الفانتازيا: آليات السرد والتشكيل فى روايتي يوتوبيا لـ"توماس مور وأحمد خالد توفيق" (دراسة نقدية مقارنة)

هانم محمد حجازي الشامي*

ملخص

تشكل الفانتازيا ظاهرة أدبية لها حضورها المكثف والمتميز. يتجلى ذلك فى الخصائص الخطابية، والخصوصية الدلالية، والتيمات النوعية، التي تظهر في التعبير عن رؤية مغايرة تتجلى في تكسير قوالب الكتابة التقليدية، وتجاوزها، وابتداع لغة مغايرة؛ لتحقيق نوع جديد من الانتقادات للأنساق القائمة والمحتملة. هذه الظاهرة تشيّد واقعًا حكائيًّا ذا رمزية مكثفة، وبلاغة تنفتح على زخم التخييل؛ لتنسج إحساسًا مخالفًا للنص الواقعي. هذا يعنى أنّ الفانتاستيك وسيلة للحكي، وتقنية استراتيجية تسعى إلى وضع الواقع واللاواقع موضع الاحتمال.

والفانتازيا من الوسائل الخطابية التي اعْتُمِد عليها في روايتي (يوتوبيا) لـ (توماس مورTomas Moor 1477; 1535م)، و(أحمد خالد توفيق 1962: 2018م)، والنص فيهما يتخذ أشكالًا شتى فمن واقع إلى خيال فانتازيّ، والعكس، فالمكان والزمان اللذان تقع فيهما الأحداث، وتتحرك فيهما الشخصيات هو مكان وزمان لفظي متخيل ينتجه السرد، وتصنعه اللغة؛ لتوازي به مكانًا وزمانًا موجودًا في خيال الكاتب. تبدأ غرائبية الأحداث وصولًا إلى عجائبيتها حين يواجه المتلقي عالمًا مختلفًا؛ يجبره على قبول أشياء غير مألوفة.

* أستاذ النقد والبلاغة المساعد - كلية الآداب - جامعة كفرالشيخ

وقد جاء البحث في الروايتين وفقًا لمنظورين رئيسين؛ الأول: تنظيري؛ يتناول مفهوم الفانتازيا، والفروق الدقيقة بين المفهوم والمصطلحات المتداخلة؛ وصولًا إلى فاعلية الفانتازيا في الدرس النقدي المعاصر، ثم بيان عناصر البنية الروائية في النصين محل الدراسة؛ لتوضيح آلية تحليل النصوص في المنظور(الآخر/ الإجرائي) الذي يكشف عن الأبعاد الوظيفية والنسقية المنجزة في الروايتين؛ باعتبارهما منبعًا لنص أدبي له متلقيه، وأهدافه المعلن عنها في متوالياته السردية من جهة. والكشف عن دور الفانتازيا في تلوين النص الروائي من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: (الفانتازيا، العجائبي، الغريب، الوهم، الخيال)

مقـدمـــة:

النص الفانتازي يعدَّ نصّا منتجًا لثقافة مبعثها الواقع المعيش، له وظائفه النسقية التي تشكل رؤيةً للعلم، وللعالم على السواء، إنه نص يطرح كليّات الطرائق في التفكير، في إطار ظروف فُرِضت على البشرية. وقد أصبح هذا النص يشكل محورًا بارزًا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية، ويفسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز، وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية"[(1)]. إنَّ عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريبًا عن ذات الإنسان، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها،...، ومن ثم غرق قص الحداثة فى الأسطورة، وهو مجال يخلقه الكاتب عن قصديةٍ منه؛ ليستوعب فائض التجربة فى الواقع المحدد الذى أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتّسع لتجربة الذات العريضة الممتدة[(2)]. فهو حالة خاصة للمتخيل تتجسد عبر الملاءمة بين مجموعة من الثوابت تكتسي طابعًا كونيًّا مما يجعله يندرج ضمن تراث

الأساطير والفولكور لمختلف الثقافات"[3]. لكنه لا يعني تضمين النص حقائق غير معروفة، بل وسائل غير معهودة، في التعامل مع الواقع المعيش، حيث يتحرر الإنسان من المألوف، ومن ثمَّ فإن مهمة الكاتب الفانتازي كما يرى "أبتر.تيرى.ي"هى: "استجلاء إمكانات خارج حدود المعقول فضلا عن الرغبة القوية لانتزاع معنى من اللامعقول"[4].

إنَّ الحداثة إعادة نظر في المرجعيات، والقيم، والمعايير وهى رؤيا جديدة تعبر عن المقلق والعجائبي والمثير من جهة، وهى تجديد للغة، وتحرير للمخيلة، وتجاوز للحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاواقع من جهة أخرى[5]. هذه الحداثة تستوجب الخيال الخلاق؛ إذ تستحضر الحياة الإنسانية بوصفها(تيمة/ موضوعة)، وتخترع واقعًا يمتاز بالخيال النسبي، وهو ما يعنيه "مالكم برادبرىMalcom Bradbury 1932: 2000م " عند تعريفه للقص الحداثي: "التحليل والتأمل، والهروب والخيال، وإطلاق العنان للأحلام،...، وهو قص يصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت[6]. متخذًا الشكل التجريدي والخيال المكثف- كما تقول نبيلة إبراهيم- أساسًا له[7]. ويعلن كسر الترتيب السردي، وتجاوز العقدة التقليدية، والغوص في الأعماق، وانفتاح الدلالات الموسوعية عن أهمية االخطاب- الفانتازي- العجائبي والغرائبي، حيث تسقط الحدود ضمن شطحات الخيال، والاستيهامات المظفورة-أحيانًا- بنسيج الواقع[8]. إنه يستمد عالمه المتخيل من جذاذات وكسر هذا العالم الذي نعيشه[9].

