمنة، وخصوصا أنّ التّفكير العلمي لم يكشف سوى عن جزء ضئيل

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 88.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 54 – 56.

[3] عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي – مع دراسة حقلية مقارنة على الشخصية العربية، ص 29.

من أسرار الكون، أو بعبارة أخرى، ما زال الخوف والقلق من المجهول قائما مـــا دام العلـــم لم يقـــدّم بعد أجوبة كافية مقنعة لأمور واقعية مرتبطة بحياة النّاس.

خُلق الجنس البشري في كون يلفّه الغموض منذ عصور بعيدة، فلم يجد صوبه سوى الخيال للتعبير عن أغراضه وحاجاته و مراميه، ولدفع الخطر وسدّ الفجوة بينه وبين عدم معرفة الغيبيـــات، فظهـــرت الأسطورة والخرافة اللتان قدّمتا حلولا للكثير من الإشكاليات المعقدة والغامضة. و بعد مضي ألـــوف السّنين سُخّر الخيال مرة أخرى، ولكن بضوابط محدّدة فنتج العلم الحديث محوِّرا ومبدِّلا ومبطلا للحلول القديمة. ولكن هذه الحلول بقيت قائمة في جميع المجتمعات الحديثة تلبية لحاجـــات نفـــسية معقـــدة. و في ظلّ هذا الواقع يتبلور السؤال التالي: ما واقع الأدب في ظلّ تحوّلات الفكر البشري؟.

الأدب قديم قدم الفن البشري، وقد عايش الأسطورة والخرافة في جميع عصور تواجدهما، ومبرر ذلك اغتناء المجتمعات عبر جلّ العصور بما سمّي بالأدب العجائبي الذي يوظّف فيه الخيال بكيفية يـــشذ عنها واقع الحياة المألوف. وبمجيء عصر العلم انتشرت حكمة التجريب والموضوعية وحجبت الماديـــة كثيرا من شؤون الحياة الروحية والعاطفية التي يتّخذها الأدب جوهرًا لوجوده، فتعالت مواقف متعدّدة مفادها أنّ الآثار الأدبية القديمة أضحت شيئا باليا غير ضروري، أو أنّ فرص وجود الأدب باتت قليلـــة مقارنة بما يقدّمه العلم وما يعد بتقديمه في المستقبل. غير أنّ معارضة الأدب للعلم لم تكـــن إلاّ وهمـــا متخيّلا؛ فإذا لم يمتنع الأدب قديما عن تمثيل الخرافة والأسطورة والتخيّلات الجامحة التي كانـــت طـــابع العصور القديمة، فإنّ الأدب اليوم قد لجأ إلى تمثيل المعطيات العلمية، فلم يجد الأدباء حرجا من إدراجها ضمن مضامينهم من دون أن تكون كتاباتهم دعاوى صريحة مقصودة لذات العلم، حيث لم تزل ركيزة الأدب هي معالجة ظروف حياة الإنسان ومشاكله وطموحاته في ظلّ ما هو موجود واقعيا مهما كان مصدره وهدفه. وكانت بداية التواصل بين الأدب والعلم ممثّلة ببعض النّصوص المفردة الـــتي ارتـــأت ضرورة معالجة قضايا علمية محدّدة، وازداد التواصل بينهما جـــلاء بظهـــور أدب الخيـــال العلمـــي الذي لم يتخلّ عن أي عنصر من عناصر الأدب؛ فقد كانت جميع العناصر حاضرة فيه مـــن أســـلوب و خيال، و عاطفة و معنى، يضاف إليها عنصر العلم أو قضية علمية شائكة تُصاغ ضـــمن المعطيـــات الأدبية السابقة. و من عجيب الأمر أنّ أدب الخيال العلمي كان مصدر كثير مـــن كـــشوف العلـــم الذي توجّس منه المحدثون موت الأدب، كما كانت نصوص النوع الأدبي الجديد خريطة بيد العلمـــاء يتتبعون من خلالها آثار الطريق نحو المستقبل. ليتضح من ذلك أنّ التّنبؤ ليس خاصية معقودة بنواصـــي العلماء لوحدهم بل هي من خصائص الأدباء أيضا وخصوصا أدباء الخيال العلمي منهم، الذين يتقنون استقراء المعطيات العلمية الموجودة على أرض الواقع دون أن تكون تكهّناتهم مجرّد ادّعاء غير مـــدروس أو رجمًا بالغيب.

تُعدّ القصص الخرافية المملوءة بأجواء السحر والجن والعفاريت الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي[1]: لما تضُمّه من أمانٍ وأحلام صارت اليوم حقائق واقعية، فتلك القصص أيضا تضطلع بأداء وظيفة حدسية لا تختلف عن وظيفة قصص الخيال العلمي، وإن اختلفت الوسيلة؛ وبالوسيلة العلمية والمظهر العلمي سعى أدب الخيال العلمي للانفصال الكلّي عن القصص الخرافية، وخصوصًا في بداياته الأولى التي أعقبت العلم التطبيقي والثورة الصناعية التي أشاعت في البلدان الأوروبية، وهي منبع أدب الخيال العلمي، بريقا جذابا تُجاه العلم لا يخمد حماس الناس إليه وتطلعهم لهيئة الحياة المقبلة في كنفه. وإذا كان أدب الخيال العلمي في بداياته الأولى قد اتّجه نحو نصرة قضايا علمية صارمة تكف الخيال عن الجنوح نحو افتراضات غير معقولة، فإنّ أدب الخيال العلمي في الفترات اللاّحقة قد أصابه تغيير ملحوظ وانقسمت عنه أنواع عدّة، وخصوصا بعد ترسّخ الوجود العلمي وتحقّق الكثير من الافتراضات والتّنبؤات التي تكهّنها كتّاب النّوع الرئيسي منذ عقود قليلة؛ فلجأ بعض الكتاب حينئذ إلى إضفاء أبعاد جديدة عليه؛ فمُزِج حينا بالسياسة برسم خطّة الحياة السياسية المستقبلية، والتي لا تخلو من تأثيرات علمية حاضرة، ومُزج حينا آخر بشطحات متخيلة قوامها الأسطورة والخرافة دون التخلي المطلق عن العلم الذي يعدّ ركيزة أدب الخيال العلمي في جميع أصنافه و ضروبه. ولعل الصنف الثاني منه، والذي يمزج بين الفكر الخرافي الأسطوري والفكر العلمي هو ما يسمى بأدب الفانتازيا العلمية (أدب الخيال العلمي الفانتازي) الذي يحاول التوفيق بين جميع حاجات الإنسان المادية العلمية والروحية الغيبية. وبهذا التوفيق أمكن لأدب الخيال العلمي أن يمدّ التّواصل بين تطوّرات الفكر البشري قديمه وحديثه، وأن ينتج أساطير جديدة مفعمة بمظاهر العصر الحديث وتصوّرات الأفراد فيه. فبما أنّ الأسطورة القديمة قد مثلت العلم في صورته القديمة، فإنّ أدب الخيال العلمي بإمكانه أن يجسّد للبشرية في الأزمنة المقبلة أسطورة العصر الحديث بما يصوّره من مستوى تقدم العلوم وطموحات البشر فيه وأحلامهم ومخاوفهم، و حدوسهم وتنبؤاتهم التي لا يفتأ الناس افتراضها من أجل تشكيل صورة المستقبل.

وسيؤكّد البحث على مدار فصوله الثلاث الأفكار الآتية:

– الفنّ، ومنه الأدب، ليس ظاهرة بسيطة تنتهي بمجرّد ظهور شكل تعبيري جديد أو أسلوب تفكير قائم على أسس تعارض الأسس التي يقوم عليها. فالأدب متجدّد ومنفتح على جميع الإمكانات القديمة والحديثة، المألوفة والمبتكرة التي تتيح تشكيل الصورة الأدبية.

– الخيال ليس قدرة تجمح بعقل الإنسان نحو عوالم غريبة لا قرار للواقع فيها، بل هو أيضا قدرة تجمع ما تشتّت من أفكار الإنسان فتخرجها أفكارا منتظمة، أو أشياء مادّية معلومة.

[1] ينظر، محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994م، ص07.

– العلم ليس عقبة كؤودًا في سبيل تقدّم الأدب، بل كان عاملا محفّزا له و لم يتسبّب في اضمحلاله أو خفوت وهجه؛ فقد أمدّه بالكثير من الإمكانات المثيرة للخيال والباعثة للتجديد في الأساليب والمضامين.

الفصل الأول:

مفاهيم الأدب، الخيال، العلم، وروابطها.

المبحث الأول:

مفهوم الأدب.

المبحث الثاني:

مفهوم الخيال.

المبحث الثالث:

مفهوم العلم.

المبحث الرابع:

الروابط:

أ- روابط الأدب والخيال.

ب- روابط الأدب والعلم.

ج- روابط الخيال والعلم.

الفصل الأول:

مفاهيم الأدب، الخيال، العلم، و روابطها:

يستمدّ مفهوم أدب الخيال العلمي مادّته من ثلاثة مفاهيم رئيسية: الأدب والخيال والعلم، وكلّ واحد من هذه المصطلحات لم يثبت على مفهوم محدّد. وإذا كان تعليل عدم الاستقرار والثبات بالنّسبة للأدب والخيال ارتباطهما بالذّات الإنسانية التي يصعب بل يستحيل دراستها أو تنظيمها علميا وتجاوز اختلافاتها؛ فالاختلاف يعدّ ميزة الإبداع الأدبي منذ العصور القديمة لذلك كان من الصعب إقامة مفهوم نظري محدّد للأدب أو الخيال الأدبي.

إذا كان هذا التعليل معقولا في مجال الأدب والخيال، فإنه سيثير الاستغراب إذا ما ألحق بمفهوم العلم الذي ارتبط فترة زمنية طويلة بالعقل والمنطق والنظام، ممّا يجعل مفهومه مفهوما ثابتا لتجاوزه الاعتبارات الذاتية وجنوحه نحو التعميم والتجريد. ولكن الدّراسات والنظريات العلمية الحديثة أثبتت ارتباطه هو الآخر بعوامل ذاتية في سبيل تفسير العالم الموضوعي، فأزاحت عنه يقينه المطلق وجعلته ذاتا وخيالا وجمالا وليس فقط قياسًا ومعامل مخبرية وتجارب. ولعلّ هذا ما استحث البحث على بذل طاقته من أجل أن يبيّن أن بين الأدب والعلم علاقات تفاعل لا تنافر وتباعد، وهي تتعدّى استغلال الأدب لأفكار ومفاهيم ومصطلحات العلم، واستغلال العلم للصور المتخيّلة التّي تعدّ المنبع الأصيل للإبداع الأدبي مصدرًا للابتكار العلمي والارتقاء بأساليب الحياة البشرية وتحسينها، إلى أن تكون علاقة انصهار وتكامل بين الأدب والعلم ضمن أدب الخيال العلمي الذي لا يقوم إلاّ إذا توحّد الخيال الأدبي مع الخيال العلمي، بحيث لو أزيح أحد الطرفين لكان هذا الجنس تعبيرًا أدبيا خالصًا أو تعبيرًا علميًا خالصًا. وهو بتوحيده بينهما يقتفي حاجة الإنسان المعاصر الذي لا يستهويه ما يبثّه الأدب من صور متخيلة لا معقولة تبعث على متعة زائلة تهدف إلى تمضية الوقت أو الهروب من واقع مليء بالشرور والمشاكل، بل إن أكثر ما أصبح يشدّه إلى الأدب هو تعبيره عن القضايا الإنسانية الكبرى التّي توجه الاهتمام نحو مناقشة المسائل الروحية الإنسانية في ظل التطور العلمي الهائل الذي أصبح سمة العصر الحديث. لذلك ازدادت أهمية أدب الخيال العلمي لاستهدافه التعبير عن هذه الحاجات الإنسانية الجديدة التي لم يكن لها مثيل في العصور القديمة، وقد ذاعت شهرته، تحديدًا، في العصر الحديث الذي استدعى ظهوره مثلما استدعت عصور سابقة فنونا أدبية أخرى، و من ثم حقّت تسمية أدب الخيال العلمي "أدب القرن العشرين"[*].

[*] أطلق محمود قاسم على كتابه عنوان: "الخيال العلمي أدب القرن العشرين"، لأن أدب الخيال العلمي يعبر عن قضايا هذا القرن أكثر من غيره من الفنون الأدبية.

المبحث الأول:

مفهوم الأدب:

ليس مفهوم الأدب بالمفهوم البسيط؛ فقد أحاط به قدر كبير من الاختلاف، و لم تثبت الآراء المتعددة على موقف يقينيّ محدد يخصه منذ القديم، و لم يلبث في كلّ فترة من الزمن ظهور مفهوم جديد أو إضافة جديدة تُمليها ظروف بيئة ما أو مجتمع معين. وبالرغم من بروز تعاريف جادّة فإنّها تُعد محاولات متواصلة تذكي حياة الأدب بوصفه طاقة متجدّدة تحيا على لسان ومع قلم كلّ أديب، ممّا يؤكّد أن الأدب يكتسب في كلّ مرّة القوّة والجدّة بفضل الممارسة، وهذا ما يجعل تحديد مفهوم نظري ثابت له أمرًا مستحيلاً، ومع ذلك لا تحجب هذه الفكرة قيمة التّطوّر النّظري الهائل الذي صحب المصطلح في سبيل كشف هويته الغامضة، وهي تضع البحث أمام إشكاليات متعدّدة، أهمّها: ما هي التّطورات التاريخية التي صحبت مصطلح "أدب"؟ وكيف ساهمت في تحديد مميّزاته وخصائصه؟ و هل هذه المميّزات والخصائص كافية لتجعل نصوصًا معيّنة محصورة ضمن نطاق الأدب أو لتزيح نصوصًا أخرى عنه؟.

لقد كانت كلمة "أدب" قليلة الورود في آثار الجاهليين، وقد احتملت في زمنهم معنيين: معنى حسّيا مفاده الدعوة إلى الطعام، ومعنى نفسيا روحيا مفاده الاتّصاف بحسن الخُلق وتقويم الطباع و« ردُّ النفس إلى حدود مصطلح عليها اصطلاحًا وراثيا »[1]، أي تهذيب النفس وفق سنّة متّبعة موروثة عن الأجيال السابقة. وأشار ابن منظور إلى المعنيين حين قال:

> « الأَدَبُ: الذي يتأدّبُ به الأديبُ من الناس؛ سُمي أدبًا لأنّه يأدِب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح. وأصل الأدْب الدعاءُ، ومنه قيل للصّنيع يُدعى إليه الناسُ: مدعاة ومأدُبة (...) الأدبُ: أدَبُ النفس والدرس. و الأدَبُ: الظَّرفُ وحسنُ التناوُل (...) و الأُدْبةُ والمأدَبةُ و المأدُبة: كلّ طعام صُنع لدعوة أو عرس (...) والأدْبُ مصدر قولك أدَبَ القوْمَ يأدُبُهُم، بالكسر، أدْبًا، إذا دعاهم إل طعامه. والآدِبُ: الداعي إلى الطعام »[2].

---

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، راجعه واعتنى به: درويش الجويدي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1425 هـ، 2004م، ج 01، ص 20.

[2] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط 02، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003م، المجلد 01، [مادّة: أدب]، ص 70.

يتّضح من هذا القول أنّ ابن منظور فرق بين الأَدَب بفتح الدّال وهي تحمل معنى نفسيا، والأدْب بالدّال الساكنة بمعناها المادي. لكنّ ذلك لا يمنع ارتباط الطرفين برابط معنوي؛ إذ كلاهما يقصد به اتّباع المرء سنة كريمة سلكها الأوائل، ولا وجود لما ينفي بأنّ الدعوة إلى الطعام دعوة إلى المحامد وحسن الأخلاق والخير أيضا، وبحجة هذا التوافق النفسي والعقلي بين الدعوة إلى مأدبة طعام و الدعوة إلى اكتساب الخلق النبيل يحصل أن يقترب في الذهن انتقال لفظة "أدب" من معناها الطبيعي المادي إلى معنى نفسي روحي[1]، على الرغم من اختلاف حركة الدّال بين الفتح والسّكون.

وتوارى ذلك المعنى المادي وراء المعنى الخُلقي الذي بقي مستمرًا في عصر صدر الإسلام، وأضيف إليه العنصر التثقيفي تماشيًا مع قول الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم): « أدّبني ربيّ فأحسن تأديبي، وربيتُ في بني سعد »[2]، فلفظة التّأديب هُنا لا تحمل معنى التهذيب الخلقي وإنّما تعني التّثقيف والتعليم[3]. و من ثمّ فالأدب قد جمع في صدر الإسلام بين تقويم الأخلاق وتثقيف النفس. وفي العصر الأموي تضاءل هذان المعنيان أمام المعنى الجديد الذي انتشر بظهور فئة جديدة في المجتمع الأموي، والتي اتخذت لقب: "المؤدّبون"، وجعلت من الأدب مصطلحا يختص بتعليم أبناء الخلفاء والأمراء صنوف الثقافة العربية من شعر وخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيّامهم المتناقلة منذ العصرين الجاهلي والإسلامي، باستثناء ما يخصّ الشريعة الإسلامية من تفسير للقرآن ودراسة الحديث الشريف والفقه، فقد كانوا يُطلقون على الجنس الخاص بتعليمها لفظ "عِلْم"[4].

أصبحت مادّة الرواية في العصر الأموي موضوع الأدب. ويرى مصطفى صادق الرافعي أنّ هذا المعنى يستحقّ أن يكون أوّل مفهوم اصطلاحي لكلمة "أدب"، نافيا وجوده في آثار الجاهليين أو آثار صدر الإسلام، مضيفا بأنّ الجنس الذي يقع فيه الاهتمام برواية الشعر والنثر وأخبار العرب وأيامهم كان يُسمّى خلال القرن الهجري الأوّل: "علم العرب"، والأدب بهذا المفهوم الاصطلاحي استُخدم في القرن الهجري الثاني في عهد الدولة الأموية[5]. غير أنّ الرافعي لم يورد ما يشير إلى رفضه القاطع لما شاع من معان لغوية في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام على عكس طه حسين الذي شكّك بالمعاني الأولى التي صحبت الكلمة في بداية حديثه عن أصلها: إذ إنّه ينكر الأصل الحسي

---

[1] ينظر، عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي – مقاربات منهجية معاصرة، ط 01، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998م، ص ص 9، 10.

[2] ابن الأثير (مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري)، النهاية في غريب الحديث و الأثر، تحقيق: محمود محمد الطناحي و طاهر أحمد الزاوي، (د.ط)، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 1399هـ، 1979م، ج 01، ص 03،

[3] ينظر، أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مارس 2003م، ص 13.

[4] ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، ط 24، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2003 م، ص 08.

[5] ينظر، مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 01، ص ص 21، 22.

الذي ذُكر آنفا على أنّه الأصل الأوّل الذي تفرّعت عنه المعاني النفسية، ويقرّر، جريًا وراء رأي المستشرق الإيطالي كارلو نالينو (Karlo Nalino)، أنّ كلمة "أدب" اشتُقّت من الدّأْب بمعنى العادة والسُّنة، أي تتبّع مكارم الآباء ومفاخرهم، ويزيد ذلك توضيحا حين جعل الكلمة (أدب) مشتقة من جمع دأْب وهو: أدْآب الذي قُلِب إلى آداب، فأخذ منه العرب المفرد: أدب، ونسوا ذلك الأصل (دأْب)، فجرى استعمالهم للأدب بمعنى العادة، ومنه انبثقت بقية المعاني المعروفة. غير أنّ طه حسين يعود فيشكّك مجدّدًا في افتراض نالينو بحجّة الافتقار إلى دليل علمي قاطع يؤكّد أنّ الأدب اشتق من الجمع آداب المُنقلب عن أدآب جمع دأب، مثلما لم يوجد سابقا ما يؤكّد استعمال الكلمة في التّراث الجاهلي وصدر الإسلام؛ فهو تراث مشكوك في صحته، وبحجّة عدم ورود لفظة "أدب" في القرآن الكريم، وعدم توفّر ما يثبت صحّة الحديث النبوي الشريف المذكور سابقا، حتّى يثْبُت بعد ذلك الحكم اللغوي للكلمة الواردة فيه. وحتّى ما حُمل على ألسنة الخلفاء في السنوات الأولى من القرن الهجري الأول لا يثبت وجود الكلمة، وهذا ما جعله يرجع أوّليتها إلى العصر الأموي لكثرة النصوص (الصحيحة) التي استعملت فيها بوزن الفعل: أدّب، واسم الفاعل: مؤدِّب، اللذين يستخدمان في مجال التعليم عن طريق الرواية[1]. ولكن هذا اليقين بدوره محل شك و تساؤل: إذ متى ظهرت اللفظة؟ و ما مصدرها إذا لم تكن متوارثة عن التّراث الجاهلي وبدايات العصر الإسلامي؟.

يقع طه حسين في تناقض واضح، فهو من جهة يعتدّ بالنصوص الكثيرة الواضحة التي ظهرت فيها الكلمة باستفاضة دون تشكيك فيها، فكيف إذن يصرّح بصعوبة تحديد الوقت الذي ظهرت فيه[2]، جنبا إلى جنب مع العبارات التي يصرح فيها بصحّة ووضوح النصوص الأموية؟!. ومن جهة أخرى يثبت طه حسين تناقضه باستعانته بآراء نالينو في تحديد مصدر الكلمة وكيفية انبثاقها الفجائي في العصر الأموي، وهي آراء في حدّ ذاتها مفترضة. فكيف يتبنّى طه منهج الشّك فيما قدّم من آراء هي حسبه غير مؤكدة بدليل علمي، ويؤيّد بالمقابل أفكارًا مفترضة لا يؤيّدها بدورها منطق العلم ؟!.

واللغات السامية المجاورة للعربية، وفق افتراض نالينو، خلِو من كلمة "أدب"، حيث لم ترد لا في العبرية ولا السريانية، وإنّما دخلت المعجم العربي مع بداية عصر التدوين وصناعة المعاجم في العصر الأموي، إذ نقلها اللغويون مع ما سمعوه من ألفاظ عربية حجازية فصيحة، فصارت من لغتهم، وأصبح من العسير تحديد مصدرها أو عزلها عن لغة قريش، ومن ثم فاللّفظة قد دخلت المعاجم اللغوية في العصر الأموي من إحدى اللهجات العربية القديمة الضائعة[3]، وانطلاقا

---

[1] ينظر، طه حسين، الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، (د.ط)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان/ مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، المجلد5، ج 1، ص ص 25، 26.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 26.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 27.

من هذه المعاجم تداولها المؤدّبون. و لعل هذا ما يبعث على التساؤل مجددا: كيف ظهرت هذه الكلمة في معاجم الأمويين من دون أن يكون استعمالها قائما من قبل؟ وكيف تصل هـذا العـصر بالـذات دون أن تكون بعض آثار الجاهليين والمسلمين الأوائل قد ساهمت لتكون رابط الوصل بين العـصور؟ و إذا لم تكن هذه الآثار رابطا حقيقيا بل مشكوكًا فيه، فكيف تنتقل ألفاظ لغة بائدة إلى عصر بعيـد عنها بأكثر من درجتين؟. ولعلّ ما يخرج طه حسين من قيد رفض آراء مشكوكة بآراء مشكوكة أخرى هو قوله: « وليس في مثل هذا الافتراض حرج. على أنّي لا أحرص على هـذا الفـرض، ولا أقـول إنّي أرجّحه أو أقوّيـه »[1]، ممّا يفسح المجال أمام الباحثين في العصر الحديث لإعادة دراسـة تـراث الماضي وتدعيمه بافتراضات جديدة لا تَحيد عن منطق العلم بالاستعانة بما توصّل إليه البحث العلمـي الحديث من أدوات وتقنيات ومناهج.

ويتّضح ممّا سبق أنّ طه حسين قد شقّ لكلمة "أدب" طريقا افتراضيا طويلا كان مـن الممكـن اختصاره بتقوية وتدعيم الاعتبار الأوّل الذي يسوّغ وجود الكلمة في الجاهلية بمعنى الدّعوة إلى مأدبـة طعام بوصفه المعنى الحقيقي الأوّل وانتقاله إلى معنى مجازي هو الدعوة إلى محاسن الأخلاق، وما يتبعـه من معان مجازية أخرى، كما يحصل مع كثير من ألفاظ المعجم التي تنتقل من مدلولها الحسي إلى مدلول ذهني مجازي[2]. وما الذي يمنع ذلك خصوصًا أن الكلمة قد وردت في أوّل معجم عربي بمعنًى حـسّي مطلق: « والآدبُ: صاحبُ المأدُبة (...) و المأدُبة والمأدَبَةُ، لغتان: دعوة على الطعـام »[3]. ثمّ ظهـرت في لسان العرب لاحقا بمعنى خلقي نفسي بجوار معناها المادي، ممّا يدلّ على وجـود تحـوّل مجـازي في المعنى. وارتكاز المعاجم القديمة على تدوين كلمات اللغة بعد سماعها كما تُستعمل أو تجري بالفعل على ألسنة الفصحاء، إضافة إلى تدليلهم على معانيها بشواهد شعرية مسموعة عن رواة ثقاة ومشهورين من العصرين الجاهلي والإسلامي، بمقدوره إثبات أن كلمة "أدب" قد كانت من الألفاظ الحيّة المستعملة في البيئة العربية القديمة قبل العصر الأموي.

اشترك الرافعي وطه حسين في تحديد العصر الأموي علـى أنّـه المنطلـق الفعلـي للمفهـوم الاصطلاحي للأدب، و أُلحق بميدان التعليم الذي اشتغل به المؤدّبون الرواة دون الكتّـاب والـشعراء المبدعين[4]. وقد ساهمت حركة التدوين في تطوّر علوم اللغة العربية التّي أدّت إلى اتّساع آفـاق الأدب بدخولها مجال النشاط التعليمي للمؤدّب. لكن هذه العلوم اللغوية ما لبثت أن استقلت عن مفهوم الأدب

---

[1] طه حسين، الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، ص 26.

[2] ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، ص 08.

[3] الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط 01، دار الكتـب العلميـة، بـيروت، لبنـان، 1424هـ، 2003م، المجلّد 01، [باب : الهمزة- مادة : أدب]، ص 60.

[4] ينظر، مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 01، ص 23.

منذ القرن الثاني للهجرة[1]. وبحلول القرن الثالث عهد العباسيين ضاق مفهوم الأدب وعاد إلى ما كان عليه من معرفة الشعر والنثر وما يتّصل بهما من أخبار وأنساب وأيّام[2]. و استتبع هذا الضيق تطوّر آخر وهو انفلات هذه المعرفة الأدبية من قيد التعليم عن طريق الرواية وتدوينها في كتب أدبية مستقلّة خاصّة بها مثلما استقلت العلوم اللّغوية بمخطوطاتها الخاصّة. وقد كانت هذه الكتب الأدبية محـــور اهتمـــام قـــارئ الأدب في تلك الفتـــرة، وأهمها: "البيان والتبيين" للجـــاحظ، "الكامـــل في اللغـــة والأدب" للمبرّد، "عيون الأخبار" لابن قتيبة ... وغيرها. وقد جمعت إلى جانب صناعتي الشعر والنثر وما يتّـــصل بهما من أخبار قضايا بلاغية ونقدية كما في كتاب الجاحظ، وقضايا لغوية في كتاب المبرّد، رغم انفصال اللغة عن مفهوم الأدب منذ القرن الثاني، على عكس كتاب ابن قتيبة الذي أصـــاب مفهـــوم الأدب في عصره فخصّه بالصّنعة الإبداعية وأخبارها[3]. وفي نفس الفترة (القرن الثالث الهجري) ألّفت كتـــب استخدمت الكلمة للدّلالة على معان متعددة تـــستقل كـــلّ منـــها بطبقـــة خاصّـــة مـــن النـــاس أو النشاطات، منها: "أدب الكاتب" لابن قتيبة، و"أدب النديم" للشاعر كشاجم، كما أفردت كتـــب أخرى في أدب القاضي وأدب الوزير وأدب الحديث، وأدب الطعام، وأدب المعاشرة، وأدب السفر ... و لم تبتعد هذه المصنّفات رغم تخصّصها الطبقي عن إيراد الـــشواهد الـــشعرية وأخبـــار الـــشعراء[4]. و من ثمّ فقد ارتبط مفهوم الأدب في هذه المرحلة بالموضوعات المبثوثة في المدوّنات.

ولكن حدود التدوين التي ضيّقت من مفهوم الأدب لم تمنع العرب من توسيعه خـــلال نفـــس الفترة؛ حيث طمحوا إلى توسيع ثقافتهم الأدبية بفعل تأثّرهم بنمط حياة المجتمع الفارسي[5]، فأضـــافوا إلى المصادر الأدبية السابقة معرفة الألعاب الفارسية والعلوم العملية، ويتجلّى ذلك في قـــول الحـــسن بن سهل: « الآداب عشرةٌ؛ فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنوشروانية، وثلاثة عربيـــة، وواحـــدة أرْبـــت عليهنّ؛ فأمّا الشهرجانية فَضَرْبُ العود، ولعب الشطْرَنج، ولعـــب الـــصوالج. وأمّـــا الأنوشـــروانية فالطّب، والهندسة، والفروسية. و أمّا العربية فالشعر، والنَّسَبُ، وأيّامُ الناس. و أمّا الواحدة التّي أربت عليهنّ: فمقطّعات الحديث، والسّمر، وما يتلقّاه الناسُ بينهم في المجالس »[6]. فقد شهد القرن الثالـــث تطوّرًا متباينا في مفهوم الأدب امتدّ من التخصيص باستبعاد علوم اللغة إلى الاتّساع بإدخال علوم أجنبية

---

[1] ينظر، طه حسين، الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، ص ص 28، 29.

[2] ينظر، أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 14.

[3] ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، ص 09.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 10.

[5] ينظر، دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى اللغة العربية: محمد ثابت الفندي، إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبـــد الحميـــد يونس، (د.ط)، أ– الإبشيهي، (د.ب)، جمادى الثانية 1352 هـــ، أكتوبر 1933م، المجلد 01، العدد 01، ص 532.

[6] الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثَمَر الألباب، قدّم له وشرحه و وضع فهارسه: صلاح الدين الهواري، ط 01، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1421 هـــ، 2001م، المجلد 01، ص 193.

على الثقافة الأدبية العربية بفضل حركة النقل والترجمة. غير أن هذا المعنى الشمولي قد أخذ في التّراجع في الفترة ذاتها وفي القرن الرابع للهجرة أيضا، حتى كاد يعود إلى المعنى الذي عرف به في العصر الأموي وهو معرفة المأثور من الشعر والنثر وما يرتبط بهما من أخبار وأنساب لولا الاهتمام الجديد بالنّقد الفنّي الذي لازم مفهوم الكتابة الأدبية منذ ظهور بداياته الأولى عند الجاحظ والمبرّد وابن سلاّم، أي منذ القرن الثالث، واشتدّ ارتباطه بالأدب طيلة القرن الرابع قبل أن يستقل ضمن ميدان علم البلاغة في القرن الخامس للهجرة[1].

ويشار في هذا المقام أنّ لقب "الأدباء" الذي استبدّ به المؤدبون في العصر الأموي قد قلّت قيمته باحتوائه هذه المهنة بسبب تفشي العجمة في اللسان العربي[2]، وصار يطلق على الكتّاب والشعراء أصحاب الصنعة الإبداعية الشعرية والنثرية ابتداءً من القرن الثالث[3] في الوقت نفسه الذي كان يطلق فيه على أصحاب المدوّنات المتضمّنة للنتاج الأدبي المُحقَّق بالرّواية، مثل كتب الجاحظ والمبرد وابن قتيبة. و منذ منتصف القرن الرابع الهجري انفرد بلقب الأدباء: الكتّاب والشعراء، دون العلماء (اللغويون، النحاة، النقاد...) لضعف الرواية واستقلال كلّ علم بطبقته الخاصّة واسمه الخاص، وذلك ما أدّى إلى انفصال الأدب عن علم العربية[4]، أو علم الأدب بوصفه دراسة له، وبهذا عرف العباسيون الفرق بين الأدب الإنشائي (الإبداعي) والأدب الوصفي (الموضوعي)، الذي تداولته كتب المحدثين؛ فالأوّل هو الأثر المنظوم أو المنثور الذي يراعى فيه الجمال الفنّي، والثاني دراسة للأدب الإنشائي تحليلا وتأريخا[5]، أي إنّ الأدب الوصفي يشمل النقد الأدبي وتاريخ الأدب، وكلاهما يهتم بدراسة الآثار الإبداعية.

وفي مبحث عقده ابن خلدون بعنوان "علم الأدب"، تحدّث عن مفهوم الأدب، لكنّه لم يحدّد رؤيته بشكل واضح؛ إذ تأرجح بين معنيين لم يبيّن أيّهما الأصح: الأول يخصّ صناعة النظم والنثر والتّأدّب بضروب الثقافة المختلفة التي تُعين على إجادة هذه الصنعة، أما الثاني فقد عزل فيه المفهوم الإبداعي وقصر الأدب على معنى التّأدّب الذي وسّع مساحته ليشمل الأخذ من جميع العلوم المعروفة في ذلك العصر، حيث قال:

> « هذا العلم لا موضوع له، يُنظر في إثبات عوارضه أو نفيها. و إنما المقصود منه عند أهل اللّسان ثمرته، وهي الإجادة في فنّي المنظوم والمنثور، على أساليب العرب

[1] ينظر، طه حسين، الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، ص ص 28 - 30.
[2] ينظر، مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 01، ص 31.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 23، 24.
[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 26.
[5] ينظر، طه حسين، الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، ص ص 35 - 37.

ومناحيهم؛ فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة، من شعر عالي الطبقة وسجع متساوٍ في الإجادة و مسائل من اللغة والنّحو، مبثوثة أثناء ذلك، متفرّقة، يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية؛ مع ذكر بعض من أيام العرب، يُفهم به ما يقع في أشعارهم منها. وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة. و المقصود بذلك كلّه أن لا يخفى على النّاظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفّحه، لأنه لا تحصل المَلَكةُ من حفظه إلا بعد فهمه، فيحتاجُ إلى تقديم جميع ما يتوقّف عليه فهمه.

« ثم إنهم إذا أرادوا حدّ هذا الفن قالوا: الأدبُ هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كلّ علم بطرف؛ يريدون من علوم اللّسان أو العلوم الشرعية من حيث متونُها فقط، وهي القرآن و الحديثُ »[1].

وابن خلدون في هذا التعريف لا يقصد العلوم على إطلاقها وإنما علوم عصره وحسب، وهي العلوم المتعلقة باللسان العربي وعلوم الشريعة، رغم أنّ هذه الأخيرة لم تكن جزءا من مفهوم الأدب في القرون الهجرية الأولى، إلى جانب مختلف أنماط الثقافة الأدبية السائدة في القرن الهجري الأول التي أدرجت تحت مفهوم علم العربية أو العرب قبل أن تصبح من اهتمامات المؤدبين و من مكونات مفهوم الأدب في العصر الأموي (و قبل أن تستعيد اسم علم العربية مجددا في العصر العباسي). و الأدب حسب ابن خلدون ظاهرة خاصة و متكاملة في نفس الوقت؛ فهو يكتسب خصوصيته من اختلافه عن بقية الظواهر اللغوية، و مع ذلك يكتسب الصفة الثانية من حرص الأديب على تحصيل ما يتعلق بتلك الظواهر: من شعر راق و نثر مثله ومسائل لغوية ونحوية و أخبار و أيام و أنساب، شرط أن يتحقق له فهم ما هو بصدد تحصيله من معارف وأيضا مقدرته على إخراجها ضمن قوالب خاصة يتجلى فيها الحسن و الجودة (الإجادة في فني المنظوم و المنثور).و من ثم فإن ابن خلدون ينوه بأن المعارف العامة يجب أن تكون خادمة لخصوصية الأدب و عاملا مساعدا على صقل الموهبة، لا أن يكون الحيز الإبداعي الأدبي الخاص مجالا لاستعراض معارف معلومة سلفا.

وقد شهد مفهوم ابن خلدون تجاور المعنى الضيق الذي ظهر في العصر الأموي والمعنى الواسع الذي عرفته بعض فترات العصر العباسي، ممّا يجعله خلاصة أفكار الأجيال السابقة إضافة إلى أفكار القرن الثامن الهجري، وهذا ما يبين صعوبة الاستغناء عن الأدب ببعديه الضيّق والعام، والذي جرى اعتماده في العصر الحديث أيضا؛ إذ إنّ مفهوم الأدب في الفرنسية يُطلق على الأدب الخالص الذي يُراعَى فيه التعبير عن تجربة خاصّة بأسلوب جميل قصد إثارة المتلقي، ويشمل الشعر

[1] ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، (د.ط)، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 631.

والنثر وفنونهما[1]، كما يطلق أيضا على الأدب بمفهومه العام، والذي يشمل النصوص التّاريخية والفلسفية التي تتميّز « بخصائص الأدب من ناحية الصياغة وحرارة الفكر، والاعتماد على التصوير البياني بدلاً من الأسلوب التقريري الجاف »[2]. وهذا الاتّساع شبيه بالذي دعا إليه ابن سهل، وهو يستدعي النظر في نصوص التراث العربي: التاريخية والفلسفية والدينية والجغرافية والطبّية وكتب السحر والكيمياء لإعادة بناء مفهوم الأدب وتدعيمه بالآثار العلمية التي تمتاز بحسن صياغتها رغم بعد حدودها المعرفية عن حقل الأدب، فهي أيضا تستحقّ أن تكون أعمالا أدبية إبداعية وليس فقط تلك الأعمال التي تتعلق بالشعر أو النثر و تقاليدهما و العلوم التي تشغل ميدان علم الأدب (حين كانت تعد هذه العلوم أدبا قبل أن تنفصل عنه، مثل علوم اللغة، والبلاغة ...). وبذلك يتساوى ما ينتجه العقل مع ما ينتجه الشّعور بفضل الأسلوب البديع.

و لقد تتابع استعمال لفظة "أدب" في البيئة العربية إلى غاية العصر الحديث، ولكنّها وصلته محمّلة بضعف القيمة الفنية الجمالية التي لازمتها في العهد القديم، إثر الانهيار السياسي والاجتماعي للدّولة الإسلامية في العصر الوسيط. فجرى تبعا لذلك استعمال العرب المحدثين للكلمة وفق المعاني التّي تحملها اللفظة الغربية (Littérature)، وخصوصًا بعد الانفتاح العربي على الفكر الأوروبي أواخر القرن التاسع عشر[3]. أي إنّهم استخدموا كلمة "أدب" العربية ليعبّروا بها عن المفهوم الغربي الحديث للكلمة الأجنبية وليس عن محمولاتها القديمة لأن (Littérature) تمتلك هي الأخرى ميراثا تاريخيا متعدّد الرؤى يشابه إلى حد ما تاريخ كلمة "أدب" العربية من ناحية معناها الواسع وإشارتها إلى اكتساب الصّفات الحميدة والأخلاق الحسنة؛ فالكلمة الأجنبية تعود إلى الأصل اللاّتيني (Littératura) الذي يُستخدم بمعنى مطابق لمعنى لفظة (Gramatiké) اليونانية: وتعني المعرفة بفن كتابة الحروف، ثمّ اتّسع معناها فصارت تدل ابتداء من القرن الثامن عشر للميلاد على علم الأدب، والثقافة الأدبية التي يلتزم الأديب بتحصيلها، وكذا ظروف حياته. كما أطلقت على كلّ ما له علاقة بالمعرفة المكتبية (الببليوغرافيا) أي كلّ ما كتب قديما. وطرأ أوّل تحول في معنى اللفظة في ألمانيا ابتداء من سنة (1759م) عندما استعمل ليسنغ (Gotthold Ephraim Lessing) الكلمة اللاتينية ليعبّر بها عن النتاج الأدبي الحديث لعصره. وبعد سنة (1770م) استعملت اللفظة مقرونة بصفة فكانت تدل تارة على نتاج بلد ما وتارة تشير إلى نتاج فترة زمنية محددة، و لم يجر استعمالها مفصولة عن تلك الصفات إلاّ مع المنظّرة الفرنسية السيدة دي ستايل (Madame De Staël) التي استخدمتها لتعبّر بها عن النشاط الأدبي بصفة عامة، فوجهت النظر إليه في حدّ ذاته دون تخصيصه ببلد معيّن أو فترة ما، وذلك في كتابها: "في الأدب منظورا

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، ص 10.

[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، ط 02، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سبتمبر 2002م، ص 07.

[3] ينظر، عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي – مقاربات منهجية معاصرة، ص 16.

إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية" (De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales)، المنشور سنة (1800م)، فجرى التفريق بعدئذ بين الأدب بوصفه صناعة إبداعية وبين دراسته[1].

لكن أهم انفصال حققه مصطلح الأدب عند الغربيين هو انفصاله عن مصطلح "الآداب الجميلة" (Belles Lettres) الذي ارتبط بشكل عام بكلّ ما له علاقة « باللياقة النبيلة والمعاملة الجيدة والأناقة الناعمة والفنون الجميلة »[2]. وارتبط بشكل أخصّ بفنّي الشعر والبلاغة، دون النثر، ليعبر من خلالهما عن القيم الثابتة التي تمثّلها مفاهيم الحقيقة والجمال والسمو، وهذا ما تجاوزه مفهوم الأدب ابتداءً من القرن التاسع عشر تماشيا مع صعود الرواية التّي صارت من أجناسه الهامّة، والتي أخرجته من بوتقة الأرستقراطية إلى عامّة الشعب، فتوارى البعد الجمالي خلف البعد الاجتماعي الذي صار البعد المميّز للأدب[3].

للمصطلح الغربي إذن ميراث تاريخي معتبر؛ فقد استعمل بمعنى فنّ الكتابة، ثمّ استوعب علم الأدب وثقافة المتأدّب وظروف حياته، وانفتح على المعارف العلمية والتاريخ والفلسفة، وبعدئذ ارتسم بحدود الآداب الجميلة الراقية بعد تخصّص العلوم واستقلالها، وأخيرًا اكتسب معناه الحديث بفضل انفتاحه على الجماهير الشعبية، وتَداولَه الناس بوصفه مفهومًا تطوّريا « يتغيّر محتواه حسب الأوضاع التاريخية »[4]؛ فهو جنس كلامي يلتزم بتمثيل روح العصر بالتعبير عن ظروف الحياة الاجتماعية. و لكن المبالغة في طرح الأدب بوصفه كيانا يحمل أفكار المجتمعات المتغيرة باستمرار وجّه ثقل الاهتمام إلى المضمون وتجاهل الشكل، وهو ما حفّز النّقاد على مناقشة إشكاليات وفروض جديدة تحاول تجاوز النقائص السابقة، وتطوير مفهوم الأدب. وقد حُوّلت بؤرة الاهتمام إلى الإشكاليات التالية: ما الذي يجعل النص أدبيا؟ وما مقدار أدبيته؟، أو بعبارة أخرى: بناءً على أي مقياس تقاس هذه الأدبية بعد إقصاء البُعد الاجتماعي؟ أ هو السياق اللّغوي؟ القَارئ؟ ...

يرى جونثان كولر (Jonathan Culler) أنّ الأدبية تحتاج إلى صرف الهمّة إليها، رغم أنّها قد توحي ظاهريا بعدم أهمّيتها، ومن ثمّ فإنّه يدعو إلى إعادة دراسة المسائل النظرية بحجّة اكتشاف الأدبية في الظواهر و النصوص غير الأدبية، و تأكيد أن الخصوصيات التي كانت تقام عليها صفة الأدبية

---

[1] ينظر، روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدّم له: محمود الربداوي، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1985م، ص ص 15، 16.

[2] فانسان جوف، رولان بارت و الأدب، تر: محمد سويرتي، ط 01، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994م، (مقدمة المترجم)، ص 05.

[3] ينظر، روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدم له: محمود الربداوي، ص ص 16، 17.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

صارت مرتبطة بخطابات وممارسات غير أدبية[1]؛ إذ قبل العصر الحديث لم يُبذَل جهد لعزل الأدب عن باقي المؤلفات التي لا تمت بصلة للكلمة، فتارة كانت تُستعمل بمدلول عام مطلق يشتمل على كلّ شيء قيد الطبع: فكلّ ما ينتمي إلى تاريخ الحضارة أو التراث البشري هو من صميم الأدب (كتب الطب والفلك والسحر والتاريخ والفلسفة من موضوعاته)، والذي لا يكتسب أدبيّته إلاّ بقدر ما يعبر عن هذا التراث الشامل المكتوب: وهو مفهوم مغلوط لأنّ تاريخ الحضارة مجال واسع يتجاوز النطاق الأدبي ولا يتطابق معه، وهو أيضا يعرفه ويبيّنه بمعايير أجنبية عنه ويفصله عن حقله النوعي الخاص الذي ينتمي إليه. حتّى إذا بدأ مفهوم الأدب يضيق، تقلَّد مقياس "الكتب العظيمة" التي تتّسم بقيمة جمالية راقية أو بمضمون فكري راق ممتزج بأسلوب راق، ولكن هذه الكتب قد ساهمت في إفقار ذلك المفهوم رغم إيجابياتها التي تخدم الأغراض التربوية والتعليمية للطّلاب والمبتدئين، أو تلك الوجهة الإيجابية التي تخصّ الكتب التاريخية والفلسفية بمميّزات الأدب العظيم لجمال بنائها[2]. و من الجليّ أنّ مقياس العظمة مقياس طبقي تنتقي على أساسه النخبة الرّاقية النصوص التي يجب أن يقرأها العامة. و لذلك فإنّ مفهوم الأدب القائم على هذا المقياس مفهوم انتقائي وقيمي خاضع لأذواق الخاصّة؛ إذ ما الأساس أو المبدأ الذي يحدّد مقياس العظمة؟ وما الذي يضمن ثبات هذا المبدأ إن وُجد أمام تغيّر الأذواق؟!. فهذا المقياس ضيَّق مفهوم الأدب وحجب عنه خصائص أدبية لا توجد في الكتب العظيمة. وهل من الممكن أن يكون مبدأ التخييل أنفع من محدِّدات مفهوم الأدب السابقة؟.

هنالك فرضية يُنظر إلى الأدب بمقتضاها على أنّه فنّ تخييلي ابتداعي[3]، يقتصر على ما ينظم من شعر ويؤلف من مسرحيات وقصص نثرية: إذ هو نتاج خيال الأديب دون غيره من الأشخاص الذين يشتغلون بصنوف المعارف العلمية والتاريخية والفلسفية ... حيث إنّ العالَم الأدبي عالَم متخيَّل سواء فيما يتعلق بالمتكلم في قصيدة أو بالشخصيات والأحداث في قصة أو مسرحية ... إنّ كلاّ منها يحتمل صورة غير حقيقية عن الصور الواقعية المتعيّنة، وحتّى ضمائر الإشارة وظروف الزمان والمكان توظّف في طرق خاصّة ولا تشير إلى وجهتها الحقيقية، أي إنّ كلّ ما يتضمّنه الأدب يعد ملكية خاصة خاضعة للتّأويلات المتعدّدة والمفترضة التّي يقرّرها السياق الداخلي للنّص، وهي تختلف عن التفسيرات التي تفرضها سياقات الخطابات غير الأدبية[4]. لكن وصف الأدب بأنّه إبداع تخيّلي متضاد مع الحقيقة لا يعطيه مفهوما مستقرًّا و نهائيا. لأنّ مفهوم الحقيقة في حدّ ذاته لا يقع على طرف

---

[1] ينظر، جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003 م، ص 38.

[2] ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط 03، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان/الشركة الشريفية للتوزيع و الصحف، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص ص 19 - 21.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

[4] ينظر، جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، ص ص 49، 50.

نقيض ومحايد لكلّ ما هو تخيلّي، فما يبدو حقيقيا للوهلة الأولى قد يتضمن عناصر متخيّلة والعكس صحيح أيضا: إذ من الممكن أن تتضمّن الأعمال المتخيَّلة إشارات للحقيقة. كما أنّ الكتابات القديمة التي رفضها هذا المفهوم، لأنّها ليست شعرا أو مسرحية أو قصة، تغدو أعمالا إبداعية لِما تحتويه من علامات التخييل[1].

و عَوْدا بالبحث إلى مناقشة فكرة الأدبية، يلاحظ أن الآراء الثلاث السابقة الذكر (الأدب: كلّ ما هو مكتوب من الموروث الحضاري، وهو الكتب العظيمة، وهو كلّ كتابة تخيّلية) تجبرُ الأدب على الانفتاح على خطابات غير أدبية، لأنّ كلّ ما يحتويه تاريخ الحضارة لا يخلو من أحد هذه الصفات. وعندما عرف معناه الحديث ابتداء من القرن التاسع عشر بفضل كتاب دي ستايل أجبر على أن يتنفّس نسيم البيئة الاجتماعية ويعبّر عن حاجاتها وحسب. وهذا المعنى غير دقيق هو الآخر في نظر نقاد القرن العشرين، وخصوصا بعد أن عايشوا التّطورات الهائلة التّي حقّقها الشكلانيون الرّوس في دراستهم للّغة، فأصبح الشكل اللغوي أكبر محدّدات مفهوم الأدب، وموطن انبعاث الأدبية، وعندما يطرح السؤال على الشكلانيين: ما الأدب؟ يُجاب:

> « هو تنظيم محدَّد للغة. إنّ له قوانينه، وبناه وصنعاته النوعية الخاصّة، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أيّ شيء آخر. والعمل الأدبي ليس حمّالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادّي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية: إنّه واقعة مادية، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة. و هو مؤلّف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتَعْبِير عن رأي المؤلّف »[2].

فالأدب من هذه الوجهة واقعة مادية شكلية، مادّتها اللّغة، وليس مشاعر الأديب أو مواضيع المجتمع أو مواضيع خيالية متعالية، فهو بناء لفظي يتّبع صنعة خاصّة، حتّى ليمكن للناقد عزل هذا البناء وتحليله بطريقة موضوعية تماثل التحليل أو الوصف العلمي لآلة، ممّا يخوّل القول بأنّ الأدب قد تحوّل إلى تقنية لغوية. وكما ورد في القول: هذا البناء ليس عشوائيا، وإنّما هو صنعة محكومة بقوانين خاصّة، أبرزها "التغريب" الذي يقصد به في لغة الشكلانيين: تحريف اللغة الأدبية عن أنماط الاستعمال العادي لها، بصورة منظمة، تشمل: تركيب الأصوات (الكلمات)، والإيقاع والقافية، والنحو، والتقنيات السردية، فينتزع ألفة الكلام العادي ورتابته، ويجعله قابلا لإدراك جديد من خلال تحطيم التناسب العرفي

---

(1) ينظر، تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995م، ص ص 9 - 11.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

بين الدّال والمدلول، وباستعمال أدوات التّنظيم السابقة، إلى أن تنشأ لغة خاصة تُلفت الانتباه إلى تشكيلها المختلف[1]. و هذا ما تفتقر إليه اللغة العادية التي تعجز عن لفت الانتباه إلى بنيتها لأنّها، من شدّة ألفة الناس بها، صارت تُستعمل بطريقة آلية لا واعية لا يسمن مُستعملها ولا يغنيه تعقيد تراكيبه أو تنميق أسلوبه بقدر ما يهمّه إلى درجة عالية تبليغُ أفكاره وتحقيق منفعة ولو بأبسط الكلمات أو أقلها نضارة وأفقرها إلى الإيقاع والتهذيب.

ولعل ما يعيق الفرضية الشكلانية هو عدم وجود أساس فعلي يتحدّد من خلاله المعيار الذي تتحول عنه اللغة الأدبية، أو بتعبير آخر لا وجود للغة عامّة مألوفة وحيدة مبنية على قانون علمي أو مشيّدة بحسابات رياضية يغرّبها الأديب؛ فاستعمال اللغة الاعتيادية نسبي وغير ثابت، وهو يختلف من جماعة لأخرى تبعا لاختلاف الطبقة والدين والجنس والمنزلة... و ما يعدّه فرد ما معيارًا للغة الاعتيادية يعدّه آخر انحرافًا، وما لم يكن في القديم أدبيا لسبب ما فهو اليوم أدبيّ بحكم استخدامه لألفاظ مهجورة وتراكيب تختلف عن الاستخدامات الحالية لها. ثمّ بعد ذلك يتعذّر على النّقاد تحديد أدبية النصوص الأدبية القديمة (أو التحقّق من أدبيتها) لتعذّر توفّر نماذج لخطاباتها الاعتيادية[2]. ولا يفيد مفهوم الأدب في هذه الحالة القول بأنّ كلّ قطعة لغوية « ليست مغرّبة إلاّ قبالة خلفية ألسنية معيارية معيّنة، وإذا ما تبدّلت هذه الخلفية فإنّ الكتابة تكفّ عن كونها مدركة بوصفها أدبية »[3]، لأنّ هدف البحث ههنا هو إقامة مفهوم نظري عام للأدب يتجاوز المكان والزمن، ولا تغنيه المفاهيم الجزئية التّي يتوصّل إليها بوضع النصوص الأدبية الفردية قبالة الاستخدامات المتغيرة للغة العادية البسيطة. وأكثر ما يزعزع "التغريب" (بغضّ النظر عن معيار نسبية اللغة الاعتيادية أو ثباته) هو الاهتمام بالأدب بوصفه شعرًا، خاضعًا لتقنيات جمالية تُبرز الشكل، وتجاهُل الكتابات الأدبية الواقعية والطبيعية التي لا تستخدم تلك التقنيات الشعرية إلاّ لأنّها توجّه الانتباه إلى وعي المضمون وليس اللّغة، فهي: « لا تعي ذاتها أو تنمّ عن ذاتها ألسنيا بأيّة طريقة تُلفت الانتباه »[4]. والأدبية في هذه الحالة تحافظ على جزء من الأدب وتقصي طرفا فيه؛ وهو الأشد إيغالاً في النثرية، والذي يهتمّ بمقصد المعنى دون مقصد اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها؛ فهي تكرّس نفسها للنّوع الأدبي الأرقى لغويًّا، وتتجاهل فكرة أنّ الأدب ليس نوعًا واحدًا بل أنواعًا تتفاوت فيما بينها في طرائق استغلالها للألفاظ.

غير أنّ اختلاف معايير تصنيف الكلام العادي و كذا الخطاب الأدبي، لا يعيق، في نظر الشكلانيين، اشتغالهم بميدان الأدبية، لأنّ اهتمامهم بالبحث عن مقوّماتها أوسع من أن يحدّه تعريف

---

[1] ينظر، تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص ص 11 - 15.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 16، 17.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

[4] المرجع نفسه، ص 19.

للأدب؛ حيث إنّها لا تتقيّد بالبحث عن المفهوم الثابت المنشود للأدب منذ انبثاق العصر الحديث، بل هي، على نطاق أوسع تُناقِش: « تلك الاستخدامات الخاصة للغة، والتّي يمكن أن نجدها في النصوص "الأدبية" ولكنّنا نجدها أيضا في كثير من الأماكن خارجها (...) و أنّ ما من صنعة "أدبية" – سواء كانت كناية، أو كناية جزئية، أو نفي الضدّ، أو مقابلة عكسية وهلم جرًّا إلاّ وتُستخدم بصورة كثيفة تماما في الخطاب اليومي »[1]. فمفهوم الأدب يتعذّر تحقّقه بسبب انعدام معيار ثابت للّغة العادية تتحدّد من خلاله درجة الانحراف أو الانزياح اللغوي الأدبي، والتي تعيّن خصائص الأدب فمفهومه. و في مقابل ذلك لم تتأثر الأدبية بتعدد نسق الاستخدامات اللغوية لأنّها إلى جانب بحثها عن أدبية الأدب، تبحث عن تلك الخصائص (الأدبية) ضمن الخطابات غير الأدبية مهما كانت معايير الاستخدام العادي للغة مختلفة، ومهما اختلفت السّياقات الاجتماعية والأزمنة التّاريخية.

ولا تكتفي الأدبية برصد كيفيات استعمال اللغة وحسب بل تهتم أيضا بأغراض استعمالها في حدّ ذاتها، وعلى أساسها يتمّ التمييز بين الأدب وغيره من الكلام العادي: ففي الأدب تُستعمل اللغة لتأدية معان عامّة غير مرتبطة بأشياء خاصّة أو أغراض محدّدة لأنّه خطاب غير ذرائعي يختلف عن بقية الخطابات ذات المعاني المباشرة النفعية التي تشير إلى ما تنطق به اللغة فعليًّا[2]. وهذا ما يميّز بقية أنماط الخطابات غير الأدبية. وفي حالة أخرى: لا تتوقّف خاصية "الأدبي" على أنه كل ما يحيل إلى مدلول عام، بل بكونه ما يحث المتلقي على تأمل طريقة نظم اللغة دون النظر إلى مدلولها المطلق؛ إذ تُصبح وظيفة الأدب هي الحديث عن كيانه اللغوي فقط، فهو نوع من اللّغة « ذاتية المرجعية، لغة تتكلّم عن ذاتها »[3]. وقد تعرّضت هذه الوجهة (تحديد الأدبية استنادًا إلى الغرض) إلى نفس الانتقادات التي واجهت مقياس طريقة الاستعمال: ففي هذه الحالة أيضا يُمتنع إنشاء تعريف موضوعي للأدب لأنّ هذا التمييز « يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرّر أحدٌ ما أن يقرأ بها، وليس بطبيعة ما هو مكتوب »[4]، إذ يصبح من أحقية المرء أن يقرأ نصّا تاريخيا بوصفه يؤدّي غرضًا عامّا فيجعله أدبيا (لأنه يتجاهل معانيه الخاصة ويشعر بمتعة في تذوّق أُسلوبه)، ومن جهة أخرى يقرأ نصّا أدبيّا ليبحث فيه عن وقائع اجتماعية أو تاريخية خاصّة.

لقد فتحت دراسات الشكلانيين المجال للنقاد من بعدهم لتطويرها؛ فبفضل تعريفهم للأدب بأنّه استعمال خاص للّغة، على الرغم من عدم دِقّتهم في تحديد ملامح الخصوصية، اندفع البنيويون لتأكيد شكلية الأدب، وعلى رأس هؤلاء رولان بارت (Roland Barthes)، وفي نظره: « ليس الأدب

---

[1] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص 18.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

تواصلاً وإنّما لغة. و قلّما يجدُ الكاتب نفسه متورّطًا بوصفه كذلك في استعمال اللّغة منه في طريقة استعمالها. فالأدب أوّلا وقبل كلّ شيء نشاط شكلي »[1]. وهذا النشاط الشكلي ليس نشاطا وظيفيا بسيطا يبلّغ بطريقة واضحة دلالة ظاهرية، وإنّما هو نشاط معقّد يحمل دلالة علوية تتعدّى الدّلالة الظاهرية للإشارات اللغوية. ومن ثمّ فإنّ غاية الأدب هي « أن يقول شيئا آخر غير ما يقوله بوضوح للوهلة الأولى »[2]، فهو نشاط لغوي يتجاوز نمط الكلام العادي واستعمالاته وغاياته، ويتوارى فيه المؤلّف حتّى يصبح علامة لغوية من علامات الشّكل ليس لها علاقة بواقعه، لأنه « في اللّحظة التي يمسك فيها الكاتب بالقلم، يصبح طوباويًا [واقع الكاتب]»[3]. كما يتوارى المعنى الظاهري ليس برفضه أو إقصائه بل بتأخيره حتّى يصبح معنى فوقيًّا لا يمكن بلوغه لأنّه كلّما تجلّى معنى ينفض الدّال عنه معنى جديدًا يُؤخَّر مجدَّدًا مفسحا المجال لمعنى آخر كلما عمد الدّال إلى تجديد كسائه أي علاقاته مع النص. ومن ثم فالبنيوية تنظر إلى الأدب ليس بوصفه نسجا لغويا ينبئ عن مقصد تواصلي محدّد بل بوصفه نسجا لغويا غايته ذاته، يوحي في كلّ مرة بمعنى غير ثابت لا يمكن إمساكه أو تحديد يقينيته لأنّه مرتبط بالطريقة التي تشتغل بها الدّوال في ذهن القارئ، أي بكيفية قراءته واستعماله للّغة وبنائه للعلاقات بين الألفاظ[4]. وانطلاقا ممّا سبق ذكره يتحدّد مفهوم الأدب بوصفه حقلا رمزيا مغلقا على المرجعيات الخارجية[5]، يمتاز بالتّعقيد لأنّ الألفاظ تُستعمل فيه بوصفها رموزا لا تشير إلى المعنى بل رموزًا تلميحية موحية تجرّد الألفاظ من مرجعياتها الدّلالية الأصلية، ممّا يجعل تلك البنية النّصية المغلقة من جهة المؤلّف والمجتمع مفتوحة على الدّلالات المتعدّدة والمخيّبة للأمل في نفس الوقت لأنّ كلّ قراءة تهدف إلى إيجاد معنى نهائي، في ظلّ اللّعب العلائقي للرّموز، تعدّ ضربا من الوهم في نظر بارت، وهذا ما يمنح الأدب الحياة، وفي حالة رفضه التعدّد ينتهي وجوده[6].

إنّ السير في سبيل البنيويين يجعل محدِّدات تعريف الأدب مرتبطة بانطباعات القارئ، مهما كان متمرّسا. ويجعل ما يسمى أدبا مرتبطا بكلّ من يقرؤه وليس بقارئ نخبوي واحد. وتنتج عن ذلك صعوبة إمساك مفهوم واحد جاد للأدب لأنّ اختيار أحد الآراء مهما كان متينا ومحكما، يعدّ قتلا للأدب في حد ذاته، من المنظور البارتي. و لا يمكن عدّ الرؤية الخاصّة للقارئ مقياسا في تحديد مقوّمات النص الأدبي وبناء مفهوم شامل على أساسها لأنّ كلّ قارئ يعيد كتابة النّص الذي يقرؤه ذاتيا، بحيث

---

(1) فانسان جوف، رولان بارت والأدب، تر: محمد سويرتي، ص 23.

(2) روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب و الأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدم له: محمود الربداوي، ص 22.

(3) فانسان جوف، رولان بارت والأدب، تر: محمد سويرتي، ص 78.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 44، 45.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 69، 70.

(6) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 35، 73، 76، 99.

لا يمتلك أحد غيره هذه القراءة، وقد يتعدّى كذلك حتّى ما أراده الكاتب. فينتج عن ذلك أن يصبح لكلّ قارئ نصّه الأدبي فتتواجد "آداب" بعدد القرّاء الفعليين[1]. ولكن: كيف سيستخرج الأدب في هذه الحالة ملامح أدبيته؟ وكيف سيؤسّس المنظِّر مفهوما عامّا مجرّدًا للأدب؟.

إنّ تعدّد القراءات له جانبه الإيجابي، فهو يحيي الممارسة النقدية ويطوّرها، ولكنّه يؤجّل التّنظير، ويلغي العملية التفاعلية بينهما؛ إذ يجعل التنظير تابعا للقراءات النقدية اللامتناهية، ممّا يؤثّر سلبا على تحديد مفهوم نظري للأدب، والذي يظلّ دومًا، منتظَرًا، مؤجَّلاً، يصيب المنظّرين بخيبات أمل متكرّرة، لأنّ القراءات تأبى النفاذ، ليس في إطار المجتمع الواحد ذي الأفراد المختلفين وحسب، بل في إطار إرادة الفرد الواحد؛ لأنّ تعقّد تفكيره وتعدّد انطباعاته يلزمانه بتغيير نمط قراءاته من نصّ إلى نصّ وفي النص الواحد، وقد تظهر له ملامح أدبية في نصّ (يراه موحي الألفاظ، متعدّد الدّلالة)، وتختفي في آخر (يجد ألفاظه محمّلة بمعان معجمية غير موحية)، ثم قد تتبدل الأدوار بين النصّين في نظر نفس القارئ. وربما تتجاذب أطراف التراع في النصّ نفسه.

ولعلّ ما يقلّل من سلبيات سلطة القارئ ، في تحديد تعريف مجرّد للأدب، هو إحداث التقارب بين تلك القراءات المفتوحة و مقصدية المؤلّف وهذا ما يؤدّي إلى انفتاح القارئ، ليس على الإمكانيات اللاّنهائية المتاحة للغة وحسب، بل على الإمكانيات التي يقدّمها المؤلّف في ثنايا هذه الرموز؛ فهو لا يقصي أدواته الخاصّة وقناعاته لاستخراج المعاني الموحية ولكنّه في الوقت ذاته مطالب بمدّ جسر تعاوني مع مقاصد المؤلّف وما تزخر به الألفاظ من معان تواصلية لترشيد ذلك الإيحاء، وهذا ما يدعمه قول جونثان كولر: « إنّ القرّاء يفترضون أن لديهم، بطريقة جوهرية، هدفا اتّصاليا من خلال تعقيدات لغة الأدب، بدلاً من أن يتخيّلوا أنّ المتكلم أو الكاتب هو وجود غير تعاوني، مثلما يبدو في سياقات الحديث الأخرى، كما أنّهم يناضلون من أجل أن يؤوّلوا العناصر التي تزدري مبادئ الاتّصال الفعال من خلال الاهتمام ببعض ملامح الهدف الاتصالي »[2]. ويتبين مما سبق ذكره أنّ الإمساك بتعريف نظري للأدب ممكن من خلال تجليه بمظهر مادّي واقعي وليس بتواريه في عالم المثال المطلق الذي يتجلّى بصور متعدّدة تبعا لتعدّد قناعات القرّاء. فالأدب إضافة إلى كونه موحيا برموزه فهو يخبر عن شيء ما، ممّا يجعله كيانا وجوديا وعقلانيا[3]، وليس مجرّد مغامرة لغوية لا كابح لها.

---

[1] ينظر، روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدّم له: محمود الرّبداوي، ص ص 20، 25.

[2] جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: محمد بيومي عبد السلام، ص 45.

[3] ينظر، روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدّم له: محمود الرّبداوي، ص 22.

وقد طرح بارت مشروعه البنيوي ردّا على المدّ الوجودي السارتري الذي نشر فكرة التزام الأدب بالتعبير عن الواقع الاجتماعي، مهملا تقنيات التركيب اللغوي، ومحطّمًا قيمة الكينونة اللغوية الحقيقية للكتابة الأدبية[1]؛ فقد جعل سارتر (Jean-Paul Sartre) الحقيقة اللغوية الجمالية عماد الشعر الخالص الذي يستخدم الألفاظ بطريقة تلفت الانتباه إلى ذاتها كما تفعل الفنون الجميلة (الرسم والنحت والموسيقى) بواسطة أدواتها؛ فهي جميعا تحقق الغاية التي ينشدها مذهب الفنّ للفنّ، لأنّ الألوان والأشكال والأنغام وكلمات قصيدة شعرية، قيمتها كامنة في ذاتها ولا تعدّ وسائل أو أدوات لاستجداء فائدة ما، بل إنّها علامات مفرغة من مدلولاتها ولا تحيل على شيء غير صورتها الشكلية الظاهرة دون صوت يعبّر عن معناها: فالشاعر يتخذ الكلمات أشياء في ذاتها غايتها تكمن في الهيئة النهائية للعمل الشعري من حيث التّنظيم أو الانسجام الحاصل بين الوحدات اللغوية التي تختفي خلفها الانفعالات الأولية التي أثارتها بعد أن اتخذت هذه الوحدات بُعدًا مجازيا. وبسبب ذلك يصف سارتر الشاعر بأنّه خادم للكلمات (لأنّه يبذل طاقته وانفعالاته في سبيل إخراجها في أبهى صورة، تستوقف قارئها أو مُستعملها لتأمّل رونقها و بهائها دون اهتمام بالهدف الذي قد تحمله). بينما النثر هو ميدان المعاني لأنّه يستخدم الكلمات بعدّها أدوات تنقل معنى ما، لا يكون الشّكل الجمالي إلاّ تابعا له، وعفويا غير مقصود إليه لأنّ هدف الناثر هو اختيار الأدوات اللفظية التّي من شأنها الدّلالة بدقة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ ذات الطابع الاجتماعي[2]. ويتبيّن مفهوم الكتابة في هذا المقام من خلال إبراز سارتر الخصائص اللاّزمة للنثر؛ فهو استخدام موجَّه للألفاظ، يقصد إلى التعبير عن التزام الكاتب تُجاه قضية اجتماعية بحيث يبرز المعنى المقصود بوضوح من خلال تجليته في أسلوب شفاف غير مغرق بتقنيات الصّنعة الجمالية، ولعلّ ما يؤخذ على هذا الرأي هو التقسيم ذاته للأدب إلى أدب ملتزم يمثّله النثر وأدب غير ملتزم يمثّله الشعر؛ إذ كلّ العلائق ممكنة « بين الشاعر الصّافي الذي يتموضع في اللغة وبين النّاثر "الصافي" الذي يستعمل اللّغة. إنّ كلّ كاتب، شاعرا كان أم ناثرا، يتحرّك في مدى لغوي معيّن، ولا شيء يمنع الإشارات التي ينتجها من أن تكون دالّة و مدلولة في نفس الوقت »[3].

وبهذا يتّسع مفهوم الكتابة الأدبية على ميداني الشعر والنثر ليشمل الكتابة التّي توجّه الانتباه إلى شكلها وتعبّر في نفس الوقت عن موقف ملتزم، أي كتابة تجمع بين حُسن الصّياغة وجَلاَءِ مضمونها، ولا تكرّس لغموض المضمون بسبب تعقيده اللغوي، أو تشدّد على بساطة التراكيب بسبب

---

[1] ينظر، فانسان جوف، رولان بارت والأدب، تر: محمّد سويرتي، ص 75.

[2] ينظر، جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص ص 10 - 24.

[3] روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدم له: محمود الرّبداوي، ص 21.

إرادتها نقل أفكار واضحة بجلاء، من دون أن نفصل الطرفين ونجعل كلّ طرف مكسبا وحيدًا للأدب: ومن هنا يتحوّل الأدب عن أن يكون أداة نفعية محضة تنقل بواسطتها قضايا المجتمع لأنّ لغته لا تخرج مباشرة إلى القُرّاء فيه بل تمرّ عبر ذات الأديب الذي يغذّيها بانفعالاته ويصقلها بمهاراته اللغوية التي تتجاوز نطاق اللّغة الاعتيادية، حتى تصبح شيئا آخر يوحي بما مرّ عليه من تجارب.

وقد أوجز سيد قطب هذا المعنى، وأبان عنه بتركيز مقنع؛ إذ حَمَلَهُ مَكْسَبُه البلاغي على تعريف العمل الأدبي بأنّه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية »[1]، ويرتكز هذا التعريف على ثلاثة خصائص رئيسية تشترك فيها جميع الفنون الأدبية، وتجمع جلّ الجزئيات السّابقة التي فرقها الاختلاف البيّن بين مناهج النقد ومذاهب الأدب: فالتعبير يصوّر الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي، والتجربة الشعورية مادّته وموضوعه، والصورة الموحية شرطه وغايته: حيث إنّ التجربة الشعورية تبقى تجربة مضمرة في النفس، قد يشترك فيها الناس جميعا، لذا فهي لا تجعل العمل أدبا ولا تصنعه، إلاّ إذا حوّلها الأديب إلى تجربة خاصّة به وأخرجها إلى الوجود في قالب لغوي[2]. وبالمقابل لا يصنع هذا القالب اللغوي، منفردًا، الأدب، إلاّ إذا نقل من خلاله انفعاله الوجداني بشيء ما أو حقيقة ما، ذلك أنّ العمل الأدبي لا يتوقف عند وصف حقيقة طبيعية وصفا علميا بحتًا، أو نقل حقائق عقلية واجتماعية، مهما ارتفعت قيمة التعبير اللغوي، وإنما الأساس هو التّعبير الوجداني بهذه المؤثرات وامتزاجها بشعور الأديب. و ما يكمّل مفهوم الأدب هو صورة الأسلوب؛ فالتعبير عن الانفعال يلزمه لغة راقية موحية تثير بصورها المتخيّلة انفعال المتلقين بها، وتكشفُ لهم برونقها عن تجربة الأديب. ومن ثم فالتعبير عن التجربة الشعورية يقتضي « رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوِجْدَاني في نفوس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، و به يتم وجوده ويستحقّ صفته »[3].

ونتيجة لما سبق ذكره، يمكن القول بأنّ تعريف سيّد قطب يُعدّ من التعريفات المتكاملة التّي صهرت التجارب الخاصّة التّي حاولت منذ القدم إخضاع الأدب لطبيعتها، ضمن تجربة الأديب الذي يقدّم مجموع تلك التجارب: التاريخية، والاجتماعية، واللغوية، والخيالية ... من خلال تجربته الشعورية الخاصّة، يُضاف إليها تجربة القارئ التي يُشترط فيها أن تكون تجربة تعاونية تعلن عن مشاعرها وانطباعاتها (قراءتها) بتأثير من شعور الأديب دون أن تسترسل في عرض نوازع غريبة عن النّص الأدبي. و بهذا يكون الانفعال هو المثير الأساسي الذي يَبعَثُ الأدب، وهو بالمقابل الوجهة التي ينشدُ الوصول إليها ممّا يجعل الانفعال منبعه وهدفه في نفس الوقت، لأنّ ما يميّزه هو التّعبير عن شعور الأديب والتّأثير على مشاعر المتلقّي. وبجَمع ما تفرّق يمكن استحضار تعريف نظري مجرّد متكامل للأدب، والذي

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ط 06، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1410 هـ، 1990م، ص 09.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

تتنازعه الرؤى الفردية والاختلاف القيمي، والتوجّهات الفكرية لكلّ منهج ومذهب، وهذه الاختلافات رغم تشعُّبها تجتمع لتحدّد جانبين أساسيين في تعريف الأدب: فمنها ما يقدّم مفاهيم وظيفية (مضمونية) متعدّدة، ومنها ما يقدّم مفاهيم بنيوية (لغوية) متعدّدة[1].

و إن يكن الجمع بين الطرفين مؤقّتًا ممكنا لإعطاء مفهوم عام للأدب، بعزل الاختلافات و إبقاء ما يتشابه، يجيب عن السؤال النظري: ما الأدب؟ فيُعرَّف حينئذ بسبب منه بأنه مثلا: التعبير اللغوي الجميل عن تجربة الأديب الانفعالية التي تطغى على ما سواها من تجارب، فتخرجها ضمن بعد مجازي موحٍ يتعدّى صفتها الواقعية، وهذه التجربة تثير بأسلوب تكشّفها مشاعر القارئ الذي يترصّد هذا البناء اللغوي ليس في إتقان صياغته وحسب بل وفي إيحائه بموقف الكاتب وانفعالاته وإضفائه بعدًا متخيّلاً على مكوّنات الواقع. فإنّ الجمع بين المتفرقات في ميدان التطبيق الفعلي، وباستعراض نصوص متعدّدة المؤلفين والأمكنة والأزمنة، ثمّ باستحضار قراء مختلفين، وطرح أسئلة من قبيل: ما طبيعة هذه النصوص؟ و كيف يُميّز نص أدبي من بينها عن نصّ غير أدبي؟ يعدّ ضربا من الوهم (حتّى وإن كانت لديهم معرفة قبلية بمفهوم عام للأدب)، لأنّ كلّ إجابة تعدّ إجابة قيمية تتجاوز بكثير الحسابات والقوانين المنطقية: فبعض أنواع التخييل سيوصف بأنه أدب، وبعض الكتابات تخييلية ولن تكون أدبًا، وبعض الأدب ليس تخييليا ومع ذلك هو أدب، ومن الكتابة الأدبية ما هو معتدّ بذاته لغويًا، ومنها ما هو بلاغي منمّق ولن يكون طرفا فيها[2]، وبالمقابل هنالك أدب لا يلفت الانتباه إلى ذاته ...

فبإدخال عنصر القارئ إذن تتعدّد القراءات الأدبية للنّص الواحد، والذي تعاد كتابته من طرف كل قارئ، بمحمولاته الثقافية والنفسية التي تتحكّم في تحديد معيار الأدبية، وحتّى قلب الاعتبار الذي يجعل نصّا قديما أدبيا فتصيّره نصا آخر غير الأدب لأنّها لم تجد فيه الملامح التي تؤسس عليها قراءتها الأدبية للنصوص. و لعل هذه الصور المتباينة تجعل التمييز بين النصوص الأدبية الصافية عن غيرها أمرًا مستحيلاً، إذ ينفلت مفهوم الأدب ويتشتّتُ بين تلك الكتابات الفعلية. وهذا ما يعني أخيرا أنّ ما يُعدّ أدبيا وما تُنتفى عنه الأدبية خاضع لأحكام القيمة؛ فتارة تُوصفُ نصوص بأنّها أدبية لتوفّرها على خصائص معيّنة، ثمّ لاعتبارات أخرى تنتزع عنها أدبيتها وتُقلّد نصوصًا أخرى لم تكن موسومة بها من قبل، وينطبق على هذا الواقع بجميع وجوهه قول تيري إيغلتون (Terry Eagleton) « بعض النصوص تولد أدبية، وبعضها يُحقّق الأدبية، وبعضها تُضفى عليه الأدبية إضفاءً »[3]. فالأدبية لا تمتلك منهجًا خاصًا يحدّد بالضّبط أين يتواجد الأدب لأنّها مسألة متشعبة مرتبطة بأحكام القيمة

---

[1] يُنظر، تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبّود كاسوحة، ط 01، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2002م، ص ص 06 - 13.

[2] ينظر، تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

وليس بالتجريب، حتّى وإن أجريت محاولات لإخضاع لغة الأدب لمنطق العلم وتأسيس علم للأدب، لأنّ هذه اللّغة منبعها الأديب، وهي لا تستطيع أن تحقّق ولادة ثانية تنفصل فيها عن انفعالاته بمجرّد أن يُجرِّد القلم لكتابتها؛ فخصوصية الأدب لا يمكن تحديدها بتقديم مقاييس لغوية منظمة ومنسجمة لأنّه يمتلك وجودًا نفسيا واجتماعيا وتاريخيا متغيّرًا إلى جانب وجوده اللغوي.

وإذا كان قد قيل سابقا أنّ الأدب يعيد قولبة التجارب الإنسانية بحيث تخرج في صورة تختلف عن صورتها الأولى، فإنّ البحث يجرّد إمكانياته فيما يأتي ليبحث الإشكاليات الآتية: كيف يتصدّى الأدب لتمثيل موضوعين أساسيين من مواضيع تلك التجارب، وهما: الموضوع الخيالي، والموضوع العلمي؟. وكيف يتجليان بعد مرورهما بالتجربة الانفعالية للأديب؟ وهل يؤثران سلبا أم إيجابا على القيمة الأدبية للنّص الأدبي؟.

المبحث الثاني:

مفهوم الخيال:

ترتكز أفكار كثير من الناس على تصورات ليس بينها وبين الواقع سوى فرق ضئيل، وقد لا تمتلك أية نظائر مادية، فلا يجمعها سوى البعد والتنافر، فتصبح محصورة في نطاق قول المتلقي: إنها من نسج الخيال، الذي يستوي في ذهن الإنسان العادي بوصفه وسيلة لا تتعدى وظيفتها المتعة أو تقريب خاطرة من الأفهام، محاولةً منه التطلع إلى عوالم الغيب. ومن الممكن أن يلجأ إلى شطحات الخيال الجامح أو الوهم لمجرد إقناع من يظنهم أقل علما منه بأنه إنسان عارف بمقدوره بلوغ جوهر الحقيقة.

لكن موضوع الخيال لا يطرح بتلك البساطة في ميداني الأدب و النقد، بل إنه يغدو أكثر المفاهيم بعثا للتساؤل وطلبا لمعرفة الجواب، سواء فيما تعلق بماهيته و أغراضه أو ضرورته الوجودية عند الأدباء. الخيال ضمن الحقل الأدبي ظاهرة معقدة قديمة الطرح، و لم تكن القرون الطويلة كفيلة بكشف حجاب هويته. و من الأسئلة التي يستدعيها هذا الموضوع: هل الوصف المبدئي للخيال الأدبي بالتعقيد كاف ليجعله أكثر قيمة و كمالا من الخيال البسيط عند العامة؟.

لم يبرح الخيال ذا أهمية بالغة في تفسير غوامض الكون وكشفها كشفا ماديا ينزع عنها منزعها المجرد، ويتجلى هذا الدور في أبسط حالاته عند الإنسان البدائي و تعبر عنه الأسطورة والأغنية الشعبية تعبيرا واضحا:

> « إن مجال هذا الخيال هو ما فوق الطبيعي، الذي يتوجه إليه البدائي بكل ما لديه من اهتمام وتبصر. وهذا يعني أن ما يقوم به الخيال البدائي من نشاط إنما هو محدد ومقيد، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية، فضلا عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائي و يفيده في حياته (...) و الذي دفع المبدع إلى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو إنما هو – في الغالب – محاولته فهم ما تعنيه المعتقدات والأساطير التي يعايشها. إنه ينظر إلى هذه الأساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرته الخاصة إلى العالم. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي وتدخل في إطار عالمه المألوف »[1].

---

[1] موريس بورا، « الخيال البدائي »، ضمن كتاب، جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005م، ص ص 11، 12.

فالصور المتخيلة في الأساطير تخلع على الكائنات و الأشياء اللامرئية صفات حسية وأفعالا إنسانية ومن ذلك الموت والآلهة[1]، فتجعلها حية ناطقة متحركة لأن غاية مُنشئِها ليست تخيل صور زائفة أو كاذبة لأشياء غير موجودة، بل إنه يصدق وجودها ويستخدمها استخداما حقيقيا؛ فيتمثلُها شاخصة أمامه، حاضرة على الدوام، من خلال محو المسافة بين الغائب و الحاضر وإذابة العالم الغيبي في العالم الطبيعي الأوحد الذي يسمح بفهم المعتقدات والشعائر الدينية فهما مقنعا قائما على الإدراك الحسي و الواقعي للمجردات المبثوثة في ذلك النتاج القولي. و من ثم فإن طموح الإنسان البدائي، في توظيف الخيال، يتوقف عند حد تحقيق غايات نفعية، ملموسة وظاهرة.

و لكن الخيال الأدبي يتجاوز الغايات المادية، ويتطلع إلى البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر والسمو على ماديات العالم الواقعي؛ حيث إنه يتحدد في الاستخدام اللغوي المعاصر بـــ: « القدرةِ على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس. و قد يوجد ما تكوِّنه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع، أو قد ينتمي إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل، و قد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمي لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعي محدد »[2]. فالخيال ههنا قد يستحضر صور واقع ماض مخزون في الذاكرة، وقد يحاكي صورا حاضرة، أو يتجاوز الأمرين بمحاكاة صور ممكنة التحقق في المستقبل، و صورا أخرى لا يكون بينها وبين الواقع علاقة محددة. وهذه الصور مطية الذهن الإنساني لبلوغ الحقيقة المطلقة المختفية وراء الشيء المادي المؤقت وإضفاء هالة جديدة من الأفكار والمشاعر على الشيء المتخيل، على عكس الإنسان البدائي الذي يتخذ اللامرئي مَعبرا لبلوغ الملموس، و يحرص في الوقت ذاته على سجن الفكر بحصره ضمن نطاق الكلمات المحدودة المعلومة في بيئتهم الخاصة؛ فالغايتان متقابلتان. غير أن ذكر الغاية لا يكفي لتوضيح مفهوم الخيال الأدبي، وإنما يمهد وحسب لطرح هذا التساؤل: كيف يتشكّل الخيال الأدبي، و ماهي أبرز خصائصه؟.

يعد الإدراك أول عناصر تشكل الخيال الأدبي؛ فهو يتيح للإنسان إمكانية تمثل ظواهر العالم المادي بالحواس الخمس، وكذا إدراك الظواهر المجردة من أفكار وانفعالات عبر الآثار التي يعكسها الحس، ثم تُحفظ الصور المحسوسة والمدركة ضمن الحيز الذهني المسمى بالذاكرة؛ وهي تحتوي الرصيد المعرفي الذي سبق للإنسان إدراكه[3]، و الذي لا يستدعيه دفعة واحدة، وإنما على حسب ما تقتضيه الحاجة والدوافع أو المؤثرات الخارجية والنفسية.

---

[1] ينظر، موريس بورا، « الخيال البدائي »، ضمن كتاب، جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة ، ص ص 19، 49.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

[3] ينظر، فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، ط 02، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان/دار الفكر، دمشق، سوريا، 1424هـ، 2003م، ص ص 24، 25.

وتمثل استعادة الصور المحفوظة في الذاكـــرة مبتدأ نشاط الخيال، والذي ينحو منحيين في عملـــه: المنحى الأول يسمى التذكر الاسترجاعي، ويشمل استعادة صور الأشياء المادية والانفعالات التي ســـبق إدراكها. أما الثاني فهو: التخيل الابتكاري أو الإبداعي، ويقوم على إعادة تـــأليف الـــصور المدركـــة على نحو يغاير هيئتها الواقعية، ويتعدى حدودها الزمنية والمكانية. و يشترك في عملية التخيل الإبداعي الفنان الأديب والإنسان العادي الذي يخصص حيزا من خياله لتجاوز منطق الحياة اليومية، بتعديل بعض من ذكريات الماضي أو تخيل إمكانيات فشل أو نجاح مشاريع المستقبل[1]. ولكن الأديب أكثر مراودة لهذا الجانب لما امتلك من استعداد فطري للخلْق، ولتمرسه اللغوي الذي يمكنه من تجاوز نسق الكـــلام العام إلى نسق أكثر عمقا في التعبير عن التجربة النفسية وإرادة البحث عن ملجأ شعوري جديد، سواء بالبقاء في الحاضر أو بالرجوع إلى الماضي أو التشبث بأي حلم قد يجعل المستقبل المتخيل ممكنا؛ فلغـــة الخيال عند الأديب « لا تغطي بصورة مباشرة عالم الإنسان وآفاقه لـــذا يفـــزع إلى المجـــاز والتـــشبيه والاستعارة والرمز وسائر الأساليب الفنية للصورة وللتركيب الجمالي. وكذلك الإيقاع الذي يعطـــي أبعادا داخلية »[2]، فالخيال الأدبي مجبر على أن يعطي اسما للاّموجود المبتكر عن طريق الصور المجازيـــة المختلفة إذا لم تكف اللغة بأبسط تراكيبها أو بعلاقاتها التركيبية العقلية لتجسيده.

تمثل النظرات السابقة الرؤية الحديثة والمعاصرة لمصطلح الخيال، و التي لم تأت من عـــدم، وإنمـــا استندت على مفاهيم ورؤى قديمة تطويرا و تثويرا. و هذا ما يـــستدعي معرفـــة تجليـــات المـــصطلح عند العرب و عند الغرب، منذ القديم إلى غاية تشكل مفهومه الحديث.

يبرز في التعريف اللغوي العربي للفظة الخيال المعنى الحسي دون غيره من المعاني، ومن أمثلته قـــول ابن منظور:

> « خيل: خالَ الشيءَ يخالُ خَيْلا وخيلة وخَيْلة وخالا وخِيَلا وخَيَلانا ومَخالة ومَخيلـــة وخَيْلولة: ظنه، وفي المثل: من يَسمعْ يَخَل أي يظن (...) واستخَلْتَ الرِهامَ إذا نظـــرتَ إليها فخلتها ماطرة. وخَيَّلَ فيه الخيرَ وتخيّلهُ: ظنه وتفرسه. وخَيَّل عليه: شَبَّه. وأخـــال الشيءُ: اشتبه (...) والخيال: خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فـــيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظلّه (...) وتخَيَّل الشيءُ له: تـــشَبَّه. وتخَيّلَ له أنه كذا أي تَشبّه وتخايل؛ يُقال: تخَيّلتُه فتخيـــلَ لي، كمـــا تقـــول تـــصورتُه فتصوَّر، و تبيّنتُه فتبين، وتحققته فتحقق. والخيال والخَيَالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة (...) التهذيب: الخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيـــال الإنـــسان في المرآة، و خياله في المنام صورة تمثالـــه، و ربمـــا مـــرَّبك الشيءُ شبه الظـــل فهـــو

---

[1] ينظر، فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي ، ص ص 28 – 31.

[2] المرجع نفسه ، ص 37.

خيال، يُقال: تخيّلَ لي خيالُه. الأصمعي: الخيال خشبة تُوضع فيُلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان »[1].

فهذه الجمل لا تحمل دلالة القدرة على خلق صور جديدة متميزة عن الصور المحسوسة بعد غيابها عن الحس، وإنما تُبين اهتمام العرب القدامى بمادة الخيال وليس بملكة الخيال في حد ذاتها، أو طبيعتها[2] حيث أشاروا إلى التوهم والظن والاشتباه، وأحلام النوم واليقظة، والصور المنعكسة على المرآة، والظل الذي يُحسب شيئا ماديا: كأن يحسبه طائر محلق طريدة إذا نظر إلى ظل نفسه على الأرض، والشكل أو الشيء المادي الذي يعكس صورة متخيلة مثل نصب فزاعة للذئاب بوضع ثوب على خشبة. و تتفق هذه المعاني في أداء وظيفة حسية معينة أو عكس مظهر واقعي من مظاهر الطبيعة و لا ترتبط بأي نشاط ذهني أو نفسي مبدع. كما شاع في الاستخدام العربي القديم استخدام كلمة "تخيل"، بدلا من "خيال"، بمعنى التوهم الذي يرتبط بالتخيلات الكاذبة التي تعتور النفس بسبب خداع الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض أو العزلة والانفراد[3]، مما يتسبب في إنتاج صور لا وجه للحقيقة فيها ولا تصلها علاقة بالنشاط الطبيعي للذهن، و إنما مبعثها التداعي الحر للأسباب السالفة الذكر.

و يعد الفكر العربي الإسلامي مدخل النقاد و اللغويين العرب القدامى لبناء تصوراتهم عن الخيال و تتبع دوره في عملية الخلق الشعري؛ فبفضل الفلاسفة أصبحت لفظة "تخيل" قادرة على استيعاب معان ذهنية بعدما كانت محصورة في نطاق معاني الحس[4]، وعندئذ:

« بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متميزة، نتيجة للمعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان (...) لقد تحدد المصطلح (...) في دائرة البحث الفلسفي، ثم انتقل – بعد ذلك – إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر و خصائصه، و يصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، بل أصبح يُستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر. و لكن ما كان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي و التفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسما

---

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط 01، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، المجلد 05، [مادة:خيل]، ص ص 191 – 193.

[2] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط 03، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص 15.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

[4] ينظر، المرجع نفسه ، ص ص 16، 17.

من أقسام تفكيره الفلسفي العام. و ذلك هو ما صنعه الفارابي »[1].

فقد ساهم الفارابي في تبيين قيمة الخيال في نظرية الشعر. ومنذ النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، أي بعد وفاته، بدأ يشيع استعمال كلمة "تخيل" ومشتقاتها في ميدان المصطلح النقدي والبلاغة، إلى أن تمّ هذا الوجود بفضل الفلاسفة اللاحقين الذين ساهموا في إثرائه و توضيحه إلى أن بلغ درجة القوة عند حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري[2].

غير أن الفكر الفلسفي العربي لم يكن متساوقا في جميع أجزائه، من حيث تقديره لقيمة الخيال: فمن الفلاسفة العرب « من غلّب الجانب التخييلي كالفارابي و ابن سينا و ابن طفيل، و منهم من غلب الجانب المعرفي كابن باجة وابن رشد، ومنهم من حرره من كل ارتباط بالمادة ناظرا إليه نظرة روحية خالصة كابن عربي والملا صدرا الشيرازي »[3]. و رغم تغليب الجانب العقلي عند بعض الفلاسفة كابن باجة وابن رشد، و إخضاع الخيال للتنظيم العقلي، فقد كان للنتاج الخيالي دور لا يقل أهمية عن دور العقل في الحضارة العربية الإسلامية[4]. و لم تمنع غلبة العقل بروز التيار الصوفي الذي يجنح بالخيال نحو وجهات غير متوقعة و غير معقولة، ترى الفساد فيما يمليه منطق العقل وليس فيما تبعثه البصيرة و يخلقه الخيال من صور متعالية لا مثيل لها؛ فالصوفي « يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلّق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها »[5]. و بلغ تأثير الخيال الصوفي العربي آراء و تعابير الفلاسفة المتصوفة والرومانسيين الألمان في العصر الحديث[6]، الذين أثّروا بدورهم على الفلاسفة والأدباء الرومانسيين الإنجليز، كما سيتضح لاحقا، إضافة إلى تقديم المتصوفة العرب أعمالا إبداعية جديدة ومختلفة.

ولكن الانتصار الذي حققه الخيال الصوفي بتأثيراته ومشابهاته فيما ولي من عصور قابله ازدراء النظرة العقلية في عصره. و لو لقي الاهتمام المستحق في زمنه لأمكن قيام مفهوم للخيال الأدبي يستبق المفهوم الحديث له بقرون. لكن، لم يبلغ متصوفة الإسلام تأثير رومانسيي الغرب و فلاسفتهم في الفكر الحديث لأسباب منها: الهجوم العنيف الذي واجهوه، والتعذيب والقتل، و الاتهام بالكفر

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 21.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 26.

[3] محمد المصباحي، « صراع الخيال و العقل في الحضارة العربية الإسلامية »، ضمن كتاب، عبد السلام بن ميس، الخيال و دوره في تقدم المعرفة العلمية، ط 01، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1421هـ، 2000م، ص 24.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 23.

[5] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 48.

[6] ينظر، محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم – النقد المعرفي و المثاقفة، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م، ص 36.

و الزندقة و قصور تفكيرهم العقلي، كما أن انطلاق المد الصوفي قابله إحكام سيطرة المد العقلاني الذي ازدهر ازدهارا كبيرا بلغت تأثيراته التفكير النقدي والبلاغي عند العرب[1]. وبسبب هذا التأثير تضاءلت قيمة الخيال أمام سيطرة العقل، وصار « الشعر عملا تخيّليا يتم في رعاية العقل، أو تخييلا عقليا، إذا صح التعبير »[2]. نشاط الخيال في ظل هذه النظرة يحده نظام العقل، و لعل هذا ما أشاع في النقد العربي الحديث فكرة عدم اهتمام العرب القدامى بالخيال. ومن الأسئلة التي يمكن طرحها في هذا المقام: ما هي مقومات النظرة العقلية التي تتضاءل بوجودها قيمة الخيال؟ وما مدى حضور الخيال في الإبداع الشعري العربي القديم؟.

من الأصوات النقدية العربية الحديثة التي صرحت بإهمال الخيال في النقد العربي القديم وقللت دوره في الخلق الشعري: مصطفى ناصف، وهو يرد هذا الإهمال إلى أربعة أسباب رئيسية:

أولها: رد الشعر الجيد إلى ما يصل القلب مباشرة دون عوائق. وبهذا فُضِّل التأثير العاطفي على جِدّة الصور المتخيلة.

ثانيها: فهم الحقيقة الشعرية فهما خاطئا؛ إذ إنها تتردد بين القصد حينا والمبالغة حينا آخر، إضافة إلى عدم المناقشة الجدية لمسألة الصدق والكذب، وتغليب الصدق أخيرا على المبالغة و الغلو والكذب، والحرص على مطابقة الشعر لاعتقاد صاحبه وشعوره.

ثالثها: سيادة الجانب العقلي في النقد الأدبي متأثرا بطريقة معالجة المنطق والفلسفة للمخيّلات.

رابعها: قياس مقدرة الشاعر بموازين عملية مرتبطة أساسا بتقاليد ثابتة مقررة للإبداع الشعري (احترام عمود الشعر على الأقل)، مما يجعل الشعر خادما للشكل المقرر ولمطابقة مقتضى حال السامعين بدلا من التعبير عن الذات في أبعادها المتخيلة وإطلاق قوة الخيال من أجل التجديد والابتكار. ويضيف مصطفى ناصف سببا جامعا يعلو على الأسباب السابقة، ويتمثل في الجو الديني الذي جعل النقد ينحرف عن ربط الشعر بمنشئه المتخيل، ويُذكي، بالمقابل، اهتمامه بترقية صلة الشعر بسامعه[3].

هنالك مسألتان رئيسيتان تحدان من حضور الخيال في النشاط الشعري، أولاهما: الصدق الشعوري وما يستتبعه من مطابقة الواقع والوضوح والبعد عن الغلو والمبالغة في التصوير، والثانية: النظر إلى الشعر بعدّه صناعة تراعى فيها التقاليد الأدبية والمتعلقة خصوصا بعمود الشعر. لكن: هل هاتان المسألتان حَدّتا بالفعل من تواجد الخيال في الشعر العربي القديم؟.

---

[1] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص ص 51، 52.

[2] المرجع نفسه، ص 53.

[3] ينظر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط 02، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ب)، 1401هـ، 1981م، ص ص 10 - 12.

لَمْ يختف الخيال الخلاق تماما ببروز الصدق الشعوري أو الصنعة، بل كان قائما بحضورهما. و لم يكن الصدق وحده مبعث استحسان القصيدة بل كانت الصور المتخيلة المبتكرة أيضا مبعث تلك اللذة في كثير من الأحيان، ولو كان الصدق هو المصدر لتساوت مضامين الشعراء بل و أشكالها ولجفت منابع التشبيه والاستعارة والكناية. و رغم الجو العقلي السائد الذي اشتد بموجبه مبدأ الصدق الشعوري انطلقت عبارة "أعذب الشعر أكذبه"[1] مثَلا سائرا يقطع غفوة الخيال ويبعثه بين ثنايا الصناعة الشعرية. فكان من الشعر العربي المستحسن أيضا ما حقق الصدق الفني، وتواءمت صوره و مكوناته حتى وإن كانت تقدم أفكارا كاذبة تخالف تقاليد البناء الشعري أو اعتقاد صاحب النص وشعوره « و بذلك الصدق الفني [و ليس الواقعي أو الأخلاقي] نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد أو في بعض المواقف، مادام لا يدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة »[2].

وقد شاع وسم الشعر بالصناعة منذ انفتاح عهد النقد العربي القديم؛ فابن سلام أظهر تمسكه بمفهوم الصناعة بوصفها ضرورة يحسن تحصيلها من أجل الإبداع و من أجل دراسته و نقده على السواء، إذ قال: « و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات »[3]. و من مظاهر هذه الصناعة: عمود الشعر الذي يضم مجموعة من المعايير والقواعد التي تتيح للشعراء نظم الشعر بكيفية سليمة. و مع ذلك فهي لا تُفرض عليهم فرضا كما تُفرض قواعد المنطق: إذ إنها نابعة من صميم روح الشعر، فنظرية العمود « في جوهرها اكتشاف لقوانين سارية لا فرضها، وتحصيل حاصل لا طلب حصوله، فكما أن الشعراء قد وزنوا أشعارهم قبل أن يكتشف الخليل علم هذه الأوزان، فكذلك أبدع الشعراء عمود الشعر وأصول الصنعة قبل أن يكتشف النقاد ذلك العمود وهذه القواعد والأصول »[4]. كثير من الشعر الجيد قد نظم قبل وضع هذه القواعد بقرون، واقتفاء الشعراء لها، بعد استقرائها من طرف النقاد، يربطهم بمنبع أصيل للإبداع الشعري ولا يجعل شعرهم تقليدا أو محاكاة لعناصر غريبة عن ذلك المنبع، لذلك فإن نظرية العمود لا تحد من نشاط الخيال ولا تفرض على الشعراء نسقا محددا مُلزِما للإنشاء الخيالي « فهي ثوابت فنية عامة تفتح المجال واسعا للإبداع والتحول، وتعطي لنفسها جدارة بالتواصل و الاستمرار، و أن يتفاعل

---

[1] ينظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث – أصوله و اتجاهاته، ط 01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان/الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1997م، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات الشعراء (مع مقدمة تحليلية للكتاب و دراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي)، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د.ت، ص 03.

[4] عبد المالك بومنجل، « الثابت و المتحول في نظرية عمود الشعر »، مجلة النص و الناص، مجلة فصلية محكمة، ع 02، 03، صادرة عن قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر، مارس، 2004م، 2005م، ص 166.

معها النقـــد الحديث و يتوسع في دلالاتها ما يشاء خدمة للفن والجمال و التواصل و الإبداع »[1].

تبين الأفكار السابقة أن الخيال كان حاضرا في الخلق الشعري العربي القـــديم بمـــوازاة النظـــرات التي تؤيد مراعاة الالتزام الواقعي و التطبيق الصارم لمعايير الصناعة الشعرية، مما يجعل نظرة النقاد العرب في عمومها معتدلة تجاه الخيال: تجمع بين الصدق والصناعة والابتكار، وتضع التقاليد في خدمة الإبداع الفني والجمالي والتواصل مع الأجيال. و لم يكتف العرب القـــدامى باســـتخدام الخيـــال في الـــشعر فقط، بل استخدموه في النثر أيضا، وعرفوا منه ألوانا كثيرة؛ فمنه الخيال الـــذي يبتكـــر شخـــصيات لا وجود لها وينسب إليها أقوالا وأفعالا متخيلة كما في المقامات، والخيال الـــذي ينطـــق الحيوانـــات والجماد وظواهر الطبيعة، والخيال المغرق الذي يتجاوز حدود العقل كما يتجلى في حكايات ألف ليلة وليلة وقصة عنترة و القصص الشعبية[2]. و من آثار استثمار الخيال في الأدب العربي القديم أيضا: رسالة الغفران للمعري[3]، و قد ضمنها صورا جديدة من مبتكرات خياله الخالق، والتي لم يكن لهـــا مثيـــل في الآثار السابقة لعصره والآثار المعايشة لها. و لعل هذا التنوع، إضافة إلى بروز آثار تسلل فيها الخيال من رقابة العقل، في فترات تمجد التفكير العقلي، يثبت دوام حضور الخيال بوصـــفه مقومـــا أساســـيا من مقومات الإبداع الأدبي العربي القديم.

و مما قد يوحي بإهمال العرب للخيال، ربط مصدر الإبداع بقوة عليا خفيـــة قرنـــت في أغلـــب الأحوال بالشيطان أو التابع أو بالإلهام والوحي[4]. غير أن بيئة النقد العربي القديم لم تنفرد برصد تلـــك القوى الخفية؛ فالإغريق من قبلهم كانوا أول المبشرين بها، مما جعلهم هم الآخرين مقلـــين في رؤيتـــهم لطبيعة الخيال؛ إذ «لم يكن الشعر عند أفلاطون [Platon] فنا أو صنعة يمكن تعلمها، بل ضربا من الوجد الإلهي »[5] تنعمه ربة الشعر على من تشاؤه شاعرا، فتدفعه إلى تطويع كلمات اللغة خدمـــة للغـــامض و المجهول الذي لم يدركه بقية الناس. ومع أن أفلاطـــون ربط الشعر بقوة عليا تخص الشعراء لوحدهم فإن نظريته في المحاكاة تقلل من قيمة نتاجهم فتضعه في المرتبة الثالثة من حيـــث الأهميـــة لأنـــه تقليـــد أو محاكـــاة مرآوية للشيء الطبيعي المادي أو الشيء المصنوع الذي يعد بدوره محاكاة لما هو موجـــود

---

[1] عبد المالك بومنجل، « الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر »، مجلة النص و الناص، ع 02، 03، ص 175.

[2] ينظر، أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 509.

[3] ينظر، كمال اليازجي، حول الأدب العربي، ط 01، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1416هـ، 1995م، ص 13.

[4] ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ط 01، دار صادر، بيروت، لبنان/دار الشروق للتوزيع و النـــشر، عَمـــان، الأردن، 1996م، ص 121.

