الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :...../.....

رقم التسجيل: 2023075110519

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب حديث ومعاصر :

بعنوان :

الواقع والمتخيل في رواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي

إعداد الطالبة :

قنادي ربيعة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
مهديد بايزيد	محاضر (ب)	جامعة المسيلة	رئـــــــيسا
بعجي اسمهان	محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
بوديسة بولنوار	محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحننا

السنة الجامعية : 2024/2023

شكر وعرفان

نشكر المولى عز و جل أن منَّ علينا بنعمته و وفقنا على انجاز هذا العمل والذي يعد ثمرة عن نهاية مشوارنا الجامعي و الذي قد نطعم بها من يأتي بعدنا

ففي هذا المقام يطيب لنا أن نتقدم بتحياتنا و تقديرنا إلى من ساعدنا في إنجاز هذا العمل و الإشراف على إكماله

الأستاذة "بعجي إسمهان"

كما نوجه شكرنا كل أساتذة جامعة محمد بوضياف

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد

على تجاوز عتبة هذا البحث

المحتويات

شكر وعرفان .....

مقدمة : ..... أ

الفصل الأول: الواقع والمتخيل مفاهيم ومصطلحات 5

أولا–مفهوم الواقع..... 5

ثانيا-تعريف الخيال : 7

ثالثا– الفرق بين الخيال التخييل والتخيل: 14

رابعا– علاقة الواقع بالمتخيل 16

الفصل الثاني : دراسة الواقع والمتخيل في رواية الفراشات والغيلان 24

أولا: البنية الزمنية بين الواقع والخيال 24

ثانيا: البنية المكانية بين الواقع والخيال 40

ثالثا: بنية الشخصية : 49

رابعا: بنية لغة السرد وعجائبية الأحداث 59

الخاتمة :.....64

قائمة المصادر والمراجع :.....66

الملخص : .....

مقدمة

مقدمة :

يعتبر أدب الخيال واحداً من أهم المجالات التي ربطت العلم بالأدب والفنون، وفتحت على الابداعات الأدبية مساراتٍ جديدة، وآفاقاً أكثر تحديثاً ورؤية، وَتَحَدّبَاً، فلم تعد الرواية أو القصة القصيرة تتنمذجان حول موضوع أو شكل معين، بل رفدهما الخيال بمناطق جديدة مَثَّلَت طفرة في الفكر والتخييل، وفتحت الطريق لخيال المبدعين لِيُعَبِّروا عن تلك المجالات، ومن هنا تأسس أدب الخيال.

وأدب الخيال هو أدب نثري خيالي، تقدم فيه الرواية قصصا شيقة تساعد القارئ في معظمها على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية والفلسفية، كما يحث بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة وتكشف جوهر المألوف، ومن الروايات يكون هدفه مجرد الامتاع والتسلية.

ولقد اخترت موضوع " الواقع والمتخيل في رواية الفراشات والغيلان " لعزالدين جلاوجي للتقرب أكثر من عالمه وخصائص كتابته واكتشاف ذلك القالب الروائي الذي استمد فيه موضوع الخيال لإمتاع القارئ من خلال أحداث الرواية.

وعليه جاء التساؤل الآتي: كيف تجلى الواقع والخيال في رواية (الفراشات والغيلان)؟ وكيف ركز الراوي على تصوير الأحداث في قالب فني مميز، وكيف بدت ملامحه البنية السردية؟ وما الذي نتج عن ذلك التشكيل من أبعاد ودلالات؟ وما علاقتها بباقي عناصر الرواية؟

أما عن المنهج المعتمد في هذه الدراسة فهو المنهج البنيوي المدعم بآليات الوصف والتحليل، والذي ينظر في البنية الداخلية للنص، وقد اعتمدنا عليه عند اشتغالنا على بنية السرد وعلاقتها بالزمن والشخصيات والأحداث.

ينقسم هذا البحث إلى مقدمة تحدد أسس هذا الموضوع وأهدافه، وإلى فصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، وإلى خاتمة تتضمن أهم النتائج المتواصل إليها.

تطرقنا في الفصل الأوّل المعنون بإضاءات مفاهيمية، تعرفنا إلى أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بالخيال والواقع ، وأشرنا إلى الفروقات التي تميزهم عن بعضهم البعض، كما حدّدنا أنواع الخيال ووظائفه وأهميته في عملية السرد. أما الفصل الثاني فقد تناول فيه البنية السردية بين الواقع والمتخيل في رواية الفراشات والغيلان.

أضاءت بعض المراجع سبيلنا، وكانت بمنزلة الأساس الذي بنت عليه هذه الدراسة دعائمها، ولعل أهمها: "كتاب، (بنية الشكل الروائي) حسن بحراوي، و(في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض. و(فضاء النص الروائي) لمحمد عزام، (خصائص رواية الخيال) لحسن رملي ، لكن هذا لم يمنع عنا بعض الصعوبات التي وقفت حائلا في طريقنا والتي تكمن في كثرة البحوث التطبيقية التي تناولت موضوع المكان من وجهات نظر متعددة، ما أدى إلى تشعب الأفكار وصعوبة ضبط خطة البحث ومنهجيته.

وعلى الرغم من ذلك إلا أننا استطعنا تجاوزها بفضل الله ثم بفضل الأستاذة المشرفة التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها وملاحظاتها القيمة فنتوجه إليها بالشكر والعرفان على ما بذلته من جهد لإتمام هذا العمل وإخراجه في هذه الصورة. كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة اللذين قبلوا قراءة هذا البحث ومناقشته لتقويمه وتصويبه بتوجيهاتهم القيمة.

الفصل الأول

الفصل الأول: الواقع والمتخيل مفاهيم ومصطلحات

أولا- مفهوم الواقع

أ. لغة

النص الأدبي ليس معلقا في الفراغ، لذا فإن كل بحث في هذا السياق من نوع الكلام يأتي بالبرهان عليها من خلال تحليلها ومناقشتها، فكل كلام في هذا المجال ينطلق من قناعة مسبقة تكاد تكون أن الأدب ينطلق من واقع، ويعبر عن واقع فما هو الواقع؟

جاء في لسان العرب :وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط. والواقع: الذي يشتكي رجليه من الحجارة والواقع والواقعة: الداهية النازلة من صروف الدهر. وجاء في قوله تعالى: "سأل سائل بعذاب واقع " نازل كائن على من ينزل ولمن ذلك العذاب، أي واقع: بمعنى نازل[1].

كما ورد عند ابن فارس في مقاييس اللغة: الواقع: من وقع الطائر. ويقال النسر الواقع يراد أنه قد ضم جناحيه فكأنه واقع بالأرض. ويقال وقع الشيء من يده بمعنى سقط "ويقال أيضا، وقع الشيء ثبت كأن يقول "وقع القول عليه بمعنى وجب [2]. "

فكلمة الواقع حسب المعاجم تدل على: السقوط، النزول، أي هبوط الشيء وبالتالي تحيل إلى أذهاننا إلى كل ما يقع على حياة الإنسان وما يكونها ويحيط بها بكل مظاهرها وأحوالها في جميع المجالات، كالمستوى المعيشي والفكري الذي يتكون من عادات وتقاليد وقيم ومبادئ وأفكار ..

[1]ابن منظور، لسان العرب، مادة (و، ق،ع)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص455

[2]ابن فارس ، مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر ، بيروت، 1979، ص502

ب. اصطلاحا :

في الاستعمال الاصطلاحي الواقعية لا تنفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، والواقع يعتبر واحدا من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى، إلا أنها في نظر الكثيرين تشمل "كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين"والحقيقة هي كل شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح للأشياء. الأمر الذي يذكرنا بجذر الواقع اللغوي المشتق من الكلمة اللاتينية التي تفيد "شيء" وبالتالي فإن المعنى نشأ من اللجوء إلى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي[1] .

وفي هذا الإطار أورد عز الدين إسماعيل تعريفا للواقعية حسب ما ألقاه "جورج مارليه"في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن ببروكسل عندما قال "توجد واقعيتين الأولى تفهم على أنها معاناة حرفية للواقع وأخرى تفهم من حيث هي تصوير لمناظر الحياة المنحطة[2]" والملاحظ هنا هو أن الواقعيون تركوا خيالات الرومانسية وأحلامها وراحوا يلتمسون الواقعية والحقيقة في الواقع الملموس، فليس للواقعيين إيمانا بعالم فوق المحسوس ولكنهم يؤمنون بالحقيقة حتما .كما أورد عبد العاطي شلبي تعريفا للواقعية "إن اللغة العربية لا تعرف لفظا اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة **ريااليزم** بسبب أصلها الاشتقاقي الذي هو "واقع " فأحيانا أتفهم من الأدباء كتاباتهم في الأدب الواقعي يقصدون به ذلك الأدب الذي يصف حياة الفرد والجماعة مسجلا الوقائع بغاية الأمانة عكس الرومانسي، فيصبح الشعب وما يعانيه مصدر إلهام الأديب[3]"

وهو عند حسين خمري معطى حقيقي و موضوع حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية من هنا نلاحظ من خلال هذه التعاريف مصطلح

[1]– محمد عزام ،الخيال العلمي في الأدب دار فلاس سور يا، ط1 ،1999، ص98

[2]عزالدين إسماعيل، الفن والانسان، دار القلم ، بيروت، ط1، 1974، ص63

[3]المرجع نفسه ، ص نفسها

الواقعية يعني الحقيقة، التي يتعارف عليها الجميع يعيش فيها ويتعايش معها أي الواقع الملموس الذي هو الوجود القابل للإدراك الحسي المباشر ،يعني أننا ندركه بالعين المجردة ونحس به ونلمسه على أرض الواقع، وتسعى إلى تصوير الحياة على ما هي عليه مع كشف أسرارها وخفاياها بكل مستوياتها: الثقافية، الاجتماعية، السياسية سواء كانت الظروف التي يعيشها الإنسان ايجابية أو سلبية[1].

ثانيا- مفهوم الخيال :

أ. لغة

لقد بلغ نقادنا العرب القدامى مبلغا هاما في استيعاب الفكر اليوناني، بل تعدوه إلى اعطاءات هامة في مجال مفهوم الإبداع و طبيعته، ومن بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا هو مفهوم الخيال والتخييل بوصفهما عماد العملية الشعرية والسردية، فقد تناوله الفلاسفة والعلماء والبلاغيون والنقاد كل نظر إليهما من زاوية معينة تعبر عن نظرة توجهه ولئن اختلفت الآراء حولها فلا ينكر دورهما الريادي في صنع العمل الإبداعي، "فالقارئ لا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي بل يدخل بهدف قراءة لا تتنكر من ناحية المضمون بحجة أن ليس ما يهمنا ما قال الكاتب و لكن كيف قال ولا تبتعد من ناحية أخرى عن الخطاب، ففيه تتجلى القدرة الخلاقة للمتخيل[2] .

بعد تعرفنا على الواقع واتجاهاته سنتعرف كيف ينتقل المبدع أو الروائي من الواقع إلى الخيال ليضع بصمته على الحقيقة وتتدفق عليه موجة من الأفكار في ذهنه ويحلق بها بعيدا في سماء الخيال فيصور لنا أمور خيالية تبدو واقعية وهذا هو الإبداع الذي تحدث عنه النقاد القدامى والمحدثين وجسده الفنان في عمله، وهو ضروري و إلا سيعتبر العمل نقل حرفي

[1] حسين خمري ، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2002، ص30

[2] رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010، ص113

للوقائع، أو نصوص تاريخية وإبرازا لذلك سنحاول الاقتراب فقط من ماهية الخيال لأن هذه القضية واسعة جدا [1].

ورد في لسان العرب لابن منظور: خيال الشيء خيال وخيلة وخيال وخيالنا ومخايلة ومخيلة وخيلولة، وخيل فيه الخير وتخيله: ظنه، وخيل عليه، وأخال الشيء: اشتبه والخيال الخيال ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة أي طيف ويقال خيل للناقة وأخيل وضع لولدها خيالا ليفزع منه الذئب فلا يقربه[2] .

ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: خيل: الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلون فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يشبه به ويتلون، والخيل معروفة، ويقال تخيلت السماء، إذا تهيأ للمخيلة، كما ورد في أساس البالغة للزمخشري: عرف الخيال بقوله في مادة "خ.ي.ل" فيه خيلاء ومخيلة وهو يمشي الخيلاء واياك والمخيلة واشبال الازار واختال في مشيته وتخيل وخايله: فاخره، وأخطأت في فلان مخيلتي أي: ظني، ورأيت في السماء مخيلة وهي السحابة تخالها ماطرة لرعدها وبرقها وأخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل وأفعل ذلك على ما خيلت أي : على ما أرتك نفسك وشبهت وأوهمت ، وقوله تعالى "يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى "يخيل بمعنى "يشبه" أي يحمل على التوهم [3]

من خلال هذه التعاريف تبين أن كلمة الخيال تدل على الطيف والوهم وما اشتبه من صور في ذهن الإنسان، وبما أنها القدرة على استحضار الصور إذن هي عملية ذهنية يقوم بها كل إنسان، مثال أتخيل أنني في مكان بعيد مكة المكرمة، وهذا يشبه الحلم لأنني

---

[1] المرجع نفسه، ص43

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة خ ي ل ، مجلد 2 ، ص246

[3] ابن فارس ، مقاييس اللغة ،تح : عبد السلام هارون ، دار الفكر، مصر ، مادة (خ. ي .ل)، مجلد 2 ،1986، ص302

استحضرت صورة مكة فقط دون الذهاب إليها، وهذا ما ذهب إليه أفلاطون، فقد اعتبر الخيال و ظائف العقل.

ب. اصطلاحا :

1. في الفلسفة الإغريقية أفلاطون:

يؤكد بعض المختصين أن "أفلاطون" أول من قدم نظرية للخيال مستندة إلى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، ولقد احتوت جمهورية أفلاطون على تناول مفصل لمسألة الفن والخيال والفنان ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف العقل **لا الحس وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة وانما** يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وهكذا يؤكد التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير "أرسطو394-355ق. م: لقد خالف أرسطو أستاذه أفلاطون حيث اعتبر الخيال ملكة مستقلة موقعها بين الإحساس والعقل، فالخيال نوع من الإحساس، والحالم نوع من الخيال،والخيال نوع من العقل وان كل منهما يدرك بكيفية خاصة فنظر إلى الخيال على انه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية" فالتخييل هو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل "فنطاسيا" اسمه من نور "فاوس إذ بدون النور لا يمكن إن نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فان الحيوانات تفعل أفعالا كثيرة تأثرها لأنها لا يوجد عندها عقل فهي بهائم، و بعضها الآخر لان عقلها يظلم بالانفعال أو الأمراض أو النوم كالحال في الإنسان "فالمخيلة عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن [1] .