–شهد توظيف السرد فى الروايتين(يوتوبيا)[10] محل النمذجة حضورًا وترددًا بين الواقعي والمتخيل، حيث يكون المتلقي منصبًا شكه وتردده على فهمه للأحداث، وليس على وقوعها. وقد تسمح قوانين الواقع/ الطبيعية للمتقبل بتفسير الظاهرة الموصوفة، وقد تضطره إلى زرع قوانين جديدة مبتكرة تلائم تفسير الظاهرة فينتقل بين الغرائبي حينًا وبين العجائبي أحيانًا؛ لذا كان استعمال البحث للفظة (فانتازيا)؛ لأنها تجمع بين الجنسين بل تتجاوزهما إلى كلّ الأنشطة التخييلية. فالفانتازيا تضفي على الواقع قيمة رمزية ودلالية؛ لتجعل منه واقعًا خياليًّا سحريًّا، عندئذٍ يُقصي الكاتب الصراعات والأزمات إلى عالم الخيال، ليخلق واقعًا افتراضيًّا، يتهشم فيه الزمن، وتسقط فيه المتناقضات ضمن شطحات الخيال، واضعًا المعجز والخارق والعجيب والغريب موضع الحقيقة المُسلَّم بها من جهة. ويعطي المتلقي رؤية مغايرة لعالمه المعيش من جهة أخرى.

إن البنية السردية للروايتين شأنها شأن أي تجلّ أدبي، تولدت ضمن مجموعة من العوامل الضاغطة، التي أفرزتها الظروف المحيطة، وصقلتها الموهبة، وشحنتها الخبرات الثقافية، والتجارب الحياتية لمبدعيها؛ (توماس مورTomas Moor 1477;1535م)[11]، و(أحمد خالد توفيق: 1962: 2018)[12]. فالأول ولد فى لندن عام 1477م. عمل في القضاء، وقد تميز منذ صغره برجاحة العقل، وحبه للتأمل وتذوق الموسيقي، وعشقه الكبير للرسم. والثاني ولد فى طنطا عام 1962م. كان طبيبًا تخرج في كلية الطب جامعة طنطا. ويعد أول كاتب عربي في مجال الرعب، والأشهر في مجال أدب

الشباب، والفانتازيا. وقد اجتمع مور وتوفيق في نقدهما الواقع، والغاية المنشود تحقيقها فأنتجا فنًا روائيًّا يجمع بين المرجو المأمول، ونقد الواقع المعيش. وهنا تبدو الصلة الجامعة بينهما، وتلاقي أهل الفكر في صعيد واحد مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة.

إن روايةLIBELLUS VERE AUREUS :TOMAS MOOR NES MINUS" SALUATARIS QUAM FESTIUUS EE OPTIMO REIP.STATU, DEQUE NOVA INSULA "UTOPIA(كتاب مفيد وممتع حقًا عن الحكومة المثلى للدولة والجزيرة الجديدة المسماة: يوتوبيا) التي كتبها باللغة اللاتينية تعلن عن رؤية استشرافية للحكومة المثلى. ولفظة: (يوتوبيا)،Utopia تتكون من مقطعين؛ "OU" بمعنى (لا)، و"Topos" بمعنى (مكان)؛ لتنتج مصطلح (اللامكان)، أو المكان المتخيل. ويرى البعض أن من المحتمل تفسير قصدية الكاتب على التلاعب باللفظتين"OU" تعنى (لا)، و"Eu" تعنى (الطيب أو المثالى)، وعلى هذا فهى تحتمل معنى (اللامكان، أو المكان المثالى). ويذهب آخرون أن المعنى الثانى متضمن في المعنى الأول، فالمكان المثالي مكان خيالي لا وجود له[(13)].

إن مصطلح (يوتوبيا) الذي استخدمه "مور" لأول مرة لم يركن إلى تقديم أفكار مجردة أو عرض نظري لما يجب أن تكون عليه الدولة المثلى، بل قدم صورة أدبية لجزيرة مثالية ادعى أنها حقيقة واقعة صادفها بطل روايته" روفائيل هيثلوداىRaphael Hythlodaeus " أثناء رحلاته، وتركت أثرًا

قويًّا فى نفسه، فنقل صورة مفصلة لها، وربط بينها وبين عالم الواقع عن طريق الموازنة، وإبراز أوجه الشبه والاختلاف. وهى بوصفها عملًا أدبيًّا وفلسفيًّا اجتماعيًّا تتناص مع أعمال كثير من الفلاسفة والمؤرخين؛ أمثال جمهورية أفلاطون[14]، وآراء أهل المدينة الفاضلة للفارابي[15]، وكتاب أرسطو فى السياسة[16]، و مدينة الشمس The Cit Of Sun لـ "توماسو كامبانيلا Tomaso Campanella 1568;1639[17]، وأطلانتس الجديدة New Atlantis " لـ" فرانسيس بيكون Francis Bacon 1561;1626"[18]. وهو ما عبر عنه "مور" في روايته، فهى تعلن عن صيغة أفضل لحياة، تتلاشى فيها الشرور، والتناقضات. إنَّ (اليوتوبيا) سعيٌ أخلاقيٌّ، هدفها الأسمى تقديم بل إيجاد الأفضل لحياة كريمة، لا يوجد فيها فقير أو متسول، بالرغم من أن شخصًا لايملك شيئًا، إلا أن الكل أثرياء، فأي ثراء أعظم من أن يعيش المرء بنفس راضية مطمئنة، فلا توجد ملكية خاصة، والمصلحة العامة هى المبرر لهذا الشعور بالأمن والأمان، والسعادة. وإذا كانت (يوتوبيا مور) تمثل (الحقبة الذهبية) لفترة من الفترات، فهى من جانب آخر تعد صرخة احتجاج على ما كان يسود أوربا من قمع واستبداد، أو أنها ردٌ على كتاب"الأمير"لـ(ماكيافيللى Machiavelli 1469; 1527م) الذى يعكس الجانب القاتم لتلك الفترة، والفلسفة التى تبرر الاحتكار والاستغلال والاستبداد من ناحيةٍ أخرى[19].