[5] ر. ل. بريت، « التصور و الخيال – الخيال و ترابط الأفكار » ، ضمن كتاب، جون. د. جـــمب، موســـوعة المـــصطلح النقـــدي (اللامعقول، الهجاء، التصور و الخيال، الوزن والقافية و الشعر الحر)، تر: عبد الواحد لؤلـــؤة، ط 01، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، المجلد 02، ص 189.

في العالم الحقيقي المثالي الذي خلقه الله[1]. ومن ثم فعالم الصور الفنية لا يحاكي المثال مباشرة ولا يتأمله مثلما يفعل الفيلسوف، وإنما يكتفي بتصوير الوسيط المادي المتجسد في الصور المحسوسة، وإعادة تزييف الحقيقة للمرة الثانية بعد زيفها الأول المتحقق في عالم الحواس. وبذلك فإن ربط الإبداع الشعري بالإلهام يميت القدرة التخيلية المبدعة عند الشعراء. كما أن اقتران الشعر بالمحاكاة المرآوية يجعل تلك القدرة المبدعة في حكم المعدوم.

غير أن أرسطو (Aristote) قد انتهج نهجا آخر*؛ فرد للشاعر القدرة على الإبداع حين جعل الشعر كسبا و تعلما يضاف إلى موهبته الغريزية في النظم بواسطة المحاكاة[2] التي لا تعد عنده تقليدا حرفيا للمظاهر المرئية، حيث قدمها وفق رؤية ترفع من قيمة الخيال في صناعة الشعر، حين تحدث عن الطرق الثلاثة لمحاكاة الموضوعات « فهو [الشاعر] يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء »[3]. فمحاكاة الموضوع لا تقتصر على تمثيل صور من الماضي والحاضر، وإنما كما يتخيل الشاعر وجودها أيضا. ويؤكد أرسطو في القول ذاته أن اللغة المحاكية لا تلازم البساطة والوضوح، بل تتضمن الكلمات الغريبة والمجازات، و يعتورها الكثير من التبديلات والتغييرات اللغوية، وهذا ما يجعل اهتمامه بالخيال قائما من جانبين: من حيث تقييمه على أنه القوة المبدعة التي تمكن الشاعر من خلق صور جديدة تضاف إلى ما هو موجود في الواقع، فيصوره وفق النمط الذي يراه ممكن الحدوث والتحقق. ومن جهة عنايته بالصورة برفع المستوى اللغوي من خلال الاستخدام المجازي للكلمات. وقد أعطت هذه الآراء دفعا جديدا للخيال بعد أن كان قوة معزولة عند أفلاطون، ولكنها تظل بعيدة عن المفهوم الحديث له، لأنها تحصر التخيل والإبداع في حدود المحتمل الممكن[4] فاستثنت منه المستحيل الذي لا يصدق العقل حدوثه وكل ما تستطيع النفس إنتاجه بعيدا عن معطيات الطبيعة.

و من بعد ذلك يُطرح السؤال: ما الزمن الذي انبثق فيه المفهوم المتداول للخيال بوصفه قوة خلاقة لا مناص منها في الأعمال الأدبية، تناشد الجدة والابتكار والاختلاف؟.

ازداد إسراف الكلاسيكيين، بعد أرسطو، في إعطاء السلطة التامة للعقل على حساب الانطلاق الحر للمخيلة الفردية، حتى شاع عندهم تشبيه الأدب بعربة « هي عربة الخيال، يجرها فرس جموح

---

[1] ينظر، أفلاطون، الجمهورية، تقديم: جيلالي اليابس، (د.ط)، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 1990م، ص 452.

* تعادل رؤية أرسطو المفهوم العربي الذي يتخذ الشعر صناعة مضافة إلى الموهبة الشعرية الفطرية.

[2] ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد)، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ط 02، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص ص 71، 72.

[4] ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ص 123.

هـــو الانفعال، ويتولاها حوذي هو حوذي العقل »[1]، والذي جُعل حارس الانفعـــال عنـــد بوابـــة اللاوعي و الغموض فلم يأذن بدخولها، وسلطانا على الخيال كيلا يحيل الأفكار خرافـــات و أســـاطير لا تُفهم حتى يعاني المرء في تحليلها، حيث إن الكلاسيكيين أسبغوا على الصورة طابعـــا ماديـــا ناتجـــا عـــن الإدراك الحسي والواقعي للأشياء الخارجية، فقل استعمال الصور المجازية في الشعر الغنائي، وقـــلّ تبعا لذلك الاهتمام بهذا الجنس الأدبي أمام تعاظم هيمنة الشعر الموضوعي (المسرحي) الـــذي تتجلـــى فيه سلطة العقل، وجنوحه إلى وضوح العبارات والتراكيب، والاستقرار والثبات بالمحافظة على التقاليـــد والقواعد الفنية الموروثة، ومهاجمة الزيف والنقصان اللذين تقدمهما الصور المغرقة في الخيال[2]. فغرضهم هو الإقناع الفكري وليس التأثير العاطفي، تمجيد القديم دون المبتكر، والموضوعي دون الذاتي، والمـــنظم مقابل الفوضوي، وكذا الاهتمام بمقومات الصنعة الأدبية والشكل الخارجي بدلا من عنايتهم بالمضمون. مما يؤدي إلى تضاؤل قيمة آثار الخيال أمام ما تقدمه المعرفة العقلية، فيـــصير الـــشاعر مفـــسرا أكثـــر منه خالقا[3]. وهذا ما يعد في نظر الرومانسيين قمعا لروح الشعر ومنبعه الأصـــيل؛ حيـــث أدركـــوا أن عبقرية الشاعر إنما تكمن في مدى قدرته على ارتياد آفاق المجهول، والكشف عن أغـــوار الـــنفس البشرية وأسرارها، وتجلية غوامض الطبيعة، وتفجير إمكانيات اللغة وتمديدها، وعدم الاكتفاء بتـــصوير الواقع وفق معطيات العقل أو الترسل في عرض المعاني القاموسية للكلمات.

وقد بدأت تلوح أولى ومضات تلاشي نسق العقل الكلاسيكي منـــذ أواخـــر القـــرن الثـــامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر بفضل آثار شكسبير (William Shakespeare)، والتي دفع فيها الذات إلى التعبير دون قيد أو شرط عقلي، متجاوزا الكثير من أصول المسرح الكلاسيكي الـــتي كـــان يُظـــن أنها الضمان الوحيد لبلوغ الكمال في الأدب التمثيلي، واستبدلت بالمبادئ التقليدية مبادئ جديدة قوامها التحرر والفردية وتوقد العاطفة ومنادمة الطبيعة[4]. إضافة إلى أثر الآراء الثوريـــة للنقـــاد والفلاســـفة الألمان، من بينهم الناقدان الرومانسيان: هردر و شليجل (Herder/Friedrich Schlegel)، والفيلسوفان: شلنج و كانط (Schelling/Emmanuel Kant) الذين اجتمعوا على تمجيد الشعر الغنـــائي والإعـــلاء من قيمة الخيال بوصفه روح الشعر و السبيل إلى إدراك الكمال الذي لا تبلغه المعرفة العقلية الخالصة[5] فأصبح الخيال ذا قيمة عليا تُرتجى في الأدب و ليس ضربا من الجنون والتهويم والعبث. ويتضح من ذلك

---

(1) إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، ط 02، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983م، ص 32.

(2) ينظر، محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، (د.ت)، ص ص 63 - 65.

(3) ينظر، موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1977م، ص 05.

(4) ينظر، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنـــان، 1979م، ص ص 47، 48، 52.

(5) ينظر، محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده، ص ص 74 - 76.

أن المذهب الرومانسي هو الذي دفع الخيال إلى النهوض من بوتقة الإهمال التي أحكم الكلاسيكيون إغلاقها، فأولوه عناية بالغة وخصوه بآراء كثيرة حتى شكل لديهم نظرية أدبية خالصة، ارتبطت – على كثرة مؤيديها – بالشاعر الرومانسي الإنجليزي كولريدج (Samuel Taylor Coleridge) أكثر من غيره بفضل ما أورده في كتابه "سيرة أدبية" (Biographia Literaria) المؤلف سنة (1815م)، من مفاهيم رائدة في تحديد طبيعة الخيال الشعري[1]، والتي حددت المفهوم الحديث للخيال عند الغرب وتركت صدى واسعا في النقد العربي الحديث؛ فقد حرص الكثير من النقاد العرب على إيراد نظرية كولريدج في ثنايا كتبهم إشارة أو تفصيلا*.

اشتهر كولريدج بتقسيمه الثنائي للخيال، إذ جعله قسمين؛ الأول سماه خيالا أوليا، وعده القوة الأولية الأساسية الكامنة في الإدراك الإنساني للموجودات[2]، صفته العمومية لأنه يمثل جانب الخيال المشترك الذي لا يستغني عنه الناس في تبين و إدراك ماهية الأشياء في العالم الخارجي. أما الثاني فسماه خيالا ثانويا، وهو أخص من الأول وأعلى درجة منه لأنه خيال شعري يتقمص روح الإبداع التي توحد وتجمع الصور المتناقضة و المتفرقة عبر ما تمليه الدواعي الباطنية، ليصبو من خلالها إلى الكمال والوحدة[3]. وبهذا يصبح الخيال الشعري خيالا خلاقا ينظم فوضى الواقع ويرتب متناقضاته متطلعا إلى عالم مثالي منظم يتوخى فيه الجدة بما يقدمه من معطيات، ويحرص على تقديم المختلف الذي يكسر صنم العادة العازف في التفكير الإنساني، والذي يمنعه من الانطلاق و التحول والتغيير، ومن ثم تعبّد المرئي المألوف.

وهذا الموقف مشترك بين الشعراء الرومانسيين بغض النظر عن الاختلافات والرؤى الخاصة التي تميز كلا منهم تبعا للعطاء الذي يطبع آراءهم في الخيال أكثر من أية أمور أخرى كان العقل حارسها الأمين من الانبعاث و التفجر؛ فبْليك و وُردزورث و كولريدج و شيللي وكيتس (William Blake/William Wordsworth/Percy Bysshe Shelley/John Keats) الذين يحتلون صدارة الرومانسية الإنجليزية، يتقاسمون هَمَّ تجاوز فكرة التعبير الواقعي عن العواطف، والابتعاد عن التجريد أو التعميم الذي يصبغ حياة الناس صبغة مشتركة[4]، و استبدلوا بهذه الأفكار أفكارا جديدة تُلح على نفض الذات من مكنوناتها المجهولة التي يتوثب منها العالم الحقيقي، حتى تشَبه عندهم فعل الخلق

---

[1] ينظر، ر. ل. بريت، « التصور و الخيال – تفريق كولردج بين التصور و الخيال »، ضمن كتاب، جون. د. جمب، موسوعة المصطلح النقدي، (اللامعقول، الهجاء، التصور و الخيال، الوزن و القافية و الشعر الحر)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 223.

*من بين أولئك النقاد العرب: محمد غنيمي هلال في كتابه: دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده، محمد زكي العشماوي في كتابه: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، و إحسان عباس في: فن الشعر، و مصطفى ناصف في: الصورة الأدبية.

[2] ينظر، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 60.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 59، 60، 72.

[4] ينظر، موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، ص 05.

الأدبي بفعل الخلق الإلهي، بوصف الخيالِ العنصرَ « الذي يحقق الطبيعة الروحيـــة للإنســـان تحققا نهائيا وكاملا »[1]، و هذه الحياة الروحية تمثل الحياة الحقيقية القابعة في عالم المثال، والتي لا يستوحيها سوى الشعراء، لذلك تساوى نشاطهم الإبداعي بنشاط الإله. و رغم تقليد السلطة للذات، يؤكـــد منظـــرو الخيال في الرومانسية الإنجليزية أن الخيال أداة لاستبدال عالم جديد منظم متكامـــل بجزئيـــات العـــالم المادي، و تَمَثّلاتُه إجابة عن المشاكل الحقيقية التي يتخبط فيها الإنسان العادي، لذلك فهم أكثر ارتباطا بالواقع وإن انبثقت أفكارهم عن كشوفهم الفردية، فحققوا تبعا لذلك التميز عن الرومانسية الألمانيـــة التي ناشدت الحلم والحنين و الهروب والوحدة و الغموض والهلوسة غايات تُطلب لـــذاتها[2]، حيـــث مجدت الذات الشاعرة المفردة وكرست للقطيعة مع البشر البسطاء، مما جعلها حاملة لواء الاخـــتلاف و عدم الانتماء بدلا من لواء التغيير بالعودة إلى الأرض بعد تلَقف آثار الكمال المرتجى في حضرة الخيال.

وقد ترك المفهوم العام للخيال عند الرومانسيين الغربيين أثرا في الشعر العربي الحديث منذ بدايات القرن العشرين لدى شعراء المهجر ومدرسة الديوان ومدرسة أبولو، فحملهم من طور المحافظة إلى طور التجديد في الصور بفضل ما أتاحه من إمكانيات جمّة لخلق كينونات جديـــدة لموجـــودات الواقـــع. غير أن هذا المفهوم الذي ساهم في بروزه الرومانسيون الألمان والإنجليز، رغم انتشاره الواســـع، قوبـــل برفض ما بعد حداثي يتزعمه دعاة التفكيك الذين حكموا بالموت الرمزي للإلـــه والـــذات و القـــيم و المؤسسات، وانتزعوا منها مركز الفعل. وقد انعكس القول بموت الذات بإقصاء نـــشاطاتها الفاعلـــة التي يعد الخيال حوذيها نحو الحقيقة المطلقة في المذهب الرومانسي. كما أصر التفكيكيون على تـــوطين مصطلحات جديدة فقالوا: باللعب، اللايقين، السخرية، التكرار[3]... مما يوحي بالكتابـــة دون وعـــي و دون استناد إلى أساس نظامي صحيح، و بهذا تغدو وجهتهم هي اللانظام في حد ذاته وعدم الحاجـــة إلى معرفة أو إرادة الوصول إلى الحقيقة؛ موضوعية كانت أم مثالية.

و لم يمنع الجنوح نحو العبث بروزَ تيار معتدل يقوّم المنظور التفكيكي السابق، مؤكدا قيمة الخيال الشعري في إحياء الجامد وبعثه خلقا جديدا، شرط أن يقترن بروح المسؤولية ويعلي من شأن الوظيفـــة التواصلية[4]، فيجمع حينئـــذ بين غايتيـــــن: بـــين تجليـــة الـــذات وكـــشف نوازعهـــا وإرادتهـــا الداخلية، وبين توصيل هذه المعطيات إلى أبناء المجتمع وتحمل مسؤولية تقريب الخاص إلى أفهام العامة.

---

(1) موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، ص 08.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 09، 15.

(3) ينظر، محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم – النقد المعرفي و المثاقفة، ص 27، 29.

(4) المرجع نفسه، ص 29.

تكشف الأفكار السابقة عن التطورات التي ارتبطت بتحديد مفهوم الخيال و تباين درجة الاهتمام به عبر العصور الأدبية، مؤكدة في الوقت ذاته « أن الإبداعَ في الفن لا يظهر إلا في المختلف، فالمختلف الفريد هو الذي يفرد العمل الفني، فالشيء الذي هو نفسه لا نلمس فيه القيمة الجمالية »[1]، حيث تجلت القناعة الأدبية فيما تخلقه الذات المبدعة وتراه كافيا لكشف اهتماماتها الخاصة، و ليس تعبد تقاليد الصنعة الأدبية، و بهذا يصبح الخيال، ذو الأصول الرومانسية، المنبع الأصيل للإبداع الأدبي الذي يرتجي الجِدة و الترتيب و التأليف بين المتناقضات أكثر مما يروم التفكيك و العبث و الفوضى، لأن غايته هي التأثير في الوعي الإنساني العام و دفعه نحو تغيير الواقع اليومي المتكرر.

غير أن استقراء جوانب الإشكالية الكبرى التي تنشد البحث في علاقة الأدب بالعلم ضمن أدب الخيال العلمي، تستدعي زمرة من التساؤلات، أبرزها: ما مدى حضور الخيال في النتاج العلمي؟ و كيف يكون للخيال دور رائد في بروز النظريات و الابتكارات العلمية؟ و هل الاعتراف بهذا الدور يقلل من قيمة النتاج العلمي و يلغي يقينيته و خصائصه المعروفة، ويدخله طور الشك، ومنه عدم الاعتراف بشرعيته؟ و هل يعد الاعتراف بعلاقة الخيال بالعلم اعترافا ضمنيا بعلاقة العلم بالأدب، مما يجعل الخيال واسطة بينهما؟. توحي هذه التساؤلات، مبدئيا بتعقد علاقة الخيال بالعلم، عكس العلاقة بين الخيال و الأدب، و التي يميزها الوضوح، و تفرضها الضرورة. و يحتاج الكشف عن ذلك الغموض معرفة طبيعة العلم و مميزاته و حدوده الفاصلة المميزة له عن غيره من المفاهيم و المصطلحات.

[1] عبد الرحمن التليلي، « الخيال و الإبداع »، ضمن كتاب، عبد السلام بن ميس، الخيال و دوره في تقدم المعرفة العلمية، ص 16.

المبحث الثالث:

مفهوم العلم:

تتراوح اهتمامات الناس ونشاطاتهم بين الاشتغال بالسياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الأدب أو العلوم الطبيعية، وقد لا يتسنى للمرء في أغلب الأحوال الجمع بين نشاطين لا يتفقان في المبادئ والأهداف، مما يجعله حبيس التعصب لأحدها دون الآخر: وتتضح صورة هذا التعصب في العصر الحديث الذي أدى فيه تطور المعرفة واتساعها إلى فصل فروعها وتمييز كل صنف بمميزات خاصة لا تتداخل مع مميزات غيره. ويمكن جمع هذه الفروع ضمن صنفين: العلوم الإنسانية والأدب، والعلوم الطبيعية التجريبية. و يستدعي هذا الأمر مناقشة معايير فصل هذين الصنفين والبحث في مفهوم العلم مجردا عن مسنداته، ثم خصائصه بإسناد النشاطات العقلية والتجريبية إليه، مثل: علوم الرياضيات والفيزياء والفلك والطب وعلوم الأرض والحيوان ...

لم يخل مصطلح "علم" من مفاهيم لغوية تحدد فرادته عن بقية مفردات المعجم اللغوي، كما لم يخل من مفاهيم اصطلاحية تنظيرية تحاول قدر الإمكان تمييزه وتبيان حده عن مصطلح يعد الأكثر ملازمة له عند حضوره، وهو مصطلح "الفن" الذي استغرق مع "العلم" أكثر أحاديث الجدل مناورة ومداورة في خطاب النقد. و قد شهدت كلمة "علم" تطورا في معناها اللغوي بين القديم والحديث، حيث ورد في معجم العين « عَلِمَ يَعْلَمُ عِلْمًا، نَقِيضُ جَهِلَ. و رجُل عَلاّمة، وعَلام، وَعَلِيم »[1]، وتردد نفس المعنى في لسان العرب: « والعِلْمُ: نقيضُ الجَهْلِ، عَلِمَ عِلْمًا وعَلُمَ هُوَ نَفْسُهُ، وَرَجُل عَالِم وَعَلِيم مِنْ قَوْمٍ عُلَمَاءَ فِيهما جَمِيعًا »[2]. وورد حديثا في المعجم الوسيط:

> « (العِلْمُ): إدراك الشيء بحقيقته. و – اليقين (...) ويطلق العلم على مجموع مسائل وأصول كلية تجمعها جهة واحدة، كعلم الكلام، وعلم النحو، وعلم الأرض، وعلم الكونيات، وعلم الآثار. (ج) علوم. و علوم العربية: العلوم المتعلقة باللغة العربية: كالنحو، والصرف، والمعاني و البيان و البديع، والشعر والخطابة، وتسمى بعلم الأدب. ويطلق العلم حديثا على العلوم الطبيعية التي تحتاج إلى تجربة ومشاهدة واختبار، سواء

[1] الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003م، المجلد 03، [باب العين- مادة علم]، ص 221.

[2] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط 01، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (د.ت)، المجلد 10، [مادّة علم]، ص 263.

أكانت أساسية: كالكيمياء والطبيعة والفلك والرياضيات والنبات والحيوان والجيولوجيا، أو تطبيقية: كالطب والهندسة والزراعة و البيطرة وما إليها »[1].

فبين التعريفين الأولين والتعريف الثالث قدر من الاختلاف يعلله اتساع حلقة العلم وتطوره الهائل الذي استدعى تطور دلالته؛ ففي القديم كان يتخذ معادلة (صفة ضد صفة) تفيد الأولى إثبات خاصية العلم والثانية غيابها. أما حديثا فقد أصبحت اللفظة تحمل صفة الجنس الذي يضم مجموع العلوم التي توصل إليها الإنسان في شتى الحقول المعرفية. ويؤكد التعريف الحديث شدة ارتباط كلمة "علم" بالعلوم الطبيعية المشروطة بالملاحظة والتجربة والاختبار، وإن لم ينكر وجود علوم خاصة باللغة والكلام والأدب والتي يقل فيها حضور تلك الشروط. ويضاف إلى ذلك أن القدماء وإن تحدثوا عن مضامين علوم زمانهم وماهيتها فإنهم لم يستفيضوا في الحديث عن مفهوم العلم في حد ذاته بوصفه جنسا جامعا لمسائل ومبادئ معينة توحّدها جهة واحدة، أو نشاطا عقليا أو تجريبيا يسعى « لتفسير وفهم موضوعات بعينها، بطريقة منظمة ومرتبة »[2]. ولم يتتبعوا أيضا شروطه ومبادئه ومميزاته كما فعل المحدثون عند مناقشتهم المفهوم الاصطلاحي للعلم.

والعلم في الاصطلاح هو « مجموع من الحقائق المنسقة، المتصلة بجانب من الكون، أو بمنحى من الشؤون الإنسانية. وهي خاضعة لنظام من النواميس العامة، و القواعد الخاصة. و غرض العلم المعرفة من أجل الانتفاع بالصواب، والاحتراس من أضرار الخطأ؛ وسيلته البحث والاختبار، والقياس والاستدلال »[3]. يوضح هذا التعريف أن العلم هو مجموعة من الحقائق التي توصلت إليها الدراسات المتعلقة بشؤون الإنسان وقضايا الكون، وهي تحمل صفة اليقين، وتنزع نحو أن تكون قانونا عاما يصدّق به عامة العلماء وعامة الناس، غايتها بلوغ الصحة والترفع عن الخطأ من خلال الالتزام بوسائل خاصة ومقاييس علمية معلومة، أشهرها: البحث والاختبار؛ إذ يتلازم البحث النظري أو المعرفة النظرية مع التجربة واختبار الفروض، ولا وجود لعلم يحضر فيه التنظير دون اختبار تجريبي، أو اختبار دون فكرة مفترضة، فمن المستبعد « فصل الدروس النظرية عن الدروس التطبيقية في مجال العلوم. فالعلم الصحيح ربيب التجربة، ابن المختبر و وليد النظر والعمل، مقترنين متلازمين أبدا »[4]. ومن وسائله أيضا: القياس

---

[1] مجمع اللغة العربية (الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث)، المعجم الوسيط، ط 04، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 1426هـ، 2005م، [مادة علم]، ص 624.

[2] محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2003م، ص 22.

[3] كمال اليازجي، حول الأدب العربي، ص 09.

[4] ميشال عاصي، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ط 03، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980م، ص 142.

والاستدلال، فمسائل العلم وعملياته شبيهة بقياس منطقي تام العناصر، تؤيد نتائجه مقدماته الكبرى عبر مقدمات صغرى تتضمن أدلة وحجج التأييد والتوافق والانسجام بين القضايا المطروحة ونتائج البحث.

وإذا كان التخيل هو الفعل الذي تتجلى عبره قوة الخيال الكامنة في النفس البشرية، فيكشف حقيقة الذات وصفاتها الخاصة المميزة لها عن غيرها من الذوات، فإن البحث أو التفكير العلمي هو الفعل أو النشاط الذي يتمثل المعرفة العلمية، فتظهر عبره كاشفة عن حقيقة عامة تتجاوز الأفراد والخصائص الذاتية. و هذا ما يجعلها متميزة عما تنتجه النفس البشرية بواسطة التخيل والانفعال بمميزات معينة تتوافق مع معطيات العقل وضوابطه، فما هي هذه المميزات والخصائص؟.

تتوفر المعرفة العلمية على مجموعة من الخصائص التي يتوجب على الباحثين في مجال العلوم مراعاتها، وإلا عد تفكيرهم ساذجا ينأى عن التصديق والممارسة العملية الجادة. وأول هذه الخصائص: التراهة والموضوعية. وترتبط التراهة بخُلُق العالم الذي يجعل بحثه خالصا لوجه العلم وإتيان الجديد وليس وسيلة لتحقيق الثروة والغنى، فيتوخى أن ترسم نتائجه خطوة جديدة في مسار التقدم والتطور بحرصه على معالجة جوهر موضوع بحثه، فلا يحوم حول أطرافه لتحقيق مكسب مادي أو للتغلب على خصم مناوئ ... أما الموضوعية فتعني نقل الوقائع وتسجيلها كما تبدو عليه[1]. ويدعم الاختبار هذه الخاصية التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج عامة موضوعية تصدّقها جميع الأمزجة الفردية لأن غايته هي بناء حقيقة علمية صرفة وإقناع الآخرين بصحتها من خلال التزام الحياد تجاه ما يدرسه حتى وإن خالف مضمون النتائج تصوراته القبلية عن موضوع بحثه وصيرورته، أو كان منطلقه الفروض الذاتية الخاصة.

وتقتضي الخاصية الثانية من الباحث العلمي الإحاطة بثقافة علمية واسعة تمكنه من البرهنة على صحة ما يقدمه من قضايا أو بطلانها، حيث تتطلب منه معالجة الوقائع العلمية تجاوز دائرة تخصصه العلمي واكتساب معرفة شاملة تخص مختلف العلوم التي لها علاقة بمجال بحثه[2]. يضاف إلى هذه الميزة استخدام القياس ومراعاة الدقة الكمية اللذين يوجهان المتلقي نحو تصديق نتائج الدراسة العلمية وتطبيقها على جميع الأمثلة والنماذج المشابهة بالاعتماد على الأساليب والعمليات الرياضية، ويختلف الأمر عند دراسة الظواهر الإنسانية التي يصعب فيها الحفاظ على معدلات القياس بتغير الزمن والمكان، أو تطبيق نتائج الدراسة على نماذج متعددة حتى وإن كانت الطريقة علمية[3].

---

[1] ينظر، محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 26.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 27.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 38 - 41.

وتشترط الدراسة العلمية الوافية في مجال العلوم الطبيعية تجنب الفروض المعقدة واختيار الفروض البسيطة[1] التي تعدّ بمثابة تساؤلات أولية تتيح للباحث التوغل في صميم بحثه وتقديم الأجوبة المقنعة وحل الإشكاليات القائمة. ويتّبع الباحث كيفيتين في سبيل الوصول بمقدماته المفترضة إلى النتائج الموضوعية، تتمثل الأولى في تحليل معطيات الدراسة والانتقال بها من حيز المجهول إلى المعلوم ومن بنيتها الظاهرة إلى بنيتها الداخلية الحقيقية، سواء أكان هذا التحليل ماديا يتوخى تفكيك المادة إلى عناصرها الصغرى المكونة لها للكشف عن خصائصها أم عقليا يستدعي تحليل القضايا الفكرية بالبحث عن مقوماتها وعناصرها وعللها. أما الكيفية الثانية فهي التركيب: وهو مكمل للتحليل، إذ إنه يبرهن على صحته وسلامته من خلال إعادة بناء الظاهرة وفق مكوناتها باتّباع خطوات علمية. وهو يعد أيضا وسيلة للانتقال بالافتراضات الابتدائية من حالتها البسيطة إلى حالة أشد تعقيدا، وتبعا لذلك تتجلى نتيجتان للتركيب: تعريف الظاهرة بإعادة تركيب عناصرها وفق نفس النسب والعلاقات بين أجزائها، والابتكار والإبداع بترتيب تلك العناصر وفق طريقة تؤدي إلى إعطاء صورة أو نتيجة جديدة لأن هدف التركيب الأسمى ليس مراجعة خطوات التحليل وتركيبها على ما هي عليه، بل محاولة اكتشاف مركّبات جديدة[2]، يؤيدها البرهان العقلي والاختبار التجريبي حتى لا تكون زلات واهية أو أخطاء في التقدير.

تبرز الخصائص السابقة بأن المعرفة العلمية معرفة منظمة تنتهج منهجا محددا قوامه: الملاحظة ثم التجربة ثم الاستنتاج العقلي ثم الانتقال إلى التجربة مرة أخرى[3] لاستنباط الأدلة التي تثبت صحة الافتراضات العقلية. ويستلزم التنظيم أيضا الحرص على تحقيق الترابط بين القضايا العلمية المدروسة واستبعاد كل ما يؤدي إلى التنافر، قصد بناء نسق محكم تخدم فيه كل فكرة ما يلحقها[4]. لكن هل اتباع ذلك المنهج التجريبي الصارم يجعل غاية البحث العلمي هي الوصول إلى اليقين المطلق، وتحقيق نتائج حتمية ثابتة؟ وكيف تؤثر تلك الغاية سلبا على تقدم المعرفة العلمية؟.

يلتزم العالم باتباع خطوات المنهج العلمي حتى يقدم أفكاره وافتراضاته على أسس صحيحة بعيدة عن العشوائية والتفكير الساذج، فيجعل غايته هي إقناع الوسط العلمي وعامة الناس بسلامة دراسته مستندا على أسس موضوعية في الحجاج ومتجنبا أهواءه ومصالحه الذاتية، حيث إن اليقين الذي يسعى إليه ليس يقينا ذاتيا يشعره حدسه الخاص بصحته بل يقينا موضوعيا قائما على براهين وأدلة منطقية تثبت صحة الدراسة ضمن إطارها الخاص دون أن تسعى لتجعلها مطلقة صالحة للتطبيق على امتداد

---

[1] ينظر، محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، ص 42.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 44 - 47.

[3] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 28.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 30.

الزمن وباختلاف الأمكنة « فالعلم لا يعترف بشيء اسمه الحقائق النهائية التي تسري على كل زمان ومكان، بل يعمل حسابا للتغير والتطور المستمر »[1].

واتصاف العلم بخاصية التغير لا يجعله خاضعا لاختلاف الطبائع الفردية أو لتفاوت الآراء بين الأفراد، بل يبقى المنهج العلمي بوسائله المتعددة من تجريد وتحليل وتركيب وبرهان ... أداة العالم في دراسته التي يطمح إلى أن تكون نتائجها موضوعية وصحيحة بارتكازها على أدوات منهجية، دون أن تترع نحو الثبات؛ لأن العلم معرفة مستمرة متواصلة، ولا يعني وصول أحد الأبحاث العلمية إلى اليقين أنه قد بلغ الحد النهائي الذي لا حقيقة بعده، بل إن كل نتيجة يحققها عالم معين تكون منطلقا لعالم آخر، وكل باحث يطرح بحثه منطلقا مما قدمه سابقوه مبتدئا نشاطه بالبحث عن أسباب الظواهر وتعليلها والمداومة على طرح التساؤلات[2] التي تفتح آفاقا جديدة لفهم تلك الظواهر حتى وإن لم يجد إجابات وافية لما يطرحه بشأنها من إشكاليات. لأن الأهم هو استمرار البحث العلمي من خلال ما يتوصل إليه من حلول جزئية تدفع نحو المزيد من البحث ولا تتوقف عند نشوة حصول انتصار مؤقت، قد تثبت مواصلة دراسته نقصه أو حتى خطأه. وهذا ما يجعل التفكير العلمي تفكيرا تراكميا تمتد فيه نظريات العلم امتدادا عموديا: فتارة تنتقل نحو الأعلى ملغية النظريات السابقة بإثبات خطئها، وتارة تواصل طريق تقدمها بتوسيع ما سبقها وكشف أبعاد جديدة فيه[3].

وتؤكد ميزة التراكم أن نتائج البحوث العلمية أكثر ما يميزها هو النسبية والاحتمال بدلا من اليقين والثبات والحتمية، وليس هناك تناقض بين القول بالنسبية وبين المنهج العلمي المتبع ومقصد الوصول إلى نتائج موضوعية، لأن النسبية في مجال التفكير العلمي لا تعني التفاوت في مشاعر الناس وانفعالاتهم وأذواقهم الشخصية التي تختلف من شخص لآخر، وإنما هي تتجاوز تلك الاختلافات الفردية وتسعى إلى تعميم الظاهرة العلمية[4] ليقتنع بها جميع الناس في حدود إطارها الخاصّ دون أن تتحول إلى حقيقة ثابتة في كل زمان ومكان. وفي هذا المقام يمكن طرح التساؤل الآتي: هل لازمت خاصية النّسبية البحوث العلمية في جميع العصور التاريخية؟.

تعد خاصية النّسبية شاهداً على تقدم طرق التفكير العلمي وتطور مقوماته وتغيرها وفق ما تتطلبه ظروف العصر. فالخصائص السابقة الذكر لم تنبثق من العدم و لم تظهر مجتمعة دفعة واحدة في العصر الحديث، بل إن كل عصر قد تميز بملامحه الخاصة بشأن معايير بناء المعرفة العلمية وأسسها: وقد تتبع فؤاد زكريا مراحل بناء هذه المعرفة وخصائصها، مبتدئا بعصر الحضارات الشرقية القديمة التي عدّها أقدر

---

[1] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 39.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 31، 32.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 17.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 17، 18.

الحضارات تطبيقا للمعارف الموروثة التي حازتها، ومع ذلك فقد كان ينقصها التحليل العقلي النظري لتلك المعارف فلم تنشئ نظريات جديدة تتجاوز نطاق ما هو موروث، وهذا ما منع ظهور العلم عندهم « لأن العلم هو في أساسه بحث عن المبادئ العامة، لا عن التطبيقات الجزئية، وهو سعي إلى القاعدة النظرية، وليس اكتفاء بتحقيق أهداف عملية »[1]. وتجلى الاهتمام بالجانب المفقود في الحضارات الشرقية عند اليونانيين القدامى الذين ساهموا في تكشّف المعرفة العلمية بفضل ارتكاز نشاطهم العلمي على التحليل العقلي المنطقي للظواهر المدروسة؛ إذ جعلوا همّهم الأكبر تقديم نظريات علمية مصحوبة بحجج وبراهين عقلية للإقناع بصحتها، ليتضح أن أهم ما أضافته هذه الرؤية لمفهوم العلم هو تجاوز الانطباعات الذاتية المؤقتة والسعي إلى تعميم الظواهر بواسطة التحليل العقلي الذي يوحد نظرة الناس للأشياء. ونتج عن ذلك أنّ أكثر نتاجهم جاء مرتبطا بالجانب العقلي المجرد؛ فبرعوا في الفلسفة والرياضيات اللتين كانت الصلة وثيقة بينهما، فقد عد العلم الرياضي مرحلة من مراحل التفلسف وتدريبا للذهن استعدادا للتعمق في الفلسفة[2].

لكن ما جنى على جهود الإغريق المبذولة في الارتقاء بالعلم هو فصل العلم النظري عن الممارسة التطبيقية، وتعصبهم في اتخاذ التأمل النظري مركز العلم الكامل وأساسه، وازدراؤهم التجربة والملاحظة الحسية، ومن ثم إهمالهم لكل العلوم المتصلة بالعالم الطبيعي، فاكتفوا بتغيير عقل الإنسان و لم يوفروا جهدا لأجل تغيير ذلك العالَم[3]. ويظهر في هذا المقام أن النقص الذي بلي به النشاط المعرفي للحضارات الشرقية القديمة لم يلبث أن تداركه اليونانيون، ولكنهم بالمقابل انتقصوا الجانب التطبيقي الذي عد مفخرة تلك الحضارات، وقد تسبب إهمال أحد الجانبين في إعاقة تقدم المعرفة العلمية وتطورها بشكل سليم، وهذا ما يبعث على القول بأن البحث العلمي الجاد لا غناء للتنظير فيه عن الممارسة العملية. و الاختلاف في اعتماد هذين المبدأين بين الحضارات الشرقية والحضارة اليونانية يدعو إلى التساؤل عن كيفية تعامل الشعوب اللاحقة مع وضعية الفصل بين التطبيق والتنظير.

كانت العلوم العقلية في العصر الإغريقي خاضعة للفلسفة ومسيَّرة بمبادئها التي يتقدمها البحث في قوانين الأشياء وفق منظور عقلي خالص قوامه التأمل والتحليل والاستدلال[4]. وعلى الرغم من أن هذه الخصائص تجمع الفلسفة بمجمل العلوم العقلية فإن العلم مختلف عن المعرفة الفلسفية ولا ينحصر مجاله ضمن التأمل وحسب بل يلزمه التطبيق الفعلي أيضا الذي يمتلك نصيبه هو الآخر في إقامة الحجة على صحة الفروض إضافة إلى الحجج العقلية. و لم يتضح هذا التوافق

---

[1] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 97.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 104، 105.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 110 - 113.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 114.

في العصور الوسطى الأوروبية التي وليت العصر الإغريقي؛ إذ ظل مفهوم العلم على حاله و لم يحدث أي تغيير أو تجديد فيه، لأن الفلسفة كانت لا تزال النشاط الجامع لشتى العلوم والمعارف. ودليل ذلك أن آراء أرسطو الفلسفية ما انفكّت قائمةً مركزَ التفكير العلمي، وعُدّت وافية وكافية لبناء معرفة نهائية كاملة لا مجال فيها للنقد أو اقتراح الجديد، وما زادها قدسية تحالفها مع معتقدات الكنيسة المسيحية[1] التي وجدت في بعث القديم وترديده وقياس الحديث عليه خدمة لدوام وجودها واستقرارها، وهذا ما أدى إلى المبالغة في الاعتماد على البلاغة اللفظية والجدل الكلامي؛ فاستُغني عن الإنجاز الفعلي الموجه نحو البحث في نواحي العالم الطبيعي المحسوس بـ: « الاستدلالات الشكلية والمغالطات التي تتخذ في ظاهرها صبغة منطقية »[2]. ونتيجة ذلك أن رحلة البحث العلمي طيلة العصور الوسطى الأوروبية لم تُضف شيئا جديدا إلى مفهوم العلم بل اقتفت النقص الذي بلي به التراث العلمي اليوناني: فضيقت مجال اشتغالها وحصرته ضمن العلوم العقلية القائمة على البرهان العقلي الخالص الخليّ من الملاحظة الحسية. وقد دعمت الكنيسة هذا التوجه المعرفي الأحادي فسدّت المنافذ أمام العلوم التي تسوغ الاجتهاد في تغيير العالم الدنيوي المادي، وقَوّت نزوع الناس نحو الجانب الديني الغيبي الذي يخدمه التأمل العقلي خدمة بالغة.

غير أن الحضارة العربية الإسلامية في الفترة الموازية لعصر الانحطاط الأوروبي قد عُرفت بمساهمتها الفعالة في تقدم العلم وفي توسيع مفهومه؛ إذ لم يكتف العلماء المسلمون في العصر العباسي بنقل علوم اليونان والفرس والهنود، وترديد آرائهم النظرية، بل أعادوا النظر فيها وطوّعوها وفق ما يتلاءم مع بيئتهم الثقافية. ولعل أهم ما ميز التوجه العربي الإسلامي هو فصل الكتابات الفلسفية عن الكتابات العلمية التي تحللت من قيد التعصب للتأمل العقلي المطلق؛ فجمعت بين النظرية والتطبيق، وبين العقل والمادة بإخضاع جل الأفكار التأملية للتجريب. كما اهتموا بالعلوم الطبيعية كالطب والصيدلة بقدر اهتمامهم بالعلوم العقلية كعلم الفلك والرياضيات، واستخدموا قوانين العقل لحل مشكلات العالم الواقعي فيما يتعلق بالمساحة الأرضية وحساب المواقيت والملاحة ...[3]، و لم يبالغوا في تقديس الجانب العقلي المجرد كما فعل الأوروبيون في العصور الوسطى، و لم يلجأوا إلى اختبار صحة الفروض العقلية بالجدل اللفظي والصور البلاغية المنمقة، بل باعتماد التجريب وبتسجيل آثارها في ميدان الحس، لأن هدفهم هو كشف الواقع الطبيعي وتجليته وتقريبه من الأفهام بالحجج المنطقية المدعمة بالتجربة.

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 120 - 122.

وكان للعلماء المسلمين أثر بارز في قيام النهضة الأوروبية الحديثة التي تقدّمتها ترجمة مؤلفاتهم إلى اللغة اللاتينية[1]، وفي إرساء دعائم المنهج التجريبي الذي ساهم في ارتقاء أسلوب التفكير العلمي؛ فقد دعا الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكن (Francis Bacon) إلى فصل العلم عن الفلسفة التي جعلته حبيس التأمل النظري البحت والكلام العقلي المجرد، وصرح بأن أساس التفكير العلمي الحديث هو ملاحظة الظواهر وإخضاعها للتجربة، حيث جعل العلم ملازما للتطبيق ونفى وجود علم نظري بحت أو معرفة من أجل المعرفة[2]. غير أن بيكن تفادى مبالغة السابقين في الاعتداد بالجانب النظري بمبالغته من جهته في الاعتداد بالجانب التطبيقي، وفي المقابل أكد الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (René Descartes) أهمية الجانب العقلي في النشاط العلمي، وأشاد بضرورة الصياغة الرياضية لمجريات الدراسات العلمية[3]، وهذه الصياغة كافية بمفردها لتحقيق نتائج دقيقة يؤيد صحتها البرهان العقلي الرياضي القائم على التدرّج المنطقي من المقدمات إلى النتائج، دون الحاجة إلى الملاحظة الحسية والاختبار الظاهري، وهكذا يتضح أن ديكارت قد بالغ هو الآخر من جهته في الاعتداد بالجانب العقلي الذي مجده من قبله اليونانيون، ومن بعدهم فلاسفة العصور الوسطى زمنا طويلا، والذي أثبت قصوره وأثره في توقف مسيرة التقدم العلمي، وهي نفس النتيجة التي سيفرضها استمرار تطبيق منهج بيكن القائم على التجريب المادي الخالص.

تخلصت الفترة الموالية لعصر النهضة الأوروبية من وزر التعصب الذي ميز التفكير العلمي سابقا، ونفضت عنها مساوئ النظرة الأحادية الموالية إما للبرهان العقلي، أو للاختبار الحسي، وجعلت عماد العلم الحديث الجمع بين الأمرين « الملاحظة الأمينة للواقع من جهة، والقدرة على صياغة قوانين هذا الواقع بطريقة رياضية من جهة أخرى »[4]. وبفضل التوافق بين المنهجين حقق العلم ازدهارا كبيرا شمل مختلف فروعه، مذكرا بما حققته الحضارة الإسلامية من رقيّ علمي بجمعها بين الجانب العقلي والجانب التطبيقي، رغم تأثرها بالموروث الفلسفي اليوناني، وهذا ما يثبت أن النجاح العلمي يتحقق بالانفتاح على مناهج التفكير المتعددة التي أثمرتها جهود العلماء عبر مختلف العصور على أساس أن كل منهج مكمل لسابقه وليس مقصيا له.

وإذا كانت النظرة الأحادية قد جنت على تقدم العلم في العصور السابقة فإن ما جنى عليه في العصر الحديث هو مقولة "الحقيقة المطلقة" النابعة عن الثورة العلمية التي خلفتها فيزياء نيوتن (Isaac Newton) وقوانينه في الجاذبية طوال القرن التاسع عشر، وأهم مقوماتها "اليقين" الذي يتحدد

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 123.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 126 - 128.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 129.
[4] المرجع نفسه، ص ن.

بربط كل علة ظاهرة بمعلولها، وكشف غوامض الطبيعة برد ظواهرها إلى مسبباتها، حتى لا يبقى شيء للعبث والجهل. وتُلتمس تلك الحقيقة أيضا باعتماد القياس وصياغة مواد البحث صياغة رياضية دقيقة لا أثر للذّات الفردية فيها سوى أنها أداة أو وسيلة شاهدة تراقب الطبيعة وهي تواصل سيرها نحو غاياتها ونتائجها الحتمية[1]. وفي أوائل القرن العشرين حل الاحتمال محل اليقين وأصبحت المكتشفات السابقة التي أنزلت منزلة الحقائق المطلقة موضع شك وتساؤل بتأثير فيزياء أينشتاين (Albert Einstein) التي أحدثت ثورة علمية ثانية بدلت مفهوم التفكير العلمي؛ فلم يعد نشاطا هدفه الوصول إلى نتائج تجري مجرى القوانين المطلقة، بل نشاطا غايته تقديم نتائج علمية تقريبية قابلة للملاحظة المستمرة التي لا تستبعد الذات بوصفها عنصرا سلبيا لا يضيف شيئا إلى الطبيعة[2] وإنما تجعلها قوام تجدد العلم بسعيها الدائم للتساؤل والشك فيما يعد ثابتا. و لم يُخل نزوعها نحو التقريب أن تعتمد المناهج العلمية السابقة، وأن تستخدم أيضا القياس والأسلوب الرياضي، ولكنها تسلم دائما باحتمال الخطأ[3]، مما يجعل نتائجها موضوعية ونسبية في الوقت ذاته دون أن تكون مطلقة.

يتضح مما سبق أن العلم جملة من المعارف والنظريات والمفاهيم التي توصل إليها العلماء باتباع مناهج ومقاييس علمية محددة، وقد أثبتت التغيرات الكثيرة التي لحقت مفهومه على مر العصور بأنه نشاط مفتوح لا يتوقف عند تحقيق نجاح علمي عظيم، فقيمة هذا النجاح تتجلى في قابليته للبحث المتجدد من خلال المداومة على طرح التساؤلات، لأن كل معرفة جديدة تعد بمثابة إجابة مؤقتة للأسئلة التي سبق طرحها. وقد أتاحت نظرية النسبية توسيع آفاق العلم وتوجيه العلماء نحو اكتشاف ما لم يتوصل إليه من خلال ما تحقق من مكتشفات، ومنحتهم القدرة على التنبؤ بحوادث المستقبل القريب والأدوات التي سيتوصل إلى اختراعها بالبحث المتدرج. و هكذا لم تعد نتائج العلم موسومة بقداسة المعتقدات الدينية أو كمالها، و لم يعد مصيرها محددا بمصير الفرد الذي أنتجها، وإنما صارت كل حصيلة علمية حلقة وصل بين مختلف النتائج ضمن نسق المعرفة الشاملة التي يميزها تواصل الأجيال.

و يعدّ مفهوم العلم آخر مرحلة في رحلة التعرف على مفاهيم العناصر الثلاث: الأدب، الخيال والعلم، وخصائصها وتطوراتها عبر العصور المختلفة. ولعل الإشكاليات الكبرى المرتبطة بهذه المصطلحات لا تتعلق بكل مصطلح في حد ذاته بل بعلاقة كل واحد منها بالآخر، و هي تثير العديد من التساؤلات، أهمها: ما أثر الخيال في الإبداع الأدبي؟ وما دوره في الابتكار العلمي؟

---

[1] ينظر، عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، (د.ط)، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1389هـ، 1969م، ص ص 137، 138.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 139.

[3] ينظر، برتراند رسل، « مميزات الطريقة العلمية »، ضمن كتاب، عبد السلام بنعبد العالي ومحمد سبيلا، المعرفة العلمية، ط 02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 12.

وهل خصائص العلم السابقة الذكر كافية لتمييزه عن الأدب والعلوم الإنسانية تمييزا قاطعا؟ وإلى أي مدى يمكن تضييق مسافة التباين النوعي بين الأدب والعلم؟ وكيف تتجلى صورة التفاعل بين الطرفين؟ وهل يمكن للثقافة الإنسانية الاستغناء بأحدهما عن الآخر؟...

المبحث الرابع:
الروابط:

ورد في تعريف الأدب أنّه التعبير عن تجربة الأديب قصد إثارة مشاعر المتلقّي. لكن هذا التعبير لا يُصاغُ بأية لغة بسيطة كانت وإنّما بلغة تكون الصّور المتخيّلة مقصدها الأوّل في التّبليغ؛ حيث تلمح هذه الصور إلى المعاني الأدبية المتعدّدة التّي يزخر بها النّص، الذي يسعى الأديب إلى بنائه بلغة راقية لا يصل فيها القارئ إلى المحتوى إلا بعد أن يتشبّع بروح التركيب الذي يوحي بذلك المحتوى ولا يعرضه بأسلوب مباشر؛ إذ لو كانت غاية قارئ الأدب هي تلقّف المعنى الحقيقي المباشر لَمـا كان بأس على الأديب أن يعرض جميع نصوصه بأسلوب تقريري خال من التصوير. ورغم ما قيل سابقا، ضمن مفهوم الأدب، بأن من الأدب ما ليس تخييليا لتوفّره على عناصر أدبية أخرى، فإن الخيال عنصر ضروري من عناصر الأدب، وهو ما يعطيه أيضا أدبيته إلى جانب العاطفة، الأفكار، نظم الكلمات والعبارات. ولولا الخيال « يكون من المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة »[1]، أو تنبجس الأفكار من ظلام الغموض، أو يسلم الأسلوب من قيد التقرير فينفتح على التّرميز والإيحاء.

أ – روابط الأدب و الخيال:

الخيال هو سبيل التأثير الذي يتوخّاه الأدب؛ إذ لو عُرض الانفعال دون صورة لم يظهر ذلك الانفعال، ولبقي حبيس النّفس، ولتوحّدت فيه كلّ نفوس البشر، ولانتفَى عنه الاختلاف والخصوصية اللّذان يميّزان نصّا أدبيّا عن نصّ غير أدبي؛ فالخطاب التخييلي، حسب دوكرو و تودوروف (Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov)، تتجلّى فيه مسألة الإحالة بطريقة مختلفة لأنّ الجمل التي يتكوّن منها لا تحيل إلى مرجع حقيقي بل إلى مرجع متخيّل، ويعدّ الأدب الجزء الأمثل للدراسة في هذا الخطاب[2]، ممّا يعني أنّ المرجعيات الخارجية التي صقلتها تجربة الأديب تتحوّل إلى مرجعيات مختلفة خاضعة لعنصر الخيال الذي يحوّل الانفعال والأفكار واللغة عن مسارها الاعتيادي، لأنه يهدف إلى أن « يبدع نمطًا جديدًا من الحياة ويتيح للذّات التطلّع إلى آفاق جديدة في محاولة لاكتساح الحصار اليومي للصور والأشياء التي فقدت معناها لكثرة تداولها »[3]. وهي رؤية رومانسية تنشد الإبداع

---

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 04، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1387هـ، 1967م، ج 01، ص 44.

[2] Voyant, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éditions du seuil, 1972, P 333.

[3] عبد الرحمن التليلي، « الخيال والإبداع »، ضمن كتاب، عبد السلام بن ميس، الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، ص 14.

الحقيقي في الصور الذّاتية المتفرّدة التي يبتكرها الخيال الخلاّق من خلال إعادة صياغة معطيات الواقع وتقديم جزئياته في هيئة مركبة مبتكرة تختلف عن هيئتها المألوفة التي يعرفها عامّة النّاس، وترى الوجود الحقيقي في العالم المتخيّل الذي يبدعه الأدب: حيث يظهر فيه كلّ شيء بمظهر كلّي يتطلّع إلى عالم المثال ولا يتنزل إلى العالم المادّي النّاقص، لأنّه لو اكتفى برصد هذا العالم لكان مجرّد سجل يتتبّع الحوادث والوقائع فيه، و لزالت أعمال أدبية كثيرة قائمة على الخيال.

ومن ثمّ يتّضح أنّ الخيال هو ما يمنح الحياة للأدب في زيّ مختلف يكسر جمود الألفة والاعتياد؛ فهو « ليس صدقًا، ولا تعبيرًا عن واقع، ولكنّه جموح وطموح يتجاوز فيه الأديب عالم الحقيقة والواقع ويصل إلى عوالم من صنع مخيّلته أرحب وأوسع. وقد تكون أكمل و أفضل »[1]. واستنادًا إلى معيار الكمال كان أرسطو قد فرّق قديمًا بين الشعر والتّاريخ؛ فرأى الشعر أسمى مقامًا من الثاني لأنّه يروي صورًا كلية لأحداث ممكنة الوقوع إمّا بالاحتمال أو بالضرورة؛ أي إنّه يضيف على ما هو واقع بالفعل صفات أو مرويّات مبتكرة فيتمّم نقصه ويسمو به إلى مراتب المثال والكمال. بينما يتوقّف التّاريخ عند رواية الأحداث الجزئية الواقعة بالفعل ولا يضيف إليها شيئا يتجاوزها[2]. فرؤية أرسطو توسع من شأن الخيال ولا تحدّه كما هو شأن التّاريخ.

و لكنّ الخيال عنصر من عناصر بناء الأدب وليس هو الأدب كلّه؛ إذ إنّ الأدب ملزم بأن يلقي ظلاً من الواقع عليه حتّى ييسّر قناة التواصل بينه وبين القراء، وإلاّ تحوّل إلى كتلة غامضة من الصور المتخيّلة التي تنسجها ذات الأديب. و لذلك فالأدب ليس خيالاً ولا انعكاسًا كُليا للواقع أيضا، بل هو مزيج من الأمرين. ولكن هذا المزيج ليس مماثلا لمعادلة رياضية تجمع جمعًا آليًا بين طرفين بحيث تتساوى قيمتهما في بلوغ نتيجة معيّنة، بل إنّ الأدب الذي هو نتيجة الجمع بين الخيال والواقع لا يتجلّى بهذه الرتابة: « الأدب لا يعكس الحياة، بل إنّه أيضا لا يهرب أو ينسحب من الحياة: إنّه يبتلعها »[3]: أي يعيد صياغة الموضوعين وفق تقليد أدبي لا يظهر فيه الطرفان منفصلين، أو متباعدين. وقد قدّم صلاح فضل معادلة هذا التقليد الأدبي، تتوضّح من خلاله دلالة مصطلح الابتلاع الذي قدمه نورثروب فراي (Northrop Frye)؛ إذ تصبح اللغة هي العالم الجديد للأدب، ينصهر فيه الخيال الجامح والواقع الرتيب، فالخيال لا ينفصل عن معطيات الواقع وجزئياته فهي منطلقه نحو الابتكار والتجديد وبالمقابل تتحول هذه المعطيات إلى معطيات جديدة تختلف عن تلك التّي يقدّمها الواقع لأنّها مكوّنة من أجزاء

---

[1] طه ندا، الأدب المقارن، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1975م، ص 15.

[2] ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص ص 26، 27.

[3] نورثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنّا عبّود، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995م، ص 49.

لغوية يشكلها كلّ أديب حسب رؤيته الخاصّة، ممّا يجعل كلّ نصّ أدبي مختلفا عن نصّ آخر حتّى وإن تضمّنا نفس العواطف والأفكار. لأنّ الاختلاف مرهون بطريقة التوظيف اللغوي[1]. وبهذا تغدو اللغة ذات طابع تخييلي يتخذ لبنات بنائه من الواقع ولكنّه لا يعبّر عنه تعبيرًا حرفيا مقيّدًا. ولعلّ السؤال المطروح في هذا المقام هو: كيف تكتسب اللغة هذا الطابع التخييلي؟ وبعد: كيف يتجلى الخيال في الأدب؟.

يتقاسم الخيال حدود الشكل الأدبي مع الأسلوب، مثلما تتقاسم العاطفة مع الفكر حدود المضمون[2]. وتُعدّ الصورة الأدبية أداة تجلّي الخيال في الشكل اللغوي، ومن خلالها يتجسّد نشاطه الفعلي[3] الذي ينحصر في نقل المعنى من صورته الذهنية (التي تعيد تركيب مكوّنات الحس وكذا الانفعالات ضمن علاقات جديدة تقرب المتباعد وتوحّد المتنافر) إلى صورة حسية توضّح تلك المعاني الغائبة وتبينها: وهذا ما يعني أنّ الصورة المتخيّلة هي وسيلة الخيال للارتباط بمحتوى العمل الأدبي الذي يتجلّى للقرّاء كما تتجلى الصورة المرسومة أو صورة شكل منحوت بفضل ذلك التقديم الحسي للمعنى الذي يتيح للفظ إظهار تفاصيل الصورة المتخيّلة في الذّهن بنفس الطريقة التي تتجلّى بها تفاصيل صورة تشاهَد أو تبصر بالأعين وهذا ما أدّى إلى توافق الصّورة الفنية مع النمط البصري، حتى كان أفضل الوصف الأدبي المتخيّل ما قلب الكلمات المسموعة والمكتوبة بصرًا[4]: لأنّها تثير ببنائها وبعلائقها صورًا ذهنية في مخيّلة المتلقي فيحاول إدراكها وفهمها وكأنها صور شاخصة متجسّدة حاضرة بوجودها الحسي الذي يدركه البصر. وقد تجلّى التقريب بين المتخيّل الأدبي والرّسم والنحت منذ القدم، فالجاحظ قرّب بين الشعر والتصوير، و هوراس (Horace) من قبله شبّهه بالرسم، وجدل سيمونيدس (Constantine Simonides) الإغريقي بين الطرفين علاقة ترابط تبادلية؛ فقد جعل الرسم شعرًا صامتًا والشعر صورة ناطقة[5]. ولا تقف علاقة الأدب بالفنون الجميلة في نطاق فنّي الرسم والنحت فقط، بل إنّه يستفيد الإيقاع والنغم من الموسيقى والغناء، وتوازن المقاطع من الرقص، وعنصر الحوار من التمثيل المسرحي[6]، فجلّ الفنون الجميلة تشترك مع الأدب في ارتكازها على مبدأ المحاكاة، ولكنّها تختلف عنه من ناحية وسائل المحاكاة؛ فبينما يستخدم كلّ فنّ منها وسيلة محدّدة لا يتعداها إلى غيرها يستخدم الأدب (الشعر الموضوعي: المأساة والملهاة والملحمة) تلك الوسائل

---

[1] ينظر، صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1996م، ص أ (المقدمة).

[2] ينظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث – أصوله و اتجاهاته، ص ص 74، 110.

[3] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 10.

[5] ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، ص 16.

[6] ينظر، كمال اليازجي، حول الأدب العربي، ص 09.

مجتمعة[1]. كما أنّه يتعدّاها باللّغة التي تتيح للكاتب تقديم إشارات وتفصيلات دقيقة لا يسع تلك الفنون تقديمها.

ومهما يكن من أمر، يمكن القول بأنّ الإبداع الأدبي يقع فيما تقدمه الصور المتخيّلة وتوحي به من دلالات، فهي تعبّر عن تجربة الأديب، وتحصر الواقع ضمن حدود النّص الأدبي الذي يكمّل ويتمّم الواقع الطبيعي فلا يقدمه ناقصا على علاّته الزائفة. كما أنّ الصورة تحفّز المتلقي على كشف دلالاتها وتتبعها من خلال ما تطرحه هيئتها اللغوية المحسوسة التي تتشابه مع هيئة الصور المشاهدة، وإن اختلفت عنها في تفاصيل التشكيل، لأنّ الأديب يترع إلى تقديم صور جديدة ذات علائق تختلف عن علائق الأشياء الظاهرة وتفاصيلها. وتتجلّى هيئة الصورة الفنية في جانبين:

صورة كلّية: وهي تخضع لخيال كلّي تأليفي يجمع كلّ جزئيات ومكوّنات العمل الفني بحيث تظهر في صورة كلية موحّدة لا ينفصل فيها جزء عن آخر في تحقيق هذه الهيئة المتكاملة لموضوع النّص الأدبي، وبتعبير آخر تُعد الصّورة الكلية العمل الفني كلّه؛ فهي في الرواية والمسرحية تشمل الشخصيات وأفعالها وأقوالها وحركة الأحداث والحبكة السردية ومواقف الصراع ... إلى غير ذلك من العناصر التي يكوّن مجموعها الهيكل العام المتخيّل للعمل الروائي أو المسرحي الذي يغدو بملمحه التخييلي أنموذجا فريدًا وإنسانيا عامًّا تواجهُه مختلف صور الحياة الحقيقية التي يحياها جلّ النّاس[2]. أما الصورة الكلّية في القصيدة الشعرية فهي أكثر تركيزًا من صور الرواية أو المسرحية، بحيث تكثّف عناصرهما في حدود ضيقة جدًا، وقد تستغني عن الأحداث مطلقا، فيطغى عليها الوصف والتصوير أكثر من الفنون النثرية جميعها. والصورة الوصفية تستبدل في الشعر بأحداث وشخصيات وأماكن السّرد، فهي صورة مركّزة في مقابل الصورة النثرية الكلية التّي تتكون من مجموع تلك العناصر. و قد تتجسّد الصورة الشعرية في تصوير منظر من مناظر الطبيعة يثير مشاعر الأديب فيندفع بخياله إلى تشكيل الهيكل العام لقصيدته، والقائم على صورة ذلك المنظر الكلّي[3] الذي ينضوي تحته مجموع الصور الجزئية.

صورة جزئية: إذا كانت الصورة الكلية هي الموضوع أو المعنى الرئيسي الخاص الذي يحصّله القارئ من مجموع جزئيات البناء اللغوي، فإنّ الصورة الجزئية هي مكوّنات ذلك البناء، أو هي الصورة المجسّدة للفعل الإبداعي عند الأديب، أي هيئة الإبداع بعد التعبير عنه؛ فهي رهينة بما تظهر عليه الصور الذهنية بعد التعبير عنها من مظاهر التحسين والتزيين، ومن هذه المظاهر ما يستقلّ به علم المعاني فيشمل التركيب وما يطرأ عليه من تقديم وتأخير وما يستخدم فيه من أساليب كالقصر والإيجاز من أجل مخالفة

---

(1) ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص ص 03 - 07.

(2) ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط 04، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت)، ص 168.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 169.

نمط الكلام الاعتيادي البسيط، غير أن مظاهر تحسين التركيب لا تستهدف الصورة الفنية، وإنّما صميم الصورة الفنية ما يشتمل عليه علم البيان من مجاز مرسل واستعارة وتشبيه وكناية. و بواسطة هذه الصور يستطيع الأديب نقل الدّلالة الظاهرة للألفاظ إلى دلالة خفيّة تقترب من مقصده الحقيقي، وتتوافق الدّلالتان إمّا لعلاقة مشابهة بين طرفين مثلما يحدث في التّشبيه والاستعارة أو لعلاقات متعدّدة الأوجه، تتعدّى المشابهة، كما في الكناية وأضرب المجاز المرسل[1]. ويضاف إلى الصور البيانية السابقة الرّمز الذي يستهدف المدلول الثاني ولا يدلّ على ظاهر اللفظ بل على شيء آخر يوحي به ذلك المعنى المحسوس، فهو « يوحّد بين العالمين الخارجي والدّاخلي في علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة »[2] أي إنّه يغلّف العالم الدّاخلي بإشارات مادية لا يتبين عنها المعنى المراد بكيفية مباشرة، وإنما يستشفه القارئ من خلال الإيحاءات والظلال التي تبعثها الصور الرمزية المحسوسة. ثمّ تتوالى في توسيع نطاق الصورة الفنية صور أخرى أكثر تعقيدا قوامها الوهم والأساطير، وهذان المظهران هما أكثر الصور الفنية السابقة ارتباطا باللاّمعقول، وخصوصا الوهم لأنّه خيال شبيه بتصوّرات المجانين التي تحطّم كلّ قيود المنطق فلا تلتفت إلى نور عقلاني قد يشعّه، وهو نقيض الخيال الابتكاري الذي يتطلّب إيجاد توازن عقلاني بين الصفات والعناصر المتعارضة، ويكثر اعتماد الصورة الوهمية في الخرافة والقصص الشعبي أكثر من أصناف الإبداع الأدبي الأخرى[3]. أما الأسطورة فتعدّ مجمعًا للصور الجزئية السابقة، حيث تتضافر فيها ضروب الصور البيانية والرموز والخرافة لتشكّل الصورة الظاهرة المادية للاّوعي الجماعي المتواري خلف تفكير الناس في شؤون الحياة والكون[4].

ورغم تباين هذه الصور الجزئية في بعض الصفات فإنّها تجتمع لتوحّد بين عالمين، عالم الظاهر وعالم النّفس الإنسانية الذي لا يتأتّى لأي إنسان عادي التّعبير عنه، وإنّما يتصدّى له الأديب بما يمتلك من وسائل لغوية وخبرة بالحياة وبما تجيش به نفسه من عواطف متآلفة ومتعارضة، وهذا ما يجعله يرى عالم الحس ناقصًا تعوزه الموجودات الفعلية عن التعبير عن إرادته الدّاخلية؛ فهو لا يريد أن يشير إلى الظاهر المعروف ولو أراده لأمكنه استخدام أكثر التراكيب اللغوية بساطة وشفافية وكشفا عن الموجود، ولكنه: « لا يرى الشيء رؤيتنا له، وإنّما يرى روحه، وكأن كلّ شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهر الذي نراه، أو كأنّ فيه لحنًا من الحياة لا نسمعه، وإنّما يسمعه هو بأذنه المرهفة. إنّه يعرف من ألحان الوجود وأسراره وقواه الكامنة فيه ما لا نعرف، أو قل يتلقّى

---

[1] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص 10، 322، 323.

[2] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث – أصوله واتجاهاته، ص 119.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 120، 127، 129.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 128، 129.

من دخائله وحقائقه ما لا نتلقّاه »[1]. و كأنّه بجنوحه نحو الإبداع الأدبي يريد أن يكشف سرا فريدا من أسراره الخاصة، أو يفتح بصائر الناس على موجودات ممكنة في الكون لا تُدرك بالإحساس المباشر. وحيث تفتقر التراكيب اللّغوية بمعناها المنفعي المجرد للكشف عن العالم الأدبي الخاص، يلجأ الأديب إلى تركيب الألفاظ في علاقات جديدة تغلّفها صور فنية متعددة تعكس ظاهريًّا (أمام الحواس) الأشكال الذهنية المتخيّلة. وتمثل تلك الصور السبيل الوحيد للأديب لتقريب تصوّراته العميقة إلى العامة وحثّ المتلقي على الغوص في أعماق الدلالات الخاصّة الكامنة خلف تعقيدات الصور الفنّية، فيعيد من ثمّ تأمّل الحياة بطرائق جديدة تختلف عن نمط الإدراك الاعتيادي الذي غمر هذه الحياة بالمعاني المعروفة حتّى لم يعد يرى فيها إنسان متأمّل دعوة للوجود، إذ إنّ عالم الأدب هو عالم الوجود البديل الذي يرى فيه ذلك الإنسان منبع الحياة بفضل صور الخيال اللاّمتناهية التّي تدفع الأديب إلى إبداع أشكال للاّموجود بواسطة الصور الفنية التّي تساهم في تجدّد تراكيب اللّغة ودلالاتها.

وقد يجري فصل استعمال بعض الصور الفنية بين الشعر والنثر؛ إذ يكثر القول بأن التّشبيه يشيع وروده في النثر الفنّي والشعر التصويري لأنّه الأنسب لشرح الأفكار وتفصيل المعاني وإطالة تأمّلها برويّة وهدوء فتصل المتلقي وقد أوضحها الكاتب من جميع جوانبها بعقد مقارنات ومشابهات بين صور الواقع وصور الخيال. بينما يفيض الشعر الغنائي بالاستعارات لأنّها الأنسب لاستيعاب العواطف القوية التّي تشتد حدّتها مقارنة مع النثر، وهي لا تعقد صلتها بالمتلقّي إلا بتركيزها في حدود الصورة الاستعارية التي تكثّف وتوجز المعاني التفصيلية لأطراف التشبيه ضمن حدودها الضيّقة[2]. ولعلّ هذا الفصل شكلي فقط وهو لا يدعو إلى النظر في النثر بوصفه فنّا لا يشتمل إلاّ على الصورة التشبيهية أو أنّه يستغني مطلقا عن الصور فيعوّضها بسرد الأحداث وتحليل الوقائع ووصف الأشياء وصفًا ماديا يدركه العقل ويصدّقه، حتّى يكون النثر الفن الأقرب إلى تمثيل الواقع البسيط المرئي، في مقابل الشعر الغنائي الذي يستخدم الصور الفنّية بوفرة، وأكثرها الاستعارية التي تجعله الفن الأقرب إلى تمثيل المعرفة الروحية والأكثر إيحاءً بالغموض[3]، فهذا الفصل لا يتعدى إيجاد فروق شكلية بين الشعر والنثر؛ إذ في كلّ عمل أدبي، مهما كان نوعه، تمّحي الفروق السابقة وتتداخل الصور لتؤدي وظيفة ما ولتبلّغ معنى معينا لا يظهر إلاّ بتواجدها؛ بحيث يطيل الكلام التقريري سبيل الوصول إليه ويغرق اللغة بسرد التفاصيل والجزئيات التي تميّع المعنى فيختفي بين ثناياها ممّا يصعّب على المتلقي تَلقُّفَها، على عكس الصور الفنية التي ترسم حدودًا معيّنة لمقاصد المؤلف وتدعو المتلقي إلى تتبع الدلالات الباطنية من خلال ما يقدمه التصوير من صور وأشكال وعلائق، وهذا ما يعني أنّ الصورة

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 170.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 171.

[3] ينظر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ص 265، 266.

تركز المعنى الكثير والانفعال الشديد والفكر الواسع في اللفظ القليل، وتوجه النظر إليه دون حاجة إلى الإطناب أو الإغراق والاستطراد والشّرح.

وإذا ما كانت الصور الفنية أداة الأديب لإظهار الدّلالات الكامنة وراء الظواهر فلابد أن لا تُتّخذ زينة جامدة يوشّى بها الأسلوب، فتكون مبتدأ الإبداع وغايته، وإنّما يجب أن لا تكون الغاية هي تلك الصور في ذاتها بل ما تحمله من معان تمثلها منبثقة من روح الأديب و انفعالاته. كما لا يمكن أن تستوي مع الصور القديمة، فلابدّ لكل أديب متمكّن أن يبدع بخياله الخلاّق صورًا غير مألوفة ويشكّلها بلغة خاصّة به مثلما أجاد الأديب قديمًا خلق صوره وتقديمها في هيئتها اللغوية المبتكرة. و من مهام الأديب أيضا أن لا يبلغ بصوره مبلغ الوهم فيحطم كلّ ترابط منطقي بين الأشياء[1]. فلابد للصورة أن تقدّم مفاتيح واقعية تعين القارئ على فهمها وتقبُّلها.

يتجلّى ممّا سبق أنّ الصورة الفنية تجسيد شكلي لخيال الأديب، وهي تبلّغ معاني خفية تعجز عن تبليغها اللّغة العادية، لأنّها جزء من مشاعره وهمومه وأحلامه ولاوعيه، لذلك كان حضورها لازمًا، وغيابها انتقاصًا لقدرة الأدب على التّعبير عن المجهول أو محاكاة عالم الرؤى والمثال. و تتمخض عن الصورة الفنية ثلاثة وظائف؛ إذ إنّها تخدم الأديب والنص والقارئ، ولا تنفرد لتكون زينة باهرة يتحلى بها الشكل فينخدع البصر أو يُعمّى برونقها عن إبصار دلالات ذلك الشكل. فالشكل لا ينفصل عن معنى ما، والصورة الفنّية، بوصفها عماد الشّكل الأدبي، سبيل إدراك ذلك المعنى، لذلك فهي تؤدي تلك الوظائف الثلاث حتّى تتخطّى حدود الشكل المغلق؛ وهي تقوم تُجاه الأديب بمثابة معادل موضوعي يعكس انفعالاته وينقل أفكاره وخبرته بالحياة. وحضورها في النص يبعث فيه الحيوية بتضمّنها لعلاقات جديدة بين الألفاظ تتجاوز تركيب الصور القديمة التي خبا وهجها بكثرة الاستعمال وبُعد الزمن. كما تنهض الصورة الفنية في النص الأدبي بمهمة تكثيف المعاني الواسعة وتركيزها في أقل عدد من اللفظ، ولكن من اللفظ الموحي والأشدّ وهجًا في اللغة، والأكثر تبليغا للمعنى بوضعه ضمن علاقات ترابطية مع غيره من الألفاظ. أمّا تُجاه القارئ فتتحدّد وظيفة الصورة الفنية بوصفها بؤرة لتضافر المعقول واللامعقول بحيث يغدو هنالك مجال إيحائي يُلمَحُ من خلاله المعنى فيدفع المتلقي إلى تصديق ما يتراءى له من إيحاءات حتّى وإن لم يصدّقها منطق العقل، ممّا يجعل الصورة أداة لشرح المعنى والإقناع به دون اللجوء إلى مسار التحليل والبرهان العقليين. ولولا ذلك المجال لانقطع جسر التواصل بين المبدع والنّص و المتلقّي. ومن ثمّ فالصورة الفنّية هي أساس توحيد هذه الأطراف الثلاث، وبفضل ترابط أجزاء الصورة الواحدة ثمّ ترابطها مع بقية الصور في النص الأدبي، مشكّلة صورة كلّية متماسكة، يتجلّى

[1] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 173.

الهدف الذي دفع الأديب للإبداع، منبئا عن سعة خياله وقدرته الفائقة في تشكيل صور أدبية جديدة انطلاقًا ممّا هو موجود في الواقع ومما يتراءى ببصيرته و حدسه من عالم المثال أيضا.

ب – روابط الأدب و العلم:

تبين ممّا سبق أن علاقة الأدب بالخيال علاقة ضرورية، وهي تتجلّى في الجانب الشكلي من حيث استخدام الصور الفنّية فيه، ولولاها لكان الأدب شيئا آخر مهْما التهبت فيه الانفعالات، إذ لا منفذ لظهورها إلاّ من خلال تلك الصور التي تكسب الأدب عالمه الخاص المتفرّد والمختلف عن العالم المادي. و إذا كانت علاقة الأدب بالخيال تفرضها الضرورة الأدبية ويسمُها الوضوح، فإنّ علاقة الأدب بالعلم يميّزها الغموض و النكران في كثير من الأحيان، نظرًا لتعدّد أوجه الاختلاف بينهما: فما هي، بدايةً، أوجه الاختلاف بينهما؟ و كيف يمكن تقريب الطرفين كما قُرّب الخيال من الأدب؟ أو هل يمكن قيام مضمون علمي في الأدب؟ وهل يؤثّر ذلك على أدبيته سلبا أم إيجابًا؟.

ويكمن أوّل الاختلافات في طبيعة الأدب والعلم في حدّ ذاتهما؛ فمن ناحية تعدّ طبيعة العلم واضحة لدى المشتغلين به، إضافة إلى وضوح مناهجه وغاياته، رغم بعض الاختلافات المتعلّقة بتطبيق المناهج بين الحقول العلمية المتعدّدة، بينما لا يثبت الأدب على مفهوم يقيني محدّد، فمفهومه متغير من زمن لآخر، وفي الزّمن الحاضر أيضا، وهو يشهد باستمرار بروز آراء حاسمة في تحديده، ومع ذلك يعاد النظر فيها في كلّ مرة[1]. أما مناهج الدراسة الأدبية فلا يخفّها القليل من الاختلاف بين منهج وآخر، بل هي تتّسم بـ « عدم الدقة وسرعة التّبدل؛ ومفاهيمها الشائعة مفاهيم ضمنية غالبا ومتغيّرة وغامضة »[2].

و يفرّق بين الأدب والعلم أيضا من ناحية الهدف؛ فهدف العلوم هو البحث عن الحقيقة المتجسّدة في الواقع المباشر، بينما تنحصر وظيفة الأدب، مثله مثل الفنون الجميلة، في البحث عن الجمال في العالم الخارجي والعالم النفسي على السّواء[3]. وكأنّ هذا الموقف يفرد الأدب و يحدّه مما يمكن أن يبلّغه الجمال من حقائق ومنافع مادية، فهو غايته في ذاته، ولا يهمّه من العالم الخارجي إلاّ مظهره الجميل، ورغم قصور هذا الموقف بحصره الأدب في نطاق الجميل الذي يتسامى عن الغايات النّفعية

---

[1] ينظر، إيمانويل فريس وبرنار موراليس، قضايا أدبية عامة – آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، (د.ط)، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1424هـ، فبراير 2004م، ص ص 63، 64.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 63.

[3] ينظر، عبد الله شريط، تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، ط 03، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص 29.

فإنّه يساهم في التفريق بين الأدب والعلم، فيجعل العلم، ببحثه عن الحقيقة، ضربا من المعرفة يتقلّد وظيفة التشريح، بينما يتقلد الأدب وظيفة التصوير. والعالِم برغم ما أوتي من فكر واسع وعلم بالحقائق فإنه لا يستطيع أن يتقلّد وظيفة الأديب فينظم بيتا شعريا واحدا[1]، لأنّ الفنان، ويتبعه الأديب « هو نفسه محتوى فنّه. وفنّه، حينئذ، فيض تلقائي من ذاته التّي هي في النّهاية حصيلة تفاعل بينها وبين ذوات الآخرين والذات الاجتماعية العامّة »[2]. فالبناء الأدبي ليس جماليا بحتا، إذ إنّ الأديب يصوّر في إبداعه خواطره ومشاعره ومعاناته الداخلية ويصوّر أيضا أثر المشاهد والأحداث الخارجية في نفسه، ويخرج هذه الآثار الباطنية أخيرا في قالب فني متميّز، وإذا افتقر بناؤه هذه الصياغة الفنية لم يكن إلاّ أديبا بالقوة وليس بالفعل، و لم يختلف في هذه الحالة عن أيّ إنسان عادي اغتنت هو الآخر انفعالاته[3].

و من ثمّ فالأديب يلفت النظر إلى روعة أسلوبه، التي توحي بتلك الآثار النفسية دون أن يحتاج إلى تحليلها و تبيان موضعها و معانيها وغاياتها. أما العالم فيستفيض في شرح أفكاره ويبيّنها بجميع تفاصيلها. وهو يشرّح معطيات العينة المطلوبة للدّراسة فيقتفي جلّ السّبل العلمية المتاحة من أجل بلوغ غايته؛ إذ يعتمد التحليل والتركيب والبرهان والقياس والملاحظة بالوسائل المتطورة وليس الملاحظة البصرية الحسية المحدودة وحسب[4]، ويترك العالم هذه الوسائل تشرح الظاهرة وتقدّم نتائج البحث وتتحدّث بلغتها ومعادلاتها دون أن يفسح المجال للانفعالات أو إبداء آراء خاصّة؛ فخصوصيته توقفت حين انفلتت فروضه عن ذاته وقُدمت للقياس والتجريب والتحقّق العلمي. وهذا ما يعني أنّ الأديب عنصر مشارك في صناعة نصّه وجزء لا يتجزأ من موضوعه، بل ويتّحد معه أيضا. أما العالِم فيلزمه اتباع المنهج العلمي الانفصال عن موضوع الواقعة المدروسة والتزام الحياد إزاءها؛ فما يهم المعرفة العلمية ليس العالم وإنّما الواقعة في حدّ ذاتها، لذلك يتحوّل العالِم من مركز الفعل إلى أن يكون مجرد ملاحظ لما تنجزه الوسائل العلمية المتاحة من دراسة وتحقيقات. ومن ثمّ ينفصل العلم عن الأدب باشتراطه خاصية الموضوعية، وبنظره إلى العالَم بوصفه موضوعا وليس ذاتا[5].

يضاف إلى ذلك أنّ الأسلوب في الأدب يطغى على الأفكار؛ إذ يتوجه المتلقي نحو بنائه، دون أن يجعله غاية في ذاته، بل حتّى يستشف من خلاله المعنى الفني الذي صاغه الأديب، بينما لا يهتم العالم بتنميق عباراته بقدر ما يهتم بتقديم أفكار وافية تفهم الواقعة من خلالها فهما وافيا مقنعا، لذلك

---

(1) ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 167.

(2) ميشال عاصي، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ص 38.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 37، 38.

(4) ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص ص 26، 27.

(5) ينظر، إ. شرودنجر، « ما هي السمات التي تميز الصورة العلمية؟ »، ضمن كتاب، عبد السلام بنعبد العالي ومحمد سبيلا، المعرفة العلمية، ص 24.

فإنّ استعمال اللّغة في العلم والأدب يتراوح « بين حدّ الفنية الجمالية الأدنى مع الحدّ الأقصى للمضمون الفكري وبين الحدّ الأقصى للفنّية الجمالية في الأسلوب مع المضمون الفني أي الـذاتي الرؤيـوي »[1]. فالتعبير اللغوي يترع في العلم نحو أسلوب التبـسيط الـذي يتـوخى مطابقـة مـضمونه الـواقعي الخالص[2]، فيدفع المتلقي إليه مباشرة دون حواجز لغوية غامضة تكدّر شفافيته، لذلك كانـت صـفة التجريد ملازمة للغة العلمية؛ فالعالم يتجنب الألفاظ الغامضة التي لا تعبر مباشرة عن الفكرة، ويستخدم لغة ذهنية رياضية عالمية، وأشكالا هندسية لا ترتبط بأشياء ملموسة بالفعل، حيث يغدو الواقع شـكلا رياضيا متعارفا على رموزه ومعادلاته و معانيها، وهذه اللغة تلغي فردية الإنسان وخصوصيته وتعمّـم نتائج الدراسة الواحدة على جميع الظواهر التي تشترك في عناصرها مع عيّنة تلك الدراسـة[3]، بحيـث لا تنفرد الدراسة العلمية لظاهرة ما بنتائجها ولا تمتلكها، وهذا ما يعني أنّ البحث العلمي يتمّ لكي يعمّم ولا يكتسب قيمته بتوحّده وعزلته.

ومن جهة ثانية لا يمتلك العالِم نتائج بحثه العلمي الدّؤوب؛ إذ إنّها بمجرد ظهورهـا تنفـصل عنه وتصبح ملكا لجميع الأفراد الذين يمتلكون القدرة العقلية لفهمها[4]، بالإضافة إلى ذلك، يتـوارى العالِم وراء مخترعاته وابتكاراته، فالإنسان لا يهمه ولا يعنيه في حياتـه اليوميـة المعتـادة أن يعـرف من اخترع القاطرة، والطائرة، والهاتف ... بقدر ما يهمه استخدامها بشكل مفيد، وكل ما له علاقـة باسم الباحث أو المخترع وظروف حياته، ونشأته ومماته، تصبح مسائل تاريخية. لكنّ الأديـب يـبرز بين ثنايا الإبداع الأدبي ليعبر عن إرادته ومواقفـه الذاتيـة[5]، ومعرفتـه ضـرورية لفهـم نتاجـه وتذوّقه، لأنّ موضوع إبداعه لا يترع نحو التعميم كالعلم، إنّما يترع نحو التّفرد، في نطاق تعبير لغـوي خاصّ، لا يتعدّاه إلى غير صاحبه من الكتّاب حتّى وإن تنـاول موضـوعه قـضية عامـة معلومـة للجميع[6]، فكلّ أديب يخرج للقّراء موضوعا فنّيا خاصّا بفضل الصياغة الفنيـة الـتي تجعلـه مختلفـا عن الموضوع الواقعي المباشر. والسؤال المطروح ههنا: ما هي مميّزات الصياغة الفنية التي تفرد الموضوع الأدبي وتمنحه الخصوصية عن بقية النصوص الأدبية التي تعالج نفس الموضوع؟.

تنفرد الصياغة الأدبية إذن بسمات خاصّة تتشكل وفقها أفكار الأديب وانفعالاته فتمنحها وجودًا خاصّا يختلف من أديب لآخر، وفي حدود الأديب الواحد إذا ما أعاد صياغة تلك الأفكار والانفعالات إزاء نفس المثير الخارجي أو نفس الموضوع الواقعي في زمن أو في مكان مغايرين، في الوقت الذّي يجتمع

---

(1) ميشال عاصي، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ص 139.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 142.
(3) ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص ص 40 – 44.
(4) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 37، 38.
(5) ينظر، طه ندا، الأدب المقارن، ص ص 15، 16.
(6) ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 37.

فيه العلماء للتّعبير عن الموضوع ذاته بنفس الكيفية تقريبا، لأنّهم لا يصدرون في أعمالهم عن أنفسهم في تقييم الظاهرة بل يصدرون عن الواقع المادّي المجرّد من الانفعالات، وبهذا يتوصّلون إلى نتائج متشابهة إذا ما درسوا نفس الظاهرة[1]. وإذا ما اقترب البحث من الإجابة عن السؤال المطروح يتراءى بأنّ ألفاظ النّص الأدبي وعباراته لا تربطها علاقات منطقية محدّدة، وخصوصًا في الشعر الغنائي حيث تكاد تختفي الرّوابط التي تستند عليها العبارة العلمية، وأكثرها حروف العطف، ممّا يجعل الكلمات والعبارات الشعرية تستقل عن بعضها استقلالا شكليا مؤقتا، لتعبر عن دلالات جزئية خاصة منفصلة عن غيرها من الدّلالات. والكلمات في الأدب ليست كلمات مجرّدة تحمل معاني محدّدة وإنّما تتحوّل في لغة الأديب إلى رموز لا تنقل العالم الخارجي نقلا دقيقا مباشرًا، بل توحي بالدّلالة؛ حيث ينفتح القارئ على معان متعدّدة، تعوزها الدّقة والوضوح، فكل معنى مفترض يشوبه الغموض، ممّا يدفع إلى البحث عن مزيد من المعاني. ويعدّ الغموض في الأدب سبيل التّأثير في النفس الإنسانية ومبلغ متعتها، وبفضله لم تنضب روح الكلمة الأدبية عن العطاء، وظلّت الأعمال الأدبية القديمة خالدة ومحتفظة بأثرها النّفسي العميق وبريقها اللامع بفضل عدم تكشف سر إبداعها؛ فمنذ القدم توالت شروح الأعمال الأدبية و مع ذلك لم يزُل غموضها، وظل سببَ انجذاب القرّاء المحدثين إليها وسببَ اختلاف القرّاء في استنباط معاني نصّ أدبي أو بيت مفرد من الشعر، لأنّ كلاّ منهم يقرؤه من خلال شعوره الوجداني[2].

فالإيحاء بالمعنى وليس التعبير المباشر عنه، وترك المتلقي يتصدّى في كلّ مرة للبناء الرمزي بمعنى مغاير لمعنى سبق له أن استخرجه لنفس البناء، ثم اختلافه مع بقية المتلقين، هو ما يميّز الأدب عن العلم؛ إذ إنّ النّص العلمي « يُبنى عادة بشكل يُستهلك معه القصور الحراري من القراءة الأولى حتّى لا يحدث أي لبس حول مدلول النّص. أمّا ميزة النص الأدبي، فهي على العكس من ذلك، أن يملك طاقة حرارية لا تستهلك إلا ببطء من قراءة لأخرى. فإذا استهلك، أي يحدَّد المعنى، فإنّ النّص يتوقف عن أن يُتلَقّى كأدبي »[3]، ويتفق مع هذا القول رأي رولان بارت الذي حدّد حياة الأدب بمقدار عدم دقته وغموضه وإيحائه بالمعاني المتعددة، المحتملة، وليس المعاني الحقيقية، وإلاّ فقدت أدبيتها*، فكلّ لفظة في الأدب يجب أن تكون حيّة وفي حركة دائبة تنقل القارئ بإيحاءاتها من معنى لآخر، فتكتسي بألوان الحياة بحيث لا يتجلى منها و حسب المعنى المعجمي المباشر بصورة تمنع ظهور المعاني الموحية الممكنة.

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ص 69، 70.

[2] ينظر، المرجع، ص ص 73 - 75.

[3] روبير إيسكاربيت، « ما هو الأدب؟ »، ضمن كتاب، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، قدم له: محمود الربداوي، ص 23.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأول من هذا الفصل ، ص 35.

و يضفي الأديب على ألفاظه إيقاعا صوتيا خاصّا، إضافة إلى ما تحمله من معان نفسية عاطفية. ويدفع الإيقاع الموسيقي للألفاظ المتلقي إلى استنطاق دلالات النص. و في سبيل ذلك يولي الأديب عناية كبيرة باختيار ألفاظه التي سيترسم من خلالها أسلوبه المميز عن بقية أساليب الأدباء. و من ثم لم يكن موضع الكلمات في النّص اعتباطيا، بل كلّ لفظة منتقاة بدقة لتوحي بمعانيها الخاصّة ولتشارك بقية الألفاظ بناء الصورة الكلية للنّص الأدبي. و لهذا السبب كان استبدال كلمات أخرى بها في ذلك النّص مؤثّرا على صورتها وتأثيرها أو ربّما منتقصا لقيمتها. بينما لا يولي العالم هذه الأهمية الكبرى لاختيار الألفاظ وتنميق الأسلوب، فقصده هو تبليغ معان عقلية محدّدة بدقة بأسلوب واضح شفاف، لا يشترط فيه الجمال بقدر ما يراد منه البساطة المؤدية لذلك المعنى، لأنّ متلقي نص علمي لن يجعل الأسلوب محطة تأمّله الأولى بل يتوجه مباشرة إلى البحث في صحّة المضمون أو خطئه بغضّ النظر عن العيوب اللّغوية أو الأخطاء النحوية والبيانية[1]. ولو لجأ العالم إلى تغيير كلماته أو إعادة ترتيبها لما انتقصت دلالة الحقيقة العلمية ولا زادت عن حدّها المطلوب[2].

ويوحّد الفروق السابقة مبدأ أساسي، وهو مبدأ الصدق: فمن جهة العلم يدرس العالم القضية العلمية مخضعا إياها للتجريب أو التحقيق العلمي حتّى يثبت صدقها أو كذبها، ما فيها من صواب أو خطأ علميين، أمّا الأدب فليس قضية تساق إلى معامل التجربة، والصدق فيه فنّي عاطفي وليس مرتبطا بالواقع المباشر، وهو يقاس بمقدار قبول القراء للتعبير الأدبي قبولاً عاطفيا نفسيا يتوافق مع موقف من مواقفهم العاطفية، ثمّ قبولهم الموقف العاطفي ذاته الذي يتضمنه ذلك التعبير[3]. أي إنّ الصدق الفني يعني أوّلاً توافق الموقف العاطفي الخاص للمتلقي مع الأثر الكلي للنّص، أو تقبّله للبناء النصي ككل، فيراه جديرا بأن يُقرأ. ومقصده الثاني: تضامن القارئ مع المواقف العاطفية الجزئية والخاصّة التي ساقها الأديب في نصّه حتّى وإن كان النّص مغرقا في الخيال؛ لأنّ الاتفاق العاطفي مع موقف الأديب لا يتطلب تطابق النّص مع الواقع الحسّي أو أن تكون العبارات مترابطة ترابطًا ذهنيا منطقيا، بل قد لا تكون كلمة الصّدق مناسبة لوصف الأدب، فهي تحمل الكثير من التّضليل[4]. فالقضية العلمية قائمة في الخارج معزولة عن الانفعالات لذلك يجري تصديقها أو تكذيبها بناء على التحقيق بغض النظر عما إذا كنّا نحبّها أو نكرهها، أما النّص الأدبي فيتماهى مع الانفعالات لذلك يحتل فيه ما نحبه أو لا نحبه المقياس الأوّل لتذوّقه والحكم عليه[5]. فهذا المقياس تجتمع فيه أحكام قيمية

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ص 75، 76.

[2] ينظر، سيد قطب، النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص 34.

[3] ينظر، أ .أ رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص 400.

[4] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ص 72، 73.

[5] ينظر، نورثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، ص 11.

مؤقّتة، شديدة التغيّر، لذلك لا يمكن الحكم فعليا من خلالها بالصدق الأدبي من عدمه، على عكس الصدق العلمي الذي يتميز بالثبات في محيط القضية المدروسة الزمني والمكاني. ولا يكفي الأدب أن يوسم بالصّدق أو الكذب الفنّيين تبعا لاتفاقات انفعالية مؤقّتة، متغيّرة باستمرار.

ويجري فصل الأدب عن العلم وفق اعتبارات أخرى منها: أن النص الأدبي يقصر عن الترجمة لأنّها ستمحو خصوصية الأديب وتحجب المظاهر الجمالية الأسلوبية والإيقاعات الصوتية لكلماته المنتقاة بدقّة لتوحي بمعان خاصّة لا توحي بها كلمات أخرى من اللّغة ذاتها، فكيف سيتّسع الاختلاف إذا ما استبدلت بها كلمات لغة أخرى؟!. بينما لا يجد العالم أدنى صعوبة في ترجمة نصّه لأنّ هدفه هو نقل المعاني العقلية الواضحة بأيّة لغة كانت[1]. و يجري أيضا فصل الأدب عن العلم بوصفه بالخلود، لأنّه يتضمن حقائق نفسية عاطفية ثابتة مند أقدم العصور (وفرق بين العاطفة التي هي استعداد ثابت الأثر نسبيا: فالفرح يبقى فرحا، والحزن حزنا لا يتغيران. والانفعال الذي يتميز بكونه حالة نفسية طارئة مؤقتة متغيرة بحسب الظروف)[2]. فالآثار الأدبية الإبداعية القديمة لازالت تحتفظ بقيم تأثيرية عند المعاصرين، عكس الآثار العلمية القديمة التي فقدت قيمتها عندهم لأنّها تتضمّن حقائق علمية بالية خلفتها حقائق جديدة أثبتت خطأها أو نقصها فمحت الحاجة إليها. فالعلم يخطو خطواته نحو الأمام بوتيرة متواصلة دون أن يلتفت كثيرا إلى الأخطاء السابقة، ومردّ ذلك إلى الصدق الواقعي الذي ينحو نحوه؛ إذ كلّ قديم لم تدعمه التجربة مجدّدًا لم تعد تدعو إليه حاجة، لذلك كانت الكتب العلمية القديمة ذات قيمة ضعيفة عند علماء اليوم ولا يستدعيها سوى النظر التاريخي، عكس الكتب الأدبية؛ فالجديدة منها لا تلغي القديمة، والطبعة المحدثة لكتاب أدبي لا تلغي طبعاته السابقة، بل كل ما تقادم به الزمن يمسي أثمن وأنفس من المحدث[3]. فالعاطفة ههنا هي أساس التّمييز بين نصّ أدبي خالد ونصّ علمي متهالك، ولولاها لَفَنِيَ التراث الأدبي كما فني التّراث العلمي الموازي لزمنه: العاطفة « هي التّي تمنح الأدب الصفة التي نُسميها بالخلود. فنظريات العلم ليست خالدة. فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبقيت الإلياذة، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقي شعر المتنبي، و لم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ »[4]، لأن التأثير العاطفي لا يتحدّد بالصدق الواقعي الذي يستوجب التخلي عمّا لا يوافقه، بل بما يتوافق مع الرّغبة النفسية للمتلقي بالرفض أو القبول.

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 76.

[2] ينظر، عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط 02، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1391هـ، 1972م، ص 102.

[3] ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ص 70، 71.

[4] أحمد أمين، النقد الأدبي، ج 01، ص 39.

يتضّح ممّا سبق أنّ الأدب يتميّز عن العلم بتبيّن ذات الأديب فيه، والتي تمنحه الخصوصية عن غيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية، والأديب ليس مجبرا على أن يخضع أفكاره لمنطق التجريب والعقل، فهي تأبى الحصر والوضوح، وإنما يوحى بها إيحاءً من خلال ما تلمح إليه الألفاظ والعبارات والعلاقات فيما بينها، والتي تقطع صلتها بالمعاني القاموسية، إضافة إلى ما تلمح إليه الصور الفنية والإيقاع الصوتي للمفردات، وهي تثير بمجموعها انفعالات المتلقّي. على عكس العالِم الذي لا يستهدف الانفعال؛ لا منطلقا، ولا غاية، بل يلتزم الحياد والموضوعية تُجاه القضايا المطروحة للبحث، و يهمّه بالدرجة الأولى صدقها الذي يثبت صحة فروضه ومقدّماته، أو كذبها الذي يحفّزه على طرح أسئلة جديدة؛ لذلك فهو لا يعزل أفكاره ومقاصده وراء زخارف الأسلوب و تنميقاته بل يفصح عنها بجميع تفاصيلها كي تتّخذ مجرى عامّا مجرّدًا لا تخفى على المختصين دلالة ألفاظه و مصطلحاته ورموزه الرّياضية. فعمل العالم واضح يضبطه منهج معلوم، أمّا الأديب فيلتزم الخصوصية ويترك منهجه سرّا من أسرار النفس الإنسانية.

على الرغم من أن الفروق السابقة ترسم حدودا حاسمة فاصلة بين الأدب والعلم، فإنّها لم تمنع الطرفين من تبادل التّأثير والتّأثّر؛ فالأدب لم يبق منعزلا ضمن حدوده التقليدية بل ظل ينفتح على جلّ الحقول المعرفية ليكتسب الجدّة والحيوية، حتّى وإن كان من بين تلك الحقول العلم ذاته الذي يختلف عنه اختلافا كبيرا في طبيعته وأدواته ولغته. ويتجلّى تأثّر الأدب بالعلم في جانبين:

الجانب الأول: اقتداء الخصائص العلمية واستغلال الأدوات العلمية أيضا في الارتقاء بالنقد الأدبي بعد أن كان نقدا تقديريا لا ينفصل عن التذوق الشخصي غير المعلّل.

الجانب الثّاني: اتّخاذ الأفكار العلمية بوصفها مادة خاما يبنى من خلالها صرح المضمون الأدبي في الفنون النثرية والشعرية على السّواء.

الأدب إذن لم يجد حرجا في استخدام أدوات وأفكار علمية، وبالمقابل لم يجد العلم أيضا بأسًا من أن يصبح ذا مكانة لا تُنتقص في النقد الأدبي والمضمون الأدبي على السواء. ويرتبط العلم بالأدب عبر عنصر من عناصره وهو الخيال: الذي لا يعد حكرا على الأدب وحده، ففروض العالم المقدّمة للاختبار فروض متخيّلة منبعها الخيال، كما قد يلجأ العالم إلى البحث في المضمون الأدبي المتخيّل علّه يعثر على مواد وعناصر قد يحوّلها إلى مبتكرات علمية، ويحدث في أحيان أخرى أن تتوافق مبتكرات العلم مع أشياء تخيّلها الأديب في إبداعه (من دون قصد أو وعي بذلك الانتقال) ممّا يدل على سبق الخيال الأدبي وأثره في تقدم المعرفة العلمية. ويتجلى الأمر بشكل أوضح في أدب الخيال العلمي، وسيقدّم تفصيله فيما يلي من صفحات البحث.

علاقة الأدب بالعلم من وجهة النقد الأدبي: أثرت الفلسفة حتى عصر النهضة الأوروبية في صورة النقد الأدبي؛ فجعلت البحث فيه مرتبطا بقواعد جمالية عامّة[1] منبعها فلسفة الفن أو علم الجمال الذي يتجلى بوصفه علما للحساسية[2]، ويهدف إلى تذوق ملامح الجمال في النص الأدبي بناء على قواعد وأدوات فنية خالصة نابعة من محيط الأدب ذاته، أي إنّه تذوق شخصي متوار خلف علم جمالي مقنّن. وقد زادت حدّة التذوق فيما ولي من زمن ليصبح الذوق الشخصي المحض شعار النّقاد الانطباعيين الذين عزلوا النقد عن كلّ معيار فنّي فصيّروه مجرّد عرض للانفعالات الآنية الساذجة التي تنجلي فور قراءة الأثر الأدبي؛ إذ إنّه من منظورهم متعة عاطفية بالنّص متحررة من التفسير والبرهان وحتّى الحكم بالجودة أو الرداءة، ممّا يجعل النقد الانطباعي أشكالا محسوبة بعدد الأفراد الذين يمارسونه لأنّ قوامه اللذة الفردية النرجسية مقابل التحديد أو التّنظيم المنهجي[3].

لكن تطوّر العلوم في منتصف القرن التّاسع عشر أدخل فكرة جديدة في عالم النقد: الحكم النقدي يجب أن يكون موضوعيا، وهو نتيجة التفسير القائم على المعايير العلمية. واستُلهِمت هذه الفكرة من الحقل العلمي الذي يثق ثقة شديدة في نتائج الشرح والتّفسير والدّقة في تطبيق القوانين[4]. فبات الذوق، وهذه الظروف (العلمية) هي الغالبة، مجرد حدس أو تخمين خاطئ، ومسألة من مسائل الانطباعية السّاذجة التي قوامها العرض التلقائي للانفعالات والمشاعر الآنية الناتجة عن القراءة المباشرة للأثر الأدبي.

ومن طرائق تمثل العلمية في النقد الأدبي، والتي تتجاوز الاختلافات الذوقية الشاسعة: اقتداء المثل العلمية القائمة على الموضوعية والبعد عن الأهواء الشخصية، واقتفاء المناهج العلمية الأساسية كالاستقراء و الاستنتاج والتحليل والتركيب، والمقارنة ... وكذا انتهاج سبيل المنهج التكويني (الوراثي) للعودة إلى أصول العمل الفنّي وظروف إنتاجه والأعمال السابقة التي أثرت فيه، إضافة إلى استغلال إمكانيات النظريات البيولوجية في تتبّع تطور الأدب[5]. وتُسجل في هذا الموضع محاولة فرديناند بْرونتيير (Ferdinand Brunetière) الذي « حاول أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الدّارونية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن

---

[1] ينظر، سيد قطب، النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص 105.

[2] ينظر، دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، ط 02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، يونيو 1975م، ص 16.

[3] ينظر، كارلوني و فيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ط 02، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1980م، ص ص 67 – 69.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 46.

[5] ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 14.

باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية »[1]. وما أتاحه التقدم العلمي للتطبيق النقدي أيضا: تطبيق المناهج الكمية التي توظفها بعض العلوم، والتي تتطلب استخدام جداول الإحصاء والرسوم البيانية والخرائط[2]، إضافة إلى ما يستلزمه التأثر بخصائص العلم واستغلال مناهجه من استعارة مصطلحات اللغة العلمية واستخدامها في ثنايا النصوص النقدية.

وتأثّرت العلوم الإنسانية هي الأخرى بالتطوّر العلمي في ميادين الطبيعة و البيولوجيا والكيمياء والفيزياء ... فاقتفت حيادها عن انفعالات الذات ومناهجها في التحليل والاستنتاج والمقارنة والإحصاء. و كانت العلوم الإنسانية بدورها موردًا مهمّا للنقد الأدبي لبناء دراسة علمية موضوعية؛ إذ وجهت النقاد نحو استغلال أدواتها بما يتلاءم مع موقعها من النص الأدبي: فعلم النفس مثلا كانت وجهته التجربة الشعورية للمبدع، أمّا علم التاريخ فكان حرصه منصبّا على تتبّع نشأة العمل الأدبي وموقعه التّاريخي وأثر الأحداث التّاريخية فيه، وكانت وجهة علم الاجتماع رصد نقاط تقاطع العمل مع ظروف الواقع الاجتماعي والمحيط السياسي اللذين أثّرا في إنتاجه[3].