[1] الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة ، محطوطة أطروحة ماجستير، كلية الادب والعلوم إنسانية جامعة البعث 2008، ص63

ومن هنا نستنتج أن أفلاطون يرى بأن الخيال يدرك عن طريق العقل في حين اعتبر أرسطو الخيال على أنه ناتج عن الإدراك الحسي في الذهن الذي اشتق منه التخيل، أي تابع لعالم الإحساس، فمثال في فصل الشتاء وأنا في الشارع أحسست بالبرد الشديد فتتبادر إلى ذهني المدفئة ودفئ المنزل، ليبقى كليهما أعطى الأولوية للعقل في تحديد مفهوم الخيال.[1]

2. في الفلسفة الإسلامية :

ابن رشد:ت181هـ: التخيل باعتباره قوة أخرى غير الحس والظن والعقل والعلم، لكنها غير مستقلة تماما عن بعضها، فقوة العقل تحكم قوة الخيال، وقوة الخيال تحكم الحس المشترك، إن قوة الحس والحس المشترك لا بد منها لقوة الخيال، كما أن التخيل ضروري للتعقل، وبالتالي فالخيال ناتج عن معتقدات ورغبات مؤدية إلى فعل أو منتج لمعتقدات ورغبات ينتج عنها عمل.[2]

وقد خالف ابن سينا وجهة نظر أرسطو في أن الخيال هو "إحساس ضعيف" فهو يرى أن النفس البشرية خاضعة لعدة قوى منها القوة المدركة وهي نوعان: ما يدرك من خارج وهي الحواس، وما يدرك من باطن وهي فنطاسيا الخيال والمصورة، والقوة الخيالية تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار، حيث يقول أنها "القوة التي تحفظ ما تقبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات ويسميها ابن سينا أيضا بالمتصورة

3. عند الرومانطقيين :

[1] الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة ، محطوطة أطروحة ماجستير، كلية الادب والعلوم إنسانية جامعة البعث 2008، ص102

[2] محمد عابد الجابري ، ابن رشد سيرة وفكر، دراسة نصوص ، دار القلم ، بيروت ، 1995 ، ص32

لقد اطلق هذا المذهب الجديد العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها فكان لا بد أن يعني بالخيال، يقول "وليام ويليك" أن عالم الخيال هو عالم الأبدية فسماه بالرؤية المقدسة لذلك فقد اعتبروا الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة

كولردج: إن تعريفه للخيال كان من اكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية، حيث أعطى تعريفا دقيقا للخيال ، فهو يعرفه" هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس ...هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة[1]."

ويميز كولردج بين نوعين من الخيال بقوله: "إنني أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الاولي يسعي الي الوقوف علي ماهية الاشياء وادراكيها ويحتاج الي النفاذ الي اعماقها ولكن الخيال الثانوي هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك. "

4. الخيال عند المتصوفة:

اختلفت نظرة المتصوفة للخيال عن نظرة الفلاسفة والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى تقدير طوال عصور الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن

[1] الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة، دار العربية بيروت، 1999، ص201

نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف.[1]

يعتبر ابن عربي أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وآفاقه المعرفية معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي أحدا بان يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، لكنها ليست مستحيلة بعين الخيال، فالخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل، فهو يرى بأن الخيال هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية التي يعجز عن إدراكها المنطق، ويعلق "كوربان" على نظرية الخيال عند ابن العربي قائلا: "إن الخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال والألوان [2] .

لا شك أن هذه النظرية المتصوفة تعطي للخيال مكانة رفيعة ومجيدة واعتبارهم للخيال وسيلة للمعرفة فهو السبيل الذي من خلاله يستطيع الإنسان إدراك الأمور والمعارف والحقيقة التي يعجز عن إدراكها المنطق لذلك لا يمكن التخلي عنها، والتي بالمقابل قصرها الفلاسفة على العقل.

ثالثا– الفرق بين الخيال، التخييل، والتخيل :

الخيال يعده النقاد القدامى قسما من التخييل، إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى فمحي الدين بن عربي يرى "عالم الخيال عالما متوسطا أو برزخا بين عالمي المحسوس والمعقول كما يعرفه كولردج أنه "القوة التركيبية السحرية ... التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة "

[1] حسين خمري ، فضاء المتخيل، دار الهدى ، بيروت ، ط1، 1996، ص42

[2] هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن العربي ، تر: فريد الزاهي، دار الفكر، ط1 ، 1985 ، ص19

فهو إذا القدرة على تكوين صورة ذهنية للأشياء غابت من متناول الحس، فتتجلى هذه القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة داخل التجربة.

التخييل: أول من استعمل لفظة التخييل هو الفرابي388هـ ثم تبعه ابن سينا الذي يرى أن التخييل هو "تحريف القول الصادق عن العادة، أو الحاقه بشيء تستأنسه النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به "وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في قسم المعاني بقوله: "إن الذي أريده بالتخييل هاهنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا، غير ثابت أصال، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى فهو يرى أن التخييل نقيض للحقيقة وتصويرها يكون حسب رؤية الشاعر لها من خلال مخيلته وأحاسيسه[1]

يشير إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسميه سيكولوجية الإدراك كونها تدل على عمليات التوهم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس، وفي هذا المعنى يقول ابن المعتز" وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح لهذا تجده يتخيل الأشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة"

نستنتج أن الفرق بين الخيال والتخييل والتخيل، هو أن الخيال أهم مكون في الرواية فهو الأداة التي يستعين بها الكاتب لخلق جو مفعم بالمألوف من خلال ابتكاره إطار عام تجري فيه الأحداث حيث يوظف أمكنة تدور فيها الشخصيات وزمن يتلاعب بتسلسله الطبيعي، وبما أن الإنسان هو الذي يقوم بفعل التخيل وبذلك يكون الخيال الاسم هو القدرة على التخيل فالتخيل هو تصور صور أو أفكار تنسجها مخيلة المبدع أما التخييل فهو يناقض الحقيقة يعني يتم اختراعه دون أن يكون له أساس واقعي أو مرجع حقيقي وبالتالي التخييل أعم من الخيال، في حين الخيال تكون مادته الخام هي الواقع الذي يتم الانطلاق منه.

[1]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعارف ، بيروت ، 1998، ص86

رابعا- علاقة الواقع بالمتخيل:

إن العلاقة الموجودة بين الواقع والمتخيل علاقة جدلية، ويعتبر المجتمع المرجع الرئيسي للخطاب الروائي حيث يتحول فيه الأدب إلى كائن اجتماعي فور انجازه من طرف الكاتب فيؤثر في المجتمع ويتأثر به، لأن الأدب يهتم بالواقعي ويتطور بتطوره .

وأخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يرتبط غالبا بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفا صادقا أو واقعيا ومن المفروض تقليديا بالروائي أن يكون مهتما بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل المحسنات ليوسع من فهمها للعالم.[1]

وهنا يجد الروائي نفسه يخرج عن ذلك الواقع الذي عبر عنه بصدق ويتجاوزه إلى الخيال وينقل القارئ إلى عالم آخر وفي تصور أولي يمكن أن نستنتج أن الأدب وجد ونشأ لوظيفة اجتماعية ولا يمكن أن يكون فرديا أو يخلو من إضافة العوالم المناسبة للحل الإبداعي لأن واقعية عمل تخييلي نجد فيه إيهامه لنا بالواقعية وتأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة. فلا شك أن المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو- ثقافية، وإذا أصبح من البديهي القول أن الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، فيكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللغة.

هذا ما نجده في الرواية وقد اكتسبت الرواية العربية الحديثة سمات الخيال ، وارتادت التحولات الاجتماعية والفكرية من خلاله وما دام هذا الجنس التعبيري هو الشكل الأمثل لاستيعاب ما هو خارجي وما هو داخلي، فأصبحت الرواية الجنس الأدبي الأقدر على

[1] الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة، دار الفرقان للنشر، ط1، عمان ،2003، ص156

الإرتفاع بالتعبير عن الكيانات بظواهرها وبواطنها، إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز، لأن الرواية "لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، تسعى الى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري، ومفتوحة على كافة الاحتمالات فللمخي دورا آخر في ابتداع عالمها، الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي، والوقوف عند الأعمال الروائية الحديثة بالبحث في استخدامات الصورة انطلاقا من الأسطورة والحلم وتعقيدات الشعور والغرابة واذا عرفنا المتخيل بأنه بناء ذهني أي أنه إنتاج فكر بالدرج الأولى وليس إنتاجا ماديا فإن الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي.[1]

ولكي نبرز هذه العلاقة نجد أن الرواية تحكي عن أحداث تخييلية جسدها الرواة بفعل مخيلتهم مستندة إلى الواقع، وغير بعض أحداثه لتصبح رواية متخيلة تحكي لنا تلك الأحداث العجيبة، وبذلك يصبح المتخيل يحيل ويوصل إلى الواقع، ولما كانت اللغة تمثيلا للواقع حسيا كان أم خياليا، أصبح المتخيل ممكنا فالواقع يتغذى من الحقيقة ، والتاريخ لا يقول إلا ما فعلته البشرية، أما الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وما تحلم به فكان لابد من رواية تصور مآسي الواقع ، وقد استحضر الكاتب الأحداث التاريخية لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر.

يعود بعض النقاد بنشأة الرواية كجنس أدبي إلى النصف الأول من القرن الثامن عشر مع ظهور روايات دانييل ديفو وصمويل ريتشاردسون وهنري فيلدنج ، حيث ظهرت مع هؤلاء الروائيين السمات الفنية الأقرب إلى النمط الروائي الحديث . فهذه الروايات أرست من خلال الأسلوب البسيط البعيد عن التكلف البلاغي ، والوصف الدقيق المحكم ، والزمان والمكان

[1] رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010، ص45

المحددين بدقة ، والشخصية الروائية – قواعد السرد الروائي الحديث . لكن هذه الروايات لم تنشأ في الفراغ ، لكنها كانت ثمرة محاولات جادة سبقتها في القرنين السادس عشر والسابع عشر في السعي إلى الخروج من سياق الممارسات السردية الإبداعية السابقة على الرواية الحديثة . فحاولت روايتا البيكارسك والبورلسك أن تكسر الأطر الفنية لرواية الخيال القديمة ، وتزامن هذا مع بدء حركة الإحياء الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا ، ثم في إنجلترا في بداية القرن الثامن عشر ، واستئناف نظرية المحاكاة الأرسطية – الأمر الذي أدى في النهاية إلى ظهور " الرواية الواقعية " كجنس روائي مهيمن .

ولأن حركة الأدب حركة دائرية ، وبسبب عدم وجود قواعد تحكم العملية الأدبية ، وربما أيضاً بسبب الاستقطاب الحاد داخل الممارسة الأدبية بين الذات والموضوع ، فقد استتبع الاتكاء الحاد على " نظرية المحاكاة " ظهور الحركة الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر ، وما لازمها من دعوة إلى العودة إلى الذات بكل ما يصاحبها من خيال جامح وتمرد ونزوع إلى الهروب من الواقع لا محاكاته . وتمثل هذا روائياً في ظهور " رواية الخيال الحديثة " بعد أن تخلصت من العيوب الفنية الشكلية التي اتسمت بها الممارسات السردية الخيالية القديمة . فرواية الخيال الحديثة أخذت من الرواية الواقعية كثيراً من خصائصها الفنية ، لكنها احتفظت في الوقت ذاته بحيوية وجنوح الخيال القائمين في أصنافها القديمة

1- الخيال العلمي

إن تحديد تعريفا وافيا وقطعيا لمفهوم أو اصطلاح (الخيال العلمي يعد من القضايا التي لم يتم الاتفاق علىها بشكل نهائي، فثمة الكثير جدا من التعريفات، وهناك كثر ممن يغامرون بوضعها، إلا **انه** ما من أحد قادر على وصف هذا الجنس الثقافي بحيث يرضي

الجميع، وربما يعود الأمر لشساعة وتعدد المواضيع التي يتطرق إليها ولتعدد وجهات النظر التي تتناوله. [1]

وعلى الرغم من ذلك فإن كل قارئ متابع لهذا الجنس يعرف جيدا أو على الأقل لديه حدس بديهي في تمييز ما هو خيال علمي عن سواه. في اللغة الإسبانية وحدها أحصي أكثر من خمسين تعريفا، و هي بالطبع تعريفات تتباين فيما بينها قليلا أو كثيرا إلا أن القاسم المشترك بينهما هو ذلك الذي يتفق على اعتبار العلم أو ما هو علمي منطقي، وليس بالضرورة واقعي تم تجريبه، عنصرا جوهريا في تكوين أي نتاج ينتمي إلى هذا التصنيف.

إنه نوع من الخيال النظري الذي تقدم القصص من خلاله تصورا عن تأثيرات التقدم العلمي والتكنولوجي على الأفراد أو المجتمع حاضرا أو مستقبلا، أي أنه ليس خيالا محضا وإنما ينطلق من الحقائق العلمية المتحققة موسعا من افتراضاته، المنطقية إلى حد ما، وليست بالضرورة الصحيحة علميا والمستندة على مهنج تجريبي، إلا أنها تبقى في النهاية مبنية على نتائج الحقائق العلمية المعروفة وتكون افتراضاتها مستساغة ومطروحة بشكل مبسط خال من تفاصيل تعقيدات وتشعبات الشروح العلمية، وتعامل الخيال العلمي مع افتراضات تطور الطفرات والاكتشافات العلمية الهائلة إنما هو نوع من تعبير الإنسان عن قلقه تجاه ذا التطور التكنولوجي الذي قد يؤدي إلى الإضرار به كما هو حاصل في اختراع أسلحة الدمار الشامل مثلا، أو للتعبير عن تفاؤله به وأمل في أن يفتح هذا التطور العلمي آفاقا لخير البشرية كما هو حاصل في الاكتشافات الطبية مثلا[2].