وإن كانت (يوتوبيا) مور على هذا المستوى من السعي الأخلاقي فإن (يوتوبيا) توفيق على النقيض، فهى–إن صح القول–(ديسوتوبياDystopia)؛

أو (كاكوتوبياCacotopia)، باستخدام السابقة "كاكو"، التى تعنى (السيئ أو الشرير)[20]. أي المدينة النقيضة، هى مجتمع خيالي، فاسد أو مخيف غير مرغوب فيه. يصور الكاتب عالمًا وهميًّا يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته، ليس للخير فيه مكان، من أبرز ملامحه الخراب، والقتل والقمع والفقر والمرض. يُظهر الروائي انقسام المجتمع إلى طبقتين؛ مدينة الأغنياء(يوتوبيا)، التي تقع على الساحل الشمالى، والمحاطة بالأسلاك الشائكة، يحرسها رجال المارينز الأمريكان، واحتكار أهلها لكل شيء. و(الأغيار) الذين لا يملكون شيئًا، ويقطنون أطلال مصر القديمة. هكذا يصير الوطن طبقتين، والمجتمع مجتمعين؛ أحدهما يملك كل شيء، والآخر لا يملك شيئًا. تسيطر على الأحداث العصابات التي تتصارع كالضباع للبقاء على قيد الحياة، وأساس الحياة هو غياب الوعي المتماهي المعلن عنه في استعمال المخدرات بأنواعها كافة، والسوقية، والجنس، والوحشية، والجريمة. حيث لا تاريخ، ولا هوية، ولا أخلاق. كل هذا يجعل القارىء متوترًا، قلقًا، تنتابه الحيرة والدهشة إزاء مجتمع انحدر إلى هذه البئر العميق من الجهل والوحشية. إن (يوتوبيا أو ديسوتوبيا) توفيق تنطلق من رؤية الكثير من الأدباء الذين استشرفت رؤيتهم الكوارث التى تقع مستقبلًا؛ أمثال: "جورج أورويل George Orwell" 1903م: 1950م"، فى روايته (1984)[21]، و"راى برادبورى Ray Bradbury1920 2012;"(فهرنهايت451 Fahrenheit)[22]، و"سوزان كولنز Suzanne Collins1962-...م" (مباريات الجوعThe Hunger Games)[23]، و"ألدوس هكسلى Aldous Huxley 1894;1963 م (عالم جديد شجاع

Brave New World)[24]. ورواية "محمد ربيع" (عطارد)[25]. وقد اتخذت هذه الروايات شكل العديد من التكهنات، مثل التلوث، والفقر، والانهيار المجتمعى، وسيطرة العلم على الجينات، بل إنتاج أطفال وفقًا للرغبات، والخروج عن البديهيات، مثل ترويج الإشاعات فى رواية(1984) لـ"جورج أورويل". ويكمن التردد من لدن المتلقي الذي يجد عدم الترابط المنطقي، والصور اللامتناهية، والصور المعطلة اليى يوظفها الكاتب. ويروج ذلك الغموض باستعمال طريقتين في الكتابة؛ الأولى: صيغة الاستمرارية التي يخلعها الكاتب على الأحداث، ويلبسها مواقع الألفاظ. والأخرى: قصدية الكاتب من إضافة أدوات أو عبارات معينة في الملفوظ تعطي ترددًا في القبول، وزرع عناصر الشك؛ ليجعل ذهن المتلقي متذبذبًا بين القبول والرفض.

إن مغزى الروايتين التردد المشترك بين السارد والمتلقى، فعليهما يَنْصَبُّ الجنس الأدبي، هل الحكى راجع إلى الواقع ويفسر من خلاله، أم لا؟ وإن لم يعط السارد قرارًا فيجب على المتلقي أن يختار هذا أو ذاك. فإذا حسم المتلقي أن قوانين الواقع تسمح بتفسير الظاهرة انتقل إلى جنس (الغريب). وإذا لجأ المتلقى إلى زرع قوانين جديدة مبتكرة تلائم تفسير الظاهرة صيّر بقراره هذا العمل إلى الجنس العجائبى.

<u>كان لاختيار الروايتين –محل الدراسة–أسباب عدة منها؛</u>

– الصلة الجامعة بين المفكرين فى مختلف العصور واحدة. و"توماس مور" و"أحمد خالد توفيق" من الذين أخذوا على عاتقهم قضية الوطن. فكانت لهما بصمة في تاريخه، وكان سلاحهما الكلمة. ذلك السلاح الذي يعبر عن

معاناة الوطن، وآلامه، وصراعاته المكبلة؛ لتعبر هذه الأنات الحدود عبر تجربة سردية نابضة بالحيوية، والحركة، مبرزة الزمن والحدث- وإن كان انفلات الزمن هو المبتغى من هذه التجربة؛ ليظهر حجم المعاناة، وزمن استمرارها، فى تجربة تندمج فيها الفكرة مع المضمون؛ لتخلق بناءً سرديًّا له بناؤه العضوى؛ حيث تحمل الصورة الفكرة، والتجربة، والرؤية منصهرة في اللغة التي تخلق العلاقات بين الأشياء والأحداث.