ولعلّ أكثر المحاولات مساسًا بعلمية النقد وتدعيما لمقولة علم الأدب، هي تلك التي قادتها لسانيات دي سوسير (Ferdinand De Saussure)، التي برزت بوصفها ردّ فعل على مناهج الدراسات الفيلولوجية والتاريخية والبلاغية القديمة القائمة على أسس معيارية بالية[4]. لذلك فقد قام التوجه الجديد لعلم اللغة على وصف اللغة وصفا آنيا في أطر زمنية ومكانية معلومة ومحددة في وضع شبيه بوضع عيّنة مخبرية معزولة عما يحيط بها من العناصر التي لا تدخل في تركيب مادّتها، وبهذه الكيفية عُزلت اللغة عن مشاعر مؤلفها وظروف حياته ومجتمعه؛ فاللغة يجب أن تكون مجال الاهتمام الوحيد لأنّها وحدها التي يمكن أن يستشف الإنسان من خلالها نظاما متجانسا يستقرّ إليه ويتخذه قاعدة للحكم على جميع مظاهر الكلام الأخرى، ويتم بلوغ هذا النظام بدراسة اللغة على حدة وتسجيل ما يتراءى من بنائها اللفظي الدّاخلي حتّى تتحدّد قوانينها الخاصة بها، وتتحقّق هذه الإمكانية عند علماء اللغة بالنظر إلى لعبة الشطرنج التي توجه اللاعبين إلى الاهتمام بتطبيق قواعد اللعبة دونما حاجة إلى استغلال ما يقع خارجها من حياة مخترعها أو بلد ظهورها وظروف انتقالها من بلد لآخر[5]. وكان لجنوح اللسانيات نحو دراسة

---

[1] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير 1987م، ص 34.

[2] ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 14.

[3] ينظر، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 01، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1420 هـ، 1999م، ص ص 186 - 193.

[4] ينظر، فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا/ تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، 1985م، ص ص 17 - 23.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 29، 34، 35، 47.

اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها أثر في بروز مناهج نقدية متعددة تتوخى موضوعية العلم وطريقته التحليلية. ومنها الأسلوبية و السيميائية، إضافة إلى البنيوية التي كانت أكثر تلك المناهج إصرارا على بناء علم موضوعي للأدب[1]. وهو الهدف ذاته الذي نشده الشكلانيون في دراساتهم العلمية للآثار الإبداعية[2]. ورغم ما بينها من اختلافات، فقد اجتمعت هذه الجهود لتؤكد إمكانية اقتراب الأدب من موضوعية العلم بفضل دراسة الشكل مجردا عن المحتوى ومختلف الخلفيات الإيديولوجية.

غير أن هذه الجهود، التي وجهت النقد نحو غايات علمية للحدّ من تجاوزات الذات وادعاءاتها التي قد يغلب عليها الباطل، تقع هي الأخرى في القصور، وتلفها مشكلة التجاوز بسبب جنوح أحكامها نحو العمومية والتجريد والإطلاق لسعيها وراء منطق: الحكم العلمي المعلَّل على النصوص الأدبية قياسا على طرق ومناهج وأدوات أثبتت نفعها الكبير في جل العلوم والمعارف. وإذا كان لهذا الأمر وجه من الصحة بحجة عمومية الكلمات التي تكوّن العمل الفني، والتي تدعم مقدرة القراء على فهمه في كثير من الأحيان[3]، فإن هذه الكلمات ليست صادرة عن لاوعي جماعي عام مشترك تستنبط منه قوانين في غاية الدقة، بل هي خاضعة لاستعمالات خاصة نابعة من فردية الأديب، والتي تعزل عمومية الكلمات وألفتها، فتعطيها ملمحا خاصا غريبا وغامضا في أحيان كثيرة، وغاية هذا البناء اللغوي ليس التشابه وإنما الاختلاف. ولما كان مردّه إلى اختيارات و انسجامات فردية فإن العلم يعجز عن تقييد الاختلافات اللامتناهية أو حصرها، مما يحتم عودة الانطباعية بوصفها سمة خالدة في تقييم الأعمال الأدبية فهي: « ضرورة شعر بها النقاد دائما، فحين يكون الناقد مسرفا في المنهجية ينتهي به الأمر أن يفلت منه الجوهر، وينسى أن الكتب لم تكتب لتفسر من جهة أسبابها الخارجة عنها، ولكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية؛ وبالفعل فإن كل النقاد حتى أشدهم منهجية هم انطباعيون في ناحية ما »[4]، ذلك لأن طبيعة البناء الأدبي غير دقيقة على عكس ما تتسم به اللغة العلمية من بناء منطقي محكم يفضي إلى معناه الحتمي مباشرة. فالأدب كما سبقت الإشارة يحيا بتعدد المعاني، و نزوع النقاد نحو التطبيق الصارم للقواعد العلمية سيعني افتراض معرفة جوهره الحقيقي ومن ثم تنعدم قيمة النص الأدبي فيتجه نحو الزوال أو نحو قراءته بعده مادة لعلم من العلوم الإنسانية أو التجريبية. ولكن الأدب إبداع خالد، يخلد بتراكيب لغته المميزة وانفعالات الأدباء، لذلك فبقاؤه يكمن في حسه الجمالي والشعوري الملغز، وبفعل هذا الحس يغدو التأثر بالأعمال الأدبية أمرا لازما، ولا تنتقص قيمة النقد عند الحكم على النص الأدبي بناء على انطباعات شخصية لأن التذوق

---

[1] ينظر، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص ص 199- 214.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 182.

[3] ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 16.

[4] كارلوني و فيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ص ص 76، 77.

هو سبيل كشف مواطن الجمال فيه والخروج به من دائرة الحساب المنطقي والعدّ والإحصاء، والتي تجعله خاليا من العواطف.

الموقف التأثري إذن يتوافق مع طبيعة الأدب، ولكن استخداماته يجب أن تكون مختلفة عما كانت عليه سابق عهد العلم بالثقافة الإنسانية، وإلا وقع هذا الموقف في نفس أخطاء الماضي التي تسببت في رفعة العلم في ميدان النقد الأدبي وغلق جميع منافذ التذوق. و قوام التأثرية الجديدة: التذوق الذي يستند على العلم ذاته حتى يحده من الانفعالات المتسرعة ويجعله قابلا للتصديق المؤقت. لكن العلم مشروط هو الآخر فليس المقصود به العودة إلى عزل الذوق بتبني مناهج صارمة أثبتت بعدها النسبي وغرابتها عن النص الأدبي، وإنما المطلوب من العلم هو روحه العلمية، أي التوافق النفسي الذي يواجه به العلماء أسرار الطبيعة فيدفعه نحو السعي لاقتناص المعرفة مهما اشتدت أركانها وبعدت عن التحقيق، وهذا ما يتطلع إليه غوستاف لانسون (Gustave Lanson) لتحسين الذوق وتهذيبه، « أن ننقل إلينا التروع إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق، تصديقنا لأنفسنا وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق »[1]. ويتضح في هذا المقام أن مسعى النقد ليس الحكم على النص حكما منطقيا مثاليا مصدَّقا به، لا أثر للخطأ أو الكذب فيه، ولا الحكم المنبثق عن انفعالات معروفة ومجهولة، وليس مسعاه أيضا العرض الطارئ للمشاعر التي تنتاب المرء من وهلة قراءته الأولى الساذجة، وإنما هو الحكم القابل للتجدد والتغيير اللذين يقتضيهما غنى النص الأدبي في شكله ودلالته، فيبتعد تبعا لذلك عن أن يكون حكما ذاتيا متعصبا أو حكما علميا قارا ثابتا. فالناقد عنصر وسيط بين العالم والأديب، إذ إن نشاطه ليس علما خالصا، ولا فنا خالصا، وحتى يكون حكمه الجمالي التذوقي صائبا ومقبولا عند القراء وجب عليه أن يتدرج في بنائه متحليا بروح العلم ولا يجعله نقطة نهاية دون بداية محكمة.

الأفكار العلمية مادة خام للمضمون الأدبي: اتضحت علاقة الأدب بالعلم في ميدان النقد الأدبي من حيث تشبع الناقد بالروح العلمية التي تحثه على مواصلة تفحص النص الأدبي بتمعن وصبر وبذل جهد، بدل التسرع غير المثمر. أما من جهة احتواء الأدب للتجارب العلمية وما يتبعه من توظيف مفاهيم العلوم و مصطلحاتها ومفرداتها فيتخذ عدة صور، منها ما سماه عثمان نويه بالغزوات العلمية الثلاث على الأدب في القرن العشرين[2]؛ أولها علم النفس الفرويدي الذي يمتثل الأدب لمفاهيمه بوصفه شكلا رمزيا متساميا يعبر فيه الأديب عن أحلامه ورغباته وحاجاته الواعية واللاواعية. وتتجلى أكثر

[1] غوستاف لانسون، « منهج البحث في تاريخ الآداب »، ضمن كتاب، محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر 2004م، ص 408.

[2] ينظر، عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، ص 08.

مظاهر هذا التأثير في المذهب السيريالي الذي يُستغنى فيه عن كل حاجة للتعبير المنطقي الشفاف والبيّن عن عناصر الحياة الواقعية، ويعوضها العرض التلقائي للمشاعر والانفعالات والصور اللاواعية التي لا تتوافق وقوانين المنطق وأعراف المجتمع[1]. و تشكل الاشتراكية العلمية الماركسية ثاني تلك الغزوات التي وجهت البناء الأدبي نحو التعبير عن حاجات المجتمع ومشكلاته وتجلية الصراع بين طبقاته، واستغنت عن مفهوم الأدب بوصفه بناء جماليا بحتا[2]. أما الأثر الثالث فتمثله نظرية النسبية، وهي حسب نفس الكاتب،خلَف مضاد لفيزياء نيوتن، من حيث تأثيراتها على الأدب؛ فبينما وجهت هذه الفيزياء أدب القرن التاسع عشر، وتحديدا ما ارتبط بالمذهبين الطبيعي والواقعي، نحو التزام الدقة في الوصف، وحتمية وقوع الحوادث بارتباط كل معلول بعلته، وتتابع الأحداث واستمرارها وفق خط منطقي محكم، تتصدى نظرية النسبية بمبادئها لتأسيس أدب أكثر ما يميزه كسر الترابطات المنطقية والسببية والحتمية. وقد نتج عن هذا التأثير تياران أدبيان ميزا أدب القرن العشرين، هما: مسرح اللامعقول والرواية الجديدة (الرواية ضد الرواية) اللذان يقتفيان، كما يتضح من اسمهما، أثر الخصائص العلمية الجديدة، إذ لا اعتبار فيهما لاتباع قوانين المنطق أو تمثيل رغبات المجتمع، ولا حاجة بهما لتجسيد القواعد الفنية التقليدية لبناء المسرحية أو الرواية. وقوامهما الإيحاء بالرفض والشك، والضجر والضياع، واقتداء خصائص لغوية مختلفة كالتكرار، وعدم التقيد بالتسلسل الفكري واللغوي، وغموض الصور الفنية ...[3].

لا يتطابق الأدب مع العلم تطابقا حرفيا، وإلا امّحت معانيهما الخاصة واشتركا في أداء نفس الوظيفة، فأمكن الأديب أن يصبح عالما والعالم أديبا، ولكن الأديب في انفتاحه على العلم لا يتعدى قبول تأثيراته واستغلال نتائجه القيمة وخصوصا بعد الحرب العالمية الثانية التي اشتد فيها أزر العلم؛ إذ شهد أكبر إنجازاته بعد هذه الحرب رغم انبثاق العصر العلمي منذ ثلاثمائة سنة توافقا مع انجازات جاليليو (Galileo Galilée)[4]. ولعل هذا التطور الكبير ما يسمح للأدب قبول تأثيراته، غير أن الأديب إذا لم يكن منتجا للمعرفة العلمية، فهو أيضا ليس مسجلا تاريخيا لآثارها ومبتكراتها، إذ لا يعدو النتاج العلمي أن يكون مادة خاما في يد الأديب يحللها ويصوبها من منظوره الذاتي ويضيف إليها أشياء متخيلة يراها لازمة لذلك النتاج لتجاوز عيوبه أو نقصه من خلال الوصف أو كلام الشخصيات وأفعالها، و بإيجاز: « الشعر يمكن أن يحتوي على حقائق علمية لكنها غير ذات

[1] ينظر، عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، ص ص 90 - 102.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ض 113، 114.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 137 - 173.
[4] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 16، 30، 36.

سطوة على قيمته الجمالية »[1]. فكل معرفة علمية في نظر العلماء منتهاها تحقيق الغاية أو المنفعة التي أثيرت الفروض وسخرت الإمكانيات المادية من أجل بلوغها. أما النص الأدبي في نظر الأدباء فليست غايته من قبول تأثيرات العلم الوصول إلى نفس غاياته، فالمعرفة العلمية الموظفة في الأدب منطلق لتحقيق غايات تتجاوز منطق النفع المادي: « إن الأدب ليس من مهمته وحده أن يضيف جديدا إلى علم الإنسان. وكل العلوم تشارك الأدب في هذا. ولكن مهمته تبدأ بعد هذا. وحيث تنتهي العلوم بحقائقها يبدأ الأدب طريقه بعد ذلك »[2]. فغاية الأدب ليس أن يضيف مبتكرا جديدا، فقد يضيف أو لا يضيف، لكن غايته القصوى هي التأثير من خلال البناء الخاص للألفاظ اللغوية. وعندما يضمّن هذا البناء حقائق العلم فليس لتكون الغايةَ في ذاتها بل لتوظف بوصفها مادة خاما وأوّلية لذلك البناء حتى يرتفع ويحقق غايته التأثيرية من خلال صور جمالية متعددة منها: حسن اختيار الألفاظ وحسن تركيبها، وإبراز طبقاتها الإيقاعية، والحرص على جمال الأسلوب وعرض الأفكار والصور ...[3].

المضمون العلمي في الأدب مخالف لهيئته المعروفة خارج النطاق الأدبي، فهو ضمن هذا النطاق يمتزج بالعاطفة والخيال والأسلوب، ولا ينجذب القارئ إليه إلا عبر الشكل الأدبي الذي تضمحل قيمته في مجال العلوم أمام بروز الفكرة الواضحة، كما سبقت الإشارة إليه*. ويتشابه هذا الأمر مع شأن الكتب التاريخية والفلسفية القديمة التي اكتسبت أدبيتها من جهة قوة العاطفة وجودة الصياغة واستخدام الصور الفنية المعبرة**. و هذا ما يفتح إمكانية تحول نص تاريخي أو فلسفي ذي مضمون جاف إلى نص أدبي بامتزاجه واتحاده بالخواص الأدبية. ومثله مصير النص العلمي الحامل للمعرفة العلمية، الذي يكتسب أدبيته بإنزاله ضمن شكل خاص بالأدب، قادر على تحريك الانفعالات والمشاعر: مسرحية، قصة، قصيدة، وبتقديم معلومات متعلقة بخصوصيات الإنسان إلى جانب المعلومات العلمية، وبتعبير عكسي: النص الأدبي أيضا قادر على حمل المعرفة العلمية مثلما يعد النص العلمي قادرا على التحول إلى نص أدبي[4].

الأدب إذن يتجاوز الفكرة العلمية بشكله المنمق وإثارته للعاطفة، وهذه الفكرة في حد ذاتها ليست منقصة للمضمون الأدبي بل هي حاجة اقتضتها الفترة المعاصرة؛ فكما يعبر الأدب عن تجارب خيالية وأخرى نفسية واجتماعية، يعبر كذلك عن تجارب علمية. و تدخل المعرفة العلمية حتى في ثقافة

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1997م، ص76.

[2] طه ندا، الأدب المقارن، ص 14.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 12- 14.

* سبق إيراد هذه الفكرة ضمن هذا المبحث، ص ص 72، 73.

** للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأول من هذا الفصل، ص ص 29، 38.

[4] إيمانويل فريس و برنار موراليس، قضايا أدبية عامة – آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، ص 73.

الأديب؛ لكي يعبر عنها في أدبه بإتقان يفترض فيها أن تكون من عناصر ثقافته و تفكيره بنفس الضرورة التي تقتضي إلمام الرسام بعلوم تكوّن الأجسام، ومعرفة المهندس أصول الرياضيات، والموسيقي أصول السمعيات[1].

و لكن، إذا كان استثمار الأديب للمضمون العلمي حاجة ملحة اقتضتها ظروف التطور، فما نظرة العصور القديمة إلى بروز هذا المضمون؟ وما درجة حاجتها إلى استغلال نتائج العلوم المتوفرة في نطاقها الزمني؟.

لم تبلغ العلوم في تطورها ما بلغته في الفترة المعاصرة. و كثير من علوم اليوم كان مجهولا قديما، ولكن هذا لم يمنع شعوبا كثيرة من الاستفادة من الأدب بوصفه مجمعا وموردا لعلوم عصرها. ومن بين تلك الشعوب: العرب الذين « كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون وقال ابن عوف عن ابن سيرين قال قال عمر بن الخطاب كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه »[2]. فقد ناب الشعر عن المصدر التاريخي في التعريف بالحياة الجاهلية، ولولاه لما عرف حيز كبير منها. و لم تنحصر أهميته في التعريف بالعصر الجاهلي وحسب، بل كان الشعر الإسلامي أيضا ديوان العرب في القرن الهجري الأول، ويضاف إليه الشعر في مختلف أطوار حياة الأمة العربية، بحيث لو اعتمد على المصادر التاريخية لوحدها من أجل معرفتها لضاعت أشياء كثيرة، ولقصرت عن تصوير ظروف وأحداث هي من صميم التعبير الشعري[3].

فالعلم عند العرب كان يشمل حيزا خاصا لا يتعداه العالم المتخصص فيه إلى غيره، أما الشاعر فمحيطه أوسع وتخصصه الشعري لا يمنعه من تمثيل علوم العصر والتعبير عنها، بل هو الناطق باسمها وسبيل فهمها في العقول، يقول ابن رشيق: « والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر، واحتماله كل ما حُمِّل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف/بذاته، مستغن عما سواه »[4]. العلوم محتاجة لبيان الشاعر لأجل فهمها، بينما الشعر مكتف بذاته ولا يحتاج إلى شهادة أي من تلك العلوم ليبرز قيمته وفائدته. ويتحمّل الشعر قيمة علمية أخرى تتجلى في الشعر العلمي أو التعليمي الذي يتخذ قالب القصيدة للتعبير

---

[1] ينظر، دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، ص 179.

[2] الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات الشعراء (مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر بن سلام، إعداد: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي)، ص 10.

[3] ينظر، طه حسين، علم الأدب (خصام ونقد)، ط 01، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1974م، المجلد 11، ج 01، ص ص 555، 556.

[4] القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، ط 01، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1420هـ، 2000م، ج 01، ص 317.

عن معارف تاريخية أو مسائل علمية أو فنية، مثل ألفية ابن مالك التي نظم فيها قواعد النحو شعرا [1]. وقد يكون القالب الشعري الشكل الأمثل لتبليغ تلك المعارف وفهمها أو لحفظها بدلا من بسطها وتحليلها في كتب مطولة تبطئ تحقيق تلك الغايات.

ولا تنفرد الأمة العربية بتسخير إمكانيات الأدب لنقل المعارف العلمية، فالغرب الأوروبي أيضا قد وجّه إمكانياته الجمالية الأدبية منذ العصر اليوناني لتجسيد مختلف المعارف العلمية المتحققة وإكمال نقصها بما يمليه الخيال الشعري. واقتفى الشعر التعليمي عندهم مسار الشعر التعليمي عند العرب من حيث استغلال « خصائصه الشكلية التي تسهل عمل الذاكرة (كالاطراد، وتماثل الصوت، والإيقاع، والصور)، لحفظ المضامين التعليمية ونقلها: أمثال، قوائم الأسماء، الحقائق الأخلاقية، القوانين الطبيعية، القوانين القضائية .. »[2]. وقد ناقش الغربيون على امتداد العصور التاريخية العلاقة القائمة بين الأدب و العلم، وتراوحت مواقفهم بين نصرة التباعد حينا ونصرة التقارب حينا آخر، ومن بين الذين ناقشوا تلك العلاقة، أرسطو الذي حوّل التعارض الثنائي القائم بين الشعر والعلم إلى توافق بعدما هوّن أفلاطون من شأن الشعر لما يجلبه من ضرر ولعدم اضطلاعه بأداء دور عملي يجلب منفعة للإنسان في مقابل العلم الرياضي الذي يراه أكثر فائدة له لقربه من الحقيقة[3]. غير أن أرسطو يرى أن الشعر ليس أدنى درجة من العلوم، بل إنه يكمل عجز الطبيعة ونقصها، وهو أيضا أداة تحقيق التجانس بين أجزائها المتناقضة. ويحقق هذا التجانس حتى فيما يتعلق بعواطف النفس المتعارضة، فيتفق تبعا لذلك مع العلم في التطلع إلى غاية واحدة، وهي توازن النفس بدلا من الاضطراب الذي يسمها عند تلقي الشعر حسب رأي أفلاطون[4].

ولكن الفصل بين الشعر والعلم تواصل عند الفلاسفة المدرسيين الذين عدوا الشعر مجرد بلاغة ثانوية أقل درجة من العلوم الحقّة التي تترفع حتى عن الظهور أمام منطق العقل، ثم تقارب الشعر والعلم ثانية في عصر النهضة الأوروبية، في القرن السادس عشر، واكتسب الشعر مكانة أسمى من المعرفة العلمية، كما اتسع ليشمل جل فروع تلك المعرفة[5] كما هو حال العصور العربية القديمة. وشهد القرن السابع عشر عصر انبثاق العلم الحديث[6]، ثبوت موقف الانقسام بين العلم والشعر بتأثير من الفلسفة الديكارتية التي مجدت العنصر العقلي في التفكير البشري، فصار الفكر معاديا للشعور وأرقى درجة منه، وانفصلا عن الرؤية الموحدة التي طبعت الفكر سابقا، وأصبح العالَم من المنظور العقلي الأحادي آلة

---

[1] ينظر، مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 03، ص 137.

[2] إيمانويل فريس وبرنار موراليس، قضايا أدبية عامة – آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، ص 101.

[3] ينظر، ماكس بابم، « العلم و الشعر »، ضمن كتاب: جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص 116.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 118.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 119، 121.

[6] ينظر، المرجع نفسه، ص 109.

لا حياة فيها ورغم ذلك برزت رؤى تحاول تجاوز الانقسام وكان تأثيرها بينا في فكر القرن الثامن عشر الذي كانت الغلبة فيه للتقريب بين نتاج العقل ونتاج العاطفة. وببروز المذهب الرومانسي في القرن التاسع عشر قويت بعض المحاولات التي تنادي بوحدة العقل والشعور، وتشيد بقدرة الشعر على تمثيل المعارف العقلية من بينها محاولات شيللي و كولريدج و وردزورث[1]. وفي الفترات المعاصرة ازداد التقريب بين الطرفين إلى درجة التأكيد على اشتراكهما في الجانب التخيّلي، وتجاوز الطابع التقليدي للعلم إلى درجة عدّ اللغة الرياضية لغة استعارية تعبر عن التناسب بين أطراف معادلاتها أو رموزها في هيئة لا تختلف كثيرا عن التعبير الاستعاري الشعري[2].

و أكثر العوائق التي كانت تواجه وحدة الأدب والعلم في منتصف القرن التاسع عشر هي الحداثة الأدبية التي ميزها التركيز « على أن الأثر الأدبي (أو الفني) لا غاية له خارج نفسه. وأدى هذا الابتعاد عن رومانسية النصف الأول من القرن التاسع عشر، التي كانت تميل إلى جعل الكاتب نبيا منخرطا في قضايا مجتمعه (...) إلى استقلال الحقل الأدبي، تطبيقا للمبدأ القائل بأن الأثر غاية نفسه »[3]. الحداثة فصلت الأدب عن بؤر الاهتمام بالمحتوى سواء أكان نفسيا أم اجتماعيا أم علميا، ووجهت النظر إلى الشكل مجردا عن تلك المضامين، ومع ذلك لم تختف في القرن العشرين الإبداعات الأدبية التي صممت لنقل معلومات سياسية أو اجتماعية أو فلسفية أو علمية[4]؛ فالنصوص الأدبية الحاملة للمعارف الإنسانية، ومنها العلمية، لا تنفصل عن الحقل الأدبي، ولا تُنتزع عنها أدبيتُها، لأن الأدب توافق بين الصوت والمعنى وليس صوتا فحسب[5].

طرح أ.أ. رتشاردز (Ivor Armstrong Richards) في كتابه "العلم والشعر" سؤالين متتاليين: « كيف يؤثر العلم عامة في الشعر بما يجلبه الآن من نظرة جديدة للعالَم؟ وإلى أي مدى قد يجعل العلم من شعر القدامى شيئا باليا »[6]. و قد تبين مما سبق أن العرب والغرب كلاهما استغلا الشعر (وهو أكثر الأنواع انتشارا قديما) للتعبير عن مضامين علمية، وهذا لم يقلل من قيمته أو أدائه لوظيفته الشعرية. ولطالما عُدّ الشعر أرقى تلك المعارف لقدرته على تجسيدها، وقصورها بالمقابل عن تقلد وظيفته. و هذا ما يوضح الطابع الشمولي للأدب وقدرته على طرح القضايا النفسية والشعورية والقضايا المتصلة بالعالم الخارجي مع حفاظه على خصائصه وقيمه الشكلية. ومن ناحية أخرى قد يكون العلم

---

(1) ينظر، ماكس بلانك، « العلم و الشعر »، ضمن كتاب: جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص ص 124 - 135.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 138، 139.

(3) إيمانويل فريس و برنار موراليس، قضايا أدبية عامة – آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، ص 99.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص 100.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 106، 132.

(6) أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي و العلم والشعر، ترجمة و تقديم و تعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ص 389.

الحديث والمعاصر قد أمدّ الشعر بمعطيات جديدة جعلته مختلفا اختلافا كبيرا عن الشعر القديم، ولكن ذلك لا يقلل من أهمية ذلك الشعر ولا يجعله شيئا باليا إذا ما قورن بشعر الفترة المعاصرة، لأن الشعر لا يتحدد بمضمونه وحسب، بل بشكله أيضا؛ فإذا كان العلم القديم الذي عبر عنه الشعر القديم قد زال فإن ذلك الشعر لا زال باقيا بسبب أسلوبه وصوره وعاطفته. ولو كانت الحقائق العلمية هي غايته القصوى لكانت الظاهرة الأدبية مواكبة في تطورها لتطور العلوم، ولكنها لا ترتبط بها ارتباطا حتميا في كل دقائقها؛ إذ بإمكان الأدب أن يكشف أمورا وحقائق تنأى عن قدرة العلم، وتتعلق تحديدا بخصوصيات النفس الإنسانية؛ فالأدب أشد تعقيدا من العلم لأن توظيف الحقائق العلمية في الأدب لا ينفصل عن موضوعه الأساسي وهو الإنسان الذي يختلف اختلافا كبيرا في سلوكه عن آلة لا إحساس فيها، يعرف المرء قبليا حركتها عند ضغط أحد أزرارها، ولكن الإنسان موطن إحساسات وردود أفعال متضاربة في كثير من الأحيان، فمنذ القدم لم يُثبت قانون حتمي يبين بأن فعلا من أفعاله سيقابل برد فعل محدد، بل إن كل فعل مرتبط بانفعالات متباينة ومعقدة[1]. وقد جرت منذ القدم المحاولات الأدبية والفنية لكشف الغموض الإنساني باستغلال جميع الإمكانيات وصنوف المعارف النفسية والفلسفية والاجتماعية والعلمية، والتي لا زالت رغم فائدتها في مجال تخصصها قاصرة عن فهم جدي للنفس الإنسانية؛ فالأدب يظل يؤكد قصوره عن التنظيم العلمي رغم توظيفه للمعرفة العلمية، فكيف إذن سيفنى فن، متعدد الأنواع والمشارب، عمره حوالي ثمانين ألف عام أمام علم لم تبزغ تباشيره إلا بجاليليو منذ حوالي ثلاثمائة عام[2].

ج – روابط الخيال و العلم:

نوقشت العلاقة التي تربط الأدب بالعلم منذ العصور القديمة، لكن العلاقة التي تشد العلم إلى الأدب لم تناقش بوضوح إلا في القرن العشرين حين عدت اللغة العلمية لغة استعارية، رموزها إسقاطات لمسائل واقعية أو مفترضة شأنها شأن الاستعارة الشعرية التي تعد إسقاطا وتمثيلا لمعان أو صور واقعية أو متخيلة. و بذلك يغدو الخيال عاقد وصل العلم بالأدب، ولعل هذا ما قد يدحض النظرة التي توازي وتعادل بين رقي التفكير وخمود الخيال، فتراه معوّقا لانطلاقه نحو بناء العوالم الأسطورية القديمة التي تخلّقت بفضل رقي الخيال وضعف التفكير العلمي:

[1] ينظر، طه ندا، الأدب المقارن، ص ص 16، 17.

[2] ينظر، عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، ص 30.

« فقد كانت الأمم في أول نشأتها أكثر خيالا، ولذلك كانت أكثر أساطير، إذ كانت تنبَثّ الآلهة والأرواح حولها في كل مظهر من مظاهر الطبيعة، فكانت تعيش معيشة خيالية أسطورية صرفة. ورقي التفكير هو الذي حطم هذه المعيشة، ولكن كأن نداء عميقا في قلب الأدباء يناديهم أن يعيدوا لنا هذه الحياة، حتى نشعر بجمالها الذي يغذي القلوب والأفئدة، والذي طالما أفاء إليه الإنسان ليستريح في ظلاله من وهج التفكير المضني » [1].

نعم، ينطلق الأديب من معطيات الواقع والطبيعة، ويبتدئ أيضا نشاطه من حيث يتوقف العالم ويضع نقطة انتهاء، فيحول كل هذه المعطيات إلى أشياء جديدة بفضل مخيلته حتى يحقق ما يصبو إليه: سواء أكانت غايته إرواء حنينه إلى الماضي أم نشدان غد مستقبلي أفضل يضع عنه وزر الماضي والحاضر. لكن أليس العالِم صاحب خيال أيضا. وكيف يسمى عصر اليوم عصر سرعة لولا خياله الذي يبعث كل يوم مبتكرا جديدا؛ فرغم جمود الآلة وصرامة القوانين فإن العالم تشغله نفس شواغل الأديب وتستوقفه نفس تساؤلاته عن غموض الطبيعة والكون، وعن المستقبل، وكيفية الارتقاء بحياة الإنسان، إذ « إن الذهن الإنساني يحركه إحساس دائم بالاهتمام بكل الظواهر المحيطة به، ويحركه حب الاستطلاع لإدراك كنهها. هذا الإحساس المسيطر هو الذي أدى إلى الاكتشافات العظيمة وإلى أهم التعابير الفنية الإنسانية »[2]. إضافة إلى ذلك يعد الخيال الأسطوري معبرا للشعوب القديمة لمناقشة قضايا فكرية وليس مجرد باعث للهو والمتعة: فهو يعبر عن مستوى رقيهم الفكري وكيفية نظرهم إلى الأشياء وحلهم للمسائل والمشاكل التي تعترضهم قبل اكتشاف الأدوات العلمية. و إذا ما وظف الأديب مجدَّدا في عصر العلم الخيالَ الأسطوري فليس بالضرورة من أجل إخماد وهج التفكير العقلي المضني والتخلص منه في حد ذاته، فلهذا التفكير فائدة مادية للأدب والنقد الأدبي.

و لم يعد العلم شغلا نظريا أو تطبيقيا مجردا من الإحساس أو مقيدا عن الاستعانة بقوة الخيال، فمنذ انفتاح عصر نظرية النسبية صار أكثر تقبلا للروح الأدبية، يسير جنبا إلى جنب مع العاطفة والخيال: فلا يخمد الخيال حيث يقوى وهج العقل أو يخمد التفكير العقلي حيث يتربص خيال الأديب، وصار العلماء يستعينون بالخيال للبرهنة على صحة ملاحظاتهم وقوانينهم ولتعليل الظواهر الطبيعية وتوضيحها[3]. العنصر الخيالي أداة البناء العلمي كما هو أداة البناء الأدبي، ومن جهة أخرى هو مصدر الفكرة الأولى التي يقوم لأجلها البناءان. فالأديب والعالم يستخدمان الخيال وسيلة، كما

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 167.

[2] دولف رايسر، بين الفن والعلم، تر: سلمان داود الواسطي، (د.ط)، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1986م، ص 18.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

يستخدمانه أيضا مصدرا للكشف الإبداعي وانطلاق الأفكار الجديدة؛ فإذا كان مرتكز الخيال الأدبي الإلهام والحلول المفاجئ للأفكار والصور في ذهن الأديب، فكذلك مُرتكز الخيال العلمي: كثير من العلماء اهتدوا إلى كشوفهم من فكرة انبثقت فجأة أثناء النوم أو في حلم يقظة، أو أثناء وقوع شيء معين في الطبيعة يراه إنسان عادي شيئا ليس ذا قيمة تذكر، بينما هو عند العالم سبيل تعليل قانون غامض أمضى زمنا طويلا في محاولة تفسيره من أجل إظهار صحته للناس، مثلما حصل لنيوتن عندما سقطت عليه التفاحة دون تفكير فيها فأوحت إليه بقانون الجاذبية، ومثلما حدث أيضا للعالم اليوناني أرشميدس (Archimedes) الذي استخلص قانون الطفو بعدما ارتفعت به المياه ذات مرة في حوض الاستحمام، فأوحت إليه بفكرته[1].

الإلهام في الأدب نفسه الإلهام في العلم، كلاهما انبثاق فجائي لفكرة غير عادية تعد في نظر الأديب والعالم مصدرا لإبداع جادّ وليست مجرد شيء تافه. لهذا فالإلهام معقود بشروط لأن جميع الناس قد يحصل لهم ما حصل لنيوتن وأرشميدس، أو تخطفهم أفكار ليس لها وجود مادي كسائر الأدباء والفنانين، ومع ذلك لم يكن منهم علماء ولا أدباء، ذلك لأن الفكرة الملهمة عند العالم والأديب لم تأت في سبيلها دون سبب ودون غاية، فسببها عند العالم الإعداد الطويل والانشغال الدائم بموضوع معين لا ينفصل عن فكرته، وغايتها الإبداع وابتكار أشياء جديدة للبشرية. و كذلك سبب الإبداع الأدبي فهو لا يتم دون إعداد مسبق وتحصيل للمعرفة الفنية وصقل للموهبة[2]، فتحقيق الغاية الإبداعية لا يتم دون تلك الأسباب، لهذا لم يكن كل الناس مبدعين ولو توفر لديهم عنصر الخيال أو الإلهام. وتثير هذه الفكرة تساؤلين محيّرين: ما هي الشخصية الحقيقية للعالم؟ وهل تتساوى مع شخصية الفنان؟.

لا يكفي التزام الإنسان المنهج العلمي الصارم ودراسة قواعد وقوانين ونظريات علمية، حتى يصبح عالما، فقد أثبتت التجارب « أن المرء قد يتبع أدق القواعد المنهجية دون أن يصبح لهذا السبب عالما. ذلك لأن العلم يحتاج إلى أمور منها التحصيل وحدّة الذكاء – وهو استعداد طبيعي– وتلك الموهبة التي تجعل العالم أشبه بالفنان، بل تجعله قادرا على تجاوز القواعد المنهجية المتعارف عليها في ميدانه ووضع قواعده الخاصة به إذا اقتضى الأمر ذلك »[3]. العالم في أصله شبيه بالفنان أو هو فنان بالقوة لحاجته للذكاء والموهبة وارتباطه بالخيال، لكنه يتجاوز هذه العوامل الفنية، ويحاول في مرحلة تالية فصل فكرته الملهَمة عن ذاته وإعطاءها صبغة موضوعية خارجية، فيقيم الدليل على صحة فرضيته أو خطئها عن طريق التجارب والاختبارات. في حين تأخذ الفكرة الفنية مسارا آخر وتتطور تطورا مختلفا

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص ص 241، 242.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 242.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

عن تطور الفكرة العلمية، يكون للذات فيها موضع الغلبة[1]. الأفكار الأدبية لا تؤخذ بمقياس الصحة أو الخطأ، وتحكم الذات بجودتها أو رداءتها. أما الأفكار العلمية فيجب أن تتجاوز منبع الذات، وحتى إن اعتمدت مبدأ الخيال مرة أخرى في بناء تفاصيل وأجزاء النظرية العلمية أو القانون العلمي، يجب أن يثبت صاحبها صحتها التي تنبئ عن قوة مصدره الخيالي، أو خطأها الذي يرد أفكاره إلى الوهم أو الهلوسة والشطح.

يعد الموجود الطبيعي مصدرا للممكن الأدبي؛ إذ إن مظاهر الجمال في الطبيعة تقدم حلولا لمشاكل الإبداع الفني، وهذا لا ينطبق فقط على الأشكال التي تُرى بالعين المجردة، فالعلم قد ساهم بفضل أدواته المجهرية في تقديم الكثير من المظاهر الجمالية للفن، وخصوصا النحت والرسم، الناشئة عن تنظيمات الذات والأجزاء المكونة للمادة[2]. ويعد الموجود الطبيعي مصدرا مهما أيضا للممكن العلمي: فالعالم يؤسس نظرياته ومخترعاته بناء على ملاحظاته لمظاهر العالَم الخارجي من أصغر وحداته إلى أكبرها، الجمال الطبيعي من هذه الوجهة سبيل بلوغ الحقيقة، إذ صار العلماء يقيمون صحة فرضياتهم بناء على إحساسهم الجمالي بها وبتنظيمها وتناسق أجزائها وفق هيئة جمالية معينة، وأنّى بلغوا الإحساس الجمالي أو اللذة الجمالية بذلك النظام بلغوا مظان الحقيقة[3].

استخلصت بعض الحلول العلمية من صور و أشكال طبيعية؛ ففي ميدان الهندسة المعمارية مثلا تمّ تشييد أبنية تحاكي أشكال النباتات وبنياتها الوظيفية؛ فالهيكل المدفون تحت الأرض والذي يحمل ثقل البناية يشبه في عمله وظيفة الجذور. والأنظمة الخدمية فيها مثل السلالم والمصاعد تحاكي الأنظمة الوظيفية للجذوع ...[4]. و هكذا خلع العلم عنه عوائق النظرة القديمة حيث « تُصَوَّرُ العلوم أحيانا على أنها باردة المشاعر، ولكنها واقعية، والفنون على أنها دافئة المشاعر، ولكنها هوائية المضمون، بحيث يتوقع من علم الحشرات أن يسكت عن جمال الفراشة سكوت الشعر عن خمائرها الهضمية »[5]. فالفروق الصارمة بين العلم والأدب لم تعد تتردد بنفس الكثافة السابقة، فبفضل التطويع وإعادة النظر في مفهومهما وخصائصهما صار العلم قادرا على تأمل جمال الفراشة وكل ما هو جميل في الطبيعة واستخلاص الحقيقة منه، وصار الأدب قادرا على حمل المعرفة العلمية والتعبير عنها بأدواته الجمالية. وهكذا يتخلص العلم من آليته الصماء وجفافه المادي، ويلقي الأدب عنه عوائق المرونة

---

[1] ينظر، دولف رايسر، بين الفن و العلم، تر: سلمان داود الواسطي، ص 19.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 49.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 24.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 61 - 64.

[5] روبرت م. أغروس وجورج ن. ستانسيو، العلم في منظوره الجديد، تر: كمال خلايلي، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1989م، ص 44.

ومتاهات الغيب والخيال، فيجمع كل منهما الجمال والفكر بأدواته الخاصة، ومرد هذا الجمع: الخيال الذي يعد أداة الابتكار في جميع ضروب الإبداع، فهو:

« يشمل معظم الأنشطة البشرية الانفعالية والفعلية، البيولوجية والمعرفية، الحركية والإدراكية. فالخيال هو أداة معرفية وعملية و تخييلية، أداة لنقل الواقع والاحتفاظ به في غيابه، وأداة لتجاوز الواقع وإبداعه أو تشويهه، أداة للاستعارة والبرهان، أداة للتمثيل والتأويل، أداة لتحريك الفعل والتأثير على الإنسان والواقع الذي يوجد فيه. كما أنه أداة للانفعال بالواقع والتأثر به والوقوع ضحية مفارقاته، وأخيرا قد يندّ الخيال عن مراقبة العقل، فيجنح في تخييلات غريبة تكون مصدرا للإبداع أو فخا للتوهمات. وهذا ما يجعل الخيال، بلغة المتصوفة، برزخا يربط بين كل شيء، بين المعقول واللامعقول، الحس و اللامحسوس، الرؤيا والواقع، الوهم والحقيقة، السماء والأرض. و من أجل ذلك كان الخيال أداة التواصل بامتياز بين الإنسان و ذاته، بين واقعه ومستقبله، بين الإنسان وغيره، سواء كان هذا الغير إنسانا أو أحد الكائنات الميتافيزيقية التي خلقتها القرون القديمة والوسطى، كالعقل الفعال وما في معناه. الخيال باختصار حاضر في النوم واليقظة، حاضر في العلم والتقنية، في الفعل وتجلياته (من أخلاق وسياسة و دين)، في الانفعال ولواحقه (العواطف والأمراض النفسية...) وفي الإبداع بأجناسه وفنونه »[1].

إن الخيال باختصار يجمع بين الواقع الملموس وأشياء أخرى غير ملموسة، وغير متوقعة، متعلقة بخصوصيات النفس البشرية.

يتجلى مما سبق أن الأدب لا يخضع للقوانين والظواهر العلمية خضوعا ملزِما، وإنما يستغل منها ما يراه مناسبا لتشييد نص أدبي خاضع لقوى روحية ذاتية. ووفق النظرية الأدبية والعلمية الحديثة لم يعد الخيال حكرا على الأدب وحسب بل أصبح أداة ضرورية في جميع الأنشطة البشرية ومنها العلمية، فتزحزح عندئذ المقياس الذي يميز الأدب بوصفه كل تعبير مادته الخيال وغايته إثارة العاطفة، أو يميز العلم بعدّه تعبيرا عن المنطق مثيرا للعقل ومؤثرا عليه، وأصبح الخيال هو السبيل إلى اكتشاف الحقائق العلمية وتجاوز الأنظمة القديمة التي ولّت فائدتها، يضاف إليه كل مظهر من المظاهر الكونية المثيرة للذة الانفعالية والجمالية. ورغم اشتراك الجنسين في هذا الوسيط الجمالي المتخيل لم يحصل أن تحوّل الأديب إلى عالم والعالم إلى أديب، فالفكرة في الأدب تتزين بشتى الحلل الفنية وتغنى بالمزيد

[1] محمد المصباحي، « صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية » ، ضمن كتاب، عبد السلام بن ميس، الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، ص ص 23، 24.

من العواطف والصور المتخيلة دون النظر في صدقها أو كذبها، أما الفكرة في العلم فبمجرد انبثاقها من عالم الخيال أو الانفعال والجمال تنقل إلى ميادين التجربة والاختبار.

العلاقة بين الأدب والعلم علاقة بناء وتشييد وتجديد؛ المتخيل الأدبي يأتي بالمبتكر مادةً لتحفيز التفكير العلمي، والمتخيل العلمي يأتي بالمبتكر المحفز للخيال الأدبي؛ فالأدب يقدم أفكاره للاختبار العلمي، كما يقدم العلم للأدب مواد خاما للإنشاء، أو مفاهيم ومصطلحات لدراسة ذلك الإنشاء ونقده. لا وجود إذن لسبب وجيه يدعو إلى فصل الأدب عن العلم سوى رأي متعصب يجعل الأدب مردِّدا للمضامين القديمة، وقاصرا عن إدراك الحقائق العلمية وتمثيلها، والتي تعد من ناحية ما مجددة للمضمون الأدبي الذي يرقى تبعا لرقي علوم عصره؛ فالأدب إذا كان يعبر عن أفكار ومعان متأثرا في بعض الأحيان بالواقع المادي فإن العلم يعد جزءا لا يتجزأ من هذا الواقع، لذلك فمن الإيجابي أن يسجل الأديب انطباعاته عنه ويقدمها للعامة بطريقة تختلف عن طريقة رؤيتهم له.

ولكن الوجود العلمي في شتى الأنواع الأدبية قد لا يتعدى كونه مجرد قاعدة مبدئية للانطلاق إلى غاية أخرى، وقد لا يوجه الأديب الانتباه إلى هذا المضمون العلمي بطريقة مباشرة فيحجبه بالصور الفنية والزخارف الأسلوبية، مما يجعل أدب الخيال العلمي، النوع الأدبي القائم حديثا تزامنا مع التطورات العلمية الهائلة وبتأثير منها في كثير من الأحيان، الصنف الأمثل لتأسيس علاقة جادة بين الأدب والعلم؛ حيث يغدو العلم فيه هو الآخر غاية وليس مجرد نقطة بداية، وتصبح اللغة الأدبية أداة التعبير عنه وليس لتجاوزه، وبذلك يجمع أدب الخيال العلمي بين العقل والقلب، ولا يكون موضعا لتسلط الفكرة العقلية على الإحساس العاطفي، بل إنه ينحو إلى استغلال جميع إمكانيات الإنسان العقلية والقلبية في سبيل مناقشة قضايا إنسانية كبرى يقصر دونها العقل وحده أو العاطفة وحدها. ويتجه البحث ههنا إلى طرح تساؤلات جديدة: كيف يوظف أدب الخيال العلمي المضمون العلمي والمضمون الأدبي؟ وما هي نسبة اشتغالهما فيه؟ وكيف يضطلع كل من الأسلوبين العلمي والأدبي بالتعبير عن هذين المضمونين؟ و هل يطغى أحدهما على الآخر، أم تربطهما علاقة جدلية بحيث يكمل كل منهما نقص الآخر؟. و قبل الانتقال إلى مناقشة هذه الأسئلة يستبق أدب الخيال العلمي أسئلة تمهيدية: ما أدب الخيال العلمي؟ و هل يحتفظ كل من الأدب والخيال والعلم بمفاهيمه التقليدية، أم يكتسب معاني جديدة متعلقة بتوحيد الأطراف الثلاث؟.

الفصل الثاني:

تجنيس أدب الخيال العلمي.

المبحث الأول:

ظروف وجود أدب الخيال العلمي.

المبحث الثاني:

في تركيب مصطلح أدب الخيال العلمي

و مفهومه.

المبحث الثالث:

مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي:

أ- مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي

في البيئة الغربية.

ب- مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي

في البيئة العربية.

المبحث الرابع:

امتداد أدب الخيال العلمي ومواضيعه.

الفصل الثاني:

تجنيس أدب الخيال العلمي:

تتشابه بداية ظهور أدب الخيال العلمي مع بداية ظهور مختلف الأنواع الأدبية الجديدة؛ إذ لم تفتأ نصوصه أن تعرّضت للانتقاص ووُصفت بالابتذال والسّذاجة وضعف الحبكة وسطحية الشخصية. ولكن كثرة مزاولة الكتابة فيه، وحرص بعض أصحاب المجلاّت على تقنين مواضيعه وأساليبه وضبطها، حفّز الهواة على نبذ القطيعة التي تسبّبت فيها غرابة النوع الأدبي الجديد عن التيار الأدبي العام، فانبروا لدفع التواصل بينه وبين هذا التيار بامتهان الكتابة الخيالية العلمية ضمن أحدث الأساليب السائرة بعد منتصف القرن العشرين (السريالية، الرواية الجديدة ...). كما أنّهم دفعوه للتواصل مع أقلام النقاد الأكاديميين الذين يستلهمون في دراساتهم مختلف المناهج النقدية المعروفة. فلم تعد الكتابة الخيالية العلمية إبداع هواة ولا تقييمها تقييم هواة وحسب.

و يتطابق أدب الخيال العلمي أيضا مع كثير من الأنواع الأدبية الجديدة من حيث تسميتُه غير المتحكم بها وتعدّد محاولات الباحثين لتسميته وتعريفه من خلال مصطلح محدّد. ولعلّ كلّ باحث قد حدّد مصطلحه عبر السّمات التي يراها ألصق وأكثر اقترابا من أدب النوع، ذلك أنّ التعدّد مرتبط أساسا بهذه السّمات المنفتحة التي ظلّت تتّسع في كل مرحلة من مراحل تطوّره، لأنّ أدب الخيال العلمي لم ينشأ من عدم و لم يتطور ويمتدّ به السّبيل إلى بدايات القرن الواحد والعشرين من لا شيء، بل إنّه نشأ أساسا بتأثير من ظروف العصر التي حتّمت نقل التّأثيرات العلمية من خلال عناصر الأدب، ومناقشة مختلف القضايا الناتجة عن تزايد ترسيخ الكيان العلمي في المجتمع، كما أنه ظلّ يتطوّر بتأثير من ظروف العصر ذاتها الجيدة منها والسيئة: الحروب (الحربان العالميتان، الحرب الباردة) ربطت أدب الخيال العلمي بواقع المجتمع فرفعت كتّابه عن أن يكونوا قوما محلّقين فوق القمة، بل و حفّزتهم ليكونوا الروّاد الأوائل انتقادًا للوقائع السلبية، وأوّلهم ارتقابا للمستقبل الذي لا يبتعد بما يتضمّنه من صور متخيلة عن الإطار الواقعي. يضاف إلى هذه الظروف الانتصارات والفتوحات العلمية الراهنة التي تدفع نحو التفكير في شكل الحياة القادمة وتفاصيل بناء الشخصية الإنسانية. وكذلك فتوحات الكتابة الأدبية التي تزيد أدباء الخيال العلمي إصرارا على التجريب المستمر وتمثّل الأشكال والأساليب المستحدثة، مما ينفي عن أدب الخيال العلمي أنّه أداة طيّعة في يد العلماء أو الأدباء العلماء للتجريب والاستقراء العلميين. وما لا يمكن إغفاله أيضا في هذا المقام هو حرص أدباء النوع على تتبّع ميول القراء، الذين لم يضعف حماسهم للأمور الغيبية والروحية أمام حماسهم للأمور المادية العلمية، وذلك من خلال استعادة بعض

ملامح الأشكال الأدبية القديمة (اليوتوبيا، الأدب العجائبي) وتوجيهها وفق سبل جديدة تفرضها وقائع الحياة المستجدّة، ممّا يمنح أدب الخيال العلمي سعة في الأفكار والأساليب والمواضيع.

هذه القضايا هي أبرز ما سيناقشه الفصل الثاني من البحث: ظروف النشأة، المصطلح، التطـــور والامتداد والمواضيع.

المبحث الأول:

ظروف وجود أدب الخيال العلمي:

نشأ أدب الخيال العلمي في محيط يطوّقه العلم من جميع الجوانب؛ فقد أضحى التوضيح العلمي يُطلب عند كلّ تساؤل أو استفسار بدل أن يولّي المرء ذهنه صوب الرؤى الخرافية، وإن لم تزل هذه الرؤى في حدّ ذاتها مطلبا ضروريا عند بعض الفئات الاجتماعية التي لم ترتض طوعا استغلال إمكانيات التفكير العلمي، ومع ذلك فقد ظلّت الخرافة متوارية خلف انتصارات العلم التي غلّفت، بمساندة التكنولوجيا بوصفها التطبيق الفعلي للمعرفة العلمية النظرية في ميدان العمل البشري[1]، مظاهرَ الكون والطبيعة، فلم يعد الإنسان بمقدوره التفكير في بيئة خضراء دون أن يتصوّر فيها بعضا أو كثيرا من اكتشافات العلم ومخترعاته، ممّا يجعل الحياة الإنسانية الراهنة حياة علمية بالدرجة الأولى، تطغى على ما سواها من الظواهر.

وكما ساهم كلّ عصر في رسم حدود الإبداع الأدبي أو ميلاد بعض الأنواع الأدبية؛ فكان كلّ قالب يمثّل طابع عصره، إذ أفرز العصر القبلي الحكايات الشعبية وأفرزت المدينة الدّولة الملاحم وأفرزت العصور الدينية الدراما الورعة لتفسير العقيدة والعصور القومية القصص الخيالي[2]، ساهم كذلك العصر العلمي الذي وقّع علماء القرن السابع عشر مثل جاليليو ونيوتن[3] عقد ميلاده الرسمي في ظهور أدب الخيال العلمي الذي يعد بهيكله ومضمونه مصدر ثقة القرّاء، على الرغم من أنّ بداياته لم تكن مشجعة لقراءته. فبحلول القرن العشرين لقي هذا الأدب اهتماما واسعا جعله يوصف « بأنّه أكثر أنواع الأدب قيمة ولا تقل أهميته عن غيره من الآداب المعتاد قراءتها خاصّة إذا كان أدب الخيال العلمي هو الابن الشرعي لعصرٍ مقوماته وخبراتُه كلّها تصبّ في فنّ الحياة المليئة بتكنولوجيا العصر »[4]. فلولا الثورة التكنولوجية التي صحبت تطوّر العلوم، والتي بلغت غايات بعيدة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية[5] لما وُجد أدب الخيال العلمي الذي يُعد ممثّلها الطلائعي الأوّل دون بقية الأنواع الأدبية التي لا يعدّ العلم قاعدة الإبداع الأصيلة فيها. و يستدعي ذلك التاريخ المقرّر الاستغراب

---

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص 132.

[2] ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996م، ص ص 48، 49.

[3] ينظر، عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، مصر، 1999م، ص 06.

[4] شوقي بدر يوسف، « أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام »، مجلة عمّان، مجلة ثقافية شهرية، ع 118، صادرة عن أمانة عمّان الكبرى، نيسان 2005م، ص 80.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص 79.

والتّساؤل: لماذا لا يُربط تاريخ أدب الخيال العلمي بتاريخ الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر مباشرة؟ فإذا كان قيام أدب الخيال العلمي مقرونا بالكشوف العلمية فالأوْلى أن يُعزى أوّلا إلى تاريخ الثورة الصناعية.

أنشأت الثورة الصناعية جول فيرن (Jules Verne) الرائد الأوّل الذي يعدّه الغربيون الكاتب الذي افتتح للكتاب من بعده مجال الكتابة ضمن جنس أدبي خاصّ يترصّد أثر العلم في حياة الناس، فهو « الكاتب الأوّل في تاريخ الأدب العالمي الذي جعل أعماله داخلة تحت منظور واحد ووحيد هو وصف حياة الإنسان من حيث تأثرها بالعلم وتجديده »[1]. ولكن توجّه بعض الكتّاب نحو تمثيل العصر العلمي لم يلق اهتمامًا مماثلاً من فئة أخرى من الأدباء الذين رأوا هذه الثورة الصناعية مصدر بلاء البشرية وهلاكها، وخصوصا الرومانسيين منهم والذين تميّزت نصوصهم « منذ مطالع القرن التاسع عشر بحنين رومانسي إلى الماضي أو إلى ما سمّي بالعصر الذهبي، وإلى مجتمع مثالي لا يكون فيه مكان لتعقيد المجتمع الصناعي، ولقوانين الاقتصاد الرأسمالي، وللنزعة التجارية، والمنافسة غير الشخصية التي لا ترحم، ولكلّ الحقائق الأليمة في المجتمع الحديث »[2]. فالرومانسية قائمة على رفض عناصر التقدم وتغليب الاهتمام بالجانب الروحي وكشف معاناة ونوازع الذات الإنسانية.

ولكن الثورة الصناعية، و بموازاتها العلم والتكنولوجيا، لم تسهم بطريقة مباشرة في تغيير المجتمع في عقود القرن التاسع عشر، وقد بلغه التأثير العلمي المباشر في الفترة الممتدّة بين سنة (1900م) و (1940م)، حيث أصبح العلم والتكنولوجيا يشغلان حيّزا مهما وضروريا في جميع فئات المجتمع وجزءا لا يتجزأ من مظاهر الحياة اليومية والبسيطة للناس العاديين في المجتمع الغربي[3]، ممّا يحتم مناقشة أثرهما في الحياة إيجابا وسلبا وليس رفضهما بالرجوع إلى مثاليات الماضي: فبالإمكان انطلاقا من معطيات الحاضر دراسة توجّهات العلم وتقنياته وتأملها لبناء مثاليات مستقبلية تحسّن وجه الحاضر وتسير به في خطاه الموالية نحو المستقبل الإيجابي. وفي خضمّ هذه الظروف، ومع كلّ تطوّر جديد، أو مع تطوّرات العلم التي تسير نحو الانتصارات وليس نحو الانكسارات، استمر وجود الأدب الذي يصف أو يروي آثار العلم على الحياة البشرية، وبفضل تأسيس أول مجلّة خاصة بأدب الخيال العلمي لوحده من قِبل هوجو جرنسباك (Hugo Gernsback)، وإطلاقه في أوّل عدد منها مصطلح (Scientifiction) على النصوص القصصية المتعلقة بالنوع[4]، فعمل بذلك على محو كلّ أثر من آثار الهامشية التي كانت

---

(1) فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، مجلة علمية محكّمة، ع 06، صادرة عن قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر- ديسمبر 2005م، ص 247.

(2) نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، (د.ط)، دار راغب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2002م، ص 124.

(3) ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 56.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 59، 62، 63.

من الممكن أن تلامس نصوص أدب الخيال العلمي التي أُلّفت في العشرين عاما الأولى من القرن العشرين، حيث شاع في هذه السنوات ومن قبلها إدراج نصوص هذا الأدب، دون تمحيص بين جيّدها و رديئها، بوصفها نوعا من أنواع الثقافة غير الرسمية، والذي كان يُنشر:

« في مجلات خشنة ذات قطع مثير للاشمئزاز، وأغلفة و رسوم توضيحية فجّة (مع أنها تحدثُ أثرها غالبا). بل يمكن أن تقول حتى من بعيد إنها شيء يجب أن يقرأ في مكان خصوصي، أو أن يستتر بين غلاف مجلّد محترم لتخفيه عن أعين السلطة، أو كنوع من باب اللياقة (...) وكانت تتناول في تلك الأيّام الباكرة قبيل الحرب العالمية الثانية موضوعات قليلة وبسيطة سُميت بأدب الخيال العلمي، لكن معظمها كان قصص معدّات و وحوش و مغامرات بمسدّسات الأشعة، أدّى كلّ منها دوره من أجل الإثارة، أو النزعة إلى التأثر بالعاطفة دون العقل بشكل مكثّف من آن إلى آخر. و الواقع، لم يكن ثمة أحد قد حلم وقتذاك أن يلقي محاضرة عن هذا الجنس الأدبي »[1].

فأدب الخيال العلمي، مع بداية الاهتمام بنشر نصوصه في مجلات راقية، قد اكتسب وجودًا جديدًا مكنه من تجاوز صورة لا تنبئ عن حقيقته، تبيّنه أدب تسلية أو هروب من مواجهة مشاكل الحياة من خلال التوجّه إلى عوالم بعيدة عن الأرض أو استخدام معدّات وآلات دون مستوى التقدم العلمي الراهن أو دون ما يُطلب أن يكون عليه في المستقبل.

ومن ثمّ يكون أدب الخيال العلمي قد تجاوز صفة الهامشية بعد انتهاء الرّبع الأوّل من القرن العشرين، وانسلخ عن المقاييس المعيارية التي تطبع نصوصا بألقاب العظمة والجودة ونصوصا أخرى بألقاب الرداءة والضّعة، وتملّص من المواقف التي تنزله وقصص التجسّس والروايات البوليسية المنشورة في سلسلة الكتب السّوداء منزلة واحدة[2]، وتخلص شيئا فشيئا من سمات الضعف التي تطبع الأفكار والشخصيات والحبكات، ومختلف الأبنية الفنّية بصفة عامة، إضافة إلى إثارة مشكلة الانتقال في الزمن والمكان، والتي تتجلى بخلق تصورات غاية في الغرابة و السذاجة بدلا من الاهتمام بإشكاليات أكثر أهمية من مشكلة الانتقال في ذاتها إلى أزمنة أو أمكنة معيّنة، مثل التساؤل عن طبيعة مشاهدات الشخصيات، وطبيعة الصراع الذي يخوضه الأبطال و تجليات سلوكهم وتصرّفاتهم والرسالة التّي تقبع خلف هذا كلّه[3]، بدلاً من الوصف المباشر لتلك الرحلات والتنقلات من أول انطلاقها إلى آخره

---

[1] كنجزلي إيمس، « العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 78.

[2] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006م، ص 12.

[3] ينظر، عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص ص 35 - 38.

أو إرهاق خيال المتلقي بتصوير الخوارق والمغامرات العجيبة دون استدراك الغايات السابقة. ولكن هذه السلبيات لم تعد تذكر إلاّ عند الحديث عن تاريخ أدب الخيال العلمي وبداياته الأولى، لأنّ هذا الجنس الأدبي قد ارتقى و تطور بمرور الزمن، و زاد اهتمام الناس به في ظلّ الازدهار العلمي الواسع، و« أصبح نتاج هذا اللّون من الأدب موضوعا لعدد كبير من الدراسات النقدية والببليوجرافية، فضلا عن البرامج الدراسية المنتشرة في الجامعات الغربية، والأمريكية منها بخاصّة والتي أربت على مئة برنامج دراسي »[1]. ورغم ما قدمته عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، فإنّها لم تشكل منتهى التطور بالنسبة لأدب الخيال العلمي بقدر ما كانت مرحلة الانفصال التام عن لقب الهامشية، ومرحلة إعادة تقييمه، ومرحلة اكتساب ثقة القراء واهتمامهم، ومرحلة توجيه النظر الجاد نحو اتخاذ العلم قاعدة أصيلة للتخيل الأدبي ضمن جنس تعبيري جديد يزاوج بين الاهتمامات العلمية والاهتمامات الأدبية والاهتمامات النفسية، لأنّ هدفه الأساسي هو التعبير عن الحياة الإنسانية في خضم وسط علمي، وفي قالب أدبي موجه للقراءة والتّأمل والاستيعاب.

ويتقدم البحث ههنا لبناء حوصلة جزئية تتعلق بمسيرة أدب الخيال العلمي: فالثورة الصناعية قد فتحت المجال لبروز تضمينات علمية ضمن قوالب أدبية، وسمحت ببروز أدب الخيال العلمي، ثم نقلته بعدئذ بدايات القرن العشرين من طور اللامبالاة إلى طور الاهتمام الجاد، فكانت السنوات الممتدة من (1900م) إلى (1940م) كما حدّد سابقا، أكثر استقطابا لكتاب النوع ولقرائه في الوقت نفسه، وخصوصا أنّ هذه الفترة شهدت تطوّرات علمية صارت ضرورة من ضرورات الحياة الاجتماعية والطبيعية للإنسان. ولكن حادثة مهمّة قد طبعت مسيرة أدب الخيال العلمي، فدفعته إلى التطور والانفتاح على مسارات و تشعبات جديدة، وهي حادثة هيروشيما سنة (1945م)، التي دفعت أدباء النوع إلى مناقشة إشكاليات أوسع من تلك التي ناقشها فلاسفة وروماسيو القرن التاسع عشر. وتعد هذه الحادثة منعرجا أساسيا في تاريخ أدب الخيال العلمي إلى درجة أنّ بوريس فيان يؤكّد اتّفاق المؤرخين والكتّاب على توزيع محصول النوع بين مرحلتين: مرحلة ما قبل هيروشيما، والأخرى التي تتموضع عند حدوث الواقعة وما بعدها[2]. ورغم أنّ هذا التقسيم تاريخي بالدّرجة الأولى فإنه مرتبط قبل كلّ شيء بنص أدبي حدسي تكهّني أثبت التاريخ صحة افتراضاته*، ليثبت بعد ذلك تاريخ هيروشيما ويشهد بآلاته ودماره ورعبه بأنّ أدب الخيال العلمي يتطوّر في مسار طبيعي وصحيح، وأنّه قد آن الأوان للثقة بمعطياته أكثر من أي وقت مضى.

---

[1] عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص ص 39، 40.

[2] Voyant, Boris Vian, cinéma science - fiction, choix, préface et notes par: Noël Arnaud, 06e, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1978, p 83.

* سيأتي تفصيل ذلك في المبحث الثاني من هذا الفصل، ص 116.

أصبح أدب الخيال العلمي بعد حادثة هيروشيما النوع الأدبي القادر على تمثيل روح العصر العلمية، وليس هذا وحسب، بل إنّه تعدّى مرحلة التعبير عن مغامرات الإنسان في عصر تسوده مكتشفات العلم، أو التفاؤل اللاّمحدود بما سيتوصّل إليه في المستقبل إلى أن يعالج بأناة المأزق الإنساني القائم « بين وعد العلم بالسّعادة المادية المطلقة، من جهة، واستلابه – أو استلاب النظم التي يعد بها – الحرية الفردية، والذاتية الشخصية، وخلخلته للقيم الإنسانية الروحية، من جهة أخرى »[1]. فهذا الجنس الأدبي قد ازداد إصرارا على الاعتبار من أخطاء الماضي واستغلال كلّ ما صار عليه الحاضر من مظاهر وهيئات حتى يشكل مستقبلا آمنا، أو قد يشحذ بالمقابل هذا الأدب خيال القرّاء استعدادا لمستقبل متهالك بوصفه نتيجة للاستمرار في دفع العلم وتسخيره لصناعة أسلحة الدمار والقتل وتجريد الإنسان من إنسانيته بدلاً من صناعة أحلامه الإيجابية التي يطمح إلى تحقيقها مستقبلا؛ حيث إنّ أدب الخيال العلمي في سيرورته نحو بناء مستقبل إيجابي يحقّ له أن يسمّى بأدب صناعة الأحلام أو الإبداع العلمي، أو أدب التنبؤات التي تحققت العديد منها على مرّ العصور[2]. وباستثناء تلك النبوءات التي أثبتت، أو قد تثبت، مظاهرها السلبية، يغدو أدب الخيال العلمي التجسيد العملي الفعلي لأحلام الروح الإنسانية من خلال استقراء الواقع العلمي أو استقراء القضايا العلمية المطروحة قصد الخروج بتصوّرات مفترضة يغذّيها الخيال، عمّا سيفضي إليه الاستغلال السليم والعقلاني للعلم، وإلاّ كان ميدانا مهمّا لعرض تحذيرات مرتقبة وتكهّنات ممكنة تفرضها بعض مظاهر الاستغلال الأناني للكشوف والأدوات العلمية التي جاءت في الأساس لدعم سعادة الإنسان ورفاهيته، أو لتثبت قدرة الإنسان العالِم على تخطّي ومعرفة بعض الأجزاء المجهولة من الكون وليس نزوعه نحو الامتلاك الخاص والتسخير المحدود من قِبل وجهات وعناصر معيّنة انتقاما من عناصر أخرى معادية، أو رغبة في السيطرة على شعوب ضعيفة.

وعلى امتداد القرون العلمية التي ازداد فيها، لحظة بعد أخرى، التطور العلمي والتّكنولوجي، ومع ازدياد الحاجة الملحة للعلم إلى التطبيقات التكنولوجية والتكنولوجيا إلى التّبصرات و التنظيرات العلمية، انقسم المفكرون إلى ثلاثة أقسام في رؤيتهم لما سيؤول إليه مستقبل الحياة الإنسانية في خضم تسارع انبثاق الاكتشافات العلمية والتطبيقات التكنولوجية، وبالإمكان إسقاط هذه الأقسام على رؤية أدباء الخيال العلمي لمستقبل الحياة الإنسانية في محيطها العلمي المعيش:

– القسم الأوّل من المفكرين يجمعهم موقف متشائم لما سيؤول إليه تحالف العلم والتكنولوجيا، حيث سيخلق هذا التحالف آلات تزداد قوّتها ويزداد ذكاؤها ووعيها بذاتها مع الوقت

---

[1] عصام بهي، أدب الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص 27.

[2] ينظر، شوقي بدر يوسف، « أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام »، مجلة عمّان، ع 118، ص 78.

إلى أن تنفكّ عن سيطرة الإنسان فيصبح عبدًا لها، وقد يُستغنى عنه تماما، فيكون بصدد العصر الفعلي للآلة أو عصر الواقع الآلي.

– القسم الثاني يتخذ موقفا تفاؤليا، فيعدّ الآلة أو كلّ تقدّم تكنولوجي مهما بلغت قوّته أو رهبته خلاص الإنسان من قهر الطبيعة له أو قهر أبناء جلدته في حدّ ذاتهم له، وستشيّد الآلة للإنسان أيضا، إذا ما بلغت مستوى راقيا من التطور الذاتي والوعي التلقائي، مستقبلا آمنا ومريحا يُغنيه عن بذل الجهد لتوفير حاجات المعيشة اليومية.

– القسم الثالث يرتاده مفكرون تبنّوا موقفا واقعيا يردّ للإنسان والمجتمع فعل التصرف واتخاذ القرارات، فكلّ إنجاز علمي يخضع لتوجيهات صانعه وغاياته ولتأثيرات المجتمع ونوعه، وهما اللّذان سيختاران ويحدّدان استخدامه إمّا لغايات سلبية أو لغايات إيجابية. و في حدود القصد الإنساني يصبح مجرّد التفكير في إمكانية الاستقلال الصرف الذاتي للآلة صنو نظرة خيالية طوباوية مغرقة في التشاؤم أو التفاؤل، تتجاهل دور الإنسان والمجتمع في توجيه مسار التقدّم العلمي والتكنولوجي[1].

يثير التقسيم السابق، وبالأخصّ الموقف المتشائم منه التّساؤل الآتي: هل التخوّف من مستقبل علمي قاتم، أو ارتقاب حدوث كوارث تميت روح الإنسان وعقله إن لم تُمته جسدًا، إذا مضى العلم في التقدم بوتيرة سلبية محدّدة، كاف ليكون ذريعة جادّة لنفض ما بين يدي الحاضر من مبتكرات وأدوات علمية مهمّة، وإيقاف مسار تقدّم العلم، وإثارة حرب كونية ضدّه في حدّ ذاته ؟.

يعيش إنسان اليوم في عصر علمي، مهما حلّت فيه من كوارث، أشهرها الحربان العالميتان في النصف الأوّل من القرن العشرين، تدعوه إلى اليأس والتشاؤم، فإنّه مجبر على عيش هذا الحاضر والتعايش مع جميع إيجابياته وسلبياته، حيث تغدو محاولاته للرجوع إلى ماضي ما قبل العلم ضئيلة جدًا إن لم تكن منعدمة لأنّه سيعجز عن التأقلم مع التفكير الخرافي المهيمن على جميع جزئيات الحياة أو مع قطع أميال شاسعة جدًا في سبيل إدراك حاجة أو موعد أو اجتماع، وسيضطر إلى مكابدة أمراض كانت تميت مئات الناس بينما هي اليوم في عداد الأمراض التي لا يكاد يلتفت إلى خطرها أو حتّى وجودها. وبهذا تصبح كلّ دعوة إلى العودة إلى الماضي والطبيعة الخالصة مصدرا للانزعاج والشكّ: لأنّه لو تحقّق فسينجم عنه موت تسعين بالمائة من سكان العالم المتحضّر من الجوع، والمرض والفقر، إذ إنّ العلم غطّى مساحة كبيرة من حاجة الناس إلى الطعام والسّكن واللباس والصّحة وشتى أنواع المتع والجاه. وبإجراء مقارنة بين نمط حياة أغنى رجال المجتمع العربي القديم وليكن هارون الرشيد ونمط حياة رجل من متوسطي الدخل في المجتمع العربي الحديث، يتبين أن هذا الرجل البسيط أوفر حظّا من الآخر لأن هارون الرشيد يفوقه فقط في ملابسه الفاخرة وكثرة نسائه، بينما سمح العلم الحديث

[1] ينظر، فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص ص 140- 142.

لمتوسط الدخل بالاستفادة من منافع عامّة جمّة لا تحجزها يد سلطان، ومن ذلك أنّه يتمتّع بالعلاج الطبّي والكهرباء ومكيفات الهواء و وسائل المواصلات البرية والبحرية والجوية، إضافة إلى سهولة معرفة أخبار العالم بأسره السياسية والعلمية والأدبية في أقلّ سعة من الوقت بفضل التلفاز والمذياع والهاتف وشبكة الأنترنت ... وغيرها[1]. و لم يسهم العصر العلمي في خلق هذه الفضاءات المادية وحسب، بل ساهم أيضا في ترقية صورة الأدب؛ إذ كفَت المطابع بما أنتجته من صحف ومجلات وكتب، وكفت وسائل الاتصال الحديثة الشعراءَ والفنانين عامّة مشقّة أن يكونوا ندماء للخلفاء والملوك حتّى تذيع شهرتهم، كما ساهمت الأدوات العلمية السابقة في رفع مستوى التلقي، فأديب اليوم تفوق نسبة القراءة له نسبة قراءة قوم معاصرين لأديب قديم، بفضل ما أتاحه التقدّم التكنولوجي من إمكانيات الإذاعة والنشر والاتصال[2].

من هنا ازداد الاهتمام الأدبي بما يتيحه العلم من إمكانيات و فضاءات، و تخطّى أدب الخيال العلمي بوصفه أبرز أنواع أدب العصر العلمي مأزق استغلال تلك الفضاءات دون التعبير عن روح العلم ذاته أو دعمه وتصوير انتصاراته وانتكاساته، خصوصا « بعد أن انحسرت المذاهب الأدبية المتعدّدة التي طفت يوما ما على السّطح واعتبرت تقاليع مثل الملابس والأغنيات. لذا فقد خرج أدب النوع [الخيال العلمي] من قوقعته الواسعة التي حبس نفسه فيها لسنوات طويلة وبدأ يبحث لنفسه عن هوّية محدّدة، و طريق محدّد الملامح »[3]. فأدب الخيال العلمي يختلف في توجهاته عن بقية الأنواع الأدبية ولا يكتفي بحلم الماضي لوحده، أو بتصوره الخلاص الحتمي من معاناة الإنسان الحديثة والمعاصرة، فهو قد يمثّل الماضي[4] فيحلم بوجود عوالم متحضرة فائقة التطوّر تقبع بين ركامه وأطلاله خالية من مساوئ الحاضر، ولكن إمكانيات هذه العوالم تبقى محدودة مقارنة بما يتيحه التّفكير والحلم بالمستقبل من إمكانيات مفتوحة إلى درجة غير متناهية. وأصبح همّ أدباء النوع الرئيسي هو ملاحقة وتأمل مظاهر الحاضر قصد الإمساك بصورة ممكنة من صور المستقبل « الذي لن يعيشه أحدٌ منا. خاصّة المستقبل البعيد. ولأنّ المستقبل أهم من الماضي، ولأنّنا نطمح إلى الحياة في هذا الغد أكثر من رغبتنا في العودة إلى البارحة، فإنّ القارئ والكاتب يلتقيان معًا فوق بساط منسوج من خيالات متجادلة ستكون فيه العلوم والتقنيات أكثر تقدّما مئات المرّات ممّا نعهده الآن »[5]. فالتطور الهائل الحاصل في مجال التقنيات العلمية يدعو أدباء العصر العلمي إلى استباق وتخيّل الصور الممكنة للمستقبل، والتي تصوغها

(1) ينظر، عثمان نويّه، حيرة الأدب في عصر العلم، ص 17.
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 18، 23.
(3) محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 09.
(4) ينظر، المرجع نفسه، ص 10.
(5) المرجع نفسه، ص 11.

جزئيات الواقع العلمي. وبهذا يتجاوز أدب الخيال العلمي العقبة التي تتخذ روايات السبق العلمي أو الروايات الخيالية التي تقوم على سرد أحداث تقع في المستقبل مجرد أعمال لا تتعدى نقد الحاضر أو هي وحسب « حنين لا واع إلى الماضي، بل وإلى الماضي السّحيق، ممّا يعلّل صور «ما قبل التاريخ» التي تعتمدها هذه الروايات من ناحية أخرى »[1]. أدب الخيال العلمي، بغض النظر عن التّسميات التي ستعالج في المبحث التالي، نقد للحاضر، وقد يعودُ أيضا في بعض الأحيان إلى الماضي لبناء عوالم مثالية يسودها الهناء والخير هروبا من مساوئ الحاضر، ولكنّه لا يقوم ولا يكتسب تسميته وخصائصه بالعودة القهقرى دوما نحو الوراء، بل إنّه حتى في تمثيله أو نقده للحاضر من خلال الماضي يسعى لإيقاظ شعلة أمل تترقب نشوء مجتمع مماثل في المستقبل.

لعل الرغبة في بناء مجتمع مستقبلي يغيّر أو يطوّر وجه الحاضر تعد الدافع الأوّل لولوج عالم أدب الخيال العلمي الذي يترك الحنين اللاواعي إلى الماضي السحيق، ليبعث عالما جديدا مبنيا على جميع الموجودات الماضية والحاضرة، والجديدة المفترضة الواقعة في حيز الإمكان؛ لأنّ أدباء النوع يخوضون غمار المستقبل وهم على ثقة، أو على الأقل واعون بإمكانية تحقق تخيّلاتهم العلمية، ومن ثمّ صناعة أحلامهم وتطبيقها عن سابق وعي وتدبّر، وفي أية فترة من فترات التاريخ اللاّحق الذي سيشهد عبر كثير من الكشوف العلمية على صدق افتراضات وتخيّلات أدباء الخيال العلمي ووعيهم بكيفية استغلال المعرفة الممثّلة لعصرهم. و بهذا لا يكون أدب الخيال العلمي مجرّد حنين يبكي بشغف أطلال ماض مثالي سحيق واراه الزمن بقدر ما هو تجسيد لذلك الحنين ضمن عوالم مستقبلية آتية، يبقى الحلم بها مطلبا أساسيا لتغيير الحاضر والارتقاء به. لأنّ التمسّك بالماضي لوحده كفيل بإرجاع كلّ خطوة إلى الخلف، و قطع سبيل التقدم، وإخماد جذوة الحلم بما هو آت وطمس كلّ معلم من معالم التّأمل والافتراض والاستبصار والترقّب.

ولكن أدب الخيال العلمي ليس أدب المستقبل أو أدب صناعة الأحلام وحسب بل إنّه أيضا أدب تجديد الحياة الاجتماعية العلمية؛ فهو لا يتأسّس فقط على بناء عوالم المستقبل من خلال الخيارات المتوفّرة، بل إنّه عند تدرّجه في بناء تلك العوالم ملزم بالإحاطة بتطور المجتمع وبالمشاكل الاجتماعية الناتجة عن تطوّر العلم في مسارات محدّدة، لأنّ العلم مهما بلغت فوائده وتسهيلاته المادية أو ساهم في تشييد مجتمع أكثر إنتاجا فإنّه كان ذا أثر مباشر أيضا في تعقد العلاقات والظروف الاجتماعية. وحتى وإن كانت المشاكل التي يطرحها أدب الخيال العلمي في هيئته الجديدة معروفة سلفا، وتصرّ على إيجاد حلّ فوري لها فإنّ الشعور الذي يحفزه تجاه الظروف الاجتماعية المتردّية شرط لازم قبل الخوض في أي حل من شأنه أن يحل قضايا ومشاكل المجتمع العلمي المعاصر. فأدب الخيال العلمي يرتبط برسالة

[1] بسام بركة و ماتيو قويدر و هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 2002م، ص 59.

اجتماعية أساسية مفادها إدراك الناس لآفاق العلم ولحجم المشاكل الاجتماعية التي قد تنشأ عن الاستغلال غير العقلاني لمظاهره، فتهيؤهم وتعودهم على تقبّل المخاطر المحتملة الوقوع أو مواجهتها، من خلال شحذ مخيّلاتهم بصور إبداعية متعدّدة عن مظاهر المستقبل المرتقب[1].

يتضمن أدب الخيال العلمي إذن ثلاثة أبعادٍ: بعد أدبي متخيّل، وبعد علمي، وبعد اجتماعي، وهي كافية لتطوير خيال علمي يُتّخذ أحد أركان علم الاجتماع، وهو يقتفي رغم وقوعه ضمن هذا التخصّص أسس وثوابت أدب الخيال العلمي من حيث إثارته للخيال بحثا عن عوالم مستقبلية خالية من هموم الحاضر، أو تشييدا لرؤى وتوقّعات مفترضة عن مصير الكون والمجتمع، فمن خلال:

> « وسائل بعينها يقدمها الخيال العلمي الاجتماعي يمكن بلورة المشكلات الفردية كمتاعب واضحة، كما يمكن تحويل عدم اكتراث العامة إلى اهتمام بالقضايا العامة و المشتركة.
>
> « إن الغاية الأولى من هذا الخيال العلمي الاجتماعي – والدرس الأول الذي على العلم الاجتماعي تجسيده – تجسيد الفكرة التي تذهب إلى أنّ الفرد يمكن له فهم تجربته وأوضاعه وتقدير قدره ومصيره إذا ما وضع نفسه في سياق مرحلته التاريخية. و أنه يستطيع معرفة وتحديد فرصه في الحياة إذا ما أدرك فرص الأفراد الآخرين الذين يشاركونه ظروفه وأوضاعه »[2].

فالإنسان إذا ما وجّه خياله تجاه المستقبل فإنّه ملزم بإشراك تصوّراته الخاصة مع تصوّرات العامة من الناس؛ لأنّ المستقبل لا يشيّده مجهود فردي خاص ولكنه مرتبط أساسا بالمحيط الاجتماعي الواسع وبتضامن جماعة بشرية معينة تمتثل للأحوال الاجتماعية المتغيرة فتعيد تقييم ما ثبتت عليه من قيم وقوانين وقرارات، وإقامة عمليات حسابية وإحصاءات جديدة وإطلاق تكهنات وافتراضات مختلفة تتماشى مع متغيرات الواقع الاجتماعي، من أجل كشف احتمالات الحياة المستقبلية وفرصها.

و تتحكم في متغيرات الواقع الاجتماعي التطورات العلمية التي بلغت درجات عالية من الرقي في علوم بعينها، ولكنها مع ذلك كانت ذات أثر سلبي في مناحي الحياة الروحية والاجتماعية. فتطوّرات علم الفيزياء مثلا برغم ما بلغته من تقدم تكنولوجي في ميدانها « لم نخابرها بوصفها حلاّ لأيّ من المشكلات الشائعة في الأوساط الفكرية الأوسع وبين الجماهير المثقفة (...) ولقد أثارت هذه التطوّرات مزيدا من المشكلات – الفكرية والأخلاقية – بأكثر ممّا قدّمت حلولاً لها. فهذه المشكلات

---

[1] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 21، 24، 25.

[2] رايت ميلز، الخيال العلمي الاجتماعي، تر: عبد الباسط عبد المعطي وعادل مختار الهواري، تقديم: سمير نعيم أحمد، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997م، ص ص 14، 15.

التي أثارتها هذه التطوّرات تقع، و بشكل كامل تقريبا، في مجال الأمور الاجتماعية وليس الفيزيائية »[1].
إذا كان العلم سلاحا ذا حدّين، يحمل التطوّر في جانب، والمشاكل في جانب ثان، فإنّ ما يضطلع به الخيال العلمي الاجتماعي هو إعادة توجيه مسار العلم وترشيد استخداماته حتى يمكن تفادي نتائجه السلبية مستقبلا من النّواحي الفكرية والأخلاقية والاجتماعية. ومن هذه الناحية يتوحّد أدب الخيال العلمي مع الخيال العلمي الاجتماعي في أداء الوظيفة نفسها، رغم اختلاف الوسائل، وهي تحذير الناس من الاستغلال السيء للعلم ببناء تصوّرات مفترضة تحتمل الكثير من أوجه الصّحة والصّواب؛ فأدب الخيال العلمي لا يحتمي داخل قالبه الأدبي عارضا روائع العلم التقني الذي سيبلغ آفاقا رحبة في المستقبل ضمن المجال الأرضي أو في الفضاء الخارجي، متفاديا آثاره السلبية في اضمحلال القيم وبروز مشاكل لم تبرز إلاّ موازاة مع تقدّماته، بل إنّه يوفّق بين الطرفين ويتوجّه من خلال الوسائل الأدبية نحو ترقب حركة المجتمع إيجابا وسلبا، بحسب ما يعرضه الواقع الاجتماعي العلمي من مشاهد وصور حقيقية موجودة بالفعل.

يظهر ممّا سبق أنّ أدب الخيال العلمي انطلق في الظهور منذ بداية العصر العلمي، واستمرّ في الوجود بأعمال مختلفة متعدّدة إلى أن بلغ أوج تطوّره في القرن العشرين، وسيستمر في القرون الآتية، ما دام العلم يثبت كل يوم وجوده واستمرار عطائه، وما دام أدب الخيال العلمي ذاته يثبت حسن تمثيله للعصور العلمية سواء أكان الزمن شاهدًا على صحّة تنبؤاته أم خطئها. لأنّ الأهم فيه هو دفع القراء للإحساس بوجودهم ضمن عصر تغلّفه الأشكال العلمية من كلّ الجهات، وتحميسهم للتفكير فيما سيكون عليه الأداء العلمي أو عمّا سيسفر عنه مستقبلا. وانطلاقا من القيمة الكبرى التي يحوزها أدب الخيال العلمي في الفترة الراهنة يتهاوى الرأي الذي يوازي بين تحسّن العلم وتراجع الأدب: « إنّ تحسن كلّ شيء مع الزمن، بما في ذلك العلم، يجعل الفنان الأدبي ملقى على الهامش. فلا يبدو أن الكتاب يستفيدون من تقدّم العلم، وإن كانوا يستفيدون من كل أنواع الخرافات. و لا شك أنّك لن تهرع إلى الشعراء المعاصرين طلبا للإرشاد والقيادة في عالم القرن العشرين »[2].
فهذا الموقف عزى التقدم والتحسن للعلم وحده، ممّا يجعل الأدب يركن إلى حيّز يغمره الخيال الجامح الذي يعيد الإنسان إلى عالم الماضي، إلى طلب الخرافات والأساطير التي لم تعد صورها ذات فائدة كبرى بما أن العلم قد فكّ الكثير من طلاسمها وحقق الكثير أيضا من أحلام الإنسان التي كان ينشدها من خلالها ... هذه النظرة تحمل الكثير من الخطأ، قد تصدق على ألوان أدبية وقتية مثلت زمنها، ثم زالت الكتابة على منوالها، فلم يبق إلا التاريخ شاهدًا مباشرًا على وجودها وتأثيراتها و مضامينها. أمّا عصر العلم فليس عصر علم دون أدب. و لم يفقد فيه الأديب وظيفته الاجتماعية

[1] رايت ميلز، الخيال العلمي الاجتماعي، تر: عبد الباسط عبد المعطي وعادل مختار الهواري، تقديم: سمير نعيم أحمد، ص ص 29، 30.
[2] نورثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنّا عبود، ص ص 15، 16.

أو قدرته على تمثيل هذا العصر المشحون بالصور الجديدة، فقد كان عليه مواكبة التطور والانسجام مع التغيرات الحاصلة من أجل إعادة الاعتبار للأدب حتى يصبح بإمكانه التعبير عن مشاغل الإنسان في هذا العصر؛ إذ إنّ الكون ليس عالما لم ينفتح منذ ثلاثة قرون تقريبا من التطور إلاّ على التجريب والأرقام واللغة التقريرية، بل انفتح في الوقت نفسه على أدب مختلف، أحسن فروعه تمثيلا للمعطيات الجديدة يدعى: أدب الخيال العلمي الذي أكد فيه رواده أنّ الأدب ليس مجرد قوالب لفظية تطفح بألوان الزخارف والبديع، إنما هو قوالب لفظية تحمل أفكارا تعبّر عن شؤون الأرض والكون وحاجات الإنسان أو المجتمع عامة ومشاغله ضمن حلقة شاملة مركزها العلم.

المبحث الثاني:

في تركيب مصطلح أدب الخيال العلمي ومفهومه:

تبيّن في الفصل الأوّل أنّ الخيال ضروري لبناء المعرفة والمبتكرات العلميـــة، وأنّ الأدب بـــدوره لا يتضرّر من إدراج المعرفة العلمية شرط أن يحكمها بناء فنّي واضح غني بالعاطفة والصور المتخيلـــة. لكن الإشكالية الأهم هنا هي: كيف يتجلّى مفهوم نصّ ينتمي إلى جنس أدبي خاص يُسمى مبدئيا أدب الخيال العلمي؟. فالواضح أنّ النصوص القديمة التي تشهد تداخل العلم والأدب ليـــست مـــن الخيـــال العلمي، وحتّى النصوص الحديثة التي توظّف المضامين العلمية ليست بالضرورة خيالا علميا، لـــذلك: فما طبيعة نصّ أدبي خيالي علمي؟ وما هو المعنى الكلّي الناتج عن تجاوز المعاني الجزئيـــة لكـــلّ لفظـــة من المصطلح على حدة إلى امتزاج الألفاظ الثلاث ضمن مجموع شامل أو شـــريط لفظـــي يتـــدرج من الأدب إلى الخيال الذي يُعدّ عنصرًا أساسيا من عناصر الأدب، إلى العلم الذي نُسب من جهة أخرى إلى الخيال فعُدّ صفة لازمة له ... فما هي طبيعة هذا التركيب الذي يُعدّ الخيال فيه قسمة بـــين الأدب والعلم، وما مفهومه؟.

استخدم البحث منذ بدايته مـــصطلح "أدب خيـــال علمـــي" بوصـــفه مقـــابلا للمـــصطلح الأجنبي: (La littérature de la science - fiction)، الذي يُعدّ الأكثر شـــهرة والأكثـــر اســـتخداما وخصوصا بعد أن أعطى هوجو جرنسباك مصطلحا مبدئيا للنصوص المنشورة في المجلة الأولى من نوعها الخاصة بهذا الجنس، والتي أنشئت ســـنة (1926م) بعنـــوان "قـــصص مذهلـــة" (Amazing stories) ثمّ ســـرعان مـــا حـــوّل هـــذا الناشـــر مـــصطلحه الأوّل (Scientifiction) إلى مـــصطلح آخـــر (Science - fiction)؛ إذ إنّه سنة (1929م) أسّس مجلتين أخريين خاصتين بدورهما بأدب النوع، همـــا: "قصص عجائب العلم" (Science wonder stories) و"قصص عجائب الهواء" (Air wonder stories) اللّتان أدمجهما فيما بعد تحت تسمية: "قصص العجائب" (Wonder stories)، وفي أوّل عدد من مجلـــة "قصص عجائب العلم" الصادر في جوان سنة (1929م)، وصف ما سينشره فيها على أنّه "أدب خيـــال علمي"[1]. وعندما بلغ تأثير مدّ أدب الخيال العلمي الأمريكي في عصره الذهبي القارة الأوروبية، حوالي سنة (1950م)، لزم الفرنسيين، والأوروبيين عامّة*، استعمال المصطلح القادم من الولايـــات المتحـــدة

---

[1] ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـــ . ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت ســـكولز وآخـــرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص ص 62، 63.

* لكون أدب الخيال العلمي جنسا أدبيا جديدا في أوروبا بأكملها تحت مظهره الأنجلوسكسوني. ينظر،

Pierre Versins, Encyclopédie De l'utopie, Des voyages Extraordinaire et De la science fiction, Editions l'age d'homme S.A- Lausanne, 1972, p 05.

الأمريكية (science - fiction) من أجل تلقيبه[1]. فالأوروبيون وجدوه مصطلحا مناسبا لتسمية نتاجهم في أدب النوع انطلاقا من ذلك العام، وحتّى تسمية النصوص الأدبية الخيالية العلمية السابقة للمصطلح، والتي تشغل الحيّز الزمني القائم أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (ومنها نصوص فيرن وويلز (Herbert George Wells)) ، أي قبل أن يتوجّه وجهة أمريكية، حوالي (1925م)[2]، فيبلغ فيها مبلغ القوة والازدهار.

وبسبب ذيوع هذا المصطلح، تمّ اعتماده في بداية البحث الذي سيستمر في استخدامه إلى غاية نهايته، إضافة إلى ذلك فإنّ إلحاق الأدب بمصطلح الخيال العلمي* يحدّد بأنّ ميدان اشتغال البحث هو الأدب وليس أي مجال آخر، لأنّ الخيال العلمي قد يوظف في أعمال وميادين معيّنة مجرّدة من أيّة علاقة بالأعمال الأدبية التي تنتمي لنفس الصنف، مثل بعض أفلام الخيال العلمي التي ينتجها اليابانيون، والتي لا تجمعها بالأدب صلة محدّدة[3]. كما أنّ استخدام "أدب" بدلاً من "قصة" أو "رواية" فلأنّ مفهوم هذا الجنس ههنا سينطبق على جميع الأنواع الأدبية التي كتبت لحدّ الآن فيه، وليس على نوع خاص لوحده، فيعطى له بذلك مفهوم شمولي عام؛ يشمل القصة والرواية والقصة القصيرة التي قدّمت، تحت تأثير أنجلوسكسوني، إطار ومحيط الخيال العلمي الحديث[4]، حيث كانت أكثر الأشكال مواكبة لعصر ازدهاره. واحتوى أدب الخيال العلمي أنواعا أدبية أخرى كالمسرح والشعر[5].

ورغم استخدام الأوروبيين للمصطلح الأمريكي لتسمية الجنس الأدبي الذي لم يكن مسمّى عندهم، والذي يضم نصوصا كثيرة تجمعها خصائص مشتركة تجعلها مختلفة عن نصوص الأدب العادي، فإنّ هذا لا يعني اقتناع الغرب بصفة عامة بقدرة التسمية على تجسيد خصائص الجنس الأدبي الجديد أو الدلالة على مفهومه الحقيقي؛ فالكاتب الفرنسي جيرارد ديفلوث يصرح بوجوب اعتماد المصطلح الأمريكي وتبنيه في فرنسا لأنّ مكوّناته لا تعرض صعوبة في النطق والتلفظ بالنسبة للفرنسيين، ومع ذلك يعترف بأنّ التسمية غير دقيقة وتتّسم بالخداع والغموض؛ فالتعبير اللفظي (science - fiction) تعبير خادع لأنّه يوحي بسرعة هائلة في ذهن القارئ بالصّواريخ التي تجوب الأقمار، والمستقاة من حزمة رائد الخيال العلمي جول فيرن، وهي صورة لا تتوافق مع حقيقة وواقع الخيال العلمي الحديث، بل لو اجتمع الكاتب الانجليزي ويلز، الذي قدّم رصيدًا كبيرًا ومتميّزا لأدب

---

(1) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, 09e, Langage des hommes, collection promo, Editions GAMMA- presse, Paris, p 04.

(2) Voyant, IBID, p 14.

* إلى غاية الفصل الثالث من البحث حيث سيمتزج فيه استخدام مصطلح أدب الخيال العلمي، ورواية الخيال العلمي.

(3) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1990م، ص 15.

(4) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 13.

(5) ينظر، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، (مقدمة المترجم)، ص ص 18- 22.

الخيال العلمي الحديث، مع فيرن لما تجاوزا أن يكونا رائدي جزء من الخيال العلمي الذي أخذ يتطور ويأخذ شكله النهائي والمحدد في الولايات المتحدة الأمريكية حوالي ثلاثينيات القرن العشرين، و عزى الكاتب الغموض لكون المصطلح شكليا وحسب و لا يخبر عن محتواه المستهدف؛ في نظر متلق فرنسي تؤدي (Fiction) دور صفة للعلم، الخيال العلمي يصبح في هذه الحالة "علما تخيّليا" (science imaginaire)، في حين أنّه بالنّسبة لإنجليزي، تقع الصفة قبل الاسم، حينئذ تُصبح (Fiction) عملاً من أعمال التخيّل (Ouvre d'imagination) يتناول خاصية علمية. ويختار ديفلوث التّأويل الثاني للمصطلح[1]، حتى يوجّه الانتباه إلى أنّ المراد من هذا التركيب هو عمل تخيّلي يعبّر في جانب منه عن خصائص أو عناصر علمية، وبذلك تكون ترجمة المصطلح إلى العربية: "خيال علمي" سليمة، بدلاً من "علم متخيّل أو تخيّلي" حسب التّأويل الفرنسي، لأنّه أقرب إلى ميادين العلوم منها إلى ميادين الأدب.

ورغم استحسان ديفلوث للتّأويل الانجليزي فإنّه لم يره معبّرا عن محتواه[2]، ممّا يعني أنّ "الخيال العلمي" مصطلح تسمية أكثر منه مصطلحًا تعريفيا يُنبئ عن مفهوم محدّد لأدب الخيال العلمي، لذلك لم يعدم المجتمع الغربي بروز تسميات أخرى لهذا الجنس والتي لم تعرف في مجملها نجاحا مقدّرا إما لضيقها عن الحد المطلوب أو لتجاوزها إيّاه، ومنها:

"استباق علمي" (Anticipation scientifique)، الذي يتّسم بالضيق[3]، لأنّ غاية أدب الخيال العلمي ليس الحدس في حدّ ذاته لأجل العلم أو ملء العالَم بالمكتشفات الجديدة بل تأمل الموجود العلمي ومعالجة حالة المجتمع في ظلّ التقدم العلمي الرّاهن. و لا يصلح هذا المصطلح من وجهة أخرى لكون جزء ضعيف فقط من التوقعات التي يحكيها مؤلفو الخيال العلمي يتحقّق وفي أغلب الأحيان بطريقة مختلفة جدًا عن تلك التي تخيلوه بها[4].

"دعابة علمية" (Humour scientifique)، وهو فضفاض ومبهم[5]، ولا يرقى إلى مستوى أدب خيال علمي جاد؛ لأنّ الدعابة قد تعني إرخاء الخيال لعرض أمور مضحكة، أو أنّ هذا الأدب مخصص فقط لبناء تصوّرات لأدوات علمية مثيرة للدهشة والعجب رغبة في التسلية و تزجية الوقت. كما أنّ مصطلح "علم مروّى" (الذي يأخذ شكل رواية) (Science romancée) غير دقيق[6]، وسيكون في هذه الحالة

(1) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p p 04, 21.
(2) Voyant, IBID, p 04.
(3) Voyant, IBID, loc-cit.
(4) Voyant, Robert Escarpit, « Science - fiction stricto sensu », Science - fiction et fiction spéculative, Revue de l'université de Bruxelles, sous la direction de Gilbert Hottois, N° 1-2, Editions de l'université de Bruxelles, 1985, p 196.
(5) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 04.
(6) Voyant, IBID, loc-cit.

مساويا في مضمونه لمصطلح "رواية علمية"، التي يستغّل فيها الإطار السردي لعرض التطوّرات الحاصلة في العلم لا أكثر.

إضافة إلى بروز مصطلحات أخرى خاصة بكتاب محـدّدين، مثـل اسـتخدام بـيير فـرزين مصطلح "الآداب الحدسية" (Les littératures conjecturales) الذي يتّسم بالاتّساع[1] فيشمل آدابـا أخرى غير أدب الخيال العلمي، مثل اليوتوبيا والرحلات العجيبة؛ ففي موسوعة لـصاحب المـصطلح يؤرخ فيها للأنواع الثلاث، يعرّف الخيال العلمي بأنّه « تخمينات خيالية معقولة »[2]. ولعلّ ما يخـرج الخيال العلمي عن حدّ الاتساع والمطابقة مع الجنسين الأدبيين الآخرين هو ربط وتقييد الصور الحدسية المتخيّلة بالصّدق أو الإمكان المنطقي الذي يعدّ علامة أصـيلة في العلـم. ويلحـق جـاك بيرجيـي (Jacques Bergier) الخيال العلمي بـ"الآداب المختلفـة" (Littératures différentes)[3]، لأنّـه لا يحتوي خصائص الأدب المعروفة، أو يحتوي خصائص تختلف عن خصائص الأدب العادي المـألوف (La littérature « ordinaire »)، وأهم تلك الخصائص البيئة (Le cadre)[4]، إذ إنّ محيط أدب الخيـال العلمي محيط خاص يُجسّد الاختلاف فيه حين يصيّره أدب حوار مع أشكال وصور المستقبل الممكنة.

ولا يتوقف شأن التسمية في العالم الغربي عند هذا الحدّ، حيث توالى المزيد من التسميات لتلقيب أدب الخيال العلمي، منها "الخيال التأملي" (أو الافتراضـي): (Fiction spéculative) الـذي ابتدعـه الأمريكي دامون نايت (Damon knight). ولكنه مصطلح فضفاض غامض وعام[5] لأنّ التّأمل لا يدلّ صراحة على أنّه تأمل ونظر في شؤون العلم (Spéculation scientifique)، ولذلك كان عزل كلمـة "علم" من التسمية انتقاصا من قيمتها الدّلالية، حيث إنّ التّأمل قد يصل في ارتباطه بالخيـال وحـده إلى أن يكون تأملا صوفيا لا تقيّده حدود المنطق. ويطرح اختصار كلمة (Science fiction) إلى (SF) غموضا يبعثه حرف (S) الذي توسّع ليس فقط لاحتواء العلم بـل لاحتـواء التّأمليـة والافتـراض أيضا؛ حيث شاع في إنجلترا في ستينيات القرن العشرين استخدام مصطلح الخيال التأملي (الافتراضـي) (Spéculative fiction) للدلالة على الخيال العلمي بدلا من (Science fiction)[6].

لكن التقطّعات بين خيال تأملي وعلم تأملي لا تمنع من بناء مصطلح جامع يصل بـين العلـم والتخيل والافتراض: "خيال علمي افتراضي" (Science - fiction - spéculative)، و يظهر اجتمـاع العناصر الثلاث غنى هذا الجنس الأدبي، وفي نفس الوقت عمقه وصعوبة تحديده، وفي هذه الحالة لا تُعد

---

(1) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 04.
(2) Pierre versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages Extraordinaire et de la science fiction, p 05.
(3) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 04.
(4) Voyant, Boris Vian, Cinéma science - fiction, p 88.
(5) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 05.
(6) ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص 257.

المساعي الاختزالية ضمن هذا الحيز اللفظي ممتازة، حسب الكاتب جيلبرت هوتوا (Gilbert Hottois): فهو يوجد للذين لا يرون فيه سوى الخيال، وتحديدًا الخيال المفرط فيرتّبون الخيال العلمي في درج الفانتازيا، ويوجد للذين يفضلون الإلهام العلمي، فيقدّرون أن كِتابا في الخيال العلمي يجب أن يكتفي بتطوير فرضية علمية، وأنّه جنس من أجل العلماء يخدم العلم والعلمية، ويوجد أخيرًا للذين يفضلون البعد التّأملي متجاهلين أنّ التأمل ليس مطلقا وإنما يعني في مجال الخيال العلمي الكون التقني – علمي، وأنّ التأملية في ربطها بهذا الكون وفي هذا الجانب من الاستعمال تأوي الجدّة والابتكار و الفرادة، والصعوبة أيضا. ومع ذلك فإنّ التّأمل أو التبصّر، يجب أن يكون ضلعا أساسيا في المصطلح إلى جانب الضلعين الآخرين: خيال وعلم، حيث إنّ أعظم أعمال الخيال العلمي هي تأملات تقولب أدبيا عن الإنسان ضمن الكون الحاضر الذي تشكّله التقنية والعلم[1]؛ فرغم تلك الانحيازات الظاهرة فإنّه بإعطاء الدور الرائد للمصطلح الثالث تتخلص تسمية الخيال العلمي من الانتساب إما لمحبّي الفانتازيا والخوارق، أو لمحبي العلوم المحضة أو للتّأمل غير المشروط فيصبح الخيال محصورا بتأمل المحيط العلمي، والعلم من جهة ثانية محصورا بتأمل صور خيالية ممكنة تخفّف من حدة لاإنسانية أو جفاف العلم التقني، وتحرّك الواقع اليومي والفردي الرتيب والمبتذل[2].

وقد يلقّب أحدهم مثل: جيرارد كلاين (Gérard Klein)، الخيال العلمي بـ"يوتوبيا حديثة" (Utopie moderne)، ولكن كلمة يوتوبيا في حدّ ذاتها لا تنبئ عن المضمون الحقيقي لأدب الخيال العلمي، لأنّها في أصل معناها الاشتقاقي (Ou-topos) تعني المكان الذي لا وجود له[3]، في حين أنّ أدب الخيال العلمي ليس حلما مطلقا بالشيء الذي لا يمكن أن يوجد بل هو حلم بوجود.