و هو في كل الأحوال "صور من الأدب الإمتاعي بغض النظر عن درجة المعرفة العلمية التي قد يكون الخيال العلمي قائما عليها" على حد قول فالنتينا

[1] حسين خمري ، فضاء المتخيل،ص102

[2] فيصل الأحمر، حداثة الخطاب في ادب الخيال العلمي ، الجزائر ، مجلة الخطاب ، تيزو وزو ، ع 7 ، 2010، ص65

إيفاشيفا، والتي ترى بأن الفجوة بين الخيال العلمي والألوان الأدبية الأخرى آخذة بالانكماش. [1]

وفي الأصل كانت بدايات هذا الجنس في الأدب، ثم انتقل إلى السينما محققا النجاح في كليهما على امتداد القرن العشرين إسحاق عظيموف أحد أكبر كُتاب هذا هذا النوع من الأدب يقول: "إن الخيال العلمي هو الصنف الأدبي الذي يعالج مسألة الإجابة الإنسانية على التغيرات الحاصلة على صعيد العالم والتكنولوجيا[2]"

وجاء في تعريف الدكتور (أميت جوسوامي) أستاذ الفيزياء بجامعة أوريجون الأمريكية، وأحد كتاب الخيال العلمي، أنه " هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغير في العلم والمجتمع، فهو ينقض النماذج العلمية الثابتة، وتوسيع نظامها، وإعادة النظر فيها، واتخاذ نهج ثوري إزاءها. إن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج، بحيث تبدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة

فيما يعرفه أحد أعمدة كتابته عربيا، الدكتور طالب عمران بأنه "الانتقال عبر آفاق الزمن، على أجنحة الحلم المُطَعَّم بالمكتسبات العلمية، وغالبا ما يطرق مؤلفوه أبواب المستقبل بتنبؤاتهم دون زمن محدد، فهو نظرة واسعة إلى العالم يدخل فيها العلم فيمتزج بحقائقه مع خيال الكاتب، ترسم أحداث تنقلك إلى المستقبل، أو الماضي السحيق، فتثيرك وتذهلك. والرابطة بين الخيال والعلم رابطة مؤثرة متماسكة، ومن يكتب في هذا النوع من الأدب لن ينجح دون ثقافة علمية ممتازة يستخدمها في أحداث قصصه ورواياته"

[1] فيصل الأحمر، حداثة الخطاب في ادب الخيال العلمي ، الجزائر ، مجلة الخطاب ، تيزو وزو ، ع 7 ، 2010، ص65

[2] يعقوب اوس داود ، ادب الخيال العلمي وجذوره ، مجلة الأسبوع الادبي ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 10، 2005، ص49

عرف الأمريكي بيلي: Batilly o. j قصص الخيال العلمي بالقول "إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات، والتطورات التكنولوجية القريبة الظهور، أو التي لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات إجرامية[1] "

ونجد الروائي الإنجليزي Amis Kingshey في كتابه الذي درس فيه هذا اللون من الإبداع عنوانه «خرائط جديدة للجحيم» قال فيه: "إن القصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي تعرفه وإنما هي تقوم على فرص أساسية، ابتكارات من صنع البشر أو من خارج الأرض نفسها[2] . "

كما نجد أيضا رأيا آخر لأستاذ الفيزياء في أمريكا (أميت جواسوامي) يقول بأن "قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، وأن هدفها هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة"

كما أن أدب الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القاصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمور ذات اهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وأغلب الأحوال، تكون فيهاالحضارة أو الجنس نفسه معرضا للخطر.

كما يمكن أن نقول بأن قصص الخيال العلمي هي ذلك الفرق من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية التقدم العلمي وما ستوصل إليه في

[1] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، مجلة الخيال العلمي ، وزارة الثقافة ، سوريا ، ع5، 2008، ص12

[2] المرجع نفسه ، ص13

المستقبل القريب أو البعيد، كما انه يوظف الأساطير القديمة وبعض الخرافات الشعبية ويقول عنه (إسحاق عظيموف) أنه "ذلك الفرع من الأدب الذي يهتم بتأثير التقدم العلمي على البشر . " [1]

وهكذا تتعدد تعريفات أدب الخيال العلمي إلى حد يناقض بعضها أحيانا، ومن ذلك يشترط البعض أن يكون كاتبها عالما أو ملما بالعلم فيما لا يشترط غيرهم ذلك، ويرى البعض بأنه ذلك الأدب الذي يتناول ما يعتقد الرأي العام انه غير ممكن الحدوث تحت ظروف معينة، وهذا أيضا يعد مفهوما فيه نوع من المخاطرة، لأنه ليس بالإمكان أن نتفق أو نعرف بشكل موضوعي وقطعي حول ما سوف نعتبره (ممكن) أو (غير ممكن). [2]

وعلى أية حال فإننا قد نتفق أكثر مع ما يراه الدكتور (ويلز ميكنيلي) من جامعة كاليفورنيا؛ بأن البطل الحقيقي لأية قصة أو رواية أنما هو الفكرة الجديدة وليس الشخصية. فإذا كان هذا الرأي ينطبق على عموم أدب الرواية والقصة فإنه يبدو أكثر انطباقا فيما يخص سرديات الخيال العلمي. تاريخه ومن ثم التعرف على بعض خصائصه وإشكالياته ، وسوف يساعدنا أكثر في بلورة تصورنا وربما حتى تعريفنا ومفهومنا الخاص له.

لقد كانت بداية انطلاقة وانتشار تعبير أو مصطلح (الخيال العلمي) سنة 1926 من قبل هوجو جيرنسباك Gernsback Hugo الذي وضعه على غلاف إحدى اهم المجلات الشهيرة آنذاك بقصص الخيال والتنظير في العشرينيات في الولايات المتحدة الامريكية وهي مجلة .Amazing هذا على الرغم من أن الاستخدام المبكر لهذا المصطلح (الخيال العلمي) قد ظهر سنة 1851 من قبل (ويليم ويلسون) wilson William أي أنه قد كان استخداما معزولا ولم يصبح

[1] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص19

[2] رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ،ص160

عاماً وشائعاً كماهو عليه اليوم إلى أن استخدمه(جيرنسباك) بشكل متواصل وإعلاني)على الرغم من أنه قد حاول في بداية الأمر ولمدة قصيرة استخدام الاشتقاق scientification إلا انه لم يوفق في ذلك) فيما انتشر مصطلح الخيال العلمي .هكذا فحتى عام 1926 لم يكن لمصطلح أو تصنيف (الخيال العلمي Science Fiction من وجود كما هو متعارف عليها الآن. وحتى هذا التاريخ فإن الكتابات التي نسميها الآن بأنها خيال علمي كان يطلق عليها عدة تصنيفات مثل: رحلات فنطازية، قصص العوالم الضائعة، يوتوبيات، روايات علمية وما إلى ذلك[1] .

يسمي الكندي (جون كلوت) Clute John تلك الرحلة السابقة على شيوع الاصطلاح التجنيسي بكونها بدائيات الخيال العلمي وهي تسمية معقولة وخاصة لأولئك الذين يتذكرون بدايات تجاربها .

بالنسبة للكثير من الدارسين فإن أول عمل خيال علمي بمحتوى وعناصر تتوافق والاصطلاح الذي تم اتخاذه لاحقا لهذا الجنس، يعود إلى سنة 1818 وهو العام الذي نشرت فيه الكاتبة الإنجليزية (ماري شيلي Shelley Mary)روايتها (فرانكنشتين). Frankenstein فيما يرى البعض الأخر عناصر هذا الجنس وبعض خصائصه متوفرة في الحكايات والأساطير القديمة ومنها الإغريقية كما في أسطورة (والد إيكارو) الذي أنشأ متاهة مينوس، وصنع تماثيل من خشب قادرة على تحريك نفسهاا ذاتيا فاعتبرت البداية الأولى لعوالم الروبوت، كذلك أحلام السفر إلى القمر في أعمال كالتي كتبها (كيرانو دي بيرخيراك Bergerac de) Cyranoفي القرن السابع عشر و(البارون دي ميونتاوسين Munchausen) de Baronفي القرن الثامن عشر.

[1] رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، 2010، ص62

حيث تتوفر بعضها على مقاربات علمية منطقية .بينما يرى عدنان المبارك بأن هذا الأدب "يملك تقاليد بالغة القدم تعود إلى أولى تصورات الإنسان عن الواقع وإمكانياته ككائن بشري يكتشف باستمرار الطبيعة والعالم.[1]

وكما معلوم فأولى المعطيات عن الرحلات، وبينها إلى الكواكب، نلقاها في آدابنا السومرية (ملحمة جلجامش مثلا) والآشورية والمصرية وغيرها. وفي نص مصري من قبل أربعة آلاف سنة نقرأ عن رحلات خيالية إلى كواكب أخرى، وفي الـ (ماهابهارتا)الهندية القديمة خلق الشعراء في الفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد والرابع بعده، صورا فنتازية في تفاصيلها لرحلة إلى القمر وعلى متن سفن شبيهة بسفن اليوم الفضائية. وقد تبدو هذه كلها تصورات بعيدة عن مخيلة تلك الأزمنة التي لم تعرف إلا تحليق الطير، وإلا فمن أين أتى الكلام عن الكائنات التي تقذف النار؟

و **هذه** التصورات القديمة تدعم الفرضية القائلة بأن الفنتازيا الأكثر بعدا عن الواقع لابد أن يكون فيها عدد من عناصره، و**هذا** موضوع قد يكون في أضعف الأحوال مادة صنف معين من الخيال العلمي يتناول عددا من ألغاز واحتمالات وجود حضارات متطورة على الأرض سبقت حضارتنا. [2]

وهناك من يعتبر روادا لأدب الخيال العلمي مؤلفين يونانيين أمثال ديوجين من القرن الأول قبل الميلاد والذي صنف رحلة إلى القمر، و(لوكيان) من القرن الثاني قبل الميلاد حين كتب عن بحارة وصلوا إلى القمر أثناء عاصفة شديدة...". وبالطبع تتكرر الإشارات أيضا إلى ما في (ألف ليلة وليلة) من حصان طائر، بساط سحري، بلوره رؤيا ومصباح علاء الدين... وغيرها.[3]

---

[1] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص20

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها

[3] عزام محمد ، الخيال في الأدب، دار طلاس ، دمشق ، ط1، 1994، ص52

كذلك يشار إلى (رسالة الغفران) للمعري، وبشكل أكبر إلى عمل (ابن طفيل) في القرن 12م (حي بن يقظان) والذي يعرف غربيا بالفيلسوف الذي علم نفسه بنفسه، وكان نقطة انطلاقة للكثير من الأعمال التي حذت حذوه .[1]

وفي كل الأحوال فإنه لمن المتعذر وضع حدود ثابتة لتاريخية هذا الجنس، إلا أن (كلوت) Clute في موسوعته المتميزة ، يضع موضع الشك وجود هذا الجنس وفق مفهوم الحالي في مراحل بالغة التبكير ويرى بأن أولى النماذج قد كانت في نهايات القرن السابع عشر، إلا أن النموذج الأبرز هو رواية (يوتوبيا) لـ (توماس مور Tomas Moro سنة 1516 وهي أول قصة تتضمن وصفا لمجتمع متخيل بكامله وبملامح ومعطيات تقترب من سلسلة التجارب العلمية الأولى.[2]

إلا ان معظم المختصين يتفقون على أن رواية (شيلي) هي نقطة التحول والانطلاقة الحقيقية لأدب الخيال العلمي والتي قسمت تاريخ هذا الجنس إلى ما قبلها وما بعدها، على الرغم من أن الأعوام الأولى التي تلت صدورها لم تحفل بنماذج أخرى مهمة إلا أننا يمكن أن نضيف روايتها الأخرى (الإنسان الأخير) .

وفي عقد سنوات 1850 ظهرت أسماء علماء وأعمال كبار رواد هذا الجنس أمثال الفرنسي (جول فيرن) Verne Jules الذي نشر سنة 1851 أول أعماله من الخيال العلمي (رحلة في منطاد) فتحول ظهور هذه الرواية إلى عمل يمثل علامة بارزة في هذا الجنس وتحولت النظرة إلى العلم بفضلها من نظرة ريب وشك تجاه ما هو مجهول إلى مصدر للمعرفة والمغامرات والاكتشاف. [3]

---

[1] الحسين خمري ، فضاء المتخيل،ص45

[2] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص22

[3] بو رحلة جميلة، أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية ، مخطوط ماجستير ، كلية الادب والعلوم الإنسانية ، فرحات عباس ، 2008، ص45

ومن ثم تبعتها روايات الإنجليزي (هربرت جورج ويلز–1946 H .G. Wells 1866) والذي يعده بعض النقاد بمثابة شكسبير الخيال العلمي عبر أعماله التي تتضمن نقدا اجتماعيا بمواصفات علمية. [1]

وقد راحت أعمال فيرون وويلز تنافر القصص والروايات القصيرة ذات المواضيع الفنطازية التي كانت منتشرة في صحف ومجلات أواخر القرن التاسع عشر، مما جعل البعض يتخذ أفكارا علمية كحجة للانطلاق في عالم الخيال الفنطازي، وهكذا مثلا، وإن كان (سير آرثور دويلي Doylde Conan Arthur Sir)مشهورا بأعمال أخرى إلا أنه قد كتب بعض أعمال الخيال العلمي، كذلك اقترب (تشارلس ديكنز) من هذا الجنس وخاصة روايته (البيت الأسود) سنة 1852 وراح يهتم بتقصي الحقائق العلمية في بقية رواياته خشية الوقوع في الخطأ العلمي وإثارة النقد ضده.[2]

يعدد أبرز التجارب العربية في هذا المجال على النحو التالي :في القسم الأول الخاص بالكتاب المصريين تبدأ مسيرتهم من بداية الخمسينيات، حيث يعكف (توفيق الحكيم) على تجربتين من أدب الخيال العلمي وسط أعماله الأخرى، هما قصة (في سنة مليون) 1953 ثم مسرحية (رحلة إلى الغد) 1958 ،تلاه (يوسف عز الدين عيسى) بكتابة مجموعة تمثيليات إذاعية بدأ تقديمها منذ عام 1957 .وفي أعوام الستينات: كتب (مصطفى محمود) رواية (العنكبوت) 1964 و(رجل تحت الصفر) 1975 ،كما كتب (نهاد شريف) رواية (قاهر الزمن) 1966 والتي تلتها 6 روايات أخرى و8 مجاميع قصصية ومسرحيتان، إلى جانب عدد من الدراسات في أدب النوع.

[1] حسين خمري ، فضاء المتخيل، ص49

[2] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص89

الفصل الثاني

الفصل الثاني : البنية السردية في رواية الفراشات والغيلان

أولا: البنية الزمنية بين الواقع والمتخيل في الرواية

يعتبر الزمن أحد الأساسيات التي يقوم عليها العمل الروائي فهو كوسيط أو همزة وصل بين المكونات الأخرى، فالزمن هو لمعة المكونات الروائية لا يمكن الاستغناء عنه فهو محور الحياة كما هو محور الرواية والرواية هي فن الحياة.