-اتفاق العنوان مع اختلاف مضمونهما بعض الشيء، فالرواية الأولى لـ(توماس مور) يتفق سيمائية العنوان فيها مع المضمون نوعًا ما، حيث يعدُّ نقطة تقاطع إستراتيجية يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص؛ لتنتهى الحدود الفاصلة بينهما، فكان خطابًا موازيًّا للنص الرئيس. أمَّا العنوان فى (يوتوبيا) توفيق؛ فلم يكن ظاهر/ الوظيفة التسموية أو المرجعية يدل على باطن النص ومحتواه، فصارت المتناقضات لغةً للعنوان بوصفه أيقونةً دالة على السخرية والتعريض، فالعنوان (ديسوتوبيا) وليس (يوتوبيا). هذه القطيعة المعلن عنها بداية تطرح إشكالية الغموض؛ إذ العنوان يعدُّ فاتحة النص، وإضاءة لأبهائه وممراته المتداخلة. فصار العنوان بنية اختزالية مكثفة تحمل صورة دلالية غير معلن عنها صراحة، هى الشيء ونقيضه.

-اتفقت كلتا الروايتين على نقد الواقع بكل ما فيه، والدعوة سواء صريحة في (يوتوبيا مور) أو مضمنة في (يوتوبيا توفيق) تعكس تطلعاتهما لواقع نموذجي تُحلُّ فيه مشكلات البشر على جميع الأصعدة؛ حيث تتوفر أشكال الحياة المثالية التي تأخذ فيها السعادة سبلها، أو التوزيع العادل

للثروات طريقها، أو انعدام الحروب؛ أو اختفاء الجرائم قانونًا لها. واحترام القوانين التي تعالج كل تفاصيل الحياة الاجتماعية والاقتصادية والتربية والدين والعدالة والعمران معيارها.

–كان السبق لـ (توماس مور) في إطلاق مسمى (يوتوبيا) نابعًا من (لا –مكان)، المكان المعزول، غير المعروف، هو المكان الحاضر الغائب، الحقيقي وغير الحقيقي. فالعالم –كما طرحه "مور"– عالم معكوس، أراد به إدانة شرعية العالم الصحيح الواقعي. وأحمد خالد توفيق في يوتوبياه يتلاقى معه في مضمونه، فالمدينة الفاضلة فى تصويره مدينة متناقضة، تنهض على الشهوات، متخذة غياب الوعى معيارًا لها، والقمع والجريمة سلطتها، والقتل والملذات غايتها. هكذا يتلاقى المفكرون على صعيد واحد، ورؤية استشرافية تحمل الخير وتدحض الشر، تصير فيه العدالة والوفرة والسلام واقعًا حقيقيًّا يضمن السعادة للبشرية جمعاء.

– إن اختيار(الفانتازياFantasy)؛ عنوانًا للبحث؛ لتجاوزها كلّ الأنشطة التخييلية، ليس لأنها تمثل الغرائبي والعجائبي بل تتجاوزهما إلى كل نشاط تخييلى هادف؛ حيث تتحرر من منطق الواقع والحقيقة ومن ثمَّ فهو وسيلة عملية ناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات، ودوافعها بطريقة رمزية ودلالية مكثفة. وفى ذلك يقول حليفي: العجائبي والغرائبي عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك الذى يعد اختراقًا لكلّ حدود الأزمنة والأمكنة، وهى المقاييس التى اعتادها الإنسان فى حياته الأرضية[26]. متخذًا لذلك تقنيات

سردية أشد تماسكًا واتساقًا للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد التصوير الهادف والبلاغة الموحية.

الهدف من الدراسة: البحث عن النص الغائب ممثلًا فى الهدف المنشود، ونقد الواقع، وتسليط الضوء على العيوب والنقائص، ورؤية الواقع والمستقبل من زاويتين؛ زاوية الأديب، وزاوية المتلقي، ومدى تقبل الأخير لرؤية الأول؛ وصولًا إلى آلية فهم العمل المنتج، واختراق فضاءاته، وفهم مراميه، ومغزى دلالاته من جهة، والكشف عن معيار التميز والرؤى الاستشرافية، والملكة الإبداعية التى تعطى للأديب مسارًا وسمتًا يكشف عن مسارب أفكاره من جهة ثانية. كما تكشف الدراسة عن أهمية تفاعل القارىء باعتباره عنصرًا رئيسًا، ومعيارًا للتفرقة بين الأجناس الأدبية من جهة ثالثة.

المنهج المتبع فى الدراسة: اعتمد البحث على تفعيل المناهج كافة؛ فكان المنهج النقدي للكشف عن تأثير المفارقة الزمنية وانعكاسها على العلوم، متخذاً المقارنة الممزوجة بالنقد سبيلا . ثم المنهج االتداولي؛ نظراً لأهميته ودوره في بيان المنظومة التداولية بمكوناتها الثلاثة؛ إذ الفعل الكلامى يتحقق إنجازه عند مراعاة قصدية المتكلم، والحالة التي يكون عليها المتلقي، ومحتوى الخطاب، والمقام الذي سيق فيه. وهذا منبعه النظرية العامة للعلامات في العمل الأدبي، وكأن الفانتازيا– في سياق البعد التداولي بالنسبة إلى منجزه– ملفوظ يهتمُّ بما يثيره فى المتلقي من مشاعر وانفعالات ممتزجة تجمع بين القلق والتردد والإثارة. بالإضافة إلى المنهج الموضوعاتي الذي يركز على (التيمة) المهيمنة في النص الروائي، وامتزاجها بالتركيب اللغوي الحامل لها؛

بوصفها مكونًا رئيسًا في تشكيل سردية التعجيب. كما يعتمد البحث على المنهج الوصفي؛ لاحتوائه على وصف الظاهرة، وتحليلها الذي يكشف عن تحولات البنية؛ لتعديل قوة المنطوق، والكشف عن الوسائل التى أدت إلى ذلك.