إذا كانت هذه حال التسمية في البيئة الغربية، فحال المفهوم الذي تتضمّنه أكثر إشكالا، وخصوصا إذا أمكن القول بأن عدم توحّد المفهوم وتشعبه سبب في تعدّد المصطلحات وعدم وضوحها في كثير من الأحيان؛ إذ إنّ أدب الخيال العلمي يفتقر لمفهوم مرض شامل وكوني يُعرَّف به « وذلك لأسباب خاصّة بالجنس نفسه الذي ينتمي إلى كافة الأجناس التي ينتمي إليها*. كما يعترف الأخصائيون جميعهم، الشيء الذي يتعزّز إذا أخذنا في الاعتبار أنّ الأدب ينتمي إلى العلوم الإنسانية

---

(1) Voyant; Gilbert Hottois, « SF ou l'ambiguïté d'une littérature vraiment contemporaine », Science - fiction et fiction spéculative, Revue de l'université de Bruxelles, N° 1-2, p p 09, 10.
(2) Voyant, IBID, p 08.
(3) Voyant, Gérard Diffloth, La science - fiction, p 12.

* منها الفانتازيا أو القصص العجيبة و اليوتوبيا، اللّتان ستوضح العلاقة بهما في المبحث الرابع من هذا الفصل.

والعلوم المجتمعية ثم أخيرًا إلى العلوم اللغوية والفنّية »[1]. و مع ذلك لم تخل المعاجم والكتب والمجلات الأجنبية من محاولات تعريفية، تجمعها خصائص مشتركة، ومنها أنّ أدب الخيال العلمي:

- « جنس أدبي وسينمائي يعرض رؤية لعالَم مستقبلي مؤسس على التقديرات الاستقرائية للمعارف العلمية. من بين ممثليه: ج. فيرن، أ. هكسلي، ج. أورنل في الأدب، س.كوبريك، س.سبلبرغ* في السينما »[2].

- « جنس أدبي وسينمائي يترقّب تطوّر الإنسانية وخصوصا، نتائج تقدّماتها العلمية »[3].

- « جنس روائي يقوم على وصف حقيقة آتية، انطلاقا من معطيات علمية حاضرة أو على تقديرات استقرائية انطلاقا منها »[4].

- « جنس أدبي يُحدثُ تغييرا علميا ممكنا في المتخيّل الرّوائي »[5].

- « أدب الخيال العلمي هو الفرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع، ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القاصية. و غالبا ما يشغل نفسه بالتعبير العلمي أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمورا ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلّي، وفي أغلب الأحوال، تكون فيه الحضارة أو الجنس نفسه معرّضا لخطر »[6].

تندرج هذه التعاريف ضمن ثلاثة أصناف أدبية: أدب الأفكار، أدب التوقع، أدب التغيير[7]؛ فهو بداية أدب أفكار ممّا يجعله شبيها برواية الأفكار، فالأديب فيه لا ينشغل برصف مشاعره الذاتية اللامتناهية وإنّما يوجّهها ضمن مسار تأملي تشكل الأفكار العلمية علامات إرشاد بارزة فيه، حيث

---

[1] محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، ع 71، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف - خريف 2007م، ص 83.

* Aldous Huxley, G. Ornell, Stanley Kubrick, Steven Spielberg.

[2] Le grand Dictionnaire Encyclopédique Du 21e siècle, éditions Philippe Auzou, Paris, 2001, p 1031.

[3] Le petit Larousse, 100 édition, Larousse, Paris, 2005, p 966.

[4] Dictionnaire Hachette, Paris, 2005, p 1469.

[5] Le nouveau petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Française, Dictionnaires le Robert, Paris, 2002, p 2381.

[6] جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ. ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 46.

[7] ينظر، المرجع نفسه، ص 48.

إنّ الأديب في هذا الجانب من الأدب يوظّف مشاعره وخياله وأسلوبه للتعبير عن أفكار بوصفها جزءًا لا يتجزأ من المجتمع، وبوصفها قد فتحت جانبا لا يغفل لمعاناة الإنسان وتفكيره في المستقبل والمصير. و من ثم فالتعبير الفكري يستغلّ إمكانيات أدبية لبناء فروض ممكنة التحقّق لأنّ محيط التخيّل فيها تحدّده معطيات الواقع العلمي المنظور. وتستهدف الفرضيات العلمية المتخيّلة تغيير الحاضر إمّا بزيادة فرص التقدم فيه إن كان العلم فيه قائما على ركائز صحيحة ممّا يثبت قدرة العقل الإنساني على الارتقاء وعدم الجمود عند ما هو موجود، وإما بوصف الخطر القادم الذي يمكن أن يتحقّق إذا ما استمر الإنسان في استغلال إمكانيات العلم لغايات شريرة.

و كثيرًا ما تكون وجهة التغيير هي المستقبل لأنّ أمنيات الإنسان بمشاهدة أحلامه تتحقّق لا تنقطع ولأنّ المستقبل هو الزمن المفتوح الذي تتحقّق فيه تبصراته ونبوءاته، أو الذي يمتلك إمكانية صنعها. ومع ذلك لا ينعدم التفات أدب الخيال العلمي نحو الماضي واستغلال إمكانيات المصالحة بين الخيال والعلم لتجديد العوالم القديمة أو لتغيير أحداث تاريخية واقعية مثل قلب نتيجة معركة "زاما" مثلا بحيث يكون حنبعل فيها منتصرا و سيسيون مهزوما[1]. ولعلّ هذا ما يضعف أحد المواقف التي تحصر مجرى أحداث أدب الخيال العلمي ضمن حيّزين زمنيين هما الحاضر والمستقبل قريبه وبعيده، دون الالتفات إلى الماضي لكون الخيال منفردا يتناول الماضي والحاضر والمستقبل عكس الخيال مندرجا ضمن مصطلح أدب الخيال العلمي الذي يصبح فيه ملزما بالتّعبير ضمن نسق زمني صاعد لا هابط[2]. رغم هذا الاختلاف يظلّ أدب الخيال العلمي متمسّكا بصفة التغيير التي يعدّ الحاضر منطلقها الأساسي سواء أكانت وجهته المستقبل أم الماضي الذي قد لا يستبعد أن يكون الحلم في إطاره منضويا تحت رغبة تحقّقه في المستقبل الذي يتحدّد يوما بعد آخر بخطوات متتابعة.

أدب الخيال العلمي، مهما تعدّدت تسمياته، يتّجه صوب رصد التغيير الذي يحدثه العلم على نمط حياة الناس الاعتيادي، ويغيّر فيما ألفوه من مظاهره وقوانينه، مرتادًا في الوقت ذاته آفاق التوقع ببناء فرضيات متخيّلة، ذات منطلقات علمية موجودة، مستبصرا ومترقبا صورة المستقبل (لكون المستقبل هو أكثر توجّهاته) الذي سيؤول إليه الكون والبشرية، فالواقع عند أديب الخيال لعلمي نقطة بداية، وحسب، يجب أن يتجاوزها؛ بالإقلاع عنه بأجنحة الخيال واستشراف المستقبل الموقوت، أو باستعمال المفهوم الأرسطي[3] القديم: إنّه يرتكز على محاكاة ما وقع فعلا وما يمكن

---

[1] ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، (مقدمة المترجم)، ص 11.

[2] ينظر، سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية- دراسة، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص 53.

[3] ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص 26. و قد ميّز أرسطو الشعر عن التاريخ بكون التاريخ يروي فقط الأحداث كما تقع بالفعل، بينما يروي الشعر الأحداث التي يمكن أن تقع.

وقوعه، حيث يكمن هدف أدب الخيال العلمي الرئيسي في تحقيق الاغتراب عن الواقع، ولكنّه لا يلبث أن يعود إليه من زاوية التّأمل فيه وتخيّل صورة لمصيره، فهو: « أدب اغتراب تأمّلي »[1]. فأدب الخيال العلمي يستخدم العلم والتخيّل لبناء إطار خاص يختلف عن إطار الواقع التجريبي، أو إطار الأدب الاعتيادي، كما ذكر آنفا. وهذا الإطار الخاص تشكله رحلات مثيرة إلى الفضاء الخارجي أو إلى مناطق مجهولة من الأرض، وفي أعماق البحار، كما في روايات جول فيرن: "من الأرض إلى القمر" (De la terre à la lune) (1865م)، "الجزيرة الغامضة" (L'île Mystérieuse) (1875م)، "عشرون ألف فرسخ تحت البحار" (Vingt mille lieues sous les mers) (1870م)، وتشكله أيضا رحلات في مدارج الزمن والتي أبدعها ويلز في روايته: "آلة الزمن" (Time machine) (1895م)[2].

يشكل أدب الخيال العلمي مسرحًا جديدًا لسير الأحداث ولعرض الدراما البشرية التي انفصلت في هذا المقام عن مسرحها القديم لتعبّر عن هموم ومشاكل ومغامرات جديدة في الفضاء الشاسع الذي يفغر فاه بين النجوم، والذي تحوّل فيه « الفارس الذي يمتطي جيادًا إلى طيار يقود طائرته الصاروخية السرعة. أو ملاحا يحارب من أجل امتلاك المجرات »[3]، كما يعدّ هذا الإطار الجديد مجالاً رحبا لكتّاب النوع الذين استغلوه لعرض صور متخيّلة تنافسية عن الأدوات المستحدثة وغير المألوفة للقتال؛ فأوجدوا حروبا واقعة تحت الأرض في الأنفاق والدهاليز، وشكلوا سفنا حربية واستكشافية تشق طريقها عبر الصخور، كما خططوا حروبا جوية وحروبا كوكبية كونية، وأيضا حروبا بين نجم وآخر[4]. ومهما يكن من أمر فإن التوقعات تتجلى في جانبين: جانب إيجابي يعرض إيجابيات العلم، وجانب سلبي يعرض سلبيات التجاوزات العلمية مثلما يظهر في روايتي ألدوس هكسلي "عالم جديد شجاع" (Brave New World) (1932م)، وجورج أورويل (George Orwell) "ألف وتسعمائة وأربع وثمانون" (Nineteen Eighty - Four) (1948م)، اللّتين تعرضان مخاطر سلوك سبيل علمي معيّن[5].

وتعدّ الرؤية التّأملية سبب إعلاء قيمة أدب الخيال العلمي، لذلك فهي ضرورة من ضرورات بنائه، وإن كان هذا الأمر لا يدعو إلى أن يكون أدب النوع ميدانا لعرض التكهنات اللامتناهية على حساب مناقشة القضايا الإنسانية في عصر العلم. وبفضل تحقّق كثير من النبوءات اهتزت مكانة أدب الخيال العلمي فتحوّل من أدب هامشي إلى أدب يستحق القراءة والتمعّن؛ إذ كثيرا ما كانت رؤية

---

(1) داركو سوفن، « جماليات أدب الخيال العلمي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 140.

(2) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 34، 41.

(3) المرجع نفسه، ص ص 10، 11.

(4) Voyant, Boris Vian, Cinéma science - fiction, p 97.

(5) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 59، 117.

بعض الكتاب صحيحة: فالكاتب الفرنسي جول فيرن مثلا تنبأ في روايته "من الأرض إلى القمر" بأن الأمريكيين هم أول من سيغزون القمر، وحدّد فلوريدا مكان انطلاق سفينتهم. والعجيب في الأمر أنها كانت بالفعل المكان الأنسب لانطلاق أول رحلة حقيقية إلى القمر. و لم يكتف فيرن بتوجيه خياله تجاه الفضاء والمركبات التي ستشقّ طريقه، بل تخيّل أمورا أخرى أصبحت اليوم حقيقة قائمة، مثل: تخيّله إمكانية اختراع الطائرة المروحية، واختراع الغواصة وإمكانية اكتشافها للقطبين الشمالي والجنوبي، واختراع المنطاد، وريّ الصحارى وبناء ناطحات السحاب و اختراع التلفاز ...[1] و قد قدم فيرن في قصصه « أكثر من مائة نبوءة علمية تحقّقت جميعا، عدا عشرٍ منها تَبيّن أن أساسها العلمي غير سليم، أو أنها مستحيلة التصنيع »[2]. ولكن كلمة مثل: مستحيل وغير ممكن، تقع موقعا خطيرا في ميدان العلم لأنّ المستقبل كما ذكر آنفا يتيح له لحظة بعد أخرى إمكانيات التجريب وتصنيع المتخيّل. ويضرب آرثر سي.كلارك (Arthur c. Clarke)، للاستحالة ثلاثة قوانين أساسية:

« 01 - عندما يقول عالم بارز – وإن كان مسنًّا – إنّ ثمة شيء ممكن، يكاد يكون من المؤكّد أنه على صواب، وإذا قال إنّ ثمة شيئا غير ممكن، فإنّ الاحتمال الغالب جدا أنّه على خطأ.

02 - الطريقة الوحيدة للعثور على حدود الممكن هي بالذهاب وراء هذه الحدود إلى ماهو غير ممكن.

03 - أي تكنولوجيا متقدمة تقدّما كافيا لا يمكن تمييزها عن السحر »[3].

تشجّع هذه القوانين العلماء على منح الثقة للصور المتخيّلة وتجاوز الوهم الذي يواكب بين الفرضية والتجريب المباشر، وتقبل الوضعية التي يشهد فيها عصر – قريب أم بعيد – تحقّق الفرضية المتخيّلة دونما صاحبها الحقيقي الذي قد لا تسمح ظروف أو إمكانيات عصره بتحقّقها وهذا ما ينطبق عليه قول فيرن « إنّ ما يستطيع الإنسان أن يتخيله يستطيع الآخرون أن يحققوه »[4]. إذا كان هذا الرأي يردّ الاعتبار للخيال ويرفع من قيمته، فإنّ أدب الخيال العلمي يظلّ مرتبطا بالبيئة والمعطيات العلمية التي تسمح بقدر كاف من التحقق مستقبلا حتى وإن لم يتقبّلها عصر انبثاق فكرتها المتخيّلة. المهمّ أنّها مبنية وفق أسس سليمة تجعلها ممكنة مهما كانت غير مرغوبة، أو اتجهت وجهة سلبية تهدّد أمن البشرية، فاللائمة عندئذ، لن تقع على أدب الخيال العلمي لأنه أورد أمورا غير مرضية فحسبه أنه افترضها واستبقها لغاية تحذيرية من أجل توقّيها، فإذا ما تحققت اكتسب شرف الاستباق ودعّم مفهومَ النوع الأدبي المتميز الذي ينشغل بمصير النوع الإنساني إيجابا و سلبا.

---

[1] ينظر، ميشيل تكلا، كائنات العوالم الأخرى، (د.ط)، دار الهلال، مصر، جمادى الثانية 1395هـ، جويلية 1975م، ص ص 52، 53.

[2] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ص 366.

[3] آرثر سي. كلارك، لقطات من المستقبل – بحث في حدود الممكن، تر: مصطفى إبراهيم فهمي، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004م، ص 16.

[4] ميشيل تكلا، كائنات العوالم الأخرى، ص 53.

لا يمكن أن تُعزى الخطاء والأضرار إلى كتّاب النوع، وإنّما موضعها تلك الأطراف التي ارتضت استخدام العلم بوصفه سلاحا فتّاكا يدمي سعادة الإنسان، ويملأ جوارحه ألما وحسرة، ومن ذلك حادثة هيروشيما سنة (1945م)، التي عرف القراء بعض تفاصيلها قبل عام من وقوعها في إحدى قصص الخيال العلمي، بعنوان "الأجل الأخير" (Dernier délai)* المنشورة في مجلة "الخيال العلمي المدهش" (Astounding science fiction). ساعات بعد توزيع المجلة في الأكشاك، قامت الشرطة بمصادرتها، ثم حضر أعضاء من هيئة محاربة التجسّس إلى مكتب رئيس التحرير جون وود كامبل (John Wood Campbell) الذي يعرف في حقل الخيال العلمي بلقب (don A.Stuart) للاستفسار عن ماهية الشخص الذي سرب المعلومات في هذه القصة التي تصف بدقة متناهية القنبلة الذرية التي استخدمت بعد عام من ذلك. لكن كامبل أحسن توضيح طبيعة عملهم، فوجد أعضاء الحكومة أنفسهم أمام إحراج صعب: الاستمرار في حجز العدد وتوجيه الإنذار للقصة، أو تركها تمر؟. تركوها تمر، وهكذا فإن قراء مجلة "الخيال العلمي المدهش" قد عرفوا ابتداء من سنة (1944م) تلك الأداة المدمرة قبل تجريبها الفعلي[1]. فكان وقوع الكارثة مثيرا للرعب من جهة، وانتصارا لأدب الخيال العلمي من جهة أخرى، لأنه بعد هذه الحادثة اكتسب مصداقية واسعة أهلته ليكون الجنس الأدبي الأمثل لمناقشة بعض أخطار التقدم العلمي بعدما أثبت العلم أنه ليس أداة خالصة لخدمة رفاهية الإنسان.

يشير تحقق كثير من النبوءات والصور الافتراضية إلى أن الخيال إذا ما بني على مقدمات صحيحة فسيكون قائد العلم نحو التطور؛ فالتدريب والتجريب ضروريان للعالِم من أجل تأكيد نظرياته ولكنهما لا يكفيانه إذا كان بصدد إنتاج نظريات جديدة. وكذلك الأمر بالنسبة لمظاهر العلم من سيارات وطائرات وبواخر؛ فقد كانت تصاميم في الخيال قبل أن تستولي عليها التكنولوجيا بأدواتها وخرائط محركاتها. ويعد أدب الخيال العلمي الجنس الأدبي الذي تتعايش في محيطه تصاميم الخيال الأدبي وإصدارات العلماء، حتى كان مجمعا مثاليا لعطاء العلماء والأدباء على حد سواء. لذلك فإن أدب الخيال العلمي « نوع من المصالحة بين الأدب والعلم، أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما. و في مرحلة أولى استلهم العلماء الأدباء، ثم تجاوزوهم، فأصبح الأدباء، في مرحلة تالية، يلهثون وراء اكتشافات العلماء واختراعاتهم »[2]. ولا غرابة في ذلك، ففيه أخذ ورد جميل، فإذا كان العلماء في مرحلة ما يطالعون بإصرار نصوص الخيال العلمي لتوجيه أفكارهم وخيالاتهم وجهة ممكنة، فإن التقدم العلمي الحاصل بفضل تجسيد الكثير من الصور العلمية المتخيلة على أرض الواقع، يعد مكسبا جديدا لأدباء الخيال

* عنوانها الإنجليزي الأصلي (Dead line)، لصاحبها كليف كارتميل (Clive Cartmill)، ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 80.

(1) Voyant, Boris Vian, Cinéma science - Fiction, p p 83, 84, 97.

(2) محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ص 09.

العلمي لبناء تقديرات استقرائية جديدة انطلاقا من المعطيات المستحدثة، دون أن تكـــون الابتكـــارات العلمية المتسارعة التي تغزو المجتمع الحاضر سببا في تراجعهم بدلا من مواجهة المـــستجدات الحاصـــلة واتخاذها مركزا للاستباق والتكهن المتواصلين.

ولعل ارتباط أدب الخيال العلمي بالتأمل والافتراض يبعده عن الغاية التعليمية الـــتي تـــستهدف تبسيط العلوم واتخاذ الأدب ذريعة لتوصيلها، مثلما قد يفعله العلماء من كتاب النوع، مثـــل هوجـــو جرنسباك صاحب رواية "رالف 124 س 41+" (Ralph 124C41+) التي ألفها سنة (1911م)[1]، والـــتي أنشأها من أجل شرح أبحاثه العلمية؛ فقد ضمنها معلومات في الكهرباء بعدّه مهندســـا كهربائيـــا[2]. و مع ذلك لم تضعف صورة الرجل؛ حيث إن نبوءاته لا تقل أهمية وقيمة عن نبـــوءات فـــيرن ذاتـــه حتى وإن لم يبلغ شهرته[3]. و قد لا يخلو أدب النوع من غاية تعليمية بحجة الارتكاز على أساس علمي واقعي ولكنّه سرعان ما يُتَجاوز من خلال البيئة المختلفة المشيدة على أعمدة مفترضة، بعـــدما كـــان أساسها الأول واقعيا مألوفا.

وأبرز ظاهرة تشد الانتباه نحو أدب الخيال العلمي هي أن أعظم كتابه وأكثرهم جدية أغلبـــهم مزودون بشهادات تقنية وعلمية، وكثيرا ما يلتزمون بخفض هلوسات خيالهم استنادا على قواعد تقنيـــة متينة[4]. و تشكل هذه الفئة من الكتّاب أنموذجا فريدا للمصالحة بين العلم والأدب، وهي تبين إمكانية امتلاك العلماء الموهبة الأدبية التي تمنحهم القدرة على تأمل المعارف العلمية المكتسبة وبناء عوالم مفترضة انطلاقا منـــها. وتـــضم إضـــافة إلى جرنـــسباك: راي برادبـــوري (Ray Bradbury)، بـــيير بـــول (Pierre Boulle)، نورمان سبينراد (Norman Spinrad)، إسحاق أسيموف (Isaac Asimov)، جـــون فارلي (John Varley)، كيرت فونجوت (Kurt Vonnegut)، مايكل كرايتـــون (Michael Crichton) ستانيسلاس ليم (Stanislas lem)، آرثر سي. كلارك ، و هربرت جورج ويلز. ولا تختفـــي هـــذه الظاهرة في العالم العربي، فمن العلماء العرب كتاب الخيال العلمي في الأدب يبرز: طالب عمران، أحمد خالد توفيق، يوسف عز الدين عيسى، مصطفى محمود، رؤوف وصفي ...[5]. غير أنّ الظاهرة لا تعني بالمقابل تضاؤل فرص الأدباء الذين لا يمتلكون مثل شهادات هؤلاء، فالعلم جزء مـــن الواقـــع الـــذي لا يمكن أن تغفله موهبة الأديب، الذي يستطيع أن يؤلف نـــصا ينتمـــي إلى أدب الخيـــال العلمـــي دون أن يكون عالما. و يتبين من ذلك أن هذا الجنس الأدبي لا يشترط فئة عالمة خالصة حتى يكتـــسب

---

[1] ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـــ.ج.ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، تـــر: حسن حسين شكري، ص 62.

[2] ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص 254.

[3] ينظر، آرثر سي، كلارك، لقطات من المستقبل – بحث في حدود الممكن، تر: مصطفى إبراهيم فهمي، ص 20.

[4] Voyant, Boris Vian, Cinéma science - Fiction, p 89.

[5] ينظر، محمود قاسم، « الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي »، مجلة فصول، ع 71، ص ص 165- 210.

الجودة والشهرة، ولكنه يبلغ حاجته من خلال طبقة خاصة تجمع بين العلم والأدب، يكون فيها العالم متأدبا والأديب متعلما. و لا تتوقف حاجته عند هذا الحد، فهو يتطلب قارئا مثاليا سواء أكان هو الآخر من العلماء: عالم رياضيات، عالم فيزياء، طبيبا... أم كان من الناس الأكثر تثقّفا الذين يعلمون في الوقت نفسه ماذا يُصنع في الأدب، وماذا يُصنع في الرياضيات والفيزياء والطب فلا يقيمون حائطا بينهم وبين جانب معلوم من المعرفة[1].

شهدت البيئة العربية هي الأخرى اضطرابا في التسمية تُعزى إلى الاختلاف في ترجمة المصطلح القادم من الغرب؛ يقدم نبيل راغب مصطلح "رواية علمية" للدلالة على أدب الخيال العلمي[2]، ولكنه مصطلح غير دقيق يتطابق مع المصطلح المذكور آنفا "العلم المروّى"، والذي قد يكون دون الحد المطلوب لإطلاقه على أدب النوع، لأن القصة/الرواية العلمية « تتناول حدثا علميا ثبتت صحته لتصوغه في قالب قصصي مستخدمة الخيال في عملها »[3]، فهي تضطلع وحسب بأداء وظيفة وصفية تنحصر في تتبع أبحاث العلماء وسرد اختراعاتهم ومبتكراتهم، وتصوير تأثيراتها وردّ الفعل إزاءها ضمن القالب الأدبي الذي تقع فيه. و من المرجح لإحداث دلالة واضحة على الخيال العلمي إضافة لفظة خيال صراحة إلى التسمية: قصة/رواية خيال علمي حتى وإن كانت كلمة قصة أو رواية تتضمن بداهة أو توحي مباشرة بوجود الخيال وحضوره، لأن الخيال المقرر هنا هو الخيال العلمي وليس أي نوع آخر. ولكن نبيل راغب لم يترل تسميته هذه المترلة الضيقة وحسب التي استشهد فيها بروايات فيرن وويلز، بل إنه أضاف إليهما إنجازات الروائي الفرنسي إميل زولا (Emile Zola) رائد المدرسة الطبيعية وأيضا معظم الروايات التي عالجت الضغوط التي تسببت فيها الثورة الصناعية في أوروبا بوصفها نتيجة للتقدم التكنولوجي، ومنها روايات ديكنز و بلزاك (Charles Dickens/Honoré De Balzac)[4]. و يتجلى من خلال هذا الدمج أن الرواية العلمية تنطبق في الوقت ذاته على رواية الخيال العلمي والرواية الطبيعية والرواية الواقعية، مع ما يعرف عن مضامين هذه المصطلحات المنسلخة عن ذلك المصطلح الموحِّد من فرق شاسع.

و عُرف أدب الخيال العلمي بمصطلحات أخرى منها: القصص العلمي التصوري، الرواية المستقبلية، قصص الخيال العلمي، رواية الخيال العلمي، أدب الخيال العلمي[5]. وفي المصطلح الأول قد لا يدل التصور صراحة على التخيل، وحتى لو استبدل التخيل بكلمة التصور: علم تخيلي أو متخيل لكان أقرب إلى جفاف العلم منه إلى انطلاق الخيال الأدبي التأملي، مثله مثل القصة العلمية والرواية

---

(1) Voyant, Boris Vian, Cinéma Science - Fiction, p 166.

(2) ينظر، نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ص 78.

(3) سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 52.

(4) ينظر، نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ص ص 78، 80، 82.

(5) ينظر، سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 45.

العلمية « ينطلقان من حقائق علمية، ويحاولان تقريبها من الأفهام بصوغها في قالب قصصي »[1] فكأن المرء إزاء علم خالص يستخدم الخيال لأغراض عملية بحتة لا تتجاوز تحقيق الشيء المفترض في الحين، بدلا من خيال علمي بقلب الرتب حيث يقع المرء إزاء خيال أدبي يستثمر أحد الخصائص أو الموجودات العلمية. فالأول ينطلق من العلم صوب القالب الأدبي متوقفا عند حدود الشيء المتحقق، أما الثاني فينطلق من الأدب صوب العلم لخلق الممكن المتخيل الذي لا يُطلب لذاته ولا يطلب تحققه في أجل مسمى. أما الرواية المستقبلية فتحد من إمكانيات ارتياد الخيال للزمن الماضي والزمن الحاضر، في حين أن قصص الخيال العلمي ورواية الخيال العلمي تسميتان سليمتان لكنهما تنضويان تحت مصطلح أوسع هو أدب الخيال العلمي، إلاّ أن يُشير مصطلح "قصص" كما يقترح سمر روحي الفيصل إلى القصة بمفهومها الواسع الذي يشمل النثر القصصي بجميع أنواعه من قصة قصيرة وطويلة، ورواية[2]، ولكن المصطلح لا يعد مثاليا لدرجة كبيرة، وخصوصا إن كان يقتصر على النثر القصصي فقط مستثنيا المسرحية والشعر اللذين لم يتجاهلهما الخيال العلمي في الأدب أيضا، لذلك فإن مصطلح "أدب الخيال العلمي" هو المصطلح الأنسب لضم جميع الأنواع الأدبية التي تحققت فيها خصائص الخيال العلمي.

لا يقلل التعثر في التسمية من المحاولة العربية الجادة التي تتطلع إلى إيجاد المصطلح المناسب. وما يمنحها أهميتها عدم التوحد الغربي في الشأن نفسه. وترتبط بالمصطلحات العربية المقدمة مجموعة من التعريفات التي تشمل الصنيع المعجمي والكتب النقدية والمقالات، والتي سيتبين من خلالها أن المفهوم العربي العام لأدب النوع ينتقل تدريجيا من الرؤية البسيطة إلى التقويم الجاد الذي ينتهي تقريبا عند الحد الذي بلغه المفهوم الغربي اليوم المستند غالبا على الخصائص المدرجة سابقا، وأهم التعريفات العربية:

> « القصص العلمي التصوري، الرواية المستقبلية: ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا. ويعتبر هذا النوع ضربا من قصص المغامرات، إلا أن 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 يصور ما يمكن أن يتوقع من أساليب حياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا.

[1] سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 52.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 51.

و لهذا النوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعا للهجاء السياسي من ناحية، وللتأمل في أسرار الحياة والإلهيات من ناحية أخرى »[1].

- « أدب الخيال العلمي يترجم المكتشفات والمخترعات والتطورات التكنولوجية، التي على وشك الظهور أو التي لم تظهر بعد، إلى قضايا إنسانية ومغامرات درامية وإيقاعات فلسفية »[2].

- « قصص الخيال العلمي تعني القصص والروايات المكتوبة للأطفال أو الفتيان أو الكبار. وهي تتنبأ بأحداث أو مواقف أو مجتمعات علمية محتملة في الحاضر أو المستقبل، في الأرض برا وبحرا وجوا، وفي الفضاء الخارجي، انطلاقا من حقائق أو فرضيات علمية معروفة في الحاضر »[3].

- « جنس أدبي واع تماما لذاته تمام الوعي يعتمد العلم وواقعيته الطبيعية من خلال أدبية خاصة به وحده »[4].

- « علم خيالي (نوع أدبي أو سينمائي يعمد إلى معطيات علمية ويتخيل منجزاتها المستقبلية) »[5].

التعريف الأول يحمل بعض الالتباسات حين يلتزم بتحديدات صارمة من شأنها تضييق مجال الخيال العلمي في الأدب، مثل: حصر مجرى الأحداث في المستقبل البعيد، أو حين جعل قصصه قصص مغامرات، فكما ذُكر آنفا يطرق أدب الخيال العلمي جميع الأزمنة دون استثناء، كما أنه ليس مجرد مغامرات خالصة يقوم فيها البطل برحلات بعيدة المدى تستوقفه في بعض محطاتها مشاكل جسيمة أو حروب تتوج بالانتصار بما يحوزه من أسلحة متطورة أو ذكاء فائق، ومع ذلك يستدرك هذا المفهوم خصائص أدب الخيال العلمي المعهودة مثل معالجة موقف الإنسان من التقدم العلمي والتكنولوجي بخلق تصورات متخيلة. إضافة إلى توسيع البيئة التي تشمل مسارح الفضاء الشاسع مضافة إلى المسرح الأرضي، وكذا تصور إمكانية وجود حياة جديدة تقطع صمت الكون الخارجي وتوقظ حذر

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مع مسردين للألفاظ الإفرنجية والعربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص 503.

[2] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب - نحو نظرية عربية جديدة، ص 364.

[3] سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية - دراسة، ص ص 46، 47.

[3] شوقي بدر يوسف، « أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام »، مجلة عمّان، ع 118، ص 78.

[5] جبور عبد النور و أ.ك.عبد النور عواد، معجم عبد النور المفصل، فرنسي، عربي، ط 10، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مارس 2008م، ص 940.

الإنسان، إضافة إلى استغلال إمكانيات الخيال لاستباق أنماط حياة مختلفة يحددها تقدم بالغ مفترض في العلم و التكنولوجيا، ومن جهة أخرى استغلال تلك الإمكانيات للتعبير والإيحاء بقضايا سياسية يكتنزها المحيط العلمي، أو لتأمل أسرار الحياة الإنسانية وصنع الكون بإنشاء تصورات متخيلة مبنية على أسس علمية معينة.

ويكاد يكون التعريف الثاني اختصارا أو حيزا جامعا للخصائص الإيجابية السابقة التي تحدد الخيال العلمي، حيث إنه يقصد استغلال الحيز الإمكاني المفترض والمتخيل، الموجه صوب المكتشفات والمخترعات والبطولات التكنولوجية (وليس أشياء أخرى تشغل الخيال الأدبي دون العلم) للتعبير عن قضايا الإنسان أو مغامراته التي لا تخلو من حس درامي أو بعد فلسفي. ويستدرك التعريف الثالث كل ما يمكن أن يصيب أي تعريف لأدب النوع سواء أكان عربيا أم غربيا من هفوة أو ضعف، وهو يتميز بالتعدد والانتشار ويحيط المفهومَ بجزئيات دقيقة قد لا يُلتفت إليها، فيقرر أولا بأن موضع الاهتمام لا يخص الصغار وحسب، مما يجعل غايته المتعة ومضمونه مجالا لعرض أحلام صبيانية غير جادة، بل يخص أيضا الفتيان والكبار، وهو يستند كذلك على فكرة التنبؤ: إما بأحداث ستقع أو مواقف ستتخذ أو مجتمعات جديدة ستنشأ في الحاضر أو المستقبل*، في بيئة أرضية برية أو بحرية أو جوية، أو في بيئة خارجية في الفضاء المجهول، على أن تكون هذه الصور المفترضة مبنية على جملة من الحقائق والفرضيات المعروفة. ولكن هذه التفصيلات الدقيقة غير لازمة حتى يكون أي مفهوم لأدب الخيال العلمي سليما جادا، فحسبُ التعاريف السابقة أن تلمس الفكرة الأساس التي تضم جانبين: الانطلاق من أساس علمي واقعي، وتجاوزه أو تطويره بخلق بيئة مختلفة تبعثها طاقة الخيال المجدد، وهذا ما يعبر عنه التعريفان الأخيران؛ فالتعريف الرابع يؤكد البعد الأدبي المتخيل الذي يضفيه أدباء النوع على الموجودات العلمية الواقعية، بحيث يشتد الوعي بالوجود العلمي حتى لا يطغى عليه الجانب الأدبي فيتخذه محطة عبور مؤقتة، كما يشتد الوعي من جانب آخر بذلك البعد الأدبي حتى لا يتحول النص إلى محطة لتفريغ التراكمات العلمية. أما التعريف الأخير فيتبين من ترجمته للمصطلح أنه آخذ بالتأويل الفرنسي (Science Imaginaire)، ولا غرابة في الأمر إذا كان المعجم موجها لترجمة مصطلحات لغوية من الفرنسية مباشرة إلى العربية، ويحمل هذا المصطلح مفهوما مختصرا يواكب حاجة هذا النوع من المعاجم، ورغم ذلك فهو يلتزم بإدراج الفكرة الأساسية ومحتواها: الانطلاق من قاعدة علمية معينة لتشييد عوالم أدبية حدسية متميزة في اختلافها عن المألوف.

لا يكتفي المفهوم الأخير بتعريف وتعيين الخيال العلمي على أنه نوع أدبي فقط، بل هو نوع سينمائي أيضا وهذا ما أكدت عليه معظم التعريفات الغربية الواردة سابقا: حيث لم تلبث نصوص أدب

* يشار إلى أن صاحب التعريف (سمر روحي الفيصل) يستثني الزمن الماضي ولا يراه صالحا لبناء عوالم خيال علمي. ينظر، سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 53.

الخيال العلمي أن تحولت إلى مواضيع لأفلام سينمائية بعدما أثبتت تلك النصوص أهميتها وضرورتها الوجودية في العديد من المرات. وتعد السينما « من أهم وسائل الإيضاح والتقريب، ولعل التطور الذي أصاب الصناعة السينمائية في السنوات الأخيرة، ساهم إلى حد بعيد في إنتاج أفلام علمية ممتعة تنقل المتفرج إلى أحداث الماضي الغابر، والحاضر، وآفاق المستقبل »[1]. تكمن فائدة السينما في قدرتها الإيصالية واختصارها المسافات بين الشعوب، ولكنها قد تحول أفلام النوع إلى سلعة تجارية خالصة غايتها إشاعة جو من المتعة واللهو لاستقطاب عدد كبير من المتفرجين، فتقتل فيهم روح التأمل والتمعن.

إذا كانت السينما موضع فائدة وسلب لأدب الخيال العلمي في نفس الوقت، فهنالك من المواقف التي لا ترى السينما قادرة على تقديم شيء للخيال العلمي، بل العكس من ذلك تماما، حيث يرى بوريس فيان أن أدب الخيال العلمي هو الطرف الوحيد الذي يمكنه تقديم الشيء الكثير لها؛ يمكنه تقديم تغريب جديد للبيئة الاعتيادية، روح جديدة متقدمة للسحر، غنائية جديدة، شعر بطولي ملحمي جديد، حس مطواع يتيح قابلية التشكل والتجديد، وحس بالنسبية، إضافة إلى حس المغامرة، فأدب الخيال العلمي أعاد تجديد الروح التقليدية للحكايات الخيالية الأسطورية التي كانت لها من قبل الحصة الأكبر في السينما إلى غاية اضمحلالها، والتي أحدثت نجاحا باهرا بفضل الصيغة الابتدائية "حصل مرة" (Il y avait une fois). وقد منح الخيال العلمي الأدبي السينما رؤية مستقبلية تتأمل المآل والمصير، فرضت هي الأخرى نجاحا كبيرا بفضل الصيغ الجديدة التي تمضي بالأحداث في مسار يختلف عن المألوف: "سيحصل مرة" (Il y aura une fois) و "سيكون مرة" (Il sera une fois) ... والتي تعد أساس كل تطور، ومنبع كل سحر جديد يحث السينما على التخلي عن عاداتها القديمة التي تقبع فيها. و لكن الخيال العلمي يطرح مشكلة كبيرة لدى منتجي الأفلام تتمثل في ضخامة التكاليف التي يتطلبها تجسيد إطار فيلم في الخيال العلمي. ويربط بوريس هذه المشكلة بالمغالطة التي قد تنشأ عن عدم فهم طبيعة الخيال العلمي؛ إذ إنه لا يعني في جميع الأحوال بناء الصواريخ، وعرض أربعة عشر كوكبا سيارا مع ثلاثمائة ألف ممثل ثانوي صامت لا دور أساسي له في سير وتطور الأحداث، ليس هذا هو الخيال العلمي مطلقا، إذ يمكن لصناع الأفلام السينمائية إنشاء أفلام خيال علمي جيدة بثلاث أو أربع شخصيات تسيّر الأحداث في ظروف اقتصادية وفق شروط بسيطة قابلة للتنفيذ دون تزييف أو جنون تام أو امتلاك ثلاثمائة صاروخ في سماء كوكب المريخ[2].

ورغم ما قد يقال عن محاسن السينما ومساوئها، فإن هذا الفضاء الاتصالي قد أنتج أفلام خيال علمي رائدة، أولها ظهورا في تاريخ السينما فيلم "رحلة إلى القمر" (Le voyage dans la lune)، سنة

---

[1] طالب عمران، في الخيال العلمي، ط 01، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980م، ص 13.

[2] Voyant, Boris Vian, Cinéma Science - Fiction, p p 171-184.

(1902م)، للمخرج الفرنسي جورج ميليس (Georges Méliès)[1]. ثمّ يتربّع بعد ذلك فيرن مركز الصدارة في عدد رواياته المقتبسة للسينما مثل "عشرون ألف فرسخ تحت البحار"، و"الجزيرة الغامضة" و"رحلة إلى منتصف الأرض" (voyage au centre de la terre) (1864م)، و"سيد العالم" (Maître du monde) (1904م)، ويتبعه هـ.ج ويلز برواياته: "آلة الزمن"، "حرب العوالم" (The war of the world) (1898م)، و"الرجل الخفي" (The invisible Man) (1897م)، و"جزيرة الدكتور مورو" (The Island of Dr Moreau) (1896م) ، وتتميّز أفلام الخيال العلمي من خلال الصور والمظاهر المادية التي تحتويها؛ فمنها ما يصوّر الآلات والمركبات الضخمة المتواجدة في الفضاء الخارجي كما في فيلم "الغرباء" (Aliens) للمخرج جيمس كاميرون (James Cameron). ومنها ما يصور الإنسان الآلي كما في "الخادم الكهربي" (Electronic service)[2]، إضافة إلى أفلام تصوّر غزو الإنسان ومغامراته ورحلاته في الفضاء الخارجي، في "2001 أوديسا الفضاء" (2001 L'odyssée de l'espace) للمخرج ستانلي كوبريك الذي شارك في كتابة السيناريو إلى جانب المخرج الثاني العالم الأمريكي آرثرسي. كلارك، كما حققت أفلام أخرى نجاحًا كبيرًا مثل فيلم "سولاريس" (Solaris)، للمخرج أندريه تاركوفسكي (Andrei Tarkovski)[3]. ولا يقلّ فيلم المخرج جورج لوكاتش (George Lucas) "حروب النجوم" (Star wars) أهمية عن الأفلام السابقة، أو فيلم المخرج روبرت وايز (Robert Wise): "خلية أندروميدا" (The Andromeda strain) المأخوذ عن رواية الكاتب الأمريكي مايكل كرايتون[4]. و لم تكتف سينما الخيال العلمي باستثمار موضوعات تحكي عن أعماق الأرض، تطوراتها أو نهايتها، أو عن الفضاء الخارجي وكائنات العوالم الأخرى، بل سعت لاستثمار شخصيات ناجحة تتضمّنها مجلاّت الرسوم المتحركة، مثل: (Marvel comex) و (Timly comex) و (Atlas comex)، (Marvel science - fiction)، وهي تضم شخصيات من مثل: سوبرمان، وفلاش مان، والرّجل الوطواط، والرجل العنكبوت، وفلاش جوردون، والتي أمكن قولبتها ضمن أفلام خيال علمي ناجحة، بفضل ارتكازها على صور و مشاهد علمية لا تخفى فيها مشاهد التقدم والتطوّر رغم ما يتمتع به أولئك الأبطال من قوى فانتازية غريبة[5].

تكشف علاقة السينما بأدب الخيال العلمي عن تساؤل جدلي يتراوح بين جانبين: فهل ساهمت السينما في تفعيل حركة أدب الخيال العلمي من خلال الأفلام العديدة التي اقتبست من قصص وروايات

---

(1) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie De l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, p 174.

(1) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 260 - 266.

(3) ينظر، طالب عمران، في الخيال العلمي، ص ص 14 - 16.

(4) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين ، ص ص 101، 105، 259، 272.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص 279

خيالية علمية، أم ساهم أدب الخيال العلمي في تفعيل حركة السينما وتجديد نشاطها بخلق بيئة افتراضية تتجاوز البيئة الاعتيادية المشابهة للحاضر، أو بيئة غارقة في الخرافة والحكايات العجيبة التي ألف القراء أو المشاهدون بداياتها وحبكتها ونتيجتها النهائية؟. لا يهم من المفيد أو المستفيد بقدر ما يهم أن لا يترلق النتاج الحاصل عن تواصل السينما وأدب الخيال العلمي (الأفلام) إلى غايات ترفيهية؛ فالمطلوب فيه إلى جانب المتعة وجذب الانتباه إلى الصورة الجذابة ووسائل الإنتاج الضخمة المثيرة أو الفائقة التقدم، أن يلتفت المتفرج إلى ما وراء المَشاهد ليتمعّن نمط حياته في ضوء أي تغيّر قد يحصل في بيئته العلمية المعروفة ويرسل تفكيره إلى آفاق المستقبل بإيجابياته وسلبياته. وقد تنبئ أفلام الخيال العلمي عن هذا الهدف التّأملي إذا كان النّص المؤلّف أو المقتبس الذي يجسّد سيناريو الفيلم مستوفيا شروط وخصائص أدب الخيال العلمي الجاد.

لا يتحقق نجاح أدب الخيال العلمي بتحوّله إلى معرض شامل لاستباق الأحداث أو سرد النبوءات. فليس المهم هو التّنبؤ ذاته؛ فالكاتب قد لا يعيش حتّى يرى استشرافاته تتحقّق، وقد يأتي زمن يثبت خطأها بالمرّة، ومع ذلك لن يكون هنالك تأثير خطير محتسب على أدب الخيال العلمي؛ وإن تحقّقت نبوءة ما فلن يضفي ذلك عليه سوى شهادة تقدير أو اعتراف بامتلاك حسّ المبادرة، ومن ثمّ « يجب معاملة أدب الخيال العلمي على أنّه بمثابة نبيّ: لا يتوج ملكا حينما ينجح نجاحا ظاهرًا، ولا تقطع رقبته حينما يفشل فشلا جليا في رسالته »[1]. كما لا يتحقّق نجاح هذا الأدب بالإغراق في تصوير الواقع العلمي، وإلا تحول إلى قالب أدبي شكلي لعرض المعارف العلمية وفي هذه الحالة تغني القارئ قراءة نص لغوي علمي تقريري غني بهذه المعارف. وإنّما يكمن نجاحه في مزجه القدرة الاستشرافية وحسن استقراء الواقع العلمي بنظرية أدبية شاملة* تُراعى من خلالها خصائص الشكل الفنّي ومقوّمات الخطاب الأدبي (محسنات لفظية، البلاغة، تقنيات التعبير، وفنون التعبير)[2]، التي تصاغ وفقها المضامين العلمية بكيفيات تنبئ الإنسان عن مسار واقعه الآتي إن سلبا أم إيجابا.

يتّضح ممّا سبق أنّ أدب الخيال العلمي لا يتجلى بما في الأدب من خيال أدبي خالص، بل بقدرته على مزج هذا العنصر بمظاهر من الواقع العلمي المنظور. ومن ثمّ يتجاوز أدب النوع شطط عجائبية الخيال وشطط تقريرية العلم، دون أن يتخلى الخيال عن طابعه التجديدي أو العلم عن موجوداته المتحقّقة، فغايتهما ومنتهاهما في أدب الخيال العلمي أن يخدم كلّ منهما الآخر ليبزغ نصّ واضح المعالم

---

[1] داركو سوفن، « جماليات أدب الخيال العلمي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز و آخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 153.

* فإذا كان قصّة تراعى في الخيال العلمي نظرية القصة بدءًا بالسّرد والشخصيات والحبكة، ينظر، عزة الغنام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص 32.

[2] ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص 85.

الأدبية التي تكشف عن بعد خيالي علمي، وبهذا يمكن تعريف هذا الجنس الأدبي موضع إشكالية البحث بأنّه: (فضاء إمكاني، يثير فيه الخيال عوالم مفترضة، تتجسّد من خلال إعطاء الظواهر والأدوات العلمية المعروفة أبعادًا جديدة، ينجذب القارئ إلى اختلافها وغرابتها، كما ينجذب إلى بنيتها الأدبية الخاصّـــة التي لا تُعرف إلاّ من خلالها طبيعة نص أدبي ينتمي إلى الخيال العلمي).

المبحث الثالث:

مسار نشأة وتطور أدب الخيال العلمي:

شهد مصطلح أدب الخيال العلمي، اضطرابا في التسمية واضطرابا في التعريف أيضا، ويرجع ذلك أساسا إلى تعقد مسيرة تطوره التاريخي وبروز كثير من الأحداث والمواقف التي أثرت في تسميته وفي تحديد خصائصه، وفي تطويرها والارتقاء بها على حد سواء؛ في البيئتين الغربية و العربية.

أ – مسار نشأة وتطور أدب الخيال العلمي في البيئة الغربية:

قد يكون أدب الخيال العلمي بمظهره الأنجلوسكسوني جديدا في أوروبا وكذلك المصطلح. وحتى إن كانت مسألة التسمية أو ترجمة المصطلح ضرورية لتأسيس محيط النصوص التي تدخل ضمنه دون غيره، فإنه، حسب بوريس فيان، لا تبدو ترجمة المصطلح الأمريكي ذات قيمة كبيرة؛ فبالنسبة للفرنسيين لا يبدو أنه قد جاء بجديد يذكر لأنهم يعون جيدا تلك النصوص المختلفة التي ألفت بموازاة تيار الأدب العام، منذ جول فيرن، ومن جاء من بعده مثل الكاتب الفرنسي ألبير روبيدا (Albert Robida)[1].

و لم يقتصر فهم الأوروبيين عامة لأدب الخيال العلمي على أنه نصوص الشخصين السابقين وحسب، فقد سعوا إلى البحث عن جذور هذا الأدب في أعماق موروثاتهم من النصوص التي تحتوي سرد المغامرات الخيالية والأحداث الغريبة، والتنبؤات بدول وأراض جديدة لم تبلغها معرفة البشر. وقد شمل ذلك الموروث اليوتوبيات الإغريقية مثل جمهورية أفلاطون (La république) و يوتوبيا لوسيان السموسطائي (Lucien de samosate) المسماة التاريخ الحقيقي (Histoire veritable). و يوتوبيات القرن السادس عشر والسابع عشر مثل "يوتوبيا" (L'utopie) الإنجليزي توماس مور (Thomas Moore)، "ومدينة الشمس" (La cité du soleil) للكاتب الإيطالي كامبانيلا (campanella)، و أطلانطيس الجديدة (La nouvelle atlantide) للكاتب الإنجليزي فرنسيس بيكون و يوتوبيا "الحلم" (Le songe) للألماني يوهانس كيبلر (Johannes kepler)، و يوتوبيا الكاتب الإنجليزي فرنسيس جودوين (Francis Godwin): "رجل في القمر" (A Man in the moon) و يوتوبيا الكاتب الإنجليزي أيضا روبرت بالتوك (Robert paltock): "الرجال الطائرون" (Les homme Volant) ... ولعل الكاتب الإنجليزي سويفت (Jonathan Swift) كان له حظ أكبر

[1] Voyant, Boris Vian, Cinéma Science - Fiction, p 81.

في اتخاذ النقاد لروايته "رحلات غليفر" (Voyages de Gulliver) (1726م)، أشهر الروايات التي تؤسس للرحلات الخيالية الأقرب إلى الخيال العلمي[1]. بل وعُين كتّاب مخصوصون بأنهم أول كتاب النوع صراحة: ففي فرنسا يصرح بوريس فيان بأن رواية الاستباق العلمي ابتدعت مع كاتب هو اليوم منسي كليا يدعى ديفونتناي (C.I. Defontenay)، بفضل روايته المكتوبة سنة (1854م) بعنوان: "نجم أو حرف كاسيوبي" (Star ou psi de Cassiopée)[2]، أي قبل سنوات من تأليف فيرن لأول رواية استباق له سنة (1863م): "خمسة أسابيع في منطاد" (Cinp semaines en ballon)[3].

ولكن مثل هذا التأصيل يطرح بعض الأسئلة من قبيل: هل تتفوق رواية ديفونتناي على بقية اليوتوبيات والرحلات وروايات المغامرات الخيالية بحيث تتجاوز كونها تحمل تباشير النوع إلى كونها مطابقة حقا لخصائصه؟. و هل الشهرة هي مقياس نسبة البداية الحقيقية إلى فيرن دون سابقيه؟ أم أن دأبه على إبداع عديد الروايات وفق نمط واحد والمحافظة على خصائص لا يحيد عنها، أمام كاتب مثل ديفونتناي لم يواصل الكتابة وفق نمط روايته بإبداع روايات مماثلة، هو المقياس الحقيقي؟.

سيرانو دي برجراك (Cyrano de Bergerac)، كاتب فرنسي ألف سنة (1643م) "رحلات إلى دول وإمبراطوريات القمر والشمس" (Voyages aux etats et empires de la lune et du soleil) الرواية التي جعلته هو الآخر الرائد الأول لأدب الخيال العلمي؛ حيث إنه رغم البون الزمني الشاسع بينه وبين ديفونتناي الأقرب عهدا منه إلى فيرن، رأى فيه جيرارد ديفلوث الرجل الذي حقق بإمكانياته الإبداعية والخيالية الكثير من صفات أدب الخيال العلمي؛ فروايته تضم فرضيات علمية ورؤى نبوئية فيها تفصيلات عن آلات تتكلم وعن مظلة الهبوط (Parachute)،كما أنه امتلك موهبة فريدة مكنته من التحدث عن وجود عوالم أخرى مماثلة للعالم الحقيقي، والذي سمح له بالتحدث مع ديكارت على الشمس. يحق لسيرانو حسب ديفلوث أن يدعى "متأملا أدبيا" (Un anticipateur littéraire) لأنه سبق ويلز بثلاثمائة سنة تقريبا؛ إذ لا يوجد اختلاف بين مؤلَّفه وأدب الخيال العلمي الحديث سوى اختلاف في درجة استعمال المعطيات العلمية. فمن المؤسف بعد هذا أن يشوه كاتب متميز إرضاء لحاجات مسرح الجادّة (Théâtre de Boulevard) ذي الطابع الشعبي الهزلي[4].

---

(1) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P P 171, 172.
وينظر في الموضوع نفسه، عزّة الغنام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص ص 17، 18

(2) Voyant, Boris Vian, Cinéma science - Fiction, P 98, Et voyant aussi, Pierre versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 172.

(3) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 957.

(4) Voyant, Gérard Diffloth, La science - Fiction, P P 09, 14

لكن هل الأسف وحده كاف ليغطي نقائص هذه الرواية أو ليمنعها عن أن تكون أول رواية في أدب النوع، لتكتفي بكونها رواية حاملة تباشيره وحسب؟ و ما الذي يمنع جيل القرن التاسع عشر عن تحويلها من أثر ذي طابع شعبي إلى خيال علمي حقيقي فيردوا لها قيمتها التي أغفلها مسرح الجادة؟ وما حقيقة درجة استعمال المعطيات العلمية؟.

يرتمي بون شاسع من الاختلاف بين أطراف القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر؛ إذ تعاقبت المسافة الفاصلة بينهما تيارات من اليقين والشك العلميين، فالعلم في بداية القرن السابع عشر غيره في القرن التاسع عشر. القرن السابع عشر يعد فعلا مبتدأ العصر العلمي الحديث، لكن العلم القائم في هذه اللحظة التاريخية قد قطع شوطا كبيرا فيما ولي من قرون وخصوصا انتقاله من الجانب النظري إلى التطبيقات التكنولوجية أوائل القرن التاسع عشر بفضل الثورة الصناعية، لذلك فإن:

> « خطأ مؤرخ الخيال العلمي هو في أن يهمل مقولة عدم إمكان وجود خيال علمي (حتى لو سمي استباقا علميا) قبل وجود العلم، بل و العلم التطبيقي؛ فنجاح التقانات وما تبشر به من اكتشافات من جميع الأنواع هي التي تجعل من الممكن بناء عوالم أخرى (خيالية ظاهريا). و لكنها في الحقيقة ليست غير معقولة كليا؛ وفي اليوم الذي يبدو فيه العلم وقد قارب أن يكشف كل الغوامض ويحقق جميع الأحلام – التي كانت ترتضيها حكايات السحر والجن – عند ذلك لا يوجد مستحيل، ولا يوجد بصورة خاصة، ما هو مستبعد؛ كانت هذه هي إحدى مساهمات جول فيرن الرئيسة؛ لقد ولد الخيال العلمي مع العلم، وهو ينتمي إلى نفس عالمه؛ ويجب انتظار أن يستبدل شيء آخر بالفكرة العلمية (عودة التصوف أو الفكر ما قبل المنطقي) ليتنحى الخيال العلمي، تُعد قصص السحر، إلى مخزن العاديات أو مكتبات الأطفال »[1].

من خلال تمحيص هذا القول يتبين بأن الأمر الذي يقلل من قيمة رواية سيرانو أمام روايات أدباء الخيال العلمي اللاحقين هو بروزها في عصر ما لبث أن افتتحه العلم النظري، والذي كان التطبيق العلمي أو مستوى التطور التكنولوجي حائلا دون تحقيق الطموحات النظرية المتخيلة في بدايات القرن السابع عشر. وإن حق لسيرانو أن يدعى مستبقا علميا، فإنه ليس أديب خيال علمي بحجة تحقق بعض تنبؤاته، لأن هذه التنبؤات وإن تحققت، فهي لم تكن مبنية على افتراض التحقق أو الإيمان العلمي بقدرة العلم على تحقيقها في المستقبل، بقدر ما بنيت على افتراض تحققها بطريقة عجيبة أو ربما سحرية وغامضة بما أن العلم ما زال في بداياته الأولى أمام سيطرة المد الهائل من الأساطير والخرافات الممتدة منذ قرون بعيدة جدا. فالأساس في رواية سيرانو ليس علميا خالصا، لذلك كان إمكان التحقق الخرافي

[1] جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 23.

القائم على التخيلات الحرة أسبق من إمكان التحقق القائم بوسيلة علمية جلية للعيان. ثم إن تزامن هذه الرواية مع انبثاق عصر العلم لا يعني تأثرها المباشر بجانبه النظري الذي لم يتوصل بعد إلى تشييد سبل واضحة للتطبيق. وكذلك العلم لن يكون ذا تأثير مباشر على الأفكار الأدبية حتى يشكل جزءا لا يتجزأ من الحياة الواقعية، لا أن يظل أفكار عقلية مجردة مغرّبة عن الحس المادي، ثم حتى وإن شكّل العلم جزءا ضروريا في حياة الناس ما الذي يضمن انعكاسه الإيجابي في الأدب، حيث إنّ معظم وأعظم تراث الرومانسيين الغربيين كان هروبا أو تعبيرا عن سلبيات العلم في أوج عطائه التكنولوجي!.

كاتبان آخران يُقَدّمان على أنهما أول من كتبا في أدب النوع، أو بتعبير أقل حدّة تقمصا الخصائص الأقرب إليه ومهّدا لفيرن الطريق المباشر للبزوغ، هما الكاتب الأمريكي إدجار ألن بو (Edgar Allan Poe) والكاتبة الإنجليزية ماري شيللي (Mary Wollstone-craft Shelley)؛ فإلى أي حد كانا من كتاب النوع؟ وكيف اقتربا وابتعدا عنه؟ وما هي الجزئيات التي كانت حائلا دون أن تتطابق كتاباتهما مع كتابات فيرن وويلز، وهما (بو و شيللي) الأقرب عهدا إلى الثورة الصناعية التي أعطت العلوم النظرية صورتها التطبيقية، من سيرانو دي برجراك؟.

إذا كان الاهتمام بالمعقولية هو ما يشكل فرقا بين برجراك و فيرن[1]، فإن ما يميز إدجار ألن بو عن فيرن هو أن رواياته، مثل "مغامرات آرثر غوردن بيم" (Les aventures d'Arthur Gordon Pym) (1837م)، و يوريكا (Eureka) (1848م)[2]، قد جاءت امتدادا للنمط الروائي الذي ظهر في نهاية القرن الثامن عشر بإنجلترا، وهو: الرواية القوطية التي تقوم حبكتها على اللقاء بين شخصيات ممقوتة مع شيء غير طبيعي في جو تطغى فيه الحوادث المرعبة التي تبعث على الغرابة والفزع. وشهد هذا النوع ازدهارا كبيرا في الولايات المتحدة الأمريكية مثّله إدجار ألن بو برواياته التي تقترب من أدب الخيال العلمي من حيث توظيفه ملكة الترقّب وإدماج رؤى نبوئية، ومع ذلك فإن ما يترع بها نحو الاختلاف هو اتخاذ الحلم وسيلة التحقيق الممكن لتلك النبوءات وليس فكرة أو أداة علمية واضحة أو مفترضة[3]. ومن ثم فإن روايات إدجار ألن بو رغم ارتكازها على إمكانيات علمية لم يتوفر عليها عصر برجراك فإنها تبقى امتدادا لتيار أدبي جديد شاع في أوروبا وأمريكا أكثر من أن تنتسب إلى تيار أدبي جديد لم يعرف تسمية أو لم يصنع مميزات وجوده الأساسية بعد.

تعد الكاتبة البريطانية ماري شيللي الأقوى بين الأسماء السابقة بتلقيبها بأنها أول كاتبة خيال علمي بفضل روايتها فرانكنشتين (Frankenstein)، أو "بروميثيوس الحديث" (Le Prométhée moderne)

---

(1) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 24.

(2) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 676.

(3) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 33.

المؤلفة سنة (1817م)[1]. رواية ماري شيللي هي الأخرى رواية قوطية تقوم على مغامرات خيالية وأحداث غريبة ومرعبة[2]. وهي أسبق عهدا من رواية إدجار ألن بو والأكثر تعبيرا عن خصائص الرواية القوطية ضمن موطنها الأصلي: إنجلترا، لذلك كان من الممكن تبعا للسبق التاريخي أن يستبق بو الريادة، ومع ذلك عظمت مكانة شيللي لأنها كانت الأولى التي جددت بيئة الأدب العجائبي والخرافي فجسدت في قصتها إمكانية خلق حياة بشرية في المختبر، يقابلها اليوم التحقق العلمي العملي المتمثل في أطفال الأنابيب[3]، فقد جسدت الكاتبة فكرتها في محيط علمي دون الرجوع إلى الحلول السحرية الغرائبية المطلقة لبعث الحياة، رغم أن الرواية تنضوي تحت بعد أسطوري معين يقدمه العنوان الفرعي "بروميثيوس الحديث"، والذي يمتزج ببعد جديد آخر، فتختلط بذلك الأسطورة القديمة مع الملامح العلمية الحديثة، والملامح المفترضة بناء على معلومات واقعية أو معطيات علمية ابتدائية بدأت تنمو في المحيط الواقعي. لذلك فماري شيللي تعد أول من فتح مجال أدب الخيال العلمي من خلال انتقالها من « فكرة تحول "السحري" و "العجائبي" – وهما مقولتان مركزيتان في النص الأسطوري – إلى "العلمي" أو "التجريبي" و"السببي" – وهما المقولتان المسيرتان للفكر العلمي والفلسفة العلمية وللأدب العلمي »[4]، ليأتي من بعدها بو مؤكدا معطيات جديدة في الرواية القوطية، ومن بعد ذلك تتراكم كل هذه المعطيات لتكشف عن جول فيرن رائدا أولا لأدب الخيال العلمي، والذي فتح المجال لتأسيس نوع جديد يمتد به المسار وفق خصائص متعلقة به وحده، بعدما شهد العلم التطبيقي تطورا لا مثيل له مؤسِّسا بذلك قاعدة علمية حقيقية للانطلاق منها نحو عوالم متخيلة قابلة للتحقق بفضل الارتكاز على وصف الحياة الاجتماعية في علاقاتها بالمنظور العلمي الموجود وليس في علاقاتها بالصور غير المتحققة للحكايات الخرافية والأسطورية.

و لم يرتبط بزوغ أدب الخيال العلمي بمقولة ارتقاء العلم التطبيقي وحسب بل بمقولتين أخريين. المقولة الأولى ترتبط بتجاوز فكرة الإنسان بوصفه النوع الآدمي الأوحد في الكون وتمديد فكرتي الزمن والمكان، وتتمثل الثانية في مقولة النسبية.

---

(1) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 810

(2) ينظر، مارك روز، « أدب الخيال العلمي تحول في الذوق الأدبي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 127.

(3) ينظر، شوقي بدر يوسف، « أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام »، مجلة عمّان، ع 118، ص 79.

(4) فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص ص 244، 245.

ترجع المقولة الأولى إلى تاريخ نشر كتاب تشارلز داروين (Charles Darwin) "أصل الأنواع" (Origin of the species) سنة (1859م)[1]، فقدم لأدب الخيال العلمي إمكانيات كثيرة تتيح تصوير أجناس حياة جديدة سواء أكانت على الأرض أم على كواكب أخرى، دون أن يكون ملزما باحترام مقولة الجنس البشري الواحد؛ إذ إن الإنسان قد انقلب منذ نشر الكتاب السابق « إلى ممثل ضئيل الشأن في قصة لم تتم فصولها. وقد زحزحت احتمالية المزيد من التطور بأنواع أكثر منا تقدما، آخذة في الخروج إلى حيز الوجود على كوكب الأرض، الإنسانَ من الموقع النهائي للنظرية الغائية الكونية التقليدية بصورة فاعلة، مثلما زحزح جاليليو كوكب الإنسان عن مركز العالم الفضائي »[2]. فبتأثير من نظرية النشوء والارتقاء أخذ أدب الخيال العلمي في تصوير آخر تطورات المجتمع الإنساني الذي يتجلى بوصفه جنسا بشريا عاما يشكل نوعا واحدا من الأنواع الكثيرة المختلفة عنه، والمنتشرة في أرجاء الكون، متجاوزا تطورات الحياة الإنسانية الجزئية السابقة: من الأسرة، والقبيلة، والقرية والمدينة، إلى غاية التطورات الحديثة، من الإقليم إلى الأمة وحتى تحالف الأمم، ليكون التطور الأخير هو الجنس البشري الكلي بوصفه نوعا تعد الأجناس الأخرى المفترضة مقارنة به من الدخلاء في أسوأ الأحوال[3]. ومثلما يعد الجنس البشري جزءا ضئيلا ضمن سلسلة غير منتهية من الكائنات الحية، كذلك لم يكن التاريخ سوى جزء أو لحظة من لحظات الزمن الكوني الممتد[4]، ومثله المكان الأرضي الذي أصبح بمقتضى المنظور السابق مجرد حيز ضيق في مساحة كونية هائلة الامتداد.

سمحت نظرية داروين بخلق إمكانيات تصويرية جديدة أتاحت لأدباء الخيال العلمي حرية تخيل أشكال غير بشرية وبيئات زمنية ومكانية جديدة، كما سمحت نظرية النسبية لأينشتاين بتدعيم ركائز حرية التخيل؛ من حيث إقرارها بعدم وجود حقيقة موضوعية ثابتة وبنسبية الحقائق المتوصل إليها[5]، مما سمح لأدباء النوع بإعادة النظر في اليقينيات الموجودة وافتراض بنى متخيلة انطلاقا منها. ومن ثم يمكن القول بأن النظريات العلمية (نظرية داروين، ونظرية أينشتاين) قد أشاعت درجة كبيرة من الحرية، ولكنها تظل، مهما بلغت في تخيل آفاق تطور الكائنات الحية والزمن والمكان، حرية تخيل معقولة لا تنفصل عن انجازات العلم التطبيقي، وهذا ما يستلزم اتخاذ هذه المحاور الثلاث (ارتقاء العلم التطبيقي، مقولة تعدد الأنواع الحية، مقولة نسبية الحقائق المعروفة)، شروطا أساسية لقيام أدب الخيال

---

(1) ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 47.

(2) ينظر، روبرت سكولز، « جذور أدب الخيال العلمي »، ضمن المرجع نفسه، ص ص 34، 35.

(3) ينظر، جيمس جن « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ. ج. ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن المرجع نفسه، ص 48.

(4) ينظر، روبرت سكولز، « جذور أدب الخيال العلمي »، ضمن المرجع نفسه، ص ص 34، 35.

(5) ينظر، عزة الغنّام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص 15.

العلمي، لأن ما قد يعلل عدم قيام هذا الأدب قبل فيرن هو إما الافتقار لأحد الجوانب أو انعدامها بشكل مطلق.

اتبع فيرن خط سير محدد في رواياته فجعلها نمطا من القصص يختلف عن القصص السائدة ومع ذلك لم تُلقّب بـ "أدب خيال علمي"، حيث قام هتزل (Hetzel) بنشر أعمال فيرن الكاملة ضمن مشروع أطلق عليه مصطلحا تجاريا "الرحلات العجيبة" (Les voyages extraordinaires)[1] و هو ما يتماشى مع النمط السائد من القصص رغم اختلافها الجلي. وترتبط التسمية بهدف رئيسي ارتضاه محرر المشروع، يتمثل في تلقين الشباب الفرنسي المعرفة العلمية بعد إلغاء تدريسها بالمدارس « بيد أن هذا الطرح التلقيني التعليمي للعلم كان يُعَدُّ أثناء تلك الفترة منهجا تغلب عليه نزعة محافظة حيث إنها كانت تقصر المجال على طرح تطورات تقنية محتملة ومعقولة بحيث إنها بدت وشيكة الوقوع في المستقبل القريب »[2].

لعل ارتباط قصص فيرن بمعطيات علمية معروفة، أو معطيات علمية مفترضة قابلة للتطبيق هو ما يفسر تحقق كثير من نبوءاته في أقل من قرن من الزمن. ولكن هتزل قد بالغ في توظيفها لمثل ذلك الغرض التعليمي المباشر بدل تقديمها بوصفها نمطا جديدا مختلفا من القصص يناقش ويتأمل بكيفية أدبية قضايا إنسانية تمس حياة الإنسان والمجتمع، وهي المهمة التي تكفل بأدائها نفر من الأدباء الذين اتبعوا مسار فيرن، منهم الفرنسيان اللذان شقا طريقهما في أدب الخيال العلمي قبل أن ينشر ويلز أوائل رواياته، وهما: ألبير روبيدا صاحب "رحلات عجيبة جدا لساتورنين فاراندول" (Voyages très extraordinaires de Saturnin farandoul) (1879م)، ورواية "القرن العشرون" (Le vingtième siècle) (1882م)، و الكاتب الثاني هو: ج.هـ.روسني أيني (J.H.Rosny aîné) مؤلف "الكزيبهوس" (Les xipéhuz) (1887م) وكذلك روايتي: "حرب النار" (La guerre du feu) (1909م)، و"موت الأرض" (La mort de la terre) (1910م)، أي بعد أن بدأ ويلز بنشر رواياته الخيالية العلمية التي تتجلى من بينها: "آلة الزمن" (1895م)، "جزيرة الدكتور مورو" (1896م)، "الرجل الخفي" و "النجم" (The star) (1897م)، "رجال كالآلهة" (Men like gods) (1923م)، "هيئة الأشياء القادمة" (The shape of things to come) (1933م)، وغيرها من الروايات، في حين كانت آخر روايات فيرن: "سيد العالم" (Maître du monde) (1904م)، "اجتياح البحر" (L'invasion de la mer) (1905م)، "آدم الخالد" (L'éternel Adam) (1910م)[3].

---

[1] ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص 247.

[2] إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 112.

[3] Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P P 957, 958.

كانت روايات ويلز امتدادا لنمط كتابة فيرن، ولكنه كان أكثر اتساعا في ارتياد آفاق المستقبل وطرح القضايا الحدسية، لذلك لقب بـ"أبي الخيال العلمي الحديث" ولكنه مع ذلك مثله مثل فيرن لم تلقب رواياته باسم هذا الأدب، فقد سمي ما كتبه بـ "قصص العلم التي تقرأ في جلسة واحدة" (Single - sitting stories of science) أو "قصص المغامرات العلمية" (Scientific romances)[1].

وسواء أكان سيد هذا الأدب فيرن أم ويلز، فإن هذه الألقاب تعد مسألة زمنية وحسب؛ ففيرن رسم معالم خريطة جديدة للأنواع الأدبية، وويلز وضحها وبين مداخلها ومع ذلك فهما مجرد آباء جزء من الخيال العلمي الذي ظل يتسع بأمريكا منذ أن بزغت فيها أول مجلة خاصة بأدب الخيال العلمي.

لا تعدو أن تكون روايات فيرن و ويلز، وأيضا روبيدا و روسني مشكلة للمرحلة الأولى من مراحل تطور أدب الخيال العلمي[2]، وهي المرحلة الكلاسيكية التي عرفت الناس الذين لم يعلموا بعد، بوجود جنس أدبي جديد أضيف منذ فترة وجيزة إلى قائمة الأنواع الأدبية. و تبدأ هذه المرحلة من فيرن وتنتهي حوالي ثلاثينيات القرن العشرين أي إنها انتقلت إلى عصر الاستحواذ الأمريكي. وتضم المرحلة الكلاسيكية أيضا أسماء أخرى بزغت في مستهل القرن العشرين مثل الإنجليزي صمويل جونسون (Samuel Johnson) والكاتب البولندي: أنتوني لانكه (Anthony lanke)[3]. و لم يتحمل كتّاب المرحلة الأولى، الذين يمكن أن يضاف إليهم عصبة الطلائع والأجداد الذين سبقوا فيرن*، مسؤولية التعريف بنمط الكتابة الجديدة وحسب، بل ساهموا كذلك، بفضل التصورات المبتكرة التي يبثونها في ثنايا مؤلفاتهم من حين لآخر في تطوير أدب الخيال العلمي والتمهيد لانتقاله من مرحلة الكتابة الكلاسيكية في أدب النوع إلى مرحلة الحداثة الأمريكية؛ « إنها الرحلة/القفزة التي قام بها معاصرو جول فيرن وهم ينقلون من مرحلة إنسان ما قبل الثورة الصناعية إلى إنسان مابعدها، من اليقينية إلى الريبية، من السكونية المثالية إلى الجدلية الحركية لعالم المادة، عالم الآلة والأداة التي تنتج صناعيا بأعداد كبيرة (...) الأدوات التي تتكاثر حتى تغير العالم مسلطة عليه نظرية عالم الأشياء »[4].

و من ثم فالمرحلة الثانية من تطور أدب النوع هي المرحلة التي اصطبغت بملامح كتاب الولايات المتحدة الأمريكية الذين منحوها النتاج الأكثر غنى لأدب الخيال العلمي الذي يتوازى مع قوة إنتاجها الصناعي و التكنولوجي.

---

[1] ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج. ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 45.

[2] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 15 - 18.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 52.

* يرى محمود قاسم أن المرحلة الأولى لا تشمل فقط الكتاب الكلاسيكيين، المعروفين بوصفهم كتّابا فعليين للنوع مثل فيرن و ويلز، بل تشمل أيضا فئة الطلائع والأجداد الذين ظهروا قبل القرن العشرين، ينظر، محمود قاسم، المرجع نفسه، ص ص 15، 16.

[4] فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص ص 247، 248.

تعرّض البحث ضمن مسيرة تاريخ أدب الخيال العلمي الغربي لمرحلتين أساسيتين من مراحل التطور؛ المرحلة الأولى التي تشمل الطلائع والأجداد الذين ظهروا على امتداد القرون السابقة للقرن العشرين، والذين لا يمكن إهمالهم لكونهم قد عبّروا عن بعض القضايا الرئيسية التي تعرّض لها الكتاب الكلاسيكيون بدءا من فيرن، وكافة الكتاب الذين بزغوا بعده إلى غاية سنوات الثلاثينيات، حيث ينتهي عهد الكلاسيكيات لتبدأ مرحلة ثانية من مراحل التطور.

لم يحدث أدب الخيال العلمي الأمريكي القطيعة المطلقة مع المرحلة الكلاسيكية الأوروبية « فقد ظلت الموضوعات المستوحاة في مجموعها هي نفسها. لكنّ المعالجة هي التي تغيرت. ويمكن تعريف هذه الحالة العقلية بتعبير فيه مفتاح القضية الآتية: "التخلي بلا رجعة عن المنظور المتخلف لمذهب تشبيه كل الكائنات بالإنسان" »[1]، ففي هذا المقام تجاوز الكتّاب كليا الفكرة القديمة التي تجعل الإنسان سيد أو مركز الكائنات الحيّة، بل هو مجرد حيز ضئيل في سلم تطور الحياة حيث قد يصادف في أرجاء عديدة كائنات أكثر تعقّلا وتقدما وخيرا، أو العكس من ذلك.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية يتواجد إدجار ألن بو على رأس قائمة كتاب أدب الخيال العلمي، وأول الذين سلكوا سبيلا أشبه بسبيل جول فيرن. وفي أوائل القرن العشرين نشرت قصص وروايات ويلز في الولايات المتحدة الأمريكية في مجلة "العالمية" (Cosmopolitan)، كما ذاع انتشار مجلات أخرى خشنة الورق بأسعار زهيدة في متناول فئات المجتمع البسيطة، مثل "مجلة رجل السكك الحديدية" (The railroad man's magazine)، والمحيط (The ocean)، "المجلة الشهرية للقصة البوليسية" (Detective story monthly)، و"مجلة الوسترن للقصة" (Western story magazine)[2]، وهي كما يبدو من أسمائها يطغى فيها نشر قصص تحمل طابع المغامرات، وحتى إن أعيد في بعض منها نشر قصص قديمة لكتاب عرفوا اليوم بأنهم كتاب أدب خيال علمي أو تمّ فيها نشر قصص جديدة تحقّق اليوم انتماؤها إليه، فإنها كانت تقرأ بوصفها كائنة ضمن نوع قصص المغامرات العجيبة أو الغريبة والخارقة، مثلما حدث مع روايات هـ.ج ويلز التي كان يسلكها النقاد إبان النصف الأول من القرن العشرين « في نطاق أدب الخيال الجامح لأنها كانت تُعد في الأساس ذات صبغة فلسفية تثير شهوة القراء في إمعان التفكير في الجوهر الميتافيزيقي الذي تنطوي عليه الأفكار العلمية »[3]. ولكن مثل هذا الوضع تحسّن بعض الشيء لصالح مصطلح أدب الخيال العلمي (وإن ظل المجال مفتوحا بعد ذلك لابتداع

---

(1) محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 16.

(2) ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج. ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص ص 61، 62.

(3) إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 110.

مصطلحات أخرى) بعد أن أصدر هوجو جرنسباك مجلته الخاصة به، و تمكن فيها « من صياغة السمات المحددة التي تميّز أدب الخيال العلمي في هيئته الشعبية بلغة جمعت بين إعلان تدشين هذا النوع الأدبي وتقديم النصح والإرشاد فيما يتعلق بمعالجته »[1]. أعطى جرنسباك لهذا النوع الأدبي الذي ارتبط في بداياته بالطبقة الشعبية و فئة الشباب منها خاصة، مصطلحا محددا، وعلّق على منشوراته من القصص بأنها من نمط روايات « "جول فيرن"، و.هـ.ج.ولز، و إدجار ألن بو- أي قصص مغامرات خيالية ممزوجة داخليا بحقيقة علمية، ورؤية "نبوئية" »[2]. وبعدئذ بدأت تظهر قصص جديدة خلال بضعة أشهر من صدور المجلة، إضافة إلى اكتشاف كتّاب جدد لأدب النوع، مثل: إدوارد إلمر سميث وفيليب ناولان (Edward Elmer Smith/Philip Francis Nowlan)، وذلك بفضل ما أجراه جرنسباك من تعديلات على لغة أسلاف أدب الخيال العلمي مدّعيا أن هذا الأدب « شكل جديد من أشكال الكتابة ينتهج النزعة الثورية. و يقدّر له أن يحلّ مكان أدب الصفوة الذي يخلو من الروح العلمية والخيال و الابتكار ويتسم بالنزعة المحافظة »[3].

أما خارج أمريكا فقد ظهر نفر من الكتاب الذين ألّفوا رواياتهم وفق خصائص أدب الخيال العلمي، وقد شغلوا سنوات العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ومنهم الكاتب الإنجليزي ألدوس هكسلي، والكاتب التشيكي: كارل تشابك (Karel Matej căpek)، والكاتب السوفياتي م. بلجاكوف (Mikhaïl Boulgakov)، وغيرهم من الكتّاب الذين لم يكونوا أوفياء للنوع، حيث جربوا هذا النمط الخاص من الكتابة ضمن أنواع أخرى[4]. ومع ذلك فقد كانت تجاربهم إضافة إلى الفرص التي أتاحها جرنسباك ذات تأثير كبير في اتساع حلقة أدب الخيال العلمي والخروج به من هيئته الشعبية إلى أن يكون جزءا لا يتجزأ من أدب الصفوة، حيث يدركه نفس النقد الأكاديمي الملحق به وليس فقط النقد الموجه إلى القارئ العادي[5]، وذلك في إطار ما يسمى بالعصر الذهبي أو عصر الازدهار في أدب الخيال العلمي الذي انبثق منذ سنة (1938م) ، والذي شهد فيه أدب النوع نضوج مواضيعه واتساعها وظهور مواضيع تجمع بين التأمل العلمي والإيديولوجي والسياسي

---

(1) إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 113.

(2) جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج. ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 63.

(3) إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 113.

(4) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 59.

(5) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 108.

والثقافي، ومن بينها: موضوع هلاك الجنس البشري بسبب جنس مختلف، نشر الحياة في كواكب جديدة ونقل الصراع الإنساني إليها أو اتخاذها ملجأ جديدا للإنسان بعد دمار الأرض، الصراع الإعلامي بين المعسكرين الشرقي والغربي، العوالم الموازية للأرض، الصراع بين العقل الآلي والعقل البشري، ومناقشة فرضية انتصار الإنسان الآلي على البشر وقيادته لهم[1].

بعد أن أبان جرنسباك طريقا محددة في الكتابة بداية من مجلة "قصص مذهلة" إلى غاية مجلة "قصص العجائب"، أنشأت سلسلة مجلات خشنة الورق تدعى "مجلات كلايتون" (Clayton magazines) مجلة جديدة تنافس المجلتين السابقتين، وهي "قصص العلم العظيم المدهشة" (Astounding stories of super- science) الصادرة سنة (1930م)، لتكون بذلك ثالث مجلة كرّست صفحاتها لتطوير أدب الخيال العلمي، ومنها بزغ اسم آخر كانت له مكانة مميزة في هذا المجال وهو جون.و.كامبل الذي تولى تحريرها بدءا من (1937م)، وقام عاما بعد ذلك بتحويل اسمها إلى "أدب خيال علمي مدهش" (Astounding science fiction)[2]، ليعمل من خلالها على تشجيع الكتاب؛ إذ « قدم لهم أفكارا مثيرة، وساعدهم في إعادة صياغة الحبكات في قصصهم، وطالبهم بمراجعة أعمالهم أكثر من مرة – وأوجد من خلال المحادثات الشخصية والرسائل المطولة، والافتتاحيات المنبّهة، مناخا للإثارة الفكرية »[3]، فكان بذلك علامة جلية على انطلاق العصر الذهبي الذي توّجته جماعة من المؤلفين طوال فترة صدور المجلة من (1938م) إلى (1950م)، أمثال: تيودور ستورجيون (Theodore Sturgeon)، أي.إ.فان فوجت (A.E Van Vogt)، إسحاق أسيموف، روبرت هينلين (Robert A. Heinlein)، هال كليمنت (Hal Clement)، فريتز لايبر (Fritz Leiber)...[4] إضافة إلى كتّاب آخرين مثل: كليف كارتميل، و مايكل كرايتون، و راي برادبوري[5]، والذين تميز كل منهم بطريقته الخاصة في تأمل الواقع العلمي وما يحيط به من ملابسات اجتماعية وسياسية وأخلاقية.

وشملت موجة العصر الذهبي كتّابا أخر من كافة أنحاء أوروبا التي بلغها مد التأثير الأنجلوسكسوني في سنوات الخمسينيات، ففي إنجلترا برز آرثر.سي كلارك، و في بولندا ستانيسلاس ليم، و في فرنسا

---

(1) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 75 – 78.

(2) ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص ص 63 – 69.

(3) المرجع نفسه، ص 68.

(4) Voyant, Pierre versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 69

(5) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 80، 101.

بيير بول و رينيه بارجافيل (René Barjavel)[1]. وقد ساهمت هذه الأسماء التي يعرفها جل قراء مجلات أدب الخيال العلمي في سطوع نجم هذا النوع الأدبي مقارنة بأفول نجم أدب الصفوة، وخصوصا بعد أن أكدت مأساة الحرب العالمية الثانية الكثير من نبوءات كتابه[2]. واستمر نشاط النشر في المجلات حيث لم يشهد العصر الذهبي تراجعها، بل فيه أصدرت مجلتان ذات أهمية بالغة في ترسيخ دعائم أدب النوع وهما: "مجلة التوهمات وأدب الخيال العلمي" (The magazine of fantasy and science fiction) الصادرة سنة (1949م)، و "مجلة المجرّة لأدب الخيال العلمي" (Galaxy Science fiction) الصادرة سنة (1955م)[3].

و شهدت بداية الخمسينيات تطورا آخر وخصوصا بالولايات المتحدة الأمريكية حيث ساهمت صناعة الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية المأخوذة عن أدب الخيال العلمي في جذب جمهور أوسع[4]. و لكن ظروفا طارئة حالت دون استمرار العصر الذهبي أواخر خمسينيات وأوائل ستينيات القرن العشرين؛ إذ إنّ تحقق كثير من نبوءات الكتاب في هذه الفترة أفقد القارئ قسما كبيرا من الدهشة المرتقبة أمام الحقيقة التي ظهرت في فترات وجيزة، مما حمله على الظن بأن تلك النبوءات التأملية مجرد استباقات بسيطة، قد تؤدي في النهاية إلى نتائج مأساوية مثل القنبلة الذرية.

أكثر الأسباب تأثيرا في تراجع عطاء العصر الذهبي مرتبط بالظروف السياسية؛ إذ إن الحرب الباردة وما يلحقها من حرب إعلامية حوّلت أدب الخيال العلمي عن أن يكون وسيلة للتعبير عن مجريات هذه القضية إلى أن يصبح ستارا حاجبا لها عن أعين العامة، فاضمحلت قيمة قصص الخيال العلمي أسلوبا ومضمونا، و لم تعد وظيفتها تتعدى التسلية والترفيه عن النفس من مشاكل الحياة بدلا من دفعهم إلى الانغماس فيها ومناقشة قضاياها، وقد ساهمت السينما والتلفزيون في حد ذاتهما في وجود هذه القطيعة، مما أوقع أدب الخيال العلمي في قبضة السأم والملل والتكرار، والعزلة عن المعطيات الواقعية. كانت الحرب الباردة بمثابة جيتو أحكم عزلة أدب الخيال العلمي[5]، ولكنها ما لبثت أن انتهت حتى عُدَّت مرحلة فاصلة بين مرحلتين عظيمتين من مراحل التطور هما: العصر الذهبي الأول الذي شهده جمهور أدب الخيال العلمي منذ (1938م)، والعصر الذهبي الثاني الذي أطلق عليه اسم

---

(1) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 86، 98، 104. وينظر أيضا، Pierre Versins , Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, P 99

(2) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 110.

(3) ينظر، كنجزلي إيمس، « العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز و آخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 98.

(4) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 115.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

"الموجة الجديدة" في بريطانيا (British New wave) ، وساهمت في ظهورها مجموعة من المقالات الانتقادية التي هزت عرش الكتابات التي تنشد السلامة، برفضها نزعة الامتثال والتأقلم مع الأفكار الإيديولوجية السائدة في الكتابة آنذاك، فكانت هذه الانتقادات شعلة أمل أضاءت فترة الركود، و ابتُعثت بفضلها مرحلة الموجة البريطانية الجديدة ابتداء من سنة (1964م) حين أصدر مايكل موركوك (Michael Moorcock) مجلة "عوالم جديدة" (New worlds)[1]. وتعد الموجة الجديدة « أول صياغة جادة لثقافة إصدار مجلة في أدب بمعزل عن التراث الشعبي بتأييدها العلني لكتابات تشبه في أسلوبها الأساليب الأدبية المعاصرة وتنبذ القيم الأدبية التي تستهوي غمار الناس والتي شاعت في أدب الخيال العلمي إبان الخمسينيات »[2]، فكان من محاسن هذا البعث العودة إلى استبطان الذات الإنسانية و اكتناه أغوارها وانفعالاتها، وتجاوز سبيل الوقوع في هوة التخيلات المفرطة بالاستناد مجددا على ركائز علمية متينة.

و قد اعتمدت مجلة "عوالم جديدة" طرقا مستحدثة في بعث أدب الخيال العلمي في هيئة مختلفة تزيح عنه رداء الملمح الشعبي؛ حيث مزجته بتقنيات أدبية جديدة مستقاة من المذهب السيريالي وتيار الرواية الجديدة اللذين اقتحما إطار الأدب الفرنسي. فكانت التجارب الفكرية المتعلقة بأدب الخيال العلمي في عهد الموجة الجديدة أكثر ارتباطا بالكتابات الأدبية التجريبية المستحدثة أكثر من ارتباطها بمشاريع العلم وتقنياته[3]، فأدب الخيال العلمي المستحدث لم يعد مجرّد موضع مستحب لبسط الموهبة الحدسية من أجل عرض نبوءات علمية، أو تصوير مشهد الحياة في إطار عوالم غريبة تسودها الآلة والتقنية، بل صارت هذه العوالم مجرّد سبيل مبدئي أو خلفية متوارية تفسح المجال لعرض أساليب لغوية مختلفة تكشف عن خرائط جديدة للكتابة، ومن ثم بلوغ البعد الفني الجمالي بدلا من بلوغ بعد خامس يتجاوز البعد الرابع الذي يعدّ آخر بعد علمي متوصّل إليه، ودون حاجة ملحة في خلق كوكب مواز للأرض تدب فيه الحياة الراقية بينما لم يكتشف بعد في ثنايا المساحة الشاسعة التي يُخلّفها البعد بين كواكب المجموعة الشمسية. وبهذا يُعد الأسلوب آخر ميزة طبعت أدب الخيال العلمي بعدما وسمته العديد من المميزات سابقا، وقد وزع أسيموف هذه المميزات وفق أربعة مراحل « فترة سيادة المغامرة، فيما بين سنة 1926 حتى سنة 1938، وفترة سيادة العلم، فيما بين سنة 1938 حتى سنة

---

(1) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 116.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 117.

1950، وفترة سيادة "علم الاجتماع"، فيما بين سنة 1950 حتى سنة 1965، ثم فترة سيادة الأسلوب من آنذاك »[1].

ومن الكتاب البريطانيين الذين حققوا أعظم انتصارات هذه الموجه إضافة إلى موركوك؛ جيه.ج بالار (James Graham Ballard) وبريان ألدس (Brian Aldiss)، إضافة إلى زمرة من الكتّاب الأمريكيين الذين بلغهم تأثيرها، ومنهم: توماس.م ديتش (Thomas M.Disch)، و جون.ت. سلادك (John T.Sladek)، نورمان سبينراد، وكورت فون جوت ...[2]، وكذلك نفر من الكتاب الذين شهدوا العصر الذهبي بجميع امتداداته ومنهم الكاتب البريطاني آرثرسي. كلارك والكاتب الأمريكي إسحاق أسيموف، و مايكل كرايتون[3].

ارتبط بالموجة الجديدة البريطانية مصطلح جديد رافق الرمزين (S.F) اللذين يقصد بهما "خيال افتراضي"* (Spéculative fiction) وليس "خيال علمي"، وازداد أدب الخيال العلمي إيغالا في حياة الناس بفضل الإخراج السينمائي، و لم تعدُ أن تكون الموجة البريطانية منطلقا لموجات جديدة أخرى، منها ما يدعى: "السيبربونك" (Cyberpunk)، وما يسمى "الخيال العلمي الصارم" (Hard S-F) المرتبط أساسا بالتقنيات العلمية وتفاصيلها الدقيقة والقضايا المتعلقة بتطوراتها، مقابل "خيال علمي شعري أو ناعم": (Poetic/Soft S-F) الذي يميل نحو الاهتمام بالموضوعات الفلسفية والنفسية والسياسية والاجتماعية[4]، رغم أنه لا يستبعد استخدام المعلومات العلمية و لكن بوصفها وسيلة مساعدة للإحاطة بهذه الموضوعات[5]. ويعدّ الكاتب الأمريكي فيليب كيندرد ديك (Philip.k. Dick) أبرز الكتّاب الذين تمثلوا التطورات التي بلغها أدب الخيال العلمي منذ منتصف الستينيات؛ حيث تعدّت شهرته كتاب الأدب العام لأنّه لم يأخذ على عاتقه سوى كتابة أدب خيال علمي خالص دون أن يكتب في مجال أدبي آخر، لذلك فقد كانت أعماله مكسبا عظيما لأدب النوع، وخاصة في تطوراته الأخيرة. وأبرز روايات ديك، و التي لم تكتب سوى في إطار خيال علمي بحت: "في انتظار العام المنصرم" (Waiting for last year)، و"رجل القصر العالي" (The man in the high castle)، و"عالم ضد الساعة" (Counter-clock world)[6].

---

(1) جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج. ولز إلى روبرت هينيلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز و آخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 51.

(2) ينظر، كنجزلي إيمس، « العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي »، ضمن المرجع نفسه، ص 83 - 85.

(3) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 86، 93، 101.

* وصف جيرارد ديفلوث هذا المصطلح بالغموض والاتساع و العمومية، ينظر المبحث الثاني من هذا الفصل، ص 110.

(4) ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص ص 255، 257، 263.

(5) ينظر، محمد العبد، « الخيال العلمي استراتيجية سردية »، مجلة فصول، ع 71، ص 29.

(6) ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص 258، 265.

أثر فيليب.ك ديك بإنجازاته المتخصصة في بروز تيار السيبربونك الذي مثّل صورة أدب خيال علمي مابعد حداثي بصفة رسمية انطلاقا من (1984م)، مع نشر وليام جبسون (William Gibson) روايته "الرواية الجديدة" (Neuromaner)[1] التي تجسد بصفة فعلية ملامح السيبربونك؛ حيث يغدو المكان افتراضيا يتجلى كل ما فيه تجليا رقميا من خلال الفضاءات التي تشكلها شاشات الحواسيب كما يغدو الإنسان شكلا آخر يتعدى خصائصه الطبيعية: « تتخيل قصص السيبربونك انهيار الطبيعة العضوية والتكنولوجيا غير العضوية عمليات نزع المظهر الطبيعي حيث يتحول "الإنسان" 'حرفيا' إلى ما بعد الإنسان »[2]. بهذا توارت الطبيعة البشرية التقليدية أمام ظهور كائنات أكثر تفوقا سواء أكانت كائنات مستنسخة أم رجالا آليين أم كائنات بشرية تتمتّع بذكاء اصطناعي خارق فيما يعرف بالسيبورج (Cyborg)، أي الإنسان التقاني الذي يُتخذ عقله الطبيعي موضعا لتخزين البرامج الذكية التي كانت فقط ملكا للحواسيب، وتخزين الرقائق فائقة القدرة أيضا، أكثر من أن يكون إنسانا آليا يختزن ويسترجع كل المعلومات الخاصة بالطبيعة البشرية [3]. وبذلك صارت أشكال الحياة الطبيعية والبشرية خاضعة لتسييرات وقوانين البرامج الإلكترونية مما يجعل الحياة تسير وفق نمط رقمي مفترض معيّن.

لعل انتشار المجلات قد ساهم في شهرة أدب الخيال العلمي حتى اتخذ ملامحه المميزة عند نفر من الكتّاب الذين التزموا بحفظها وتطويرها. و استحوذت المجلات خشنة الورق على نشر أغلبية أعمال كتاب الخيال العلمي طيلة الفترة الممتدة من (1926م) إلى غاية (1946م)[4]. و قد ساهم نشر الأعمال الإبداعية ضمنها في بروز نقد أدب خيال علمي ذي صبغة شعبية. و لم يقف النقد الموازي لهذا الأدب عند هذا الحد؛ حيث ساهمت المجلات المشهورة التي خرجت عن نطاق تلك الفترة المحددة، التي لم يظهر فيها بعد كِتاب يحتوي دراسات في النوع، ومنها "مجلة التوهمات وأدب الخيال العلمي"، و"المجرّة لأدب الخيال العلمي" في انتقال الكتابة النقدية إلى الكتب في شكل مقدمات لطائفة من المختارات الأدبية[5]. بل وأكثر من ذلك حيث ساهمت "عوالم جديدة" في خلع الطابع الشعبي عن الكتابة النقدية التي ظلت مرتبطة به طيلة فترات نشر نصوص أدب الخيال العلمي في المجلات الشعبية، فكان من نتائج اقتفاء الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعية الأدبية (سيريالية، رواية جديدة) أن ظهر نقد أكاديمي خاص

---

(1) ينظر، فيرونيكا هولجنر، « الخيال العلمي و ما بعد الحداثة »، مجلة فصول، ع 71، ص 135، 137.

(2) المرجع نفسه، ص 136.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 136، 137، وينظر أيضا، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والنص، ع 06، ص 266.

(4) ينظر، جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج. ولز إلى روبرت هينلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 64.

(5) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 111.

بأدب الخيال العلمي شبيه إلى حد كبير بالنقد الأكاديمي الخاص بأدب الصفوة، ومن ثم فقد استفادت الدراسة الأكاديمية لأدب النوع من النظريات والمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، مثل: الماركسية الجديدة، والتحليل النفسي، والنقد النسوي، والنقد البنيوي[1]، فظهرت إلى اليوم بحوث ودراسات « عن الخيال العلمي من حيث هو خطاب سيميائي، وعن شعرية الخيال العلمي، والخيال العلمي النسوي، والخيال العلمي من حيث هو إنتاج للواقع، والخيال العلمي والتصورات اليوتوبية، والنظرية الثقافية وعلاقاتها بالخيال العلمي المعاصر وغيرها »[2].

و نتج عن انفتاح أدب الخيال العلمي على المناهج والنظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، ازدياد عدد الكتب النقدية المهتمة بدراسة تطورات أدب النوع وأساليبه ومواضيعه، بعدما كانت محدودة في نطاق أسماء معينة مثل: ج.أ.بيلي (J.O.Bailey) الذي ألف أول دراسة علمية جادة لهذا النوع الأدبي، عنوانها "حجاج سائحون عبر الفضاء والزمان" (Pilgrims through space and time) سنة (1947م)، والتي واجهها التجاهل التام من قبل الدوائر الأدبية الأكاديمية، وظهر من بعده اسم آخر وهو كنجزلي أميس (Kingsley Amis) مؤلف: "خرائط جديدة للجحيم" (New maps of hell) سنة (1960م). ومنذ سنوات السبعينيات توالى المزيد من الكتب النقدية، حيث أصدر توماس كلارسون (Thomas Clareson) كتابا عنوانه: "أدب الخيال العلمي: الوجه الآخر للواقعية" (Sf :The other side of realism) سنة (1971م)، والذي شارك بدوره في تأسيس "جمعية أبحاث أدب الخيال العلمي" (Science Fiction Research Association) سنة (1970م). إضافة إلى أسماء أخرى مثل: داركو سوفن (Darko Suvin)، وغاري.ك وولف (Gary k.Wolf)، و روبرت سكولز (Robert Scholes)، و إريك رابكين (Eric Rabkin) ... و لم يقف الأمر عند حدّ الكلمة المطبوعة؛ إذ رُصدت الأموال لتمويل الاجتماعات الأكاديمية من أجل مناقشة قضايا أدب الخيال العلمي، و عقدت مؤتمرات دولية عديدة[3]. كما سمحت شبكة الأنترنت بتسجيل العديد من المواقع التي يتبادل من خلالها هواة أدب الخيال العلمي و دارسوه مناقشات عن قضايا عديدة تخصه وكذا تبادل الآراء ووجهات النظر[4].

قد يحمل تطور أدب الخيال العلمي على الظن بأن الأمريكيين يمتلكون الحصة الكبرى منه، ولكن هذه الفكرة يجب أن توضع جانبا، لأن هذا الجنس الأدبي ظل يتدفق دائما في الاتحاد السوفياتي

---

(1) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 120.

(2) محمد العبد، « الخيال العلمي إستراتيجية سردية »، مجلة فصول، ع 71، ص 32.

(3) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص ص 119 - 122.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 111، 129.

أين عرف تطورا معتبرا معادلا للأمريكي[1]. وإذا كانت كل من فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية تضم أسماء تمتد من مرحلة الإرهاصات إلى مرحلة التطور، فما هي معالم تطور أدب الخيال العلمي في الإتحاد السوفياتي؟ وما هي الاختلافات المتحققة التي تميزه عن أدب الخيال العلمي في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية؟.

عندما يقدم الاتحاد السوفياتي قائمة جذور أدب الخيال العلمي تبرز رواية "4338" للكاتب و.أوديفسكي (W.Odjewski) الصادرة سنة (1835م)، بوصفها أولى الروايات التي تتقمص خصائص أدب النوع[2]. وفي مستهل القرن العشرين بزغ أدب الخيال العلمي السوفياتي بتأثير جزئي من كتّاب أدب الخيال العلمي الأمريكي الأوائل مثل إدجار رايس بوروز (Edgar Rice Burroughs). ولكن تيار الكتابة الأوسع في هذا المجال كان متأثرا بذلك التيار الذي يتمتع بتشجيع السلطات، ويتعلق بموروث جول فيرن المنشور في "الرحلات العجيبة"، فكان من أبرز الكتاب الروس ارتباطا به: أ. بلاييف (Alexandre Bieliaiev) الذي سُمي "جول فيرن الروسي" بسبب اعتماده أسلوبا تعليميا مبسّطا يتماشى مع المنظومة التربوية الجديدة في روسيا. ثم تسببت الهيمنة الستالينية في توقف الكتابة على شاكلة أدب الخيال العلمي، و عُد هذا الجنس الأدبي ضارا منذ سنة (1931م)، لبعده عن الواقع ما خلا بعض ما كتبه بلاييف والكتاب الذين كسروا حاجز الصمت عن فئة الشباب الأكثر تلقيا له. ثم بعث أدب الخيال العلمي السوفياتي مجددا ممثلا بإيفان أفريموف (Ivan Efremov) بفضل بعض التأثير الأمريكي مرة أخرى، خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن الحرب الباردة فرضت عزلة ثانية عليه في الاتحاد السوفياتي، فلم يتطرق الكتاب سوى لمواضيع مضادة للولايات المتحدة الأمريكية، يكاد ينعدم فيها التخيل بالتشديد على الاقتراب من الواقع؛ فقد كان أدب الخيال العلمي في تلك الفترة قائما في أغلبه على وصف نشاط العلماء ووظائفهم ومسيرة ابتكار التقنيات والمنجزات الجديدة وضبطها، والاهتمام بآليات الأشغال ووسائل استخلاص الطاقة والآلات الزراعية وغيرها من الشؤون المرتبطة بالتقدم العلمي، إلى أن حل عام (1957م)، عام نقد الستالينية[3]، فولت سلطتُها مذ ذاك وانفتح عهد جديد لأدب الخيال العلمي في الاتحاد السوفياتي؛ إذ تخلى عن تمثيل النظريات والسلطات السياسية المهيمنة، « والتفت أكثر فأكثر نحو الخيال العلمي الغربي؛ حيث التقانة والآلة تخلي المكان للإنساني والاجتماعي، ودون أن يظهر في الواقع اعتراض على المجتمع السوفييتي، فإن المجتمع الحديث هو موضوع نقد يتجاوز الصراع المضاد للرأسمالية »[4].

---

(1) Voyant, Boris Vian, Cinéma science - Fiction, P 132

(2) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 52.

(3) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص ص 51، 52.

(4) المرجع نفسه، ص 53.