فالزمن في الاصطلاح السردي هو: " هو مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد، بين المواقف .والمواقف المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة".[1] فهو الفترة التي يتم فيها السرد.

كما أن " الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشيد اجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها، فالرواية فن الحياة، والأدب مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية كم هو وسيط الحياة".[2] ويقصد به أن لا حياة بدون زمن.

والزمن هو : " ذلك الكيان الهلامي الإنسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة الوعي الإنساني".[3]

وعليه يكون الزمن هو الإيقاع النابض في الرواية بكل ما ينطوي عليه من حركة وسرعة وبطء.

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، ص 199.

[2] مها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 23.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر : السيد إمام، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 207.

والزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، لأنه : " يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من مفعولها على العناصر الأخرى"،[1] أي أنه لا يمكننا تصور حدث روائي خارج الزمن.

ورغم كل هذه التعريفات التي انصبت حول الزمن، إلا أنها تظل مقاربة له، ولا يمكن لها أن تضبط المفهوم، وتحصل على المعنى الحقيقي، " ويظل مفهوم الزمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته"،[2] وهذا ما يجعل القديس "أغسطينوس" يتساءل عن حقيقة هذا الزمن فيقول : " ماذا هو الزمان إذن ؟ إن لم يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، وإن أردت أن أفسره للسائلين لم أعرفه".[3]

وهذا ما يجعل الزمن الحديث الشاغل لكل المفكرين والأدباء، ويظل السؤال مطروحا حول ماهية هذا المصطلح وحقيقته.

للزمن أهمية كبيرة اكتساها من خلال موقعه داخل البنى الأدبية خاصة السردية منها، وذلك لما يصل به أحيانا إلى رتبة الصدارة، لأنه أحد مكونات السرد، وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، وكما أنه عامل أساسي في تقنياتها، بحيث نجد الدراسات الأدبية الحديثة عنت به كثيرا من حيث أنه أحد أهم المكونات في العمل الأدبي فصار للزمن أهمية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، إذ ترتكز عليه النصوص في تعميق معانيها وبناء شكلها، وكذا تكثيف دلالتها، وكل حدث داخل النص مرتبط بزمن معين إذ لا يمكن ان نتصور حدثا سواء كان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابيا ما دون نظام زمني، إذن هو ركيزة أساسية في كل نص، بغض النظر عن جنس هذا النص.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواي، دار التنوير، بيروت، ط1985، ص 38.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، ص 13.

[3] القديس اوغستونس، اعترافات، تر : ابراهيم الغربي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 2، 2015، ص 29.

وللزمن في الرواية أهمية فنية كبيرة باعتبارها عنصر أساسي في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها فهو " يؤثر في العناصر الاخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى".[1]

لذلك نجد أن قضية الزمن هي قضية كل حي على وجه الأرض، فالزمن" مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به".[2]

والزمن أيضا محور الحياة ونسيجها والقاعدة المثلى للرواية وعمودها الفقري " فهو المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا لاعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالي زمني، وإنما لكون هذه الإضافة لهذا وذاك تداخل وتدافع يبين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو داخلي".[3] إذ أصبحت الرواية من بين أهم الأعمال الأدبية التصاقا وارتباطا بالزمن وهذا ما دفع النقاد مؤخرا بإعطاء أهمية كبيرة له وتركيبه في النص، وهذا ما أشارت إليه "سيزا قاسم" في كتابها بناء الرواية.

والزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، فهو حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى فلذلك تطورت الرواية من المستوى البسيط للتتابع وبالتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 39.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص (172 ،173).

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص (36، 37).

أدى في الرواية الجديدة إلى تلاحم وتداخل بين المستويات الثلاثة، يصعب معها تتبع قراءة النص وقد اعتبر أحد النقاد من الزمن الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة فيعيد بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية وبشكل عام أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن.

من خلال ما سبق نستنتج أن الرواية والزمن يرتبطان بعلاقة متبادلة فالرواية تصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل الرواية، أي أن كلاهما يرتبط وجوده بوجود الآخر، إلا أن الزمن يظل " سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية في ما بينها في نسيج زمني".[1]

1-تقنيات بناء الزمن في الرواية

لابد لأي عمل أدبي أن يتأسس على قواعد وأسس واقعيه وحقيقيه، وهذا ما ينطبق على الرواية كشكل أدبي يوجد من الواقع ويعبر عنه، الراوي يقوم بالمسجد بين الواقع والخيال مما يضفي عن الرواية صبغة جمالية، وهذا النسيج الفني يقوم على عنصر اساسي يكتمل به البناء الروائي وهذا العنصر هو الزمن، الذي نجده يتمثل في العمل الروائي في مجموعة من التقنيات.

أ. المفارقات الزمنية

" تحدث عادة عندما يخالف زمن السرد تنصيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع أو استباق حدث قبل وقوعه"،[2] أي أنها تحدث عندما يتناول الراوي

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990، ص 117.

[2] محمد بوعزة، تحليل نص سردي : تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 1431هـ، 2010، ص 88.

موضوعا او حدث معين ثم يحدث عطل مفاجئ في أحداث القصة فيستبق حدث على آخر أو يسترجع أحداث سابقة وفجأة يعود ادراجه إلى البداية وترجع المياه إلى مجاريها.

" وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاع الأحداث الماضية، أو تكون استباق أحداث لاحقة".[1]

بالمفارقات تحمل نوعين اما تكون استرجاع او استباقا. " وكل مفارقه سردية يكون لها المدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال أو الفاصل بين نقطة انقطاع السرد بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة".[2] فالمفارقة يكون لها مدى واتساع ونقصد بالأول يوقف السر ليعود لاسترجاع أحداث ماضية أو يستشرف أحداث مستقبلية.

1. السرد الارتدادي (الاسترجاع)

نحاول هنا التركيز على حركة الارتداد او كما يعرف بالإسترجاع والتي ترتد فيها حركة الزمن السردي إلى الخلف، وأن الدارس لأي رواية يلاحظ بروز وظهور تقنيات ومفارقات زمنية ألا وهي الاسترجاع " ويعتبر الاسترجاع تقنية زمنية وقد سبق هذا المصطلح في معجم المخرجين السينمائيين بحيث يستطيع السارد من خلاله الرجوع في الذاكرة إلى الوراء، سواء في الماضي القريب والماضي البعيد".[3] أي أنه المؤشر للرجوع بالذاكرة واستحضار الماضي.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ، المغرب، ط1 ، 2000، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص75

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية :بحث في تقنيات السرد، ص 57.

كما أنه " عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"،[1] فهو يعد " ذاكرة النص ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي إذن قطيع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه".[2] اي انه بذلك يكسر خطية الزمن وينقلنا من خلاله الى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها الرواية.

فقد كانت لهذه الآلية حضور كثيف ومتنوع في رواية الفراشات والغيلان كما في قول البطل:" تذكرت بكورونا كل صباح نسابق الطير الى الطبيعة .. تذكرت بقرتنا الحلوب التي أقبلها كل صباح كلما أقبل أفراد أسرتي.

تذكرت شلة الأصدقاء حين نجتمع عند الساحة العامة.

وننطلق كالعصافير .. كالفراشات .. نعدو.. نسابق .. نقفز تتعالى ضحكتنا وأحلامنا وآمالنا"[3].

عاد البطل بذاكرته الى الأيام والأوقات الجميلة التي كان يعيشها في قريته، فظهر عليه طابع الفرح والسرور حيث يقول نعدو، نقفز تعالى ضحكتنا ، فالقرية بقيت مغروسة في نفسه لأنها محطة مهمة في حياة البطل.

" تذكرت المعلم داخل القسم وهو يحرضنا على التنافس ... ترى أين هو معلمي الآن؟ أين هم أولئك الأصدقاء ، أمات الجميع حقا فلم ينج إلا عثمان ؟ أم نجا غيره [1]. تذكر البطل أيام الدراسة الحلوة ، وكيف كان معلمهم يحرضهم على التنافس والاجتهاد.

---

[1] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 196.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 152.

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص35

وظهر الاسترجاع أيضا في قوله : " وتذكرت الجوائز ... كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنة الدراسية ، احتفظ بها في خزانة الكتب في قسم سمته قسم الجوائز"[2].

تذكر البطل في هذا المقطع السنوات الدراسية حيث تذكر جوائزه التي كان يجنيها خلال الموسم الدراسي فكان يحتفظ بها في خزانته وكأن البطل يبحث عن الطفل الصغير الذي بداخله وسط هذه الأمور ، فهي حية في نفسه لطالما تباغته بين الحين والآخر.

" تذكرت حضن والدي الدافئ ولحظات المرح والسرور التي كنا نقضيها معا في الحقل أو البيت ... لا تنتهي قصصه أبدا ولا دعاباته ... [3].

تذكر البطل اللحظات والأيام المليئة بالسعادة التي كان يعيشها في حض والده الحنون والجو الأسري الهادئ، وتذكر اللحظات التي كان يقضيها بجواره في الحقل والبيت ، فقد كان والده كله دعابة ومرح ، مما جعله يشبهه بالنهر العذب.

- أنواع الاسترجاع :

- **الاسترجاع الداخلي :**

إن الاسترجاع الداخلي يتيح الفرصة للروائي من اجل اعادة احداث لها صلة بالقصة الرئيسية وبشخصياتها المركزية لمسارها الزمني و " يستعيد أحداثا وقعت ضمن الحكايه أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي"،[4] وهذا النوع من الاسترجاع " يتم

[1] عزالدين ، المصدر نفسه ، ص35

[2] المصدر نفسه ، ص36

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص36

[4] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط 9، النهار لنشر، بيروت، لبنان، 2000، ص 20.

من داخل الحكاية إلى داخلها"،[1] أي أنه يتم في حدود من داخل الرواية وإلى داخلها وهو أيضا " وانكمشت على نفسي أرتعد خوفا، وأنا أتذكر أخت عثمان أرنبا تقلي في التنور"[2] إذا يقوم باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدأ الحاضر السردي وتقع في محيطه وهو يصور لنا هذا المقطع التعذيب الذي طبقه الضرب على أخت عثمان حيث شبهها بالأرنب التي تقلي في التنور ، تصور مفزع جعل البطل يشعر بالخوف والرهبة كلما استرجع ما حدث لأخت عثمان.

"مسحت العرق المتصبب على جبيني ... استرجعت أنفاسي وتذكرت ما غاب عن بالي طول هذه المدة ... تذكرت أختي الصغيرة ... أماتت هي أيضا"[3]

أي أن الإسترجاع الداخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

- **الاسترجاع الخارجي** :هو ذلك الاسترجاع الذي " يعود إلى ما قبل بداية الرواية"،[4] أي الرجوع إلى أحداث ماضية لا تتصل بزمن الحاضر ولا يتدخل في بناء أحداث الحكاية، حيث " تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"،[5] وبالتالي لا يحدث تداخل بين ما جرى في الماضي وما جرى في الحاضر.

ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن في الرواية نتيجة لتكثيف الزمن في السرد أي "كلما ضاق الزمن الروائي يشغل الاسترجاع الخارجي حيز أكبر". [6]

[1] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ص 73.

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص72

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص72

[4] المصدر نفسه، ص 58.

[5] جيرار جينيت، خطاب الحكاية في بحث المنهج، ص 60.

[6] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 59.

" وتذكرت الأيام الخوالي حين كنت أجيء مع والدتي لنحضر هذا الاحتفال وناكل من ثمار هذه الشجرة المباركة كما تسميها خالتي "[1].

" وتذكرت سليمان ابن خالتي أين تراه يكون الآن، في أي بقعة من الأرض هو ؟ "[2]

ويعد الاسترجاع الخارجي من أبرز التقنيات المستخدمة في الرواية الحديثة، فقد كثر لتواجده في النصوص التي تقوم على الاسترجاع وذلك لأسباب عدة يتم عليها الكاتب ويعمل على تحقيقها.

– **الاسترجاع المزجي** :يسمى الاسترجاع المختلط لكونه يجمع ما بين الخارجي والداخلي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحك الأول ، إذ يعتبر " صورة للتناوب بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي ويتمثل الارتداد المزجي في بنية الرواية إجمالا، وتفصيل القضية أو الحدث"،[3] وهو الزمن المختلط بين ما هو داخلي وما هو خارجي .

" وتذكرت محفظتي الصغيرة لقد أنقذتها من المجزرة هي وحدها ، دون ما أملك أنقذتها وسألت خالتي عنها فأخبرتني أنها محفوظة مع الأمتعة"[4]. لم يسلم من تلك الحرب سوى حقيبة ربما تحمل ذكرى عطرة تأنس بها روح البطل الذي يعيش في عالم عجيب تملؤه الحسرة وافتقاد الإنسانية.

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص39

[2] المصدر نفسه ، ص49

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 78.

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص56

" كان الحاج إبراهيم رجلا قارب الخمسين ... طويل القامة .. أحمر الشعر ذا لحية خفيفة يلبس بدلة سوداء ويضع ربطة عنق حمراء[1]. يستذكر الكاتب كيف كان الحاج إبراهيم حين بقي محافظا على مكانته.

2. الاستباق :

يقصد بالاستباق سرد الحدث قبل وقوعه، عندما نتحدث عن حدث ما لم يقع بعد ويقصد به " عندما يعلق السرد مسبقا عما سيأتي لاحقا قبل حدوثه"،[2] وهو أيضا " كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق، أو ذكر مقدما"،[3] الاستباق محاولة يلجأ إليها السارد لكسر الترتيب المتسلسل للأحداث الزمنية.

وقد عرفه "سعيد يقطين " حكي شيء قبل وقوعه"،[4] ويعني هذا قول الشيء قبل وقوعه والاستباق إلى قوله قبل أوانه، ومن أبرز خصائصه "هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"،[5] أي أنه ما يقدمه من سرد للأحداث لا تتصف أنها يقينية حتى يتم القيام ذلك الفعل.

وهو نوعان : استباق كتمهيد واستباق كإعلان.

أ. **استباق كتمهيد** :الاستباق كتمهيد هو عبارة عن تطلعات وتلميحات كما هو متوقع حصوله، يقول في هذا الشأن "مها حسن القصراوي " إن الاستباق التمهيدي هو توطئة لأحداث لاحقة"، تتطلع للأمام حيث يقوم السارد أو إحدى الشخصيات

[1] المصدر نفسه ، ص76

[2] محمد بوعزة، الدليل... اذا تحليل نص سردي: تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع ا،لدار البيضاء. ط 1، 2007، ص(42-87).