أقسام البحث: تناول البحث مقدمة، والتي نحن بصددها؛ اشتملت على مشكلة البحث، والحاجة إليه، وأهداف الدراسة، وبيان أسباب اختيار الروايتين محل النمذجة. ثم أردفته الباحثة بالمستوى التنظيري مشتملًا على تحديد المصطلحات، والفرق بين(العجيب، والغريب، والوهم، والخيال، والخارق، والمعجز). وتداخل جنس العجيب والعجائبي والغريب منتجًا: (الغريب المحض، والغريب العجائبي، والعجيب المحض). كما تناول شروط العجائبي، ووظائفه. وتناول مفهوم الفانتازيا، وأهم الموضوعات التى تبحث فيها. أما (المستوى الإجرائي/ التطبيقي)، فقد تناول أربعة مباحث؛ المبحث الأول: تمظهرات السرد داخل المحكي الفانتاستيكي فى روايتي (يوتوبيا). ويتناول: أولًا: أنماط السرد فى (يوتوبيا مور). ثانيًا: أنماط السرد في (يوتوبيا توفيق). المبحث الثاني: السارد وفانتازيا الحكي فى روايتي (يوتوبيا). ويتناول: أولًا: أشكال السارد وتمظهراته في (يوتوبيا مور). ثانيًا: زاوية الرؤية التبئيرية والمعالجة الفانتاستيكية في (يوتوبيا مور). ثالثًا: أشكال السارد وتمظهراته فى (يوتوبيا توفيق). رابعًا: زاوية الرؤية التبئيرية والمعالجة الفانتاستيكية في (يوتوبيا توفيق).المبحث الثالث: الشخصيات وفانتازيا الحكي فى روايتي (يوتوبيا). ويتناول: أولًا: تمظهرات الشخصيات في (يوتوبيا مور). ثانيًا: أنماط الشخصيات الفانتاستيكية في (يوتوبيا مور)، ويشتمل على (الشخصية

السندبادية والشخصية الأسطورية). ثالثًا: تمظهرات الشخصيات في "يوتوبيا توفيق" رابعًا: أنماط الشخصيات الفانتاستيكية في (يوتوبيا توفيق)، ويشتمل على (الشخصية السندبادية والشخصية الأسطورية). المبحث الرابع: فانتازيا الكرونوتوب Chronotope في روايتي (يوتوبيا). ويتناول: أولًا: الزمن وفانتازيا الحكي في (يوتوبيا مور). ثانيًا: الزمن وفانتازيا الحكي في (يوتوبيا توفيق). ثالثًا: الفضاء المغاير في "يوتوبيا مور". رابعًا: فانتازيا الفضاء في (يوتوبيا توفيق). ثم خاتمة أبرزت أهم نتائج البحث.

أولاً: المستوى التنظيري:

إنّ الكشف عن المعانى اللغوية يميط اللثام عن الفروق الدقيقة بين المصطلحات، وتشكابها. وقد صُنّفت- فى العربية- مؤلفات كثيرة فى نطاق ما يعرف بـ" علم الغريب" إلى حدٍ يصعب إحصاؤه. مما يدل على تداخل هذا المصطلح مع غيره من المصطلحات، وفيما يلى نتعرف على بعض المصطلحات والفروق بينها:

1-العجيب: أمرٌ عجيبٌ عَجَبٌ عُجاب. قال الخليل: بينهما فرق. أما العجيب فالعجب، وأما العُجابُ فالذى جاوز حدّ العجب[27]. العجيب: الأمر يُتَعَجَّبُ منه[28]. إِذَا اسْتُكْبِرَ وَاسْتُعْظِمَ[29]؛ لخفاء السبب. والتَّعَجُّبُ: أَن تَرَى الشيءَ يُعْجِبُكَ، تَظُنُّ أَنك لَمْ تَرَ مِثْلَه[30]. وفى القرآن الكريم: {أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ} [ص: 5]. والعَجَبُ ما لا يُعرف سببه، ولهذا قيل: لا يصحّ على الله التَّعَجُّبُ؛ إذ هو علّام الغيوب لا تخفى عليه خافية[31]. وهناك

فرق بين (الإمر، والعجب)، فـ(الإمر) الْعجب الظَّاهِر، وأصل الْكَلِمَة الظُّهُور[32]. وقد جاء فى قوله تعالى: {لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا}[الكهف: 71]. و(الإد) العجب المنكر الَّذِى خرج عَمَّا فِى الْعَادة[33]. وقد جاء فى قوله تعالى: {لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا} [مريم: 89]. والتَّعَجُّبُ: حالةٌ تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء[34]؛ لقصوره عن معرفة سبب الشيء، وعن معرفة كيفية تأثره به[35]. وهذا التعريف يرتبط بتغير الحالة النفسية للإنسان، وهو ما تناوله الشريف الجرجانى: العجب تغير الأنفس بما خفى سببه، وخرج عن العادة مثله[36]". والعجيب يختلف عن الخارق، فهو الأمر الذى يخرق بسبب ظهوره العادة، والسّحر ليس من الخوارق؛ لأنّ معنى ظهور الخارق هو أن يظهر ما لم يعهد ظهور مثله عن مثله[37].