ويتميز أدب الخيال السوفياتي في عمومه بخاصية أساسية، هي التفاؤل، يتضاءل حجمها كلما اقترب أدب الخيال العلمي من المجتمع الغربي حيث يتعاظم التشاؤم والخوف والإحساس بالخطر القادم. ولا تتعلق الخاصية التفاؤلية في الاتحاد السوفياتي بأدب النوع وحده بل هي تشمل كافة أنواع الأدب الرسمي الذي يُتَوخى فيه التطابق مع الإيديولوجية الرسمية السائدة وعدم مخالفتها، لذلك لم يتطرق أدب الخيال العلمي السوفياتي لمواضيع تقلل من قيمة الإنسان فتتخيل وجود كائنات غيره في الوجود؛ فاختفت فيه مواضيع المتغيرين بالطفرة والسفر في الزمن و العوالم الموازية للأرض، وحتى الاستباقات يُستحب فيها ألاّ تكون بعيدة في الزمن بل أكثر ارتباطا بالمعطيات الواقعية حتى يتمكن الناس من رؤية نتائج النظام الإيديولوجي في فترات قصيرة[1]. وانطلاقا من ذلك يصور كتاب أدب الخيال العلمي السوفياتي بيئة يختفي فيها الشر، وإن وجد فيها نزاع فهو كائن بين الخير والأكثر خيرا، ينتهي بالصداقة رغم الخلاف في أغلب الأحوال. ولذلك لا يبدي أدباء النوع السوفياتيون اهتمامهم باستباق الكوارث المقبلة « سواء منها الطبيعية، أو تلك التي يسببها الإنسان؛ أما المشاكل المطروحة على البشرية، فإن ما تتمتع به من حكمة كفيل بحلها، والإنسان قادر على كل شيء والإرادة البشرية لديها جواب لكل سؤال »[2]. في مقابل ما سبق ذكره ، لا تسيطر صفة التشاؤم بصفة مطلقة في العالم الغربي، إذ إنها صفة تتراوح بين البروز والاختفاء تبعا لأحوال المجتمع الرأسمالي، وحتى في نطاق الكاتب الواحد؛ فويلز الذي يستشهد به النقاد على أنه أكثر كتاب أدب الخيال العلمي تشاؤما، عدّل من رؤيته هذه، خصوصا بعد الحرب العالمية الأولى، فطرح في روايته "رجال كالآلهة" (1923م) وكذلك في روايته "يوتوبيا حديثة" (A modern utopia) المؤلفة سنة (1905م)، أي قبل الحرب العالمية الأولى، أفكارا أكثر تفاؤلا في الوقت الذي كانت فيه النتيجة الطبيعية لتوجه أفكار الكتّاب بعد هذه الحرب تنحو نحو التشاؤم لا العكس.[3]

يستنتج مما سبق أنّ أدب الخيال العلمي قد بلغ اليوم درجة عالية من التطور في جميع الدول الغربية، لا تقل أهمية عن الأدب العام، حيث امحت تماما الإشكالية السابقة التي كانت تعدّه تيارا هامشيا يستهوي فئة الشباب التي تتهافت صوب جميع منابع المتعة مهما بسطت قيمتها الأدبية. ولكنّ هذا التيار الذي عدّ هامشيا، حسب النقاد والدارسين الأكاديميين، قد شكل مرحلة مهمّة في تاريخ أدب الخيال العلمي الذي تمكن من كسب جمهور عريض من فئات المجتمع المثقفة والأدنى ثقافة، الغنية والأقل غنىً، الطالبة للمتعة والأخرى التي يستميلها تتبع الافتراضات العلمية، وذلك بفضل المجلات زهيدة السعر، والتي رغم مظهرها البسيط الذي لا ترتضيه غالبا المؤسسة الأكاديمية، كانت تؤكد على أهمية

---

(1) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 53.

(2) المرجع نفسه، ص 68.

(3) المرجع نفسه، ص ص 62 - 60.

بناء التكهنات والنبوءات وفق أسس علمية معقولة، وعلى احترام مبادئ الكتابة الأدبية، بفضل حرص رؤساء تحريرها على تتبع خطوات الكتّاب وإرشادهم إلى مفاتيح كتابة أدب خيال علمي، حتى ظهر نقد شعبي احتوته تلك المجلات، ظلت تتطور بموجبه الكتابة الخاصة بأدب النوع. فانتقل من مرحلة تسخير العلم لخدمة المغامرة والمتعة إلى مناقشة قضية تأثيره في الحياة اجتماعيا وسياسيا إن سلبا أم إيجابا إلى غاية اتخاذه خلفية تتراءى قبالتها إمكانيات التعبير الأدبي، مما حمل المؤسسة الأكاديمية على الاعتراف بجدية أدب الخيال العلمي بوصفه نوعا أدبيا لا يقل أهمية عن بقية الأنواع الأدبية؛ فتوافد عليه النقاد يدرسونه ويحللونه من وجهات نقدية متعددة عدد المناهج النقدية التي تعج بها ساحة النقد الأدبي.

ومع ذلك لم تجعل التطورات الأخيرة أدب النوع أدبا صافيا، يمضي في تيار واحد مع الأدب الاعتيادي، بل إنه يظل أدب خيال علمي يجتمع فيه الأدب بملامحه المألوفة مع ملامح الخيال العلمي حيث يُتخذ العلم منطلقا للتخيل، ليتأكد بعد ذلك أن أدب الخيال العلمي مهما بلغت تطوراته الأسلوبية التي تجعله شبيها بأي من الأنواع الأدبية المعلومة التي يُتوخى فيها جمال العرض ورونقه، فإن العلم يبقى عنصرا رئيسيا لا يتجزأ منه سواء أكان ذلك بدرجة أدنى كما في أدب الخيال العلمي الشعري الذي يطغى فيه طرح القضايا الواقعية التي تنبثق عن المجتمع العلمي بأسلوب فني جمالي، أم بدرجة أعلى حيث يُتخذ الأسلوب وسيلة لعرض تصورات علمية افتراضية فائقة التطور، تتجاوز نطاق الاستيعاب الواقعي.

ب – مسار نشأة وتطور أدب الخيال العلمي في البيئة العربية:

بلغ أدب الخيال العلمي في البيئة الغربية درجة كبيرة من الرقي والازدهار، فمس جميع وسائل الإذاعة والنشر، و لم يعد هنالك سبب يدعو جمهوره للخجل من تلفظ اسمه أو حمل مجلة تضم قصصا منه، أو قراءة كتاب يناقش قضايا تخصه أو ارتياد شبكة الأنترنت لتبادل الآراء فيما يتعلق بقيمه المادية العلمية، والأدبية والنفسية والاجتماعية والسياسية، سواء أكان المهتمون به نقادا أكاديميين أم نقادا خارج نطاق المحيط الجامعي، قرّاءً بمستويات جامعية أم قراء اعتادوا تذوق القيم الجديدة التي يبعثها أدب الخيال العلمي. في خضم هذا التطور تقع التساؤلات التالية: ما هيئة أدب الخيال العلمي عند العرب؟ وما مدى تقبل القراء له؟ وكيف يؤثر الوسط العلمي عليه سلبا وإيجابا؟. وإذا كان لأدب الخيال العلمي دور رائد في إحداث التغيير والتطوير في المجتمع الغربي، فما هو الدور الحيوي الذي يتطلع إلى أدائه في المجتمع العربي الذي لم يبلغ ما بلغه الغرب من تقدم وارتقاء؟.

سبق أن اتخذت كثير من اليوتوبيات والروايات التي سبقت عصر فيرن بوصفها مجرّد إرهاصات لأدب الخيال العلمي، ولا تقع في صميم أدب خيال علمي خالص لأنها لم تواكب العلم بمظهره

التطبيقي؛ حيث غدت الأفكار العلمية المتجسدة للعيان مصدر إلهام للأدباء، وصنيع الأدباء مصدرا لإعادة تركيب الصور العلمية المتجسدة بطرائق و كيفيات جديدة، لهذا فقد « ربط الباحثون في نظرية الخيال العلمي بين قوة الخيال العلمي والقوة التكنولوجية والعسكرية. الدول الأقوى تكنولوجيا وعسكريا هي الدول الأقوى في خيالها العلمي. من ثمّ لا غرابة أن نرى الآن أبحاثا عن أمريكا بوصفها خيالا علميا »[1]. مما يعني أن التكنولوجيا والقوة العسكرية تحفزان الخيال العلمي، والخيال العلمي بدوره محفز للقوتين. وبإعادة تقليص متطلبات الخيال العلمي بجعل القوة العسكرية جزءا لا يتجزأ من القوة التكنولوجية التي تشمل كثيرا من مظاهر الحياة، ثم محاولة استقصاء واقع أدب الخيال العلمي العربي تتبادر أسئلة كثيرة في الذهن، أبرزها: هل يعني ضعف القوة التكنولوجية عند العرب غياب أدب الخيال العلمي؟ و هل غياب خيال علمي عربي (والذي هو سبيل العلماء للابتكار التكنولوجي) يشكل غيابا آخر لقاعدة علمية متينة هي منطلق الأدباء لبناء عوالم متخيلة ضمن قالب أدبي ينتج في النهاية أدب خيال علمي؟.

لا شك في أن أدب الخيال العلمي يغني حيث التقدم العلمي والازدهار التكنولوجي؛ « فإذا كان البلد متقدما علميا – كان أدباؤه على دراية ومستوى علمي ملائم، ومن ثمّ فإن احتمالات الكتابة في المجال العلمي تكون أوسع وأشمل وأدق »[2]. وبذلك فأدب الخيال العلمي يرتبط ارتباطا عضويا متينا مع واقع المجتمع العلمي، فمن الطبيعي أن يزدهر في بيئة متقدمة علميا، ويخمل أو ينعدم في بيئة يضعف فيها الوجود العلمي. ولاشك أيضا أنّ أدب النوع في البيئة الغربية يعبر عن هوية المجتمع الغربي المتقدم، حتى إنّ القارئ فيها لا يجد نفسه غريبا عن أجواء المحيط الذي يعيش فيه أثناء قراءته لآثار الخيال العلمي، فيطرح أسئلة في صميم الحياة التي يحياها، كقوله:

> « من أنا في هذا العصر التقني؟ ومن سأكون في المستقبل؟. ولعل هذا السؤال سيساعده على تحديد هويته التي لا تخرج عن الموازنة بين الروح والمادة في أية حياة تضمن لأبنائها الحد الأدنى من رغد العيش. و يختلف مضمون السؤال إذا كان قارئ قصص الخيال العلمي من البلدان المتخلفة حضاريا، لأن هذا القارئ يسأل سؤال الهوية نفسه مع اختلاف واضح في المضمون. فهو يتساءل في أثناء القراءة: أين أنا من هذا التقدم العلمي؟ وأين سأكون في المستقبل العلمي؟. وهو – بذلك – يحدد هويته ضمن العالم المتخلف، ويحدد حجم الكارثة التي ستحل به في المستقبل إذا استمر على هذه الحال من التخلف العلمي. و لعله يعي أنه أكثر روحانية من الحد

(1) محمد العبد، « الخيال العلمي إستراتيجية سردية »، مجلة فصول، ع 71، ص 28.
(2) نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ص 364.

المطلوب للحياة في مجتمع الحديث، وأقل مادية من الحد الأدنى اللازم للنهوض بالحياة في العالم الثالث »[1].

تقع البلدان العربية ضمن العالم الثالث الذي لم يبلغ مستوى التقدم العلمي والتكنولوجي الغربي، وقد تلزمه سنوات طوال وأموال طائلة لإدراكه. ولكن التخلف لا يعني الاستمرار في تمجيد القضايا الروحية مقابل القضايا العلمية المادية، أو الاستمرار في إعلان التضاد الذي لا ينتهي ظاهريا بين العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية، بل لابد من التقريب بين الطرفين والارتكاز على كليهما حتى يمكن للفرد العربي أن يضمن الحد الأدنى من التقدم العلمي دون أن ينفصل تمام الانفصال عن تلك القضايا الروحية أو يقطع اهتمامه بالعلوم الإنسانية التي تشكل جزءا ضروريا في هوية الفرد العربي. ليتحدد ههنا دور أدب الخيال العلمي في تطوير المجتمع العربي بدفع الإنسان إلى تأمل حياته السابقة والعمل لاستدراك ما فاته حتى يمكنه بعد ذلك الانتقال من التساؤل عن موقعه من التطور الحاصل في الغرب وموقعه من استمرار التطور الغربي في المستقبل إلى طرح أسئلة تتعلق بوجوده وكينونته ضمن التطور الفعلي الحاصل، وصيرورته ضمن هذا التطور في المستقبل. ذلك أن الإنسان الغربي وقد تبوأ قمة التطور التي حددها هو بنفسه من خلال نشاطاته التكنولوجية، لا يتساءل عن موقعه، فهو الذي احتذى الخيال العلمي إلى حده الواقع بالفعل وأعطاه صورته الكائنة، وهو الذي سيكون حوذي العلم نحو فتوحات المستقبل إذا أحسن استثمار إمكانياته المادية وقدراته العقلية والتخيلية كما هو حاصل اليوم. لذلك نجده يطرح أسئلة عن هيئته الكائنة في ظل التطور وهيئته التي ستكون، إيجابية أم سلبية، في ظل المعطيات الموجودة.

يتضح مما سبق أن العلم التطبيقي ضروري لقيام أدب الخيال العلمي، ولكن ضعفه في بعض دول العالم الثالث مثل دول الأمة العربية لا يعني رفضه لعدم وجود باعث أو حاجة تستحث طلبه. فمهما بدا أدب الخيال العلمي الغربي غريبا في كثير من تفاصيله عن القارئ العربي أو بعيدا عن مستوى فهمه فإن الكتاب العرب ملزمون بخوض غمار هذا النوع الأدبي الذي صار علامة العصر العلمي، وذلك بتأليفهم لنصوص خيالية علمية تمس شتى الأنواع الأدبية، فتساهم في نشر الثقافة العلمية بطرق وأساليب سهلة واضحة تتيح للقراء استيعابها، حتى لا يعود الجفاء الذي يستبد بالأفهام بين العلم والأدب. ومن ثم فإن أدب الخيال العلمي يساعد على تقريب الثقافة العلمية من القراء وليس له دور في إذاعة الإحساس بالغربة أو التخلف الذي ينشأ عن إدراكهم لعجزهم وعدم قدرتهم على اللحاق بمستوى التقدم الغربي نظرا لمكانة مجتمعهم الدنيا في سلم التقدم، « ومسوغ النفي هنا هو أن المجتمع المتخلف ليس مجتمعا سكونيا بمعنى الخلو من الحركة، بل هو كذلك بمعنى سكون السطح الخارجي والأشكال

[1] سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 67.

الظاهرية، وغليان الأعماق وتحفزها للحركة. و من ثم هناك احتمال كبير لإسهام قصص الخيال العلمي في دفع الغليان من الأعماق إلى السطح، وتحريض الحركة الداخلية الكامنة على أن تصير حركة خارجية فاعلة »[1]. فأدب الخيال العلمي يدفع الدول المتطورة إلى بذل المزيد من الجهد لإدراك الاكتشافات العلمية التي تجول في أخيلة الكتّاب، ويدفع الدول المتخلفة إلى الإصرار على مواكبة التطورات الحاصلة والأخذ من منافع العلم التي أفادت العالم المتطور بغض النظر عن مستوى تطورها أو مدى بعدها أو قربها من مستوى التقدم الغربي، ودون أن تتخلى بصفة مطلقة عن الجانبين الروحي والإنساني اللذين تزخر بهما ثقافتها.

لعل متأمل نتاج أدب الخيال العلمي العربي يجد أن أبرز المشاكل التي تواجهه هي التهميش من قِبل القراء والنقاد على حد سواء، فهو لا يجد له قاعدة قراء متينة ولا حركة نقدية جادة تمحص نصوصه وتقيمها وتبين للقراء جيدها وما لم يرتق بعد إلى مصاف الجودة، وذلك راجع أساسا إلى ضعف إقبال دور النشر على هذا النوع الأدبي الجديد في البيئة العربية، واعتياد الارتكان إلى ما هو ثابت ومستقر بدلا من الإقبال على نشر نوع جديد يحمل كثيرا من ملامح التغيير في زمن ومكان يحتاجان فعلا إلى التغيير. ولكن وضع مشكلة النشر في الواجهة قد تحجُبه برأي مخالف يحدد جوهر الإشكالية من خلال قانون العرض والطلب؛ حيث يمنع عدم إقبال القراء على قراءة النوع الأدبي المراد من الإقبال على نشره لأن هؤلاء القراء لم تتشكل لديهم بعد « قواعد علمية وخلفيات منظمة لتلقي أدب الخيال العلمي الذي يُبنى أساسا على قواعد وأسس علمية »[2]. وانطلاقا من هذا فإن حل هذه الإشكالية يقع في إعادة تهذيب ذوق المتلقين، بحيث لا يرتكن عند الفكرة التي يقوم بصددها الأدب بوصفه « ما يخدم المجتمع وما يرتبط بتأصيل قيم العدل والحب [أو أنه] ما انتقل من النافع الذي يحقق أهدافا نفعية مباشرة إلى الجميل الذي يترك أثرا جماليا لدى المتلقي »[3].

و لكن إذا كان تأصيل وجود أدب الخيال العلمي في البيئة العربية يستلزم غرس قيم جديدة لا تتناقض معها فكرة الأدب الجميل، وفكرة حب المعرفة بوصفها جزءا من الواقع الاجتماعي وسبيلا لتحقيق العدل ونشر الحب والإخاء فيه ... فإن مدخل هذا التأصيل هو إقبال دور النشر على نشر قصص وروايات الخيال العلمي، وما يلحقها من دراسات تنظيرية تدرس تاريخ انبثاق أدب الخيال العلمي عند الغرب، وجذوره في التراث العربي وامتداد الكتابة فيه في العصر الحديث، ودراسات نقدية

---

(1) سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 68.

(2) هيثم خيري، « العرب لا يعرفون الخيال العلمي لأن عقولهم مبرمجة على الأدب »، الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، ع 8986، الأحد 07 جمادى الأولى 1424هـ، 06 يوليو 2003 م، ضمن الموقع الإلكتروني:
⟨http://www.asharqalawsat.com/details.asp.⟩
استخرجت الصفحة في 18 نوفمبر GMT 13:59:53/2008.

(3) الموقع نفسه.

لقصص وروايات خيال علمي عربية سواء أكان نشرها كائنا في كتب أم في مجلات، وهذا ما حققته دور النشر بالفعل؛ إذ نشرت العديد من المجموعات القصصية والروايات والمسرحيات التي كتبت في إطار خيالي علمي بحت، وما يتبعها من دراسات تنظيرية ونقدية، مثل ما كتبه محمد نجيب التلاوي: "قصص في الخيال العلمي – دراسة في تأصيل الشكل وفنيته"، ويوسف الشاروني: "الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر"، نهاد شريف: "الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية"، محمد عزام: "الخيال العلمي في الأدب"، وطالب عمران: "في الخيال العلمي"، و"في العلم والخيال العلمي"، عزة الغنام: "الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي"، محمود قاسم: "الخيال العلمي أدب القرن العشرين"، رؤوف وصفي: "أدب الخيال العلمي – التاريخ والرؤيا". إضافة إلى نشر العديد من المقالات في المجلات[1]. وترجمة كتب ونصوص ومقالات غربية، مثل ترجمة ميشيل خوري لكتاب المؤلف الفرنسي: جان غاتينيو، وترجمة حسن حسين شكري لمجموعة من المقالات لكتّاب مختلفين، ضمها كتابه: "آفاق أدب الخيال العلمي".

ما يعنيه تعدد صور النشر هو أن أدب الخيال العلمي موجود في البيئة العربية إبداعا و نقدا و ترجمة، رغم المشاكل المذكورة سابقا. وهذا ما يدل على أن أدب الخيال العلمي قد دخل البيئة العربية ليعبر عن حاجتها في تغيير بعض الثوابت الاجتماعية البالية وتجريب مداخل جديدة للكتابة الأدبية دون أن يكون نمطا متعاليا على الواقع العربي والثقافة العربية السائدين.

تحضر في التراث العربي كتابات طلائعية تجسد بعض ملامح أدب الخيال العلمي؛ إذ تضمنت أحلاما وأمانيَ وصورا متخيلة تقابلها اليوم نماذج علمية واقعية متحققة، يتجلى ذلك في يوتوبيا الفارابي "آراء أهل المدينة الفاضلة"، وقصة الكاتب الأندلسي ابن طفيل "حي بن يقظان"، ورحلات السندباد السبع في "ألف ليلة وليلة"، وقصص أخرى فيها مثل حكاية عبد الله البري وعبد الله البحري وحكاية أبي خصيب والفارس النحاسي، إضافة إلى ما تحتويه كتب الرحالة والجغرافيين العرب من عجائب وغرائب كالقزويني والإدريسي والمسعودي وابن خرداذبة و ياقوت الحموي وابن بطوطة[2]، وكذلك "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، وعينية ابن سينا، وتائية أبي حامد الغزالي، والتي تضم جميعها معطيات خيال علمي كثيرة[3]. احتوت مؤلفات الكتّاب السابقين نبوءات وتصورات حدسية كثيرة أصبح لها اليوم مقابلها الواقعي مثل البساط السحري المتخيل الذي جسدت دوره اليوم الطائرة، وآلات التصوير والأقمار الصناعية والحاسوب والمركبات الفضائية والغواصات، التي تقوم بما كان يقوم به الجن

(1) ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص ص 96، 97.

(2) ينظر، محمد عزّام، الخيال العلمي في الأدب، ص ص 14 – 25، و ينظر أيضا، عزة الغنّام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص ص 65 – 82.

(3) ينظر، فيصل الأحمر، « في مقاربة الخيال العلمي »، مجلة النص والناص، ع 06، ص ص 250، 251.

والعفاريت في قصص ألف ليلة وليلة من قطع للأمكنة البعيدة واختراق للفضاء وتقريب المسافات واختصار الأزمنة وغوص في أعماق المحيطات.

لاشك في أن لقصص التراث الشعبي العربي بعض مقومات أدب الخيال العلمي الحديث ولكنها لا تنتمي إليه صراحة مثلها مثل اليوتوبيات والقصص الغربية التي لا تعد أدب خيال علمي حقيقي بقدر ما هي تحمل الإرهاصات الأولى له، لذلك كانت بدايته الرسمية ممثلة بقصص وروايات جون فيرن، وتبعا لهذا التأريخ فإن كاتب الخيال العلمي العربي الحديث يتجه بالضرورة إلى الكتابات الغربية في هذا اللون الأدبي، التي رافقت مجريات نهضة العلم التطبيقي، محاولا إرساء دعائمه في أدبنا[1]. وإذا كان كتاب الخيال العلمي العربي الأوائل قد أوحوا للقراء أن يتصوروا بأن عطاء أدب الخيال العلمي محدود بموضوعات الكتّاب الكلاسيكيين الغربيين مثل فيرن وويلز، رغم أن أدب الخيال العلمي الغربي قد قطع بعدهما أشواطا كبيرة من التقدم[2]، فإن الكتّاب العرب اللاحقين قد ساهموا بأفكارهم في محو هذه الصورة وبث روح جديدة في نصوصهم تواكب ما وصله أدب النوع الغربي من رقي في الأفكار والأساليب، وهذا ما يثبته ازدياد كتاب أدب الخيال العلمي العرب والذي تتبعه كثرة النصوص وتنوع الموضوعات التي تتجاوز ما كتبه الرواد العرب الأوائل، حتى إنه ليمكن تقسيم تطورات أدب الخيال العلمي العربي إلى ثلاثة مراحل أساسية:

المرحلة الأولى – فترة الرواد (1926- 1969م):

يحدد محمد عزام منتصف الخمسينيات تاريخ البداية الحقيقية لأدب الخيال العلمي العربي، وذلك عندما أصبح دخول الإنسان الفضاء حدثا واقعيا. و يعد توفيق الحكيم، حسب نفس الكاتب، أول من اهتم بأدب الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث[3]. ولكن البداية الحقيقية له، حسب محمد أحمد مصطفى، تعود إلى سنة (1926م) عندما نشر المفكر المصري سلامة موسى قصة فلسفية رمزية تدعى "خيمي" ضمن كتابه "أحلام الفلاسفة"، ليلتفت الأدباء من بعده إلى هذا النوع الجديد الذي يتجاوز تقاليد بناء الحدث والزمن والمكان والشخصية، ومنهم الكاتب المصري يوسف عز الدين عيسى الذي ألقى عبر البث الإذاعي أول تمثيلية له في أدب الخيال العلمي سنة (1940م)، هي "عجلة الأيام" واستمر بعدها في إلقاء مزيد من التمثيليات: "بنورة الأميرة المسحورة" (1942م)، "رجل من الماضي" (1950م)، "أنباء هامة" (1955م)، "الطوفان" (1960م)[4]. أما توفيق الحكيم فقد كتب أول مسرحية خيالية علمية سنة (1950م) بعنوان: "لو عرف الشباب" ضمن مجموعة مسرحيات تدعى "مسرح الحياة"

---

[1] عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص 44.

[2] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 04.

[3] ينظر، محمد عزّام، الخيال العلمي في الأدب، ص ص 68، 120.

[4] ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص ص 85، 86.

ثم واصل بعد ذلك كتابة مسرحيات أخرى تنتمي للنوع الأدبي، مثل: "رحلة إلى الغد" (1958م)، كما لم يخل نتاجه من قصتين قصيرتين خياليتين علميتين ضمن مجموعته القصصية "أرني الله" (1953م)، هما: "في سنة مليون" و"الاختراع العجيب"[1]. و ينتمي إلى مرحلة الرواد أيضا: الكاتب المصري فتحي غانم صاحب رواية "من أين؟" (1959م)، و مصطفى محمود الذي عرف بقدرته على تجسيد ملامح الخيال العلمي كما يتجلى في روايتيه: "العنكبوت" (1964م)، و"رجل تحت الصفر" (1967م)[2].

المرحلة الثانية – فترة الازدهار (1970- 2000م):

إذا كانت المرحلة الأولى قد مثلها أشخاص تبنوا خصائص أدبية معينة تخالف المألوف ضمن اهتمامات أخرى تتعدى أدب الخيال العلمي، فإن مرحلة الازدهار يحدد بداية مسارها الكاتب المصري نهاد شريف الذي لم يبد ولاءه إلا لأدب النوع؛ فكان أول كاتب عربي وضع خبرته الأدبية والفكرية في خدمة أدب الخيال العلمي، حتى إنه ليعد الوجه العربي المقابل للكاتب الأمريكي فيليب.ك. ديك الذي خصص هو الآخر مهاراته ووجّهها للكتابة ضمن حقل أدبي واحد لا يتعداه إلى غيره. وأول رواية خيالية علمية لنهاد شريف كتبها سنة (1972م)، عنوانها: "قاهر الزمن"، ثم كتب بعدها رواية ثانية: "سكان العالم الثاني" (1977م)، وقام بكتابة مجموعات عديدة تضم قصصا قصيرة، منها: "رقم 4 يأمركم" (1974م)، "الماسات الزيتونية" (1979م)، "الذي تحدى الإعصار" (1981م)، "أنا وكائنات الفضاء" (1983م)، ليعود سنة (1988م) لكتابة رواية أخرى بعنوان "الشيء" و أول مسرحية له: "أحزان السيد مكرر" (1991م)[3]. و لم يخل عصر الازدهار من كتاب مصريين آخرين أثروا أدب الخيال العلمي بقصصهم القصيرة ورواياتهم، منهم: حسين قدري، و رؤوف وصفي، صبري موسى، صلاح معاطي، عمر كامل، إيهاب الأزهري ...[4].

لم تبق هذه المرحلة محصورة في قائمة الكتاب المصريين، إذ برز فيها كتاب آخرون من مختلف الدول العربية، أضخمهم نتاجا في أدب الخيال العلمي الكاتب السوري طالب عمران الذي تجاوزت حصيلة تأليفه حصيلة تأليف نهاد شريف (ما يفوق خمسين مؤلفا لطالب عمران مقابل ما يقرب ثلاثين مؤلفا لنهاد شريف)[5]. و من بين ما تضمه حصيلة تأليف الكاتب السوري مجموعات قصص قصيرة منها: "كوكب الأحلام" (1978م)، "صوت من القاع" (1979م)، "ضوء في الدائرة المعتمة" (1981م) "ليس في القمر فقراء" (1983م)، "أسرار من مدينة الحكمة" (1988م)، "محطة الفضاء" (1987م).

---

(1) ينظر، محمد عزّام، الخيال العلمي في الأدب، ص 120.

(2) ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص 86.

(3) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 208، 209.

(4) ينظر، شوقي بدر يوسف، « أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام »، مجلة عمّان، ع 118، ص 80.

(5) ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص 89.

ومن رواياته: "العابرون خلف الشمس" (1979م)، و"خلف حاجز الزمن" (1985م)[1]. والتفت إلى أدب الخيال العلمي كتّاب آخرون توجوا مرحلة ازدهاره، منهم الكاتب الموريتاني: موسى ولد ابنو صاحب رواية: "مدينة الرياح" (1996م)، والكاتب المغربي أحمد عبد السلام البقالي صاحب رواية "الطوفان الأزرق" (1976م)، والكاتب السوداني جمال عبد الملك الملقب بابن خلدون بروايته: "العصر الأيوني" (1981م). وما يميز أدب الخيال العلمي العربي في فترة ازدهاره هو بروز أقلام نسائية، وتعد الكاتبة الكويتية: طيبة أحمد الإبراهيم أوفر امرأة عربية نتاجا فيه، إذ إنها كتبت روايات خيال علمي عديدة من بينها: "الإنسان الباهت"، "الإنسان المتعدد"، "انقراض الرجل"، "القرية السرية"، "ظلال الحقيقة" "الكوكب ساسون" ... وظهرت في هذه المرحلة أيضا أولى الدراسات النقدية والتعريفية بأدب الخيال العلمي، منها دراسات يوسف الشاروني و محمد نجيب التلاوي و محمد عزام، ومحمود قاسم، وغيرهم من النقاد الذين سبق ذكرهم[2].

المرحلة الثالثة – الفترة الراهنة (مطلع القرن الواحد والعشرين إلى اليوم):

إذا كانت المرحلة الأولى مرحلة تمهيد وبدايات تجلت فيها الفانتازيا أكثر من المنطق العلمي، فإن المرحلة الثانية هي مرحلة التوجيه الفعال للخيال الأدبي من خلال تبني المعطيات العلمية الموجودة واستغلالها، لتأتي المرحلة الثالثة بوصفها امتدادا لها من حيث توفيقها بين الطرفين. وما يميز المرحلة الأخيرة هو طرح أسئلة تُحتمها ظروف العصر: عن المصير وعن التطورات العربية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في ظل العولمة[3]. وفي ظل هذه الظروف تتعاظم مكانة وقيمة وضرورة تواجد أدباء الخيال العلمي لتصوير ما ستفضي إليه الأوضاع الراهنة، فسخر كثير منهم أقلامهم لمعالجة المشاكل التي تحيط بعالم اليوم مثل: الحروب الذرية، الأمراض الفتاكة، موت الأرض، الاستنساخ، الذكاء الاصطناعي و الروبوت، بطش الإنسان، تغيرات المجتمعات والاكتشافات الجديدة ... من أولئك الأدباء: الكاتب المغربي عبد الرحيم بهير صاحب رواية "مجرد حلم" (2004م)، الكاتب التونسي الهادي ثابت الذي ألف روايتين خياليتين علميتين هما: "غار الجن" (2005م)، و"لو عاد حنبعل" (2004م)، وموسى ولد ابنو: "حج الفجار" (2005م)، وطالب عمران: "الأزمان المظلمة" (2003م)، والكاتب اللبناني سمير شمص صاحب رواية: "عند حافة الكون" (2005م)[4].

مهما بدا أدب الخيال العلمي في بداياته الأولى ضعيفا أو محاكيا لنفس تيمات الكتّاب الكلاسيكيين الغربيين، والتي أصبحت مضربا للملل والسأم، فإن المؤلفات اللاحقة التي تتوازى مع موجات الازدهار

---

(1) ينظر، محمد عزّام، الخيال العلمي في الأدب، ص ص 74، 75.

(2) ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص 87.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص 88.

الغربية، قد أثبتت صرامة أدب الخيال العلمي العربي في طرح القضايا الجادة ومناقشة المشاكل الراهنة وتسخير مواهب الحدس والتنبؤ لاستباق ملامح الحياة المستقبلية، وأنه ليس مجرد قالب أدبي تطغى فيه المبالغة في سرد المغامرات العجيبة وحكي أساطير وخرافات حديثة لا وجه للصحة فيها، أو لا يحسن فيها استغلال القاعدة العلمية المتوفرة. ونظرا لحسن تطويع المعطيات العلمية ضمن القالب الأدبي وكذا حسن ضبط الخيال والتحكم فيه من نزوات الوهم واللامعقول، برزت دراسات ومؤلفات نقدية تولت مهمة بيان قيمة النصوص العربية المكتوبة ضمن أدب النوع، أو تصحيح مسارها وتقويم زلاتها حتى يقتفي الكتّاب اللاحقون أثر أدب الخيال العلمي القويم.

و تجلت بعض مظاهر الاهتمام بأدب الخيال العلمي كذلك في عقد المؤتمر الثامن عشر للأدباء العرب بعمان سنة (1992م) الموجه إلى أدب الخيال العلمي، حيث عالجت أغلب البحوث هذا النوع الأدبي وما يلحقه من موضوعات تتعلق بالثقافة العلمية والفكر العلمي[1]. وتمكن الكتاب المهتمون بأدب الخيال العلمي من طرح العديد من القضايا الخاصة به في الفترة المعاصرة بفضل شبكة الأنترنت التي تساهم في العرض السريع من طرف المؤلفين، وفي التجاوب السريع من طرف المتلقين، حيث لا يفتأ القرّاء إبداء آرائهم مساندة وترحيبا ودعما، أو رفضا وسخرية واستهزاء. كما لا تخلو شبكة الأنترنت من فائدة أساسية وهي تمكين المؤلفين من معرفة آخر مستجدات الكتابة في مجال أدب الخيال العلمي، وآخر تطورات العلوم وما توصل إليه الغربيون من مبتكرات واكتشافات، مما يغطي ضعف القاعدة العلمية العربية، فيسمح بالتواصل مع التطورات العالمية الحاصلة وليس العربية المحدودة وحسب.

لعل الطرح السابق يغفل ذكر أسماء جزائرية، مما يدعو إلى التساؤل: هل هنالك أدب خيال علمي جزائري؟ وما مدى اهتمام الكتّاب الجزائريين بالثقافة العلمية وبأدب الخيال العلمي في المجال الإبداعي؟.

لم يلبث الباحث الجزائري أبو القاسم سعد الله منذ سبعينيات القرن العشرين أن قام بتشخيص واقع الثقافة العربية بصفة عامة، فانطلق من إقامة موازنة بين واقع التراث العربي الإسلامي والأدب العربي الحديث، فرأى أنّ سبب ازدهار الحضارة العربية راجع إلى تقديم العقل على العاطفة « أو بتعبير أكثر دقة أن العلم كان يسبق الأدب فلم تزدهر الآداب العربية الإسلامية إلا بعد تمثلها للإنتاجات العلمية العالمية »[2]، وهو ما بلغته المذاهب الأدبية الأوروبية الحديثة أيضا، والتي ارتبطت نهضتها بتمثلها للثورات العلمية التي قادها كل من جاليليو ونيوتن و كوبرنيكوس (Nicolas Copernic) و باستور (Louis Pasteur) و أينشتاين: عكس ما بلغه الأدب العربي الحديث من ضعف بسبب ما يحكم المجتمع

---

[1] ينظر، عبد الله أبو هيف، « أدب الخيال العلمي في المؤتمرات الأدبية »، الجزيرة، المجلة الثقافية، ع 226، الاثنين 30 ذو القعدة 1428هـ. 10 ديسمبر 2007م، ضمن الموقع الإلكتروني:

⟨http : //www.al-jazirah.com/culture/10122007/Fadaat 26.htm.⟩

[2] أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا/ تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، (د.ت)، ص 31.

من إقطاع وبداوة وأمية وبعد عن العلم ومنتجات التقنية[1]، لهذا فهو يدعو صراحة إلى ضرورة التكوين العلمي للأديب، وتواصله مع مصادر الثقافة العلمية الأجنبية من خلال إصدار المجلات المتخصصة في نشر العلوم و التعريف بالاختراعات الحديثة، والاستغلال العقلاني لوسائل الإعلام كالتلفزة والسينما والإذاعة والصحافة، و ترجمة الكتب: ليس الأدبية والسياسية والاجتماعية، بل الكتب والآثار العلمية، إضافة إلى ترجمة "القصص العلمية المتخيّلة"[2]، التي لا يعني بها سوى قصص الخيال العلمي، وهذا ما يثبت وعي الباحث ومنذ سنوات عدة بقيمة أدب الخيال العلمي ودوره الحيوي في تحسين الحياة المعيشية و تغيير الواقع من خلال تخطيطه للمستقبل الممكن بحسب تصورات علمية واقعية و متخيلة، و أثره البارز في الارتقاء بأساليب التعبير الأدبي وتحفيز إمكانيات اللغة العربية، مادامت نهضة الأدب حسب أبي القاسم سعد الله مرتبطة بحسن استيعاب المعارف العلمية العالمية، وهذا ما يبعث يقينه بأن القصص العلمية المتخيلة، كما يسميها، ستكون السبيل الوحيد الممكن لتحقيق النهضة الأدبية في الفترة المعاصرة لما تبعثه من أفكار جديدة ومقاييس أدبية مختلفة تتوافق مع روح العصر وتتجاوز المقاييس التقليدية.

وجدت أفكار هذا الباحث صداها عند جماعة من الكتّاب الجزائريين في تسعينيات القرن العشرين مثل: أحمد منوّر الذي ألّف قصة خيالية علمية "البحيرة العظمى"، وفاز بفضلها بجائزة إمارة الشارقة سنة (1999م) فنشرت فيها، والكاتب الحبيب مونسي الذي ألّف في نفس المجال رواية: "جلالته الأدب الأعظم"، إضافة إلى كتّاب آخرين شكلوا بمدينة قسنطينة سنة (1994م) "نادي الخيال العلمي" ومنهم: عرّاس العوادي، و بوكفة زرياب، وأحمد قرطوم، محمد الصالح درويش، لمنور مسعودي، نبيل دادوة، وفيصل الأحمر رئيس النادي. وقد عرف أدب الخيال العلمي في الأدب الجزائري بفضلهم أوج ازدهاره سنتين بعد تأسيس النادي، توجه إخراج أسبوعية "العالم الثقافي" سنة (1996م)، والتي خصصت ثلاث صفحات ثابتة لهذا النوع الأدبي الجديد، ولكن الصحيفة الأسبوعية توقفت بعد ذلك وانسحب أعضاء النادي من المشهد الأدبي الواحد بعد الآخر لأسباب مختلفة، و لم يتبق منه سوى نبيل دادوة الذي أصدر رواية خيالية علمية بعنوان "الكلمات الجميلة – رحلة إلى الزهرة" (2008م)، وأيضا الكاتب فيصل الأحمر صاحب المجموعة القصصية "وقائع من العالم الآخر" (2002م)، و رواية "أمين العلواني" (2008)[3].

---

[1] ينظر، أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، ص ص 30، 31.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 38، 39.

[3] ينظر، الخير شوار، « بعث جديد لأدب الخيال العلمي في الجزائر »، الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، ع 10866، الخميس 26 شعبان 1429هـ، 28 أغسطس 2008م، ضمن الموقع الإلكتروني:
⟨http://www.asharqalawsat.com/ details.asp.⟩

توضح الفقرات السابقة أن نهضة الأدب العربي في الفترة المعاصرة ليست رهينة تطـــوير أســـاليب الكتابة وحسب بل رهينة تطوير المضامين الأدبية كذلك، من خلال استغلال المعطيات العلمية وتسخير إمكانيات التفكير العلمي والحدس والتكهن، ليكون الأدب العربي المعاصر، إذا ما أحـــسن التواصـــل مع العلوم، الوجه المتقدم للأدب العربي في أوج الحضارة الإسلامية، والذي لم يجد فيه أدباء ذلك الزمن حرجا من الجمع بين مختلف فروع المعرفة الإنسانية والاستفادة من إيجابيـــات التوفيـــق بـــين الأدب والعلم؛ فحتى مفهوم الأدب عندهم كان محيطا بكل ما انتهوا إليه من علوم ومعارف.

وإذا كانت القصص التي احتواها التراث الشعبي والأدبي العربي تحمل إرهاصـــات أدب الخيـــال العلمي، ولا يمكن بأية حال عدها أدب خيال علمي حقيقي رغم ما تحتويه من تأملات وافتراضـــات متخيلة صارت لها اليوم صور مادية معقولة، فإنها من هذه الناحية لا تختلف عن الكثير مـــن القـــصص و اليوتوبيات الأوروبية التي عدت مجرد إرهاصات، حتى تلك التي ألفت في القرن الثامن عشر وضمت نبوءات وملامح علمية واضحة لم تكن سوى مداخل لأدب الخيال العلمي الذي تجلى رسميا بفرنـــسا بنشر أول رواية لجول فيرن. وإذا كانت قصص وروايات الخيال العلمي العربية قد عدت مـــن ناحيـــة أخرى صورا مقلدة لتيمات فيرن وويلز، فإن الكتاب اللاحقين منذ نهاد شريف لم يلبثـــوا أن تطرقـــوا لمواضيع جديدة ومختلفة تتواكب مع التطورات العلمية السريعة التي تحيط بالبيئة الغربية، بفضل خدمات وسائل الإعلام المختلفة التي تبث كل حسب أدواتها الأفكار والاكتشافات العلمية التي تخصّب مخيلات الكتاب فتدفعهم إلى بناء عوالم إبداعية تجريبية جديدة أفكارًا وأساليب.

المبحث الرابع:

امتداد أدب الخيال العلمي ومواضيعه:

كثيرا ما اعترضت قصص الخيال العلمي ورواياته تصورات وآراء مستغربة متعجبة: هذه ضرب من الفانتازيا، لا علاقة تربطها مع الحقيقة! إنها حلم يوتوبي مستحيل!. ولعل من الأسباب التي حالت دون تقديم مفهوم واضح لأدب الخيال العلمي علاقته بالفانتازيا (الأدب العجائبي) (La littérature fantastique) و اليوتوبيا (المدن الفاضلة) (L'utopie). ومن أسباب صعوبة تسميته كونه جزءا من الأدب العجائبي أو أدب المغامرات التي تمضي أحداثه في أماكن وأزمنة غريبة ومتباينة عما هو مألوف في الحاضر. فما مدى صحة ذلك؟ وما طبيعة علاقة الأدب العجائبي و اليوتوبيا بأدب الخيال العلمي تجاذبا وتنافرا؟.

يقوم أدب الخيال العلمي بمعالجة مظاهر التطور التقني و الاجتماعي، وهو نفس الأمر الذي يقوم به كاتب اليوتوبيا الذي يتولى مهمة التخطيط لملامح حياة اجتماعية جديدة منذ عهد أفلاطون[1]. فكلاهما يشترك في استخدام الخيال لإعادة تشكيل الواقع الاجتماعي وبناء نظم مثالية، ولكن وجه الاختلاف بينهما يقع في جانبين أساسيين: الجانب الأول يكمن في الوسيلة، والثاني يتمثل في الغرض النهائي؛ إذ إن اليوتوبيا تستند إلى أفكار و تصورات سياسية وفلسفية صريحة (معظم كتابها من الفلاسفة) من أجل تشييد المجتمع الذي لا يمكن تحقيقه في عالم الواقع، من خلال الإقبال على أقصى ما يمكن للخيال أن يمنحه من تصورات لا مكان واقعي لحدوثها، لأن منتهاها هو عالم المثال الذي يستحيل تحقق معطياته على الأرض يوما ما[2]. في حين أن أدب الخيال العلمي لا يتجاهل المعطيات الواقعية وبالأخص العلمية، فيتخذها وسيلة لبناء عالمه المثالي الممكن وليس المستحيل محوّلا المكان الذي لا وجود له، المغرق بالأفكار والمتاهات الفلسفية والطموحات السياسية إلى مكان ممكن الوجود مسيّر بأفكار علمية منظمة، وبهذا يمكن تقسيم اتجاهات أدب الخيال العلمي إلى اتجاهين رئيسيين:

الأول: لا يتعدى أن يكون إرهاصات ومقدمات له، تمثله اليوتوبيات المثالية التي تعتمد الفكر الفلسفي وتوظفه لخدمة الإنسان، فتدعو إلى حل مشاكله الاجتماعية ودرء القمع والاستغلال في سبيل نشر الحرية والكرامة والحفاظ على إنسانية الإنسان.

الثاني: يقع في صميم الخيال العلمي، فيوظف الفكر العلمي لتحقيق الرغبات الإنسانية الممكنة[3].

---

(1) ينظر، محمد العبد، « الخيال العلمي إستراتيجية سردية »، مجلة فصول، ع 71، ص 30.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

(3) ينظر، محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ص 10.

ما يلمح به هذا التقسيم الفاصل بين الطرفين (رغم امتدادهما) أنّ الصنيع اليوتوبي من اختصاص الفلاسفة الذين يترعون بتصوراتهم نحو بناء مدن فاضلة (لا وجود لها) تسيرها شريعة الحق والخير والجمال. يضاف إلى ذلك أن أدب الخيال العلمي مهما تم إجراء أحداثه خارج زمن ومكان عصر الكتابة فإنها تبقى مسيّجة داخل الزمن الدنيوي الذي هو غالبا زمن المستقبل. وإن كان الكتّاب قد اختلفوا في عدد السنوات من حيث القرب والبعد بالنسبة لعصر الكتابة، فإنّ الأمل يبقى موجودا بإمكان التحقق، وهي أيضا تجري فوق أمكنة معلومة على الأرض أو كواكب المجموعة الشمسية، أو كواكب بتسميات جديدة لا تختلف في هيئتها عن تلك الكواكب. ومن جهة أخرى إذا كان أساس التشابه الكبير بين اليوتوبيا وأدب الخيال العلمي هو تذويب الواقع لحساب تصورات نظرية تأملية فإنّ هذه التصورات من جانب اليوتوبيا بعيدة التحقق إن لم تكن مستحيلة، أما أدب الخيال العلمي فيعتمد مبدأ الملاءمة والمحافظة على التوازن بين التفكير العلمي والتحليل الأدبي، فلا تشكل الأفكار الفلسفية حاجزا بينه وبين التحقق الممكن.

كانت اليوتوبيا قديما مجمعا للأفكار الاجتماعية والسياسية والفلسفية، والتي تجاوز مجتمع اليوم كثيرا منها، وصار المصطلح الأكثر تداولا لتسميتها هو: اليوتوبيا الكلاسيكية التي يميزها الإهمال أكثر من الاستعمال لأن كتّابها يفتقدون الشعور بالواقع، أو يرفضونه تماما ويتجاوزون الإمكانيات العيانية[1]. وإذا كانت الثورة الصناعية والتكنولوجية في القرنين التاسع عشر والعشرين قد تسببت في تلاشي واضمحلال الاهتمام باليوتوبيا الكلاسيكية لعدم اتفاقها مع البناء الاجتماعي الديناميكي المعاصر[2] الذي يتسم بالتغيرات العلمية الكبيرة و المتسارعة التي تلاحق الزمن في تقدمه نحو المستقبل، فإن اليوتوبيا مع ذلك قد ظلت حاضرة ببعض مقوماتها في الكتابة الأدبية، وهي تعد مصدرا من مصادر الكتابة القصصية الخيالية العلمية التي عملت على ارتقاء مدارج الحلم وتوجيه إمكانيات التخيل لاستشراف عالم مستقبلي ممكن التحقق قريبا، أو في أية فترة زمنية مهما بعدت، وهذا ما يعني أنّ كثيرا من كتّاب الخيال العلمي هم بالضرورة كتّاب يوتوبيات علمية تشكل الوجه الحديث لليوتوبيات الفلسفية المثالية؛ فهم يؤسسون أيضا مدنا مستقبلية، تعج فيها الحياة، فيناقشون في إطارها مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية بأدوات علمية وفق خطط منظمة معقولة تدفع المتلقي إلى التصديق رغم ما فيها من صور متخيلة لم تتحقق بعد.

لم تغب اليوتوبيا الكلاسيكية تماما في العصر الحديث، وإنما امتد وجودها إلى ما بعد عصر الثورة الصناعية، ولكن بوجه جديد يتماشى ويتعامل بجدية مع المجريات العلمية. غير أن المدن المرتقبة ليست مدنا فاضلة بالضرورة تصور عالما مثاليا خاليا من النقائص؛ إذ إن العلم قد يتوجه في المستقبل وفق

---

(1) ينظر، محمد العبد، « الخيال العلمي إستراتيجية سردية »، مجلة فصول، ع 71، ص 30.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

تصورات بعض الكتّاب وجهة إيجابية، فيخرج عالما مبنيا على قواعد علمية تحقق للبشر الخير والإخاء والسعادة، وهذا ما يطلق عليه يوتوبيا علمية متفائلة أو أدب خيال علمي متفائل. وقد يتوجه توجها سلبيا كاشفا عن مجتمع قد أوصله التقدم غير المشروط للعلم إلى نتائج كارثية يمكن أن تصل إلى غاية فكرة نهاية الإنسان أو الأرض، فيتشكل ما يسمى بضد اليوتوبيا (أو اليوتوبيا الضد) (Utopie pessimiste / Contre - Utopie)، أو أدب الخيال العلمي المتشائم.

وإذا كان حلم الإنسان بالمدينة الفاضلة كائنا منذ القدم، فعنه ألّف أفلاطون والفارابي مدينتهما التي يسودها الخير والأخلاق الرفيعة[1]، فإن شكل الجحيم الذي يترقبه ذلك الحلم موجود منذ القدم أيضا، يمكن أن يُدفع بأصله إلى غاية "محفل النساء" (L'assemblée des femmes) للكاتب الإغريقي أرسطوفان (Aristophane)[2]. ووجدت اليوتوبيا الضد صدى كبيرا عند كتّاب الخيال العلمي الذين اصطبغت كتاباتهم بنزعة تشاؤمية مما تسبب فيه العلم الحديث من تنافس نحو الشر بين بلدان العالم، فأعلنوا تخوفهم مما ستؤول إليه مجريات العلم وتأثيرات تقدمه السلبي على عواطف البشر وأخلاقهم، وعلى نمط المعيشة الاجتماعية، وعلى اتخاذ القرارات السياسية التي يطبعها غالبا الاستبداد والظلم والسيطرة مما يوحي بقيام حروب ذرية واسعة الدّمار. ومن بين هذه اليوتوبيات المتشائمة رواية ألدوس هكسلي: "عالم جديد شجاع"، ورواية جورج أورويل "ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون"[3]، ورواية الكاتب الروسي: إيفجيني زامياتن (Ievgueni Zamiatin) "نحن" (we) (1924م)، وبعض روايات ويلز التي كتبت قبل الحرب العالمية الأولى، والتي تنزع نحو منزع تحذيري تشاؤمي مثل: "آلة الزمن"، "الرجال الأوائل على سطح القمر" (The first men in the moon) (1901م)، و"حرب العوالم"، و"جزيرة الدكتور مورو"، و"عندما يستيقظ النائم" (When the sleeper wakes) (1899م)، إضافة إلى نصوص لكتاب آخرين مثل رواية: إ.م فورستر (E.M. Forster) "الآلة تتوقف" (The machine stops) (1909م)، ومسرحية تشابك: "إنسان روسوم الآلي العالمي" (R.U.R: Rossum's Universal Robot) (1920م)[4].

ولم تمنع الحرب العالمية الأولى ولا الثانية ولا الحرب الباردة الكتاب من تخيل مدن علمية راقية في قصصهم الخيالية العلمية ومنهم ويلز ذاته الذي ألف يوتوبيات علمية متفائلة بما سيقدمه العلم للإنسانية مستقبلا. وفي أدب الخيال العلمي العربي الحديث روايات تصور مدنا طوباوية فاضلة وأخرى

---

(1) ينظر، يوسف الشاروني، « يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة »، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/سبتمبر 2000م، المجلد 29، ص 186.

(2) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, p 204.

(3) ينظر، يوسف الشاروني، « يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة »، مجلة عالم الفكر، ع 01، ص 188.

(4) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص ص 61 - 64.

متشائمة تنزع منزعا تحذيريا، ومنها: "سكان العالم الثاني" لنهاد شريف، "الطوفان الأزرق" لعبد السلام البقالي، و"هروب إلى الفضاء" لحسين قدري، و"السيد من حقل السبانخ" لصبري موسى[1]، التي تعرض جميعها أفكارا بقيام مدن أو مجتمعات فاضلة تنعم بالخير والسعادة، مع ارتباطها الدائم بعنصر تشاؤمي تحذيري لما قد يقدم عليه الإنسان أو غيره من المخلوقات من مفاسد.

اليوتوبيا أقرب الأنواع الأدبية إلى أدب الخيال العلمي، فحتى بوجود اختلافات جوهرية، قام أدباء الخيال العلمي بتطويع مقوماتها مع المعطيات العلمية الحديثة والمعاصرة، وكذلك الأدب العجائبي أقرب الأنواع إليه: فما هي أوجه التشابه بينهما؟ وبأي الخصائص والمميزات يحافظ أدب الخيال العلمي على صورة وجوده الخاص؟.

كان أدب الخيال العلمي في بداياته الأولى تيارا هامشيا، وأطلق على ما ينسج ضمنه من روايات اسم: "الروايات الشعبية الرخيصة" (Pulp fiction) التي تتقاسم مع الروايات الفانتازية العجيبة ضعف الأداء الفني وركاكة الأسلوب، والتي لا تستهوي ذائقة النقاد الأكاديميين[2]، وإنما بعض الهواة المتحمسين الذين تستهويهم الأفكار الساذجة والغريبة التي لا تقوم في إطار فني مقدّر ومحترم. وإذا كانت هذه إحدى الإشكاليات التي أحاطت بظهور أدب الخيال العلمي فإنه في الفترة المعاصرة، وبعد أن شق هذا النوع الأدبي طريقا طويلة من التطور والارتقاء في الأفكار والأساليب، لا يمكن بأية حال عدّه ممثلا بسيطا للقصص الشعبية العجيبة، أو بديلا حديثا للأدب العجائبي أو فرعا منه، أو الادعاء أن هواة الخيال العلمي ما هم إلا هواة للأدب العجائبي و لا يترفعون عنهم بأية درجة، تدعيما للفكرة التي تعد أدب الخيال العلمي جزءا من ذلك النوع الأدبي الشامل، ومن ثم فهو ممثل مخلص لمقوماته. ولكن أدب الخيال العلمي والأدب العجائبي حالتان للروح متضادتان أو شقيقان توأمان متعاديان: ينفرد كل منهما بسبيل معين تحقيقا لحاجته الخاصة؛ فحاجة أدب الخيال العلمي هي تنظيم فعالية التخيل وفق أسس حدسية عقلية، بينما يُحقق الأدب العجائبي حاجته من خلال دعوته ومناداته الصريحة للجانب غير المعقول من الإنسان، لهذه القوة المتضادة مع المنطق، التي تنبعث من الجانب المظلم اللاواعي أين تغوص الأصول الأكثر عمقا للوضع ما قبل المنطقي فتجعل كل ما هو منبعث من ذلك الجانب مثيرا للخوف والرعب والقلق والغم[3].

الخيال أبرز قاسم مشترك بين أدب الخيال العلمي والأدب العجائبي، ولكن وجهات النظر نحوه و تمثّلاته يختلفان بين النوعين الأدبيين، لأن الأدب العجائبي يربط قوة التخيل بكل ما هو غيبي

---

(1) ينظر، يوسف الشاروني، « يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة »، مجلة عالم الفكر ، ع 01، ص 189.

(2) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 110.

(3) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, p 310.

وما يتعدى إحساس البشر ومكونات الطبيعة، وبالكرامات والمعجزات، وغالبا ما يتشبث بالأحلام التي تحرر الخيال من حدود العقل، تمهيدا لخلق المفارقات والسخرية من الأمور المألوفة الواقعية[1]، وذلك من خلال التعامل مع مخلوقات تبعث على الخوف والرعب كاستدعاء أرواح قديمة، ووحوش خرافية، ومردة وشياطين ومصاصي دماء ... فالرعب هو غاية الأدب العجائبي ويعوضه في أدب الخيال العلمي عنصر المفاجأة والإدهاش، والقيم التي يستند إليها المرعب قيم مستنكرة مرفوضة لا يتبعها اعتقاد المتلقي بها وتصديقها لأنها غير محتملة بالمرة ولا واردة التحقق في أي وقت[2]. ولكن هذا الموقف لا يدعو إلى الاعتقاد بوجوب تصديق معطيات أدب الخيال العلمي؛ فعلى الأقل هو يستند إلى قيم غير منكرة، والمستقبل يظل بصدد ما يقدمه مفتوحا لتجريب الإمكانيات غير المتناهية التي يتيحها العلم، ومن ثم الاعتقاد بها أو رفضها؛ « فإبهام اللاطبيعي أمر مرفوض، وعقلانية الخيال العلمي ضرورة نشترطها، ذلك أن قابلية التصديق فيما يتعلق بزمننا، يجب أن تكون من الآن فصاعدا، القاعدة؛ أما في الأدب العجيب فإننا نعرف أو نعتقد أننا نعرف، أنّ "الحقيقة" الموصوفة غير موجودة »[3]. فمدهش الخيال العلمي يحث المتلقي على تتبع خطوات الأفكار العلمية الواردة فيه ومحاولة تفهم تفسيراتها مما يدفعه إلى الاعتقاد بإمكانية تحققها الفعلي في أي وقت سيأتي. بينما يتم الاعتراض المطلق من نفس المتلقي على الأفكار التي يحتويها الأدب العجائبي لأنها مرتبطة بأمور باطنية غير معقولة، ومع ذلك فهي وإن كانت تتناقض مع تقييمه العقلي فإنها لا تنفك محدثة أثرا نفسيا عميقا سواء أكان متعة بما أمكن للخيال إدراكه من مشاهد عجيبة جديدة لم يألفها البشر من قبل، أم خوفا و رعبا وهلعا وحيرة من نفس الشيء الذي أدركه الخيال وصنعه بتمثلاته التي تفوق وتتجاوز مكونات الطبيعة.

و يقع أدب الخيال العلمي في الدرجة الثانية من الدرجات الثلاث لاستعمال الخيال؛ فالدرجة الأولى ضعيفة يحلق الخيال فيها في حدود الممكن فلا يخرج عن إطار القوانين الطبيعية المألوفة. أما الدرجة الثالثة فيمثلها الخيال الجامح الخرافي الذي تُبنى عليه القصص الفانتازية العجيبة التي لا تربطها بالإطار الواقعي المعقول أدنى صلة. أما درجة كتابة أدب الخيال العلمي فهي الدرجة المتوسطة التي تقع بين الدرجتين السابقتين[4]. فالخيال ضمن أدب الخيال العلمي لا يبقى ثابتا عند حدود الواقع المعلوم وإنما يتحرك باتجاه اكتشاف الجانب المجهول من الكون دون أن يترلق إلى متاهات الوهم غير المعقولة التي تبقى محبوسة بين أطر عالم لغوي محض فلا تتجلى فيها مشاهد متخيلة محاكية لمشاهد واقعية

---

(1) ينظر، بوجمعة بوبعيو، « الأدب العجائبي: الوظيفة والمفهوم »، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة دورية علمية محكّمة، ع 06، تصدرها كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، السداسي الأول 2008م، ص 14.

(2) ينظر، جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 147.

(3) المرجع نفسه، ص 148.

(4) ينظر، سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 52.

موجودة بالفعل. ومن ثم فأدب الخيال العلمي حتى وإن تشابه مع أدب الخوارق العجيبة في استخدام الخيال، فإن درجة الاستخدام مختلفة: « فالخيال فيه [أدب الخيال العلمي] ليس خيالا جامحا أو حرا، لأنه يربط نفسه منذ البداية بحقائق علمية معروفة، أو باكتشافات علمية قائمة أو محتملة (بناء أيضا على ما هو معروف) ينطلق منها للكشف عن جانب مجهول من الكون أو من الحياة أو النفس الإنسانية »[1]. وبذلك يتضح أن أدب الخيال العلمي لا يعمد إلى بناء جدار لغوي فاصل بين التصور والمجتمع، بل إنه يعمد في كل لحظة من لحظات التواصل اللغوي مع قارئه إلى إدراج تفسيرات علمية تمهيدا لعمليات الاقتناع من قِبل ذلك القارئ، ولذلك تعد رواية ماري شيللي "فرانكنشتين" و رواية روبرت لويس ستيفنسون (Robert Louis Stevenson) "الحالة الغريبة التي أصابت الدكتور جيكل والسيد هايد" (The strange case of dr.jekyll and Mr. Hyde) (1886م) أقرب إلى أدب الخيال العلمي، في مقابل رواية برام ستوكر (Bram Stoker) "دراكولا" (Dracula) (1897م)[2] ورواية ج. تولكين (J. Tolkien) "سيد الخواتم" (The lord of the rings)[3]، اللتين تظهر فيهما صور متخيلة جامحة تغلب فيها أجواء الإثارة والسحر بدل التفسيرات العلمية المنطقية. و هكذا يتضح أن أدب الخيال العلمي يحافظ على درجة من التوازن بين ما هو علمي صارم وما هو خيالي خالص، دون أن يتراح إلى كفة أحدهما فيكون مقالا علميا مغرقا في العلمية، أو أدبا جامحا لا يقر له قرار محسوس.

وإن يكن السحر والإثارة والحلم ركائز أساسية يقوم عليها الأدب العجائبي فإن أدب الخيال العلمي تميزه فكرة تجعل الفارس المدجج بأحدث الأجهزة والتقنيات يقع في طرف مقابل للساحر الشرير، أو العالم مقابل المتعصب دينيا[4]. و رغم هذا التضاد فإن الشقيقين التوأمين المتعاديين يمكن أن يتحالفا من أجل حاجات مشتركة ولو بشكل مؤقت[5]؛ فأدب الخيال العلمي قد يستعير مواضيع معينة من الأدب الخرافي – الديني، فيتمثّل في أجوائه العلمية قوى فوق طبيعية خيرة أو شيطانية. حتى إن قدرات العالِم تتماثل مع قدرات الساحر وإن اختلفت الأساليب، فالسحر يتطابق مع العلم نفسه (ضمن أدب الخيال العلمي)؛ إذ إن الأديب يسخر الشخصية ذات القدرات العلمية الفائقة لفك أسرار الطبيعة، وصنع كائنات حية، التصرف بالمادة، اكتشاف المستقبل، العودة إلى الماضي، بناء عوالم

---

(1) عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص 12.

(2) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 158. و ينظر أيضا، عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص 12.

(3) ينظر، إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي و الاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 118.

(4) ينظر، مارك روز، « أدب الخيال العلمي تحول في الذوق الأدبي »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 128.

(5) Voyant, Pierre Versins, Encyclopédie de l’utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, p 310.

موازية للأرض، تجنيد جيوش على الأرض والكواكب الأخرى، وتسخير قوى غير متحكم بها فيها، إنه باختصار يمتلك جميع قدرات الساحر، ولكن في أجواء مختلفة[1]. وبذلك يكون أدب الخيال العلمي باستغلاله المعطيات الخرافية الدينية صوفية جديدة، أو بعثا للشعر البطولي الملحمي: يعرض واقع الإنسان وتفوقه على ذاته نفسه، البطلَ ومفاخره وبطولاته، والصراعَ مع المجهول[2]. و انطلاقا من هذا التمثل والتشابه ينعقد التساؤل التالي: هل من الممكن تسمية الخيال العلمي سردا شعبيا، يعد فيه البطل رائد فضاء[3]؟.

قد تصح الإجابة عن السؤال بالإيجاب على أساس أن أدب الخيال العلمي قد يطرق موضوعات عجيبة: قوى خارقة، رحلات خيالية ... ولكنه يستلهم العلم لتحديث هذه المعطيات. ومن جهة ثانية يعد هذا الانتماء إلى السرد الشعبي أو الأدب العجائبي جائرا في حق أدب الخيال العلمي لأن تطابقه مع التسمية وتجلياتها واستخداماتها يجعله جزءا متصلا تمام الاتصال بجميع صورها؛ فبينما يترع أدب الخيال العلمي نحو إبداع مظاهر جديدة، يترع الأدب العجائبي، على عكس ذلك بوصفه جزءا من السرد الشعبي، نحو تقدير النمط الحكائي التقليدي، فيظل محافظا على مسار حكائي واحد بدءا من العبارة الافتتاحية "كان في قديم الزمان" إلى غاية الخاتمة أو حل العقدة، والتي يطبعها التشابه، إن لم يكن الثبات في أكثر الأحيان؛ ذلك أن الأدب الفانتازي العجائبي يُضبط من خلال ركام من الخرافات والأوهام القديمة وتجرى أحداثه وفق أساليب وأنظمة مجربة ومختبرة من قبل العديد من المؤلفين: أساليب الرعب، الأساليب السحرية وفوق الطبيعية ... بدلا من أن تكون محكومة بواسطة خرافات وأساطير العلم الحديث ... فإذا صح القول أن أدب الخيال العلمي ينشئ أساطير حديثة[4] فذلك في حدود أنّها تستثمر المعطيات القديمة المتحققة ليس لتكرارها وتأكيد ثباتها وجمودها بل لتفعيل نشاطها في عوالم مختلفة، ليس في إطارها العلمي الجديد وحسب بل من خلال الأساليب الأدبية اللغوية والتقنيات السردية التي تجعل قصص وروايات الخيال العلمي تتبع أنماطا سردية متغيرة باستمرار تحفزها منذ بدء الحكي عبارة: "سيكون أو سيحصل في أحد الأيام". على عكس الفانتازيا التي تمتلك أساطير و بُنى حكائية في منتهى القدم.

يتضح مما سبق أن أبرز ما يميز أدب الخيال العلمي عن اليوتوبيا والأدب العجائبي هو أنهما يصفان مظاهر غير ممكنة الوقوع بأية طريقة من الطرق في أي زمن سيأتي، ولكن أدب الخيال العلمي لا يكف عن الاقتراب مما هو ممكن معقول سواء أكان مرغوبا فيه أم غير مرغوب. ومهما اقتبس من مجالهما من أفكار وتصورات فإنه يبقى متمسكا بالحد العقلاني وبالتفسيرات العلمية. وليست علاقة أدب الخيال

(1) Voyant, Gérard Diffloth, La science - Fiction, p p 15,18.
(2) Voyant, Boris Vian, Cinéma Science - Fiction, p 92.
(3) Voyant, Gérard Diffloth, La science - Fiction, p p 18, 19.
(4) Voyant, Boris Vian, Cinéma Science - Fiction, p 161.

العلمي بالتصورات الطوباوية و العجائبية علاقة بسيطة مسطحة، بل هي علاقة اشتمال وتضمّن لا يستطيع العلم أن يخفيها ويواريها خلف تقنياته؛ فمن مظاهر امتداد أدب الخيال العلمي وتطوره، حسب محمود قاسم، بروز ما يسمى بأدب الخيال السياسي وأدب الفانتازيا العلمية[1].

وإذا كان الأدب العجائبي هو نقطة الارتكاز في النوع الثاني، فإن أدب الخيال السياسي يمكن أن يعد امتدادا لليوتوبيا المثالية التي تناقش تصورات سياسية واجتماعية، أو التسمية الثانية لليوتوبيا العلمية التي تناقش تلك التصورات وفق مبادئ علمية وخصوصا في جانبها التحذيري؛ إذ إن أدب الخيال السياسي « يستجيب اليوم تماما لموجة التحذير التي تجتاح العالم. كما أنه أكثر التصاقا بالجماهير المرتبطة بأحداث السياسة العالمية التي تجيئها من كافة وسائل الإعلام المحيطة بها »[2]، فيطرح مواضيع تتعلق بشكل القرارات السياسية القادمة والعنف السياسي ومشهد نهاية العالم، وترقّب حصول كارثة نووية، والصراع على ملكية أشد الأسلحة دمارا، ومشاكل أخرى أكثر مساسا باستمرار الحياة: كالكساد والمجاعة والانفجار السكاني وتلوث البيئة. أي إنّ هذا النوع الأدبي الناتج عن امتداد وتطور أدب الخيال العلمي واتساع إطاره التعبيري وتنوعه يتوخى تقديم صورة الحياة السياسية المستقبلية الناتجة بتأثير من العمليات والإنجازات العلمية الحاضرة، دونما حرص على ترقّب تطور هذه العمليات والانجازات لأن الأهم هو صورة الحياة السياسية.

وتتوازى بدايات أدب الخيال السياسي مع بدايات أدب الخيال العلمي، فقد « كان هذا النوع ملتصقا بالنوع الأم وسائرا بين جنباته. إلا أنه ما لبث أن انفصل عنه وأصبح ذا شخصية مستقلة حتى يمكن اعتباره في السنوات الأخيرة نوعا مستقلا بذاته »[3]. لهذا يبرز ضمنه كتّاب عرفوا من قبل بتأليفهم قصصا وروايات خيالية علمية دون تمييز بين النوعين، وحتى إن كانت أعمالهم ستظل منتمية صراحة وبصفة مباشرة إلى أدب الخيال العلمي فإن مضامينها تسمح أيضا بإدراجها ضمن النوع المنبثق عنه، وبزيادة تقليص حدودها وتخصيصها ضمن مجال أدب الخيال السياسي. من بين أولئك الكتاب: جورج أورويل الذي تعد روايته "سنة ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون" أنموذجا يحتذى به في أدب الخيال السياسي رغم أنها برزت في فترة لم يكن العالم فيها قد ميز بعد بين أدب الخيال العلمي والنوع الجديد. يضاف إليه كتّاب آخرون تميّزوا بوضوحٍ باشتغالهم ضمن هذا النوع الأدبي المتخصص باستباق الأحداث السياسية، ومنهم أنتوني برجيس (Anthony Burgess) الذي نشر سنة (1979م) رواية بعنوان "1984-1985" ورواية أخرى ضمن نفس النوع "البرتقالة الآلية" (Clock work orange) (1966م)، وكذلك روايته: "شهر عسل للدببة" (Du meil pour les ours) (1981م). وألف كيرت

---

(1) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 115.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

فونجوت روايات عدة تنتمي إلى المجال منها: "إفطـــار البطـــل" (Breakfast of The hero) و"فريـــسة المشنقة" (Jail bird) (1979م)، و"مهد القطّ" (The Cat's cradle)، ورواية الكاتب الفرنـــسي روبـــير ميرل (Robert Merle) "يوم الدلفين" (Le Jour du dauphine) (1971م)، وروايته: "البشر الذين تحت حمايتهم" (Les Hommes protégés) (1975م)، ورواية ويليام هاريسون (William Harrison) "جرائم كرة الانزلاق" (The Crimes of roller ball). ومنهم من يمزج الخيال العلمي والسياسي؛ إذ لا تتوضح عند بعض الكتّاب الخطوط الفاصلة، مثل راي برادبـــوري في قـــصته القـــصيرة "الـــسادة الجـــدد" (The Other toot) (1951م)، وروايته "فهرنهايت 451" (Fahrenheit 451) (1953م). وأبرز الكتّـــاب العرب الذين طرقوا هذا المجال الكاتب المصري عمر كامل الـــذي ألّـــف روايـــة "قـــرار الـــسادات الأخير"، وبعدها رواية "ثقب في قاع النهر"[1].

سبق الذكر بأن من مظاهر التملص والاستنكار التي لحقت نصوص أدب الخيال العلمي تـــشبيهها بالأدب العجائبي الفانتازي الذي اعتادت الطبقة المثقفة قراءته بوصـــفه جـــزءا مـــن الأدب الـــشعبي الذي لا يرقى إلى مستوى الأدب الرسمي أو الذي يختلف عنه دون إقـــصاء أي مـــن قيمـــه المـــؤثرة. ولكن ما إن ثبتت أركان أدب الخيال العلمي و توضّحت حدوده، حتى لم يعد ينظر إليه بوصفه جـــزءا من الأدب العجائبي بل نوعا أدبيا مختلفا؛ يرتقي إلى تمثل البيئة العلمية بجميع تجلياتها، و يرصد ملامـــح تطور المجتمعات أو انحطاطها في المستقبل. غير أن القطيعة ما لبثت أن زالت، بفضل أدب الخيال العلمي الفانتازي الذي مهد لعودة رابطة الأخوة الصحيحة بين التوأمين المتعاديين تلبية لحاجة تعبيريـــة محـــددة تتمثل في تجديد قيم أدب الخيال العلمي، والأدب العجائبي على حد سواء، واللذين أصبحا في الفتـــرة المعاصرة في حاجة إلى التغيير في وقت أثقل فيه عقل القارئ وخياله بالقضايا العلمية وبالمنجزات العلمية التي لا تكف يوميا عن البزوغ بوتيرة متسارعة، فأصبح من جرّاء ذلك في حاجة ماســـة إلى التـــشرّب بذلك الجو الغيبي الغريب و العجائبي الذي واراه زمن العلم والتقنية، ولعلّ هذا ما ركّزه محمود قاســـم في العبارات التالية:

> « وقد جاء على العلم وقت أصبحت المسافة قصيرة بين التخيّل والإنجاز مما جعل هـــذا الخيال عاجزا عن تقديم الجديد، لذا راح البعض إلى الشطحات الأكثر اتساعا ومن هنا جاءت آداب أخرى منبثقة عن النوع الأم. ورغم أنّ الفنتازيا والأسطورة قد ســـبقت الخيال العلمي إلا أن الكتاب المعاصرين قاموا بفصل كل منهما في واديه. وقام الـــبعض

[1] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 117 - 147.

الآخر بصنع مزيج بين الميثولوجيا الإنسانية القديمة والحديثة فصاغوها فيما يمكن تسميته بميثولوجيا العلم. أو فنتازيا الخيال العلمي »[1].

أي إنّ هذا النوع المنشق عن أدب الخيال العلمي يثبت إمكان تعايش العلم مع أجواء الحلم والكهانة والرعب والتنجيم، كما يثبت استمرار وجود هذه الأجواء في كل مرحلة يخطو فيها العلم خطواته نحو الأمام وعدم قدرته بإنجازاته النفعية والواقعية إبطال هذه الأمور الغيبية من واقع الحياة الاجتماعية. ولعلّ الجمع بين الطرفين المتضادين ضمن أدب الفانتازيا العلمية يحفزه شوق الناس وتطلّعهم للاستمتاع بنتائج الجمع بين أكثر الأشياء حداثة مع أكثر الأشياء إيغالا في القدم. وهذا ما قد يعني أنّ أديب الفانتازيا العلمية لا يعتقد تمام الاعتقاد بإمكانيات وقوع الحوادث المذكورة في قصصه[2] عكس أديب الخيال العلمي الذي يؤمن منذ الوهلة الأولى لكتابة نصه بإمكانية وقوع ما يقدمه فيه بعُد ذلك أم قرُب.

وتعود جذور هذا النوع الجديد إلى غاية رواية ماري شيللي التي تمزج فيها بين الأجواء العلمية و الفانتازية. كما عدّت روايتا ويلز "الرجل الخفي" و"جزيرة الدكتور مورو" من أدب الفانتازيا العلمية. ومن الأدباء الذين رسموا ملامح هذا التيار وتمثّلوها بشكل جلي الكاتبة دوريس ليسنج (Doris lessing) مؤلفة: "مذكرات باق على قيد الحياة" (The memorial of a survivor)، وروايةأخرى بعنوان (Canorus)، والمخرج السينمائي الإنجليزي جون بورمان (John Boorman) مؤلف رواية "زاردوز" (Zardoz) (1970م)[3].

لم يتوقف أدب الخيال العلمي إذن عند حدود المواضيع المشبعة بالأفكار العلمية، بل ظل في كل مراحل تطوره يستقي أفكارا معينة من أنواع سابقة الوجود مقارنة به، حيث لم يلبث، بعد فترة من تعين حدوده الطبيعية، أن ازداد رغبة في الاتساع بالتعبير عن أفكار طوباوية و فانتازية في ظل المجتمع العلمي الحديث، أو في ظل المجتمعات المستقبلية التي يسم العلم بيئتها بصفة دائمة. حتى إنه بهذا التوحيد تجلت اليوتوبيا القديمة بوصفها الصورة القديمة السابقة لأنواع أدبية معاصرة: مثل أدب الخيال السياسي وأدب الخيال الاجتماعي، أو الخيال العلمي الاجتماعي الذي نادى به رايت ميلز (والذي لا يفترق عن أدب الخيال السياسي افتراقا كبيرا منظورا لتداخل الموضوعين السياسي والاجتماعي). كما لا يلبث أن يكون الأدب العجائبي المتخم بالمغامرات والأهوال والرعب والسحر الصورة القاعدية لأدب الفانتازيا العلمية الذي يشكل ميثولوجيا العصر الحديث.

---

(1) محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص 11.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 154.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 155 - 168.

ولا يخص امتداد أدب الخيال العلمي ارتباطه بالنوعين الأدبيين (اليوتوبيا، الأدب العجائبي) اللذين انشق بفضلهما نوعان جديدان عن النوع الرئيسي. وإنما يشمل الامتداد تجليا آخر يتمثل في غزارة الأنواع الأدبية التي تُكتب في إطارها المواضيع الخيالية العلمية، من رواية وقصة قصيرة ومسرحية، وحتى الشعر كذلك ، خصوصا بعد أن أثبت الشاعر الفيتنامي المعاصر: ترانج خانه شانه قدرة القالب الشعري على احتواء أفكار خيالية علمية بتأليفه قصيدة شعرية عنواها: "مناظر طبيعية مصغرة"[1]. و قد كان أبرز نتاج المرحلة الكلاسيكية من أدب الخيال العلمي مندرجا ضمن إطار روائي؛ إذ إن معظم ما ألفه الكتاب الأوائل تحدد انتماؤه إلى جنس الرواية. ولكن التحول الذي طرأ على أدب الخيال العلمي بامتداده إلى القارة الأمريكية تسبب في بروز أكثر الأنواع الأدبية تمثيلا له منذ انطلاق عصر الازدهار، وهو القصة القصيرة التي جسدت أعظم انتصاراته « وهي البناء الذي يبدو كاملا من ناحية الترابط المتسق، ويمثل فكرة تأملية وحيدة، والتي إن جرى تصورها بقابلية للمناقشة، تكون هي العمل الذي يناسبه أدب الخيال العلمي إلى أقصى درجة »[2]. وعبر هذا القالب القصصي انطلق أدب الخيال العلمي نحو البيئة الأوروبية ناقلا تأثيرات البيئة الأنجلوسكسونية التي قدّمت إطار أدب الخيال العلمي الحديث.

أما المسرح فإنه، رغم تأخره بعض الشيء عن الرواية، قد ساهم في تجسيد ملامح أدب النوع منذ بداية العشرينيات؛ حيث ألف كارل تشابك سنة (1920م) مسرحية "إنسان روسوم الآلي العالمي" وبعده ألّف إلمر رايس (Elmer L.Rice) مسرحية "الآلة الحاسبة" (The adding machine) (1923م) وألّف راي برادبوري ثلاث مسرحيات هي "عمود من نار" (pillar of fire)، "كلايدوسكوب" (kleidoscope)، و"نقير الضباب" (The fog horn). وتضمن الأدب العربي الحديث مسرحيات خيالية علمية منها: "لو عرف الشباب"، و"رحلة إلى الغد"، "تقرير قمري"، "شاعر على القمر"، "الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم[3]، و"أحزان السيد مكرّر" لنهاد شريف، و "عائلة السيد رقم واحد" لصلاح معاطي، و"الميت الحي" لسعد مكاوي[4]. و مهما بلغ حضور الشعر والمسرح فإنّهما لا يبلغان نسبة استخدام الرواية، وكذا القصة القصيرة التي تعاظم حضورها بفضل المجلات التي انتشرت بفيض منذ العشرينيات، فوضعتها في وجهة الأنواع الأدبية التي احتوت أدب الخيال العلمي.

---

(1) ينظر، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسين حسين شكري، (مقدمة المترجم)، ص ص 19، 20.

(2) كنجزلي إيمس، « العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي »، ضمن المرجع نفسه، ص 99.

(3) ينظر، محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ص 120. و ينظر أيضا، عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص ص 30 - 34.

(4) ينظر، محمد أحمد مصطفى، « أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل »، مجلة فصول، ع 71، ص ص 95، 96.

ينفتح أدب الخيال العلمي على آفاق موضوعاتية كثيرة بفضل عدم تقيّده بحدث خاص وزمن ومكان محددين. وقد صنّفت تحت ثلاث وعشرين موضوعا: غُرباء بيننا، التاريخ البديل، العوالم البديلة، تحدي الجاذبية، الانتقال الجزيئي إلى زمن و مكان مغايرين، خلف الحقول المعروفة، مدن الغد، السايبربونك، اليوتوبيا (المدينة الفاضلة)، نقيض اليوتوبيا، الخيال العلمي الصعب، الإدراك الفائق للحواس، أحلام الخلود، الأراضي المنسية، الاختفاء، الخيال العلمي الشهواني، أوبرات الفضاء، أصحاب القدرات الخارقة، السفر عبر الزمن، أعماق البحار، ما بعد المحرقة (تصور الأرض بعد حرب أو وباء أو نفاذ طاقة...)، حين ينفلت العلم عن عياره، الخيال العلمي الخليط الذي يجمع كل ما سبق ذكره من مواضيع[1]. لكن هل هذا التحديد على اتساعه واشتماله للمواضيع التي تطرق إليها بالفعل كتاب أدب الخيال العلمي، كاف ليغلق باب الاجتهاد، أو ليغفل مقدرة الموهبة الأدبية على مزج القوة المتخيلة ومعطيات العلم لإبداع مواضيع جديدة تثري القائمة المعروضة؟.

لا تتوقف حدود الإبداع الأدبي عند المواضيع المذكورة. فالأديب ضمن مجال أدب الخيال العلمي لا يكف عن اقتراح المواضيع التي تجعل المستقبل ممكنا بإحدى الصور حتى وإن لم تكن متجسدة في الحاضر. وقد حاول إسحاق أسيموف حصر المواضيع ضمن ثلاثة أصناف تتعلق بالعبارات التالية: "ماذا لو" (What if)، "لو أنه وحسب" (If only)، و"لو أن هذا استمر" (If this goes on) و من الممكن أن يتتبع الكاتب أكثر من صنف منها[2]. ولعل تحديد هذه الأصناف الكلامية بهذا الشكل دون إضافة كلمات أخرى ضمنها كاف ليؤكد العالَم الموضوعاتي المفتوح أمام قدرات الأديب ومواهبه، لطرح قضايا ومشكلات جديدة ونسج حبكات تختلف عن الحبكات القديمة التي اعتاد الأدب العجائبي تلقفها وتتبع أبرز تفاصيلها التي تحدث في نفس المتلقي نفس الآثار: الإحساس بالغرابة، والخوف، وعدم القدرة على التملص من الأسرار الغيبية والقوى العجيبة الفائقة الفتك ... ومن أسباب الانفتاح الإبداعي غير المشروط للمواضيع الخيالية العلمية هو انفلات أدب الخيال العلمي، منذ قيامه، عن التمسك بحدث معين أو مكان وزمن معينين، فهو: « قادر على الطواف بكل أنواع الحدث، وعلى التجول في كل الأزمان من بداية كل شيء حتى نهاية مطافه، على ارتياد الفضاء كله، بدءا بما هو متناهي الصغر، حتى الكون نفسه »[3]. وعدم التقيد بأحداث وأطر زمنية ومكانية

---

[1] ينظر، « خيال علمي »، ضمن الموقع الإلكتروني: ⟨ http://ar.wikipedia.org/ wiki ⟩
آخر تعديل للصفحة كان في: 17 يونيو 2008 م، 17:12 gmt h.

[2] ينظر، عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص 13.

[3] جيمس جن، « مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ.ج ولز إلى روبرت هينيلين »، ضمن كتاب، روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، ص 50.

محدودة كفيل بتوسيع قائمة الموضوعات: فإذا كان كل من الخيال والعلم عالمين منفتحين على التجديد والابتكار فتآزرهما بالضرورة لن يؤدي إلى الجمود عند حدود إبداعية معينة سلفا.

وبمجمل القول إن أدب الخيال العلمي لم يتوقف طيلة مراحل تطوره عن التغير والتجديد بهدف إدراك كل ما قد يوحيه الخيال لحظات الخلق والإبداع؛ فبعد تعين حدوده وثباتها لسنوات معدودة احتاج إلى إضفاء بعد متخيل جديد، خصوصا بعد التقدمات العلمية السريعة التي جعلت كل إنجاز قريب وكل فكرة تم تجسيدها عمليا شيئا مبتذلا. فاتجه أدب الخيال العلمي إلى بعث أفكار طوباوية و فانتازية في مضامينه ودفعها إلى اكتناه آفاق جديدة، والتشبث بطموحات مستقبلية تنأى عن الطموحات القديمة.

كما لم يثبت أدب الخيال العلمي ضمن قالب كتابي واحد، فقد تداوله جمهور المتلقّين رواية وقصة قصيرة وشعرا ومسرحا، وتتبعوا عبرها مختلف المواضيع التي لا يمكن حصرها في قوائم تلقينية بسيطة، ذلك أن هذا الأدب أحاط الأفكار المتخيلة القديمة بالمستجدات العلمية التي ظلت تتطور منذ انبثاق العصر الحديث، من أجل بناء عوالم مفترضة تختلف عما هو مألوف، ودون أن تبتعد هذه العوالم متفائلة كانت أم متشائمة عن أن تكون خلفية أو أرضية متجلّية للتأمل الاجتماعي والسياسي الذي يمنعه من الظهور بوصفه حيزا محتكرا بيد العلماء والأدباء الأكثر حيازة للثقافة العلمية، خدمة منهم للتقديرات الاستقرائية العلمية الصارمة التي تعزلهم عن مناقشة قضايا اجتماعية وسياسية لا تتواجد وحسب جنبا إلى جنب مع الوجود العلمي، وإنما هذا الوجود أو الكيان الذي وفر للمجتمع كثيرا من وسائل الراحة والمتع، هز هذا المجتمع هزا من النواحي الأخلاقية والروحية، وكان سببا مباشرا في بروز تلك القضايا الاجتماعية والسياسية، التي لم تأت من عدم وإنما كانت تحصيل حاصل.

الفصل الثالث:

مواقع الاغتراب والتماثل (مع دراسة ثلاثة نماذج تطبيقية روائية).

المبحث الأول:

تضاد العلمية والأدبية.

المبحث الثاني:

الخلفية العلمية لأدب الخيال العلمي:

أ- المضمون العلمي.

ب- الأسلوب العلمي.

المبحث الثالث:

الخلفية الأدبية لأدب الخيال العلمي:

أ- المضمون الأدبي.

ب- الأسلوب الأدبي.

المبحث الرابع:

جدلية العلمية والأدبية.

الفصل الثالث:

مواقع الاغتراب و التّماثل (مع دراسة ثلاثة نماذج تطبيقية روائية):

تعرّض مبحث مفهوم الأدب لإشكاليات عدّة أبرزها: ما الذي يجعل النص نصًّا أدبيا، وما الذي يترع عنه الإشارة إليه بوصفه أدبًا؟ وهو السّؤال الجوهري المتعلق بصميم طبيعة الأدب، والذي أحاطت بحلّه جهود مختلفة ومتضاربة أيضا؛ فقد تنوّعت بين الانتصار للمكتوب (أو المخطوط) على حساب الشفوي، العظيم الجيد مقابل الأقل عظمة وجودة، السياق الأدبي المتخيّل مقابل السياق الواقعي العقلاني، المثير للانفعال مقابل التواصلي المنفعي المادي الخالص ... و كان المعيار الأخير هو الحد الذي توقف عنده مفهوم الأدب ممثّلا له بتعريف سيّد قطب الذي يعد مفهومه مثالاً جزئيا من الأمثلة العديدة التي حدّدت صفة الأدب بما يحتويه من انفعال، فدفعت به نحو الوظيفة الانفعالية، أي تُجاه المتلقي. هذا المعيار الذي كان خاتمة مفهوم الأدب يحاصره في هذا المقام تقييم مختلف و وجهة نظر جديدة ظهرت بوادرها الأولى مع الشكلانيين الروس الذين اتخذوا معيار السّياق المتخيّل مركز اهتمامهم من بين معايير وعوامل متعددة، خصوصا في إطار ما سموه بأدبية الأدب التي استدعت عندهم ضرورة بناء دراسة أو علم يبحث عن ملامح تلك الأدبية، والتي لا تنحرف عن السؤال السابق: ما الذي يجعل الأدب أدبًا. ليتضح أنها لم تتجاوز كثيرا محيط الإشكالية الجوهرية التي أحاطت منذ أمد طويل بمصطلح "الأدب".

المبحث الأول:

تضاد العلمية و الأدبية:

سخّر الشكلانيون جهودهم لتأسيس علم للأدب، من خلال الاستفادة من النتائج الإيجابية للسانيات الوصفية في دراستها للغة وتسخيرها لمعالجة مسائل البنية اللفظية للأدب[1]، دون أن يكون ذلك العلم منهجًا تحليليا و تقييميا للنصوص الأدبية الفردية لذاتها، وإنّما هو يتجلّى بوصفه دراسة واصفة للملامح والمقومات التي تجعل النّص أدبيا، تماشيا مع تصريح رومان جاكوبسن (Roman Jakobson) الذي حصر موضوع علم الأدب في نطاق ما يسمى بالأدبية (Littérarité) موليا الاهتمام بالخصائص التي تجعل من عمل ما عملاً أدبيا، وليس الأدب في ذاته[2]، وهذا ما يعني أنّ غاية الشكلانيين وعلى رأسهم جاكوبسن هو استغلال إمكانيات علم اللّغة الحديثة لبناء دراسة علمية أدبية ترصد أدبية الأدب. وحتّى إن كانت منطلقاتها هي النصوص الفردية فإنّ المنتهى هو إعداد نظرية أدبية قائمة على استقراء الموجود، تسمح بتوجيهها مرة أخرى نحو نصّ فردي ما يطرح نفسه لمناقشة مسألة الأدبية.

تُعدّ دراسة الشكلانيين ردّ فعل مباشر على إهمال توجيه النظر نحو اللغة بوصفها عماد الواقعة الفنية أكثر من أي شيء آخر طالما تغنّت به اللسانيات التقليدية وعلوم النفس والاجتماع والفلسفة[3]. الأشياء الأخرى التي تنحاز إليها هذه العلوم موجودة في الأدب ولكنّها تترتّب وفق تسلسل هرمي تشكّل الوظيفة الجمالية قمته في حضور الوظائف الخمس الأخرى التي حدّدها جاكوبسن، والتي لا تجد في ذلك الهرم موضعا محدّدا مضبوطا مثلما حدّدت تلك الوظيفة الموجهة نحو عامل الرسالة اللفظية موضعها فيه، من دون إقصائها للبقية: « فالأثر الإنشائي لا يمكن أن يحصر في الوظيفة الجمالية، بل هو يتوفّر، إضافة إلى ذلك، على وظائف أخرى »[4]، وتشمل هذه الوظائف الوظيفة المرجعية الموجهة للسياق الخارج لغوي، الوظيفة التّأثرية أو التعبيرية المرتبطة بالمرسِل، والوظيفة الإفهامية المرتبطة بالمرسل إليه، الوظيفة الانتباهية التي تكون مهمّتها الحفاظ على استمرار التواصل والإبلاغ بين المرسِل والمرسَل

---

[1] ينظر، رومان جاكوبسن، « علم اللغة والدراسة اللغوية للشعر »، ضمن كتاب، ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ط 01، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1996م، ص 125.

[2] ينظر، بوريس إيخنباوم، « نظرية المنهج الشكلي »، ضمن كتاب، مجموعة من الكتاب الرّوس، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط 01، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982م، ص 35.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 34.

[4] ر . جاكوبسن، « القيمة المهيمنة »، ضمن المرجع نفسه، ص 83.

إليه، ووظيفة ما وراء اللغة التي تتحدد بارتباطها باللّغة ذاتها من خلال الاشتغال على شرح جمل أو تراكيب لغوية بعينها وتفسيرها أو التعليق عليها، وأخيرا الوظيفة الجمالية أو الشعرية كما تسمى أيضا في أحيان كثيرة[1]، دون أن تنحصر في ميدان الشعر ذاته « فحديث الخطيب، والمحادثة اليومية، ومقالات الصحف، والإشهار، والكتابات العلمية – كلّ هذه الأنشطة من الممكن أن تضع في اعتبارها حيثيات جمالية، وأن تلعب لعبة الوظيفة الجمالية، فتستعمل الكلمات، في الغالب، لذاتها وفي ذاتها، وليس فقط كنسق إحالي »[2] مما يعني أن ملمح الشعرية كامن داخل كلّ نسق كلامي تمّحي فيه مدلولات الكلمات القديمة التي تحيل إلى مرجعيات خارجية، لتحل محلّها الدّوال ذاتها بوصفها موحية بمدلولات جديدة « حيث تتحوّل عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحوّل فيه الدّال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي [وفي النّصوص التي يُبحثُ فيها عن الملامح الأدبية] تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحلّ هي مكانه »[3]. وهذا ما يجعل الوظيفة الإحالية المرجعية تقع في طرف مقابل للوظيفة الجمالية أو الشعرية، إذا ما تعلّق الأمر بتشييد علم موضوعي للأدب من منظور الشكلانيين الرّوس.

ومع ذلك لم تكن الوظيفتان متعارضتين حتّى في الشّعر ذاته: فإذا ما طرحت الأنواع الشعرية في ميدان الدّراسة اللغوية للشّعر لا يظهر أن الوظيفة الجمالية هي الغالبة دومًا بشكل تنعزل فيه بقية الوظائف عن اعتلاء موقع الهيمنة، حيث إنّ الشّعر الملحمي « المركّز على الشّخص الثّالث، يستخدم الوظيفة المرجعية للغة استخداما قويًّا؛ والشعر الغنائي، الموجّه نحو الشخص الأوّل، مرتبط على نحو حميمي بالوظيفة الانفعالية؛ ويكون شعر الشخص الثاني مشربا بالوظيفة الندائية [يقصد الانتباهية] وهو إمّا أن يكون تضرّعيا، وإمّا أن يكون حظّيا، اعتمادًا على كون الشخص الأول خاضعا للشخص الثاني أو كون الثاني خاضعا للأوّل »[4]*. وهذا ما يتعلّق أساسًا بموضوع المهيمنة أو المسيطر الذي أسند

---

[1] ينظر، جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط 01، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1402هـ، 1982م، ص ص 95، 96.

[2] ر . جاكوبسن، « القيمة المهيمنة »، ضمن كتاب، مجموعة من الكتاب الروس، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص 83.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط 01، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1405هـ، 1985م، ص 17.

[4] رومان جاكوبسن، « علم اللغة و الدراسة اللغوية للشعر »، ضمن كتاب، ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ص 128.

* الشخص الأوّل هو الكاتب ذاته أو المتكلم (أنا)، الشخص الثالث يتجلى حيث يتوارى الكاتب خلف حضور الشخصيات، فيُستخدم الضمير (هو) بدلا من (أنا). يدعم ذلك قول جونثان كولر « إن المنظرين يميزون "سرد الشخص الأول" (...) من حيث كونه ساردا يقول(أنا) (I)، مما يطلق عليه، بطريقة محيرة نوعا ما، "سرد الشخص الثالث" (...) من حيث إنه لا يوجد من يقول (أنا)، أي إن السارد لا يكون متحققا بوصفه شخصية ما في القصة، كما أن جميع الشخصيات يتم الإشارة إليهم من خلال الشخص الثالث عن طريق الاسم

إليه جاكوبسن سبب تغيّر مواقع الوظائف وخصائص الأعمال والفنون الأدبية من عصر لآخـــر[1]. وتبين مثل هذه الفكرة والأفكار التي سبقتها أنّ الشكلانيين قد ابتدعوا أفكارا جديدة ومختلفة اختلافـا جليا عن الأفكار القديمة السّائدة في معالجة الأدب، ممّا يُفصح عن أنّ الشكلانية، بفـضل كـشوفات اللّسانيات الحديثة، قد فتحت المجال لعهد جديد تتربع قمته الواقعة اللغوية المتميزة (أي المخالفة المغرّبـة للغة العادية كما سيتّضح لاحقا).

تأثير الشكلانية الرّوسية احتواه التيار البنيوي الفرنسي الذي انزاح هو الآخر لفكرة تأسيس علم للأدب من منطلقات لغوية بنيوية محضة، بالتركيز « على كيفية قراءة النصوص باعتبارها بداية جديـدة للمرموز الذي صاغ ذلك الأثر »[2]، حيث يتجلّى الشكل مجدّدا بوصفه ركيزة العملية الإبداعية. ويبرز ذلك بشكل أكثر وضوحا عند رولان بارت الذي لا تتحدد اللغة الأدبية وفقه من جهة أنّها صـحيحة أو خاطئة بل بكونها صالحة أو غير صالحة، وتكون من ثمّ صـالحة مـن حيـث تأليفهـا منظومـة من الإشارات التي لا تخضع سوى لنسقها الدّاخلي الخاص دون النظر إلى ما يقع خارجها من المعطيات الواقعية الصحيحة أو الخاطئة، فيتابع عندئذ علم الأدب دوره في استنباط الخصائص النوعيـة المجـرّدة التي تحقّق فرادة الفعل الأدبي، ومن ثمّ تبرز أدبيته[3]. والأدبية عنـد رولان بـارت تحمـل عباراتـه الخاصّة؛ حيث إنّ اللغة الأدبية حسبه لغة تجاوز ترتبط بمفهوم النص تمييزًا له عن العمل الأدبي الذي كان يستعمل لأمد طويل اللغة للتعبير عن الفكرة أو العاطفة أو كلّ ما يقع خارج الحزمة اللغوية للتركيـب اللغوي ليغدو النّص وفق المفهوم الجديد بنية للغة مكثّفة لا تشير ولا تتواصل بقدر ما تـوحي وتلمّـح وتبثّ الغموض وتطرح خيبة المعنى* التي توهم بالتّواصل، مع أنه سيخبو تدريجيا، ويظل المتلقي معرّضا لخيبات أمل متكرّرة تجاه تواصله الجزئي المعقود باللغة الأدبية المكثّفة. ومن ثمّ لا غرو أن يكون القارئ هو محور انعقاد الأدبية عند بارت: فحيث وجهت اللغة بنسقها ومنظومتها اللغويـة الخاصّـة النظـر لذاتها، و لم تترك للمتلقي فرصة الانفلات من تشكيلها من أجل إيجاد المعنى الحقيقي والوحيد، ثمة تكمن أدبية الأدب.

ولكنّ النقد الأدبي البنيوي كان منشغلا غالبا باستخدام مصطلح الشعرية (La poéticité) بـدلا من مصطلح الأدبية، ليس بتخصيصه ضمن دراسة لغة الشعر وحسب؛ فالمصطلح يـستخدم للدلالـة

أو الضمير هو أو هي ». جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، ص ص 120، 121. أما الشخص الثاني فيتواجد في الخطابات التي تشترط باثا و متلقيا يتبادلان الأدوار باستمرار.

[1] ينظر، رومان جاكوبسن، « المسيطر »، ضمن كتاب، ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العـاكوب، ص ص 24، 26.

[2] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (د.ط)، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ت)، ص 59.

[3] ينظر، جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ص ص 104، 105.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأول من الفصل الأول ، ص ص 35، 36.

على علم عام يدرس جميع النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها[1]. و لم يمنع الجمع الوظيفي بين المصطلحين من بروز محاولات تفريقية تنظر إلى الشعرية على أنها أوسع من الأدبية، حيث تكون الأدبية موضوعًا للأولى وليس علمًا قائما بذاته، أو تنظر إلى الشعر بعدّه الظاهرة العليا أو المعيار الأعلى الذي تستقى منه ملامح الأدبية، في مقابل اللغة العادية التي لا تشكّل انزياحا. ولكن هذه الاعتبارات لم تؤثر في صميم دراسة الباحثين، و لم تنزع بعلم الأدب نحو الشعر لوحده، لأنّه لا يتعدّى أن يكون جزءا ضئيلا من الآثار التي يمكن أن تحتوي المظاهر الفنّية الجمالية المرتبطة باللّغة بصفة مباشرة، ومن بين مواقف التفريق بين الشعرية والأدبية:

– الشعرية تتمثل خصائص الأدبية: حيث لا تُعدّ الأدبية سوى الجانب النظري الذي تحل الشعرية بمقتضاه الوسيلة التقنية التي تضمن تحقيق الإجراءات النظرية[2]. فحين تطرح الأدبية السّؤال الجوهري: ما الذي يعطي الأدب أو اللغة عامة أدبيتها؟ تتنزل الشعرية فعليا إلى الوقائع اللغوية الصادرة أو المتحققة لتبحث عن الملامح الأدبية. لكن يمكن القول إنه بغضّ النظر في شأن المصطلحين، يبقى المدلول بينهما واحدًا. وهل مستخدم مصطلح "الأدبية" يقصد من ورائه شيئا آخر سوى التنزل إلى المواقع الحقيقية للنّصوص الأدبية، وخصوصا تحت هدف إنشاء علم للأدب، مع ما تحمله لفظة العلم من عوامل: التحقّق، والاستشهاد، والتنظير انطلاقا من التطبيق أكثر من مجرد طرح الفرضيات؟!.

– جعل عبد اللّه محمد الغذامي مصطلح الشعرية أوسع وأشمل من مصطلح الأدبية، حيث رأى أنّ ربط الأسلوبية مع الأدبية يخرج مصطلحا واحدًا « يضمّهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (poetics) »[3]، الذي ترجمه الغذامي بالشاعرية على امتداد كتابه. واقترح سعيد يقطين مخطّطا أوسع للمصطلحين، مضيفا مصطلحا ثالثا هو "البويطيقا" الذي يتبوأ قمة وجود المصطلحين السابقين؛ فالبويطيقا تمثل الاختصاص العام أو العلم الكلي، موضوعه الأدبية الذي يتفرّع إلى حيّزين هما السرديات و الشعريات اللتان تشكلان في حدّ ذاتهما علمين خاصين موضوعهما على الترتيب: السردية والشعرية، و يتجلى ذلك وفق المخطط التالي[4]:

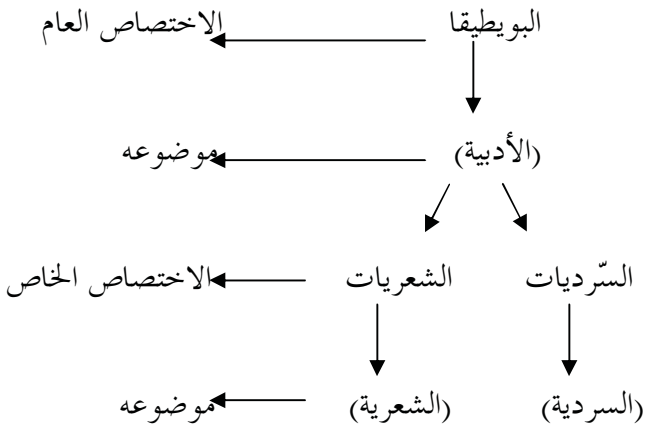
---

[1] ينظر، ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى على العاكوب، ص 137.

[2] ينظر، عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002م، ص 271.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص 18.

[4] ينظر، سعيد يقطين، الكلام و الخبر – مقدمة للسرد العربي، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 1997م، ص 23.



الأدبية تنشد البحث عن خصائص الأدب، ولكن الأدب شعر ونثر، لذلك يتشعّب موضوع الأدبية ويتقاسمه علمان: السرديات التي تبحث عن مكامن سردية النصوص النثرية، والشعرية التي تبحث عن مكامن شعرية الخطاب الشعري. لكن: ما الذي يمنع العلمين من الرجوع إلى الخلف، تجاه مصطلح الأدبية العام، ليَمدّاه بالخصائص العامة المجرّدة التي تجعل الأدب أدبًا، و خصوصا أنّ ملامح سردية النثر و شعرية الشعر تتقاطع في نقاط عديدة تخدم أدبية الأدب وليس الشعر والنثر على حدة.