[3] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص .197

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 97.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 32.

بتوقع أو احتمال ما سيحدث لاحقا، كما يرتدي هذا النوع أيضا حلة الحلم الكاشف للغيب أو التنبؤ لما هو قادم من أحداث"،[1] أي هو التطلع والتوقع واحتمال أحداث في عالم الحكي ، ونجد ذلك في قوله" سيتصدى لهم أبي .. سيقتلهم ..يقتلهم جميعا ، أعدو ألهث تنقطع انفاسي .. يجف ريقي .. أمد يدي اليمنى الى أقصى نقطة"[2]. فالبطل هنا يستشرف وقوع أحداث فيها يكون والده مكان السد الرفيع الذي يمنع الوحوش من الوصول اليهم .

" لا شك أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك ، الآن وقت صلاة الظهر ... سأصيح فيهم جميعا فاذا انتبهوا اخبرتهم ، لا بل سأخبر الشيخ الامام وهو بدوره سيخبر الجميع"[3]. يتوقع البطل في هذا المقطع صدور أفعال قبل وقوعها ، وتوقع فيها أنه سينادي على الجميع أو سيطلع الشيخ عن أمر مهم وهو بدوره سينقله الى الجميع.

ب. **الاستباق كإعلان** : جاء عند حسن البحراوي أن الاستباق كإعلان يعني أنه " يعلن بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"،[4] وهذا الإستباق مؤكد الحدود في السرد إذ نجد الراوي أو السارد يقوم باستحضار أحداث ووقائع في بداية الحكي لتتحقق لاحقا في النهاية.

" وانطلقت أتخطى الجثث .. لا بد أن أرحل عن هذه القرية ليس من اللائق أن أبقى أطول مما بقيت ، سيكون هذا المكان محج الوحوش المفترسة ، ولعل الغيلان ستعود لمهمة أخرى واذا وقعت في قبضة احد الفريقين فلن تكون عاقبتي

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 132.

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص 10

[3] المصدر نفسه، ص17

[4] ماهر دعبول، رواية قدود زمردية، مرجع سابق ، ص 137.

ولا عاقبة أختي حسنة"[1]. يذكر جلاوجي في هذا المقطع الغيلان على أنها كائنات مرئية مفترسة تتربص بالأبرياء ، لذلك لا بد من الهجرة والرحيل بعيدا عنها " أدركت أنه الرحيل وقد أزفت ساعة الهجرة من هنا تبدأ .. وأين تنتهي؟ الله أعلم ، كل الذي نعلم أنها مغامرة صعبة سنخوض خلالها عباب بحر مارد جبار"[2]. عجائبية الزمان تمحورت في الهروب من الغيلان وكأن الدقائق مشحونة بالرهبة والخوف والاضطراب النفسي الذي تولد عن فضاعة تلك الكائنات المزعجة لا هم لها الا افتراس الأبرياء، عندما يتجرد البشر من انسانيتهم يتحولون الى غول لا رحمة له.

إذن تأتي هذه الاستشرافات لتحطيم الترتيب الزمني، وتشويق القارئ، وسد ثغرة يمكن أن تحصل فيه الرواية، وتؤدي دور النبأ ما يخلق عند القارئ حالة انتظار.

2. تقنيات زمن السرد (الإيقاع الزمني)

أ. الديمومة:

يطلق عليها مصطلحات متعددة مثل: السرعة، المدة، الديمومة، الإيقاع، وتيرة السرد، " وتعني تلك العلاقة الناتجة عن عرض زمن الأحداث التي يقاس بالشعور والسنين على زمن النص الذي يقاس بالكلمات والسطور".[3]

كما أنها تعني الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي، وطريقة عرضه للأحداث من حيث السرعة والبطئ، وعرفها حسن بحراوي بأنها " وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها".[1]

---

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص19

[2] المصدر نفسه، ص 19

[3] ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية...عصر الإبداع، دراية في السرد القصصي في القرن الرابع هجري، ص 157.

" ولدراسة المدة اقترح 'جيرار جونيت' أربع حركات تتمثل في (الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد) وهذه الحركات لها علاقة بتسريع الحكي وتبطيئه"،[2] حيث نجد في تسريع الحكي الحذف والخلاصة وفي تبطيء الحكي نجد المشهد والوقفة، والشكل الآتي يوضح هذا التقسيم.

ب.**تسريع السرد** :يحدث تسريع الحكي حينما يلجأ السارد لتلخيص أحداث ووقائع، إذ يحذف فترات زمنية ويسقطها، وتقوم هذه العملية على حركتين هما :

1. الحذف :ويسمى أيضا بالإضمار او الاسقاط أو القفز فوق فترات زمنية سواء كانت طويلة أو قصيرة دون الإشارة إلى الأحداث التي حدثت أو تمت فيها ويعرفه 'حسن البحراوي' بقوله الحذف " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترات طويلة أو قصيرة في زمن القصة وعدم التطرق لما جرى من وقائع وأحداث"،[3] فهو يلعب دور كبير في تسريع وتيرة السرد فهو يقوم بيتر أحداث طويلة أو قصيرة كان من المفترض أن تأخذ مسافات كبيرة من زمن الحكي أي اعتزال أحداث القصة في مقطع سردي قصير.

في تعريف آخر ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي باخبارنا سنوات قد مرت أو شهور من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين"،[4] فهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن السرد وعدم ذكر ما حدث فيه من أحداث ويعتبر اقصى تقنيات تسريع السرد.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 119.

[2] ينظر :محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 112.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

[4] ناهضة ستار، بنية السرد في قصة الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003، ص 216.

" عن أي غيلان تتحدث يا محمد ؟ لقد رأيتهم رأي العين ... كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح ... كانوا بشرا مثلنا تماما... انهم الصرب يا محمد الذين يكرهوننا ، الصرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا ، فلما عجزوا هاهم ينكلون بنا ... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا ثم تشريدنا"[1]. تزداد العجائبية في هاته القصة مع كثرة الحذف ، لأن الكاتب تعمد الحذف عند قوله رأيت الغيلان رأي عين ، فقد وصف البشر بالغيلان وأفضع من ذلك ، كونه اكتفى بوصفهم غولا مع الاستغراب في كونهم بشر مثلنا وحذف الكثير من المعاني التي تجعلهم في الدونية.

وقوله:" هكذا لحظات يفترس الموت كل حي ... هكذا في لحظات يسدل الستار ... ينتهي كل شيء"[2]. يتحدث الكاتب عن أمر محزن حينما تفسد الوحوش كل شيء وتقتل الأبرياء ، كان الحذف بمثابة دموع على الراحلين.

" ونحن ما عسانا نفعل هنا ؟ هل سنبقى هنا حتى يدهمنا الوحوش فيفعلوا بنا كما فعلوا باخواننا؟

يجب أن نرحل لن ...

بل يجب أن نقاوم "[3].

يستمر عنصر الخيال في الرواية حين يصبح الأسى والخوف الغالب على الضعفاء ،لأنهم سيكونون عرضة للوحوش البشرية التي تسعى لإبادتهم.

2. الخلاصة :

[1] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص21

[2] المصدر نفسه ، ص24

[3] المصدر نفسه ، ص27

لها عدة تسميات منها : الخلاصة، التلخيص، الموجز، المجمل، وسمها "تودوروف" ملخصا أو خلاصة، ويعرفها بقوله " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة".[1]

الخلاصة أو التلخيص من الفعل (لخص) والتلخيص في السرد الحكائي هو " سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون تعرض للتفاصيل".[2]

والتلخيص في الرواية "هو بمثابة ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير"،[3] بمعنى اختزال أحداث ووقائع وعدم الغوص في التفاصيل.

- أنواع الخلاصة :

الايجاز القريب :هو الذي يختصر زمنا قصيرا، فيقوم الراوي بتلخيص أحداث وقعت في مدة زمنية قصيرة كيوم أو يومين " لقد عادوا هاهم يتدافعون والصمت سيد الموقف .. هل أنجزوا المهمة"[4]

الايجاز البعيد :هو الذي يختصر زمنا طويلا أو هو المرور السريع على أزمنة طويلة لا يستطيع النص معالجتها بالتفصيل " كان الظلام لا يزال يخيم على القرية ... ونسمات الهواء بارد تتسرب من النافذة التي فتحت قليلا ، هناك عادت الى ذاكرتي الأيام الماضية الحلوة " [5]هنا الراوي أوجز أحداث سنتين من الزمن في بضعة أسطر فقط.

---

[1] كمال الرحباني، حركة السرد الروائي والمناخية باستراتيجيات التكبير، مرجع سابق، ص 112.

[2] حميد الحمداني، بنية النص الروائي، ص 36.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية (مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 76.

[4] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص28

[5] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص37

ج. الابطاء السردي (التوقفات السردية)

هذه الحركة تعمل عكس التسريع السردي فهي تعمل على إبطاء وتعطيل حركة السرد، وذلك من خلال أنواع التوقفات التي تستخدمها وهي : السرد الوصفي التعليقي، المشاهدة السردية، الوقفة، المناجاة، التداخل، التكرار أو التواتر.

1-**المشهد أو الحوار** :المشهد تقنية من تقنيات السرد إذ يحتل مكانة هامة في سير الحركة الزمنية الرواية، كما يعد بؤرة الأحداث داخل النص وهو عكس التلخيص " ففيه يقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية، ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال حوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب"،[1].

" أقدام تخيف ، فماذا ترين يا خالة؟

أقدام رجالنا .. لن يصل الأعداء الى الحريم إلا على جثثهم

ووصلت الأقدام الينا ..

– انتم بخير؟ لقد بدأ المطر ينسحب وسيصفو الجو لا تخافوا

– نحن بخير"[2].

2- **الوقفة (الاستراحة)** :

تعد الوقفة من أهم العناصر التي تشترك في إبطاء زمن السرد مع المشهد ولها دور أساسي في بناء الرواية وهي موجودة في جميع الأعمال الروائية فهي تقنية تقوم على " الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي

[1] سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، المغرب، مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد 351،أكتوبر، 1998، ص 56.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص48

مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية"،[1] بتعطيل زمنية السرد وعرقلة مجراه.

والوقفة "هي التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نقاط الحكاية"،[2] وذلك من خلال الاستمرارية في السرد والانشغال على حساب الزمن.

" دخلنا بيت خالتي بدأ سكان قريتي يتوافدون... يتطلعون الى الحقيقة ... امتلأت الحجرات وكذا الفناء .. ارتفعت الجلبة .. واختلطت الأحاديث ، بعضهم يمطرنا بعشرات الأسئلة وينتظر الرد وبعضهم الاخر كان ينصت ، تشرئب أعناقهم من بين أعناق من تقدمهم "[3]

ومن هذا فالاستراحة أو الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء حركة السرد حتى يتطابق مع أي زمن من زمن الخطاب.

ثانيا: البنية المكانية بين الواقع والمتخيل في الرواية

للمكان في النصوص الروائية أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان على الرغم من أن تحليلات السرد الأدبي قد اهتمت أكثر بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات، وزمن الخطاب.

وهذا ما أشار إليه الروائي "جاستونباشلار" في كتابهpoétique de l'espace ،عندما قام فيه بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمنظر التي تتاح لرؤية السادة والشخصيات سواء

[1] عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطيعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899، ص 170.

[2] باديس فوغالي، بنية الخطاب السردي في قصة (سطور أفرشة من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الانسانية، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر 2002، ص 213.

[3] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص25

في أماكن اقامتهم كالبيت والغرف، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية والهامشية.[1]

ينطلق ريستون في كتابه من الفلسفة الظاهرية يربط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان و يركز في بحثه هذا على الأماكن التي تربط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة ومستوياته الاجتماعية المتعددة، فلا يبقى المكان مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قياسا حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل " إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ولا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون الخلافات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية".[2]

" حاول النقاد الغربيون التمييز بين المصطلحات الآتية : الحيز، الموقع، الفضاء، والتي تندرج جميعا في مفهوم المكان، وقد ميز المنظرون الألمان بين مكانين الأول عنوانه : المكان المحدد الذي تظبطه الإشارات كالمقاسات والأعداد، أما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية وبذلك نجد أن الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التحليل الروائي".[3]

وهذا الفضاء يعني في مفهومه الفني مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضائها الواسع، الشامل، وفي هذا الفضاء تبرز صلة من الثنائيات الهندسية والتي يطلق عليها الناقد البنيوي ' يوري لوتمان' بالتقطبات المكانية التي تسهم في

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص (25،26).

[2] غاستونباشلار، جماليات المكان، ص 31.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 25.

تشكيلها النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية وذلك في شكل تقابلات (سماء / أرض) أو تركيبة سياسية واجتماعية (طبقات عليا / دنيا)،[1] الكاتب الروسي ' لوتمان 'يعد من الأوائل الذين الذين عبروا على جمالية المكان بأسلوب علمي حيث يقول : " المكان مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات سميت بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة)".[2]

أما 'غريمان' " فقط انطلق من مفهوم المكان من منطلق الرؤية Vision de l'espace إذ يرى أنه – أي فضاء نصي– حسب اقتراحه موضوع مهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز بهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي.[3]

أما 'هنري ميتران' " يعتبر أن المكان هو مؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[4]

1- الأماكن المغلقة:

يعد المكان المغلق جملة من الحواجز والحدود، وهو عكس المكان المفتوح الذي يتسم بالتحرر والانفتاح" فهو إذا انغلاق نفسي وليس جغرافيا، وكذا الحال مع الأماكن

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 99.

[2] يوري لوتمان وآخرون، مشكلة المكان الفنية، الدار البيضاء، عيون مقالات، ط 1، 1988، ص 96.

[3] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 276.

[4] Henri Mettrand : le Discours duromms, p 194.