الغــريب: الغَرِيبُ، لكلّ شيء فيما بين جنسه عديم النّظير[38]. اسْتَغْرَبَ الرَّجُلُ، إِذَا بَالَغَ فى الضَّحِكِ، سمى الغروب غروبًا؛ لبعده عن وجه الأرض[39]. الْغَرِيب: الْأَمر النَّادِر[40]. والمعتاد مقابل الغريب[41]. يُقَال أبدع فلَان: إِذا أَتَى بالشَّيْء الْغَرِيب[42]. وعند أصحاب المعانى كون الكلمة غير ظاهرة المعنى، ولا مأنوسة الاستعمال[43]. إنّ الغرابة مما يتفاوت بالنسبة إلى قوم دون قوم، كالاعتياد الذى يقابله[44]. الغريب: قيل لكل شىء متباعد، ولكلّ شيء فيما بين جنسه عديم النّظير[45]. الغريب كل أمر قليل الوقوع، مخالف للعادات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية، أو تأثير أمور فلكية، أو أجرام عنصرية[46]. إن الغريب ليس جنسًا واضح الحدود، إنه ليس محدودًا إلا من

جانب واحد، هو جانب العجائبى، أما الجانب الآخر فهو يذوب فى الحقل العام للأدب[47].

الوهم: الْوَاوُ، وَالْهَاءُ، وَالْمِيمُ: كَلِمَاتٌ لَا تَنْقَاسُ[48]. ووَهِمَ يَوْهَمُ وهما، أى؛ غلط[49]. الوَهْمُ: مِنْ خَطَرَاتِ الْقَلْبِ. وتَوَهَّمَ الشيءَ: تخيَّله، وتمثَّلَه، كَانَ فِى الْوُجُودِ أَو لَمْ يَكُنْ[50]. وهو فى اللُّغَة: الْإِخْفَاء[51]. والوهميات: قضايا كَاذِبَة، يحكم بهَا الْوَهم فِى أُمُور غير محسوسة[52]. والقوة الواهمة من الحواس الباطنة، وهى أقوى شيء يوجد فى الإنسان، فإنّها تغلب العقل والفكر، والمصورة والمدركة[53].

الخيال: الخيال: اللفظة دالة على حَرَكَةٍ فِى تَلَوُّنٍ[54]. أو كل شيء تراه كالظِّلِّ[55]. والتَخْيِيليّ. القضايا التخييلية: البراهين التى تستنتج من المخيلة[56]. ويطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوة تحفظ الصور المرتسمة فى الحسّ المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة[57]. والخيال: تستعمل فى صورة كلّ أمر متصوّر، والتّخييل: تصوير خيال الشيء فى النّفس، والتّخيّل: تصوّر ذلك[58]. وقد يطلق على المعدوم الذى اخترعته المتخيّلة، وركّبته من الأمور المحسوسة. وبالقول بالأمور المحسوسة: خرج الوهمى؛ بمعنى ما اخترعته القوّة المتخيّلة اختراعًا صرفًا على نحو المحسوسات[59]. والخيال: إحدى قوى العقل التى يُتخيّل بها الأشياء أثناء غيابها[60]. وتنبثق من المعانى والفروق اللغوية الآتى:

– يترتب العجيب على الغريب أحيانا، فالعجيب انفعال النفس لشيء غريب خفى سببه.

-يرتبط الغريب برد الفعل المرتبط بمشاعر الخوف، إنه مرتبط بأحاسيس الشخصيات، وليس الوقائع المادية التى تتحدى العقل. أما العجيب فينطلق منهما على السواء.

- ينهض تفسير الغريب وفقًا لمعطيات الواقع، وثقافة المتقبل، وقياسه على ما سبق، أما العجيب فمداره ما لايمكن أن يحدث.

- يختلف العجيب عن (الإمر)؛ حيث إن العجيب يجنح إلى الشىء غير المعتاد، وغير الظاهر، وهو يقرب من معنى (الإد). أما الإمر، فهو العجب من ظاهر الأمر.

- يخرج الوهمى عن الخيال؛ حيث إن الخيال ناتج عن أمور مركبة مدركة بالحواس الظاهرة. أما الوهم فهو ناتج عن أشياء كاذبة، مبعثها الحواس الباطنة.

- الخيال قوة قادرة على الخلق والابتكار؛ لذا تطلق على وصف الخيال العلمى.

- يُقاس الغريب على أمور معروفة سلفًا، بينما العجيب فمعياره ظواهر لم تُرَ بعد، ربما تأتى مستقبلًا.

-يختلف الخارق عن العجيب والغريب – وإن كان يتقاسم معهما بعض صفاتهما- فظهور الخارق لم يعهد ظهور مثله مسبقًا، ولم يرتب ظهوره على ما سبق سلفًا.

-يرجع مقياس الغريب والعجيب إلى النسبية، حيث يتحكم فيهما عنصرا الزمان والمكان من جهة، وفاعلية المتقبل ورد فعله من جهة أخرى.

-يرتبط الغرائبى والعجائبى بظهور أحداث غير معتادة، ترتبط قابلية القارىء لنهاية الحدث بتحديده؛ إما يقبل القارىء هذه الأحداث كما هى، أو أنها تنتهى بتفسير فوق طبيعى فيكون عجائبيًّا، وإما أن تجد حلًا طبيعيًّا وفقًا لقوانين الطبيعة فيكون غريبًا. أى أنهما يتوقفان على النهاية التى تحيل إلى ماهو طبيعى، أو ما فوق الطبيعى، وتقنية الفانتاستيك تميل إلى الثانى أكثر من الأول.