ولعلّ هذا التداخل بين سردية النثر وشعرية الشعر هو ما جعل جون كوين (Jean Cohen) يتخذ مصطلح الشعرية (La poéticité) مجمعا للملامح الأدبية في الشعر والنثر، وما يتعدّى الأدب أيضا؛ رغم ما قد يكون قد لمح به المصطلح في صفحات كتاب كوين الأولى من انحياز لجانب الشعر، وخصوصا أنّه أشار بداية إلى أنّ الشعرية علم موضوعه الشعر. ولكن هذا الأمر لم يتعدّ حسب الناقد زمن الكلاسيكية عندما كان الشعر واضحًا بيّن الملامح لاتصاله مطلقا بمصطلح القصيدة وشكل الأبيات المرتبة، وبمجيء الرومانسية اندفع مفهوم الشعر خارج نطاق النص الواقع في ربقة القصيدة، واتّجه صوب الانفعال الشعري بدلا من النّص؛ فقد أصبح، منذ وقفة الرومانسيين، كل منظر طبيعي أو مقطع موسيقي أو مشهد تصويري أو موقف مؤثر أو شخص متميّز: شعريا[1]، أو شاعريا (Poétique) من جهة من يفرق بين الشعرية بعدّها علما يجاري الأدبية في سعيها إلى إقامة علم يدرس الطابع المجرّد للأدب، والشاعرية بوصفها « خاصّة إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقيمة انطباعية مجرّدة، تستشرف الانفعال الجمالي والوجداني بدرجة مطلقة، غير أنّها تحتمل الصدق كما تحتمل الكذب »[2]. الشاعرية إذن، وفق هذا الموقف، مرتبطة بالمبدأ الرومانسي الذي يولّي اهتمامه بالوظيفة الانفعالية، فلا تبرز الوظيفة الجمالية إلاّ من ناحية الانفعال بالشيء الذي يحمل قيما جمالية. وبما أنّ الشاعرية لا تترفع

[1] ينظر، جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ص 29.

[2] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص 482.

عن معيار الصدق والكذب، فمعنى ذلك أنّها انفلتت من الطابع الرومانسي المثالي الخالص و أوَت إلى مرابط الواقع الخارجي الذي كانت شدّة الرباط به سببا لرفع تحدّي الشكلانيين الروس.

والمتأمّل في واقع ترجمة مصطلح (Poéticité) يلحظ أنّه قد عرف ألوانا من الترجمات المتضاربة في أحيان كثيرة، رغم أنّها لا تنفك عن التّمسك بطرف الفكرة الأساسية التي تقتضي عدم المعاناة في البحث عن المعنى وتسميته، وإنما تتطلّب فقط معرفة القوانين العامة التي يولد وفق شروطها وواقعها الخاص العمل الأدبي[1]. و من بين مظاهر الاختلاف اتخاذ الأدبية جزءًا أو موضوعا للعلم الكلي: الشعرية، كما سبق الذكر. أو استخدام الشاعرية بدلا من الشعرية للدّلالة على ذلك العلم كما حصل عند الغذامي الذي رفض مصطلح الشعرية لأن استخدامه « يتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشّعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذّهن »[2]. ووفق هذا المنظور: ما الذي يمنع استخدام مصطلح "الشاعرية" من التوجه هو الآخر بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، إذا ما نظرنا إلى المصطلح في تركيبه الصوتي؟ فتسويغ الغذامي حسب حسن ناظم « لا يؤدّي مهمته إطلاقا، فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية – بما هي لفظة فحسب – لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ (الشاعرية) هي – في الأخير– مشتقة عن (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشّعر »[3]. هذه المشاكل التّي خلقها اشتقاق الشعرية من الشعر، والتي لا تستثنى منها النظرية الغربية أيضا بحكم أن (Poéticité) مشتقة من (Poésie) لم تثن كوين من الثبات في استخدام "الشعرية" للدلالة على العلم الذي يدرس القالب الشعري، وللدلالة على الانفعال الشعري الذي يُولّده التفاعل مع الشيء المتلقّى مهما كانت طبيعته، ثمّ للدّلالة ثالثا على المحيط اللغوي الأدبي العام الذي يُستقى منه الملمح الشّعري، ليس من ناحية الانفعال وإنّما من ناحية احتواء الأدب للخصائص اللغوية التي منحت الشعر اختلافه وتميّزه عن بقية اللّغات المستعملة، وفي مقولة كوين، يتجلّى تعليله الآتي:

> « ولأسباب منهجية بحتة، من الأفضل أن نحدّد في البدء حقل البحث وأن لا نعالج إلا الجوانب الأدبية – بالمعنى الحقيقي للمصطلح – من الظاهرة الشعرية، وهذا يعني: تحليل الأشكال الشعرية في اللغة وحدها فقط، وإذا ما استطعنا الحصول على نتائج إيجابية من التحليل يجوز حينئذ الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبي، لأنّه من النّاحية

---

[1] ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دارسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 17.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص 19.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 15.

المنهجية من المعقول البدء بالخاصّ قبل معالجة العام، وأن نبحث عن الشعر (في المكان الذي يبدو أنه – أفضل أماكنه إن لم يكن مكانه الوحيد) في الفن الذي ولد فيه والذي أعطاه اسمه، في ذلك النوع من الأدب المسمّى بالقصيدة »[1].

فالشعرية عند جون كوين تبدأ من الخاصّ وهو الشعر الذي يصب في إطار القصيدة، لتمتدّ إلى اللغة الأدبية بشتى أصنافها النثرية والشعرية، إلى أن تدرك الأشكال التي لا ترتبط بالأدب عموما والشعر خصوصا إلاّ من ناحية شعريتها أي الخصائص الجمالية العامة التي تجعل الوظيفة الشعرية مسيطرة وغالبة على العناصر الأخرى التي تقع بجوارها، لكن دونها مرتبة.

النثر الأدبي بلا شكّ أدنى مرتبة من الشعر حسب كوين، ولكنّه لم يستثن منه احتواءه للملامح الشعرية، لأنّ النثر الأدبي مهما حافظ على حدوده بتقنين وسائله الخاصّة فإنه يستخدم استخداما واسعًا الوسائل ذاتها التي تحدّد القصيدة بمحيطها الخاص، حتى إنه بين النثر والشعر الرومانسيين قد لا تحتسب الفروق إلا من الناحية الكمية، بل قد تقلّ الفروق بدرجة أكبر بين قطعة نثر أدبي وقصيدة نثر (التي يغيب فيها الجانب الصوتي الذي ترتكز عليه القصيدة، فيصبح الجانب المعنوي بينها وبين النثر الأدبي شبه موحّد دون فرق واضح يميّز حدود النّوعين)، ومن ثمّ فإن الشعر التقليدي الخاضع للمقاييس الإبداعية الكلاسيكية هو النقطة العليا التي يحدد من خلالها كوين الشعر التّام مما يقل عنه درجة، مع أنه يضيف أنّ القصيدة يستحيل أن تكون شعرية بصفة تامة (وهنا القصيدة التعليمية قد تقع في الطرف المقابل لما حدّده كوهين: لأنها تُحافظ على الشكل ولا تحمل أي معنى شعري)، ولذلك فإنّ هذا الناقد قد حدّد درجة الصفر في الأسلوب من خلال ما يقرّره ويفرضه مبدأ التجاوز أو الانزياح اللغوي: درجة الصفر هي الدرجة التي يغيب فيها أي مظهر من مظاهر الانزياح ولكنها غير موجودة تطبيقيا، لأنه حتى لغة العلماء التي اختارها كوين لتمثّل هذه الدّرجة لا تخفى فيها بصفة مطلقة مظاهر الانزياح، ولكنها تحقق الحدّ الأدنى منها[2].

ووفق هذا المنظور يمكن المضي في تصوير ظاهرة الأسلوب « في شكل خطّ مستقيم، يمثّل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تنعدم فيه كلّ مظاهر "المجاوزة" وقطبا شعريا يتحقّق فيه الحدّ الأقصى منها، وبين القطبين توزيع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعورية، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللّغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللّغة ليست منعدمة، ولكنها تتّجه نحو الصفر »[3]. فأقصى درجات المجاوزة هي القصيدة الشعرية التّي تجمع الصوت

[1] جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، ص 30.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 44.
[3] المرجع نفسه، ص 45.

مع المعنى الشعري، ولكن يقترب منها باستمرار النثر الأدبي الذي يحقّق مرات عدة قدرًا كبيرا من المعنى الشعري أيضا، وكذلك الصّوت. و إن لم يظهر الصوت في النثر الأدبي في طابع القصيدة أو الإيقاع الخارجي عمومًا، فإنّ الإيقاع الداخلي الذي يبرزه التكرار وكيفية ترتيب الكلمات مثلا قد يحقّق قدرًا كافيا من الموسيقى الصوتية التي توجّه الانتباه نحو اللغة النثرية عينها.

لقد انبثقت طرق متعددة لتعيين درجة الصفر حددتها محاولات البحث عن مواطن تواجد الشعرية من عدمها، فالشكلانيون الروس مثلا اختاروا التقابل بين لغة الشعر واللغة اليومية منطلقا لتمييز اللغة الشعرية العليا من اللغة الأدنى شعرية، والتي يمكن خفضها إلى درجة الصفر، ومن بين المقاييس المعتمدة في رسم ملامح اللغة الشعرية: الإحساس بالشكل لا الدلالة، الصورة الشعرية ليست المميّز الوحيد لتلك اللغة؛ فهي وسيلة من بين وسائل متعددة منها الإيقاع، الأصوات، عناصر الصرف، القافية، النظم (الخطاطة العروضية) ... الوظيفة الجمالية هي الوظيفة المهيمنة على الأثر الإنشائي، وإلى جانب المهيمنة يتحدد مقياس آخر وهو التغريب الذي يرتبط بطريقة بناء الكلمات وكيفية التحكم ببناء اللغة الإنشائية والحفاظ على تميّزها واختلافها بترع ألفتها عما اعتاد الناس استعماله منها، إذ إن الكلمة « حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي، وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك، بالضبط، في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة عامّة »[1]. ولعلّ مقياس التغريب يؤكد أنّ الملامح المجرّدة العامة التي يحاول علم الأدب استنباطها من الأدب لن تبقى ثابتة، لأنها مبنية منذ البداية على نصوص فردية، وإذا ما جمع علم الأدب تلك الملامح المتحققة بالفعل فهي تظل قابلة للتجديد وإعادة النظر. والعودة إلى النصوص الفردية من جديد ما دامت لغة الأدب اليوم قد تصبح بعد فترة مألوفة للعامة فتمسي محتاجة لمحاولات تجريبية جديدة توسّع ميدان الشّعرية، وتغيّر مواقع هيمنة الخصائص الواقعة ضمنها.

رأى كل من رينيه ويليك و أوستن وارين (René Wellek & Austin Warren) أن حلّ مشكلة مفهوم الأدب الذي تفرع في اتجاهات مختلفة يكمن في تمييز الاستعمال الخاص للغة الأدبية. و انطلاقا من حلّهما المفترض ميّزا بين ثلاث استعمالات متباينة للغة: اللغة الأدبية، اللغة العلمية، ولغة الحياة اليومية. وكانت الصعوبة حسبهما كامنة في التفريق بين اللغة الأدبية ولغة الحياة اليومية، لأن الأدب ذاته يضمّ أشكالا مختلفة وتحدث فيه تحوّلات خفية، إضافة إلى أن لغة الحياة اليومية تضم بدورها أنواعًا متباينة: كاللغة العامية واللغة التجارية واللغة الرسمية ولغة الدين وعامية الطلبة ... لذلك فقد قرّرا بأن بعضا من مميّزات اللغة الأدبية تنطبق على مختلف الاستعمالات اللغوية عدا اللغة العلمية، وأبرزها إثارة الانفعال؛ إذ إن اللغة اليومية ذات طبيعة تعبيرية أيضا ومثيرة للانفعال، وقد تجذب في أحيان قليلة

[1] ر. جا كوبسن، « نحو علم للفن الشعري »، ضمن كتاب، مجموعة من الكتاب الروس، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص ص 57، 58.

الوعي والانتباه إلى ذاتها، لذلك قد يكون من الضلال، حسب الكاتبين، أن تقتصر اللغة اليومية بأنواعها المتعددة على وظيفة واحدة هي الاتصال وكشف مكونات العالم الخارجي[1]. ومع ذلك فإنّ أكثر ما يبرز ويهيمن عند التفريق بين اللغة الأدبية واليومية هو العنصر الذّرائعي المنفعي « فكلّ ما يقنعنا بعمل خارجي محدّد نرفض أن نعتبره شعرًا ونصمه بأنه مجرّد خطابة. فالشعر الصادق يفعل فعله فينا بشكل أكثر حذقًا. ويفرض الفن نوعًا من الإطار أو الهيكل ويخرج العمل الفني عن عالم الواقع »[2]؛ فاللّغة اليومية تتجلى منفعتها من خلال استعمال اللغة وسيلة لنقل صور واقعية حقيقية، ولا تتخذها في معظم الأحوال شكلا يعكس أو يعرض بنيته وجماليته الخاصّة، فيبرز حينئذ المضمون ويخفت بروز الشكل اللغوي الخاص المطلوب في الفن.

أمّا التمييز بين اللّغة الأدبية واللغة العلمية فهو أكثر سهولة حسب الكاتبين؛ فرغم أنّ الأدب لا يحتوي فقط على عناصر الانفعال والشعور، بل يحتوي فعليا أفكارًا علمية، فإنّ اللغة العلمية لا يمكن أن تستوي مع لغة الأدب، لأنّ لغة العلم في أصفى تجلّياتها وفي أدنى الدرجات التي تضعف فيها الأدبية أو تغيب تماما تتحدّد بوصفها لغة دلالية محضة غايتها التطابق بين الإشارة ومدلولها المصطلح عليه لتمثيلها، مع بروز إمكانية تغيير الإشارات المستخدمة في الكلام العلمي بإشارات أخرى تؤدّي نفس المعنى لأن منتهى الدّال في اللغة العلمية هو استخدامه من أجل تأدية معنى محدّد لا يتغير، وإن تغيّر شكل أدائه. في مقابل اللغة الأدبية التي تتميّز بمميزات أساسية أبرزها أنها تكتظ بالالتباسات والغموض؛ فهي غير صريحة ولا تضع المعنى أمام اللفظ الذي اختاره الأديب ضمن تراكيبه. كما أنها تتميّز بعيدا عن إقصاء الشكلانيين بأنّها تعبيرية تتجلّى نفعيتها عبر إثارة الانفعال وكشف لهجة الأديب وموقفه. إلى جانب تميّزها باستقطاب عناية القراء تجاه كيفية نسج مفرداتها وتراكيبها وإخراجها في قالبها القائم[3]. وهذا ما يعني أنّ الشكل الأدبي لا يقام بأيّ المفردات لدرجة تسمح بتغييرها من أجل نقل معنى محدّد بدقة كما هو الشأن في اللغة العلمية، ذلك أنّ لغة الأدب مهما اعتني فيها بالمعنى فإنّ الشكل يبقى خاصية مميّزة للكاتب نفسه إلى حدّ لا يسمح بتغيير طرائق نظمه أو ترتيبه وتوظيفه للألفاظ والمفردات، وإلاّ انتفت عن تمييزها ذلك الكاتب.

يتّضح من التقسيم الثلاثي للاستعمال اللغوي أنه رغم تداخل كلّ طرف مع الآخر في خصائصه فإنّ ذلك لا يتمّ إلاّ في حدود دنيا ومع هيمنة الخاصية المميّزة لكلّ طرف على حساب عناصر الآخر، إذا اقْتُبِس في هذا المقام مقياس المسيطر أو المهيمنة: فالمسيطر على اللغة الأدبية هو طابعها التخييلي وبروزها الصوتي، أمّا المسيطر في اللغتين اليومية والعلمية فيتمثّل في الإيصال والإشارة

---

[1] ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص ص 21، 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 21، 22.

إلى عنصر يقع خارج اللغة إضافة إلى الوضوح، غير أنّ لغة العلم تختلف عن اللغة اليومية من حيث إنّها لا تستخدم مفرداتها العادية، فكثير من مفرداتها مصطلحات تواضع عليها العلماء، بل إنّها تسعى لإنشاء لغة عالمية مجرّدة تقتفي لغة الرياضيات، ممّا يعني أنّ اللغة العلمية لغة خصوصية مقارنة باللّغة اليومية التي تتشبّع باستعمالات عدّة تتداخل مع اللغتين العلمية والأدبية ذاتهما؛ وتطرح هذه الفكرة مسألة درجة الصفر مجدّدا، إذ إنّ اشتراك اللغة العلمية مع اللغة اليومية من ناحية الإيصال والوضوح، ثمّ انسلاخها عنها بخصوصية مفرداتها قد يجعل اللغة اليومية أقرب إلى درجة الصفر، تليها اللّغة العلمية، وفي درجة أعلى تقع اللغة الأدبية بانسلاخها عن أكثر ما يميّز اللّغتين السابقتين إلاّ ما وقع منهما في الأدب بدرجات أقلّ مساسًا بخصائصه الأدبية المهيمنة. ولكنّ علامتين لغويتين ذكرهما صاحبا "نظرية الأدب" توحيان بغير التحديد السابق؛ فتصريحهما بصعوبة التمييز بين اللغة اليومية واللغة الأدبية بسبب تعدّد أشكالهما وشدّة اختلاطهما والتحولات التي قد تطرأ من حين لآخر في بنيتهما، وبالمقابل تصريحهما بسهولة تمييز اللغة العلمية عن الأدبية يُلقي بافتراض مفاده أنّ لغة العلم أبعد من الأدب وأقرب إلى درجة الصفر، وبين لغة العلم و الأدب، وفي موقع يقترب من الأدب أكثر من العلم تقع لغة الحياة اليومية. وهذا ما يعطي الانطباع بأنّ وضع كلّ من اللغة اليومية واللغة العلمية في طرف مقابل من اللغة الأدبية التي تقترب وتمسّ في أقصى حالاتها المثالية درجة الشعرية أو الأدبية، لا يمكّن من تحديد أيّ اللغتين (اليومية والعلمية) أكثر قربا من درجة الصفر وبعدًا عن درجة الشعرية، ممّا يبقي كلا الطرفين في حالة من التناوب المستمر حسب ما يقرّره واقع استخدامهما الفعلي ودرجة احتوائهما المميزات الأدبية وشدة خفضهما لها: والتي يتقدمها أساسا البعد عن الإشارية وتجاوز مقياس الصحة والخطأ لأن الأدب بدرجة أولى تخييلي ولا يهم المتلقي التفتيش عن مظاهر الحياة الواقعية التي تنعكس عليها لغة الأدب[*].

الانزياح أهمّ ما يعطي الأدب شعريته، وهذه الشعرية تتدرّج في الانطلاق من درجة الصفر إما من اللغة اليومية أو من اللغة العلمية. لكن الحرص على مراعاة مقولة لكلّ مقام مقال، وتزويد القسم

[*] تطرق رولان بارت في كتابه: "الدرجة الصّفر للكتابة"، لمسألة درجة الصفر، لكن من منظور مختلف تماما عن مراد البحث الذي اتجه نحو الأخذ بوجهة نظر جون كوين في المسألة؛ درجة الصفر عند بارت هي الدرجة التي يقع فيها الأدب بمفهومه الجديد الذي يتقمصه مصطلح "الكتابة"، ومن مميزاتها:

– إحداث القطيعة مع الكتابة الكلاسيكية التي تميزها الشفافية ويطبعها الوضوح إلى أقصى حد ممكن.

– انفصال الكتابة الأدبية عن وظيفتها الأداتية، والكف عن أداء أي شيء سوى لفت النظر إلى نفسها من حيث كونُها لغة طقوسية لها حرمها الخاص الذي يمنعها من الإشارة إلى أي مرجع يقع خارج ذلك المجال اللغوي المحايث.

– الكتابة التي تقع في "درجة الصفر" هي حسب بارت: موضوع لغياب الدّلالة، محايدة عن أداء معنى واضح، غير شفافة، لذلك جعل لها بارت شواهد بكتابة كل من ألبير كامو، وموريس بلانشو، و كايرول و كينو، حيث تبدو الكتابة عندهم :« رمزية، منكفئة، متجهة جهارًا صوب منحدر سرّي للغة ». ينظر في الموضوع، رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برّادة، ط 03، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1985م، ص ص 28، 30، 31، 41.

النظري من البحث بجانب تطبيقي ملائم، يُلزم الأخذ بتصور جون كوين الذي يعيّن مسار الظاهرة بخط مستقيم تقع في نقطة بدايته، وهي درجة الصّفر، اللّغة العلمية، وتقع في أقصى درجات الانعتاق الدلالي بين الدال ومدلوله الاصطلاحي اللغة الأدبية، لأن البحث بصدد موضوع يتناول أدب الخيال العلمي وليس أي نوع أدبي آخر لا يبرز فيه العلم بصفة رسمية؛ فأدب الخيال العلمي هو النوع الأدبي الوحيد الذي يبرز فيه العلم بتلك الصفة كونه محدّدًا رئيسيا لقيامه. و بمراعاة مقولة لكلّ مقام مقال يضطلع البحث مرّة أخرى بتضييق مجاله، كشفا عن مكامن الأدبية والعلمية ضمن المتن الروائي من أدب الخيال العلمي مستثنيا القصّة القصيرة والمسرحية والشعر. لذلك فأدبية هذا المتن تستدعي ههنا المصطلح الخاص الذي ذكره سعيد يقطين في خطاطته وهو "السردية"، الذي تنعقد من خلاله أسئلة متعدّدة من قبيل: كيف تتحدد سردية نص روائي، وخصوصا فيما يتعلق بنصّ تجريبي خيالي علمي يجمع بين طرفين متناقضين (ظاهريا) هما العلم والأدب؟، إلى أي مدى تختلف رواية خيالية علمية من حيث بناؤها عن أية رواية أدبية تحقق شروط وتقنيات الفنّ الروائي التقليدية؟ أو ما درجة اغتراب رواية الخيال العلمي عن رواية أدبية عادية في مضمونها وفي أساليب بنائها؟ وهل تقبع رواية الخيال العلمي ثابتة في عالم الصفر ضمن محيط يطغى فيه جفاف اللّفظ وانحساره الدّلالي، أم تحقّق قدرًا من التجاوز الذي يسمها بالطابع الأدبي شكلا ومضمونًا؟ ...

المبحث الثاني:

الخلفية العلمية لأدب الخيال العلمي:

شهدت الرواية تنوعا كبيرا في مضمونها؛ إذ منذ نشأتها لم تثبت بين حدود أفكار خاصة بحقل معين، فعند تقسيم الرواية حسب المضمون يمكن للمرء الحصول على أنواع عدّة حصرها روجر ب. هينكل (Roger B. Henkle) ضمن أربعة أنواع رئيسية هي: الرواية الاجتماعية، الرواية النفسية، الرواية الرمزية، والرواية الرومانسية الجديدة[1]، وهي الأنواع التي يمكن إضافة رواية الخيال العلمي إليها بوصفها حاملة لمضمون جديد مختلف، فرضه هو الآخر الواقع الذي دفع كتابا عديدين إلى كتابة روايات تاريخية وسياسية ونفسية ورومانسية ... وقد سبق في الفصل الثاني من البحث التوصل إلى فكرة أساسية مفادها أنّ أدب الخيال العلمي هو قبل كل شيء أدب أبعدته الأساليب والمضامين الأدبية التي حوّرت كل ما هو علمي في سياق الأدب عن أن يكون علما خالصا. وحسب البحث في هذا المقام أن يستقرئ جزئيات هذا المعنى الكلي ليبحث ضمن سياق أدبي روائي الجانب العلمي ضمن أدب الخيال العلمي في مضمونه وشكله، والجانب الأدبي فيه في مضمونه وشكله أيضا، متوخيا في استقراء هذه الجزئيات تأكيد ثلاثة أفكار رئيسية إلى جانب الفكرة العامة التي تنبع من إشكالية: ما الذي يجعل من أدب الخيال العلمي أدبا؟، وتتمثل هذه الأفكار فيما يلي:

- الوجود العلمي ضروري في أدب الخيال العلمي.
- للأدب أدوات و مفاهيم و وسائل لتحوير العلم من أجل خدمة المضمون الأدبي.
- الحفاظ على تقنيات الكتابة الروائية مع بروز عناصر جديدة يفرضها الوجود العلمي.

أ- المضمون العلمي:

لم يفرض الأدب على الكتاب اقتفاء مضمون معيّن، فبمقدورهم تضمين لغتهم أي مضمون كان يشد انتباه القارئ إلى اختلافه، تجدده، تشابهه، تناصّه ... فلَهُم إذن أن يوظفوا الحقائق العلمية لأن الأدب ليس عدوا للحقائق أيا كان مصدرها، لكن الواجب التزامه هو « أن تصبح هذه الحقائق شعورية، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة »[2]. وباستشفاف عناصر هذه المقولة يمكن التوصل إلى أن أهم ما يميز المضمون العلمي هو توثّب الأفكار الواضحة التي تشير إلى معنى

---

[1] ينظر، روجر ب. هينكل، قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق: صلاح رزق، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص 76.

[2] سيد قطب، النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص 11.

محدد بعينه دون غموض أو تشعّب لمعان متعددة يفرضها منطق الأدب بعدوله وانزياحه نحو الإيحاء والاختلاف والترفع عن الحقائق الثابتة، ذلك أن مصدر الأفكار العلمية هو العقل الإنساني الذي يتوخى الدقّة والوضوح في كل ما هو موضع تساؤل وبحث عكس الأفكار الأدبية التي تتهاوى في عالم اللاوعي، ضمن عالم الخيال وعدم التحديد حيث التشبع بعواطف الذات وما يحيط بها من خوف ورهبة وأمل وترقب. و من ثم فإن الأفكار العلمية ضمن أدب الخيال العلمي تتوثّب حيث تخفت عواطف الأديب أو تختفي بصفة تامة.

ولكن رغم أن الأفكار العلمية هي كل ما انفصل عن ذات الأديب، فلا يعني ذلك أنها تشير إلى مرجع خارجي حقيقي، لأن هذه الأفكار قد تكون حقيقية بالفعل في جوانب منها، ولكنها مرتبطة ضمن أدب الخيال العلمي بعنصر الخيال قبل ارتباطها بالمصدر الحقيقي الذي يوظفه الأديب لخلق أجواء ومضامين جديدة حتى من الناحية العلمية. لذلك فالبحث عن مدى توفر الأفكار العلمية في روايات كل من: فيصل الأحمر "أمين العلواني"، و جيلالي بسكري "الرحلة الثامنة للسندباد"، و طالب عمران "البعد الخامس"، لن يتم إلا في حدود ما هو متوفر لغويا، ولا يتخذ هيئة عالم يرغب بالبحث عن الوجود الفعلي لتلك الأفكار من عدمه:

يتجلى المضمون العلمي في رواية "أمين العلواني" في ارتكازه على فكرة الكتابة الأدبية عبر الشبكة والتفاعل عبرها أيضا، غير أن هذا المضمون الموجود بالفعل في زمن الكاتب الحقيقي للرواية: فيصل الأحمر قد تجاوزه الزمن بعد مضي فترة زمنية لا تتعدى العقدين*، حيث إنّ شبكة الأنترنت لم تعد محصورة في نطاق عدد محدود من البشر، فجل مظاهر الحياة مهما أوغلت في البساطة أصبحت مرتبطة بها بدءا من التداوي إلى غاية الدراسة الأكاديمية؛ فعندما كان الطفل أمين العلواني يصاب بمرض لم يكن الوالدان يهرعان إلى الطبيب مشيا على الأقدام أو يتخذان مركبا، وإنما كان أمر التداوي يُقضى بالاتصال بالطبيب عبر الشبكة من أجل معاينة ابنهم عن بعد وتقديم الوصفة له[1]. كما أن أمين العلواني منذ بلوغه سن السابعة عشرة حوّل دراسته إلى الشبكة و لم يعد ملزما بمشاركة زملائه مقاعد الدراسة؛ فهو قد أحس منذ صغره بتميزه وتفوقه على غيره بسعة اطلاعه، عبر الحاسوب، على مجمل المعلومات التي تتعدى سنه؛ حيث إنه لم يكتف بقراءة الموسوعات المبسطة المخصصة للأطفال، بل كان يتصفح حتى الموسوعات الممنوعة على الأطفال الذين لا يتجاوز سنهم أربعة عشرة سنة، فبفضل والدته

* يذكر الكاتب أن التحول الكبير في نمط الحياة كان سنة 2028م حيث حل المظهر العلمي محل أي مظهر تقليدي آخر. ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، (د.ط)، دار المعرفة، الجزائر، 2008م ، ص 89.

[1] ينظر، المصدر نفسه، ص 71.

لم يكن ممنوعا من تصفح كل ما يرغب في قراءته على حاسوب البيت، والذي توّجه تحويل دراسته من دراسة تقليدية إلى دراسة متقدمة تتم عبر الشبكة[1].

مكنت الظروف السابقة العلواني من اكتساب تحصيل علمي معتبر استطاع من خلاله منافسة أستاذ الفيزياء، ولكن الحرج الذي أحسه أمام أستاذه وأنداده جراء خطئه في التلفظ باسم أحد علماء الفيزياء المشهورين عجّل بطرح قراره المصيري، و هو التحول من مجال العلوم التي نبغ في تحصيلها إلى المجال الأدبي: « مجرد خطأ دام خمس سنوات في الدماغ الملتهب لطفل صغير يتحرق شوقا إلى العلم والمعرفة ... كان ذلك اليوم حاسما بالنسبة للعلم والمدرسة ومصيريا بالنسبة لأمين ... فقد صار أمين يضيق ذرعا بالمدرسة والعلوم وكل ما هو علمي، وعرف فيما بعد أن الناس دارجون على تقسيم توجههم الدراسي أو الفكري قسمين: علمي وأدبي، وقرر أن يكون أديبا »[2]. حدد العلواني مجال امتهانه، وهو الأدب، و لم تكن الكتابة الأدبية تتم في وقته على الورق، فقد كان يطرح أفكاره مباشرة على الشبكة، ويتم تفاعل المتلقين عبرها دون أية وسائط أخرى، إلى درجة تأسيس ورشات أدبية افتراضية للتفاعل المباشر بين الكاتب ومتلقيه، والتي كثر عددها حسب مؤلف الرواية في النصف الثاني من القرن الحادي والعشرين[3]. فكل ما كان موجودا قبل الاشتغال الواسع و الوحيد على الشبكة هو محدودية النشر؛ إذ كانت تصدر الكتب بطبعات ورقية بدلا من إلقائها المباشر على الشبكة، وهي طبعات قليلة جدا مقارنة بما يمكن للكاتب استقطابه من قراء ومتفاعلين عبر الأنترنت، إضافة إلى ما تسبب فيه النشر الورقي من مشاكل معقدة كانت موضع حيرة ودهشة في ذهن العلواني: « وتشعب السؤال أكثر و أمين العلواني يقرأ كتابا آخر للأحمر حول حياته والكتاب كله بكاء متواصل من جراء الشك في موهبته، ومشاكل توصيل ما يكتبه لقرائه، وعسر العودة إلى مكتوبه لتنقيحه، ومشاكل الضمير أثناء مراجعة ما كتبه سابقا إذ كان الأحمر يشعر كأنه يحرّف حقيقة ما هي تلك النسخة الأولى التي كتبها صاحبها في الدفعة الإبداعية الأولى »[4].

ولذلك فقد كانت الشبكة سبيلا لتجاوز الكثير من العقبات التي كان يفرضها الاستعمال الورقي، فمن منظور البشر زمن حياة العلواني لم يكن استعمال الورق سوى مطلب للشعوب القديمة لأن الورق كان متوفرا وزهيد الثمن، ولكن سلبياته حسبهم تبرز في الجهد الذي يكلفه إخراج كتاب ورقي من اعتماد لأدوات كثيرة وثقيلة من أجل التصحيح والتنقيح، إضافة إلى أنّ الكِتَاب يطرح ذاته للتمييز الطبقي: فكل ما كان رخيصا في الصنع والبيع والتسويق كان علامة على الضعف والمهانة

---

[1] ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص ص 11، 17.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 40.

[4] المصدر نفسه، ص 47.

والفقر، كل هذه العقبات كانت منتشرة قبل إصدار القوانين الراعية للطبيعة وقبل إنشاء هيئة القضاء البيئي، أي قبل سنة (2028م) « وهو عام تشكيل الهيئات البيئية الأممية التي بدأت عملها بحريق شتوتغارت في وسط أوروبا أين أحرق خمسون مليون محرك سيارة كلاسيكي كآخر فعل تلوثي في تاريخ البشرية يبلغ تلك الدرجة ... رغم أن المسؤولين استعملوا النار الزرقاء المضادة للتلوث »[1].

إذا كان هذا مصير المحركات فما هو مصير الكتب الورقية، قد تكون قد تعرضت للإتلاف هي الأخرى ولكن ليس قبل تخزينها في ذاكرة الحواسيب ونشرها عبر الشبكة، ذلك أن أمين العلواني كان شديد الاطلاع على المعارف القديمة عبر الشبكة، ومنها تعرف إلى عالمه المفضل كوبرنيك[2]، مما يعني أن كل ما هو ورقي، وكلمة ورق في حد ذاتها، أصبح أسطورة تفسر نمط الحياة على سطح الأرض في عصور ليست بالبعيدة.

غير أنّ مفهوم الشبكة لا ينعقد بهذه البساطة؛ من حيث شدة الاهتمام بشبكة الأنترنت وربط مختلف أشكال الحياة بها. فالاختلاف بين شبكة اليوم والشبكة في عهد العلواني ليس اختلافا كميا وحسب، يقع من ناحية القلة والسعة، لأنها في عهد هذا الأديب المستقبلي ترتبط بمميزات تلفت الانتباه لتميزها وتفوقها العلمي، فشبكة العصور اللاحقة مزودة بطيف خاص بما يستقبل من اللغة الأجنبية، وظيفته الترجمة الآلية والفورية لكل ما هو وارد غربي:

> « الشبكة صارت وعاء يحوي كلمات الجميع ... صارت لغة جديدة مفتوحة على احتمالات لا تنتهي ... صارت فلسفة مستقلة ... لكل لغة أن تتواصل ... تتجانس ... تتخاصر مع ما تشاء من اللغات ... الترجمة الآلية أصبحت سياسة جديدة ... لم يعد هناك سبب لوجود الجمارك ووزارات الخارجية والسفراء والقنصليات وجمعيات الصداقات بين الأمم والوفود الثقافية (...) أصبحت اللغة قفزة سريعة ومباغتة صوب الآخر »[3].

ولا يستخدم الطيف من أجل الترجمة التلقائية فقط، فالعلواني مثلا، وهو مثال للفرد في العصر القادم الذي سيشهد هذه التقدمات العلمية، يمتلك بطاقات طيفية صغيرة يدون عليها ما يريد حفظه ويحملها معه أينما شاء الذهاب[4]. تقوم الصورة الطيفية إذن بوظيفتين أساسيتين: الترجمة التلقائية، وهي

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 89 .

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 12، 14.

[3] المصدر نفسه، ص ص 64، 65.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 23.

مرتبطة بالطيف المتصل بشبكة الحاسوب، وتخزين المعلومات البسيطة التي يريد المرء حفظها بها فتكون له بمثابة المفكرة اليومية.

إضافة إلى فكرة الطيف المرئي، هنالك أفكار علمية أخرى طرحتها الرواية، منها ما لا يتصل بموضوع الكتابة الأدبية، مثل: ظهور المواد المركبة بعد نفاذ النفط، الديكور الداخلي المتغير تلقائيا، الجوسسة الطيفية في أجهزة الاستقبال، سياحة الأجسام حيث يشعر السائح كأنه دخل جسما آخر عن طريق الإيهام الكهروكيمياوي، الغبار الإشهاري ... وغير ذلك من الاكتشافات المتحققة بالفعل في زمن العلواني، والتي سردها العلواني على أنها كانت من قبيل الافتراضات التي طرحها فيصل الأحمر زمن الكتابة الورقية دون أن ينتبه إليها أحد أو يوليها الاهتمام المستحق[1]. و من الأفكار العلمية ما يتصل بعملية الكتابة الأدبية ذاتها، أبرزها فكرة الميكروفون العاقل؛ فإذا طرح أحد السؤال التالي: ما الشكل أو الحيز الذي تشغله الشبكة؟ يكون جوابه أنها ليست من نوع الشبكة المحصورة في نطاق شاشة الحاسوب الصغير، إذ إنّ الكتابة التقليدية التي كانت تتم « على الورق سواء باليد أو بلوح يمثّل مجموعة محدودة وبدائية من الوظائف لآلة كاتبة أو جهاز كمبيوتر محصور داخل علبة تحمل شاشة صغيرة جدا »[2] قد تجاوزها نمط الحياة المستقبلي، فشبكة الأنترنت المعاصرة لوجود العلواني مرتبطة بشاشة عملاقة قد تحتل مساحة الجدار كله، وسبيل الاتصال بالشبكة عبر هذه الشاشة ليس لوحة مفاتيح كما الشأن في الحاسوب التقليدي البسيط الذي يجبر المرء على استخدام حركات يده من أجل تشغيله والتواصل عبره، وإنما سبيله الميكروفون العاقل الذي يلتقط الذبذبات الصوتية فيحولها مباشرة إلى علامات مرئية يمكن قراءتها، ويصف الأحمر الحياة الرغدة التي يحياها العلواني بقوله:

> « تغيرت طرق القراءة على زمان العلواني فكان مرتاحا جدا لذلك الميكروفون العاقل الذي يملي عليه نصوصه فيكتبها ثم يأمره بمحو الكلمة فيفهمه الميكروفون ويمحوها، ويستبدل الجملة بالجملة وهو مستلق على ظهره في قاعة المكتب و ظهره إلى سريره المائي وعيناه تقرآن ما يمليه لسانه على ميكروفون مرتبط بعقل آلي ينقل الكلام المُلقى مباشرة إلى الجدار أمامه (...) وكان شكل الحروف على الحائط يتغير بأمر من حنجرته: (خط/كوفي) فيتغير المكتوب على الحائط وتثير الأشكال الظاهرة مخيلة الكاتب إذا صعبت عليه مواصلة الكتابة (خلفية/بحر) وتجد الجمل تسبح على البحر وتتموج (موسيقى/باخ) فتتهاطل موسيقى باخ الربانية على جدران وتملأ نفس العلواني بالمشاعر ... (صوت إضافي/ليل في الغابة) فتنبعث أصوات خلفية تتماوج حسب إيقاع

[1] ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 58.
[2] المصدر نفسه، ص 48.

المقطوعة الموسيقية المؤداة ... ومع كل أمر يتغير الزمن والمكان بتغير إحساس العلـــواني بهما وتنشأ جمل عديدة »[1].

العلاقة بين العلواني والشبكة ليست علاقة بسيطة تتكرس من جانب واحد، لأنه ليس الطـــرف الوحيد الذي يتفاعل مع معطيات الشبكة، فهي تتفاعل أيضا مع انفعالاته ومـــشاعره (الـــتي تتوثـــب من خلال نبرة الصوت على الميكروفون) فتشكل قطعا موسيقية أو صورا تناسب تلك المشاعر وتواكب الجمل الملقاة إليها.

من خلال هذا القول يتبين أن الإنسان في عصر العلواني لم يعد ذلك الفرد الذي يكتسب إنسانيته بسلطته على مكونات الواقع المحيط به وتعاليه عليها أو تفرده عنها، وإنما أصبح فردا سيبورجيا متمسكا في جميع مظاهر حياته بالوسائل العلمية حتى لم يعد لديه منفذ إلى إنسانيته الأولى المتفردة. ويعد أمـــين العلواني أنموذجا لذلك الإنسان السيبورجي الذي دفع عنه وسائل الكتابة الأدبية التقليدية التي لا تحدث تأثيرا يذكر على الأديب لأنها لا تتعدى استخدام وسائل بسيطة (قلم، أوراق أو لوحة حاســـوب ...) يسيطر عليها الكاتب في جميع لحظات الكتابة، ولا تحدث هي بالمقابل أي أثر في توجهاتـــه وانفعالاتـــه وتطلعاته المقبلة، « وهذا يعني أن المؤلف تتغير طبيعته، بعد أن تخلى عن القلم والأوراق ليستعمل الآلات والبرامج ويبدع بواسطتها، ويطور فيها كما يطور في العمل. هذا الكاتب الجديد الذي يمكن أن نطلق عليه الكاتب السيبورج؛ أي: الكاتب/الكائن المستقبلي الذي هو هجين مـــن الإنـــسان والآلـــة »[2]. لكن الرواية لم تطرح هذا الكائن الجديد المتعالي بوصفه كائنا آليا يتمتع باســـتقلال ذاتي مـــن خـــلال عمليات تخزين طاقات المخ الإنساني في ذاكرته الاصطناعية أو ترويض حركاته لتطابق حركات الإنسان العادي، وإنما يتجلى الكائن الجديد بفضل التفاعل المتبادل بين الإنسان والآلة؛ فالعلواني منذ بداية حياته لم تمثُل أمامه سوى الشبكة، إذ عبرها يتم التداوي والدراسة عن بعد، والكتابة الأدبية أيضا التي منحتها الشبكة مساحات للنقل السريع بفضل سرعة تحويل الصوت إلى كتابة مرئية، إضـــافة إلى مـــا قدمتـــه من خلق جو للتكامل بين الصورة المسموعة و فضاءي النغمة الموسيقية والصورة الخلفية اللذين يتغيران حسب تغير إيقاع الصوت الذي يحمل توجهات صاحبه الفكرية وشحناته العاطفية. كما لم تخل الشبكة من فائدة تسريع عملية تفاعل القراء مع إبداعات الأدباء عبر الشبكة والتهافت على كـــل مـــا يلقـــى فيها من أعمال، حتى إنهم ليعدون أيضا من قبيل الإنسان السيبورجي الذي ترسخت في أعماقه ملامـــح الآلية.

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص ص 50، 51.

[2] أحمد عبد الفتاح، « الأدب والتقنية »، ضمن كتاب، عز الدين إسماعيل، العولمة و النظرية الأدبية، ط 01، أعمال المؤتمر الدولي الثـــاني للنقد الأدبي "القاهرة – نوفمبر 2000م"، 2003م، ص 388.

ما يبث الاختلاف في رواية "الرحلة الثامنة للسندباد" لجيلالي بسكري، عن الرواية السابقة وعن رواية طالب عمران أيضا كما سيظهر لاحقا، هو انحصار مضمونها العلمي في الثلث الأول منها معلنا غيابا شبه كلي للأفكار العلمية لما يزيد عن ثلثي الرواية المتبقيين، وممهدا لسيطرة شبه تامة للأفكار الأدبية و الفانتازية لولا المحيط العلمي أو الخلفية العلمية التي أحكم الكاتب منذ الصفحات الأولى تثبيتها وتجليتها حتى يُبقي ذهن القارئ مرتبطا بتلك الخلفية مهما أطلق العنان للأفكار المتخيلة الجامحة. ومن بين تلك المظاهر العلمية الثابتة: التطور الفائق للمركبات الفضائية وشبكة الطرقات والعمران، والذي أثار انفعال ودهشة سندباد وصديقه أكبر حين وصلا إلى ميناء ملاكو الفضائي، محطة العبور إلى منقرة:

> « تخطى سندباد وأكبر حافة المركب ليجدا نفسيهما فوق بساط نقال أخذهما نحو برج طويل من معدن وزجاج. هندسة ميناء ملاكو هي في الوقت نفسه فريدة ومدهشة. توجد أبراج عالية عند نهاية كل مرفأ تربط كل الأرصفة ببعضها البعض. تقطعها من جهة إلى أخرى أنفاق زجاجية. وبداخل هذه الأبراج تتم مراقبة شرطة الحدود. عندما يتجاوز هذا النظام يركب العابرون مصعدا حتى قمة البرج. هناك توجد محطة تربط الميناء بمنقرة، ويمكن للمسافر أن يختار بين مركبة نقل جماعي أو سيارات صغيرة. أما الغرباء الأثرياء والوجهاء المحليون فيستعملون مركباتهم الخاصة يسوقها أحيانا رُبان مختصون »[1].

كما لم يخل العالم الفضائي الجديد الذي حل به سندباد وأصحابه البحارة من وصف للأسلحة المتطورة الفتاكة، مثل: جهاز الصدمات الكهربائية[2]، والمسدسات الليزرية المشحونة تلقائيا بواسطة "الكونتيما" التي تزودها بالطاقة من مسافات بعيدة، و الكونتيما « مولدات ضخمة تنتج وتوزع الطاقة على بعد لكل المراكب وتغذي بطريات الأسلحة الثقيلة والخفيفة »[3]. وتضمنت الرواية أيضا وصفا لمدى التطور الذي بلغه علم البيولوجيا على كوكب منقرة، لدرجة أن أقوى طبقة من حراس الكائن الشرير شاقور تضم جماعة من الممسوخين الذين تم تشويههم بيولوجيا[4]، وإعادة صياغة تركيباتهم الجينية. ويعود فضل هذا التحكم إلى ما ورثه العلماء من الأرض نفسها قبل دمارها الكلي الذي تسببت في جزء منه، إضافة إلى الحروب النووية والانقسامات السياسية، نتائج الأبحاث البيولوجية: « كوكب

---

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، (د.ط)، لزهري لبتر للنشر، الجزائر، 2007م، ص 65.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 63.

[3] المصدر نفسه، ص 189.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 190.

الأرض! كان العلم قد خطا خطوة سريعة في ترقية تعلم الإنسان. كانت الطبيعة كتابا مفتوحا بدون أي سر. الذرة والوراثيات كانتا مبتذلتين إلى درجة أنه كان بإمكان أي حرفي أن يغير بنية أية مادة وطراز خلقتها »[1]. فالحياة التي يحياها سكان منقرة يحكمها التطور في جميع جوانبها: في العمران، ووسائل النقل، والأسلحة وحتى في التحكم بالخلايا الحية.

تتزامن حياة سندباد مع فترة حكم الخليفة العباسي هارون الرشيد، وقد أكمل رحلته السابعة* حسب ما قدمته الرواية سنة (776م)، عائدا إلى البصرة في رحاب الخليفة العباسي وأصدقائه الذين بث فيهم العجب والذهول بما أحضره معه من اختراعات علمية مذهلة لم يسبق لهم رؤيتها، مثل: البوصلة والمنظار[2]. لكن سندباد ذاته انفتح على محيط علمي أرحب هو ورفيقاه البحاران أكبر ومختار، منذ أن عهد لهم رجل غامض شيئا غريبا طلب منهم إيصاله إلى جزيرة غير معروفة لا يظهر مكانها إلا من خلال خريطة قديمة جدا. لم يكن المنطق العلمي، حسب سندباد، يسمح بتصديق وجود جزيرة في الموقع المشار إليه في الخريطة القديمة، فلا وجود لسمكة في الماء ولا لأي طائر بحري في السماء ، وبعد مرور أيام اصطدمت السفينة بعاصفة قوية تمكن البحارة من الإفلات منها فاقدي القوة والوعي، إلى أن أيقظهم صوت صادر من الجهاز الغريب الذي تبين لهم فيما بعد أنه جهاز يحفظ نظام الالتواء المغناطيسي للجزيرة؛ فعند اقترابهم منها بدأ هذا الجهاز يرسل نوتات موسيقية تنذر بقرب وصولهم إليها[3].

هذه الجزيرة ليست جزيرة طبيعية، وإنما هي جزيرة اصطناعية، أو هي بتعبير آخر آلة للسفر عبر الزمن وللانتقال إلى الفضاء الخارجي في نفس الوقت:

> « و الأغرب هو كونها لا تشبه أي جزيرة وصفها البحارة والأساطير. كانت من بلور وردي متلألئ. توجد أعمدة ضخمة منتصبة هنا وهناك، تعلوها أهرام سداسية الشكل على قدر كبير من الجودة. دفعتنا الحيرة والفضول والانبهار بجمالها إلى الانجرار نحوها. و كلما اقتربنا منها كانت الأصوات المنبعثة من الشيء الغريب تصبح مسموعة، مثل موسيقى يتسارع إيقاعها ويتسع إلى أن يصبح غير محتمل. فجأة، خيم سكون

---

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 124.

* يشير محمد عزام، إلى أن "ألف ليلة وليلة" ضمت سبع رحلات بحرية « قام بها السندباد، وجمع فيها ثروته وحكاياته. والحكاية الأصلية تتفرع إلى سبع حكايات فرعية، تتضمن كل حكاية رحلة من رحلات السندباد، ثم تعود إلى الحكاية الأصلية. وهو الشكل الدائري المتبع في حكايات (ألف ليلة وليلة) ». محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ص 20. والرحلة الثامنة ليست رحلة بحرية مثل الرحلات البحرية السابقة، وإنما هي رحلة فضائية.

[2] ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 15، 16.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 22، 23.

تام على الأجواء و تحركت شقة جدار كاشفة عن فتحة كبيرة تفضي إلى أعماق الجزيرة »[1].

لم تكن هذه الجزيرة أو الآلة ثابتة، فبعد الانفتاح التلقائي لشقة الجدار، انغلق بمجرد دخولهم إليها، ثم انطلق وميض ضوئي حاد، وبدأت الجزيرة تدور حول نفسها بسرعة كبيرة إلى أن لفظتهم خارجا فوجدوا أنفسهم يسبحون في الفضاء الخارجي على متن سفينتهم. وبعد فترة مسير في الهواء بين النجوم والظلام وجدوا أنفسهم فجأة، بعد أن كانوا في حالة من فقدان الوعي، في قاعة واسعة تعج بالأضواء الساطعة والأصوات الاصطناعية، ليختموا رحلتهم المؤقتة هذه بالتقائهم بزهرة أميرة منقرة التي طلبت مساعدتهم لتخليص شعبها من ظلم المستبد شاقور و مساعدتهم في إيجاد كوكب باهية توأم الأرض الفانية[2].

ابتدأ سندباد ورفيقاه الرحلة الثامنة بلقاء تلك الأميرة على أمل العودة مجددا لإتمام الرحلة التي لم تعد حسبهم رحلة خيالية لفظها لاوعيهم، وإنما رحلة حقيقية سبيلها منظم تنظيما دقيقا. و لم يستوعب الخليفة هارون الرشيد هذه الحكاية التي سردها سندباد على مسامعه لولا بعض الأدلة المادية التي دفعته للتصديق القهري، والمتمثلة في الوسائل والأدوات التي حازها الرفقاء بعد سفرهم في الفضاء ووصولهم إلى منقرة، ومنها مركبة الفضاء التي عادوا على متنها، والتي عرضها سندباد أمام ناظري هارون الرشيد بعد أن قام باستدعائها من خلال الاتصال بأكبر عبر قرص مضيء كان يضعه في معصمه، ينقل صورة مصغرة جدا لوجه المرسل إليه أكبر[3]؛ وبعد فترة وجيزة حطت المركبة الفضائية، و« نزل أكبر صوبهما فوق عبّارة خرجت من آلة حديدية عجيبة صفراء اللون كلها منحيات واستدارات. تحت باطن الآلة كان ضوء قوي يشتعل وينطفئ بانتظام مسرع »[4]. كل هذه الوسائل المستحدثة تدل على درجة التفوق العلمي الذي بلغه شعب منقرة، وقد عاد سندباد ورفيقاه ببعض منها قصد تسهيل السفر مجددا عبر الفضاء من أجل إتمام الرحلة الثامنة.

كان سبيل العودة إلى منقرة واضحا مقارنة بالمرة الأولى؛ شق البحارة طريق البحر كما اعتادوا في الرحلات السبع السابقة. وبعد أن اجتازوا العاصفة القوية التي أصبحت شيئا طبيعيا يعترض طريقهم إلى الجزيرة، شغلوا نظام الالتواء المغناطيسي الذي مكنهم من تحديد الجزيرة التي انبثقت فجأة من تحت الماء مستجيبة لذبذبات جهاز الالتواء؛ انفتح باب الجزيرة فانجذب المركب إليها تلقائيا دون تحريك

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 23.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 24 - 26.
[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 27.
[4] المصدر نفسه، ص 28.

يدوي من قبل البحارة. انغلق الباب وأخذت الجزيرة تدور بسرعة هائلة، والمركب يدور بنفس سرعتها، ثم بدأ يتقلص إلى أن اختفى، ليظهر مجددا، وبدأ يستعيد حجمه تدريجيا تزامنا مع بطء تسارع الجزيرة، وعندما توقفت حركتها، انفتح باب جديد فاندفع المركب الذي يضم سندباد وأكبر ومختار و ببغاءه شيكو، والطفل ناد الذي تسلل خفية إلى المركب بالبصرة، إلى الفضاء الخارجي وإلى سنة (2224 هـ/2800م) بعد أن كانوا قد غادروا البصرة سنة (776م)[1].

والملاحظ في أمر السفينة البحرية أنها نفسها التي استقلها سندباد وأصدقاؤه عبر البحر، وهي نفسها المركبة الفضائية التي أثارت ذهول هارون الرشيد، ونفسها التي انطلقت في الفضاء الخارجي بعد مرورها بالجزيرة الاصطناعية؛ إذ إنهم عندما توجهوا بسفينتهم الشراعية التقليدية نحو الجزيرة التي دفعتهم لأول مرة إلى الفضاء والتقوا بشعب منقرة، استفادوا من تقدمهم العلمي وطوروا سفينتهم استنادا إلى ما توصلوا إليه من معارف، وذلك ما ذكره سندباد في معرض تفسير تغير هيئة المركب وتطوير ملحقاته حتى تستجيب لمتطلبات الرحلة الفضائية: « في رحلتنا الأخيرة، آوانا شعب ذو حضارة لامعة ترأسهم أميرة نبيلة تسمى زهرة. هذا الشعب له تحكم كبير في المعرفة وقد برع في كل ميادين المعرفة. بفضله، تعلمنا نظام ملاحة جديد في الفضاء، لقد غيرنا بنية مركبنا ونظام دفعه. نستطيع من الآن فصاعدا أن نبلغ سرعة الضوء. وهذا يسمح لنا أيضا أن نكون متحررين من تقلبات الرياح »[2]، فعادوا بسفينتهم المحسّنة إلى البصرة، وإلى زمنهم الحقيقي وطاروا بها أمام مرأى الخليفة، وعندما أرادوا العودة إلى الفضاء غيروا نظام ملاحتها الجوي إلى نظام ملاحة بحري: باستخدام الأشرعة التي تدفعها الريح من أجل عبور الجزيرة التي يبدو أن طريق بلوغها الوحيد هو البحر. وعندما قذفتهم تلك الجزيرة نحو الفضاء أجروا التغييرات الملاحية الملائمة على السفينة، بدءا من إظهار لوحة القيادة القابلة للاختفاء والتي تحتوي أزرارا وعدّادات كثيرة، إلى تشغيل درع الأمان: وهو قبة زجاجية شفافة تغطي القسم العلوي للسفينة، إضافة إلى إخراج مفاعلين ضخمين من الجهتين الجانبيتين الخلفيتين للسفينة وتشغيلهما من أجل تسريعها لقطع ظلمات الفضاء، وبلوغ سرعة الضوء التي تمكنهم من الوصول إلى منقرة التي تفصلها عن نقطة انطلاق رحلتهم في الفضاء سبعة أشهر ضوئية[3].

بعد قطع هذه المسافة فعليا عبر الانتقال إلى سرعة الضوء، يكون الرفقاء قد بلغوا طريق نيغا المؤدية مباشرة إلى منقرة، فيوقفون عندئذ نشاط درع الأمان الزجاجي، ونشاط المفاعلين، ويشغلون نظام الملاحة المغناطيسي بإخراج صواري تضم أشرعة مغناطيسية؛ « وانبسطت صفائح معدنية رقيقة كأشرعة وبفضل الحقل المغناطيسي للكواكب انطلق الباونت [اسم السفينة] يسير دون استعمال وقود، مثل شراع

---

[1] ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 21، 41، 42.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 47 - 51.

يدفعه الريح »[1]. كما تحتوي السفينة مظاهر علمية أخرى تدل على مدى تقدم الإصلاحات التي طرأت عليها، ومنها الشاشة الفلورية التي ترسم خريطة المحيط الفضائي الممتد الذي ستسلكه[2]. ومن ثم فالرحلة الثامنة للسندباد أو مغامرته الثامنة تختلف اختلافا جليا عن مغامراته السابقة من حيث وقوع أحداثها في عالم يلفه العلم من جميع جزئياته، وامتلاك سندباد الوسائل العلمية المرتبطة بأرقى التقنيات التي بلغتها شعوب المجرّات الأخرى، والتي مكنته من تجاوز العقبات التي تطلبت الارتباط الضروري بتلك التقنيات نظرا لاختلافها عن العقبات القديمة التي لم تكن تتطلب منه سوى حلول بسيطة مقارنة بما قدمه العلم له في عصر الفضاء .

يتجلى المضمون العلمي في رواية "البعد الخامس" لطالب عمران انطلاقا من امتهان معظم الشخصيات فيها لمهن علمية؛ فطارق درس الرياضيات العالية، وماهر الضامن طبيب نفسي، وحامد عالم بيولوجي[3]. ويبدأ المضمون العلمي في التنامي منذ التقاء كل من طارق وزوجته لينا، اللذين سافرا إلى الهند لقضاء إجازة قصد التجوال فيها والتمتع بمناظرها[4]، بالدكتور ماهر الذي سافر هو الآخر إلى الهند، ولكن من أجل حضور مؤتمر علمي عن طب النفس والخوارق: « كان الدكتور (ماهر) يزور الهند بدعوة رسمية من جامعة (جواهر لال نهرو) للمشاركة في مؤتمر (طب النفس والخوارق) وقد استغل فرصة وجوده في الهند، وهو عالم نفس مشهور بأبحاثه فجال في الهند في المناطق التي تمارس فيها اليوغا، والتقى مع أناس مشهورين بقدراتهم الخارقة »[5]، وإذا كان اهتمام ماهر باليوغا مرتبطا باشتغاله في المجال النفسي، فإن طارق لم يبتعد في اهتماماته عن هذا الأمر أيضا، فقد استغل فرصة وجوده بالهند لزيارة صديق كبير في السن سبق أن التقى به في إحدى زياراته، وهو غورديب سنغ الذي يمتلك قدرة التنبؤ بأمور قريبة الحدوث، وقراءة الكف والطالع للسياح، إضافة إلى إتقانه لرياضة اليوغا لدرجة مكنته من التحكم في نفسه، وإجراء محاولات الخروج بالروح من الجسد خلال فترات دامت أطولها أربعة وعشرين ساعة، ثم العودة إلى الجسد مجددا دون تأثير سلبي عليه، وقام غورديب بعمليات أخرى منها: تمدده على ملاءة، ثم ارتفاعه عن الأرض بهدوء بعدما وضع على جسده قطعا من الخشب، ليعود إلى حالته الطبيعية بعد مضي فترة وجيزة[6].

---

(1) جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 52.

(2) ينظر، المصدر نفسه، ص 53.

(3) ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص ص 13، 20، 32.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص 78.

(5) المصدر نفسه، ص 12.

(6) ينظر، المصدر نفسه، ص ص 25 - 28.

هذه الأمور ليست من قبيل السحر أو الفانتازيا: فالعمليتان (الخروج من الجسد والارتفاع) رهينتان حسب الشيخ الهندي بالخبرة والمعرفة والقدرة على التحكم بالجسد، وقدم تفسيرا منطقيا لذلك بانخفاض ضربات القلب إلى نبضتين في الدقيقة، ليتم دخول الجسد حينئذ في مرحلة من السبات المؤقت[1]. لكن أوم بركاش سنغ كان أكثر تحكما في قدراته من غورديب، و لم يلتق الزائر السوري علنا به، و إنما قد طرق الرجل المسن فجأة ذاكرته عند خروجه من بيت غورديب. و أوم بركاش رجل مقتدر على قراءة الأفكار، ومعرفة ما يدور بذهن من يقف بصدده، إلا من امتلك من المجربين القدرة أيضا على ضبط النفس وتركيز الذهن حتى لا تخرج أفكاره منسابة طيعة، ومن ذلك قدرة طارق على التحكم بأفكاره وتركيزها حتى لا تنفلت من ذهنه أمام أوم بركاش، و لم يتسن له ذلك إلا بفضل دراسته للرياضيات العالية، واهتمامه بالمسائل الرياضية المعقدة التي تتجاوز محيط الأشياء المادية، فيزداد باطراد عمق ارتباطه بالقضايا الذهنية التجريدية؛ يقول طارق في هيئة المتمكن:

> « وكنت مقتنعا أن القدرة على قراءة الأفكار ومعرفة خبايا النفس عن طريق متابعة الذهن و ومضاته، أصبحت في هذا العصر علما قائما بذاته .. حاولت أن أضلل معلوماته فحصرت تفكيري في قضية معينة، وهو يحدق بي بصمت، وأنا أستجرّه لمعرفة المزيد من أفكاري، ولكنه بعد لحظات اعترف أنني شخص صعب .. قلت له حينذاك: ليس ذلك صعبا، كل ما في الأمر أنني أركز أفكاري ولا أتركها سهلة تصطادها .. و (...) عرف أنني أتابع دراستي في الرياضيات العالية »[2].

لم يكن أوم بركاش مختصا في أحد فروع العلم الحديثة: كالرياضيات وعلم النفس، ولكنه سخر ذاته قرابة خمسين سنة لتعلم التخاطر و اليوغا حتى أتقنهما، و لم يكن يقوم باختبارات في هذين المجالين وحسب، بل كان يقوم منذ سنّ العشرين باختبارات السيطرة على النفس، و« الدخول في حالة من (الليتارجيا) السبات غير طبيعي .. والقدرة على التخشب بلا حراك كالجثة الميتة »[3]، وجرب في العديد من المرات الانزواء في غرفته، والانفلات من جسده، وفي كل مرة ينفلت فيها، يبقى جسده متخشبا بلا حراك ويهم هو بروحه في التجوال عبر العديد من دول العالم، والتمتع بالسعادة العارمة التي تغمره حينما يبصر جسده الفاني ممددا على السرير، أو اختراق الجدران والفرار من البيت والطيران بسرعة خارقة حتى لم يعد هنالك إحساس بالحرارة أو الضوء المنتشر، وهذا ما انعكس في اختصار فترة الانفصال، حيث لم يكن يتجاوز في رحلاته بضعة دقائق، مع أن الجسد كان يظل متخشبا لأيام

---

[1] ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

معدودة[1]. غير أن جسده الهرم أثر عليه في أطول رحلة قام بها، والتي تعدت ثلاثة أسابيع؛ انطلق خلالها عابرا أصقاع العالم دون رجعة إلى جسده الذي أصابه الموت، ففوت على طارق معرفة المصير الذي آلت إليه روحه بعد أن فقد آخر اتصال له بالحياة الدنيوية، و لم يبق منه سوى اتصال تخاطري راود طارق بعد رحيله: « الذي أعرفه ومتأكد منه، هو أنه خاطبني تخاطريا دون أن أراه .. يؤكد لي أنه يتجول طليقا في العالم (دون قيود) هل كانت زياراته لي في الحلم، بعد وفاته حقيقية؟ أم أنني لكثرة ما شغلني بتجربته كنت أتخيل؟ »[2].

طرح كاتب الرواية كثيرا من الأمور التي رأى بأنها لا تبتعد، وفق ما تداولته الشخصيات من حوار، عن ميدان العلوم، وخصوصا الرياضيات التي تمكن الإنسان من الوصول إلى أقصى درجات التجريد العقلي والتحكم بالأفكار مثلما حصل مع طارق، أو إجراء حوار ذهني فكري خالص كما وقع بين العالم الغربي أرنولد و أوم بركاش[3]. ولعل مثل هذه الأمور التي تضمنها القالب الروائي ليست من قبيل الخيال الجامح؛ فالبحث ههنا في معرض مناقشة المضمون العلمي ضمن هذا القالب، وما يسوّغ إيرادها في هذا الموضع هو أن القدرة على قراءة الأفكار والتحكم في الذهن والتحاور بين عقل وآخر بتبادل الأفكار ذهنيا دون إشارات مادية حركية أو لغوية هو ما يسمى اليوم علميا: التخاطر (telepathie)، والذي يوجد إلى جانبه أيضا من الظواهر الخفية التي تمتد على طول الرواية ما يسمى: الإشراق (shining) ويتمتع به قلة من الناس الذين يتميزون عن البشر العاديين بقدرتهم على معرفة أحداث وقعت في الماضي وأحداث أخرى تقع في الحاضر أو ستحدث في المستقبل[4]. وقد امتد الإشراق في صفحات كثيرة من الرواية ومن أمثلة ما تضمنه هذا المقطع الحواري الذي دار بين غورديب سنغ ولينا زوجة طارق: «– أهلا بك يا ابنتي .. أنت لينا إذن؟

انتفضت لينا مدهوشة أيضا:– كيف عرفت؟

– رأيتكما في نومي أمس، كنت ترتدين هذا الثوب أيضا »[5].

أو قول أوم باركاش سنغ في محاورته مع طارق: «– حلمت بك أمس .. تدخل بنفس ثيابك هذه .. »[6]. وهنالك أمثلة أخرى لا يرتبط فيها الإشراق بالحلم وإنما بالحدس المباشر عبر مواجهة الشخص المستهدف، مثل تعرّف أوم باركاش على الحياة الماضية لطارق و أرنولد بمجرد رؤيته

---

(1) ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 37، 38.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) ينظر، المصدر نفسه، ص 33.

(4) ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 176، 186.

(5) طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 26.

(6) المصدر نفسه، ص 35.

لهما، وكذلك إطلاع غورديب لينا على جزء من حياتها المستقبلية، كاشفا لها أن المستقبل يخفي لها حياة سعيدة مع عائلتها لا تكدرها هموم الماضي وأحزانه[1].

التخاطر والإشراق كلاهما ظاهرتان علميتان أكد العلم وجودهما، رغم أنه لم يقدم تفسيرات أكيدة عن أسباب حدوثهما[2]. وهاتان الظاهرتان المتحققتان فعلا في عالم الواقع لا تمثلان سوى جزء أو أنموذج بسيط للوسائل التي يستخدمها الإنسان لفهم خفايا الكون من خلال تسخير طاقاته الكامنة نفسيا وعقليا. والأفراد الذين يميلون إلى هذا الاعتقاد تدفعهم فكرة مفادها أن سعادة الإنسان لا تكمن في قضاء نزوات الجسد وحاجاته وإنما في فهم أسرار الحياة الروحية الداخلية التي تطرح أمام الإنسان الكثير من التساؤلات المهمة أكثر مما يطرحه جسده الفاني. وكل من شخصيات الرواية سعى إلى فهم تلك الحياة بطريقته الخاصة؛ فطارق و أرنولد اشتغلا بالرياضيات العالية حتى أتقناها وتمكنا من التحكم بأفكارهما أمام من يريد الاسترسال في كشفها، و غورديب و أوم بركاش يتحكمان بأفكارهما أيضا و يمتلكان القدرة على كشف أفكار الغير و التخاطر ذهنيا، إضافة إلى تمكنهما من كشف بعض أطراف الحياة الماضية والحاضرة والمستقبلية. و لم تنمُ مقدرتهما بدراستهما للرياضيات وإنما بتدريباتهما المتواصلة في فن اليوغا، الذي مكنهما في مراحل متقدمة من التمرن والتدريب من كشف سر جديد من أسرار الإنسان، وهي الخروج بالروح من الجسد، الذي يصاب بحالة من التخشب العضلي أو السبات، معلنة الوفاة الفعلية لصاحبه، إذا ما طال أمدها و لم يستيقظ صاحب ذلك الجسد.

إذا كان التخاطر والإشراق ظاهرتين علميتين تجدان تفسيرات مقنعة في المسار العلمي للرواية، فإن ظاهرة خروج الروح من الجسد لا تجد أي تفسير مقنع على لسان الشيخين الهنديين مما يجعل الظاهرة الأخيرة تتبع مسارا فانتازيا بحتا، لأنهما لم يفسراها سوى بتدريبات متواصلة مكثفة في فن اليوغا، على عكس حامد جد ماهر الضامن، وصديقه عاصم زيدي اللذين جعلاها امتدادا لنظرية علمية راسخة، واصطلحا عليها تسمية البعد الخامس الذي يعد تبعا لاكتشافهما البعد الأخير المتمم لسلسلة الأبعاد الأربع .

لم تكن زيارة ماهر للهند رحلة استجمامية، وإنما من أجل إيجاد حلول صالحة تجيب عن الأسئلة المبهمة التي يخلفها ظهور جده المفاجئ و اختفاؤه فجأة أمام العين، هذه الظاهرة تختلف عن ظاهرة خروج الروح من الجسد وتخشبه، فهي تتمثل في اختفاء الجسد بما فيه من روح أمام الناظر. و قد صرح ماهر بذلك بقوله: « حاولت مرارا أن أتابع جدي في اختفائه .. و سؤاله عن حياته، وعمله وأين يقيم؟ ولكنه كان يبتسم ثم يختفي فجأة من أمامي (...) كان يتحرك باستمرار بسرعة حتى تأتي لحظات

[1] ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 26، 31، 32.
[2] ينظر، محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص ص 175، 176.

لا أتمكن فيها من متابعة حركته إذ أنه يختفي أمامي »[1]. وعلى هامش ملتقى طب النفس والخوارق الذي قام ماهر بزيارة الهند لحضوره، عمل على ترتيب لقاء بينه وبين زيدي من أجل معرفة نتائج أبحاث جده البيولوجية التي مكنته من التعمير مائة وتسعة وثلاثين سنة، والبروز والاختفاء روحا وجسدا دون تقديم تفسير مقنع، إضافة إلى حالة زيدي نفسه المشابهة لحالة حامد، فهو يفوقه عاما كاملا ويماثله في اختفائه المتكرر وبروزه بعد مضي أعوام عديدة من الاختفاء[2]. وقد تمكن كل من ماهر وطارق وزوجته من معرفة جزء من ذلك السر الغامض بعد زيارتهم لمترل عاصم زيدي، الذي أجرى حوارا مختصرا معهم لصعوبة الحفاظ على قناة الاتصال الصوتية بينه وبينهم، لأنه لم يكن حاضرا بجسده وإنما بصوته فقط، وذلك من نتائج تمكنه هو حامد من إدراك البعد الخامس، ويقع تفسيره على لسان زيدي ضمن الحوار الذي جمعه بماهر:

«– و لكن لماذا لا نراك؟
– إنه سؤال صعب .. ولكن سأحاول تقريب إجابته إليك .. أنا في البعد الخامس يا ماهر .. لن تراني رغم أنني أراك جيدا.
– البعد الخامس؟ لا أفهم شيئا، أعلم أن في الكون أربعة أبعاد .. أبعاد المكان الثلاثة .. زائد البعد الرابع و هو الزمن .. ما هو البعد الخامس الذي تقصده؟.
– إنه مكان المكان وزمان الزمان ..
– أرجوك أوضح لي ما تقصد، كأن الأمر يبدو لغزا؟.
– البعد الخامس هو مكان وزمان أيضا، مكان لأنني أتواجد فيه ضمن حيز محدود، وزمان لأن الوقت يمر فيه بسرعة أيضا »[3].

تمكن الرفقاء الثلاث من معرفة بعض التفسيرات العلمية لهذا الكلام، بفضل الأوراق التي قدمها لهم زيدي، مع ما يمتلكه ماهر من مذكرات جده. فعرفوا أن مختبر الجد حامد المتواجد بمزرعته بسوريا كان مركز الأبحاث البيولوجية والطبية التي كان يجريها مع زيدي باستمرار، حتى تمكنا من إنتاج عقار مكنهما من تجديد النشاط الخلوي في الجسم، وخصوصا الخلايا الدماغية[4]. وهكذا تمكن الصديقان من بلوغ البعد الخامس بعد إجراء تجارب متعددة جعلت حضور جسمهما المادي يتضاءل إلى أن يصبح غير مرئي دون أن يمس قدراتهما الذهنية التي تصبح أكثر قوة وبروزا، مؤكدة أن ما يقدمه الجسد الإنساني المحدود ضئيل جدا مقارنة بما يمكن للعقل تقديمه والكشف عنه.

---

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 16.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 14، 19، 47.
[3] المصدر نفسه، ص 49.
[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 59.

تشمل نظرية الأبعاد الأربع أبعاد المكان الثلاث: خط الطول وخط العرض وخط الارتفاع، وهي أبعاد مادية بحتة لا تكفي لتفسير حركة أي جسم، لأن حركة الأجسام المادية نسبية غير ثابتة، وهي تتغير حسب المدة الزمنية التي تستغرقها داخل حدود الأبعاد المكانية الثلاث، مما يعني أن البعد الرابع، والمتمثل في العامل الزمني هو العنصر المتحكم في حركة الأشياء، وهي عندما تتحرك تتحرر من شروط المكان الثابتة وتصبح خاضعة للزمن « فلكل جسم في الفضاء ثلاثة أبعاد لكي ينطبق عليه شرط الوجود. وبمجرد أن يتحرك الجسم فإنه يمتلك البعد الرابع يتمثل في عنصر الزمن »[1]. كانت هذه النظرية الخلفية العلمية التي شكلت نقطة التجاوز والتجديد في أبحاث حامد وزيدي: حيث إنهما لم يثبتا عند ما قدمته من نتائج وحلول، بل قاما بتطويرها من خلال اختراع المحلول البيولوجي الذي مكنهما بالتدريج من فقدان ثقل الجسم المادي ودخول البعد الخامس الذي يعد خلاصة الجمع بين الأبعاد المكانية الثلاث والبعد الزمني، فيتمكن المرء من قطع المسافات البعيدة والتحليق في الجو دون إحساس بالزمن، لأن الأمر، داخل ذلك البعد، لا يتعدى لحظات قصيرة تمر بسرعة فائقة.

ب- الأسلوب العلمي:

إذا كانت علمية مضمون الروايات الثلاث قد تجلّت من خلال محتوى اللغة الذي تضمن أفكارًا عديدة تتعلق بأجهزة علمية معقّدة كحواسيب عملاقة تستشعر الصوت، ومركبات فضائية مرفقة بتقنيات عالية وأسلحة تشحن عن بعد، إضافة إلى استثمار ظواهر علمية أو نظريات علمية موجودة بالفعل وتطويرها من أجل إدراك ما يمكن للإنسان بلوغه مستقبلا بدأبه على البحث العلمي والتجريب، مثل: التخاطر والإشراق ونظرية الأبعاد الأربع ... فإنّ علمية الأسلوب تتجلّى عبر لغة الكتابة ذاتها أي بطريقة صياغة الكاتب للمعجم اللغوي الذي تتوفّر عليه لغته أثناء العملية الإبداعية، والتي تنمّ وتكشف بالضرورة عن وجود ملامح للأسلوب العلمي في نصّ روائي خيالي علمي تتجلّى فيه علمية المضمون بكلّ وضوح.

سبقت الإشارة إلى أنّ اللغة العلمية هي اللغة الواضحة الشفافة المؤدية مباشرة إلى معناها الحقيقي الواحد غير القابل للانقسام أو التعدّد*، ويبين علي الجارم و مصطفى أمين مختلف الخصائص المميّزة للعبارة العلمية التي يتحدّد المعنى عبرها بدقّة في تعريفهما التالي للأسلوب العلمي:

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ص 115.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأوّل من الفصل الثالث، ص 178، و المبحث الرابع من الفصل الأوّل، ص ص 74 – 76.

« هو أهدأ الأساليب، وأكثرها احتياجًا إلى المنطق السليم والفكر المستقيم، و أبعدها عن الخيال الشعري، لأنّه يخاطب العقل، ويناجي الفكر ويشرح الحقائق العلمية التي لا تخلو من غموض وخفاء، وأظهر ميزات هذا الأسلوب الوضوح. ولا بدّ أن يبدو فيه أثر القوة والجمال، وقوته في سطوع بيانه ورصانة حججه، وجماله في سهولة عباراته، وسلامة الذوق في اختيار كلماته، وحسن تقريره المعنى في الأفهام من أقرب وجوه الكلام.

« فيجب أن يعنى فيه باختيار الألفاظ الواضحة الصريحة في معناها، الخالية من الاشتراك، وأن تؤلّف هذه الألفاظ في سهولة وجلاء، حتى تكون ثوبا شفّا للمعنى المقصود، وحتى لا تصبح مثارًا للظنون ومجالا للتوجيه والتأويل »[1].

ومن ثمّ يتبيّن أن الأسلوب العلمي في روايات الخيال العلمي الثلاث هو الأسلوب الذي سيبرز من خلال استعمال كتابها للعبارات البسيطة السهلة الخالية في أغلب الأحوال من الصور المجازية والمحسنات البديعية، لأن وظيفتها ليست الإيحاء بالعواطف العميقة للكتّاب وإنما المعالجة الموضوعية للأفكار باعتماد عمليات التحليل والتفصيل والتعليل، إضافة إلى استخدام المصطلحات العلمية والألفاظ المناسبة المؤدية إلى المعنى بسهولة ودقة بعيدًا عن عوامل التّشويق الفنية الأدبية التي تطيل عملية الفهم. ورغم أن اللغة العلمية لا تهمّ العلماء بقدر ما يهمهم المعنى الذي تحمله، على عكس القيمة الكبرى التي يوليها النقاد للغة الأدب، فإن قيمة تلك اللغة تكمن في حسن اختيار ألفاظها والقدرة على ترتيب عباراتها ترتيبا منطقيا محكما بحيث لا تُفضي إلى انزياحات تشوّه المعنى الحقيقي المطلوب، لأنّ القراء الذين يخاطبهم صاحب الكتابة العلمية « المفروض أنّهم لا يتوقعون منه إنشاء ولكنّهم يتوقعون شيئًا تحدّدت في أذهانهم الرغبة إلى معرفته بأبسط الطرق و أيسرها لأنه أمر يتصل بصميم دراستهم لهذا الموضوع بالذات [الموضوع العلمي] اتصالا يرتبط بالعقل، لا صلة له بالوجدان أو الخيال أو البديع والمنسق من اللفظ »[2]. و هذا ما يعني أن الكتابة العلمية كتابة تقريرية لا تستلزم الجمل الإنشائية التي لا يمكن بأيّة حال أن يصدق عليها معيار الصدق والكذب المنطقيين، وإنّما تستلزم اللّغة الإخبارية التّي تخبر بالضرورة عن شيء ما يكون إمّا صادقًا أو كاذبًا.

تحتمل اللغة الإخبارية العلمية عدّة هيئات لغوية، منها: وصف منجز علمي، وشرح ظاهرة علمية معيّنة وما يتبعها من تحليل وتفصيل حتّى ينجلي ما كانت صفته الغموض والتعقيد، إضافة إلى هيئة

---

[1] علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع ويليه دليل البلاغة الواضحة، (د.ط)، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1429 - 1430هـ، 2009م، ص 10.

[2] أحمد إبراهيم البشبيشي، المرجع في النقد الأدبي، مراجعة: عبد العزيز سيد الأهل، (د.ط)، منشورات مكتبة الوحدة العربية، مصر، (د.ت)، ص 45.

أخرى، هي الاستدلال على ما يصعب تصديقه للوهلة الأولى ويحتاج علميا إلى البرهنة والتعليل. ولكن قد يشهد المتن الروائي الخيالي العلمي اجتماع الهيئات الثلاث أو هيئتين معا في المقطع الواحد مثلما وقع في هذا المقطع من رواية "أمين العلواني":

« هذا منظر مشهور جدًّا ... أو كان مشهورًا جدًا في العشرينات ... إنه غرفة الكاتبة الإيرلندية كاثلين أوغرادي ... الجدران مزودة بمشاهد سريعة التواتر و بمجرّد أن تدخل الكاتبة غرفتها وتحدّق بالجدران تأتيها فكرة (مأخوذة من الجدران طبعا) ثمّ تدخل تغمض عينيها (الكاتبة وليست الجدران طبعا!) ... وتشكّل الجملة الأولى التي ستظهر على الموقع ... نحن الآن نعرف هذا الأمر إلاّ أنّه منذ ثلاثين سنة كان مجهولا تمامًا وكان المتفاعلون يقفون أمامه مشدوهين ... كيف تأتي هذه المرأة بهذه الأعاجيب كلها ... ولا أحد، بأي حال من الأحوال، كان يتوقع أن تختفي خلف تلك العبقرية جدران للرنو اخترعها أصحابها من أجل تسلية الصبيان والرضع حينما يذهب والدوهم إلى العمل!!!... يطرح الآن سؤالان هما: هل ينقص هذا الأمر من قيمة إصدارات كاثلين أوغرادي أم أن جدران الرّضع على قدم المساواة مع تفاحة نيوتن – والكلام للمؤرخ السّياسي البشير زواغي – وما الأمران سوى مصدري إلهام تافهين في حدّ ذاتهما مهمّان بالنظر إلى ما يترتب عنهما ... والسؤال الثاني هو: ما هو موقف كاثلين نفسها بعد إعرابها عن سرّ إلهامها؟ ... خاصّة ونحن نعرف أنّها توقفت عن الكتابة أيام أظهرت سرها ذاك؟ ... »[1].

يجمع هذا المقطع بين وصف غرفة الكاتبة الإيرلندية: جدرانُها ليست جدرانا عادية لعزل الغرف عن بعضها البعض ورسم حدودها فقط، وإنّما هي، كما تظهره الرواية، جدران إلكترونية يتردّد عليها الكثير من الصور والمشاهد ... وشرحِ الكيفية التي يأتيها بواسطتها الإلهام حتّى لم يعد أمام المتلقي أي مجال للاستغراب والحيرة، وفي آخر القول يتجلّى مظهر آخر من مظاهر العلمية، هو طرح الأسئلة؛ فمن أبرز خصائص الوجود العلمي هو طرح السّؤال المرتبط بالعديد من الافتراضات المحتملة الحصول، وقد طرح كاتب الرواية سؤالين لا يمتنعان عن بعث افتراضات غير مستبعدة لدرجة كبيرة نظرًا لانكشاف سرّ الإلهام: قد تنقص قيمة إصدارات الكاتبة الإيرلندية وقد تظلّ على حالها، قد تتوقف عن الكتابة وقد تستمر بقوة وحماس أكبر نظرًا لأنّ نيوتن أبدع نظرية علمية على قدر كبير من الأهمية نقطة انبثاقها سقوط تفاحة على الأرض، فما الذي يمنع كاتبة من إطلاق العنان لإبداعاتها عبر ما تبعثه الجدران الإلكترونية الموجهة لتسلية الصغار؟!...

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 39.

كما لم تخل الرّواية من استخدام أسلوب الاستدلال، ولكنّه قليل الورود، من تجلّياته المقطع الموالي الذي يظهر فيه أسلوب المقارنة ممتزجًا مع البراهين والحجج التي يراها الكاتب منطقية لتفسير سبب الإعلاء من قدر المخترعين الذين كانوا يحتلون مركزًا عاليًا في المجتمعات القديمة، فالمخترع:

« كان ينظر إليه على أنه (...) شخص يتلقّى أفكاره من الله ... نبي أو عرّاف أو ساحر أو شيء كهذا ... المخترع ... ذلك العامل منخفض الأجر كانوا يعدّونه موجودًا استثنائيا ... والسبب في ذلك كون المخترعين قلائل إذا قورنوا بفئة أخرى ... وكونهم يحلّون مشاكل يعجز عن حلها آخرون ... سيقول أغلبهم إنّ هذا شأن أي آلي للصيانة المترلية إلاّ أنّ هذه الأجهزة الرخيصة لم تكن منتشرة في ذينك القرنين ... وهذا ما كان يعلي من شأن المخترع ... فامتناع نشاط هذا الأخير عن الغير هو عقدة الحكاية »[1].

كلما طرحت في هذا القول مسألة تثير الغموض والغرابة تبعتها تفسيرات مقنعة:

– كان المخترع قديما كائنا استثنائيا فريدًا؛ لأنّه يمتلك كفاءات ومهارات لا يمتلكها غيره.

– لماذا لم تستبدل آلات الصيانة المترلية رخيصة الثمن بالمخترع في زمن سابق؟ لأنّها لم تكن متوفرة زمن الانتشار الواسع للمخترعين قديما. ثم يُختتم القول بنتيجة جامعة للاستقراءات الجزئية المقدّمة. وهذا ما يستند عليه أي أسلوب علمي. الاستقراء الجزئي للمشكلة، ثمّ الانتقال من الجزء إلى الكلّ أي من المقدّمات إلى النتائج عبر مجموعة من الافتراضات المنطقية المحتملة.

ولم يتردّد الكاتب في إضافة أنموذج لغوي شارح آخر، يتعلق بشرح وتحليل كيفية حدوث التفاعل بين الأديب ومتلقيه من القرّاء على الشبكة:

« يعمل التفاعل مع هذه الصور الحرفية الصوتية على توليد صور مباغتة (حسب سرعة القراءة طبعا) تثير بدورها صورًا كهربائية لمراكز الذّاكرة التي تولّد عمليات الهيجان المعقدة ... والجديد في الأمر أنّ نصّا أدبيا قديما من شأنه أن يفعل الأمر نفسه ببطء كبير ... إذ أن الانتقال من صورة لا يولد الكمّ نفسه من السيولات ... وبالتالي فالنمط الواحد من السيولة يدوم على مدى ورقة أو أقل أو أكثر وهذا أقلّ ممّا يحدث مع مقتطفات العلواني أو شقوقه بنسبة 692/1 ... وهذه نسبة تفاعلية باهرة! »[2].

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص ص 38، 39.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

التفاعل في القول يتعلّق بالعلاقة بين كاتب أدبي ومتلقي نصوصه الأدبية، لذلك كان من المفروض أن يعبّر عن هذه العلاقة بعبارات وألفاظ موحية تبعث التواصل الشعوري الأخّاذ بين المتلقي والنص الأدبي. لكن الواقع فعليا هو حصول أمر آخر يتمثّل في تفسير عملية التفاعل بألفاظ أكثرها ينتمي إلى الحقل العلمي (صور كهربائية، مراكز الذّاكرة، السيولة، النمط ...)، واستخدام أرقام توضيحية (نسبة 692/1)، استخدام الأقواس لتفادي الوقوع في الخطأ والغموض (فمن خواص العلم أن يقدّم المعلومات صحيحة واضحة لا تدفع إلى اللّبس كما يوضح ذلك مفهوم الأسلوب العلمي عند علي الجارم ومصطفى أمين). وتتميز العبارات بترتيب منطقي محكم؛ إذ إن كلّ عبارة تحمل فكرة تكملها العبارة التالية مما يوحي بوجود انسجام فكري محكم، ومع ذلك فهو يبعث في القارئ انطباعا بجفاف المادّة العلمية وجفائه عن الشخصيات والأحداث وخصوصًا في محيط نص أدبي روائي أكثر ما يتوقّع فيه هو فيضه بالعواطف وملامح الجمال الفني، لولا أن هذا النّص ينتمي إلى الخيال العلمي، الذي يدفع القارئ إلى إعادة تقنين توقعاته الأدبية القديمة وأقلمتها مع الوجود البارز للمضامين العلمية التي تستلزم بالمقابل استخدام أساليب علمية للتعبير عنها.

وبإعادة إجراء استقصاء ثان للأساليب العلمية المتواجدة في الرواية عبر المقارنة بين مساحة توزّعها وتوزّع الأساليب الأدبية، يتمّ التوصل إلى أنّ النصف الثاني للرّواية يبتعد في فقرات كثيرة منه عن وصف حالة الشخصيتين الرئيسيتين (أمين العلواني وفيصل الأحمر): مشاعرهما، أفعالهما، همومهما ... كما تنخفض به نسبة حضور الأساليب الفنّية لتفسح المجال لأساليب أكثر سطحية في التعبير عن الجوانب الأدبية والقضايا العاطفية، وأقل جذبا لانتباه القارئ ووعيه إلى اللغة في ذاتها دون ما يرتبط بها من عوالق فكرية مرجعية (هذه أبرز صفة للغة الأدبية عند الشكلانيين)* ، بل أكثر ما يهيمن على هذه الأساليب التي تهدف إلى خلق حياد تام بين ذات الشخصيتين والموضوع العلمي، هو ترتيب العبارات ترتيبا منطقيا محكمًا وضبط ألفاظها وتحييدها قدر الإمكان عن المصادر العاطفية من أجل توجيه الذات نحو الفكرة العلمية التي تتضمّنها. و قد شقّ كاتب الرواية عدة طرق لإيصال الحقائق العلمية منها اعتماد الشّرح بين قوسين، والذي قد يقطع استمرارية المسار السردي لعبارتين أدبيتين، مثل:

> « أرسل الأحمر مجموعة أشعار مكتوبة على أوراق لأجل قراءتها من قبل لجنة قراءة (كانت الأعمال المبثوثة تمرّ أساسا على الطبع على الورق والإصدار عبر كتب، وكانت الكتابة لا تتمّ سوى على الورق سواء باليد أو بلوح يمثّل مجموعة محدودة وبدائية من الوظائف لآلة كاتبة أو جهاز كمبيوتر محصور داخل علبة تحمل شاشة صغيرة جدًا ... وكان يوجد شخص يسمى النّاشر ويتحكم في ظهور الأعمال أو عدم

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأوّل من الفصل الأوّل، ص ص 32، 33.

ظهورها، وكانت الشرطة الأمنية والأخلاقية لهذا الشخص المادّي أو المعنوي تُدعى لجنة القراءة وهي التي تتكفل بإقصاء الأعمال الخطيرة على السياسة السائدة وعلى المنظومة الأخلاقية التي تساعد أرباب العمل) فلمّا اتصل الأحمر باللجنة المعنية كي يعلم تقييمها لأعماله اكتشف أنهم أضاعوا نسخ المجموعة ... »[1].

الملاحظ في هذا المقطع هو انقطاع المسار السردي الحكائي بين الجملة الأولى والجملة الأخيرة بالعديد من العبارات الشارحة الواقعة بين قوسين، وتتجلى وظيفتها في إطلاع القارئ على شكل الكتابة قديما بداية من كتابة الأديب على الورق ثمّ عرض أعماله على لجنة قراءة إلى غاية نشرها في آخر مرحلة من مراحل الكتابة الأدبية. ويستوفي الشرح العلمي فضاء آخر غير فضاء الأقواس، يتمثل في استخدام الهامش الذي اعتمده كاتب الرواية عدة مرّات (ثماني مرات)[2] تعقيبا على المعلومات الواردة في المتن أو شرحًا لها استقصاءً للدقّة والوضوح العلميين، وكأنّ القارئ بين تلك الصفحات التّي تشغلها الهوامش إزاء بحث علمي محض وليس رواية إبداعية.

من مظاهر هيمنة الأسلوب العلمي في الرواية أيضا، منذ بدء شقّها الثاني: الإكثار من استخدام العناوين، والتي تنضوي تحتها العديد من القضايا المتفردة كلّ منها بشَرطة فاصلة، حيث لا يجمعها سوى انتمائها إلى العنوان الواحد نفسه. وقد تجتمع عدّة عناوين في صفحة واحدة، مثل العناوين التالية (إشكاليات فلسفية للاستفادة منها، ما يجب على البطل فعله بعد السّفر، مخطط الإصلاح، هموم الشعراء القدامى)[3]، وقد ينفرد عنوان ضمن الصفحة الواحدة، مثل عنوان: "أهداف الأسلوب الجديد" الذي يطرح فيه الكاتب هذه الأفكار:

«– التعبير عن صمت بوذا – فتح المجال لمن لا لغة لهم – إدراج اللغة المنبوذة – المحافظة على نصّ الحياة النّابض دون ماكياج اللغة الرسمية – إنشاء لغة جديدة تكون نتاج الروح و اللاوعي لإنتاج الوعي والجسم – تحضير لغة جديدة للحياة التّي ستأتي (شيء مثل توصيات عمر بن الخطاب الذي يدعونا إلى تربية الأبناء لزمان غير زماننا، اللغة أيضا يجب أن نكتبها لزمان غير زماننا لأنّ لها قراء غير قرّائها) – محاولة استخلاص لغة الحركة والجسم وتقسيم المحيط والألوان والمزاوجة بين شكلي تعبير ... استيحاء جميع أشكال التعبير التي تعدّ فنًّا ... »[4].

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 48.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 47 – 60.
[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 42.
[4] المصدر نفسه، ص 68.

ولا تختلف هذه الأفكار في ترتيبها عن ترتيب الأفكار والقضايا التي تشملها العناوين الأربعة السابقة. وهي (الأفكار و القضايا) منسوجة بعبارات مختصرة تؤدي القدر المطلوب من المعنى دون إضافة ما ينحرف بها عنه من ألفاظ زائدة؛ وهذا من أوضح خصائص الأسلوب العلمي الذي يتوخّى عدم إثقال الجمل بالصور البيانية والمحسّنات البديعية، وكذا الاختصار في الموضع الذي يستوفي المعنى بأقل قدر من اللّفظ، والإطالة بالشرح والتحليل في المواضع التي تحتاج إلى ذلك من أجل إزالة الإبهام وتوضيح الفكرة في ذهن المتلقّي.

وما يُلفت الانتباه في الجزء الأخير من الرواية هو احتواؤها لقسمين شبيهين بملاحق الدراسات العلمية، القسم الأوّل يحمل عنوان: "مصادر ومناهل أخرى"، والثاني بعنوان: "مفاهيم لا بد منها"، وهما لا يرتبطان بمسار الأحداث الروائية ولا بشخصيتي الرواية إلا من حيث تضمّن الأول لمجموعة من الكتب التي ألفت فيما يتعلق بحياة الكاتبين (أمين العلواني، فيصل الأحمر) وأعمالهما وأسلوب كتابتهما، وكلّ كتاب يأخذ صيغة محدّدة بإحكام تبلغ دقّة التحديدات العلمية، مثل:

- الأدب الجديد/ ماري لينهارت/ 117 دقيقة/ أ.و.ر.و.با.د.ب.ج.د.ي.د./2082.
- العلوانية ... بحثا عن العلواني/كاريل لودين/139 دقيقة/أ.و.ر.ب.ع.ل.و.إ.ن.ي.ب.ج.ث/ 2081.
- الارتقاء الشعري/ عبد الرحمن بوليس/3 لفافات/ ا.ف.ر.ق.ي.ا.ر.ت.ق.ا.ء/2069[1].

كل عنوان من هذه العناوين يوفّر ما يحتاج القارئ إلى معرفته من معلومات بدءًا بعنوان الكتاب، المؤلف، عدد دقائق البث أو كم المساحة التي يشغلها حجم الكتاب على الشبكة (دقيقة/لفافة)، الرّموز الخاصة بالبث، وزمن البث، ليسترسل بعدها كاتب الرواية في عرض ملخصات مصغرة لما ورد في كلّ كتاب بلغة موضوعية حيادية لا تخرج عن مجال موضوع الكتاب المذكور. أما القسم الثاني فيضمّ مجموعة من المصطلحات المتعلقة هي الأخرى بالشخصيتين الروائيتين من ناحية كونها أكثر المصطلحات شيوعًا في عصرهما، منها: التكوين الأدبي التلقائي، نظرية الأقطاب الثلاثة، التّكملة النقدية للنص، توزيع الكتاب/أزمة النّشر، الحداثة وما بعد الحداثة ...[2].

ورغم الصياغة العلمية لهذه المصطلحات، وصياغة مفاهيمها التي تنحو منحى علميا موضوعيا أيضا فإن انتماءها إلى علم الأدب والدّراسة الأدبية يكسر بعض جفافها، ويعلن تحول الرواية من مجال الخيال العلمي الصعب المرتبط بالتقنية (الشبكة في النص الروائي تحديدًا) إلى الخيال العلمي

[1] ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص ص 82، 83، 87.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 88، 91.

الشعري* ؛ حيث تحوّل الكاتب إلى استثمار خياله وطرح افتراضاته العلمية في مجال علم الأدب والكتابة الأدبية بدلاً من الثبات في مجال التقنيات العلمية والتكنولوجية.

تختلف مظاهر الأسلوب العلمي في رواية جيلالي بسكري عن المظاهر الأسلوبية القائمة في رواية فيصل الأحمر؛ ففي رواية "أمين العلواني" تكثر الأقواس الشارحة والعناوين التي تنضوي تحتها المفاهيم والتعريفات العلمية، كما استغلّ فيها الكاتب مساحة الهامش للشرح والتعليق على امتداد عدّة صفحات. أما الملاحظ في رواية "الرحلة الثامنة للسندباد" فهو عدم وجود مثل هذه المظاهر الشكلية التي يصبّ فيها المحتوى العلمي، ومع ذلك فالباحث عن الأساليب العلمية في الرواية لا يفتأ أن يجد كثيرا من العبارات ذات الصياغة العلمية التقريرية، والتي تحمل نفس الخصائص التي تمتاز بها رواية "أمين العلواني" من حيث الوضوح وتقديم المعلومات الدقيقة، الشرح، التحليل، الاستدلال والتعليل ... ولكن الجمل المصوغة وفق هذه المزايا لا تقع تحت عناوين محددة، ولا بعد شرطة تسبقها، ولا بين قوسين، ولا في الهامش، ولا تُخَصُّ بملاحق خاصة، وإنّما تتماشى مع الجمل المصاغة أدبيا ضمن نفس المتن الروائي، فتقع بين ثنايا مقاطع حوارية أدبية، أو تتخلّل مقاطع سردية أو وصفية تهيمن عليها الصيغ الأدبية أيضا، لولا ما تتميّز به العبارات العلمية من ملامح أسلوبية خاصّة تفرّقها عن ملامح الكتابة الأدبية. وإذا كان الشيء بنقيضه يعرف فإنّ أبرز ما يدفع الجمل العلمية للتوثّب عن محيط الجمل الأدبية التي تشكل نسبة كبيرة من المتن الروائي، هو: دقّتها في الإشارة إلى معان محدّدة بألفاظ واضحة سهلة وعبارات مختصرة تشير مباشرة إلى المعنى المُراد، وتدارك كلّ ما كان بمقدوره الإيحاء بشيء آخر غير المعنى الظاهري للعبارة من محسّنات لفظية وصور أخيلة فنية ...

وقد استخدم جيلالي بسكري العديد من المقاطع اللغوية التي تشيع منها صبغة الطابع العلمي التقريري، سواء أتعلّق الأمر بالتعبير عن قضايا علمية وتقنية أم بالتعبير عن قضايا سياسية واجتماعية يتناقص أو ينعدم فيها تماما الحضور النفسي للشخصيات الرّوائية. ومن نماذج هذه العلمية الجمل الحوارية التالية التي تقع ضمن ترتيب علمي آلي محض لا يصل بينها أي ملمح من ملامح العاطفة:

«– شغلوا مراقب الآلات، أمر سندباد من أعلى مدرج آخر عتبة السطح الخلفي.
– تمّ تشغيل المراقب.
– أنزلوا صواري السّفينة.
– بدأ إنزال الصواري.
– افتحوا الباب الأرضي الخلفية.
– الباب الأرضي مفتوحة.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثالث من الفصل الثاني، ص 139.

– اضبطوا نظام الالتواء المغناطيسي!.
– نظام الالتواء المغناطيسي جاهز.
فتح أكبر صندوق من خشب أحمر، أخرج آلة عجيبة. مصنوعة من أنابيب برونزية متداخلة مشكلة هيكلا معقّدًا يحوي في مركزه كرة بلورية زرقاء موضوعة فوق قاعدة فولاذية.
شغل زرا صغيرا فانتشرت كل الأنابيب لتملأ كل حيز في الصندوق.
– نظام الالتواء المغناطيسي جاهز، أكّد أكبر.
– شغّل النظام »[1].

رغم أنّ هذا المقطع يشتمل جملا أمرية، والأمر من قبيل الأساليب الإنشائية التي تعطي بعدًا أدبيا للكلام بعيدًا عن جفاف الأساليب الخبرية و تقريريتها المحكمة، فإن الأمر ههنا لم يكن طلبا متضمّنا لمعان أدبية أو قضايا متصلة بالأدب، وإنما كان طلبا موجها لتنفيذ أفعال محدّدة بدقة متعلّقة بكيفية تشغيل مركبة، حتى إن جواب ذلك الطلب شبيه برد فعل مباشر آلي لا يحيد عن أداء المهمة بدقّة متناهية، وهذا ما يؤكده استخدام الجمل المختصرة التي لم تخرج بالمعنى عن نطاق ما هو مطلوب، وهو ما يُعَدُّ من أبرز مميّزات اللغة العلمية الأصيلة. و تخلّل الحوار العلمي مقطع وصفي يقتفي بدوره أثر الأسلوب العلمي، من خلال التحديد الدقيق لمكوّنات آلة نظام الالتواء المغناطيسي وتفكيك عناصرها الدّاخلية.

و تحتوي الرواية مقاطع حوارية عديدة مكتوبة بأسلوب علمي واضح، وبعض منها لا يتألّف من ألفاظ شفّافة تشير إلى المعنى المباشر وحسب، وإنّما تهيمن فيه الأرقام الرياضية، مثلما يلاحظ في هذا المقطع الحواري:

«– وجّه المقبض 30 درجة إلى الميمنة!
– 30 درجة إلى الميمنة!
– إلى الأمام ببطء! اخفض السرعة إلى 10 عقد!
– السرعة 10 عقد!
– خفضها إلى 5 عقد!
– السرعة 5 عقد!
(...)
– شغّل المحرّكات! ضاعف السرعة إلى 400 عقدة! أمر سندباد.
– السرعة 400 عقدة!

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 38، 39.

- 800 عقدة!

- 800 عقدة! »[1].

حتى إنه ليمكن إعادة صياغة بعض العبارات بحذف الألفاظ وإبقاء الأرقام وما يرتبط بها من مصطلح رياضي، مثل: «- السرعة 10 عقد!

- خفّضها إلى 5 عقد!

- السرعة 5 عقد! »

يمكن إعادة قراءة هذا المقطع بالشكل التّالي:

«- السرعة 10 عقد!

- 5 عقد!

- 5 عقد! »

فيُحذف الفعل لدلالة مصطلح السرعة والرقم (10) عليه، وتحذف في الجملة الثالثة كلمة (السرعة) في موضع تنفيذ الطلب لأنّ تكرار الرقم (5) يدل على التحقّق الفعلي للتنفيذ، وهذا ما طبقه الكاتب نفسه في الجمل الحوارية الأخيرة:

«- السرعة 400 عقدة!

- 800 عقدة!

- 800 عقدة! »

حيث حافظ الكاتب على كلمة (السرعة) في البداية، حتّى يمهّد لحذفها في الجملة الثانية، وحذف كلمتي (ارفع السرعة) في الجملة الثانية، ومعنى الزيادة مفهوم من السياق نظرًا للفارق بين (800) و(400). ثمّ حذف كلمة (السرعة) في الجملة الثالثة، والتي تبوأت موضع تنفيذ الطلب، نظرًا لتكرار نفس الرقم. ولعلّ مرونة هذه الجمل من ناحية الإظهار والحذف ألصق بالأسلوب العلمي الذي يستعيض بالأرقام، في مواقف معيّنة، عن صناعة وتأليف تراكيب كلامية مهما بلغ إيجازها أو دقّتها الموضوعية و حيادها، أو الذي قد تُقلب الأرقام فيه كلمات والكلمات أرقامًا (في الرياضيات والفيزياء مثلا). وذلك كلّه في منأى عن خصائص الأسلوب الأدبي الذي لا تقوم أدبيته إلا إذا تبوّأ اللفظ الموضع المحدّد الذي اختاره له الأديب* دون استبدال أو حذف أو تقديم وتأخير، وإلاّ انقلب عمل الأديب عملاً آخر لا يمتّ إليه بصلة بل إلى غيره من الذين أجروا تلك التّعديلات.

---

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 55، 56.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الرابع من الفصل الأوّل، ص 75.