المغلقة فطبيعة الحياة فيها وارتباط الإنسان بهذه الاماكن او نفوره منها ...الشيء توصف طبيعتها ".[1]

وتعرفه "اريد عبود" بأنه "يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا إمكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه الضيق بالنسبة للمكان المفتوح فقد تكون الاماكن الضيقه مرفوضة لانها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي ياوي اليها الانسان بعيدا عن صخب الحياة".[2]

أ. البيت:

يعتبر البيت من الأماكن المغلقة وهو المكان الذي نحس به بالأمان والألفة والحماية ، بالإضافة الى أنه أكثر حميمية ، لأنه مليء بذكرياتنا فمعظمها متعلقة به اذ أنه يمثل كينونة الانسان الخفية أي أعماقه ودواخله النفسية ، فحين نتذكر البيوت والحجرات ، فإننا نعلم أننا نكن داخل أنفسنا في البيت ينطوي الانسان على نفسه لأنه يمنحه شعور بالهناء والطمأنينة والراحة ، وذلك في مقابل ما يتعرض له داخل محيطه الخارجي من نبذ و أذى".[3]

" وأين سيكبر؟ لقد هد الغيلان العش الدافئ ... هدوا أسرتي .. اغتالتهم سهام الغدر اللعينة ...الى أين سنلجأ؟ من يضمنا الى حضنه ، من يرضعنا حنانا كنا نرضعه هنا ... كان منزلنا على سفح الجبل بالضبط منعزلا عن منازل القرية"[4]. بينما يعتبر البيت الحضن الدافئ لأي انسان الا أن عجائبية الأحداث جعلت من المنزل مكان ذعر ، مكانا تترصده

[1] نبيل سليمان، محمد صابر عيد،الحمام سوس البيان، جماليات التشكيل الروائي،دراسة في الملحمة الروائية، صادرات الشروق، (د ط)، (د ت)، ص 217.

[2] أريد عبود، المكان في القصة القصيرة، دار الأمل للطباعة، (د ط)، 2009، ص59.

[3] محمود بوعزة ، تحليل النص السردي ، ص106

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص16-17

الغيلان البشرية بكل جرأة ولا مبالاة بالانسانية. " تذكرت كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنوات الدراسية ، احتفظ بها في خزانة الكتب ... نسيتها في البيت ، احترقت ... نهبت؟ لست أدري... ووجدت نفسي أخطو خارجا"[1]. تستمر الغيلان في مضايقة ذلك الطيب ، حتى كتبه لم تسلم من ذلك الشبح الذي يتربص به ، ستسافر آماله معه وتخرج من منزله الضيق بضيق الهم والحزن والكدر.

" خرجت الغيلان من بيتنا لكن نباحها مازال يصلني ممزوجا بصيحات عمتي المذعورة المتألمة وتمنيت لو كانت ناطقة مثلنا فأفهم ما تقول"[2] رغم خروج الغيلان نستشف في هذا المقطع مازال صوت العمة ساريا في عقله ، يتمتم بالغيلان ويسمع صداها وهي خائفة ، لقد دب الرعب في روعها وخشي على نفسه ، حتى البيت لم يسلم من الوحش الضاري.

ب. المسجد:

يعد من الأماكن التي يلتقي فيها الناس لأداء فريضة الصلاة ، فهو المتنفس الروحاني الذي يتقرب فيه العبد من ربه بالعبادة والدعاء وتلاوة القرآن" وفي الرواية لمحنا الكثير من المقاطع التي تواجد فيها المسجد حيث كان مكانا يؤثر في الناس ويجمعهم على كلمة واحدة " بعد صلاة العشاء نجتمع في المسجد لا بد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا من حيرتنا هذه ويفوت الفرصة على أعدائنا " [3]. نستشف من هذا المقطع أن القرار الصائب يخرج من الجماعة التي تتفق عليه وقد مثل المسجد مكانا غير آمن لقد أصبح مسرحا للرعب في قوله:" ورنوت ببصري الى منارة المسجد لا شك أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك ... الآن وقت صلاة الظهر .. سأصيح فيهم جميعا فاذا انتبهوا أخبرتهم ... يا الهي اني أخطو فوق الجثث الأموات ... عشرات هنا وهناك مقطوعي الرؤوس ، مقصوصو

[1] المصدر نفسه ، ص37

[2] ا عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص14

[3] المصدر نفسه، ص17

الأيدي ... مثقوبوا الصدور والبطون .. أطفال فوق النساء جثث تتهالك فوق بعضها"[1]. نستشف هنا تحول المسجد من مكان أمام واطمئنان وعبادة الى ساحة اجرام أحدثتها الغيلان وحوش بزي بشر عمدت الى ازهاق الأرواح تتغذى على الجيف وتسقي نفسها من الدماء وتلتهم جيوب الفقراء وتتكل بالصغار .

ج. القرية:

مثلت القرية مكانا دارت فيه رحى الحرب والقتل ومكانا عجائبيا يبرز صورة الانسان الوحش " على مشارف القرية التقانا جمع من الناس ... رجال ونساء وجدناهم متجمهرين .

– قتلوهم جميعا

هكذا نطقها عثمان مبتورة ...مختصرة ... مضغوطة ..

جميعا؟ من تقصد؟

هكذا علق زوج خالتي وهو يوجه نظره الى عثمان الذي رد بمرارة شديدة

– كل سكان القرية لم ينج أحد منهم الا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة ."[2] نجد من خلال هذا المقطع أن أهل القرية لم يسلموا من شر الغيلان رغم برائتهم ومسالمتهم حتى أبادوهم جميعا " وعاد الجميع الى القرية في موكب جنائزي صامت الا من عويل خالتي وصراخها والرجال يجرونها من يدها جرا عنيفا"[3].

د. المقبرة:

مكان تقام فيه مراسيم الدفن للحفاظ على كرامة الموتى ولستر الجثث ، فالمقبرة احتوت فصلا عجائبيا كونها أصبحت محل دفن جماعي لكثرة القتلى " لقد سبقنا أعداءنا الى

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص 31ا

[2] لمصدر نفسه ، ص 24ا

[3] لمصدر نفسه ، 23

هناك... حفروا حفرة عميقة بالحافرة وألقوا كل الجثث فيها ثم أهالوا عليها التراب ودكوها دكا ... انها مقبرة جماعية ، انهم يطمسون آثار جرائمهم ، يخفون معالم توحشهم"[1]. نستشف من خلال المقطع أن القرية تحولت الى مقبرة جماعية تحفل بها الغيلان.

2- الأماكن المفتوحة (الخارجية) .

يعد المكان مفتوح كما عرفته 'أريدة عبود' في كتابها "المكان في القصة القصيرة" بأنه" حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضعيفة يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما تكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق".[2]

وهو كذلك يوحي لنا " بالاتساع والتحرر لا يخلو الأمر من مشاعر الخوف والضيق،ولاسيما إذا كان المكان مفتوح من المكتبة والمخيمات ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا ولعل حلقة الوصل بينهما هو الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح"،[3]أي أن المكان مفتوح يكون واسعا وتوجد فيه إنتاج وراحة و يحس به الإنسان غالبا بالحرية بعيدا عن القيود التي توجد في المكان المغلق.

يملك المكان المفتوح أهمية كبيرة في بناء النص السردي، فهو يتفاعل مع بنية العناصر لإعطاء العمل مستوى جمالي ودلالي،وكما نجده في رواية قدودزمردية حمل مستويات دلالية نفسية كثيرة فهناك علاقات بين الشخصيات والأمكنة في الرواية ومن بين هذه الأمكنة الموجودة في الرواية نذكر:

أ. الطريق

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص 29

[2]: أريدة عبود، المكان في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص51

[3]: حفيظةأحمد،بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية(دراسة نقدية)، (د ط)، (د ت)، ص166.

يعد الطريق مكانا مفتوحا وجاء في الرواية على أنه أمل الجميع للهروب من الغيلان" كان الطريق وعرا مليئا بالحفر الصغيرة والحجارة ، وكل العيون كانت تعانق خلفها تضاريس القرية تضخمها بأريج المآقي"[1] وفي مقطع آخر نجد أن " الطريق محفوفة بالمخاطر الجسيمة .. والأعداء يتربصون بنا في كل مكان ولعل قنابل وضعت تحت التراب في مكان ما وهي الآن تربص بنا فتنقض علينا لتقتل ما تبقى في قلوبنا"[2]

ب. الجبال

يُعَرَّف الجبل على أنه ذلك الجزء من سطح الكرة الأرضية المرتفع بشكل بارز عن باقي المساحات المحيطة به مع تميزه بانحدار حاد واعتباره أكبر حجماً من التلال والهضاب بالرغم من عدم اعتبار تسميته كمدلول جغرافي واضح للمعالم الجغرافية، ومن المعلوم أنّ الجبل لا يتشكل بصورة فردية إلا في حالات قليلة حيث تتواجد الجبال عادة على شكل سلسلة جبلية ممتدة قد يصل عرضها من عشرات إلى مئات الكيلومترات وطولاً قد تتراوح بين المئات إلى آلاف الكيلومترات.

" نظرت الى الجبال ... تأملتها حاولت أن أتنبا بأسرارها ... لا شيء فيها سوى حزن عميق ... عميق أحسست بحركة غير عادية تعالت الأصوات محدثة ضجيجا هتكت ستار الصمت العميق ... لقد اعترض طريقنا جنود مدججون بالأسلحة ... وخفق قلبي فزعا تراءت لي المخالب والأنياب"[3]. نستشف في هذا المقطع أن الجبال هي وكر للغيلان حيث يضعون الكمائن لصيد الفرائس المسالمة ويقتلون الناس الأبرياء ، ما حاجتهم للمخالب

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص 41

[2] المصدر نفسه، ص42

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص 43

والدنيا أمان ، بل يفعلون القتل إرضاء لغريزتهم المتوحشة. " استمر سيرنا ذلك النهار كله ، قطعنا وديانا وجبالا ووهادا وسهولا .."[1].

ج. الحديقة :

المتنزّه أو الحديقة هي مساحة من الأرض مزروعة بصورة طبيعية أو من صنع البشر بمختلف أنواع النباتات من الأزهار إلى الشجيرات والأشجار الباسقة. وتكون عادة منسقة الشكل ومهيأة لاستقبال الناس لممارسة أي نشاط يحبونه في الهواء الطلق. سواء للتنزه أو التريض أو للجلوس تحت ظل الأشجار للقراءة والتأمل. في كثير من الحدائق العامة ينشئون فيها ملاعب رياضية ومسارح ومناطق لألعاب الأطفال ومسابح وبحيرات صناعية وطبيعية. وفي بعضها يقيمون حديقة للحيوانات. وعادة تكون النباتات محمية في هذه الحدائق.

الحدائق العامة أصبحت جزءَ أساسياً يتضمنه التخطيط المديني في تصميمهم لأحياء المدن، ذلك أن أكثر سكان المدينة يقطنون في شقق سكنية ويحتاجون للانطلاق في متنفسات تضعها بلديات المدن تحت تصرفهم. وكثير من سكان البيوت المستقلة ينشئون حدائقهم الخاصة بالصورة التي تناسبهم.

" خرجت وحبيبي الى الحديقة عبر النافذة أحاطوا بالمنزل من كل مكان ... اقتحموه .. قذفوا من رشاشاتهم حقدا في صدور الرجال والنساء الأبرياء "[2]. نجد من خلال هذا المقطع أن الحديقة رغم أن مكان للاستجمام والجلوس الا أنه أصبح مكانا تملؤه الغيلان " دفعنا الفزع الى القفز على سور الحديقة ، كان الجبل قريبا منا تسلقنا سفحه كأننا فرسين "[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص43

[2] المصدر نفسه ، ص52

[3] المصدر نفسه ، ص52

الخوف والفزع كله ارتبط بذلك المكان الذي اتخذ بعدا عجائبيا يستغرب منه القارئ وتشمئز به نفسه.

تظهر علاقة المكان بالمتخيل في الرواية من خلال استلهام الكاتب لفضاء يوحي بالوحشية التي جسدتها الغيلان في الواقع، وذلك بتحرك الغيلان داخل أمكنة ربما كانت تعبر عن الأمن سابقا ، وقد ذكر السارد كيف تحول الفضاء المغلق الى سجن بدل أن يكون يحمل خصوصية بالغة في حياة الأطفال ، عمل الكاتب على تصوير بشاعة الأمكنة باعتبار ما تحمله الغيلان من شر في نفوسها وتعكير الحياة الطيبة لأهالي وقد ظهر ذلك من خلال المتن السردي لرواية الفراشات والغيلان.

ثالثا: بنية الشخصية بين الواقع والمتخيل في الرواية :

" هي أحد العناصر الرئيسية التي يتجسد بها فحوى القصة، وتعد ركيزة الراوي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها".[1]

فهي بمثابة الموارد الفكري الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض والأساس الذي تبنى عليه باقي المكونات ولولاها لما وجدت الحيلة للحيوية والمجسدة لها في ثنايا النص.

كما انها كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات تكون مهمة أو أقل أهمية، مستقرة أو مضطربة وسطحية أو عميقة. ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها، وفقا لتطابقها مع أدوار معيارية"،[2] فهي تحمي جميع الصفات التي تعبر عن الإنسانية.

[1]: حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014، ص 43.

[2] : جير الدبرنس، معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 12.

والتشخيص هو محور التجربة الروائية، كانت الغاية الأساسية من ايداع الشخصيات الروائية، هي أن تمكننا من فهم البشر ومعاينتهم"،[1] أي أن تكون الشخصية تعكس ما هو في الواقع.

يرى 'حميد الحميداني'أن الشخصية تكون من مثابة الدال من حيث أنها تتخذ عدة اسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها واقوالها وسلوكها فان صورته لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"،[2] الشخصية وجهان الأول هو الوجه الدال والثاني هو الوجه المدلول فتكون الشخصية بمثابة الدال من خلال تحديد أسماء الشخصية وتحديد هويتها أما كمدلول فهو ملخص اقوالها وسلوكها ما يتحدث عنه الروائي في الرواية حول الشخصية.

1. الشخصية الرئيسية :

وهي الشخصية المعقدة المركبة متغيرة ديناميكية، غامضة لها القدرة على الإدهاش والإقناع، تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تتأثر يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها".[3]أي أنها هي المحور الأساسي في العمل الروائي الذي لا يمكن الاستغناء عنه ولها دور فعال في تطوير الحدث وإبرازه.

هي الشخصية المسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة، ليس لها جاذبية تقوم بدور تابع عرضها لا يغير مجرى الحكي لا أهمية لها ولا يؤثر غيابها في فهم العمل الأدبي".[4]

---

[1] : صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 102.

[2] : حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 51.

[3] : محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 58.

[4] : أسعد الأسعد، ليل البنفسج، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، رام الله، 1989، ص 21.

أي أنها أقل جاذبية وفاعلية مقارنة بالشخصيات الرئيسية، فهي تقوم بدور المساعدة لشخصيات الرئيسية.

ويعرفها ' يان مانفريد' " شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل والشخصية المسطحة لا تتطور في سياق العمل، ويمكن اختزالها الى نمط او كاريكاتير".[1] فالشخصية الثانوية لا يؤثر غيابها في النص ولا يختل توازن الرواية كذلك اذ لم تكن موجودة فيه.