-إنَّ العجائبى يرتبط بالحاضر، ويقوم فيه (زمن التردد والقراءة) معيّارًا رئيسًا، بينما يقوم العجيب على ظاهرة مجهولة، ربما تأتى آجلًا. أما الغريب فيتم فيه العودة- بما لايقبل الجدال- إلى وقائع معروفة وتجارب مسبقة.

-يتقاسم الأدبُ العجائبىُّ الأدبَ الأسطوريَّ العوالمَ التى تنتمى إلى ما فوق الواقعية، تلك التى تتعدد فيها مستويات التأويل. هذا يعنى أن الغرائبى هو العجائبى مشروط بشعور الخوف بوصفه صفةً ملازمةً له. هذا مبعثه ارتباط الغرائبى بالرغبة والخوف المثيرين للحزن، والبعد المكانى المرتبط بالوحشة والقلق وعدم الارتياح(61). والغريب "ما يرد فى نص سردى من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقليًّا"(62). ومتلقى الأدب العجائبى يظل مترددًا يخالطه الشك والريبة؛ ليصير مجبرًا على إدراك العالم إدراكًا حقيقيًّا، لكنه غير قابل للفهم. فالقراءة الفانتاستيكية تتطلب قارئًا ذا خيال خصب، يتمتع بالمرونة فى التفكير؛ لتفتح للقارىء نوافذ المقارنة، واستيعاب التراث، والتنبؤ بالمستقبل.

<u>تظهر الدراسة أكثر التعريفات الإصطلاحية دورانًا:</u>

عرّف "تودوروف Todorov" العجائبى بأنه قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لاتتبدل[63]. وعرفه الدكتور: "الباردى" بأنه حالة التردد التى يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال، فحالما يحسم أمره ويهتدى إلى الحل الذى يرى أن الأمر لايعدو أن يكون وهم الحواس ونتيجة الخيال وأن قوانين العالم لم تتغير، يدخل حينئذ مجال الغريب الذي يخضع دائما إلى تفسير عقلى ومنطقى[64]. ينتج من هذا أن العجائبى شكل مزودج يتولد من التناقض الفعلى للواقع، يحسمه عنصر التردد، وقد يتحول إلى جنس الغريب إذ خضع لقانون الواقع. وأن العجائبى قد يوجد فى الشعر، لكن يكثر وجوده فى السرديات.

إن تداخل الغرائبى و العجائبى فى علاقة جدلية تصنيفية مع الفانتازيا تجعل بعض الباحثين يرى أنها تتمثّل فيهما. بينما يرى آخرون مجاوزتها ذلك إلى كلّ الأنشطة التخييلية. إن الفانتازيا تحطم الحدود الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئى واللامرئى، وبذلك تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش، والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين، والمحرمات، وشتى أنواع الرقابة[65]. كما أنّ الفانتاستيك يتيح للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة، وإذا كانت المخيلة منطقة شاسعة تشمل حقائق متعددة، فإن العجائبى ليس إلا هدبًا من أهدابها، يفتح نوافذه للتخيل الذى هو أساسًا المقدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة فى الوعى الإنسانى[66]، وتحويل الانطباعات الموجودة فى الواقع- التى لا يمكن إدراكها بالحواس الظاهرة- إلى نص روحه إبراز التناقض، الذى ينطلق

من الذاكرة العمودية؛ بوصفها انطلاقًا من الواقع إلى المتخيل. هذا النص أيضًا ينغمس فى الخيال العلمى متجهًا نحو المستقبل، ومن الأسطورة التى تضرب بجذورها فى قضايا متعالية، فترفد من غنى التنوع والتعدد؛ أى مما هو عجائبى، وغرائبى، ومحدداتهما التفسيرية؛ لأن المخيلة هى المركز الثرى والبؤرى الذى ينطلق منه الفانتاستيك؛ ليؤسس عوالمه الدالة[67].

والفانتازيا تشكل لوناً مستقلاً داخل عناصر الجنس الأدبى على الرغم من تساوق العناصر الأساسية فى تشكيل البنية من شخصيات ولغة وأحداث وزمن ومكان؛ فإن النسق الرمزى الذى تشكّله الكلمات يمتلك خاصية مستقلة، ويأخذ الترميز وجوده من مصدرين رئيسين؛ الأول يتعلق بالنص ذاته. والآخر: يتعلق بالتفسير والتأويل[68]. وقد جعل حليفى للنص الفانتازى محورين؛ الأول: خارجى؛ يتعلق بالانفعال الذى يولّده الفانتاستيك فى المتلقى والشخصية على حدٍ سواء، وهو يضم الحيرة، والتردد، والدهشة، والخوف. والآخر: داخلى؛ يتعلق بمكونات تحدد النص من الداخل، وتتجلّى فى التدميروالتعرية، واعتمادها على التضخيم أو المسخ، وما يترتّب على ذلك من تحولات[69]. هذان المحوران اللذان تكلم عنها حليفى يحيلان إلى ما ذكره تودوروف فى تداخل جنس العجيب والعجائبى والغريب: (الغريب المحض، والغريب العجائبى، والعجيب المحض) [70].