وانتشرت في الرواية مقاطع وصفية عديدة، قاطعة لحظة بروزها مسار السّرد لإفادة القارئ، مثلا، بمعلومات عن كيفية اشتغال نظام علمي معين في المركبة الفضائية: « انعكست الموجات الصوتية والضوئية الصادرة من الكرة البلورية بفعل كلّ المواد المتحركة في الفضاء القريب: كُتل أو غبار أو غاز. إنّها تلتقط بالأنابيب البرونزية يقوم مرسم الطيف بتحليل الموجات وإثر ذلك ترتسم خريطة مجسمة للمحيط الذي يتحرك فيه الباونت على شاشة فلّورية »[1]، أو لتحديد ماهية الطريق الفضائي المؤدي إلى نيغا كقول الراوي على لسان سندباد: « ترى كومة الغبار والصّخور تلك، إنّها نيغا إنّها تشبه مجرّتنا بفضل ذلك الشّبه توجد الحياة في منقرة. لا يوجد من حول نيغا إلاّ غازات وغبار وحجارة تدور في الفراغ، كمضاد لإعصار ضخم يوزع مادته في الفراغ ليبعث الحياة في موضع آخر »[2]. وقد يتزامن الوصف مع شرح وتعريف مصطلحات خاصّة، غير متواجدة في المعجم اللغوي المتعارف عليه، قصد تسمية أشياء غير موجودة على الأرض، مثل تعريف الكاتب مصطلح "الماهون" بأنّه « اتحاد يتكوّن من مائة شيخ يمثلون كلّ النظام البينجْمي لطريق نيغا وكذلك كواكب بعيدة أخرى »[3]. وتعريف مصطلحي السّيستراف و الشّيرما بقوله: « السيستراف مكان لقاء وراحة، يستقبل زبائن غير متجانسين يشترون ويبيعون كلّ شيء. وقد جرت العادة أن تكون المفاوضات حول شيرما، رحيق مهلّس ذي مزايا كبيرة »[4]، وتعريفه أيضا للكونتيما* ؛ تلك المولّدات الضخمة التي تزوّد الأسلحة بالطاقة. ورغم ما توحي به هذه المقاطع التعريفية الوصفية من جفاف في تقديم المادّة العلمية ضمن عبارات دقيقة البناء تخلو من أية مظاهر بديعية بيانية أو تنغيمية إيقاعية تثير في النفس الانفعال وتبعث بالتواصل مع الشخصيات الروائية، فإنّها لا تخلو من فائدة تؤكّد ضرورة تواجدها بين المقاطع السردية والوصفية والحوارية الأدبية، تتجسّد في تمكين القارئ من فهم الرواية في أبعادها العلمية، خصوصا وأنّها تنتمي إلى أدب الخيال العلمي حيث لا يعدم القارئ إيجاد نماذج كثيرة للأساليب العلمية إلى جانب الأساليب الأدبية التي اعتاد توقّع هيمنتها (المطلقة في أغلب الأحوال) في الأنواع الروائية الأخرى.

و لم يستخدم الكاتب جيلالي بسكري الوصف للتعبير عن القضايا العلمية وحسب بل للتعبير عن مشاكل اجتماعية وأخلاقية، واقتصادية وسياسية أيضا، والتي يتخلّلها العديد من وسائل تحقيق العلمية من شرح وتعليل وتفسير. وهذا ما يظهر بشكل جليّ منذ منتصف الرواية، عبر عدّة صفحات

---

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر : نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 52، 53.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

[3] المصدر نفسه، ص 66.

[4] المصدر نفسه، ص 70.

* سبق الإشارة إلى المصطلح ضمن المضمون العلمي للرواية، ص 187.

تصف فيها الأميرة زهرة هيئة الحياة الأخيرة على سطح الأرض، محلّلة مظاهر الفساد التي عمّتها، معللة في الوقت ذاته سبب اندثار الأرض وكيفية لجوء من تبقى حيا إلى منقرة بعد اكتشاف طريق نيغا المؤدي إليها. وصبّ حديثُها كلّه ضمن بناء منطقي محكم لم يخرج عن مدار الوصف العلمي الموضوعي بدءا من مقدّمات تذكر فيها تورّط العلم في بروز تلك المشاكل (الأخلاقية والاجتماعية، والاقتصادية والسياسية) التي أدّت إلى حرمان الإنسان من الحياة على سطح الأرض مجدّدا:

> « لم يعد العلم يرى في خلق الحياة سيرورة طبيعية وروحية، بل بالأحرى فعلا آليا حيث كانت الصدفة مغيّبة كلّيا. كان هذا الفهم الجديد للحياة قد خلص الإنسان نهائيا من القيم القديمة مثل الفضيلة والرذيلة حتّى لا ينشر سوى الأنانية واللّذة (...) وقد بلغت هذه الحالة مداها في عالمنا عندما اكتشف الإنسان أسرار المخ . قُرِّر عندئذ خلق نظام أخلاقي وجمالي جديد ساد أغلبية الأذهان. انتهى هذا ذات يوم بقطيعة وحدة الشعور بالقوة الإلهية ووضع حدًّا نهائيا للألوهية الأسمى ضامنة النظام الأخلاقي والسماوي »[1].

ثمّ استرسلت في عرض أهم مظاهر هذا التّردي، منها: تهافت الأغنياء لاحتلال الفضاء وقيامهم بتأسيس قواعد فضائية في الطبقات العليا للجو، فأنشأوا عليها مدنًا كبيرة تضم فنادق سياحية و إقامات ومنتزهات وغابات وبحيرات واخترعوا مناخات اصطناعية للتّأقلم في تلك الطبقات الجوية العالية، في مقابل المحرومين الذين ظلّوا على الأرض التي أصابها التعفن من جرّاء تراكم النفايات التي تُرمى عليها من القواعد الفضائية، فتستقطبها الأرض مباشرة بفضل جاذبيتها، وبمرور الوقت تلوّثت مياه المحيطات والبحار وازدادت التسرّبات الإشعاعية، وتفشّت الأمراض المعدية بين الناس المتبقين. وختمت زهرة حديثها بتبيان نتيجة هذا التردّي، والمتمثلة في انفجار الأرض بعد قيام حرب نووية لامتلاك طبقات مياه صافية غير متجدّدة؛ فلم ينج إلاّ بعض المعمّرين وجنودهم وعبيدهم الذين سكنوا القواعد الفضائية أو الكواكب القريبة، وتلاشى النظام الشمسي تدريجيا، فتاه الناجون في الفضاء إلى أن وجدوا طريق نيغا الذي قادهم نحو منقرة آملين العثور على كوكب باهية التابع لنظام شمسي لا يختلف عما ألفوه في مجرتهم البائدة[2]. و تتجلى علمية الأسلوب الذي وظفه الكاتب في نقل هذه الأفكار في استخدام الجمل القصيرة المتتابعة، التي تكمّل كل جملة منها معنى الجملة السابقة لها، والتي لا يتعدى فيها اللفظ أيضا المعنى العقلي المراد تبليغه للمتلقي دون الإيحاء بأمور أخرى.

---

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 125، 126.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 126 - 129.

وبهذا يتّضح أن العلمية لا تتجلّى في الأسلوب من ناحية التعبير عن قضايا علمية فقط، بل من ناحية التعبير أيضا عن قضايا مختلفة في الحياة بجمل تقترب من درجة الصفر في الأسلوب من حيث عدم تحمّلها لأية طاقة شعورية معنوية أو طاقة تزيينية لفظية زائدة تتجاوز الحدّ المطلوب علميا: وهو نقل معلومة أو تقديم خبر أو شرح ظاهرة. فالعلمية تتجلّى في طريقة التّعبير ولا ترتبط بالضرورة بالمضامين العلمية لأنّ المضمون العلمي ذاته قد يُنقل بأسلوب أدبي خالص، ويتّفق ذلك مع موقف سيد قطب السابق الذي أشار فيه إلى أنّ الحقائق العلمية ممكنة الوجود في الأدب شرط أن تُنقل بألفاظ موحية معبّرة عن انفعال الأديب*.

يختلف واقع الأسلوب العلمي في رواية طالب عمران عن الروايتين السّابقتين؛ إذ قدّمت أغلب المضامين: أدبية وعلمية بأسلوب أدبي يمتزج بذوات الشخصيات، وتتخلّله الدّهشة والمفاجأة اللّتان تبعدانه عن جفاف الوصف العلمي والتقرير الخبري.

و لم تتعدّد إمكانيات وجود العلمية في أسلوب الرواية؛ فهي لم تشتمل أرقامًا ولا نسبا مئوية، ولا أوامر علمية مضبوطة تقابلها ردود أفعال واستجابات مضبوطة أيضا. و لم تتضمّن عناوين تنضوي على شروحات وتحليلات وافية. ما تضمّنته هو بعض المقاطع التي تعرّف عملية أو ظاهرة ما، منها قول الراوي على لسان الدكتور ماهر « أريد أن أؤكد أن الكفاءة الذكية هي معاينة الأشياء بمجملها فالكفاءة الإنسانية هامّة، كالكفاءة المهنية .. وكما قلت لك الكفاءة لا تأتي من التقدّم بالسّن .. و هناك كفاءة دعني أطلق عليها اسم (الكفاءة الحمقاء) وهي تقوم على الإلمام التام بنوع من المعرفة دون غيره، وصاحبها يعتبر نفسه فوق مستوى جميع النّاس بكل شيء »[1]. تتجلّى العلمية هنا في وضوح الكلمات وتناسق الجمل وفق طابع تقريري محكم لا يتجاوز الإلمام بتعريف عمليتي الكفاءة الذكية والكفاءة الحمقاء، ولكن، رغم البناء الموضوعي لتلك الجمل فإنّها لم تحدّد بشكل كاف طبيعة الكفاءتين المذكورتين في المقطع و لم تشرح كيفية حصولهما والعوامل التي ترتبط ببروزهما، بل تركتهما مفهومين غامضين وخصوصًا بعد إسناد صفتي الذكاء والحمق إليهما؛ وكل من الذكاء والحمق عاملان معقّدان ولا يحتملان مفهوما ثابتا مستقرًّا، لذلك فالقارئ إزاء مصطلحي الكفاءة الذكية والكفاءة الحمقاء يحتاج إلى شرح علمي مستفيض وليس إلى شرح نفسي ذاتي معقّد يزيد الأمر تعقيدًا، كقول صاحب المقطع (الكفاءة لا تأتي من التقدم بالسّن) وقوله بأنّ صاحب الكفاءة الحمقاء (يعتبر نفسه فوق مستوى جميع الناس)، ممّا يجعل هذين التّفسيرين الذّاتيين بحاجة إلى تفسيرات أخرى منطقية تدفع القارئ إلى التصديق.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثّاني من هذا الفصل، ص 181.

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 24.

ومن الإمكانيات التي أضفت العلمية على أسلوب الكاتب إضافة إلى التعريف، اعتماده التصنيف من أجل شرح عملية الاختفاء وإبراز القوّة التي ينضوي عليها الجانب الروحي للإنسان أمام ضعف جانبه العضلي، فعلى لسان حامد أورد الكاتب:

> « وبدأتُ منذ ذلك الحين البحث في سر الحياة .. حضرت الكثير من جلسات ما يسمّى بتحضير الأرواح وهي ليست أرواحا وإنّما أجسامًا موجية واقتنعت أخيرًا أن الجلسة الناجحة تنقل المجتمعين إلى عالم تلك التموّجات .. بدأت أتقن فن استحضارها بدءًا من الفنجان المتحرك فوق لوحة كتبت عليها الأحرف الأبجدية والأرقام من الصفر إلى التسعة، إضافة لكلمتي نعم و لا .. وقد اختلطت المعلومات التي كان الفنجان يقرؤها بحركته فوق الأحرف، حتّى أنّني رفضت تصديقها أحيانا لكثرة المعلومات المتناقضة .. وأيقنت أنّها تموجات فيزيائية ربما لها علاقة بجسم الميت وتأثيراته ..
>
> « أما الطريقة الثانية وهي طريقة الوسيط فكانت أكثر إقناعا .. وفي حالة نجاح الوسيط في حمل اللوحة المستحضرة في داخله تكون المعلومات أكثر دقّة و إتقانا .. أما الطريقة الثالثة وهي مستنبطة أو مطوّرة من طريقة الوسيط، فيظهر فيها الجسم الموْجي متجسّما للحظات يمكن أحيانا لمسه والإحساس بمادّته وليست له علاقة بالروح »[1].

تواجه القارئ ضمن هذا القول معان متخيلة فانتازية واضحة، ولكنّه مع ذلك أميل إلى مجاراة الكاتب في أفكاره بدلاً من مقاطعته وتكذيبه المطلق؛ لأن الكاتب لم يفسّر كيفية تحريك الأشياء أو الاختفاء بمعطيات سحرية وخرافية بل بوجود حزم من الموجات الفيزيائية التي تؤثّر على الأشياء الظاهرة. وهذا ما يتيح القول بأن الموضوع الأساسي الذي يشغل صفحات رواية طالب عمران هو العالم الموازي*، ومن ثمّ قد يصح الاستنتاج أن البعد الخامس، الناتج عن اجتماع الأبعاد المكانية مع البعد الزمني يتجسّد ضمن عالم خفي موازٍ للعالم الأرضي الظاهر، ولا يستطيع الإنسان بلوغه – مثلما حصل مع حامد وزيدي – إلاّ بعد تحوّل مكوّناته الجسدية إلى موجات فيزيائية تلج البعد الخامس، و تحيا في عالم أفضل من العالم الأرضي.

يتّضح ممّا سبق أن المضمون العلمي يشغل حيّزًا مهمّا لا يمكن الاستغناء عنه ضمن أدب الخيال العلمي، وإلاّ فقد هذا الجنس خصائصه المميّزة، و لم يكن أدب خيال علمي بل مجرّد أدب تهيمن فيه المعاني الأدبية. ولا يقوم المضمون العلمي على ما هو واقعي موجود بالضرورة، فالموجود يشكّل

---

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 55، 56.

* يعد هذا الموضوع أبرز مواضيع أدب الخيال العلمي التي طرقَها الكتاب الغربيون، ينظر، المبحث الرابع من الفصل الثاني، ص 166.

فقط المنطلق الذي ينشئ الكاتب على أساسه معان مفترضة محتملة الوجود، شرط أن يتقبّلها القـــارئ علميًا ويصدّق إمكانية حصولها. وذلك رهن قدرة الكاتب على التحكم في الصّياغة اللغوية لتلك المعاني وإخراجها بأسلوب علمي يسدّ جميع منافذ التصوّرات الفانتازية المستحيلة الوقوع. غير أنّ الأســـلوب العلمي لا يستخدم لخلق العوالم العلمية الممكنة فقط، بل يُستخدم لطرح القضايا الاجتماعية والسياسية أيضا، وحتى لنقل المعاني الأدبية المتخيّلة، شرط أن يستوعب شروط العلمية اللّغوية، مثـــل الموضـــوعية في التعبير واستخدام الكلمات المتداولة والواضحة، تتبّع النّمط التقريري الخبري الخـــالي مـــن الـــصور والمحسنات اللفظية ... و كلّ من المضمون العلمي والصياغة العلمية ضرورة يقتضيها بناء المسار السّردي لرواية الخيال العلمي، ولا يشكلان قطيعة مع الجوانب الفنّية سواء أكان ذلك من ناحيـــة المـــضمون أم الشكل الأدبيين.

المبحث الثالث:

الخلفية الأدبية لأدب الخيال العلمي:

يشترك المضمون الأدبي مع المضمون العلمي من ناحية كون اللغة هي سبيل ظهوره، فقد تبيّن سابقا أنّ اللغة العلمية بمصطلحاتها و تقريريتها تطرح بصفة مباشرة قضايا علمية؛ فهي اللغة الأمثل للتعبير عنها، ومع ذلك فتقريريتها وشفافيتها وعرضها المباشر للمعنى خصائص كفيلة لمنح اللغة العلمية صلاحية التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية والأخلاقية، في مقابل اللغة الأدبية التي تُعدّ اللغة الأمثل للتعبير عن المضمون الأدبي، وللتعبير عن القضايا السابقة الذكر أيضا (الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والنفسية). مع عدم استبعاد فكرة التعبير عن مضامين علمية بأسلوب أدبي، وصعوبة استيعاب فكرة التعبير عن المضامين الأدبية بأسلوب علمي، لأنه بخصائصه المتشددة (أسلوب تقريري مباشر يشف عن معنى واضح غير غامض، بساطة الألفاظ، انعدام الصور البيانية والمحسّنات الكلامية ...) سيؤثّر على أدبية تلك المضامين، فتجنح لا محالة صوب درجة الصفر العلمية، وستضمحلّ فيها صفة الأدبية!.

وتجاوزًا لهذه التداخلات فإن استشفاف المضمون الأدبي سيتم عبر اللغة الأدبية التي تتعارض مع اللّغة العلمية من ناحية بروز الصور الفنية والمحسنات البديعية، ومن ناحية عدم وضوحها الوضوح العلمي المباشر الذي يؤكد رفعة المضمون العلمي على القالب اللغوي الذي ينقله « فثمة أولا محتوى الرسالة العلمية، الذي هو كلّ شيء، ثم هناك ثانيا الشّكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المحتوى، الذي هو لا شيء »[1]، أي إنّ الشكل ليس ذا قيمة كبرى أمام الفكرة التي هي غاية متلقي النّص العلمي، عكس الشّكل اللفظي الأدبي الذي لا يُبنى ليشف عن معنى واضح، ولا حتى لتوجيه الوعي المطلق إلى ذاته وفق نظرة شكلانية بحتة، بل ليبث علامات لغوية خاصّة تسمح بالتواصل مع النّص الأدبي*، وتلك العلامات تتواجد ضمن قوالب مبنية وفق نظام علائقي يختلف عن نظام بناء قوالب الكلام العادي أو العلمي على السواء. و من ثم يتأكد أن اللغة الأدبية هي اللّغة المثالية لاحتواء المضمون الأدبي الذي لا يثبت عند صورة معينة واحدة وإنّما تتعدّد صوره ونماذجه تبعا لتعدّد واختلاف طرق القراءة ووجهات النظر وأفق التوقعات.

---

[1] رولان بارت، « العلم إزاء الأدب »، ضمن كتاب، ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ص 147.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأول من الفصل الأول، ص 36.

أ- المضمون الأدبي:

السؤال الذي يتبادر للذهن ههنا: ما طبيعة المعنى الأدبي الذي تحتويه العبارة الأدبية؟ و ما الذي يفرّق بين المعاني العلمية والسياسية والاجتماعية التي يحتويها القالب اللغوي العلمي ونفس المعاني حين تصبح جزءًا من الصّياغة الأدبية؟ وما السبب في اكتساب الفكرة العلمية الصفة الأدبية حين تُنقل بصياغة أدبية، وبالمقابل اكتساب الفكرة الأدبية صفة العلمية حين تُصاغ علميا؟.

يكمن الفرق بين نمطي التعبير في التعارض الكائن بين التعبير عن تلك القضايا بطريقة موضوعية تستند إلى معطيات المرجع الخارجي، وبين التعبير عنها استنادًا إلى رؤية الكاتب وعبر مواقفه الخاصّة؛ إذ « الأدبُ أداته العواطف، وهو الذي يُحدّث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعمقها »[1]. العاطفة كما يتجلّى من هذا القول هي منبع المضمون الأدبي وهدفه، فهو أثر للتجربة الشعورية التّي خاضها الأديب تُجاه مسألة معيّنة أو موقف دفعه إلى تنفيس مكنوناته، كما أن وجهته هي إحداث أثر في نفوس المتلقين (سواء أكان مشابها للتجربة الشعورية الخاصّة بالأديب أم مخالفا لها). و من ثمّ فالمعنى الأدبي هو المعنى الذي تشعّ فيه العواطف مهما كان موضوعه (نفسيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو علميا). وشاعريته تكمن في مدى قدرة الكاتب على إبراز موقفه الخاص تجاه معنى معين في الحياة، شرط تحقيق الاختلاف الذي يسمح للقارئ تذوّق مواطن التجديد والإحساس بقدرة الكاتب على التعمّق في مناحي الحياة وتمعّنها بسبل جديدة تتخطى السبل والتقاليد المعتادة، مما يساهم في تغذية أفق توقعاته بتوقعات جديدة تنمي مهاراته التذوقية.

لا تكمن روعة الأدب في نقل نفس المعنى الاعتيادي والمرجعي المباشر وإنّما في طريقة صياغته التي تمدّ ذلك المعنى بروح مختلفة، وهذا ما دفع بالشكلانيين الروس مطلع القرن العشرين إلى الإعلاء من قيمة الشّكل، إضافة إلى طرحهم فكرة التغريب*، لأنّ الشكل هو الذي يتيح إعطاء المعنى المألوف منظورًا جديدًا؛ فإذا ما كانت « مادّة العقدة الخام هي الحياة، وصنع العقد هو تنظيم هذه المادة »[2] فإنّ الأمر المهم بالنسبة للقارئ ليس نقل معطيات الحياة بجميع تفاصيلها، وإنما في طريقة صياغتها وإخراجها ضمن القالب الذي تُبتعث عبره أدبية المضامين مهما كانت مألوفة أو قديمة، وتبعا لهذا الرأي يتّضح أنّ المضمون الأدبي يتعدى « مسألة وجود أفكار في عمل أدبي مادامت هذه الأفكار تظلّ مجرّد مادّة خام، مجرّد معلومات. ولا تثور المسألة إلاّ إذا تغلغلت هذه الأفكار عمليا في نسيج العمل

---

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، ج 01، ص 41.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الأوّل من الفصل الأول، ص ص 32، 33 ، والمبحث الأوّل من الفصل الثالث، ص 177.

[2] إريك بنستلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (د.ط)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1968م، ص 39.

الفني، و عندما تغدو "مكونة"، بالاختصار، عندما تكفّ عن أن تكون أفكارا بالمعنى المألوف للمفهومات وتصبح رموزًا أو حتى نوعا من الأساطير »[1]. فإذا كانت الحياة مصدرًا رئيسيا للمعنى الأدبي، فإنّ المعنى الأدبي ليس هو الحياة القارّة الحقيقية ولا معادلا لها ولا بديلاً عنها، وإنما هو حياة أخرى تشكلّها عواطفه أو تدفعها إلى التكوّن مشدودة إلى أمل التطلّع إلى حياة أفضل، أو خوف المستقبل، وبُغض قساوة الواقع ورفض سلطة الظروف.

ومن ثمّ فالعاطفة لا تشكّل لوحدها مضمون الأدب، لأنّ امتلاك عواطف فيّاضة لا يكفي لتغيير الحياة، أو بالأحرى بثّ رؤية جديدة تُجاهها، فمبعث التّأثير وتوثّب العاطفة من لغة النّص هو مقدرة الأديب على التخيّل وتصوير الأحداث والمواقف بدل الاكتفاء بتقريرها؛ إذ إنّ المعنى الأدبي وفق منظور عبد الفتاح الدّيدي « ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال اللعُوب واستخدام كلمة اللّعوب ضروري هنا لتحديد نوع الخيال المقصود في الإنتاج الأدبي. فالمعنى الأدبي لدى الكاتب أو الشاعر يصوّر قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شيء مختلف تمامًا عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية »[2]. وهذا الرأي يؤكد ما ورد في الفقرات السّابقة: العاطفة أو التجربة الشعورية لا تكشف عن جوهر ماهية المضمون الأدبي إلاّ إذا تنحت عن مصدرها العام، وانسلخت عن الأديب ذاته، عبر لغته التي تتشكّل من صور فنّية متخيّلة ورموز وأساطير ... فاللغة الخاصّة هي التي تمنح القارئ إحساسًا جماليا فنّيا يتجاوز الإحساس العام المشترك بين الناس ومع ذلك فهُم يتأثرون بتجربته الانفعالية الفريدة والمتميّزة بلغتها وطريقة عرضها*.

تتمحور نتيجة هذا الاستقصاء في أنّ المضمون الأدبي لا يتعلق بما هو موجود ظاهر في الحياة؛ فهو ليس واقعيا محضا، يتضمّن أفكارا اجتماعية وسياسية وفلسفية، نفسية، علمية ... فكلّ منها يخرج وفق رؤية الأديب وموقفه الشعوري، أو يُنسَجُ أدبيا وفق منظورات متخيّلة، ولهذا لا تُرفض الفانتازيا فيه، وخصوصًا ضمن أدب الخيال العلمي سواء أكان ينتمي صراحة إلى أدب الخيال العلمي

---

[1] رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 128.

[2] عبد الفتاح الديدي، الأسس المعنوية للأدب، ط 02، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1994م، ص 11.

* الإشارة إلى أنّ الانفعال الذي يشكّل مضمون الأدب ليس هو الانفعال المشترك السابق للغة الأدبية وإنّما الانفعال الخاص الذي تفرزه تلك اللغة برموزها وصورها، تستوجب أن تكون منهجية الفصل التطبيقي غير المنهجية المقدمة، وخصوصًا فيما يتعلق بالشّق الثاني: أي تقديم الأسلوب الأدبي على المضمون الأدبي، أو حتى الجمع بين الحدّين بعرض المعاني الممكنة للعبارات الأدبية بعد استجلائها، ولكن ذلك يخرج البحث عن نطاق الإشكالية المطروحة، فهدفه ليس تقديم تأويلات وتفسيرات للتراكيب اللغوية بقدر ما هو بيان الخصائص التي تمنح المضمون والأسلوب في الروايات الثلاث أدبيتهما. و ليس تقديم المضمون على الأسلوب أو فصلهما إلاّ تسهيلا لكشف مسألة التضاد بين المضمون العلمي والمضمون الأدبي تمهيدا لبيان تداخلهما في المبحث الأخير من الفصل، وكذا لكشف التضاد القائم بين الأسلوبين العلمي والأدبي تمهيدا لبحث مسألة التداخل أيضا. ومن ثم فهذا التقسيم يخدم إشكالية التضاد والتداخل، وليس إشكالية السّبق والتبعية. (وما تقديم المضمونين العلمي والأدبي على نظيريهما من الأسلوب إلاّ ليتاح وصف أسلوب الروايات التطبيقية عن معرفة بمضامينها العلمية والأدبية وليس جهلا بها. ولأنّ تأخير الأسلوب يسمح بإدراك مدى ملاءمة البناء الأسلوبي للخصائص المضمونية).

الفانتازي* الذي يمكن أن تُدرج ضمنه رواية طالب عمران، إضافة إلى رواية جيلالي بسكري التي تتجلّى فانتازيتها في شقها الثاني بشكل يُعلن خفاء شبه كلّي للجانب العلمي لولا البيئة العلمية التّي عرف القارئ منذ البداية ملامحها، فتدفعه إلى استحضارها في جميع مراحل قراءة المتن السردي.كما تضاف إليهما رواية فيصل الأحمر، ولو بشكل أقل، تعزلها نوعا ما عن الفانتازيا المغرقة فكرة الاستباق الزمني التي عرضها الكاتب، فطرح من خلالها قضايا تمسّ واقع الحياة الأدبية، مما يقلّل من حدّة الملمح الفانتازي في روايته.

تمنح الصور الفانتازية بُعدًا فنيا للأدب، ويمكنها أن تعكس مواقف في الحياة رغم لاواقعيتها الظاهرية. و إذا كان المعنى الأدبي لا يُقاس بمقياس الصّحة والخطأ بحيث « لا يحطّ من قدر الشعر [والأدب عمومًا] كذب الإشارات فيه ولا يرفع منه صدقها »[1]. فالوجود الفانتازي أو المضمون الفانتازي مشروع في الأدب، غير أن فرقا هاما يقطع التماهي المطلق بين المضمونين الشعري والروائي؛ فإذا كان المضمون الشعري معلومًا بانفعاليته الشديدة، أو بقوة دلالته على الذات منه على الموضوع، فإنّ الرواية أكثر دلالة على الموضوع منها على الذات[2]، ومن ثمّ فتحديد المضمون في الرّوايات الثلاث لن يتمّ برصد تلك المواضع التي يظهر عبرها المحمول النفسي الانفعالي للشخصيات وحسب، وإنما بتحديد مواطن المعاني المرتبطة بالحياة الواقعية في مناحيها الاجتماعية والسياسية، وأيضا تلك المعاني المرتبطة بالصور الفنية المتخيّلة سواء أكانت تحتوي تخيّلات مقبولة أم جامحة.

لا تكاد تشكل الفانتازيا أو الخيال الجامح حيّزا كبيرا ضمن مساحة رواية "أمين العلواني". ويتحدّد وجودها بتلك الصورة المتخيّلة التي رسم فيها كاتبها ملامح العمل الإبداعي المقدم؛ فـ"أمين العلواني" رواية كتبها فيصل الأحمر سنة (2008م)، تحكي مسار الحياة الاجتماعية والأدبية لأمين العلواني بدءًا بولادته سنة (2017م)، ثمّ نبوغه الأدبي إلى غاية توقّفه عن الكتابة أو تقلّباته واضطراباته النفسية خصوصا بعد أن علم فجأة عبر الشبكة بوجود كاتب قديم تنبّأ بحياته المستقبلية:

> « فأمين العلواني بالنسبة للأحمر ليس سوى خيال محض ... هذا الخيال الذي استوحاه الزمن فجاء أمين العلواني الحقيقي ... أو أنّ أمينا علوانيا حقيقيا آخر قد عاش منذ زمن بعيد وبقيت ذكراه في مكان ما من الكون إلى أن زارت الأحمر ذات ليلة ... (يقول الأحمر في بعض رسائله أنّه رأى كتابه كلّه وقرأه في المنام وفي ليلة واحدة، ثمّ قضى

* وهو واحد من الفروع التي انشقّت عن أدب الخيال العلمي الرئيسي، وخصوصًا بعد تجلّي الفانتازيا بشكل ثابت إلى جانب القضايا العلمية، أو معالجة القضايا وفق منظور فانتازي يتجاوز الوقائع العلمية المعروفة، للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الرابع من الفصل الثاني، ص ص 163، 164.

[1] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث – أصوله واتجاهاته، ص 96.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ص 82، 83.

أشهرًا وهو يحاول استرجاع ما قرأه وعلق أو لم يعلق بذهنه ... و إن كان أغلب المعلّقين يكذّب هذا الكلام ويضعه موضع حبّ الإثارة وشهوة الغرابة التي اشتهر بها الأحمر!) ... »[1].

فما كان يكتبه الأحمر، حسب ما ورد في الرواية، لم يكن مبعثا لرضا القراء، بل موضعا لحشد صور الجنون والغرابة التي كانت تنبع من نفسية معقّدة غاضبة تتخبّط في هموم الكتابة الأدبية ومشاكل النّشر، نفسية همّها تجاوز كل الأنماط الكتابية المعروفة وتقديم « قصص متقدّمة عن زمنها ثمّ يختطف الغير تقنياته في الحكي فيشتهرون هم ويغرق هو في دوامة الحسد والغيظ والسب والشتم ... الأحمر كان سيستطيع أن يكون أكبر كتّاب زمنه لولا نفسه »[2]. هذه النفسية غير السوية، إضافة إلى مخالفة المعايير المألوفة في الكتابة، وشيوع الغموض فيها مقارنة بالوضوح المعهود في عصره، دفعت القرّاء إلى النفور من كتاباته، ولكنّها دفعت العلواني إلى الإعجاب بها والذّهول من قدرات ذلك الكاتب على التجديد وخصوصا أنّ كتاباته قد تحوّلت فعليا، باعتراف العلواني ذاته، إلى موضات في الكتابة الشعرية مع نهاية الثلاثينيات من القرن الحادي والعشرين[3].

ما زكّى إعجاب العلواني بمؤلفات الأحمر هو كونها لا تعبّر عن زمنها الفعلي لا من حيث أساليب الكتابة التقليدية، ولا من حيث المضامين المعروفة وإنّما هي كتابات تستبِق الزمن، فتحيط بما يمكنه الوقوع مستقبلا؛ في مجال العلوم (استشرف كثيرا من الأدوات والظواهر العلمية دون تسميتها ممّا قلّل من حضور صاحب الأفكار الأول بسبب عدم منحها تسميات خاصّة ملائمة مثلما فعل العلماء بعد ذلك، وهي الأدوات التي شهد العلواني صورها المتحققة منذ ولادته)[4]، وفي مجال الأدب تحديدًا؛ في أساليبه التي صارت موضة تُقتفى عند الأدباء اللاحقين، وفي مضامينه التي شهد الزمن ذاته تحقّق صورها المفترضة، على الأقل عند العلواني، الذي تيقن بأن الكثير من الافتراضات التي أطلقها الأحمر عن شخصية العلواني المتخيّلة أضحت صحيحة، وحتى تلك التخيّلات والأمور التي رأى العلواني بأنها خاطئة، أو اعتقد ذلك مبدئيا، حفّزت فيه الشك في شخصيته التي يحياها وفي الصورة التي يراها صحيحة: « كان الأحمر يصيب كثيرا في وصف خلجاتي التي لم تكن قد صدرت بعد، وكان يبتعد أحيانا عن نفسيتي ولكنّه جعلني أشك في مدى معرفتي بنفسي، وتحرّكت المعالم كلّها وأنا أقرأ عن نفسي قبل أن أوجد بسنوات ... هل أنني مخطئ في تقدير نفسي في حين أصاب هذا الكاتب الذي أمام

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 47.
[2] المصدر نفسه، ص ص 51، 52.
[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 54.
[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 58.

عيني »[1]. ويزداد المعنى الأدبي غموضا وجموحا عندما يعتقد العلواني بأنّ الأوصاف التي عدّها أخطاء هي الحقيقة ذاتها، وأنها ليست أخطاء بالفعل وإنما أمورًا وأوصافًا لم تصدر بعد، وهذا ما دفعه إلى التفكير في إتمام شخصيته النّاقصة، التي لم تكتمل بعد، ولن تكتمل، إلاّ بالصورة التي خطّطها الأحمر قبل ولادته بتسع سنوات. وصار ولوعا بأن يجعل من أمين العلواني المفترض أمينا حقيقيا، ليس من قبيل تحقيق طموحات وأحلام كاتب قديم، مغمور، غاضب بمقاييس الأسلوب، و العبقرية والموهبة، بل لأنّ صحّة غالبية التوقّعات المتعلقة بحياته وطموحاته الأدبية هي التي دفعته إلى أن يؤكّد التداخل بين الشخصيتين المفترضة والحقيقية، وهذا ما صرح به العلواني بقوله: « إنني أجد نفسي مهتما بتقليد الأفعال التي كتبها الأحمر عن أمين العلواني القديم الذي هو أنا قبل أن أكون أو الذي أنا بصدد التحوّل كي أصيره ... كلّ ما أبثه الآن جنون في جنون ... و لكنني أحب أمين الذي كتبه الأحمر أكثر من الأمين الذي قضيت عمري وأنا أكونه »[2].

منذ أن عرف أمين العلواني تلك الشخصية الورقية أخذ يسعى إلى التطابق الكلي مع ملامحها وتحويل كلّ الصفات التي لازالت قائمة محل الافتراض إلى صفات حقيقية، وهو القرار الذي ضمّنه كتابه الذي ألفه عن فيصل الأحمر، بعنوان "فيصل الأحمر ... مرآة وحقيقتان"، وكان هدفه فيه هو إحياء كتاباته الأدبية التفاعلية بدفع من نمط كتابة فيصل الأحمر بعد أن اطلع على كامل نتاجه المبثوث عبر الشبكة[3]، ورغبة في تقمّص غضبه واحتراقه ومعاناته حتى يحقّق من خلال نمطه التّجديدي المرفوض سابقا، النجاح الذي حُرمه (الأحمر) بسبب التقيّد الصارم بالتّقاليد. ومن ثمّ فقد سعى العلواني إلى تمثّل ما لم يتحقق فيه بعد من شخصية العلواني الورقية، كما سعى إلى تمثّل سبل الأحمر في الكتابة من أجل تجاوز مرحلة الإخفاق بسبب الأزمة النفسية التي حلّت به بعد أن شغل تفكيره بجدوى الكتابة، فطرقه الشك في هدف ما يكتبه الأدباء، واضطر إلى الإقلاع عن البثّ في الشبكة لحوالي عشر سنوات، ابتداء من آخر إصدار له بتاريخ (2056/10/01م)، بسبب تراجع نسبة التفاعل، وتلقّيه بعضا من ردود الأفعال أو التفاعلات التي أشارت إلى ضعف ما أصبح يبثه مقارنة بسنوات الازدهار التي حقق فيها نجاحًا باهرًا وهو دون الثلاثين من عمره[4]، فأصابه الملل مما يبثّه، والشعور بعدم القدرة على التجديد الذي ترتفع معه نسبة التفاعل، ومن ثمّ تفاقم في ذهنه خطر إشكالية جدوى الكتابة وصعوبة حلّها من أجل ردّ المجد المتواري، لولا أنّه اكتشف الكاتب الذي صاغ شخصيته، فحفزه الأمر على تجديد طباعه وفق تلك الشخصية، وتجديد أسلوبه وفق أسلوب مبتكرها. حتى إن العلواني صدّق

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 46.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 32، 37، 47.

بأنّ كلّ الكلام الذي نسبه الأحمر سابقا لشخصيته الروائية هو الكلام الذي كان سيقوله حتما لولا أن الأحمر قد سبقه في ذكره على لسان العلواني المفترض، ومن ذلك المقطوعة الشعرية التي رآها العلواني قصيدة خرجت فعليا من لسانه هو رغم وجودها السابق « إنّها في الحقيقة من تأليف فيصل الأحمر ولكنّه أدرجها ضمن روايته حول العلواني على أساس كونها للعلواني وكونها ستُكتب في المستقبل، فهي مقطوعتي أنا أيضا ... ثمّ إنّني أجد نفسي داخلها بكثافة ... أعتقد أنها لو لم يكتبها الأحمر لكتبتها أنا »[1]. فالعلواني من خلال ما تحقّق بالفعل من افتراضات الأحمر مجبر على التصديق، فالحياة الفعلية التي يحياها هي الدليل، كما أنّه مضطر أيضا لتصديق ما سيكون عليه طرف حياته الذي لم يتحقّق بعد وفق الصورة المتخيّلة القديمة نظرا لتوفّر الإمكانيات الحاضرة التي سيتأسس عبرها ما هو غير موجود ممّا هو متحقّق في الماضي.

ولعلّ المعاني المتخيّلة المطروحة لحدّ الآن تبعث على كثير من التساؤلات، منها: إلى أي مدى تشيع الفانتازيا أو يبرز الغلو في الابتعاد عن الواقع في الرواية؟ وما الفاصل بين ما هو واقعي وما هو متخيّل؟. وهل تتجلّى الحقيقة من منظور القرّاء الفعليين المعاصرين لفيصل الأحمر؟ أم من منظور القرّاء الفعليين المعاصرين للعلواني الذين يفترض أنهم عاينوا أو عايشوا صحّة افتراضات مبدع شخصية العلواني؟.

يُعدّ المستقبل نقطة ارتكاز رئيسية يستند عليها مضمون أدب الخيال العلمي، وبما أنّ الرواية تنتمي إلى هذا الصنف الأدبي المميّز بعلاماته وليس إلى أي صنف آخر فإنّ أبرز ما يميّزها هو بروز الرؤية المستقبلية، ليس من حيث إنّها نقطة تتشكّل عبرها هيئة حياة ممتدة عن الماضي والحاضر، قد تحصل أو لا تحصل، وإنّما من حيث كونها مركز الحقيقة التي افترضت في أحد فترات الزمن الماضي على أنّها ستقع في أحد الأيام بغضّ النّظر عن التّاريخ المحدد لوقوعها إن كان صحيحا أم خاطئا؛ فإن تحقّق كان شهادة على كفاءة الحدس والتخمين، وإن ظلّ منتظرًا متقلّدا صفتي الإمكان والاحتمال كان مبعثا للحقيقة أكثر من الحقيقة التي يفرضها الواقع الملموس. وهذا ما جعل إسحاق أسيموف يتخذ الفترة المستقبلية لحظة لإشباع الحقيقة التي تأسر الألباب بسحرها وجاذبيتها كلّما ظلت خافية وابتعدت عن لحظة التجلّي والانكشاف المادّي المحسوس الذي يبث في الأشياء الرتابة والخمود. لذلك كان اشتغاله بالعلم مختلفا عن اشتغال بقية العلماء، وتصوراته ومقاييسه غير تصوّراتهم ومقاييسهم، فهو القائل: « وليست هناك متعة في كتابة العلم بالنسبة إليّ، إذا لم أستطع أن أبذل جهدا لاصطياد الضباب والألوان القزحية الجذابة التي تنتمي إلى الحقائق المخطوفة من عماء الجهل، أكثر من انتمائها

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 76.

إلى أكاذيب واهيـــة »[1]، فما يضرّ بالحقيقة هو النظر إليها من خلال ما هو موجود متحقّق فتكـــون تبعا لذلك صحيحة واقعيا أو كاذبة واقعيا، ولكن الحقيقة الفعلية، حسب أسيموف، هي الحقيقة الـــتي ترتفع شيئا فشيئا بفضل الخيال عن سطح الحقائق المملة الرتيبة التي تزداد رتابة كلّما مُيّـــز صـــحيحها عن خاطئها، إلى أن تكون صورًا مخطوفة من عماء الجهل، منتزعـــة مـــن كـــلّ مـــا لم يُعلـــم بعـــد ويتحقّق، أي من كل ما هو متخيّل أو يظل متخيلاً، مؤجـــل التحقـــق باســـتمرار، تعلوهـــا لمحـــة من الغموض، وهي بهذه الصّفات تومئ فعليا بوجود حقيقة، هي الحقيقة المتأمّلة المرتقبة وليست الحقيقة الواقعية الرتيبة. ولعلّ هذا ما كرّس لسيطرة اللحظة المستقبلية على لحظتي الماضي والحاضر، بل ووجود نقاد (مثل سمر روحي الفيصل)* ممن ينفون عن أدب الخيال العلمي سير أحداثه ضمن الـــزمن الماضـــي ويلحون على اختصار لحظات الحكي في زمني الحاضر والمستقبل، واتخاذ الحاضر بمكوّناتـــه الموجـــودة منطلقا لبناء عوالم مستقبلية تعدّ عوالم حقيقية من منظور الشخصيات التي تتقمص الأفعال داخلها.

وبإعادة النظر في مضمون رواية "أمين العلواني" من خلال الأفكار المطروحـــة ســـابقا، يتبـــيّن أن كاتبها قد اتّخذ الحاضر (بموجوداته المتحققة فعليا، الرتيبة والمتكررة: فيما يتعلّق بـــأدوات الكتابـــة ووسائل النشر، مشاكل النشر والتلقي، الموهبة والعبقرية والتقاليد ...) منطلقا لبناء عالم مستقبلي مبني على افتراضات يحكمها ما هو موجود في الواقع نفسه أو حسب ما هو في سبيله نحو الوجود أو التّمام. فالتواصل عبر الشبكة في مختلف العلوم والمجالات موجود ومثله التفاعل الأدبي حتى وإن لم يبلغ الدرجة التي حدّدها الكاتب بتخيّلاته، والتي بلغت حدّ التخلّي المطلق عن الإبداع الورقي، وذلك ما قد يحصل بالفعل في زمن ينفذ فيه الورق فينفسح المجال المطلق للشبكة والصوت. وهـــذا ما يجعـــل الأفكـــار المرتبطة بحياة العلواني ونمط الكتابـــة في عصره المستقبلي، بالنسبة للأحمـــر، تبتعـــد عـــن الفانتازيـــا المغرقة، فهو لم يستند في بنائها على السحر أو الخرافة أو قوى غيبية، وإنما على افتراضات منبعها الفكر المطعّم بالحقيقة الواقعية التي جعلها منطلقا للبحث عن حقيقة أكمل قد تكتمل فعليا في تاريخها المحـــدّد روائيا، وقد تبقى مؤجّلة تنتظر التّمام، ومع ذلك فهي الحقيقة الأكمل لأنّها مثال للعالم الـــذي تُحـــل فيه الكثير من مشاكل الكتابة الأدبية (مع أن المشاكل ظلت مستمرة في عصر العلواني، و لكـــن لـــيس من ناحية الأدوات العلمية للكتابة الأدبية بل من حيث أوضاع نفسية معقّدة ناتجة عن عناصر أدبية معيّنة مثل: الموهبة والتجديد في الأسلوب، وجدوى الكتابة أمـــام تقـــادم الأســـلوب ورتابتـــه وانقطـــاع التجديد، ومن ثمّ ضعف التفاعل، أو حتّى انقطاعه ...). و لا يقلّل من قيمة تلك الحقيقة كون الحلـــم

[1] إسحاق أسيموف، الحقيقة والخيال، تر: محمد جمال الدين الفندي وجابر عبد الحميد جابر، (د.ط)، دار المعارف بمصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ماي 1965م، ص 10.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثاني من الفصل الثاني، ص ص 113، 121.

منطلقا لها: فقد جعلت اللغة الأدبية صور الحلم المتتالية بناء لغويا مادّيا واقعيا يشفُّ عن معان متخيّلة، ولكنها أوفر حقيقة من الواقعية المادية ذاتها[1].

حتّى إنّ تلك الأفكار المفترضة قد لا تُقرأ من حيث كونها أفكارا قد تتجسّد في المستقبل بل هي أفكار متجسّدة بالفعل في زمن العلواني؛ إذ يغدو الزمن، الذي كان مستقبليا من منظور الأحمر، زمنا حاضرا متحققا من منظور العلواني، فالأحداث ضمن الرواية لا تُقرأ بالضرورة انطلاقا من زمن الأحمر الفعلي حيث يكون الأحمر بطلها الذي استشرف حياة أديب مستقبلي، بل انطلاقا من زمن العلواني أيضا، الذي يعدّ حاضرًا متحقّقا بطله العلواني الذي يتجاذبه زمنان: الماضي بإدراكه صدفة أنّه كان شخصية روائية سكنت هاجس أديب قديم هو الأحمر، والمستقبل ابتداءً من الحاضر الذي يحياه العلواني فعليا، منذ أن أدرك ثانية أنّه سيكون الشخصية التي سينصبّ عليها اهتمام مالك الأديب في سيرته التي سيكتبها في زمن لاحق، مؤرخا فيها لحياة العلواني التي أصبحت من قبيل الماضي. ومن ثمّ يُحتمل أن يكون مضمون الرواية من تأليف فيصل الأحمر الذي استبق الأحداث، أو من تأليف أمين العلواني الذي يروي حالته النفسية بعد معرفته بأنّه قد كان حقيقة متخيّلة تتطلع إلى المثال، ثمّ أصبح حقيقة فعلية ملموسة، وسيصبح مادة غنية لسيرة أديب مستقبلي، بعد أن ذكر الأحمر في روايته أنّ أديبا اسمه مالك الأديب سينقل سيرة حياة العلواني وسينقل أيضا جانبا من حياة الأحمر الذي أثّر في آخر التحولات التي عرفتها كتابات العلواني؛ فأمين العلواني « هو بطل ترجمة مالك الأديب التي هي رواية لفيصل الأحمر الذي هو بطل لكتاب لأمين العلواني [الذي ذكر آنفا، عنوانه: "فيصل الأحمر ... مرآة وحقيقتان"] الذي هو بطل لكتاب لمالك الأديب الذي هو بطل رواية فيصل الأحمر كما هو وارد في ترجمة للعلواني كتبها مالك الأديب الذي أوجده أوّل مرة فيصل الأحمر »[2].

ويتماشى ما ذُكر في القول مع غلاف الرواية ذاتها؛ فالواجهة الأولى، التي نُقل عليها اسم أمين العلواني بوصفه عنوان رواية الأحمر، وتحت اسم المؤلف كلمة رواية، تمثل الماضي. أما الواجهة الخلفية فمكتوب عليها أمين العلواني وتحته فيصل الأحمر ثم كلمة سيرة إيحاء بالسيرة التي سيؤلفها مالك الأديب، وهي تمثل المستقبل، ويعد بطلها أمين العلواني وأدنى منه فيصل الأحمر لأنّ العلواني هو بؤرة الأحداث في الرواية القديمة وفي السيرة اللاحقة، وبين الواجهتين تقع الصّفحات التي تمثل الحاضر الذي يحياه العلواني معربا فيه عن أمجاده ومواقفه واضطراباته ... ومعربًا فيه أيضا عن بعض ملامح شخصية الأحمر من خلال اطّلاعه على الرواية القديمة.

---

[1] ينظر، دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، ص 115.

[2] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 07.

تضافرت عناصر المضمون والأسلوب العلميين لتشكّل الجانب العلمي من رواية "الرحلة الثامنة للسندباد"، التي تأكّد انتماؤها إلى أدب الخيال العلمي بفضل تلك العناصر رغم ما قد يُوحي به العنوان من أنّها تنتمي إلى أدب المغامرات أو الأدب العجائبي على شاكلة الرحلات السّبع المبثوثة ضمن ألف ليلة وليلة، ومع ذلك فالرحلة الثامنة للسندباد تُعدّ مغامرة أخرى تضاف إلى المغامرات السابقة، ولكن أحداثها تجري في محيط آخر غير البحر، وفي بيئة أخرى غير بيئة الأرض بصورها التقليدية المألوفة؛ فقد اتخذ الكاتب الفضاء الخارجي وكوكب منقرة الذي يبعد عن الأرض المنقرضة بسبعة أشهر ضوئية، وما يجاورها من مراكز وقواعد فضائية مثل: طريق نيغا وميناء ملاكو وقلعة شاقور، أمكنة رئيسية للحكي، حيث لا يكاد يظهر فيها أثر للطبيعة الحية المشرقة، فكل جانب أسلم للتقنية العالية التقدم أو للدّمار الكلي الذي يُلقي ما يصيبه إلى هاوية الفضاء اللامنتهي؛ لذلك فرحلة سندباد ورفاقه الأربعة (أكبر، مختار، شيكو، ناد) نحو الفضاء والمستقبل، لم تكن مجرّد مغامرة بما تحمله من معنى إيجابي غايته التّسلية، وحب الاستكشاف، ومقارعة المجهول ... بل مغامرة اقتضاها الصراع الأبدي بين الخير والشر، وضرورة تسخير قوة الخير ضد الشّر[1]، من أجل نصرة شعب يئنّ تحت ظلم شخص مستبد يسعى لكسب شرعية حكم منقرة وما يحيطها من كواكب بالقوة، بعد أن اغتال حاكمها السابق جمان (والد زهرة) الذي ردّ لشعبه أمل عيش حياة آمنة هادئة قبل أن يكتشفوا أن المجرة التي يقع ضمنها كوكبهم، الذي أواهم بعد أن قطعوا كلّ صلة تربطهم بالأرض، على وشك الانفجار. ومع ذلك لم تسلم من طموح شاقور لبسط نفوذه عليها منكرا الأمل الذي بزغت تباشيرُه منذ عهد جمان بوجود كوكب جديد يقع ضمن مجرّة مشابهة في ظروفها لمجرّة الأرض البائدة، وهو الكوكب الذي عهد لزهرة أمر إيجاده في طرف من أطراف الكون المجهولة بعد[2].

وكان طموح زهرة في تجديد أمل شعبها واستئصال اليأس والخوف من فكره، بعد أن استبدّت به سلطة ظالمة خضع لها الأغلبية طمعا أو قهرًا، قادة وعامة، الدّاعي إلى التواصل مع سندباد عبر نظام الالتواء المغناطيسي طالبة مساعدته لنجدة القلة التي تسعى لترجيح كفة الغلبة للخير ضد الشر دون مقابل مادي سوى إحياء أمل الشعب وإيجاد باهية الكوكب التوأم للأرض لتدارك كلّ الأخطاء التي تسبّبت في زوالها، والتي ستتسبب في تخريب منقرة أيضا عاجلا أم آجلا.

وقد كان ذلك الهدف منطلق كاتب الرواية لسرد مغامرات الرحلة الثامنة التي خاضها سندباد وأصدقاؤه الأربعة، متخطّين العواقب والصعاب بجهد وصبر وحكمة بدءا بالعاصفة الهوجاء التي اعترضت سبيلهم أثناء عبورهم البحر لإيجاد الجزيرة الوردية التي تُعدّ معبرهم الوحيد نحو الفضاء

---

[1] ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 26، 204.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 66 - 69.

والمستقبل[1]، ثمّ تعرّضهم لهجوم عنيف بميناء ملاكو من طرف حراس الأمن الموالي لنظام شاقور المهيمن، وعملائه بالمنطقة[2]، وانخراطهم في مغامرة خطيرة أخرى لإنقاذ الأميرة زهرة ومساعديها ماندل وشان من قيد الأسر؛ إذ نصبوا شركًا للإيقاع ببارجة شاقور الخاصة التي كانت ستنقل الأسرى إلى قلعته المحصّنة، ومن ثمّ إلى الصمت المؤبّد، وآلام ضياع الأماني والآمال. وبعد أن تمكن سندباد وأكبر من إنقاذهم، انضم شان وزهرة إلى سندباد وبقية أعضاء الباونت، لينصرفوا إلى مهمة استرجاع السيادة وتخليص منقرة من حكم شاقور، وانصرف ماندل مع تشوفسكي لشحذ هِمم شعب منقرة ودفعه للثورة في وجه أعضاء الماهون المستبدّين أو القادة الذي عينوا، ليس من أجل النهوض بالحياة الكريمة، وإنما لإغراقها في سديم الكره والحروب[3].

واستمر الكاتب في عرض مزيد من مشاهد الصّراع التي أثرت المضمون الأدبي على امتداد صفحات كثيرة، وازداد أبطال هذا الصّراع ليشمل زهرة وشان بحركاتهما القتالية إلى جانب أكبر وسندباد، وقد تجلّى اتحادهم ورغبتهم في التحرّر والانتصار منذ أن تمّت عملية الإنقاذ؛ حيث تعرضوا بعدها مباشرة لهجوم عنيف من قِبل مركبات الحرس المقاتلة لإدراك عملية الفرار واسترجاع الأميرة[4]، وتلتها مشاهد هجوم عنيف آخر شنّته جماعة من القراصنة على مركبة سندباد وهي تشقّ طريقها عبر ظلام الفضاء وفراغه بحثا عن موضع قلعة شاقور المجهول[5]. وتصاعدت حدّة الأحداث بعد أن وصلوا إلى إقليم رجال الحجارة الذي يعدّ إقليما صخريا مكوّنا من صخور ضخمة غير ثابتة، بحيث لو حاولت أية مركبة اختراقها اهتزت وتهاوت ونتج عنها جرف صخري يلقي بكلّ ما يواجهه في الفراغ: « كان كلّ أعضاء الباونت حذرين، أصبح الممرّ بين الحواجز أكثر ضيقا والهاوية التي تفرّق بين الجرفين تتوغّل في ظلام. كان مختار [ربّان الباونت] واعيا بأنّ أدنى سهو يمكن أن يتسبّب في انهيار يبتلعهم في أحشاء هذه الهاوية »[6]، ومع ذلك فقد مكنتهم تضحية أكبر من تجاوز الإقليم؛ حيث تصدّى للجرف الصخري الذي كان سيواجه الباونت لا محالة، بفضل طقس سحري عجائبي قبل أن يلتحق بهم ثانية[7]، وهم على مقربة من قلعة شاقور التي بلغوها بعد أن تجاوزوا إقليم رجال الحجارة مباشرة. فواجهوا في كلّ طابق من طوابقها جنودًا أشدّاء يزدادون قوة في كلّ طابق، وقاتلوا بشراسة بدءًا بالحرس الخاص، مرورًا بالممسوخين إلى أن بلغوا حجرة

---

(1) ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 35 - 37.

(2) ينظر، المصدر نفسه، ص ص 73 - 77.

(3) ينظر، المصدر نفسه، ص ص 95، 116.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص 104 - 114.

(5) ينظر، المصدر نفسه، ص 136 - 139.

(6) المصدر نفسه، ص 159.

(7) ينظر، المصدر نفسه، ص 164 - 175.

شاقور، فكان قتالهم له مغامرة تفوق المغامرات السّابقة شراسة بسبب قوّته الشيطانية الخارقة التي صدّت جميع محاولاتهم الهجومية التقليدية، ممّا دعاهم إلى استخدام البخور من أجل ردعه والقضاء عليه نهائيا[1]، لتكون نهايته نهاية سلسلة مغامرات سندباد، التي شكلت مشاهد رحلته الثامنة في الفضاء الخارجي وفي بيئة تختلف عن البيئة العباسية منشآت وتقنيات، ولكنها لا تبتعد عن هدفها الإنساني الأسمى، وهو تشجيع العلم وتسخير نتائجه أنّى كانت لخدمة الخير وليس لإذكاء جذوة الشر حتى تقضّ أمن الناس واستقرارهم.

شغلت المغامرة حيّزا كبيرا من مساحة الرواية، وقد خصّص الكاتب صفحات طوالا لوصف مشاهد الصراع وكيفية قتال كل من سندباد وأكبر وشان، وزهرة (وهم الذين ارتبطت بهم أغلب مشاهد الصراع أكثر من بقية شخصيات الرواية). والمميّز في كيفية القتال هو اعتمادهم أدوات قتال بسيطة لا تتجاوز استخدام السّيف رغم أنّ البيئة متقدّمة علميا وتتوفّر على أدوات حربية كثيرة. وقد كانت العدة من نصيب فريق الشر، وهذا لم يمنع الفئة القليلة البسيطة العدّة من شنّ هجومات ناجحة في وجه الفئة الكثيرة المدججة بأفتك الأسلحة، وتحقّق لهم النصر بفضل سرعة تقدّمهم ومناوراتهم وخفّة حركاتهم التي حازوها من إتقانهم لفنون قتالية أكسبتهم مهارات مكنتهم من دحر العدو باستغلال خفّة الجسد وسرعته أكثر من قوته أو قوة السلاح الذي يحمله، وكانت جلّ انتصاراتهم في المعارك الكثيرة التي خاضوها وقفا على هذه المهارات. وقد كان الكاتب حريصا على وصف هيئة قتال كلّ من سندباد ومرافقيه، محدّدا أدق تفاصيل حركاتهم ومناوراتهم، وحتى تسمياتها ... ومن ذلك قوله:

« استعمل شان كل التقنيات التي بحوزته، من ركلات، ولكمات، وضربات مطرقة وتثبيت مرفق، وركل، وقفزات مقص، ووقوع وتدحرج. أضلّ خصومه وكان الأخطر مهارته في استعمال السيف ورمي الخناجر الرفرافة.

« على مسافة قريبة، تدثّر سندباد بدرعه و انقذف كخدروف وسط مجموعة جنود متراصّين. سبب هو الأخر بفضل حدسه ورشاقته خسائر كبيرة لشاقور.

– حذار يا أميرة! صاح شان.

« ما كادت تسمع صياح شان حتى انبطحت أرضا بانفراج كبير و تفادت بذلك ضربة قطاعة كانت موجّهة لها من خلف. في الوقت الذي أحست فيه بالضربة تمر فوق رأسها، ضبطت ردّها وأدخلت سيفها في بطن المتعدي عليها. رشاقة حركاتها

[1] ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 190 – 208.

المعقدة تدفع للظن بأنها بدون هيكل عظمي. كانت الأميرة ثاقبة الفكر، وكانت ضرباتها جدّ فعالة، فهي تصوّب إلى النقاط الحيوية فتشل كليا أو جزئيا مهاجميها »[1].

ولعل انتشار هذه المشاهد التصويرية التي جاءت في صلب المغامرات التي خاضها سندباد ورفاقه على امتداد صفحات كثيرة من الرواية، حتى إنّه لا تفصل بين مغامرة وأخرى سوى صفحات قلائل يوحي عددها بفترة الهدوء القصيرة التي تفصل مشاهد الصراع بعضها عن بعض، يضع القرّاء بإزاء رواية تنتمي إلى أدب خيال علمي بدائي يشهد مراحل انبثاقه الأولى منذ جول فيرن؛ حيث احتجبت مواضيع كثيرة عن البروز ضمن نوع أدب الخيال العلمي بسبب السيطرة شبه التّامة لموضوع الرحلة في الفضاء وما يرتبط بها من حروب ومغامرات في المجرات والكواكب، حتى ليخيّل للقارئ أنّ ما يحقّ انتماؤه إلى ميدان الخيال العلمي هو ما طرق ذلك الموضوع الذي أصر منظّرو أدب الخيال العلمي وكتابه في عصر ازدهاره وما وليه، على تجاوزه بضرورة الانفتاح على مختلف المجالات التي تشكّل مضمون الأدب بشكل عام، ومنها مجال النفس الإنسانية ومجال الصور الفانتازية المتخيّلة. و من أولئك المجدّدين ج.ج بالارد أحد رواد الموجة الجديدة الذي ورد على لسانه قوله:

« أعتقد أنّ أدب الخيال العلمي عليه أن يعرض عن طرق موضوعات الفضاء والسياحة في أرجائه والسفر إلى أنجمه وكواكبه وأشكال الحياة التي تدب في جنباته وأرجائه التي لا يحدّها أفق، واستعراض الحروب التي تنشب بين سكان مجرّاته ومغازلة الأفكار والرؤى التي تنبثق منها والتي تسري في حواشي كلّ تسع من عشر مجلات أدب الخيال العلمي والتي يوضح بها الكاتب إحالاته وسواء أدرك هؤلاء الكتّاب الأمر أم غفلوا عنه فهذه الموضوعات تثير في نفس القارئ السّأم والملالة بما أكلها من تقادم وأصابها من عوامل البلى »[2].

استنفذ الصراع في الفضاء مساحة كبيرة من الرواية، ولو حوّلت بدورها إلى فيلم سينمائي لاستنفذت ميزانية ضخمة في المال (من أجل توفير أو تجسيد صور المعدّات والتقنيات الحربية ووسائل العيش المتقدمة، المتخيلة)، والأفراد (لكثرة الشخصيات وعناصر الصراع). ولعل هذا ما يمجه بعض المهتمين بسينما الخيال العلمي، مثل بوريس فيان الذي صرّح بإمكانية إخراج فيلم خيالي علمي

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص ص 192، 193.

[2] إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي والاتّجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص ص 116، 117.

بميزانية بسيطة تتوافق مع المضامين البسيطة التي يطرحها*، دونما حاجة لصرف الميزانيات الضخمة التي يتطلبها تجسيد تفاصيل الفضاء الخارجي الواردة في الرواية بدقّة متناهية، مما يقصّر في تصوير أفعال وحركات الشخصيات ومشاعرها، أو يضيّق مساحة ظهورها أمام اجتياح صور ومشاهد البيئة الفضائية المتخيّلة.

جعل جيلالي بسكري المغامرة القائمة على الصراع بين جبهتي الخير والشر في الفضاء الخارجي مرتكز روايته الأساسي. ورغم أنّ الفكرة في حدّ ذاتها قديمة، تثير في نظر المجدّدين السأم والملالة، فإنها كانت الفكرة التي نالت إعجاب القرّاء في سنوات ظهور أدب الخيال العلمي الأولى، ودفعتهم إلى الإقبال على هذا الجنس الجديد بمضمونه المتميّز عن بقية مضامين الأدب الاعتيادي، وربّما هذا ما قد دفع جيلالي بسكري إلى إعادة إحياء تلك الفكرة الناجحة التي أصابها البلى بسبب توالي السنين، ومن ثمّ حرصه على تطعيمها بالتوجهات الفكرية المستجدة في ساحة أدب الخيال العلمي، دون التخلي عن فكرة المغامرة؛ ولذلك فقد جاءت رواية "الرحلة الثامنة للسندباد" لتقوّي روابط الأصر بين المرحلة الكلاسيكية في أدب الخيال العلمي ومرحلة حداثته بإدراج توجهات فكرية جديدة تنحصر في إضفاء بعد فانتازي على وقائع المغامرة الفضائية، ممّا يجعل الرواية واحدة من نماذج أدب الخيال العلمي الفانتازي الذي انشق عن النوع الرئيسي، كما تنحصر أيضا في التعبير عن الحالة الشعورية للشخصيات ونوازعها النفسية التي أوقف الكاتب بتحديدها وتحليلها مسار الصراع و الحكي العديد من المرّات، فتكون الرواية تبعا لذلك واحدة من نماذج أدب الخيال العلمي الشعري الذي كان هو الآخر أحد إرهاصات الموجة الجديدة التي انبثقت عن نداء ضرورة تجديد المضمون بالتركيز في بعض تصوّراته الجديدة « على استبطان الذات و اكتناه أغوار النفس البشرية مما يُعد تحديا سافرا لروايات الخيال العلمي التي تسبح في عالم من شطحات الخيال وتنظر بعين التوقير والإجلال إلى سلطان العلم وجبروته »[1]. فأدب الخيال العلمي في عصور تطوره اللاحقة قد تجاوز فكرة التصوير الصارم للمنجزات العلمية، حيث كان لا يكاد يُعرف نص خيالي علمي إلا بكونه حزمة لتوقّعات و استباقات تخصّ تلك المنجزات. كما لا يقوم أدب الخيال العلمي المعاصر بتغريب مشاهد الحياة وقطع كل صلة لها بالواقع، بل أصبحت جدّته وجودته مقرونتين بحسن نقل الواقع النفسي الذي تحياه الشخصيات داخل العوالم العلمية أو الفانتازية المتخيّلة.

وقد جمع جيلالي بسكري كلّ التوجّهات الفكرية السابقة، رغم ما قد يطرحه أحدها من تحدّ سافر لتوجّه آخر، مثل تعارض الاستبطان النفسي مع التصوير الفانتازي للأحداث، ويعدّ ذلك الجمع

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثاني من الفصل الثاني، ص 122.

[1] إيستفان سيسري و روناي جونيور، « أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية »، تر: أحمد هلال يس، مجلة فصول، ع 71، ص 116.

تأكيدا على توافق جميع التوجّهات رغم التناقض الظاهري؛ فالفانتازيا كانت أيضا جزءًا من مضمون المغامرات الفضائية التي ميّزت نصوص أدب الخيال العلمي الأولى، وحتّى إن استقلت (الفانتازيا) ضمن تسمية فرعية خاصة (أدب الخيال العلمي الفانتازي) فإنّها لم تكن لتتجلّى إلا عبر مشاهد المغامرات ذاتها، وهذا ما يبرز في رواية "الرحلة الثامنة للسندباد" بوضوح، مثل تعرض سندباد وأصدقائه الأربعة للريح ذات الرؤوس الأربع أثناء رحلة الذهاب إلى منقرة، وهم في طريقهم البحري نحو الجزيرة الوردية[1]، وحادثة أكبر الذي حوّلته ساحرة عجوز، بطلب منه، في إقليم الحجارة إلى تمثال حجري ضخم يصدّ الجرف الصخري الذي اعترض سبيل السفينة الفضائية[2]، إضافة إلى مشهد تقسيم شان لجسمه إلى عدة أجزاء طيفية مستقلة في أحد مواجهاته القتالية في قلعة شاقور[3]، ومشهد شاقور ذاته الذي اتخذه الكاتب بؤرة صراع فانتازي متعدّد الأوجه، منها عدم تأثره بضربات سندباد، واختفاؤه ثمّ ظهوره فجأة خلف شان، وتحوّله إلى ثعبان ضخم سام، مما ثبّت يقين زهرة بأن القضاء عليه ليس بمهاجمة جسده، وإنّما باستئصال روحه الشريرة من خلال إشعال قطعة الجاوي التي قدمها هارون الرشيد لسندباد ببغداد، وبعث بخوره في الجو[4]. و بهذه الكيفية وضعوا حدًّا لوجود الشر في منقرة كما تجاوزا جميع المواقف النفسية والنوازع التي كانت تراودهم بعد كلّ صراع، أو عند بداية مواجهة جديدة وصعاب أخرى.

فالرواية، على سعة جانب المغامرة البطولية والخيال الجامح فيها، لم تمنع الكاتب من إيراد المواقف والنوازع النفسية التي تلفت انتباه القارئ إلى الجانب الواقعي الكامن وراء المشاهد المتخيّلة. و لم تشكّل تلك المواقف حيّزا بسيطا من الرواية بحيث تحجب أثره سعة المغامرة أو الفانتازيا، بل كانت حاضرة في كلّ مواقف الصراع التي تلوح عنها حالات القلق والخوف من قوّة العدو وغموض المجهول. و لم يكد الكاتب يستثني أية شخصية من شخصيات الرواية سواء أكانت رئيسية أم ثانوية من كشف جزء من جانبها النفسي الخاص، ومن نماذجه: وصف حالة الذهول والانبهار التي أصابت سندباد وأصدقاءه وهم يعبرون لأوّل مرّة الجزيرة الوردية، ويشقون بمركبتهم الفضاء بين ظلامه ونجومه، وذهول الخليفة عندما عرف حكاية شعب يعيش خارج حدود الغلاف الجوي وفي زمن غير زمنه، ثمّ افتتانه بمظهر مركبة الفضاء وبالمناظر التي كان يشاهدها و هو على متنها إلى جانب سندباد[5]. ومن أمثلته أيضا وصف معاناة وعذاب سندباد من شدّة إعجابه بزهرة وعدم قدرته على الإفصاح عن مشاعره لها[6]

---

(1) ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 35.

(2) ينظر، المصدر نفسه، ص 164.

(3) ينظر، المصدر نفسه، ص 192.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص ص 205 - 208.

(5) ينظر، المصدر نفسه، ص ص 23 - 32.

(6) ينظر، المصدر نفسه، ص 121.

في ظـــل الصراعات والمواجهات التي تخوضها من أجـــل سعـــادة شعبها، واسترجاع الأمل بوجـــود أرض ثانية تعوضه عن مجرّته التي تخطّ كل يوم طريقها نحو الزّوال، ثمّ وصف معاناة ســـندباد وقلقـــه من تبدّل طباع زهرة وخصوصًا بعد حالة الاضطراب النفسي والشك التي انتابتها عندما حمّلها زعـــيم الرّحل مسؤولية توجيه شعب منقرة نحو باهية، الكوكب المأمول الذي لن يجـــد طريقـــه غيرهـــا[1]. إضافة إلى مواقف نفسية أخرى مرتبطة ببقية الشخصيات، وهي تضفي على الأحداث واقعيـــة رغـــم غرابتها وجموحها. وبفضل الأمثلة المذكورة آنفا، يتبيّن أن رواية جيلالي بسكري تُعدّ همزة وصل بـــين مرحلتين من مراحل تطوّر أدب الخيال العلمي: المرحلة الكلاسيكية ومرحلة الحداثة، كما يتبيّن أيـــضا أنّها همزة وصل بين مرحلتين أخريين: الرحلات السبع العجيبة القديمة، والرحلة الثامنة المختلفـــة زمنـــا ومكانا وأخيلة ومواقف نفسية؛ إذ إن الكاتب استغل بعض ركائـــز رحلات سندباد مثـــل شخـــصية سندباد البحار المغامـــر، والرحلـــة، وشخصية هارون الرشيد، البيئة العراقية ... ولكنّه تجاوزها بابتداع شخصيات وأماكن ومواقف وصور جديدة تتجاوز ما ألفه القارئ المتشبّع بحكايات السّندباد الـــواردة في قصص ألف ليلة وليلة.

ارتكز طالب عمران في روايته "البعد الخامس" على فكرة رئيسية مفادها أنّ الإنـــسان يمتلـــك في أبعاده الروحية والعقلية قوى وقدرات هائلة تستحقّ تسمية القدرات الخارقة، وقد تـــسبّب الجهـــل بها في إنكارها وإسلام القوة إلى الجسد وحده الذي يتيقن ضعفه وهشاشته حالما تُعرف تلك القدرات ويتمّ إدراك الطاقات الهائلة المخزونة وراء الجسد الضعيف، والذي لا ينبئ عن القوة الفعليـــة، وذلـــك ما صرح به الكاتب على لسان الجدّ حامد حين يروي خلاصة تجربته في الحياة:

> « الإنسان هو المخلوق الذي اصطفاه الله عزّ وجل من بين كلّ المخلوقات فالذي يخرّب خلاياه ليس شيئا واحدا، إنّ غذاءه من اللحم الحيواني يؤثّر على أنزيمـــات الخلايـــا .. وهناك الأنانية والحقد والحسد والعدوان آه يا إلهي .. توصّـــلت إلى هـــذه المعلومـــات وأنا أرى المتصوف الذي لا يأكل سوى القليل القليل من طعام لا يغذّي بدنه، أقـــصد ليس به الرّاتب الغذائي الضروري للجسم .. ويعيش على المـــاء أحيانـــا .. إنّ هـــذا المتصوّف لا يُصاب بالمرض .. وتكون قوّته خارقة .. »[2].

وقد كانت أهداف بعض شيوخ الهند، المذكورين في الرواية، المتمرسين بفـــن اليوغـــا، مثـــل غورديب سنغ، و أوم بركاش سنغ، و آمار سنغ تقتفي أثر تلك المبادئ، فهم بالدرجة الأولى متـــصوّفة

---

[1] ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 152 - 155.

[2] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 56.

آثروا التخلي عن كلّ ملذات الحياة من أجل زيادة التركيز النفسي والعقلي الذي يمكنهم من إجراء حركاتهم البدنية التي تبدو لفاقديها حركات عجيبة خارقة، نظرا لكبر سنّ ممارسيها وضعف أجسادهم، ليتبين عندئذ أن القوة الكبرى تكمن في العقل الذي لا تؤثّر على حياته وحيويته سوى المعرفة؛ فعطاؤه يتزايد باستمرار كلّما سلط الإرادة على ضرورة البحث واستكشاف المجهول وكلّما ابتعد عن الشّره والحقد والطمع ومعاداة أخيه الإنسان: « إنه الطريق إلى المعرفة، الوسيلة الحقيقية للسمو بالإنسان، عن الصّراعات والأحقاد .. حيث لا يرى الذي يسلك سبيل المعرفة أمامه سوى النور الذي يضيء له السبيل ليتعرّف على الكون وخفاياه وينبذ من نفسه الشّرور والعدوان »[1].

ومنه فرواية طالب عمران قد تضمّنت دعوة صريحة لإعادة النظر في تفكير الإنسان، محاولة منه لإقناعه بتوجيه الكفّة نحو عالمه الدّاخلي، الذي ستمكّن المعرفة ببعض خفاياه من حلّ كثير من مشاكل العصر المادية التي غذّت تفكيره بالحقد والكره والتشاؤم، بدلا من حبّ الخير والتّسامح والوفاق، وغيرها من الصّفات الحميدة الكائنة بالفعل بفضل نتائج العلم والمعرفة لخدمة المصالح العامة في شقّها الإيجابي، وهذا ما حثّ الكاتب على طرح أفكاره التي تمتاز بالجدّة والجدّية، رغم ما يلفّها من حين لآخر من أفكار متخيّلة غريبة، من أجل دفع إنسان الحاضر لتجاوز أخطاء الماضي والتفكير في إمكانية عيش غد مستقبلي أفضل مرتكزه ثنائية (العلم، العقل)، حيث يوجَّه العلم عقلانيا، بدلاً من ثنائية (المادة، الجسد) أو (العلم، المادة)، حيث تسخّر المنجزات المادية للعلم لخدمة أهداف أخرى مادية تلبّي أطماع الجسد ونزواته.

وقد كان العلم منطلق بناء المضمون الأدبي في الرواية، فماهر عالم نفسي، وطارق درس الرياضيات العالية، وحامد عالم بيولوجي، وعاصم زيدي درس الطب*، إضافة إلى أنّ اليوغا عند شيوخ الهند المذكورين آنفا، لم تكن مجرّد رياضة بسيطة تستند إلى تدريبات جسدية مكثّفة للوصول إلى حالات نفسية معقدة، بل كانت تُعدّ علما خالصًا لا يقل أهمية عن بقية العلوم النظامية، يؤكّد ذلك قول أوم بركاش سنغ في إحدى محاولاته لقراءة أفكار السائح الأجنبي أرنولد:

> « بالطّبع وفشلت .. كان رجلا صعبا دار بيننا حوار ذهني، أحسست في نهايته أنّني حزين، ثمّ همست له (خلال خمسين عاما من دراستي للتخاطر و اليوغا، بترويض الذهن وقراءة الأفكار، لم أصادف دماغا صعبا مثل دماغك) ابتسم البروفيسور (أرنولد) عندها وقال: (قد يكون ترويض الدماغ عملا صعبا لمن يعملون بالفكر فقط، ولا

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 56، 57.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المضمون العلمي، ص 191.

يستخدمون سواه في حياتهم العملية، ولكن من يعملون بقواهم البدنية يمكن ترويض أذهانهم دون صعوبة) »[1].

فنشاط أوم بركاش سنغ التجريدي (الناتج عن تدريبات عقلية صارمة) لا يقلّ أهمية عن نشاط العالم أرنولد الذي يشتغل ضمن مجال رياضي عقلي بحت، يجعله مقاوما لمحاولات أوم بركاش استقراء بواطنه. وحتى الحركات التي يقوم بها ممتهنو اليوغا (تخشّب الجسد، و الالتواءات الجسدية ...) ليست حركات فانتازية من نسج خيال الكاتب، بل هي أشياء واقعية منبثقة من رحم تقاليد الهند وطقوسها، يدعم واقعيتها وحصولها إنقاص الوزن الذي يخدم خفة حركة الجسد، وتركيز الذهن والنفس بعزلهما عن منبهات العالم الخارجي بفضل حدّة الوازع الديني لديهم.

ورغم واقعية هذا المظهر، وتأكيد الكاتب على الواقع العلمي الذي تحياه الشخصيات الرئيسية، فإنه اتخذ العلم ركيزة للانطلاق نحو عوالم متخيّلة لا يضرّ جموحها المضمون الأدبي بل يزيده جدّة وثراء واختلافا عن المضامين الأدبية المألوفة، على شاكلة ما يؤلّفه جل المتمرّسين بكتابة أدب خيال علمي متميّز لا تؤثّر بعض مظاهر أسلوبه ومضمونه العلميين على بروز قيمته الأدبية. ورغم نشاط طالب عمران العلمي؛ فهو عالم هندسة متحصّل على دكتوراه في الهندسة التفاضلية من إحدى جامعات الهند[2]، لم يحدث خلل في نتاجه الأدبي، إذ مكنته سعة تجربته، وهو الكاتب الأغزر نتاجا في أدب الخيال العلمي*، من إضفاء بعد أدبي متميز على مضمون روايته: "البعد الخامس"، ناتج عن منادمة خبرته في ميدان العلم ومشاهداته الحقيقية في بلاد الهند بصوره الخاصة المتخيلة وانفعالاته النفسية التي جسّد من خلالها العالم النّفسي للشخصيات و هي تسعى لمعرفة سر الحياة و كيفية امتلاك القدرات الذهنية الخارقة التي تمكّن مالكها من التحكم بجسده.

من مظاهر الوجود الانفعالي في الرواية تصوير الكاتب حالة القلق التي أثقلت كاهل ماهر بسبب قرب لقائه بجدّه[3]، ثم تصوير حزنه العميق بفراق حامد بعد أن صارحه، عند اللقاء، بعدم الظهور مجدّدا بهيئته المرئية، وانفصاله التام عن جسده، ومن ثمّ قطع كلّ صلة بالتواصل معه بعد أن أطلعه بمكان احتفاظه بسرّ أبحاثه، والمتواجدة في صندوق كبير مغلق بإحكام في مزرعته الخاصّة بسوريا[4]. ومن الصور الانفعالية التي تلقي بظلالها على مشاهد الرواية، حالات الذهول والعجب التي كانت تنهال على طارق ولينا تباعًا في ملاحقاتهما المتواصلة لماهر في رحلة تقصّي الحقائق والمعرفة؛ عندما رافقا ماهر

---

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 33.

[2] ينظر، محمود قاسم، « الموسوعة المصغّرة لأدباء الخيال العلمي »، مجلة فصول، ع 71، ص 183.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثالث من الفصل الثاني، ص 150.

[3] ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 70.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 70 - 73.

إلى بيت عاصم زيدي، ففُتحت الأضواء تلقائيا، و لقيهم زيدي صوتا فقط دون تجلّي صورته المحسوسة بسبب وجوده ضمن مكان المكان وزمان الزمان[1]، وفي رحلتهما مع ماهر إلى إحدى حدائق الهند لملاقاة جدّه، فصدمتهم الثلاثة صورة رحيل عجيبة؛ إذ بعد أن حدّثهم عن مكان أبحاثه بدأ جسده يتكلّل بالبياض ويختفي كسحابة تتلاشى وتفقد هيئتها المادية[2]. كما تكرّر شعورهم بالدهشة والغرابة عند زيارتهم لمترل آمار سنغ الذي استعرض أمامهم حركات عجيبة تنمّ عن قدرات نفسية وعقلية خارقة يعجز عن أدائها مهرة الرياضيين الذين يركزون على تغليب جانب القوة الجسدي على قوة العقل أو النفس؛ فبعد أن استضاف آمار ضيوفه في غرفة واسعة تسعُ حركاته متعدّدة الأشكال:

> « ما لبث [...] أن أحضر ملاءة وعصيّ وقضبان من الخشب، ثمّ تمدّد على الأرض ووضع الملاءة وقضبان الخشب، وارتفع بجسمه المشدود في الفضاء متغلبا على الجاذبية .. هبط بعد لحظات، وعرّى صدره وبطنه، وأخذ يحرّك رأسه ويحرك معدته وأمعاءه من تحت جلده الرقيق، ونحن مدهوشون لحركاته، ثمّ عاد من جديد يقف على رأسه ويحرّك يديه، ثم يرتفع هكذا ورأسه إلى الأسفل وجسمه عمودي على أرض الغرفة ويطير في الغرفة للحظات قبل أن يعود وسط ذهولنا ثمّ وقف على رأسه في بركة ماء جانبية وظل هكذا لنحو ربع ساعة كأنّه خشبة مغروسة في البركة دون حركة .. »[3].

من هذا القول الذي أحاطه الكاتب بانفعال الضيوف ودهشتهم، والذي يظهر بجلاء تفنّن آمار في ممارسته لليوغا، يتبيّن أن الكاتب قد أوصل هذا الفنّ (اليوغا) إلى أبعد مستوياته بفضل إضفاء طاقاته المتخيّلة على المشاهد الواقعية التي لا تُستبعد رؤيته لها في الهند، فخيال طالب عمران قد اتخذ صورة تخشّب الجسد وما يلحقه من سكينة نفسية وعقلية مطلقة تنخفض لها ضربات القلب، منطلقا لتجلية صورة الخروج بالروح من الجسد، دون موته، ثمّ تمتّع تلك الروح بقدرة الولوج إلى عالم مواز تنعدم طاقة الأفراد العاديين على رؤيته، ومن نماذج تلك الصورة تجربة غورديب سنغ، الذي بلغت مبدئيا أقصى رحلة له خارج جسده أربعة وعشرين ساعة[4]، وتجربة أوم بركاش أيضا، الذي خرج عن جسده وعاد إليه بعد تسعة أيام، ثمّ كانت عاقبته الموت وفقدان القدرة على العودة إلى الجسد

---

(1) ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 48، 49.

(2) ينظر، المصدر نفسه، ص 73.

(3) المصدر نفسه، ص 91.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص 27.

بعد محاولة منه القيام برحلة أطول خارج جسده تبلغ ثلاثة أسابيع[1]. إضافة إلى صور أخرى مثل ارتفاع غورديب سنغ عن الأرض محمّلا بأثقال خشبية، وارتفاع آمار سنغ عن الأرض أيضا لمسافة مترين كاملين مدة ربع ساعة[2]، ليكون ذلك تحديا منهما لقوة الجسد وثقله، وتأكيدًا على غلبة القوة الروحية وطاقات الدّماغ الحبيسة لكلّ قوة مادية مهما بلغت درجتها، حتّى وإن كانت طاقة الجاذبية الأرضية ذاتها! لتختصر قوة الإنسان الدّاخلية كلّ سنوات إنجاز المحرّكات النّفاثة التي حقّقت بالفعل حلم الإنسان بالتحليق عن سطح الأرض! والتي تُؤكّد (المحركات) فائدة الجمع بين قدرات الإنسان العقلية والمادّة، فتعُوق من ثمّ مقولة تغليب أحد الجانبين على الآخر؛ الجانب المادي المطلق الذي يُفتّت شعور الإنسان ويُقصي ممكنات عالمه الدّاخلي، أو الجانب الداخلي المطلق الذي يسلم إلى أوهام غير واعية، لا يصدّقها منطق العقل إلاّ إذا أقيمت على أسس مادية صريحة مرئية نتائجها.

وقد اتخذ طالب عمران ظاهرة التخاطر القائمة علميا بفعل وجودها المادّي الملموس منطلقا لخياله الفانتازي، متجاوزًا ذلك المفهوم البسيط المتمثل في القدرة على التحكم بالأفكار وتجاذب الحوار الذهني بين طرفين سواء أكانا متقابلين وجها لوجه مثل مشهد التخاطر الذي تمت وقائعه بين طارق و أوم بركاش سنغ، و أوم بركاش و أرنولد[3]، أم كانا متباعدين، كاستدعاء ماهر سائق السيارة تخاطريا بعد نصف ساعة من نقله مع طارق وزوجته إلى بيت زيدي[4]، وانعقاد اللقاء بين ماهر وجدّه بفضل الرسالة التخاطرية التي بثّها حامد في ذهن لينا عبر الحلم[5]. هذه نماذج تخاطرية مقبولة عكس الأنموذج الذي ساقه الكاتب في مشهد حديثه مع آمار سنغ؛ حيث استعان به ماهر لمعرفة ما يجري في مزرعة جدّه التي يعتزم كاسر (أخو ماهر) بيعها، مهدّدًا بهذا الفعل أسرار الانتقال إلى البعد الخامس أمام ماهر، فقام آمار باستدعاء خادمته سوشما التي أحضرت له وعاءً زجاجيا مملوءًا بالماء، فقام لتوّه بالتركيز على الوعاء إلى أن انقشع الماء عن صور لمزرعة حامد تبيّن كاسرا وهو يهمّ ببيع المزرعة لبعض الزّوار، فاستدعى سوشما وسيطته الخاصة في نقل الأفكار و التخاطرات البعيدة، وقام عبرها، بعد أن دخلت في نوم عميق ناتج عن تركيز عقلي شديد، بالتّأثير على دماغ كاسر محدثًا صداعًا أليما عليه يثبطه عن عملية البيع لمدّة ست ساعات كاملة[6]، ثم إعادته الكرّة بإحداث صداع ثان في رأسه باستخدام وسيطته الخاصة، حتّى يمدد فترة المرض، إلى أن يتمكن ماهر ورفيقاه من مغادرة الهند وبلوغ

---

[1] ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 36 - 41.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 28، 84.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 32، 33.

[4] ينظر، المصدر نفسه،ص 52.

[5] ينظر، المصدر نفسه، ص 65.

[6] ينظر، المصدر نفسه، ص ص 86 - 89.

سوريـــا، ومنه إدراك أسرار حامد قبل ضياعها[1]. فهذا الأنموذج يبتعـــد عـــن الـــشرح والتفـــسير العلميين، ويسلم صوره للخيال الجامح والغرابة والتّشويق.

كما كانت نظرية الأبعاد الأربع شاهدًا على صرامة الواقع المادي العلمي للرواية، ولكنّ الكاتب وظفها لتكون منطلقا لبناء واقع مختلف ينبع من فيض شعوره وتخيلاته الخاصّة؛ فاستغل فكـــرة نـــسبية المسافة الزمنية التي يقضيها الجسم في قطع حدود المكان لابتكار بعد خامس سماه "مكان المكان وزمان الزمان"، و جعله العالَم الذي ارتاده كل من حامد وزيدي بعد أن نجحا في صناعة العقـــار البيولـــوجي المجدد لخلايا الجسم، وخصوصا الدماغ[2]، مما مكنهما من بعث الطاقـــات الداخليـــة الكامنـــة التي تتحكم في ثقـــل الجسد، فيتحول تدريجيا إلى جزئيات غير مرئيـــة أو موجـــات تعبُـــر المكـــان بكل سهولة وعفوية بتأثير سرعة الانتقـــال الزمني. غير أنّ الكاتب لم يبيّن طبيعة ذلك العالم المـــاورائي ولم يقدّم أية صفة من صفاته سوى أنّه يسمح لمدركه من تجاوز عبء الجسم ومشاكل الحياة الماديـــة التي لا تساوي شيئا أمام ما يحققه بتحكّمه بطاقاته العقلية الخفية.

لم يفصح الكاتب عن وسيلة الانتقال إلى ذلك العالم سوى ذكره لبعض العناصر مثل: العقـــار العجيب، تجديد الخلايا، تركيز القوى الدّماغية، السرعة الزمنية الفائقة في قطع المكان، تلاشي صـــورة الجسم ... ليترك كلّ ما يتعلـــق بذلك العالم سرا يلفّ المضمون الأدبي بالغموض الذي ازداد حـــدّة في مقطع الروايـــة الختـــامي؛ فحيث يتوقع فيه القارئ نهاية رحلة المفاجأة والتشويق من خلال معرفة أجوبة جميع تساؤلات ماهر وطارق ولينا، يُفاجأ مجددا بنهاية مفتوحة على جميع الاحتمالات؛ فقد أنهى طالب عمران روايته بوصول ماهر ومرافقيه إلى المزرعة، وتمكنه من فتح الصندوق الذي يحتوي أســـرار جدّه، ثمّ قيامه بدراستها، دون طـــارق ولينا، ليكون في الأخير واحدًا آخر من الأفراد الذين تمكنـــوا من بلوغ البعد الخامس: « وفي عام 1997 اختفى تماما، وقد أرسل رسالة أخيرة لنا، تؤكد أنه دخـــل في البعد الخامس وتعرّف على معنى مكان المكان وزمان الزمان .. وسط دهشة أحبائه ومريديـــه.. »[3] و وسط دهشة القـــراء أيضا وإحساسهم بالغرابـــة، ورغبتهم في معرفة سر الاختفاء. و مع ذلك فهذا النمط الختامي المستند على عنصري المفاجأة والتشويق ليس خاصية يصادفها القراء لأول مرة في رواية "البعد الخامس"، بل هو نمط مألوف في العديد مـــن الروايـــات ســـواء أكانـــت روايـــات أدبيـــة عادية، أم روايات خيال علمي. ولعل ما يميّز المضمون الأدبي هو غموضه في بعض جوانبه؛ فالمضمون الأدبي لا يسعى إلى التدني إلى مستوى وضوح المضمون العلمي بل إلى الترفع عن مـــستوى الوضـــوح

[1] ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 93.
[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 59.
[3] المصدر نفسه، ص 98.

والبساطة من خلال الإضمار حتّى يفسح المجال للقراء لتأويل العلامات اللغوية وتقديم معانيهم الخاصّة التي تعدّ جزءًا من مضمون رواية الكاتب، لأنّها استُقرئت عن لغة ذلك المضمون ذاته.

ب- الأسلوب الأدبي:

قد يقع في الذهن لأول وهلة أن ما يميّز أسلوب نصّ أدبي هو كثرة الصور الفنية البلاغية، وأنّها هي التي تشكّل قيمته المهيمنة، ولكن إعادة تمعن هذه الفكرة بمحاذاة وجود نصوص علمية كثيرة، خصوصا تلك التي تكتب من وجهة نظر معاصرة لا تستبعد عنصر الخيال من البناء العلمي للنّص، ستبيّن أن الصورة الفنية أصبحت تشكّل جزءًا لا يتجزّأ منه، بعدما كان مطلب الموضوعية (زمن نيوتن خصوصًا) يستلزم البعد المطلق عن منافذ الذات والخيال. وإذا كان الطرف الوسط بين الأخذ بمعطيات الخيال والتخلّي عنها يشترط حضورها العفوي، حيث « يحسن التنحي عن المجاز ومحسنات البديع في هذا الأسلوب؛ إلاّ ما يجيء عن ذلك عفويا من غير أن يمسّ أصلاً من أصوله أو ميزة من مميّزاته. أمّا التشبيه الذي يقصد به تقريب الحقائق إلى الأفهام وتوضيحها بذكر مماثلها، فهو في هذا الأسلوب حسن مقبول »[1]، فإن التوجّه المعاصر يقتضي عند بعض العلماء (آرثر سي. كلارك، إسحاق أسيموف)* التوظيف القصدي للصور البلاغية، ليس التشبيه منها وحسب، بل حتى الاستعارة، من أجل التوغل خلف الحقائق الثابتة والتعبير بتلك الجمل أو الكلمات المركبة تركيبا جديدا عن المعاني التي لازالت في حيّز الغموض لم تتكشف بعد، فتحتّم على العلماء اللجوء إلى توظيفات وأبنية لغوية مشبعة بتصوّرات متخيّلة تتطلّع إلى المحتمل الممكن، وتتجاوز الكائن بالفعل والملاحظ بصفة مباشرة، الذي يستدعي لغة بسيطة تشف عن المعنى الواضح؛ وهو القانون الذي تشبّث به العلم لعقود طويلة: وضوح المضمون بسهولة عباراته.

أما إمكانية الانفتاح على حقائق جديدة لم تتجسّد فعليا بعد، باستعمال أدوات تعبيرية أدبية، فقد أصبحت خاصية القرن الواحد والعشرين؛ فقد تراكمت مجموعة من الحقائق النظرية التي انبثقت عنها مبتكرات مادية عديدة شكلت الوجه المألوف الثابت للحياة، فتحتم على العلم السعي لتجديد مناهجه باستثمار إمكانيات الصورة الفنية من أجل إبداع نظريات علمية جديدة يُحتمل أن يُسهم تطبيقها الفعلي مستقبلا في خلق صور حياة مختلفة أكثر تطوّرًا وتحقيقا للراحة النفسية والمادية ممّا يحياه البشر حاليا. ومن ثمّ فقد أصبح الأدب مكمّلا للعلم وليس نقطة تأخير وتعجيز فيه: « لقد تقاربت المسافات في القرن الواحد والعشرين بين ما هو علمي وتجريبي وما هو

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع ويليه دليل البلاغة الواضحة، ص 11.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، موقف كلارك، ص 115، وموقف أسيموف، ص ص 217، 218، و رأي ماكس بايم، ص 86.

أدبي، وانمحت العلاقة بين ذكاء التقنية وذكاء الحدس، وانهارت الحدود الثنائية وبدأ عصر العوالم المتعددة المتداخلة، نحن نعيش بالاستعارات العلمية كما نعيش بالاستعارات الأدبية، والمعرفة تخفي بقدر ما تكشف، وتمنع بقدر ما تمنح »[1]، فالخيال هو الرابط المتحقّق بين العلم والأدب، ويبقى التميّز واضحًا بين الطرفين من ناحية المعجم اللغوي؛ إذ تستند الصور العلمية على معجم تسوده المصطلحات و التسميات العلمية، أما الصورة في الأدب فتطغى فيها المفردات ذات المحمول العاطفي، ولكن هذا التميز يتقلّص تدريجيا بين صنفي العلم والأدب إذا ما اجتمعا ضمن نفس الصنف المسمى: أدب خيال علمي، فيصبح التداخل الكبير بينهما حائلا دون تقصّي مميزات الطرفين، رغم الاجتهاد في الفصل المنهجي بين العناصر (مضمون علمي، مضمون أدبي، أسلوب علمي، أسلوب أدبي)، مثلما تجلّى ذلك من قبل عند تحليل ملامح الأسلوب العلمي في رواية طالب عمران، حيث لم يُنقَل المضمون بطرائق التحليل والمناقشة العلميين بل بكيفية أدبية، ممّا جعل وجود الأسلوب العلمي في "البعد الخامس" ضئيلا مقارنة بالروايتين الأخريين.

لكن ذلك لا يعني طغيان الأسلوب الأدبي المرتكز على الصور البلاغية سواء أكان ذلك في رواية طالب عمران أم في روايتي فيصل الأحمر و جيلالي بسكري؛ فأدبية هذه الروايات لم تنتج من استعمال المحسنات البديعية والصور البلاغية، وإنّما من طريقة بناء الكلمات بحيث تنقل مشاهد يطغى فيها وصف الأمكنة والشخصيات وسرد الأحداث وبعض من مقاطع الحوار إلى درجة تسمح بتسمية أسلوبها بالأسلوب الحر « وهو الذي يمثل الأسلوب المتحرّر من الصناعة اللفظية والمحسّنات البديعية والزخارف اللّغوية »[2]، أو بالأسلوب العلمي المتأدّب الذي تُنقل بواسطته القضايا العلمية أو الأفكار العلمية نقلاً أدبيا حرًّا خال من مكوّنات البيان والبلاغة بصفة عامة[3]، أي إنّه في النهاية أسلوب حر مرتبط على الأخص بفكرة علمية. ورغم خلوه من عناصر البلاغة فإنّ طريقة تركيبه البسيطة تسمح ببيان مواقف الأديب وانفعالاته بكيفية تذلل جفاف المادة العلمية وجفاءها، وترتفع بالأسلوب عن مستوى اللغة العادية من خلال تجسيد مختلف المكوّنات السردية التي تبعث شوق المتلقي وتشدّ انتباهه إلى أفكار النص أدبية كانت أم علمية؛ فرغم أنّ الأسلوب العلمي التقليدي لم يتجسّد بجميع عناصره في الروايات الثلاث، ورغم أن الأسلوب الأدبي التقليدي (إن صحّ التعبير) لم يتجسّد فيها أيضا بجميع العناصر المتوقعة، فإنّ البناء السردي قد تحقّق بجميع عناصره المعلومة، وهو البناء الذي سيسعى البحث إلى كشف تجلياته.

---

[1] أيمن إبراهيم تعيلب، « شعرية العلم في الخطاب الشعري المعاصر "شعرية الفضاءات البينية"»، مجلة فصول، ع 71، ص 100.

[2] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث – تطوّره، معالمه الكبرى، مدارسه، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م، ص 171.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

تحققت في الروايات الثلاث جميع مقوّمات البنـــاء الـــسردي، مـــن حبكـــة وحـــوار وســـرد ووصف، وشخصيات وزمن و مكان. ولكن البحث في هذا المقام لن يناقش جميع تجليات البناء السردي وفق ما تقتضيه الإجابة عن السّؤال العام: ما الذي يحقق سردية الخطاب الرّوائي؟. فالروايـــة الخياليـــة العلمية تتوفر، تقريبا، على نفس مكوّنات الرواية العادية، و القارئ العادي بإمكانه قراءة نص روائـــي خيالي علمي بنفس طريقة قراءة نص روائي آخر، وهو محمّل بأفق التوقّعات ذاتهـــا، ولكـــن قراءتـــه رغم جدّيتها لن تبلغ مستوى جدّية قراءة قارئ مشبع بثقافة خاصّة في مجال أدب الخيال العلمي، ذلك القارئ الذي يمتلك معرفة بخصوصيات البناء السردي لرواية خيالية علمية، وعندئذ تكون الخصوصيات المميّزة هي العنصر الفعلي الذي سَيُنَاقش ضمن هذا المبحث، عبر تضييق السؤال العام السابق إلى الحدود التّالية: ما هي مميّزات البنية السردية الروائية التي تُكسب رواية الخيال العلمي خصوصية في القراءة؟.

إنّ مناقشة ملامح سردية روايات الخيال العلمي الثلاث سيوقع البحـــث في تـــشعّبات كـــثيرة قد لا تتّصل بموضوع البحث بأدنى صلة، لذلك كان الاقتصار على الخصوصيات المميّزة للموضوع أمرًا ضروريًا، بل ويتطلّب التضييق أيضا عدم إقحام بعض مـــن تقنيـــات الـــسرد كالوصـــف و الـــسرد والحوار، فهذه التقنيات الثلاث توظّف في رواية الخيال العلمي بنفس طريقة توظيفها في رواية عاديـــة وهي لا تحقّق الاختلاف إلاّ من حيث اقترانها بالشخصية والزمن والمكـــان، لـــذلك ســـيتم التركيـــز على استنباط العناصر التي تمنح رواية الخيال العلمي خصوصيته من خلال تبيان كيفية عرض الشخصية والزمن والمكان، فهي العناصر الثلاث الكفيلة بتحديد نوع الرواية: هل هي رواية خيال علمي أم رواية تنتمي لصنف روائي مختلف؟. و حتى الحبكة ذاتها لا تصنع فرادة رواية الخيال العلمي؛ إذ لكل كاتـــب طريقته في عرض الأحداث حتى وإن كانت البنية التقليدية للحبكة واحدة ومحدّدة « بمصطلحات معروفة للجميع: العقدة، الذروة، الحلّ »[1]. وإن قام أديب خيال علمي بكـــسر عمـــود الروايـــة التقليديـــة فذلك لا يعني أنّ فعله هو خاصية مميّزة لمعمارية رواية الخيال العلمي لوحدها، فتجاوز الإطار التقليدي للرّواية ترسّخ منذ بروز نماذج للرواية الجديدة التي يفقد فيها ذلـــك الترتيـــب هيمنتـــه الكلاســـيكية المعهودة، ليكون التجريب الذي يمسّ بعضا من روايات الخيال العلمي (ومنها رواية فيصل الأحمر) جزءًا من الموجة الجديدة التّي أصابت الرّواية بشكل عام، ويتأكّد ذلك تحديدًا عند استحضار ما ذكر آنفًـــا* من تزايد قيمة أدب الخيال العلمي بانفتاحه على منابع حداثة الأدب (مناهج نقدية: كالبنيوية، مذاهب أدبية: كالسيريالية، وأنواع أدبية: الرواية الجديدة).

---

[1] مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، ط 01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعـــة، عمـــان، الأردن، 1426 هـــ، 2005م، ص 158.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثالث من الفصل الثاني، ص ص 140، 141، فقد تحدّد أدب الخيال العلمي بفضل مواكبـــة مسار التجديد في طرائق النقد الأدبي والكتابة الأدبية.

الشخصية:

الشخصية هي العنصر المحرّك لأحداث الرواية، ولولاها لانقطع السّرد فيها، ولانقطع حتّى الحوار والوصف لأنّ الحوار لا يتمّ إلاّ بين شخصيات، وجزء من الوصف يقع في وصف الشخصية، ولانقطعت حتى أهمية الزمن والمكان، ومن ثمّ ينعدم وجود الجنس الرّوائي بانعدام ذلك العنصر المحرك الذي ترتبط به جلّ مكوّنات البناء السّردي للرواية، و« إن تكن مادّة العقدة الخام هي الأحداث، ولاسيما الأحداث العنيفة، فإنّ مادّة الشخصية الخام هي الناس، ولاسيما ما نعتبره دوافعهم الفظّة. مادّة الشخصية الخام، إذن ليست خامًا جدا، لقد جرى عليها شيء من "التصنيع" لقد سبق أن حوّلت إلى ضرب من الفنّ: فنّ الفنتزة »[1]، فالشخصية في الرواية تنأى عن التشخيص الواقعي بمسافة مقدّرة تُدعى التخييل أو الفنتزة في أبسط حالاتها التي لا يلجأ فيها الروائي إلى اقتحام عوالم السحر والعجائب ... كلّ شخصية روائية ما هي إلاّ شخصية ورقية مصطنعة حتى وإن تشابهت مكوّناتها مع مكونات العالم الواقعي؛ إذ إنّ الشخصية تترفّع بأبسط صور الخيال لأن تكون أنموذجًا روائيا فريدًا غير مكرّر، يكون بديلا للفرد المتحقّق الذي يرى الشخصية المتخيّلة إسقاطا لذاته، مع أنها لا تمثّله فعليا، لا هو ولا غيره، بل تظلّ قائمة ضمن سياق الأدب الدّاخلي، مرتبطة ببقية عناصره المتخيلة (البيئة الزمنية والمكانية).

و يتم بناء الشخصية الروائية وفق ثلاثة أبعاد: بعد جسمي وبعد نفسي وبعد اجتماعي[2].