فمن الشخصيات الثانوية لرواية 'قدود زمردية' التي تعمل على اكمال دور الشخصية الرئيسية نذكر :

أ. بنية الشخصيات وأبعادها

للشخصيات الروائية أبعاد عديدة ومهمة هي البعد المادي (الفيزيولوجي)، والبعد الفني (السيكولوجي)، والبعد الاجتماعي (السوسيولوجي)، فالبعد المادي هو الذي يحدد ملامح الشخصيات وأشكالهم الخارجية ومظهرها، أما البعد الفني هو الذي يحدد الحالة النفسية للشخصية إن كانت في حالة فرح أو حزن، أما البعد الاجتماعي هو الذي يحدد الظروف المحيطة بالشخصية، والبعد الديني يحدد عقيدة الشخصية.

عرفه 'جيلي فول'(Guil Ford) أبعاد الشخصية بقوله " أن كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقا بين الأفراد ويعني كل فرق من هذه الفروق إتجاها، وأمثلتها : تجاه صفة الكسل أو يعبر عنها، تجاه الإندفاع أو الصوب الحرص، تجاهه الدقة أو إزاء عدم الدقة وهكذا".[2]

[1] : يان مانفريد، علم السرد، تر :أماني أبو رحمة، ص 140.

[2] : أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 3، ص 202.

وبعد دراسة مكثفة للشخصية رأى الدارسون والنقاد أن الشخصية الفنية المتصلة بالأدب تمتاز بشكل عام بقوتها ووضوح بنائها، وقد اهتم النقاد بمكونات الشخصية وتبيينهم أن الشخصية الفنية تتكون من ثلاثة جوانب هي : الجانب الداخلي (النفسي الفسيولوجي) ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية، الجانب الخارجي (البيولوجي) ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية، الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي) ويشتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين".[1]

ومن بين الأبعاد التي ذكرت في رواية ' قدود زمردية' نذكر :

1- شخصية محمد:

عد من الشخصيات الرئيسية التي قامت عليها الرواية، كان حضوره في الرواية من بدايتها الى نهايتها ، كان بمثابة الراوي عمل على سرد الأحداث.

البعد الجسمي : " يقصد به البعد الذي ينبغي أن يعنى به الكاتب عناية خاصة لأنه يمثل اللقاء الأول بين الملتقي والشخصية، أو هو اللقاء الذي يكون من خلاله انطباعاته الأولية عن الشخصية وانجذابه نحوها أو نفوره منها، ولهذا البعد تأثير عن تطورها النفسي".[2]

إن البعد الجسماني أو الخارجي هو الحالة الجسمانية التي يولد بها الإنسان وهو يتعلق بتركيب جسم الإنسان وما أصاب هذا الجسم من تغيرات سواء كانت بفقد عضو من اعضاء الجسم أو اصابته مثل الأعور أو الأعرج أو الأخرس...الخ، وكلها تؤثر في نفسية

[1] : صالح مباركية،المسرح في الجزائر، الدار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2007، ص 278.

[2] : عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005، ص 27.

الإنسان ويتعلق أيضا البعد المادي بنوع الإنسان، هل هو رجل أم انثى أم هو طويل أم قصير".[1]

ويمكن القول أنها " المواصفات الخارجية للشخصية أي كل ما يتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (لون الشعر، العينين، الوجه، العمر، اللباس)،"[2] ظهر لنا هذا البعد من خلال قول محمد: " فأنا متوسط القامة يميل جسدي الى البدانة ... وتميل نفسي الى الانطواء والانزواء .. قلما ألاعب الآخرين لعبا هادئا لطيفا وكثيرا ما ألعب وحدي"[3]

البعد النفسي :عرفه حازم الصالحي بقوله هو ما " تفضح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله ونوعية اللغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها وشدة صوتها".[4] وهنا نستنتج أنه حصر البعد النفسي في فعل الشخصية ونوعية اللغة، الناتجين عن لا وعي ولا شعور الشخصية وهو أيضا إظهار التكيفات السلوكية للشخصية وتلائمها مع البيئة وهو ثمرة البعدين المادي (الخارجي) والاجتماعي وأثرهما المشترك الذي يظهر مطامع الشخصية ويسبب هزامها وخيبة آمالها أو بيان أمزحتها وميولها ومركبات النقص فيها".[5]

[1] : ينظر : شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997، ص 54.

[2] : محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ومنشورات الاختلاف، مرجع سابق، ص 40.

[3] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص48

[4] : فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 53.

[5] : ماهر دعبول، قدود زمردية، مصدر سابق، ص 06.

وقد تجلى البعد الفني في الحالة النفسية لصالح الحزينة والمتعبة في هذا المقطع " أجري أنهض ، أتعثر ... تنهش الحجارة زبدة ركبتي ... نباح الجنود يلسع قلبي الصغير خوفا..."[1].

نجد من خلال هذا المقطع أن محمد يستغرب من تحول الانسان الى كائن متوحش " وهم والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من الرصاص ... ومد أحدهم يدهم الى رجل جدتي العجوز ... دار بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار"[2]. تألم محمد كثيرا حين تعلق الأمر بتنكيل أسرته وقتلهم بوحشية من أولئك القتلة . " هاهي أمي في بركة دمها الأحمر القاني ... وهاهي جدتي مهشمة الراس ...

وها هو والدي متهالك بالقرب من عمي الأصغر ...

وهاهي عمتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض وقد سال نجيعها المتألق..."[3].

نستشف من هذا المقطع أن محمد قد رأى ما لا يطيق طفل في سنه ، تألم من أجل الجميع ولن يقبل بأي تبرير يشرع القتل بهذه الهمجية الشنعاء.

البعد الإجتماعي : يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعلمه وثقافته والدين أو المنصب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك اثر في تكوينه".[4]

ونستنتج من هذا التعريف أن كل ما له علاقة بالشخصية من المكانة ونوع عملها وثقافتها، يصنف في حقل البعد الإجتماعي، وهو كذلك " المواصفات الاجتماعية التي

---

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، 70

[2] المصدر نفسه ، ص65

[3] المصدر نفسه ، ص28

[4] : علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية مكتبة مصر، (د ط)، (د ت)، ص 74.

تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي و ايديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية)، مثلا عامل الطبقة المتوسطة، برجوازي، قطاعي، وضعها الاجتماعي : فقير، غني، ايديولوجيتها : رأس مالي، أصولي.....، سلطة".[1]

وقد تجلى البعد الاجتماعي في هذا المقطع " هناك عادت الى مخيلتي ذكريات الأيام الماضية الحلوة حين كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح ، لنصطحب معا الى المدرسة ، كانت أمه رحمها الله توصينا خيرا ببعضنا ثم لا تدعنا حتى تملأ محافظنا طعاما لذيذا"[2]. تظهر شخصية محمد بأنه طفل ذكي يحب الدراسة ولا ينسى فضل أحد.

2-شخصية عثمان:

- البعد الجسمي:

" كان عثمان له من العمر خمس عشر سنة نحيف الجسم ممتد القامة ... تميل نفسه للشغب واللعب الخشن وهو بذلك يكاد يعاكسني في كل شيء الا في السن والاجتهاد والدراسة"[3]. نجد شخصية عثمان بأنه طفل حركي مليء بالحماس والحركة عكس شخصية محمد المحبة للانطواء

- البعد الاجتماعي:

عاش عثمان الحرمان منذ صغره ولم يكن له أي صديق غير محمد " كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح لنصطحب معا الى المدرسة"[4]

- البعد النفسي :

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

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص41

[3] المصدر نفسه ، ص65

[4] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص36

كانت حالة عثمان النفسية حزينة للغاية حين تعلق الأمر بقتل أخته الصغرى " حيث عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجر فأطاره ثم حملها من رجلها كما يحمل الأرنب بالضبط"[1].

نستشف من هذا المقطع أن حالة عثمان النفسية اتصفت بالخوف والذعر جراء رؤية ذلك المشهد الذي اقترفته الغيلان في حق أخته من قتل وتنكيل ، لم يشفع لها صغرها ولا براءتها من ألا تقتل بتلك الوحشية.

3- شخصية الخالة:

- البعد الجسمي :

عرفها الكاتب " وخالتي شبيهة أمي في كل شيء ... قد امتلأ جسدها ... اشراقة وجهها .. احمرار وجنتيها ... غزارة شعرها الأشقر الطويل الذي تعودت أن ترسله غدائر وعاطفتها الجياشة"[2]. تميزت الخالة بالحب والعطف وبجسمها الممتلئ ووجها الجميل المتورد بحمرة.

- البعد الاجتماعي:

" كانت خالتي تغسل الثياب التي كومتها بجانبها وبالقرب منها تجثو على ركبتها تغسل شعرها الكستنائي الطويل "[3].

4- شخصية الامام:

- البعد الجسمي:

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص 20

[2] المصدر نفسه ، 32

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص69

يقول الكاتب واصفا للامام:" قوي البنية مشرق الوجه ، يلبس عباءة بيضاء غزا الشيب معظم لحيته فزاد وسامة وزاده هيبة ووقار"[1]. نجد من خلال هذا المقطع أن شخصية الامام تميزت في بعدها الجسمي ، بوصف الوجه الذي يدل على التقوى والايمان والسماحة.

– البعد الاجتماعي:

" تنحى الشيخ ثم نطق وهو يشبك أصابعه وقد علت وجهه سحابة من الحزن ... قرأ من القرآن الكريم لا أحفظه ولا أدرك معناه "[2]. نجد أن الامام إنسان يعيش ألم قريته ، ويحمل حزنهم وتعبهم وحاجاتهم ، انه يعظهم بالقرآن الكريم من أجل التذكر والصبر على البلاء.

2. الشخصية الثانوية

أ. بنية الشخصية الثانوية وابعادها

1– شخصية العمة:

وهي من الشخصيات الثانوية التي قتلها الغيلان في أحد أبشع مجازرهم.

– البعد الجسمي:

" كانت جدتي العجوز متكورة في الزاوية الأخرى وعن يمينها ابنتها الصغرى عمتى ذات الخامسة والشرين ربيعا ...

ما أشد الجمال في عينيها وما أشده في فمها

– كانت عينيها بحيرتين هادئتين صافيتين

– وكان فمها زهرة أقحوان"[1]. نجد من خلال هذا المقطع أن العمة كانت مثيرة للغاية ببهاء صورتها الحسنة ، انه الشباب حين تكون للبشرة نظارة وللعيون قراءة وللفم لذة.

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص25

[2] المصدر نفسه ، ص53

- البعد النفسي:

نجد الكاتب يقول عن العمة بأنها " رهيفة الحس ومتواضعة"[2]. وهذا دليل على أن العمة كانت بمكانة هامة لمحمد الذي يصفها بقربها منه وأن نفسها الطيبة هي من جعلته يبقى بجانبها

2- شخصية سليمان:

من أحد الشخصيات الثانوية التي لم تظهر بشكل كبير في الرواية ، حظيت شخصية سليمان بمكانة مهمة في الرواية.

- البعد الجسمي:

يقول الراوي" ابن خالتي فتى قارب الثلاثين يميل الى الطول والنحافة فيه كثير من صفات امه ...لونها ، شعرها ، خضرة عينيها ، جمال ملامحها، بريق شعرها .."[3].

- البعد الاجتماعي:

تحمل هذه الشخصية مقدار كبير من الثقافة والعلم" زار كثيرا من بقاع الأرض وخير شعوب الأمم ودرس بالسعودية مدينة الرسول "ص" ومسجده ونحن نحب مثل هؤلاء المتعلمين"[4]. نجد من خلال هذا المقطع أن شخصية سليمان هي من الشخصيات التي تحث على طلب العلم ومحاربة الجهل ولا يتعب الانسان بالبحث عن العلم لأنه باب يعرف فيه الانسان حقوقه.

3- شخصية مريم:

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص12

[2] المصدر نفسه ،ص ، 12

[3] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص54

[4] المصدر نفسه، ص30

من الطبقة المثقفة محبة لمهنتها ، كانت لها صلة وثيقة بالشخصيات الأساسية.

– البعد الجسمي :

" كانت مريم كالتفاحة الحمراء الطازجة وجه مستدير أشرق حمرة رائعة كالشمس عند المشرق تكتنز فتنته وعذوبته رغم التعب والاعياء والحزن والسعال الذي بدأ يراودها منذ أمس"[1].

نجد من خلال هذا المقطع أن مريم هي المرأة الجميلة التي تميزت بجمال وجنيتيها وملامحها رغم حزنها الشديد.

– البعد الاجتماعي:

نجد الكاتب يقول:" انه حكمت صديق أبي الحميم ، حارس مدرستنا الذي ظل يرعانا ونحن صغار"[2]. وهذا يدل على اعجابها بالدراسة لذلك كانت شغوفة بطلب العلم

– البعد النفسي:

يقول الراوي": حيث راحت القافلة تشق طريقها كانت السماء ما تزال ملبدة تكظم دمعا وحزنا وكان النحيب من الأم الثكلى يرتفع ضعيفا يشبه الأنين وكنا جميعا في العربة نلوك صمتا قائلا الا مريم الشريدة ، مريم اليمامة المجروحة الا هي كانت تقص مأساتها وفاجعتها"[3]

رابعا: بنية لغة السرد وعجائبية الأحداث

من خلال تتبعنا لمضمون الرواية ، يتبن لنا أن الروائي لجأ الى لغة فصحى بسيطة لعرض التفاصيل لشخصية الرواية ، فالرواية لا تكتسب أصالتها الا من التفاصيل ، فنجده

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص30

[2] المصدر نفسه ، ص45

[3] المصدر نفسه ، ص 55

يفصل في كل شيء وحتى البسيط منها التي قد لا يلقي لها الانسان العادي انتباهه ، لذلك نستطيع أن نقول ان هذه الرواية أشبه بحصى الفسيفساء كثيرة ومبعثر ، وتمكن لغة الروائي في إيصال تلك الأحداث في قالب تكتمل فيه صورة واضحة لما يدور في متن الرواية .

فمن خلال تتبعنا لمضمون الرواية لمسنا كثيرا من التفاصيل التي حدثنا فيها الروائي عن أحداث ووقائع لفتت انتباهنا وشدتنا اليها وهذه الأحدث رواها البطل ...

الواقع أن اللغة تختلف عن مكونات الخطاب الروائي ، لكونها القالب الذي يحمل الى التلقي الفكرة أو العاطفة أو الجمال ، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية وهي القادرة على جعل الماضي واقعا معيشا ، كم أنها تمد بالحاضر الى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات

لغة الرواية هي التي تجعل منها فنا متميزا ، وتجعل قراءتها عملا عميقا على صعيد الفكر والروح معا ، فالرواية لا تجذب القارئ بعناصر فلسفية تاريخية أو اجتماعية أو فنية فقط ، وانما هنالك شيء آخر إضافي يجعل من العمل الروائي عن طريق عبقرية اللغة أو عن طريق التفجير اللغوي والوهج اللغوي شيئا قائما بحد ذاته كعمل تنظر اليه وتتأمل وتتعلق به وتتغنى فكرا وروحا ، ويصبح في النهاية جزءا من عصره [1]

برزت أهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني اذ ان الشكل الداخلي يتضح في كل كلمة من الرواية في نوعية هذا الكلام والصور والأفكار ، وهي في النهاية الذي يقوم بدور حاسم بين الظاهر والخفي [2]

تبدو العلاقة بين اللغة وعناصر الأداء الروائي الأخرى علاقة جدلية فبواسطة اللغة يتعرف المتلقي ، مثلا : على أعماق الشخصية الروائية التي تحمل الأفكار والرؤى التي هدف الكاتب الى طرحها ويتعرف القارئ قبل ذلك على الصورة الخارجية لهذه الشخصية

[1] علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د ط)، 2006.

[2] المصدر نفسه ، ص12

وعلى مكانتها الاجتماعية ، وعلى موقفها من الأحداث ومن الناس وبالتالي على مدى ايجابيتها أو سلبيتها ويتعرف القارئ بواسطة اللغة كذلك على البيئة وعلى الجو العام الي يطرح من خلاله االموضوع في الرواية" [1].

يعد السرد احدى أدوات الكاتب الروائي في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمع في أن يراها ويرى الناس فيها ، والواقع أن علاقة السرد بعناصر الرواية لاسيما اللغة علاقة جلية واضحة فالسرد هو الذي ينقل الحادثة من صورتها الواقعة الى صورة لغوية [2]

المتفحص في الخطاب السردي اللغوي في رواية "ليطمئن قلبي" يجد تعددا وتنوعا في الصيغ الأسلوبية الفنية ، وتعنى اللغة السردية بجانبين ، أحدهما علاقة الصيغ السردي بالسارد والآخر مستويات اللغة السردية ، وأن هذه المستويات اللغوية جميعها في نسيج لغوي متكامل وأن الفصل بينهما انما يجيء لمجرد الدراسة .

يعد السارد عنصرا مهما من عناصر البناء السردي التي يتوسلها الكاتب الروائي لنقل رؤيته الإنسانية أو وجهة نظره وتتركز وظيفته في تقديم الشخصيات والوقائع والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحدث ، والحقيقة أن العلاقة بين الصيغ السردية والسارد علاقة جوهرية ، اذ على ضوئها تحدد المؤشرات الكبرى في السرد " فذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالا خاصة به ، فتجعلها مرحة اذا كان الراوي مرحا ، وحزينة اذا ان الراوي حزينا ، لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني [3] .

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2005.

[2] عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطيعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899.

[3] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.

ووفق ما تقتضيه دراسة صياغة اللغة السردية التي يقدم بها الكاتب خطابه السردي ، يمكن تقسيم العلاقة بين الصيغ السردية والسارد ثلاثة أنواع هي : السارد المشترك ، والسارد الراصد ، والراصد المشارك [1].

في رواية "الفراشات والغيلان " ثمة سارد يروي أحداث الرواية من خلال ضمير المتكلم (أنا) وهذا النمط من السارد الروائي يؤدي دورين هما دور السارد ودور الشخصية اذ ثمة تداخل أو اشتراك بينهما ، ويكون السارد حينئذ مشاركا وحاضرا في الأحداث " أمسكته من يده أجره خلفي وقد بدأت أختي عائشة تتثاقل فوق ظهري وتثقل كاهلي قلت لعثمان:

لا أحد يمكنه الرد ... الغيلان وحدها من تستطيع أن تحقق ما تريد"[2]. نجد في هذا المقطع أن الخوف من الغيلان مع براءة الفرشات التي ينسفها ريح التشريد والتقتيل دون رأفة، عمد الشخصية البطل على نقل الوقائع كأنه يمثل جميع الشخصيات.

تجدر الإشارة الى أن الرواية تعتمد في بنائها الفني على سارد رئيس في النص ، يمكن النظر الى لغته على أنها مماثلة للغة السرد التي تتطابق ولغة الكاتب وترفع اليها

وعلى مدار الرواية محل الدراسة بدا المنظور الذاتي هو العنصر السائد نظرا لتضاؤل المسافة الفارقة بين السارد والشخصيات ، يمتزج موقعه بموقعها ، ويصبح الزمان الذي يتحدث فيه هو عينه زمانها الذي تتحرك من خلاله " وفي الوقت الذي يتولى فيه فعل القص فانه يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان ، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه ، وقد جاء اختيار السارد الذاتي لشخصياته الروائية متساوقا مع مضمون الرواية التي تسرد واقع اجتماعي

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، مصر، (د ط)، (د ت).

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص20

السارد المشارك غالبا ما يروي الأحداث بضمير المتكلم ، الأمر الذي يكسب الرواية الثقة ، الحرارة ، والمصداقية و هذا ما يوحي به المقطع التالي من رواية الفراشات والغيلان " الآن يجب أن أستفسر عن الأمر... يجب أن أجلو الحقيقة الغامضة... سألت بصوت خافت:

- أمي... ردت بصوت خافت أيضا: أسكت إنها الغيلان... الغيلان ستلتهمنا جميعا... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا.

لزمت أنا الصمت أيضا نزولا عن رغبة أمي خوفا من هاته الغيلان...

هل هذه هي التي كانت تخوفنا بها جدتي ليلا كلما أمعنا في إثارة غضبها؟ لقد صدقت أمي... لقد رأيتهم... إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير... طوال عراض يحملون قطعا حديدية تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة... مخالب أياديهم طويلة حادة... مناخيرهم مدببة... آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير.

التهمت الغيلان بمخالبها الباب، وبدأت الزمجرات تصل آذاننا بوضوح""[1].

العجيب في هذا المقطع أن الروائي "عز الدين جلاوجي" يصور مأساة قرية برمتها على لسان طفل صغير لا يزال في مرحلة التعليم الابتدائي. هذا ما يحيرني ووضعني أما جملة من الاستفسارات.

هل يمكن لطفل صغير أن يصوّر مأساة قرية بأكملها؟ هل ما سرده حقيقة أم خيال؟ هل يمكن لطفل صغير أن يخوض في أمور الكبار؟ هل يمكن له أن يؤاسي صديقه؟ هل يمكن لهذا الطفل محور الرواية أن يقف موقف الإيجابي من الحرب التي عاشها ولا يزال يعيشها؟ هل نستطيع القول أن هذا الطفل معجزة بما حققه وسيحققه.

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص10

هكذا يظهر الوجه الآخر للرواية التي تقوم نفسها في البدء بوابة للمتعة والسفر الجميل، لكنها سرعان ما تدفعه إلى الحرية مع الريبة والشك حيثما حل وانتقل، ليختبر قدرات العقل، فإن لم يجد هذا الأخير حل يحقق التوازن، فإنه يغيب ليفسح المجال أمام الخيال والقلب والحلم في اليقظة لتحقيق ما عجز عنه العقل ليحقق دوره في هذا الخيال، بفعل هذه الآلية العجيبة (آلية التخييل) استطاع هذا الطفل بكل مقاييس الرجال من خلال قدرته على التفكير وتحليل الأمور إلى المشاركة كعنصر فاعل إيجابي في هذه المغامرة التي انتهت بدورها إيجابيا بقدوم الأميرة العربية وهذا ما حقق إثارة التعجب التي تكون أيضا نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد ولم يعرف أصله في ذاته وصفا، هكذا راحت الرواية العربية تتخذ لنفسها شكلا فنيا يقوم على معمارية خاصة.

خاتمـــــة

الخاتمة :

وفي الأخير نخلص لمجموعة من النتائج أذكر منها:

– توجه الكاتب لعرض منجزات الخيال عبر الانتقال بواسطة آلة الزمن الى المستقبل ويستمر هذا الانتقال بين الحاضر والماضي ليكشف فضاعة ما فعلته الغيلان بالشعب الأعزل من تقتيل والتشريد.

– تميزت الرواية بعنصر التشويق حيث تجعل القارئ يغوص في أعماقها وعالمها ويعكس الحدث بشكل مستمر ، وهذا من براعة الروائي بايهام القارئ بحقيقة معينة حتى ينصدم بها.

– يتميز المكان بتنوعه وتشعبه وجمعه بين الواقع والوهم لتسبح في مدارات اللاواقعية التي وضعها الكاتب.

– ساهم الاسترجاع في ربط بين الحاضر وما فيه وهذا الربط بسبب الحياة السابقة أين كان الأمن أما الاستباق فقد كان عبارة عن توقعات تحققت أغلبها في متن الرواية .

–تشغل الشخصيات في الرواية حيزا كبيرا فهي تدور حولها الأحداث، وتتشكل من خلالها عقدتها ومن هنا نستطيع القول أن الشخصيات تعد من أهم الركائز الفنية المكونة لبناء النص الروائي.

– يرصد الحدث مجموعة الوقائع أو الأفعال التي يدور حولها الرواية والتي تسعى في تصوير العالم بالاستناد الى شخصيات معينة من شأنها الانتقال بسلاسة.

– يشكل المكان عنصرا أساسيا من عناصر البناء الروائي فهو الفضاء العام الذي يجمعها وقد تباين حضور المكان في الرواية بين عجائبية الأماكن المفتوحة والمغلقة ولكل دلالته

–الوقفة ترتبط بالزمان فهي جزء لا يتجزأ من العمل الروائي وكان لهذا العنصر حضورا محتشما في الرواية.

المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

1. أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 3،2002
2. أسعد الأسعد، ليل البنفسج، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، رام الله، 2002
3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015
4. باديس فوغالي، بنية الخطاب السردي في قصة (سطور أفرشة من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الانسانية، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر 2002
5. بو رحلة جميلة، أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية ، مخطوط ماجستير ، كلية الادب والعلوم الإنسانية ، فرحات عباس ، 2008
6. جير الدبرنس، معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003
7. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر : السيد إمام، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003
8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، 1990
9. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990
10. حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014
11. حسين خمري ، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2002
12. رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010
13. رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010
14. رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010
15. رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010

16. سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، المغرب، مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد 351،أكتوبر، 1999
17. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997.
18. صالح مباركية،المسرح في الجزائر، الدار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2007
19. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
20. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، مصر، (د ط)، (د ت).
21. عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899
22. عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899.
23. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2005.
24. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعارف ، بيروت ، 1998
25. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005
26. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية :بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 57.
27. عزالدين إسماعيل، الفن والانسان، دار القلم ، بيروت، ط1، 1974
28. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.
29. ابن فارس ، مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر ، بيروت، 1979
30. فيصل الأحمر، حداثة الخطاب في ادب الخيال العلمي ، الجزائر ، مجلة الخطاب ، تيزو وزو ، ع 7 ، 2010
31. القديس اوغستونس،اعترافات، تر : ابراهيم الغربي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 2، 2015
32. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط 9، النهار لنشر، بيروت، لبنان، 2000

33. محمد بوعزة، الدليل... اذا تحليل نص سردي: تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع ا،لدار البيضاء. ط 1، 2007
34. محمد بوعزة، تحليل نص سردي : تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 1431ه، 2010
35. محمد عابد الجابري ، ابن رشد سيرة وفكر، دراسة نصوص ، دار القلم ، بيروت ، 1995
36. محمد عزام ،الخيال العلمي في الأدب دار فلاس سور يا، ط1 ،1999.
37. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005
38. إبن منظور، لسان العرب، مادة (و، ق،ع)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.
39. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، مرجع سابق، ص 13.
40. مها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004
41. ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية...عصر الإبداع، دراية في السرد القصصي في القرن الرابع هجري
42. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001
43. هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن العربي ، تر: فريد الزاهي، دار الفكر، ط1 ، 1985
44. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008
45. الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة ، محطوطة أطروحة ماجستير، كلية الادب والعلوم إنسانية جامعة البعث 2008
46. الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة
47. الياس محمد عبد الله ، الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة
48. يعقوب اوس داود ، ادب الخيال العلمي وجذوره ، مجلة الأسبوع الادبي ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 10، 2005.

ملخص الدراسة :

تكمن أهمية الخيال في أنه يجعل الفرد مبدعا في تفكيره، إضافة إلى انه ينمي لديه القدرة على التصور لما ستكون عليه الأشياء والأحداث في المستقبل وكيفية الاستعداد لمواجهتها، حيث استمد العرب أدب الخيال من الغرب لحاجتهم إليه، فقد حفل به روائيين كثر و منهم عز الدين جلاوجي في روايته الفراشات والغيلان ، وقد شملت هذه الدراسة مقدمة وفصلين الأول نظري بعنوان: اضاءات مفاهمية ، ركزت على بعض التعاريف الضرورية وكذلك نشأة أدب الخيال وخصائصه، ف عنوان أدب الخيال النشأة والتطور يحدثنا فيه عن مفهوم الخيال وأنواعه وأهميته. وأما الفصل الثاني فعبارة عن دراسة تطبيقية على رواية الفراشات والغيلان توقفنا عند البنية السردية وعلاقتها بالخيال ، ثم أنهينا البحث كانت عبارة عن أهم النقاط المستخلصة في نهاية البحث.

الكلمات المفتاحية : الواقع ، المتخيل ، الأدب، الخيال العلمي

summary

The importance of imagination lies in the fact that it makes the individual creative in his thinking, in addition to developing the ability to imagine what things and events will be like in the future and how to prepare to confront them. The Arabs derived the literature of imagination from the West because of their need for it. Many narrators celebrated it, including Izz al-Din Jalawji. In his novel Butterflies and Ghouls, this study included an introduction and two chapters, the first of which is theoretical, entitled: Conceptual Illuminations, which focused on some necessary definitions as well as the emergence of fantasy literature and its characteristics. The title of Fantasy Literature: Origins and Development tells us about the concept of imagination, its types, and its importance. As for the second chapter, it is an applied study on the novel Butterflies and Ogres. We stopped at the narrative structure and its relationship to imagination, then we concluded the research, which included the most important points extracted at the end of the research.

Keywords: reality, imagination, literature, science fiction