وعند محاولة استنباط هذه الأبعاد من الروايات التطبيقية الثلاث يتجلّى أنّ جيلالي بسكري قد استفاض في وصف الخصائص الجسمية لأبطال رواياته، حيث خصّ تقريبا كلّ شخصية من شخصيات روايته بوصف مسهب لقوتها الجسدية وحركاتها القتالية، ولعلّ ذلك ما يتماشى مع طابع المغامرات التي جعل بسكري الصراع فيها نقطة رئيسية في سيرورتها نحو الحلّ (التّغلب على شاقور)، ومع ذلك لم يغفل الكاتب عن وصف الحالة النفسية للشخصيات في ظلّ الوضع الاجتماعي والسياسي المتأزّم الذي دفع سندباد وأصدقاءه لخوض صعاب كثيرة من أجل تجاوزه وتحسينه، وتغليب كفّة الصراع إلى جانب قوّة الخير. وقد شدّد فيصل الأحمر على وصف الجانب النفسي لشخصيتيه الرئيسيتين بعرض مفارقة نفسية بين الطرفين؛ ففي حين يعاني فيصل الأحمر من مشاكل نفسية معقّدة فرضتها الظروف الاجتماعية ومشاكل النشر ونفور القراء من القيم الجديدة المختلفة التي تزخر بها كتاباته ... يحيا العلواني حياة رغدة منذ طفولته، ويختار طوعًا أن يكون أديبا ليسر العملية الإبداعية بفضل الواقع العلمي المتطوّر الذي امّحت في ظله مشاكل النشر والتلقي، فكان العلواني تبعا لذلك أشهر أدباء عصره وأكثرهم استقطابا للمتفاعلين الذين أصبحوا يفضلون كلّ ما هو جديد، مختلف، وغريب ... كما لم يتوان طالب

---

[1] إريك بنتلي، الحياة في الدرامة، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ص ص 44، 45.

[2] ينظر، أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ط 01، مكتبة وهبة، القاهرة، 1425 هـ، 2004م، ص ص 38، 39.

عمران عن عرض الحالة النفسية لكلّ من طارق ولينا وماهر، فوصف حيرتهم وقلقهم واضطرابهم من انغلاق سرّ البعد الخامس الذي ستمكنهم معرفته من إدراك كيفية استغلال طاقات الإنسان الدفينة وتجاوز مشاكل الحياة المادية التي تضعف قيمتها أمام بلوغ تلك الطاقات التي حازها كلّ من حامد وزيدي*.

ويتم بصفة تقليدية تقسيم شخصيات أية رواية إلى صنفين: شخصيات سكونية، وشخصيات دينامية أو تطوّرية تلائم بشكل كبير الروايات الطويلة[1]. فالشخصيات الدينامية هي الشخصيات الرئيسية التي ترتبط بها جلّ أحداث الرواية ومظاهر الصراع والأزمات، ويُناط بها حلّها و تذليلها، وتقابلها الشخصيات السكونية الثابتة التي لا تشغل حيّزا كبيرا في الرواية، ومع ذلك فهي قد تساهم في امتداد الحدث الرئيسي أو تقويمه وتعديله وفق ما يتلاءم مع مواقف الشخصيات الرئيسية، ومن تلك الشخصيات مديحة زوجة أمين العلواني، التي أثر ظهورها في نوعية أسلوبه وتفاقم شعور المتفاعلين بتغيّر نمط كتابته المتجدّد باستمرار، وركونه إلى الضعف والرّتابة والألفة[2]، وشخصية شيبا في رواية "الرحلة الثامنة للسندباد"، الذي كان العنصر المساعد في تجاوز سندباد ورفاقه الحراسة الأمنية المشدّدة عند مدخل قلعة شاقور[3]، و آمار سينغ الذي ساعد ماهر وطارق ولينا، بفضل إتقانه للتخاطرات البعيدة، على تأخير عملية بيع مزرعة حامد[4]. لكن المهم ههنا ليس عرض مجمل القوانين التي تواضع عليها المنظّرون في رسم شخصيات الرواية، بل مناقشة قضايا مرتبطة بتصميم إشكالية البحث: فهل يكفي وصف الشخصية في مناحيها الجسمية والنفسية والاجتماعية، وتوزيع الشخصيات إلى رئيسية وثانوية، ليتحدّد انتماء الروايات التطبيقية الثلاث لمجال أدب الخيال العلمي؟. وهل إيراد بعض المشاهد الفانتازية (في روايتي جيلالي بسكري وطالب عمران) كفيل بتسميتها روايات خيال علمي؟.

وصف مظهر الشخصيات وسلوكها، وإسناد أغلب الأحداث إلى شخصيات رئيسية بحيث تتخلّلها بعض الشخصيات الثانوية ... قوانين تميّز السرد بصفة عامّة ولا تستغني عنها أية رواية، حتى رواية الخيال العلمي. كما أن بروز الفانتازيا في رواية ما ليس عاملا أساسيا في تسميتها برواية خيالية علمية، فعندئذ ستُسمى رواية عجائبية أو رواية وحسب. ومن ثمّ فقوانين تحديد الشخصية والأفعال الفانتازية لا تميّز رواية خيالية علمية من حيث كونها جنسا أدبيا خاصًّا إلاّ ببروز عنصر مميّز

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المضمون الأدبي، ص ص 228، 229.

(1) ينظر، رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، ص ص 229، 230.

(2) ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 36.

(3) ينظر، جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 189.

(4) ينظر، طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص ص 88، 89.

أساسي، وهو إضفاء العلمية على الشخصيات؛ حيث يتعمّد كاتب رواية الخيال العلمي التّرفع بالشخصية عن مستوى الوصف العادي المألوف في غالبية الرّوايات، فيحرص على أن يجعل شخصياته الرئيسية شخصيات تشتغل في مجال العلوم (بشتى فروعها)؛ ففيصل الأحمر قد أشار إلى أنّ أمين العلواني قد تثقّف منذ صغره بثقافة علمية خالصة. وعندما اختار أن يكون أديبا وينمّي موهبته الأدبية، لم يكن أديبا تقليديا، وإنّما أديبا مشبعا بتقنية العلم: فلا يكتب نصّه إلاّ عبر الشبكة بما يمليه عليها من أصوات تتلقاها بميكروفون حساس، ولا يستقبل تفاعلات القرّاء إلاّ عبر الشبكة أيضا، وإذا ما طرأت على ذهنه أفكار فجأة وهو بعيد عن الشبكة نقلها على بطاقات طيفية صغيرة يحملها في جيبه، وبالمقابل لم يكن فيصل الأحمر (شخصية الرواية) أديبا بدائيا، بمنظور معاصري العلواني، لا يكتب إلاّ على الورق، بل كان أديبا طليعيا، نقل العديد من نصوصه على الشبكة، حيث تعرف العلواني على آثاره ورسائله عبرها[1] وليس عبر الورق في زمن انقرض فيه استخدام الورق أو قراءة كتاب ورقي على حدّ سواء.

وقد استرجع جيلالي بسكري في روايته شخصية أسطورية انبثقت من التراث القصصي العربي القديم ممثّلا بقصص ألف ليلة وليلة. ولعل سامع لقب سندباد لأوّل وهلة قد يعتقد بأنّ الكاتب قد نقله في روايته المعاصرة بنفس المكوّنات الأسطورية، ولكنّه لم يستغل من تلك المكوّنات سوى البيئة العراقية، الرحلة البحرية، خفّته القتالية، ووظف الشخصية القديمة لتُلائم ركائز أدب الخيال العلمي؛ فسندباد الرحلة الثامنة ليس بحارًا لا يتقن سوى قيادة سفينته الشراعية ولا يفقه شيئا من أسرار العلم والتقنية الحديثة، بل هو ملاح في البحر، وملاح في الفضاء أيضا؛ فبمقدوره قيادة سفينة فضائية تحتوي صواري معدنية ومقبضا آليا وأزرارًا إلكترونية كثيرة ودرعًا مغناطيسية، ومن إتقان حسابات رياضية دقيقة تمكّن من توجيه السّفينة بدقة متناهية، وذلك بفضل شعب منقرة المتقدّم علميا، والذي دفع سندباد وأصدقاءه من كوكب الأرض إلى تغيير نظام الملاحة وإجراء تعديلات على السّفينة بما يتلاءم مع المحيط العلمي الجديد الذي عايشوا فيه مشاهد علمية مذهلة لم يتوفّر عليها عهد هارون الرشيد. ويعد العلم أيضا منطلق طالب عمران في تحديد ملامح شخصياته؛ فكل منها تشتغل في مجال علمي معيّن، والمميّز في الأمر أن الكاتب قد اختار للشخصيات علومًا متشعّبة ظاهريا ومتضاربة (علم النفس، الرياضيات، البيولوجيا والطب)، ومع ذلك فقد جمعها في شخصيتين أساسيتين هما حامد وزيدي اللّذان استغلاّ إمكانيات البيولوجيا لصناعة العقار الطبي الذي يمكّن من تجديد الخلايا العصبية التي لا تخدم بالدرجة الأولى طاقة الجسد وقوته (شبابه مثلا ...)

[1] ينظر، فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 46.

وإنما تخدم الجانب الروحي للإنسان، وبفضلها يتمكّن من تركيز طاقات العقل والنّفس، وبعث القوى الكامنة اللاواعية التي تُعدّ بوابة بلوغه البعد الخامس*.

يتبيّن ممّا ورد آنفا أن الشخصية ضمن رواية الخيال العلمي لا تتمثّل في تلك الشخصية التي تمتهن مهنا بسيطة عادية، وإنّما ميزتها أن تشتغل في حقل علمي محدّد، وأن تكون خبيرة فيه، عالمة بخفاياه ودقائقه، وقد استغل الروائيون الثلاث هذه الميزة بإحكام وقدموا شخصياتهم بصور علمية مختلفة، سواء أكانت شخصيات متخيّلة أم شخصيات أسطورية مضافًا إليها العلم. و لم يصطنع الروائيون شخصيات جديدة كلّ الجدّة: إنسان آلي، آلة تتكلم، كائنات بيولوجية غريبة، كائنات فضائية، كائنات غير مرئية**، و ذلك لم ينتقص من قيمة شخصياتهم ذات البعد الإنساني العلمي؛ فليس المهمّ شكل الشخصية خارجيا (فقد تكون الشخصية غير إنسانية، مثل وحش بقوى خرافية بحتة لا أثر للعلم في وجوده أو أفعاله)، بل كيفية ربطها بمنظور علمي معين. ولكن إذا كانت علمية الشخصية تساهم في انتماء الرواية إلى أدب الخيال العلمي، فاضطلاعها الفردي بهذه المهمّة غير كاف لذلك، فهي ليست سوى إمكانية جزئية تسمح إضافتها إلى إمكانيتين أخريين بالانتماء الفعلي إلى أدب الخيال العلمي، ومن دونهما ستكون الرواية مجرّد رواية عادية لا يغيّر وجهتها المألوفة أن تكون إحدى شخصياتها: طبيبا، أو عالم رياضيات، أو فيزياء ...

المكان:

المكان عامل يتعرّف القارئ من خلاله على العادات والتقاليد والمبادئ التي تحكم المجتمع الوارد في متن الرواية[1]، وقد لا يكتفي الروائي بذكر تلك العناصر المرتبطة بالمجتمع بما فيه من بيت ومصنع ومدرسة، وإنما يخصّص أيضا جانبا لا يقل أهمّية لوصف الإطار الطبيعي الذي لا يمثّل مجرّد خلفية ثانوية وإنّما يمثّل موقعا استراتيجيا تجري فيه الأحداث وتتحرّك ضمنه الشخصيات.

و لا تقتصر وظيفة الفضاء المكاني في الرواية على تقديم المكوّنات الواقعية التي لا تبتعد عن مجال رؤية المتلقّي، من مناظر طبيعية وهيئة البيوت وأي بناء آخر يتضمّنه المجتمع ... فوظيفته لا تكمن في تقديم إطار واقعي للأحداث فقط بل يتعدّاها إلى « توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة. فقد يُستخدم الفضاء لخلق عالم خيالي محض، كما هي الحال في روايات الخيال العلمي »[2]. فكاتب رواية تنتمي إلى الخيال العلمي يعمد غالبا إلى إزاحة كلّ ما له صلة بمشاهد الطبيعة

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المضمون العلمي، ص 195.

** مع أن طالب عمران قد أشار إلى ظاهرة اختفاء حامد وزيدي إلاّ أنّه لم يدخل القارئ إلى عوالمهما وظلّت الأحداث مرتبطة بالجانب الإنساني المرئي.

[1] ينظر، أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ص 39.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، ط 01، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002م، ص 128.

وما اعتاد القارئ رؤيته داخل منجزات المجتمع انطلاقا من المعجم العلمي الذي يحوزه، فيرسم من خلاله صورًا جديدة مبتكرة، مثل استثمار فيصل الأحمر لكلمتي الشبكة و الميكروفون لإنشاء صورة مفترضة تقوم على إلقاء الصوت إلى ميكروفون عاقل يتمتّع بكفاءة ذكية عالية، فيتحوّل الصوت حروفا مرئية، كما يستجيب لأي أمر آخر يتعلّق بنوع الخطّ وتصحيح الأخطاء وخلفية الكتابة، وتتوفّر الشبكة إضافة إلى كلّ ذلك على أجهزة بيئية تبعث الموهبة من مكامنها المجهولة: « كان [العلواني] يقضي أوقاتًا طويلة في جمع هذه المؤشّرات البصرية الحسية والسّمعية، وكان من حين لآخر يركّب جهازًا بيئيا جديدًا من تلك الأجهزة، التي تبعث الروائح أو تغير نوع الرّطوبة في الجو أو تتحكم بطريقة اعتباطية في الألوان كلّها داخل الغرفة ... وكان كلّ ذلك مضافا إلى جهاز البثّ الحكومي الأمني والبرامج المبثوثة بالقمر الصناعي، يساعده على الكتابة كلّما تعقّدت الأمور »[1].

وإذا كان فيصل الأحمر قد اعتمد في تشييده للمكان المتخيّل على معجم لغوي علمي معروف، ومستثمر بكيفية جديدة، فجيلالي بسكري قد أضاف إلى المعجم اللغوي العلمي المتواضع عليه مصطلحات علمية جديدة، فاخترع: السيستراف، الماهون، الكونتيما ...* من أجل تغريب الواقع المألوف وبعثه بصور جديدة ليس لها وجود مرجعي خارجي، وإنّما الذي يحدّدها هو اللغة الروائية الخاصّة بما تضمّه من تركيبات لغوية جديدة وتسميات مفترضة؛ « ففي الرواية بعامّة تقوم المرجعيات بتحديد صنوف الأشياء الموجودة في العالم الفعلي للقارئ بينما تُناطُ بالقارئ، في أدب الخيال العلمي، عملية إعداد و"تصنيع" تصنيفات الأشياء، وذلك بقدر ما لا تكون هذه الأخيرة سابقة على النّص. بل إنّ تصوّرها يرتبط ارتباطا وثيقا بما يجمعه القارئ من مواد وصيغ تصنيفية في إطار موسوعته الغرائبية »[2]. فالمكان ضمن أدب الخيال العلمي ليس هو المكان الذي يتشابه مع المكان المرجعي الواقعي وإنّما هو مكان مختلف يبذل القارئ جهدًا كبيرًا في تتبّع ملامحه التي تمكنه من تكوين صورة عامّة للمكان أو الأمكنة المتعدّدة التي تجري ضمنها الأحداث.

و من ثمّ فالمكان لا يقلّ أهمية عن الشخصية في تحديد هيئة رواية خيالية علمية، بل الشخصية العالمة لا تكفي لوحدها في تحديدها إلاّ إذا حرّك الروائي أفعال الشخصيات ضمن مكان يتّسم بالغرابة والبعد عن المألوف، ليس بتصوير أمكنة يتلبّس بها السّحر والخرافة والوحوش الضخمة الشيطانية، وإنّما بتصوير أمكنة يكثر فيها وجود المعدّات العلمية، حتّى إنّه ليُخيّل للقارئ أنّ المكان هو بطل آخر إلى جانب البطل الإنساني الذي تحتويه رواية الخيال العلمي. وتكمن أهمّية المكان العلمي الغرائبي الذي لا يتوفّر مرجعه الخارجي، ولا تتحدّد صورته إلا بالوجود اللغوي العلمي

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 51.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، الأسلوب العلمي، ص 206.

[2] محمد الكردي، « الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي »، مجلة فصول، ع 71، ص 22.

الخاص، في ترسيخ فكرة انتماء رواية ما إلى الخيال العلمي وتمكين القارئ من رصد اختلافها وتميّزها، و« من ثمّ كان الكُتّاب حريصين على استعمال المقاطع الوصفية في تحديد هذا المكان الغريب بغية قيادة القارئ إلى التواصل مع حوادث القصّة. و يبدو وصف المكان معيارًا للمعرفة العلمية التي يملكها القاصّ، لأنّ الوصف الإنشائي لا يخدمه، و لأنّه مضطر إلى استعمال معارفه العلمية في وصف الأرض والفضاء »[1].

و يمكن تقسيم وصف المكان، مثلما يتجلّى من الروايات الثلاث إلى قسمين رئيسيين: المكان المفرد المحدود المساحة، كالمكان في رواية فيصل الأحمر، فهو ينحصر في صورة غرفة مغلقة تحتوي أدوات علمية متعدّدة: شبكة، بطاقات طيفية، ميكروفون ... أمّا الثاني فهو المكان المفتوح والمتعدّد الذي يتجاوز المكان الواحد المخصوص بوصف وتعداد مكوناته الدّاخلية، ويتّضح الانفتاح والتّعدد في "الرحلة الثامنة للسندباد"؛ حيث قدم صاحبها إمكانيات متعدّدة لوصف المكان: فوصف بعض الأمكنة التي تمتلك مرجعيات واقعية كمدينة بغداد في مقاطع موجزة، وبعدها انقطع لتقديم المشاهد الغرائبية ووصف مركبة سندباد وأصدقائه، وسفينة شاقور وقلعته، ومنطقة رجال الحجارة، وللأرض في فترات وجودها الأخيرة.

ولعلّ أهم ملمح يقوي ويدعم حضور الخيال العلمي في رواية جيلالي بسكري هو ارتكازها على عنصر الفضاء؛ إذ يستبعد أن تتضمّن رواية ما هذا المكان المفتوح دون أن تكون رواية خيالية علمية* . و لم يعرض بسكري أحداث روايته ضمن فضاء المجموعة الشمسية المعروفة، وإنّما ضمن فضاء مفترض يضم كوكبا جديدا (منقرة)، و لم يتخذ الفضاء من جهة أخرى موضعا للرحلة الخالصة حيث تعبره الشخصيات في سفينة فضائية وصولاً إلى كوكب معيّن تجري فيه مجمل الأحداث، بل جعل الفضاء مسرحًا للصراع بين قوى الخير وقوى الشر، وأتاح له ذلك عرض صور متقدّمة لتكنولوجيا الحرب (مراكب فضائية حربية، أسلحة تشحن عن بعد، شاشات مسح الفضاء وترصّد العدو...). ويمكن القول إن الفضاء في رواية الخيال العلمي لا ينظر إليه بوصفه مكانًا مجهولاً لم يكتشف الفلكيون سوى جزء ضئيل جدًا من غياهبه؛ فمنذ أن وطأت قدم الإنسان سطح القمر سخّر الكُتّاب إمكانياتهم التخيّلية لخلق عوالم فضائية متعدّدة تعيش بها أجناس بشرية أو كائنات أخرى، وتعدّ صورة الحرب أكثر الصور ورودًا ضمن تلك العوالم، وهي تبيّن مَقدرة الكُتاب على استغلال رصيدهم العلمي وكفاءتهم التخيّلية في وصف أحدث طرق القتال، وأحدث الأسلحة وسفن الفضاء ...

اتبع طالب عمران نفس نمط توظيف المكان في رواية "الرحلة الثامنة للسندباد"؛ إذ إنّه عمد في روايته "البعد الخامس" إلى الانفتاح على عدّة أمكنة و لم يعرض الأحداث ضمن حيّز مكاني مفرد ضيّق، ولعلّ كثرة الأماكن مرتبط بموضوع "الرحلة" التي قام بها طارق ولينا وماهر، والتي تستدعي

---

[1] سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية – دراسة، ص 65.

* هذا العنصر الذي اعتاد القراء ربطه بالخيال العلمي منذ بروز قصص جول فيرن.

التوقف في مواقع عديدة إلى غاية عقد اللقاء مع حامد ومعرفة سرّه العلمي. والملاحظ في طريقة توظيف طالب عمران لعنصر المكان أنه لم يقم بتصويره تصويرًا علميا وافيا، فقد طغى ذكر الأمكنة التي لم تبرز فيها مواصفات علمية (فنادق، المدن التي يحل بها طارق ولينا وماهر)، أكثر من ذكر الأمكنة ذات المواصفات العلمية، و لم يذكر من هذه الأمكنة سوى اسمها وبعض ارتباطاتها العلمية مثل الجامعة الهندية التي يجري بها مؤتمر طبّ النفس والخوارق، والمختبر العلمي الذي يجري به حامد اختباراته البيولوجية ... ورغم ضعف المواصفات العلمية للأمكنة الواردة في الرواية فإنّ تلك الأمكنة جميعها قد قدمت في معرض الحديث عن الرحلة العلمية التي تمت من أجل غرض علمي محض، وبالتالي فالغرض العلمي الذي ارتبطت به جلّ الأماكن الواردة في الرواية يعزّز حظوظ انتمائها إلى سرد خيالي علمي ولا يضعفها.

يتبيّن مما سبق أن وظيفة المكان في رواية الخيال العلمي تتوافق مع وظيفة المكان في أيّة رواية تنتمي إلى صنف دلالي آخر، فالفضاء المكاني عنصر أساسي لا يستغني عنه السرد الأدبي بصفة عامة، ولكن التشابه الوظيفي لا يغني الكاتب الخيالي العلمي عن تغريب مواصفات ومشاهد الأمكنة التي اعتاد القارئ استقبالها، فيعيد تشكيلها انطلاقا من المعجم العلمي الذي يحوزه، مضيفا إليه كلمات جديدة تستدعيها المشاهد المميّزة التي يريد بثّها في روايته ... ووصف المكان بمكوناته المفترضة يضفي قيمة كبيرة على أدب الخيال العلمي، وإذا ما تناقص حضور المواصفات المكانية المفترضة في رواية تنتمي صراحة إلى أدب الخيال العلمي فذلك لا يضعفها لأنّ قيمتها لا ترتبط بالمكان وحده، رغم أهميته الكبرى، وإنما ترتبط أيضا بعناصر أخرى تتقدّمها الشخصية والزمن.

الزمن:

يعد عنصر الزمن ركيزة أساسية من ركائز بناء الرواية وتقييمها في نفس الوقت، لأنّ عملية سرد الأحداث ترتبط بصفة مباشرة بمدة زمنية معينة، مثلما يرتبط الوصف بصفة مباشرة بالمشاهد المكانية؛ فحركة الشخصيات وأفعالها تجري خلال زمن، ولكن الزمن الروائي لا يتطابق في أغلب الأحوال مع الزمن الحكائي الحقيقي المرجعي المرتبط بمدلول النّص وأفكاره الكلّية، فالرّواية بناء فنّي، ولغته تقتضي التحكم والتصرف الخاصّ في الوضعية الزمنية داخل النص؛ إذ لا يعقل لروائي يحكي سيرة حياة شخصيته الرئيسية أو يصوّر ويصف رحلة طويلة يقوم بها البطل، أن يسرد جميع الجزئيات من بداية الحدث إلى غاية نهايته، فالضرورة الفنية في مثل هذه المواقف تقتضي منه الحذف والاختصار والتلخيص، وتقديم المضمون الحكائي ضمن قالب سردي لا تتجاوز قراءته فترة محدودة جدًّا مقارنة بالمسافة الزمنية الطويلة التي عمد الرّوائي إلى تقليصها لغويا، ومن ثمّ فكاتب الرواية مهما كان نوعها أو موضوعها: « غير مرتبط بضرورة تصوير الزمن الجاري حرفيا وبصورة مباشرة، الشيء الذي هو من خصائص المسرح، حيث يتطابق في حدود المشهد المسرحي، الزمن الضروري من أجل التصوير

تطابقا كاملا مع الزمن المصور. في العمل الأدبي يمكن أن تُقدم مواصفات دقيقة مفصلة لفترة زمنية موجزة للغاية (...) في الأغلب يقدم الكاتب، على العكس، مواصفات متماسكة متراصّة للغاية لفترات زمنية طويلة للغاية »[1]. فالكاتب يوظف مختلف التقنيات والعناصر اللغوية من أجل تمديد الزمن الوجيز جدًّا، لأن في ذلك التوظيف غاية فنية معيّنة تقتضيها العملية السردية، أو من أجل تضييق الزمن الطويل الذي ينأى بدرجة كبيرة عن الحاجة الفنية التي تقتضي تقليص الزمن الفعلي الطويل الذي تُحرّك داخله الأحداث والأفعال.

ترتبط طريقة عرض الزمن في الرواية بمصطلحين أساسيين "زمن السرد" الذي تتحكم فيه العلامات اللغوية الفنية، و "زمن القصة" الذي يمثل زمن الحكاية كما لو قرئت من جهة المضمون باستعادة جميع المقاطع اللغوية المزاحة فنّيا. ولا يُنظر إلى المصطلحين من ناحية التضييق والتمديد وحسب، بل من ناحية الترتيب أيضا؛ إذ لا يخضع زمن السرد بالضرورة للتتابع المنطقي الطبيعي للأحداث كما يحصل بالنسبة لزمن القصّة الذي يشترط الترتيب والتتابع، فبينما يتخذ زمن القصة الرسم البياني الآتي:

أ ← ب ← ج

قد يحتمل زمن السرد الشكل الآتي:

أ ← ج ← ب

حيث يبتدئ الحدث وفق مساره الطبيعي (أ)، ثمّ يستبق الروائي فجأة لحظة النهاية أو الحلّ (ج)، ليعود مجدّدًا نحو اللحظة التي كسر فيها تتابع الزمن فيبيّن الكيفية التي تدرّجت وفقها الأحداث نحو الخاتمة. ويحتمل أن تعرض الأحداث بطريقة أخرى تحدث المفارقة بين زمن السرد وزمن القصّة؛ وهذه المفارقة في جميع التجليات والمظاهر، تكون إما استرجاعًا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة[2].

لا يُقصد بالاسترجاع عودة الكاتب إلى الزمن الماضي وتحريك أحداث ضمنه، وإنّما يقصد به قبل كلّ شيء إيراد أحداث سابقة، أصلها أن ترد متأخرة عن النقطة التي قطع فيها الكاتب التتابع الزّمني الطبيعي للأحداث فبدلاً أن ينطلق من بدء الحدث ينطلق من منتصفه أو نهايته عائدًا أدراجه نحو الخلف للتفصيل والتوضيح. و كذلك الاستباق؛ فهو لا يُقصد به اختيار الزمن المستقبلي قَرُب أو بعد لعرض الأحداث وإنّما « تقديم موعدها وإيراد خبرها قبل أن يحين زمنها في سياق الرواية »[3].

---

[1] مجموعة من الكتّاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، ص 88.

[2] ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي، ط 03، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م، ص ص 73، 74.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، ص 103.

أي إن كلا من الاسترجاع والاستباق مرتبط بسياق الرواية ومتعلق بكسر المسار الطبيعي للأحداث، والذي يُفترضُ أن يتم بالفعل. ولا يتعلق الأمر بخلق بيئتين واحدة تنعقد ضمنها الأحداث في الزمن الماضي والأخرى في المستقبل. و يتضح أيضا من الرسم البياني السابق أنّ الاستباق والاسترجاع مرتبطان بعلاقة حتمية؛ فحيثما استبق الكاتب الأحداث فهو مضطر للعودة نحو بداية الحدث، وحيث استرجع فهو مضطر أيضا للعودة إلى اللحظة اللاحقة التي قطعها من أجل عرض أحداث سابقة.

ولكن، رغم أنّ الكاتب يسترجع ما حقّه التقديم، ويستبق ما حقّه التّأخير لدواع فنية يفرضها الشكل الفني وليس مضمون القصّة، فإنّه في حالة الاستباق تحديدًا قد يلجأ إلى تقديم أشياء لاحقة لا تتعلق بنمط ترتيب الأحداث وإنّما بالمستقبل بوصفه زمنا حقيقيا، كتصوير مشهد حلم يضمّ حدثا سيقع مستقبلا مقارنة بالزمن الذي تتموضع فيه الشخصية، أو تقديم صورة للشخصية كما تتمنّى أن تكون مستقبلا، أو تقديم نبوءة عما سيحصل في الزمن اللاّحق أيضا ... وعندما يقصي البحث هذه الصور الاستشرافية القليلة ويتتبع رأي جيرار جينيت (Gérard Genette) القائل بأنّ « الحكاية، ولو الأدبية، و لو الحديثة، لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ غالبا إلى الاستعادة »[1]، فإنّ مثل هذا الطرح يستدعي التّساؤل: هل يشكّل المستقبل في رواية الخيال العلمي، بوصفه زمنا حقيقيا متعلّقا بالمدة الزمنية اللاحقة وليس باستباق الأحداث اللاحقة التي يُفترض تأخيرها في مسار السرد، عنصرا ثانويا كما هو حاصل في بقية الأنواع الروائية؟ أم المستقبل هو بؤرة تميّز السرد الخيالي العلمي عن بقية الأنواع السّردية؟.

لا يشكل المستقبل جزءًا ضئيلا أو منعدما في الحيّز الروائي الخيالي العلمي، فليس المكان العلمي الذي يتجاوز المحيط الطبيعي الموجود فعليا ما يميّز البيئة السردية وحسب، فما يميّزه أيضا هو إدراج الأحداث ضمن زمن لم يأت بعد و لم يتحقّق؛ فقد يتميّز كاتب خيال علمي بتقديم الأحداث في مكان لا تتوافق معه معطيات عصر الكتابة، كما قد يتميّز أيضا بدفع الأحداث للوقوع ضمن زمن المستقبل لتصبح أحداثا مرهونة بالتوقع والاحتمال في أي زمن ممكن مفترض ما دام المستقبل لم يحدّد تاريخ نهايته، فالأحداث ليست حقيقية ولا واقعية، وقد تختلف طبيعتها عن طبيعة الحوادث العادية المألوفة في الروايات الأخرى وفقا لاختلاف طبائع الشخصيات عن الطبائع المألوفة أيضا (رؤية أو منظور إنسان آلي، أو أي إنسان طبيعي ينظر إلى الأشياء ويتعامل معها تعاملاً يفوق التعامل الراهن نظرا لمستوى التقدّم العالي المفترض ...)، فالزمن المستقبلي هو الزمن المفترض الذي تقع ضمنه معظم الأحداث المفترضة التي يقدّمها كتّاب الخيال العلمي في رواياتهم، ولعلّ البعد الزمني المستقبلي هو أبرز العناصر

[1] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م، ص 33.

المميّزة للبيئة السردية الخيالية العلمية أكثر من الشخصية والمكان؛ فهذان العنصران لا يتميّزان بكون الشخصية تقوم بأفعال خارقة وتتواجد ضمن مكان مزود بتقنيات علمية متفوقة، بل لأنّ الشخصية تقوم بتلك الأفعال في المستقبل، كما أن المكان العلمي الفائق التطوّر ليس المكان المفترض ضمن الإطار الزمني الحقيقي بل هو المكان المفترض ضمن الزمن المستقبلي. و من ثمّ فالمستقبل يُعدّ بؤرة الرواية الخيالية العلمية، و « لا يمكن فهم الخيال العلمي إلا في بعده الزمني [المستقبلي] »[1]، ثمّ ألم تستند جلّ مفاهيم أدب الخيال العلمي على عنصر الاستباق أو التوقع والاحتمال والافتراض أكثر من ذكرها للإطار المكاني المختلف*!.

سبق القول بأنّ حوادث الخيال العلمي المفترضة تجري في زمن مستقبلي مفترض، فيستبدل الكاتب المقدمة الافتراضية الجديدة "سيحصل في السنوات القادمة" بمقدمة القص التقليدية "كان يا مكان" (أو أية مقوّمات أخرى تدلّ على الزمن الحاضر)، ورغم ذلك فإن الكاتب لا ينظر إلى ذاته بوصفه مستبقا لأحداث لم تأت وإنّما « يضع نفسه في زمن لاحق لزمن القراءة »[2]، كأنّ القاص الخيالي العلمي بمنظور جان غاتينيو لا ينظر إلى ذاته بوصفه مؤلّفا حقيقيا لنص يقرؤه القراء المعاصرون له من حيث هو نصّ مفترض في جميع جوانبه، ويستبق الزمن المفترض لوقوع أحداثه، بل بوصفه تابعا للزمن المفترض داخل النص الروائي، فينصّب نفسه شاهدًا على الأحداث المتخيّلة، فلا يذكُرُها من باب الاستشراف والتوقع والاستباق بل يصوغها صياغة أخرى تجعلها قائمة مقام الأحداث التامة التي وقعت بالفعل وانقضى زمن وقوعها.

ووفق هذا المنظور قدّم كلّ من فيصل الأحمر و جيلالي بسكري روايتهما؛ فهما لم يوظّفا عنصر الزمن بوصفه عنصرًا جزئيا يخدم فكرة محدودة، بل بوصفه الفكرة الرئيسية التي تنتظم وفق مسارها الأحداث الكبرى في الرواية، ومن ثمّ فقد تجاوزا مطيّة تقديم زمن المستقبل عبر صورة الأمنية أو صورة الحلم، ومدّدا تلك الفترة ليقدّما الأحداث الدرامية بنفس هيئة استغلال الرواية العادية الزمن الماضي أو الحاضر لعرض أحداثها.

و لم يكتف فيصل الأحمر بعرض أحداث مفترضة في المستقبل وكأنها قائمة بالفعل وانقضى أجلها وحسب، فقد عمد إلى المزج بين الأزمنة الثلاث، لكن ليس بطريقة منتظمة يفتتح مسارها الماضي، ثم يأتي بعده الحاضر ثم المستقبل، وإنما بطريقة تُنبئ عن وجود مفارقة سردية عبر كسر التتابع الزمني المنطقي للأحداث، فينفتح القارئ ليس على إمكانية قراءة وحيدة بل على ثلاث إمكانيات محتملة، أوّلها: اتّخاذ زمن تأليف فيصل الأحمر لروايته (2008م) حاضر الحكي، ومنطلقا لعرض حياة

---

[1] جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 127.

* للاستزادة في هذه الفكرة، ينظر، المبحث الثاني من الفصل الثاني، ص 112.

[2] جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ص 129.

العلواني التي تمثل فترة المستقبل (منذ ميلاده سنة 2017م) بالنسبة لفيصل الأحمر، وهذا منظور استشرافي محض، حيث يرسم الكاتب صورة حياة مفترضة لم يتعيّن موعدها الزمني الفعلي. والثاني اتخاذ زمن العلواني حاضر الحكي: أي بقلب ما كان في المنظور الأول متوقعا مفترضا يشغل فترة المستقبل، حقيقة فعلية وكأن الموعد الذي افترضه الأحمر قد تعيّن بالفعل، وفي خضم هذا الزمن المستقبلي الذي انقلب حاضرا، تحدث المفارقة السردية المشار إليها؛ إذ بعد عرض تفاصيل معينة متعلقة بحياة أمين العلواني، يكسر مسار الحكي الطبيعي بعد معرفة العلواني، الشخصية الحاضرة، بوجود شخصية قديمة تنبّأت بوجوده، وهنا يعمد السّارد إلى اعتماد تقنية الاسترجاع السردية من خلال عرض مشهد تنقيب العلواني عن حياة تلك الشخصية القديمة، كما أنّه يُحدث مفارقة أخرى تتجلّى في استباق وجود شخصية مستقبلية (بالنسبة لحاضر العلواني المتحقّق) ستحل بعد نصف قرن من وجود العلواني، وتقوم بتسجيل جميع تفاصيل حياته، وتلك شخصية مالك الأديب التي تمكّن القارئ من طرح إمكانية قراءة ثالثة باتخاذه زمن وجود مالك الأديب هو الزمن الحاضر الذي يكون بصدده هذا الرجل شاهدًا على الحياة السابقة لرجلين: حياة ماضية قريبة من حاضر مالك الأديب تمثّلها حياة أمين العلواني، وحياة ماضية أسبق بقليل من حياة أمين العلواني، و تبعد عن حياة مالك الأديب بقرن تقريبا، وتمثلها حياة فيصل الأحمر ...

خصص جيلالي بسكري مساحة واسعة من أجل توضيح تفاصيل بنية الزمن المستقبلي المرتبط بأغلب أحداث الرواية، وكان حريصا على تحديد الفترات الزمنية (تاريخ وصول سندباد إلى بغداد بعد إتمام رحلته السابعة، وتاريخ التواجد في البيئة المستقبلية الجديدة، والفترة الزمنية المقدرة بسبع سنوات ضوئية التي يتطلبها الانتقال من مركز الخلافة العباسية إلى منقرة ...). وتضمّنت رواية جيلالي بسكري هي الأخرى مفارقة زمنية، ولكنه قدّمها بطريقة مختلفة لا تحتوي تعقيدات كبيرة أو تحتمل قراءات عديدة؛ فقد قدّم في بداية الرواية أحداثا تشغل فترة الخلافة العباسية في عهد هارون الرشيد، وهي فترة تمثل الحاضر الفعلي الذي يحياه سندباد. ولكن السارد لم يتوقف عند هذا الحاضر فترة طويلة وإنّما قطع مسار الحكي الطبيعي عندما عرض مقطعا قصيرا كسر من خلاله النمط التتابعي الكلاسيكي، و يتضمن استرجاع سندباد الحادثة التي حصلت له ولرفاقه في أوّل لقاء بأهل منقرة على مسامع هارون الرشيد، فعرض تلك الحادثة الواقعة في المستقبل على أنّها حادثة ماضية لأنّها بالفعل قد أضحت من الماضي، ثمّ بعد هذا الكسر ينطلق السارد في عرض مغامرة سندباد الثامنة رفقة أصحابه، والتي جرت أحداثها في الزمن المستقبلي الذي تحوّل إلى حاضر يحيا أولئك الرفقاء في أجوائه حياة فعلية متحقّقة، وبموجب هذا الحاضر تحوّلت الفترة الحاضرة السابقة التي عرضت في إطارها أحداث البيئة العباسية إلى فترة ماضية، واكتفى جيلالي بسكري بعدها بعرض مجمل الأحداث في إطار الفترة المستقبلية بعدما أضحت الحاضر الفعلي للرّواية.

أمّا طالب عمران فكانت معالجته مختلفة عن معالجة الكاتبين السابقين، فكيفية عرضه للأحداث في بيئة مكانية تتضمّن كلّ معطيات الواقع الموجود المألوف (فنادق، جامعة، معرض، شوارع شعبية في الهند)، ثمّ عرض رحلة البحث عن حامد في بيئة زمنية يتساوى فيها زمن السرد الحقيقي الذي يتواجد به المؤلف مع زمن القصّة المتخيّل، يوحي بأنّ الرواية تفتقد أهمّ ملمحين مميّزين للخيال العلمي، وأنّه ليس هنالك تطابق بين العنوان الجزئي الوارد على واجهة الرواية: "رواية من الخيال العلمي"، والمضمون الداخلي الذي يدّعي الكاتب انتماءه إلى ذلك الحيّز الخاص، ولكن هذا الأمر يجانبه كثير من الخطأ لأنّ أدب الخيال العلمي لا يتطلّب بالضرورة الإغراق في وصف المكان العلمي وإدراج الأحداث في إطار المستقبل من بداية الرّواية إلى آخرها؛ فالكاتب قد اقتفى أثر التطورات الأخيرة التي مست أدب الخيال العلمي، وتتعلّق بالاهتمام بالجانب النفسي للإنسان وبعث مكامنه النفسية بتسخير المخيّلة لتشكيل عالم خاص ميزته الارتكاز على فكرة علمية في علاقتها بالقوى الداخلية النفسية، ممّا قد يسمح بتسمية هذا الفرع من الخيال العلمي بالخيال العلمي النفسي أو أدب الخيال النفسي على غرار أدب الخيال العلمي الفانتازي و أدب الخيال السياسي و أدب الخيال الاجتماعي ...

وذلك ما اعتمده طالب عمران في روايته؛ ارتكز على فكرة علمية معروفة وهي نظرية النسبية أو فكرة الأبعاد الأربع، ولكن مضمون روايته لم ينغلق عند هذه الفكرة لأنه اتخذها منطلقا لبناء العالم النفسي المفترض الذي تحكمه قوى نفسية متباينة، أبرزها تلك القوى التي تخصّ حامد وزيدي اللّذين بلغا البعد الخامس الذي أضحى البعد الجديد المنبثق عن امتزاج الأبعاد المكانية مع البعد الزمني. وهذا البعد المفترض هو الذي يحدّد بالفعل انتماء الرواية إلى الخيال العلمي، لأنّ الكاتب قد اتخذه تحديدًا عنوانا لروايته و لم يربطه بتلك القوى النفسية الناتجة عن إتقان اليوغا مثل الارتفاع والانفصال عن الجسد، وذلك يجعلها أكثر تمثيلا للخيال العلمي من تمثيلها للأدب العجائبي الخالص، ثمّ إنّ البعد الخامس يحيل مباشرة إلى أبرز مواضيع الخيال العلمي، وهو بناء عالم مواز للمكان الأرضي أو تشييد عالم زمني جديد تميزه سهولة الانتقال إلى المستقبل أو الانتقال عبر الأزمنة المختلفة، أي بسهولة الانتقال في الأزمنة الثلاثة والرجوع إلى أية فترة تقرر الشخصية ارتيادها. وقد مزج طالب عمران بين العالمين الموازيين؛ فهو لم يجعل البعد الخامس حكرا على المكان الجديد لوحده أو حكرا على البيئة الزمنية بمفردها، بل مزج الحيزين، وذكر بأن قدرة حامد وزيدي على ارتياد الأمكنة القاصية والمجهولة تتساوى مع قدرتهما على الانتقال عبر الأزمنة المختلفة، وضمنها الانتقال نحو المستقبل. ومع ذلك لم يقدم الكاتب تفاصيل ذلك العالم المستقبلي و لم يجر ضمنه أحداثا تجري مجرى الأحداث الواقعة بالفعل كما في روايتي "أمين العلواني" و "الرحلة الثامنة للسندباد"، وإنما تعمد عدم إيراد تفاصيل لذلك العالم ولا حتى توضيح وسائل بلوغه .

اكتفى طالب عمران بذكر علامات تشير إلى وجود البعد الخامس، وعدم الإفصاح ليس منقصة في قدرة الكاتب، وإنّما هو بعد جمالي فني يدفع القارئ إلى تسخير مخيلته لبناء تصورات مفترضة عن ذلك العالم الموازي. وهذا أمر طبيعي يخص أدب الخيال العلمي؛ فهو مزيج من العلم والأدب، ومن ثم هو إفصاح يتطلبه العلم وإضمار يقتضيه الأدب، وإعادة كتابة طالب عمران للرواية بذكر ملامح مفترضة مفصلة للبعد الخامس لن يضفي قيمة جمالية أكبر من القيمة التي حازتها وفق نمطها القائم. ولعل ما يبعثه اعتماد طالب عمران الإضمار أكثر من الإظهار أن بناء الصور الافتراضية في أدب الخيال العلمي لا يقع على الكاتب فقط بل هي مهمة منوطة بالقراء أيضا الذين يقدمون صورهم المفترضة انطلاقا مما يخلفه النص من فراغات تخيّلية، تدفعهم إلى تسخير الإمكانيات الموجودة لتجسيد الصور الجزئية المتخيلة في عالم الإمكان ... وهذا ما يبرز أن أدب الخيال العلمي الجاد هو الأدب الذي يقدم إمكانيات التحقق من خلال إفساح مساحة للتخيل أمام القارئ الذي يقع بفضله تحقيق المعطيات المفترضة الموجودة في النص، وهو ليس ما يثقل العالَم الخيالي العلمي بالتقنيات الجامدة التي تعيق الابتكار وتحدّ من قدرة القارئ على الاستجابة ومن ثمّ تسخير مخيّلته لإعادة التركيب والافتراض وبناء النماذج المادية الممكنة الوجود.

يتبيّن بصفة عامة مما سبق ذكره فيما يتعلق بالأسلوب الأدبي في الروايات الثلاث، أنّ لكلّ كاتب طريقته في تشكيل العالم الخيالي العلمي؛ وسواء أمنح الكاتب قيمة كبرى للشخصية أكثر من المكان والزمن أم المكان أكثر من الشخصية والزمن أم الزمن أكثر منهما، أم ساوى بين العناصر الثلاث فإنّ ذلك لا يعيق انتسابها إلى الخيال العلمي لأنّها متوفرة جميعها ولو بنسب متفاوتة. وتواجدها الضروري، رغم اختلاف النسب، يتماهى مع تواجدها الضروري في بنية رواية عادية، لذلك يقع وجه الاختلاف بين الاستعمالين في الطريقة المختلفة التي يقصد الكاتب الاستناد عليها عندما يعتزم إنشاء رواية خيالية علمية، من دون أن تحيل إلى صنف روائي آخر، وهي طريقة تعتمد أساسًا تتبّع عنصر الافتراض أثناء رسم معالم الشخصية وتحديد سمات المكان ومعالم الزمن؛ فالشخصية لا تتمتع بالصفات الموجودة وإنّما تحتمل صفات جديدة لا يميّزها ارتباطها بعالم السحر والعجائب والقوى الخارقة، وإنّما ارتباطها باختصاص أو اهتمام علمي معيّن، وحتّى إن ارتبطت بعدئذ بقوة خارقة، فالوجود العلمي سيحفظ نسبتها إلى الخيال العلمي ولا يشطط بها نحو الأدب العجائبي.

والمكان الخيالي العلمي يصاغ كذلك وفق منظور افتراضي جديد، فالكاتب ملزم بإجراء تعديلات على المظهر المألوف للعالم الخارجي. وهذه التعديلات ليست مرتبطة بأي شيء يمكن تخيّله وافتراضه، بل هي مرتبطة بما يحقّق للأدب ملمحه الخيالي العلمي، وتتجلّى في بعث منجزات وآلات ومنشآت ومبتكرات علمية في المكان الروائي، وعدم استبعاد كلّ ما هو مألوف، لأنّ الافتراض منطلقه الواقع، ولأنّ الحاضر بداية الطريق نحو المستقبل. أمّا الزمن فلا يرتبط بمعنى علمي معيّن، وملمحه الخيالي

العلمي لا يقع في كيفية السّرد أو في كسر التتابع الزمني المنطقي لأنّ لكلّ رواية مهما كان صنفها سبيل معين في تقديم الأحداث، وهذا الاختلاف أو التنوّع لا يسمح بتخصيص كلّ صنف روائي ببناء وحبكة معينين، وإنّما يقع الملمح الخيالي العلمي عند استحضار عنصر الزمن في اتخاذ المستقبل* الزمن الغالب لسرد الأحداث الرئيسية للرواية، وليس مجرّد حيّز ضئيل لعرض أحداث ثانوية بسيطة، ولكن الكاتب حينئذ لا يقع موقع المستشرف لأحداث لم يتعيّن زمنها المفترض بعد، وإنّما يظهر بوصفه شاهدًا على الأحداث وكأنها قد وقعت بالفعل، فينقلب المستقبل بالنّسبة للقارئ إلى حاضر روائي فعلي، تمت أو يجري تمام أحداثه المتخيّلة. و من ثمّ يحقّق الافتراض تميّز الزمن الخيالي العلمي، من خلال تجاوز فكرة الأحداث المفترضة في زمن لم يتحقق بعد تاريخه المفترض إلى افتراض تمامها ووقوعها في إطار السرد الرّوائي الخيالي العلمي.

* وإن سرد الكاتب الأحداث في الزمن الماضي، فالزمن الماضي لا يميّز الرواية حينئذ بأنّها من الخيال العلمي إلاّ بكونها تستند إلى موضوع رئيسي يستحضر الماضي، وهو موضوع "التاريخ البديل"، حيث يسخّر الكاتب مخيلته لافتراض معطيات بديلة للمعطيات التاريخية المتجسدة، سلبا أو إيجابا. لتوضيح الفكرة والاستزادة فيها، ينظر، المبحث الرابع من الفصل الثاني، ص 166.

المبحث الرابع:

جدلية العلمية والأدبية:

اقتضت منهجية الفصل التطبيقي الفصل قدر الإمكان بين الجانبين العلمي والأدبي في الروايات الثلاث، وإذا كانت هذه المنهجية الجزئية قد كفت الغرض منها وحققته، وهو تبيان مواضع العلمية مضمونا وأسلوبا، ثم تبيان مواضع الأدبية مضمونا وأسلوبا أيضا، من أجل تأكيد الوجود الفعلي لكل طرف على حدة، وإن قلّت نسبة بروز أحد العناصر دون طرف آخر، فالمهم أن الروايات الثلاث قد حققت انتسابها إلى أدب الخيال العلمي عبر بروز تلك العناصر التي تحقق انتماء كل رواية تستوفيها إلى الخيال العلمي مهما اختلفت طريقة الكتاب في عرضها، فذلك راجع إلى كيفية صياغة كل واحد منهم لرؤيته الاستشرافية.

بيد أن المنهجية، في المبحث الأخير من البحث، تقتضي لمّ أجزاء العقد المتناثرة، والتي لا يبرز جمالها إلا بإعطائها شكلا معينا متماسكا، ومثلها أدب الخيال العلمي لا يبرز جماله من خلال أجزائه المنفصلة بل من خلالها موحدة مبدية بالتحامها وتوحدها شكلا نهائيا معينا يعد خلاصة طريقة الكاتب في تشكيل وصياغة العناصر المتناثرة، لأن الأمر على حاله من الانفصال لا يبعث أية قيمة أو جمالية في أدب الخيال العلمي؛ فجماليته لا تبرز في النظر إلى العناصر بهيئتها المتناثرة بل بالنظر إليها مجتمعة ضمن القالب الأدبي الروائي الذي يسمح للكاتب بالحفاظ على أدبية نصه الخيالي العلمي وعدم الوقوع به في هوة العلمية المطلقة. لذلك فمجمل الإشكاليات المتعلقة بهذا المبحث تلخص في الأسئلة الثلاث الآتية: بأي مقدار ابتعد الكتاب الثلاث في رواياتهم عن درجة الصفر؟، و ما القيمة النهائية للعلم ضمن أدب الخيال العلمي؛ هل يستخدم بحيث يطغى على الفنية الأدبية، أم يتساوى معها، أم تطغى هي على وجوده بحيث لا تترك مجالا واسعًا جليّا لظهوره؟، و من ثمّ ما موقع كلّ من الحدّ الأدبي والحدّ العلمي ضمن أدب الخيال العلمي؟.

تبرز شعرية النّص الأدبي من خلال انزياحه عن مستوى تركيب الكلام العادي، من خلال الاهتمام بجانبه الصوتي الإيقاعي وسلاسة بنيته اللّغوية بتذييله وتحسينه بالمحسنات البديعية، وتبيينه وتكثيف معانيه بالصور البيانية التي تمدّ المعنى الأدبي درجة جديدة تتعدّى درجة المعنى البسيط المألوف للعامة، لكن ماذا إن كان العلم يشكّل قيمة مهيمنة في النّص الأدبي، ألا تتحقّق في هذه الحالة شعرية خاصّة ناتجة عن تداخل العلم مع الأدب ووجوده المكثّف ضمنه شكلا ومضمونًا؟.

لم يظهر الكتاب الثلاث في رواياتهم اهتماما بالغا بالصوت اللغوي، يستدعي النظر إلى ذات اللغة وحسب، وتذوّق إيقاعها الخاص دون الحاجة الملحة لطلب مضمونها، باستثناء فيصل الأحمر الذي ضمّن

روايته قصائد شعرية و بنى كثيرا من الجمل بطريقة استعراضية؛ فبعث الجمل باسترسال متواصل من دون انقطاع لولا وجود شَرطة بين الجملة والجملة، أو رجوع بالجملة إلى أوّل السطر بقطعها عن الجملة السابقة، وهذا ما يعطيها طابعا خاصّا في القراءة؛ استرسال في القراءة وتتبع لمعنى معيّن في الجملة الأولى ثمّ انقطاع عنها والانطلاق في قراءة جملة أخرى والبحث عن معنى جديد منقطع عن معنى الجملة السابقة. يحتمل أن تكون هذه الطريقة مرتبطة بطريقة الكاتب الحقيقي في الكتابة، ورغبته في إضفاء نغم جديد على النّمط المألوف، ولكن يحتمل بشكل أكبر أن تكون مستوحاة من طريقة الكتابة الأدبية المفترضة الانتشار في المستقبل، الناتجة عن رسوخ التعامل عبر الشبكة التي ستطبع المرء أو الأديب بصفة خاصة، حسب الصورة المفترضة، بحب التلقائية وإلقاء ما تجيش به النفس والقريحة مباشرة إلى المتلقي الذي يكمّل فعليا العملية الإبداعية التي ترده ناقصة، ويدعم ذلك قول الكاتب في إحدى مواضع الرواية « تحضير لغة جديدة للحياة التّي ستأتي (شيء مثل توصيات عمر بن الخطاب الذي يدعونا إلى تربية الأبناء لزمان غير زماننا، اللغة أيضا يجب أن نكتبها لزمان غير زماننا لأنّ لها قراء غير قرّائها) »[1]. ثمّ إنّ فيصل الأحمر لم يعرض تلك الطريقة (الاسترسال ثم القطع) بغير نسبة، بل نسبها إلى شخصيته المفترضة؛ العلواني الذي يلقي الصوت إلى الشبكة بكيفية آلية تلقائية، ثم يَبعث جملة أخرى أو جملا متتابعة دون النّظر في ترتيبها أو العودة إلى الوراء بحثًا عن معنى الجملة السابقة ...

كما لم يبرز أولئك الكتّاب الثلاث اهتمامًا بالغًا بالمحسنات البديعية والصور البيانية، وإنما كان اهتمامهم منصبا على كيفية إبراز العلم أدبيا، أي تبيان الملمح العلمي دون أن يمحو معالمه الوجود الأدبي، ودون أن يؤثر وجوده في تضاؤل قيمة الجانب الأدبي، وهذا ما تحقق بالفعل في الروايات التطبيقية؛ إذ رغم الفصل المنهجي بين العناصر العلمية والأدبية، فإن كل عنصر لم يكن موجودا بمعزل عن العنصر الآخر، بل بإزائه، مشكلين كلا موحدا باعثا لجمالية خاصة منبعها ليس زخرف الكلام ومحسناته وإيقاعاته، وإنما اجتماع العلم والأدب بحيث لا يقصي أي منهما ظهور الآخر، بل يترع العلم ليفسح مساحة للأدب، كما يترع الأدب ليدفع الأفكار العلمية للبروز و التوثب دون أن تشف عن سطحيتها وجفائها عن البعد الذاتي الإنساني. ومن ثم يعد أدب الخيال العلمي موضعا متحققا لزوال الفاصل المفروض قديما بين الجانب الذاتي الذي يسود الأدب والجانب الموضوعي الذي يبعث اليقين العلمي، وموضعا توج نداءات العلماء المحدثين الذي دعوا إلى ضرورة تجاوز فكرة اليقين المطلق وتمكين الذات من المشاركة في اكتشاف الحقيقة أو صنعها، ونداءات الأدباء الذين رفعوا القطيعة بين الفكرة

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 68.

الذاتية والفكرة الموضوعية، ومنها العلمية التي لا تقع خارج الذات وإنما هي جزء من الأجزاء الكثيرة التي تشكل طموحاتهم وأحلامهم وهمومهم الخاصة .

إذا كان التنظيم المنهجي قد اقتضى الفصل بين العلمية شكلا ومضمونا، والأدبية شكلا ومضمونا كذلك، فإن تحقق الفصل بجزئياته لا يعني سهولة فرز العلمية عن الأدبية، نظرا لشدة التداخل بينهما، ولعل تحقق ذلك الفصل يكمن في تتبع مظان الفكرة العلمية التي تنقل بأسلوب علمي، والفكرة الأدبية المنقولة بأسلوب أدبي، ومن ثم فإن أبرز المواضع التي تتحقق فيها جمالية التداخل بين العلمية والأدبية تكمن في المقاطع التي ينقل فيها الروائي الفكرة العلمية بواسطة أسلوب أدبي تختفي فيه المصطلحات العلمية التي تعد الأصل الأول للتعبير عن تلك الفكرة، لتحل مكانها ألفاظ مشبعة بعاطفة الأديب، تمهد لتجاوز محمولها العلمي إلى التعبير عن قضية ذاتية خاصة أو عن همّ إنساني عام، ومن ذلك قول فيصل الأحمر:

> « إن المعادلات الرياضية أروع مثال على ترجمة العالم كله إلى إشكالية حدود أو حدين فقط، فالمتغير غامض إلى حين ... مجهول مع وقف التنفيذ ... مختف يهدد بالظهور إذا تحركت كوامن المعادلة ... والمعطيات كلها مرتبط بعضها ببعض ... فإذا تحرك معطى تحرك الآخرون .. والخطر الأكبر هو ظهور القيمة الحقيقية للمجهول أو للمجهولين أو حتى المجاهيل الكثيرة ... إن المعادلة الرياضية حقل ملغم مقبل على الانفجار ... إنها نموذج لمراقبة الذات والحرص على المكتسبات القابلة للذهاب والاندثار إذا لم يلتزم كل حد من الحدين حدوده ... وإذا شئنا فلسفة الأمور فإن المتراجحات شيء كالأنظمة المستبدة بالشعوب والمعادلة شيء كالنظام العادل القائم على أساس التكافؤ في الفرص واحترام النظام للفرد ... »[1].

فالروائي لم يحافظ على المحمول الحقيقي لفكرتي المعادلات الرياضية و المتراجحات، بل اتخذهما معْبرا للتعبير عن قضية سياسية اجتماعية مرتكزها التقابل بين النظام العادل و الاستبداد.

ويتبع جيلالي بسكري طريقة أدبية أخرى لنقل الفكرة العلمية؛ حيث قام بنقلها في إطار حواري بحت دون أن يسترسل في تحليلها ضمن مقاطع مطولة تحجب المنظور الذاتي لشخصيات الرواية، ويتجلى ذلك في قوله:

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، ص 70.

« أحس ناد بخفته خفة غريبة. نظر، حائرا إلى أصدقائه وهم يمشون وبالكاد يلامسون خشبات السطح. دفعته قوة من ساقيه وجعلته ينفصل عن السطح. كان معلقا في الهواء يحرك ذراعيه كما نفعل بالأجنحة، و أطلق صرخة وهو يكاد يطير فرحا ودهشة.

– أنا أطير! أنا عصفور!

– عجبا، عنده ريش! قال شيكو.

كان ناد، القلِق، يتلوى ليتفحص جسمه بينما كان أعضاء الطاقم يتلوّون من الضحك.

– لا يا ناد، أنت لم تصبح عصفورا، طمأنه سندباد. نحن بعيدون جدا عن الأرض ولا يوجد أي جرم سماوي في الجوار حتى يجذبنا في حقل جاذبيته. إن كل الأشياء، مثلنا تماما، تطفو في الهواء، مهما كانت قامتها وكتلتها.

– نحن في الفضاء، أضاف أكبر بلطف وهو يداعب رأس ناد البريء » [1].

فالكاتب لم يغرق في تحليل ظاهرة الجاذبية؛ إذ لم يتجاوز بضعة أسطر في شرحها، وكسر جفافها العلمي بوصف حالة الشخصيات وهي تتفاعل بسخرية مع جهل الطفل ناد بظاهرة الجاذبية، وكأن الكاتب يود أن يدفع القارئ إلى تتبع حالة الشخصيات وهيئتها أكثر من تتبعه للفكرة العلمية، ولا غرو في ذلك فليست قيمة أدب الخيال العلمي معقودة بإيراد فكرة علمية معروفة وإنما بكيفية ربطها بمواقف الشخصيات وأفعالها.

تتواجد المصطلحات والأفكار العلمية بكثرة أيضا في رواية طالب عمران، ولكنه يتجاوز محمولها الحقيقي ولا يخصص له سوى مساحة ضئيلة حتى يجعله مرتكزا قاعديا لأفكاره الأدبية المتخيلة فيما بعد، فهو قد يربط المصطلح العلمي والفكرة العلمية بقضية إنسانية عامة، كقوله على لسان الجد حامد: « ومع بدء دراستي الجامعية بدأت معرفتي تزداد وضوحا .. كنت أسأل نفسي كثيرا عن سر تخريب الخلية الحية ووجدت جوابا اقتنعت فيه وهو أن الخلية الحية النباتية تتخرب تلقائيا بقلة الماء والغذاء ومضي الزمن، أما الخلية الحيوانية فتتخرب بالمرض والجوع والتخمة والعدوانية .. وربما كانت الغريزة هي التي تملي على الحيوان ما يفعل أما بالنسبة للإنسان فالوضع مختلف .. »[2]. و قد يكتفي طالب عمران بتحليل أثر الظاهرة العلمية في نفوس الشخصيات، دون أن يشرحها شرحا علميا ولو في سطر واحد، مثل قوله في الحوار الذي أجراه بين ما هر و جده حامد:

[1] جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، ص 46.

[2] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 56.

«– قال لي الدكتور (زيدي) أنك تفوقت عليه بكيفية الانتقال عبر الأزمنة والأمكنة، لماذا تريد العيش في عالم يختلف عن عالمنا؟ ولماذا تؤكد يا جدي أننا لن نراك بعد ذلك أبدا؟

– تعبت من التقيد بجسمي المادي المرهق .. قيود المادة بشعة وثقيلة ..

– و لكن يا جدي بهذه البساطة تتخلى عن عالمنا .. لم لا تبقى حتى يوافيك الأجل وتعيش بيننا.

– ثم أموت بعد أن يضعف جسمي ويشيخ كثيرا، ثم يهيؤون لي جنازة لائقة و تدفنوني في قبر وتذكرونني لبعض الوقت ثم تنسونني مع مر الزمن ..

– هكذا الحياة يا جدي، كلنا سنشيخ وسندفن في قبور، لم لا تكون عاديا مثلنا؟ »[1].

فالروائي لم يقم بتحليل وشرح ظاهرة الانتقال عبر الأزمنة والأمكنة (البعد الخامس)، التي استخلصها من صميم بعد علمي بحت، واكتفى بإبراز وجهتي نظر كل من ماهر وحامد تجاهها وشعورهما الخاص بتأثيراتها .

الاهتمام بتحسين الكلام وتنميقه ليس شرطا إلزاميا تتحقق عبره شعرية أدب الخيال العلمي، ويتبيّن ذلك جليّا باستحضار رواية "الرحلة الثامنة للسندباد"؛ فهي رواية مترجمة، والأصل في الترجمة أنّها تضعف جمالية النص الأدبي لأنّها تحجب الاختيارات الأسلوبية والإيقاعية التي قدّمها الأديب دون غيرها*، ولكن ذلك لم يقلّل من قيمة الرواية لأنّها تنتمي إلى صنف أدبي خاص تتحقّق شعريته بامتزاج روافده العلمية والأدبية، فهذا الصّنف يتنزل أحيانا إلى درجة الصفر العلمية ويترفّع أحيانا أخرى إلى درجة الأدبية في حركة دائبة بين العلمية والأدبية دون وضوح الحدّ الفاصل بينهما، لأنّ أدب الخيال العلمي يقع بين الطرفين ولا ينجذب نحو السلطة التّامة لكلّ طرف على حدة، فموضعه هو « أرض وسط بين الحقائق الكاملة بما لها من أقدام راسخة، وصلابة، والكذب التّام ذي الألوان القزحية والشفافية والرقّة التي تمكّنه من الانفلات ليمضي في طريقه عبر الأثير »[2]. لذلك فمهمة أديب الخيال العلمي أن يسخّر كلّ إمكانياته العلمية والأدبية ليشكّل عالمًا جديدًا متخيلاً لا يعدّ علميا بصفة تامة ولا أدبيا بصفة تامة أيضا.

الخيال إذن مصدر جمالية وشعرية أدب الخيال العلمي، فالنصوص الروائية الثلاث الموجهة للتطبيق كانت كافية لتوضيح فكرة تداخل البعدين العلمي والأدبي، وتأثير أحدهما في وظيفة الآخر؛ حيث إنّ المتخيّل العلمي كان خاضعا لتأثيرات العناصر الأدبية، كما أنّ المتخيّل الأدبي محصور

[1] طالب عمران، البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، ص 72.

* للتوسع في الفكرة والاستزادة فيها، ينظر، المبحث الرابع من الفصل الأوّل، ص 76.

[2] إسحاق أسيموف، الحقيقة والخيال، تر: محمد جمال الدين الفندي و جابر عبد الحميد جابر، ص 10.

بشكل كبير بتفصيل جوانب الفكرة العلمية. يضاف إلى ذلك أن الفصل المنهجي الذي سبقت الإشارة إليه ليس دليلا كافيا على حدوث قطيعة تامّة بين الطرفين لأن ما يحتويه المضمون العلمي ليس أفكـــارًا حقيقية بل أفكارًا مفترضة، ولا يشكل فيها الموجود الفعلي سوى حيّز ضئيل جدّا؛ حيث إنّ الروائـــي (عالما كان في أصله أم أديبا) ليست غايته ما هو موجود علميا، وإنما تجاوزه وطرح افتراضات جديدة تتداخل مع الأفكار الأدبية في مرتكزها المتخيّل، بحيث يصعب إدراك مواضع الفصل بـــين الطـــرفين (الشبكة بمنظور جديد مفترض، البعد الخامس بوصفه حيّزا مفترضًا يلحق البعد الرابع المتحقّق، الحيـــاة في الفضاء الخارجي بوجود مجرّة جديدة تتجاوز ما هو مكتشف فعليا في الزمن الحاضر ...).

كما أنّ جمالية أدب الخيال العلمي لا تتحقّق في ارتكاز الجانبين العلمي والأدبي على الخيال لوحده بوصفه عنصرًا جامعًا للطرفين أو متحققا فيهما معًا، واعتماد الخيال الأدبي مرتكزًا لتوسيع فضاء الفكرة العلمية المحدودة، والفكرة العلمية لتجديد منابع الخيال الأدبي ومشاهده. كمـــا لا تتحقّـــق جماليتـــه فقط بنقل الأفكار العلمية بلغة أدبية سلسة تترفّع عن مستوى اللغة العادية واللغة العلميـــة الـــصارمة معًا، مفصحة عن رؤية الكاتب وانفعالات الشخصيات المتخيّلة، ومجمل القضايا الأدبية والاجتماعيـــة و السياسية ... وإنما تتحقق جماليته أيضا من خلال تداخل الروافد العلمية والروافد الأدبية، المنفـــصلة ظاهريا شكلا ومضمونًا عن بعضها البعض، داخل نفس القالب الروائي الذي يشكّله الكاتب بطريقـــة خاصّة؛ بحيث يخلع عن أهمّ عناصره ملامحها المعهودة، ليس بصفة كلّية وبالانقطاع الكلّي عمّا ألفـــه القارئ، ولكن بالقدر الكافي الذي يسمح بنسبة الرواية إلى أدب الخيال العلمي، فيضفي على الشخصية والزّمن والمكان ملامح جديدة تسمح بإضفاء الجدّة والتميّز على العناصر السردية الأخرى، من حبكة و صراع و سرد و حوار و وصف، فكل من هذه العناصر مرتبط بأفعال الشخصيات وموقعها الزمني و حركاتها أو وجودها في أمكنة معيّنة.

ومن ثمّ يعدّ الخيال سبيل تحقيق جمالية التـــداخل بـــين العلـــم والأدب ضـــمن أدب الخيـــال العلمي، فالأدب فيه لم يفقد قيمته لأنّه ظلّ مرتكزًا على عنصر الخيال، والعلم أيضا لم يفقـــد قيمتـــه بوجوده بمحاذاة الأدب المتخيل ما دام الخيال قد صار عنصرًا طبيعيا في العلم، والمميّز في هذا التـــداخل ليس المزج البسيط بين عنصرين مختلفين يشكّل الخيال ركيزة أساسية فيهما معًا، بل المميّـــز والأكثـــر فاعلية هو توجيه الخيال الأدبي نحو قضية علمية وطرح افتراضات علمية قد تتجاوز بدرجـــة كـــبيرة الحقيقة العلمية الموجودة، وحينئذ يتماهى الخيال الأدبي مع الخيال العلمي، دون أن تـــصبح الـــسيطرة المطلقة للخيال العلمي لأنّه لا يتجلى إلا داخل قالب سردي تتحقّق فيه جميـــع العناصـــر والمقوّمـــات السردية، ولكن تلك العناصر والمقوّمات من جهة أخرى لا تظهر جميعها بالصورة المألوفة وإنّما بصورة خاصّة نابعة عن تأثيرات الخيال العلمي. يضاف إلى ذلـــك أنّ الرّوائـــي لا يوظّـــف الخيـــال الأدبي من أجل استعراض أفكار مفترضة علمية بحتة في عالم تقني صناعي محكم، مغلق على جميـــع المنافـــذ

الأخرى، بل يوظّف الخيال الأدبي ومختلف الإمكانيات الأدبية من أجل إبراز قضايا نفسية وأخلاقية واجتماعية وسياسية ترتبط بالقضية العلمية من قريب أو من بعيد، لأن الغرض من إنشاء نص أدبي خيالي علمي ليس تقديم عالم علمي بحت ينم عن قصور رؤية الكاتب وسطحيتها، بل انتقاد ذلك العالم العلمي وفرز جوانبه السلبية والايجابية قصد تجاوز مشاكل الحاضر وعوالق مشاكل الماضي فيه، وتقديم رؤية شاملة للحياة بجميع جوانبها، تنمّ عن مقدرة الكاتب في فهم الحياة الإنسانية، وتبعث في المتلقين الاستعداد للتّغيير الإيجابي والطموح لعيش حياة آمنة ومستقرة في المستقبل، من خلال استيعاب الإنذارات المبثوثة عبر المشاهد الروائية الخيالية العلمية، المقدمة في صور مختلفة ومبتكرة.

خاتمة

خاتمـــة:

تناول البحث ثلاثة فصول، يعالج كل منها إشكاليات جزئية معينة، وجميع تلك الإشـــكاليات يجتذبها تيار واحد، أوله ومنتهاه يتعلق بإبراز جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي ضمن جـــنس أدبي خاص يتأسس بروافده العلمية وروافده الأدبية، ويقع فيه العلم بوصفه شـــرطا أساســـيا تقتـــضيه الضرورة، وليس اكتساب الأدب بعدا معنويا ثانويا تحجبه التراكيب اللغوية الأدبية، لأن العلم ضـــمن أدب الخيال العلمي حاضر شكلا ومضمونا فيه، كما أنه ليس من شأن العلم تمييع المعنى الأدبي وكسر تناغم وعذوبة الأصوات الأدبية، لأن وجوده (شـــكلا ومـــضمونا) يؤســـس لوجـــود أدب الخيـــال العلمي، وانقطاعه عنه يعني انقطاع وجود هذا الصنف الخاص الذي لم يتأسس فعليا إلا بانبثاق الثـــورة الصناعية التي أنبأت بدخول عصر علمي من جميع الجوانب، حتى في الأدب، ومن ثم كان طبيعيا أن يبرز في القرن التاسع عشر بالذات أدب الخيال العلمي الذي تسبب في تراجع قيمة الإشـــكالية الكـــبرى: إلى أي مدى يتسبب العلم في ضعف الأدب ورتابته؟.

يعد أدب الخيال العلمي مصدر حياة وغنى ونماء في الأدب، وخصوصا عند الغربيين أين أصـــبح يشكل نوعا من الأنواع الأدبية الكلاسيكية التي تستحق الممارسة أو الكتابة الإبداعية وأيضا الدراســـة الأكاديمية وفق أحدث المناهج النقدية. و لم تعد المسألة مسألة جدوى العلم في الأدب وإنما مسألة كيفية ابتكار الصور المختلفة التي من شأنها إضفاء بعد جمالي على أدب الخيال العلمي، لهذا لم يثبت هذا النوع الخاص بصورته المعهودة عن جول فيرن، بل انبثقت عنه صور عديدة تنجذب كلها نحو النوع الرئيسي رغم اختلاف المسميات، لأن المنظور العلمي ظل قواما رئيسيا فيها (أدب الخيال العلمي الصعب، أدب الخيال العلمي الشعري، السيبربونك، أدب الخيال السياسي، أدب الخيـــال العلمـــي الفانتـــازي...). ولعل هذا ما يثبت أن أدب الخيال العلمي من الأنواع المتجددة، بتجدد الصور العلمية المتخيلة، وهـــو لا يثبت عند صورة أو أنموذج علمي متخيل واحد يقتفيه جل الأدباء؛ فشرطه وجود الحيـــز العلمـــي والحيز الأدبي وامتزاجهما وفق صورة معينة تحددها رؤية الكاتب الخاصة، لهذا فالعلم كان مصدر جدة للأدب في أساليبه ومضامينه، حيث إن مجمل كتاب الخيال العلمي يتحاشون الأســـاليب والمـــضامين التقليدية المكررة باستمرار، ويبدعون في إنشاء كون أدبي علمي متميز بافتراضاته واحتمالاته الموجهـــة في أكثر الأحوال نحو المستقبل، دون أن يكون ذلك الكون الأدبي العلمي المتخيل سببا في حدوث قطيعة مع مستوى إدراك القراء؛ فالاغتراب عن الموجود ضروري، لكن ليس بصورة مغرقة في الخيال الجامح الذي يلغي كل ارتباط بالواقع ويدفع القارئ إلى الإقلاع نحو عالم العجائب والغرائب دون أن يلمـــس ثانية سطح الواقع .

يعد كل ما ذكر آنفا خلاصة مسيرة تطور أدب الخيال العلمي خلال تاريخه المعتبر الذي توجتـــه كثير من الانكسارات والانتصارات؛ تلك الانكسارات الناتجة عن رفض النخبة الأكاديمية لصنف أدبي جديد هدد من خلاله الهواة الاستقرار النسبي للأدب بخصائصه التقليدية، بشكل عام. و الانتـــصارات التي أعقبت اعتراف تلك النخبة بجيازة ذلك الجنس الأدبي امتياز تمثيل العصر العلمي. ومن حسن حظ البحث استقرار أدب الخيال العلمي في خريطة الأجناس الأدبية وتجاوز إشكالية تجنيـــسه، فـــسنحت الفرصة بعدئذ لمعالجة إشكاليات أخرى تتعدى الإشكالية المبدئية: هل أدب الخيال العلمـــي نـــوع أدبي أم إنه لا يزال أحد الأنواع الهامشية التي لم ترق بعد إلى مصاف الأنواع الأدبية بـــسماتها التقليديـــة؟. فهذا السؤال قد أصبح جزءا من الذاكرة التاريخية، لا يستحضر إلا عند الحديث عن بداية هذا الصنف الأدبي العلمي بفضل كتاب واصلوا الكتابة وفق نفس النمط الذي شهد تحسنات كثيرة ورُقيا في قيمـــه العلمية والأدبية أهلته لأن يكون جزءا من المقررات الدراســـية في الجامعـــات الغربيـــة الـــتي تؤكـــد على ضرورة مناقشة قضاياه الأدبية والعلمية بشكل واع وجدي.

و قد عالج البحث إشكاليات جزئية عديدة مرتبطة بشكل كبير بالإشكالية الرئيسية الـــتي تعـــالج فكرة التداخل بين العلمية والأدبية ضمن أدب الخيال العلمي، ويمكن تلخيص نتـــائج مناقـــشة تلـــك الإشكاليات في الأسطر التالية:

01- الخيال ملك لجميع الأزمنة: فقديما سخر الخيال لإبداع خرافات وأساطير اتخذها النـــاس منطلقـــا لتفسير شؤون الكون وفك عقد الحياة وحل مشاكلها المتواجدة في ذلك الزمن الغابر. ورغم أن روح الشك التي ذاعت بانبثاق العصر العلمي قد دأبت على هدم الخرافات وتعويض الأســـاطير في تفـــسير شؤون الكون فإن النوع الأدبي المنبثق عن العصر العلمي ذاته قد أنعش الخرافـــات القديمـــة وتحـــول لأن يكون أسطورة للعصر الحديث؛ لأنه سيكون بالضرورة في أعين اللاحقين مُخبرا أساسيا عن كيفية تفكير الناس في هذا العصر. ولكن الخرافات والأساطير التي يبعثها أدب الخيال العلمـــي لا تتمـــاهى في وظيفتها مع الوظيفة القديمة لأن هذا النوع الأدبي يحولها إلى جهة الافتراض العلمي، أي نحو إمكان تحقق الاحتمالات المتخيلة في المستقبل، ولا تترسخ وظيفته في إعطاء تفـــسيرات لمـــا هـــو موجـــود في الحاضر؛ فهو يطمح لخلق أحلام ممكنة التحقق في المستقبل.

02- أدب الخيال العلمي أدب اغتراب تأملي: بالفعل هو اغتراب لأن فهمه لا يتم إلا عبر المعجم اللغوي الذي ينشئ من خلاله الكاتب كونا مختلفا عما هو موجود، ولكنه اغتراب بأدوات خاصـــة تـــسمح بالرجوع إلى الواقع وتحليله بناء على ما هـــو متخيـــل مفتـــرض قـــصد تـــدارك أخطـــاء الحاضـــر في المستقبل، لذلك فأدب الخيال العلمي ليس هروبا وتملّصا لأنّه محتـــوى جـــلّ القـــضايا الإنـــسانية. ولعلّ هذا ما يفصل بين أدب الفانتازيا العلمية والأدب العجائبي؛ فبينما يوظّف أدب الفانتازيا العلميـــة

عناصر فانتازية لتجديد العوالم العلمية المفترضة وتوسيع الرؤية التّأملية، يقطع الأدب العجائبي كلّ صلة بالحاضر ليكون الأقرب إلى التلقيب بأدب الهروب والتملّص.

03- صورة الترابط بين العلم والأدب صورة قديمة: تُعدّ العصور القديمة مثالاً واضـــحا لتـــرابط الأدب والعلم، واستناد الأدب على مختلف مقوّمات الثقافة الإنسانية التي تنمّي المعنى الأدبي فلا تجعله مقتـــصرًا على التعبير عن المعاني النفسية والجمالية، ولعلّ هذا ما أثر في بروز مفاهيم موسوعية للأدب، سواء أكان ذلك عند العرب أم عند الغرب، قبل أن تميل تلك المفاهيم نحو التخصّص، ثمّ بروز العلـــم التجـــريبي في العصر الحديث بشروطه التي تنفصل انفصالاً شديدًا عن شروط الأدب، لذلك فالقطيعة كانت نتاج العصر الحديث، بغض النظر عن عدم بروز العلم التجريبي في العصور القديمة، لأنّ تـــداخل المعـــارف الموجودة قديما وبروز مفاهيم موسوعية للأدب دليل رسوخ فكرة التداخل بدل الانفصال.

04- رغم الانفصال القائم والمتجسّد بشكل واضح في العصر الحديث فإنّ أدب الخيال العلمي قد جسّد الوحدة مجددًا بين مختلف فروع المعرفة الإنسانية وخصوصا بين العلم والأدب متجاوزًا ذلك التـــداخل البسيط الناتج عن تضمين أفكار علمية قليلة تحجب قيمتها المظاهر الجمالية الأدبية، إلى أن يكون مصدر جمالية خاصة داخل الأدب بوجوده الضروري بين ثنايا الأساليب والمضامين الأدبية، مقدمَيْن معًا (العلم والأدب) صورًا مبتكرة تختلف عن الصور الأدبية المألوفة بفضل امتزاج الخيال العلمي والخيـــال الأدبي اللّذين يُعدّان خيالاً واحدًا ما دام الخيال الأدبي ينحو نحو الفكرة العلمية الموجودة وينميها بافتراضـــات جديدة، والخيال العلمي ما هو إلاّ توظيف لقدرة التخيّل موجّهة نحو فكرة علمية، فتُجـــدّد ركائزهـــا الثابتة وتوسّعها.

05- تتجلّى شعرية أدب الخيال العلمي في المنطقة الوسط التي تتردّد بين درجة الصفر التي تجسّد الـــيقين العلمي بكل شروطه الفكرية والأسلوبية، ودرجة الشعرية العليا التي تجسّد الحقيقـــة الفنيـــة بمتطلباتهـــا الفكرية والأسلوبية أيضا، دون أن تلامس تلك الشعرية الخاصّة أحد الطرفين بصفاته الأصلية؛ إذ إنّهـــا لا تأخذ منهما إلا ما يساهم في إنشاء الوسيط الأدبي الخيالي العلمي الذي يخضع فيه الوجود العلمـــي لمتطلبات الوجود الأدبي ويخضع فيه الوجود الأدبي بدوره لتأثيرات الوجود العلمي.

ومن ثمّ يمكن القول إن أدب الخيال العلمي قد ساهم في توسيع رقعة نظرية الأدب إلى جانـــب فنون جديدة أخرى أفرزتها ظروف العصر وسرعة إيقاع الحياة المعاصـــرة (قـــصيدة النثـــر، القـــصة القصيرة، القصة القصيرة جدًا، أدب الخواطر ...)، لذلك لم يعد من الممكن التراجع إلى الوراء من أجل محو هذا الجنس الأدبي الذي أفرزته شروط ومتطلبـــات خاصـــة لا يمكـــن تجنبـــها حـــتى في المجـــال الأدبي؛ وبفضل هذه المتطلبات لم يعد الأدب محكوما بفكرة الفن للفـــن الـــتي تحـــصره في حـــدود مغلقة، بل أصبح يشكل حقلا تعبيريا يتسع ليشمل الحق والخير والجمال؛ فصفة الحق متبادلة بين الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية، وصفة الخير تتعلق بمناقشة مختلف القضايا الإنسانية التي تكسر بوجودها فكـــرة

الاغتراب أو التملص التام، وصفة الجمال متصلة بالقيم الفنية التي تحفظ القيمة الأدبية للـــنص الخيـــالي العلمي، أو بالأحرى هذه الصفة مشتركة بين الجانبين العلمي والأدبي اللذين يشكلان بوجودهما الموحد جمالية خاصة نابعة من كليهما وليس من أحد منهما دون الآخر.

بلغ أدب الخيال العلمي مبلغا كبيرا في العصر الحديث، ممتدا إلى غاية الفترة المعاصرة، في بلـــدان توفرت فيها جميع شروط بروزه وتطوره وتجدده وحيويته، فانبثقت عـــن النـــوع الرئيـــسي أنـــواع كثيرة، حتى غدا نوعا من الأنواع الكلاسيكية، كما تحولت دراسته من دراسة هواة بسيطة إلى دراسة نقاد أكاديميين متمرسين، فأصبح يشكل جزءا من المقررات الدراسية في جميع المـــستويات، وصـــولا إلى المستوى الجامعي، وأقيمت المؤتمرات والندوات لمناقشة القضايا المستجدة بشأنه وأُلفت الموسوعات وليس الكتب الصغيرة الحجم فقط، نظرا لضخامة نتاجه وكثرة كتابه وتعـــدد أنواعـــه ومـــشاربه ... وإذا كان من حسن حظ البحث بلوغ أدب الخيال العلمي هذا المستوى الكبير من النضج في البلـــدان الغربية، ومن ثم تجاوز إشكالية ما إذا كان أدب الخيال العلمي نوعـــا أدبيـــا جـــادّا أم مجـــرد نـــوع هامشي، فإن هذا الحظ يتضاءل بمجرد الانتقال إلى حدود البيئة العربية حيث تضارب الآراء لم يزل سمة الساحة الأدبية والنقدية بين معترف بوجوده ومقلل لقيمته ومنكـــر لـــه، أي إن إشـــكالية الوجـــود الكلاسيكية لا زالت تُطرح!.

و من ثم فالتساؤل الذي يلازم البحث في لحظة الاستنتاج والحل: هل يحقق مثل هذا البحث قيمة كبرى بوجوده في محيط لم يعرف انجذابا جادا نحو صنف أدبي شهد استقرارا كليا في المحيط الغربي إبداعا وتقييما؟. لا يعني ما ذكر أن أدب الخيال العلمي غير معروف في البيئة العربية، بل هو معروف وموجود بالأعمال الإبداعية الوفيرة التي أقبلت دور النشر على تقديمها للقارئ في مختلف أقطار الوطن العـــربي: في الجزائر وموريتانيا وتونس والمغرب والسودان وسوريا والكويت ... إضافة إلى وجود كتب نقديـــة تخصه، ولكنها كتب تأريخية للنوع وتعريفية بالمصطلح ومواضيعِه أكثر منها كتب نقدية تقييمية، لذلك فأدب الخيال العلمي العربي اليوم بالذات بحاجة إلى الترقي إلى مرحلة التقييم، بعدما اســـتوى وجـــوده إبداعا، وإن تكن إشكالية تقبل القارئ من الإشكاليات التي يتجدد طرحها باستمرار. و لربمـــا كـــان ضعف مردودية القارئ تجاه أدب الخيال العلمي سببا في تأخر الانتقال إلى تلك المرحلة، ومن ثم التقوقع في إطار الحيز التأريخي والتعريفي النظري قصد استجداء مقبوليته.

ولا يدعي البحث صواب ما طرحه في الفصل التطبيقي، أو نجاحه في تقديم رؤية نقدية صـــالحة من أجل قراءة نصوص الخيال العلمي وتحليلها، فحسبه قد عاين روايات ثلاث عبر استحضار علامات نظرية قليلة مبثوثة في كتب معينة مذكورة في الهوامش. ونصوص أدب الخيال العلمي متعـــددة، يتبـــع الكتاب فيها كيفيات وطرقا عدة في الكتابة، وهي تتشعب لتشمل الشعر والمسرح والروايـــة والقـــصة و القصة القصيرة، لذلك لابد من استنهاض جهد جماعي يقلص الاختلافات في حدود نظرية عامة تحلل

في ضوئها تلك النصوص. وحسب البحث أيضا أنه يدعو لتأسيس رؤية نقدية تُبنى وفقها دراسة شاملة لنصوص أدب الخيال العلمي العربية، فتوجهها الوجهة الصحيحة التي تخدم قضية إنسانية معينة تتجاوز التعقيدات اللغوية و الإيهامات العلمية المتخيلة. وما خاتمة البحث إلا مبتدأ طريق افتراضـــي يطمـــح فيه الباحث بذل جهد جماعي لإقامة قاعدة إبداعية ونقدية متينة تخص أدب الخيال العلمي، ولعل تحقيق ذلك ممكن ما دام المستقبل حيزا مفتوحا لتجسيد الطموحات والاحتمالات الراهنة، وهذا مـــا يـــدفع البحث إلى طرح جملة من التوصيات عسى أن توضح بعض ملامح ذلك الطريق:

01- تطويع ذائقة القارئ العربي ليبلغ مستوى القارئ الغربي الذي أحسن توجيه الإمكانيات الأدبيـــة والعلمية من أجل فهم أعمق لأدب الخيال العلمي.

02- عدم النظر إلى أدب الخيال العلمي بوصفه نوعا أدبيا أدنى، وزرع الاهتمـــام بـــه منـــذ مرحلـــة الطفولة، لأنه مقوم هام لتنمية الطفل عقليا ونفسيا.

03- تخصيص حيز ضمن المقررات والمناهج الدراسية لتدريس أدب الخيال العلمي، في جميع المستويات التعليمية على غرار المنظومة التعليمية الغربية.

04- إقامة مؤتمرات ومنتديات ووضع مسابقات تحفيزية من أجل تشجيع الكتاب والقراء على تقبـــل الصور الاستشرافية والتفكير في هيئة الحياة المستقبلية لأن المستقبل ليس سوى صورة تـــصنع ملامحهـــا أحداث الحاضر.

05- العمل على ترجمة الأعمال الخيالية العلمية الغربية، إبداعا ونقدا.

06- عدم التماهي المطلق والتقليد الكلي لنصوص أدب الخيال العلمي الغربية، نظرا لخصوصية المجتمـــع العربي؛ إذ رغم عمومية الفكرة العلمية وسرعة انتشارها بفضل المبتكرات التكنولوجية، فـــإن واجـــب الكاتب العربي أن يؤسس افتراضاته بناء على ما هو موجود في المحيط العـــربي، ويرصـــد أثـــر العلـــم في الأحداث المتحققة وأثره في التحولات المحتملة الوقوع في المستقبل.

07- استنهاض جهد جماعي من أجل إنشاء رؤية نقدية خاصة تمزج بين ما هو مألوف، مـــا دام أدب الخيال العلمي مرتبطا بمقومات أدبية ألفها القراء، وما هو مختلف تجسده النماذج الكثيرة الـــتي تتجلـــى عبرها خصوصية أدب الخيال العلمي. ومن ثم تتضح حاجته إلى رؤية نقدية خاصة تجمع بـــين التقليـــد والتجديد.

فهرس

المصادر و المراجع

فهرس المصادر والمراجع:

أ – المصادر و المراجع العربية والأجنبية المترجمة:

01- أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمّد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.

02- آرثر سي. كلارك، لقطات من المستقبل – بحث في حدود الممكن، تر: مصطفى إبراهيم فهمي، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004م.

03- ابن الأثير (مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمّد الجزري)، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: محمود محمّد الطناحي وطاهر أحمد الزاوي، (د.ط)، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 1399هـ، 1979م، ج 01.

04- إحسان عبّاس، فنّ الشعر، ط 01، دار صادر، بيروت، لبنان/دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، 1996م.

05- أحمد إبراهيم البشبيشي، المرجع في النقد الأدبي، مراجعة: عبد العزيز سيد الأهل، (د.ط)، منشورات مكتبة الوحدة العربية، مصر، (د.ت).

06- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مارس 2003م.

07- أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 04، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1387هـ، 1967م، ج 01.

08- أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ط 01، مكتبة وهبة، القاهرة، 1425هـ، 2004م.

09- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث – أصوله واتجاهاته، ط 01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان/ الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1997م.

10- أرسطو طاليس، فنّ الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ط 02، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.

11- إريك بنتلي، الحياة في الدرامة، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (د.ط)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1968م.

12- إسحاق أسيموف، الحقيقة والخيال، تر: محمّد جمال الدين الفندي وجابر عبد الحميد جابر، (د.ط)، دار المعارف بمصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ماي 1965م.

13- أفلاطون، الجمهورية، تقديم: جيلالي اليابس، (د.ط)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 1990م.

14- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، ط 02، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983م.

15- إيمانويل فريس وبرنار موراليس، قضايا أدبية عامّة - آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجّة 1424هـ، فبراير 2004م.

16- بسام بركة و ماتيو قويدر و هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 2002م.

17- تزفيتان تودروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبّود كاسوحة، ط 01، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2002م.

18- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995م.

19- جابر عصفور:- الخيال، الأسلوب، الحداثة، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005م.

20- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 03، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

21- جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمّد غنيمي هلال، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت).

22- جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1990م.

23- جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط 01، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1402هـ، 1982م.

24- جبور عبد النور و أ.ك. عبد النور عوّاد، معجم عبد النور المفصّل، فرنسي، عربي، ط 10، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مارس 2008م.

25- الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات الشعراء (مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي)، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت).

26- جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003م.

27- جون. د. جمب، موسوعة المصطلح النقدي (اللامعقول، الهجاء، التصوّر والخيال، الوزن والقافية والشعر الحر)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط 01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، المجلد 02.

28- جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.

29- جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، (د.ط)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م.

30- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م .

31- جيلالي بسكري، الرحلة الثامنة للسندباد، رواية، تر: نبيلة زويش، مراجعة: عبد القادر بوزيدة، (د.ط)، لزهري لبتر للنشر، الجزائر، 2007م.

32- حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث - تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م .

33- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

34- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، قدّم له وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهواري، ط 01، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1421هـ، 2001م، المجلد 01.

35- حميد لحمداني، بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي، ط 03، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م.

36- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمّد)، مقدمة ابن خلدون، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، (د.ط)، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ت).

37- دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى اللغة العربية: محمد ثابت الفندي، إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبد الحميد يونس، (د.ط)، أ- الإبشيهي، (د.ب)، جمادى الثانية 1352هـ، أكتوبر 1933م، المجلد 01، العدد 01.

38- دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، ط 02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، يونيو 1975م.

39- دولف رايسر، بين الفنّ والعلم، تر: سلمان داود الواسطي، (د.ط)، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986م.

40- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (د.ط)، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ت).

41- رايت ميلز، الخيال العلمي الاجتماعي، تر: عبد الباسط عبد المعطي وعادل مختار الهواري، تقديم: سمير نعيم أحمد، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997م.

42- روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996م.

43- روبرت م. أغروس وجورج ن. ستانسيو، العلم في منظوره الجديد، تر: كمال خلايلي، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1989م.

44- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية - مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق: صلاح رزق، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

45- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمّد برادة، ط 03، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، الرباط، المغرب، 1985م.

46- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمّد عصفور، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987م.

47- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط 03، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان/الشركة الشريفية للتوزيع والصحف، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

48- سعيد يقطين، الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 1997م.

49- سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم: قراءة نقدية - دراسة، (د.ط)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م.

50- سيد قطب، النقد الأدبي - أصوله ومناهجه، ط 06، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1410هـ، 1990م.

51- شوقي ضيف:- تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، ط 24، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2003م.

52- في النقد الأدبي، ط 04، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت).

53- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1996م.

54- طالب عمران:- البعد الخامس، رواية من الخيال العلمي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

55- في الخيال العلمي، ط 01، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980م.

56- طه حسين:- الأدب والنقد (في الأدب الجاهلي)، (د.ط)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان/مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، المجلد 05، ج 01.

57- علم الأدب (خصام ونقد)، ط 01، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1974م، المجلّد 11، ج 01.

58- طه ندا، الأدب المقارن، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1975م.

59- عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي - مع دراسة حقلية مقارنة على الشخصية العربية، (د.ط)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1983م.

60- عبد السلام بنعبد العالي ومحمّد سبيلا، المعرفة العلمية، ط 02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

61- عبد السلام بن ميس، الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، ط 01، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1421هـ، 2000م.

62- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط 02، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1391هـ، 1972م.

63- عبد الفتّاح الدّيدي، الأسس المعنوية للأدب، ط 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994م.

64- عبد القادر الربّاعي، في تشكل الخطاب النقدي - مقاربات منهجية معاصرة، ط 01، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998م.

65- عبد الله شريّط، تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، ط 03، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

66- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط 01، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1405هـ، 1985م.

67- عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، (د.ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1389هـ، 1969م.

68- عزّة الغنّام، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، (د.ط)، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، 1988م.

69- عزّت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002م.

70- عزّ الدين إسماعيل، العولمة والنظرية الأدبية، ط 01، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي "القاهرة – نوفمبر 2000م"، 2003م.

71- عصام بهى، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، مصر، 1999م.

72- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع ويليه دليل البلاغة الواضحة، (د.ط)، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1429 - 1430 هـ، 2009.

73- فؤاد زكريا، التفكير العلمي، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1978م.

74- فانسان جوف، رولان بارت و الأدب، تر: محمد سويرتي، ط 01، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994م.

75- فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، ط 02، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان/دار الفكر، دمشق، سوريا، 1424هـ، 2003م.

76- الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003م، المجلد 01، والمجلد 03.

77- فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا/تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، 1985م.

78- فيصل الأحمر، أمين العلواني، رواية، (د.ط)، دار المعرفة، الجزائر، 2008م.

79- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا/تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، (د.ت).

80- القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، حقّقه وعلّق عليه وصنع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، ط 01، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1420هـ، 2000م، ج 01.

81- كارلوني و فيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ط 02، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1980م.

82- كمال اليازجي، حول الأدب العربي، ط 01، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1416هـ، 1995م.

83- ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ط 01، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1996م.

84- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، ط 01، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002م.

85- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مع مسردين للألفاظ الإفرنجية والعربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.

86- مجمع اللغة العربية (الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث)، المعجم الوسيط، ط 04، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 1426هـ، 2005م.

87- مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، ط 01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 1426هـ، 2005م.

88- مجموعة من الكتاب الروس، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط 01، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب/مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982م.

89- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 01، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1420هـ، 1999م.

90- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م.

91- محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل - منظور اجتماعي ونفسي، (د.ط)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2003م.

92- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994م.

93- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د.ت).

94- محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2003م.

95- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم – النقد المعرفي و المثاقفة، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000م.

96- محمد مندور:- الأدب وفنونه، ط 02، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سبتمبر 2002م.

97- النقد المنهجي عند العرب، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر 2004م.

98- محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، (د.ط)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006م.

99- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، راجعه واعتنى به: درويش الجويدي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1425هـ، 2004م، ج 01، و ج 03.

100- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط 02، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، 1401هـ، 1981م.

101- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم):- لسان العرب، ط 01، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، المجلد 05، والمجلد 10.

102- لسان العرب، ط 02، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003م، المجلّد 01.

103- موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1977م.

104- ميشال عاصي، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ط 03، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980م.

105- ميشيل تكلا، كائنات العوالم الأخرى، (د.ط)، دار الهلال، مصر، جمادى الثانية، 1395هـ، جويلية 1975م.

106- نبيل راغب:- التفسير العلمي للأدب – نحو نظرية عربية جديدة، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1997م.

107- موسوعة الفكر الأدبي، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.
108- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، تقديم: محمود الربداوي، ط 01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1985م.
109- نورثروب فراي، الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995م.

ب – المجلات العربية:

110- الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلّة دورية محكّمة، ع 06، صادرة عن كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، فرحات عباس، سطيف، الجزائر، السداسي الأوّل 2008م.
111- عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/سبتمبر 2000م، المجلد 29.
112- عمّان، مجلة ثقافية شهرية، ع 118، صادرة عن أمانة عمان الكبرى، نيسان 2005م.
113- فصول، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، ع 71، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف – خريف 2007م.
114- المعرفة، مجلة ثقافية شهرية، ع 460، صادرة عن وزارة الثقافة في الجهورية العربية السورية، السنة 40، كانون الثاني (يناير) 2002م.
115- النص والناص، مجلة فصلية محكمة، ع 02، 03، صادرة عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر، مارس 2004م، 2005م.
116- النص والناص، مجلة علمية محكمة، ع 06، صادرة عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر، أكتوبر – ديسمبر 2005م.

ج – المصادر و المراجع الأجنبية غير المترجمة:

117- Boris Vian, Cinéma Science – Fiction, Choix, Préface et notes par: Noël Arnaud, 06e, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1978.
118- Dictionnaire Hachette, Paris, 2005.
119- Gérard Diffloth, La science – Fiction, 09e, Langage des hommes, Collection Promo, Editions GAMMA – Presse, Paris.
120- Le grand dictionnaire encyclopédique du 21e siècle, éditions Philippe Auzou, Paris, 2001.
121- Le nouveau petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Dictionnaires le Robert, paris, 2002.
122- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éditions du seuil, 1972.
123- Le petit Larousse, 100 édition, Larousse, Paris, 2005.
124- Pierre Versins, Encyclopédie de l'utopie, Des voyages extraordinaire et de la science fiction, Editions L'age d'homme S.A-Lausanne, 1972

د – المجلات الأجنبية غير المترجمة:

125- Science - fiction et fiction spéculative, Revue de l'université de Bruxelles, sous la direction de Gilbert Hottois, N° 01-02, Editions de l'université de Bruxelles, 1985.

هـ – المواقع الإلكترونية:

126- ⟨http://ar.wikipedia.org/wiki.⟩
127- ⟨http ://www.al-jazirah.com/culture/10122007/Fadaat 26.htm.⟩
128- ⟨http://www.asharqalawsat.com/details.asp.⟩

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمـــة .....أ

مدخل:

الانتقال من الخرافة والأسطورة إلى التفكير العلمي.....07

الفصل الأول:

مفاهيم الأدب، الخيال، العلم، وروابطها 21

المبحث الأول:

مفهوم الأدب 22

المبحث الثاني:

مفهوم الخيال.....41

المبحث الثالث:

مفهوم العلم.....54

المبحث الرابع:

الروابط: 64

أ – روابط الأدب والخيال.....64

ب – روابط الأدب والعلم 71

ج – روابط الخيال والعلم 87

الفصل الثاني:

تجنيس أدب الخيال العلمي 94

المبحث الأول:

ظروف وجود أدب الخيال العلمي.....96

المبحث الثاني:

في تركيب مصطلح أدب الخيال العلمي ومفهومه.....107

المبحث الثالث:

مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي: 126

أ – مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي في البيئة الغربية.....126

ب- مسار نشأة وتطوّر أدب الخيال العلمي في البيئة العربية 144

المبحث الرابع:

امتداد أدب الخيال العلمي ومواضيعه 155

الفصل الثالث:

مواقع الاغتراب والتماثل (مع دراسة ثلاثة نماذج تطبيقية روائية).....169

المبحث الأول:

تضاد العلمية والأدبية.....170

المبحث الثاني:

الخلفية العلمية لأدب الخيال العلمي:.....181

أ - المضمون العلمي 181

ب- الأسلوب العلمي 196

المبحث الثالث:

الخلفية الأدبية لأدب الخيال العلمي: 211

أ - المضمون الأدبي 212

ب- الأسلوب الأدبي.....232

المبحث الرابع:

جدلية العلمية والأدبية.....249

خاتمـــة.....257

فهرس المصادر و المراجع 263

فهرس المحتويات.....274

ملخص:

مسعى هذا البحث هو الكشف عن البعد الجمالي الناتج عن تـــداخل العلـــم و الأدب، و التأكيـــد بأن المميزات الخاصة التي تميز كل طرف منهما و تفصله عن الآخر، لا تمنع من تواصـــلهما خدمـــة للمعرفـــة الإنسانية الشاملة التي تتحدد بجميع روافدها؛ المادية و الروحية، و خدمة لمكونات أدب الخيال العلمي الـــذي لا يتأسس إلا بوجود الطرفين و تداخلهما تداخلا فعالا متكاملا يتجاوز التداخل الجزئي الذي يتجسد بتجـــلّ بسيط للمضمون العلمي، يحجب أثره المضمون الأدبي و الأسلوب الأدبي؛ فهذا أدب خالص و ليس أدب خيال علمي، و كذلك الأمر إذا ما فاض الوجود العلمي عن حده المطلوب، فكان ســـببا في تحـــول الـــنص الأدبي إلى وثيقة علمية خالصة.

مطلب أدب الخيال العلمي الجيد هو تداخل المضمون العلمي مع المضمون الأدبي، و الأسلوب العلمي مع الأسلوب الأدبي، بصورة قد تنبيء عن حدود الفصل بينهما، و قد تصل في أحيان كثيرة إلى حد التمـــاهي و عدم القدرة على رصد الفوارق، و ذلك بفضل مقومات القالب الأدبي التي لها شأن هام في توحيـــد تلـــك الأطراف.

Résumé:

Le but de ce travail de recherche est d'éclairer La dimension esthétique qui résulte du croisement entre science et littérature, et aussi de montrer que les caractéristiques propres à chacun des deux n'empêche pas le brassage entre eux, ce qui finit par enrichir la connaissance humaine, aussi bien sur le plan matériel que spirituel, et aussi enrichir le paysage science - fictionnel qui ne peut être meublé que par l'entrecroisement des deux éléments, chose qui va au-délà du simple voisinage entre le contenu et la forme scientifiques d'une part la forme et le contenu littéraires d'une autre part, partant du principe sous entendant qu'à chaque fois qu'une des composantes de l'un des deux éléments l'emporte sur une autre elle tend forcement à donner un certain aspect à l'œuvre en question.

Le but d'une bonne science fiction est l'osmose entre le contenu scientifique et le contenu littéraire, ainsi que l'osmose entre la forme scientifique et la forme littéraire, de telle manière à ce qu'il soit impossible de les dissocier l'un de l'autre.