على هذا فالقارىء إما أن يقبل أن هذه الأحداث فوق الطبيعى ظاهريًّا، ويمكنها أن تأخذ مسار التفسير العقلانى، وعندئذٍ يتحول العجائبى إلى الغريب، وإما أن يقبل وجودها على ما هى عليه (فيكون على حالته؛ أى

العجيب). هذا من جهة المتلقى. أما من جهة النص فيجب تحديد علاقته بـ(الشعر والأليغورة)[71]. فإذا نظرنا إلى كل جملة بوصفها تنسيقًا دلاليًّا خالصًا، فإن العجائبى لن يجد سبيلًا إلى الظهور. الأخير يقتضى رد فعل على الوقائع كما هى حاصلة فى العالم المعروض، ولهذا فهو لا يدوم إلا فى التخييل. أما الخطاب الشعرى فينزع–فى أغلبه– إلى وصف عالم معروض/ أو واقعى[72]. وإن كان البحث يرى غير ذلك، فهناك من الشعر ما دبَّ فيه التعجيب، وطبع فى نفوس متلقيه درب الدهشة من صوغه، فأخذ بألباب العقول[73]. إنَّ مثل هذا النمط من الخيال المتجاوز يرفض أن يسلم نفسه لمقايس المعقولية، والتناسق والإمكانية، ولابد أن نشير إلى ما وصفه عبد القاهر من قبول المقدمات المنطقية، والتسليم بنتائجها[74]، وما عبر عنه "كولريدج" بمصطلح تعليل اللاتصديق[75]"Suspension of disbelief. إن العالم العجائبى يدور فى فلك اللغة، لا يخرج عنها، بل يتولد منها.

- الفانتازيا والفضاء الروائى

هناك كثير من المقاربات التى تعرضت لفن الفانتاستيك– من منظور منهجى– بأشكال متفاوتة؛ المقاربة التاريخية، ويمثلها "بيير جورج كاستيكس"، كما يحدد ظهوره بفرنسا بعد ترجمة هوفمان إلى الفرنسية عام1928م. والمقاربة الدلالية التى تعتمد على رصد التيمات المتواترة، وقد حصرها "جان مولينو" فى(الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته بعالم الحقيقة، التحولات الطارئة فى الفضاء، الزمن). والمقاربة البنيوية، ويمثلها تودوروف صاحب التصور المبنى

على التردد والحيرة مقابل تصور "جان بلمين نويل" المبنى على علم النفس، واعتبار الفانتاستيك طريقة فى الحكى[76]. وقد حدد بعض الأدباء وظائف الفانتازيا بالنقاط الآتية:

-الخوف أو الدهشة، والسردية التى تحدث التوتر وتنظم الحبكة وتطورها. والوظيفة الخيالية ومدى إسهامها فى تصوير عالم غريب ليس له فى الحقيقة وجود واقعى خارج اللغة. والوظيفة الواقعية، حيث إن نصوص المتن تسخر الفانتازيا لأغراض فنية ترتبط بالمضمون الفكرى من جهة، وتؤكد علاقة القصص الوثيقة بواقعها من جهة أخرى، وهذا ما يجعل منها نصوصاً واقعية على الرغم من توسلها أدوات فنية تبدو غير واقعية. هذه الوظائف لها مظاهرها؛ التى توجد فى كثرة تداول مفردات وعبارات تفيد كلها معنى الغرابة تصريحًا أو إيماءً. كما تتضمن لغة تنتمى إلى هذا العالم الغريب العجيب، وطبيعة المبنى الحكائى تحددها مفردات الغرابة وتعبيراتها[77]. هذا يعنى أن الفانتازيا تدور فى مجالين رئيسين هما؛ المحور الدلالى الذي يبنى على تشكيل عالم عجائبى مكون من أحداث ومواقف تثير الحيرة والدهشة. والمحور التركيبى الذى يسعى إلى توظيف لغة النص وشكله السردى. وهناك قطبان لهما فاعلية رئيسة فى تحديد الفانتاستيك والفضاء الذى تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تحد من انفلاتاته العجيبة:

-قطب التوتر: ويتميز بإدخال الغرابة، والغموض فى ذهن القارىء كما هى حادثة فى أذهان الشخوص. ويمكن لهذه السمة أن توجد فى أى عمل أدبى، لكن الرواية الفانتاستيكية تتضمنه وتولدانه شعورًا وكتابةً.

-القطب المنبسط: وهو الذى يبطل القطب الأول، بتفسيره للأحداث الغامضة، وغياب هذا العنصر غياب للعمل، وبدونه تظل الرواية فى غرابة تحتاج إلى تعليل. إن التكامل بين القطبين يعطى المشروعية لفوق الطبيعى أن يقتحم ما هو طبيعى(78).

إن موضوعات الرواية الفانتاستيكية لصيقة بالواقع، فهى خطاب وظيفى، يؤدى رسالته ذات الحمولات المعرفية، والسياسية، وتشكل رؤية للعالم، انطلاقًا من رؤية وتقنية مغايرة ذات وسائط عدة؛ الحلم، وهو استبدال الواقع الداخلى بالواقع الخارجى. والأنسنة: إحياء الجماد واستنطاقه. والمسخ: إضفاء صفات حيوانية على الإنسان. والتشويه: عدم ملائمة العمل لمحله. التحول: التغير الدائم، وعدم الاستقرار لاسيما فى خرق الطبيعة. والتشيؤ: تحويل العلاقات الإنسانية إلى صفة شمولية للأشياء(79). يلاحظ مما سبق أن العنصر العجائبى والغرائبى هما النواة المهيمنة على الوجود، تنطوى على رؤية مضمنة بالقلق والرعب؛ إن الرعب-هنا- هو رعب الرؤية، وهى إحدى خصائص الفانتاستيك التى تجاوز بها الروايات البوليسة، وروايات الخيال العلمى. إن مهمة الفانتاستيك إدخال الرعب والخوف المتخيل وسط العالم الواقعى، وغرسه بل تثبيته فى ذهن المتلقى، يدركها بالتردد بين عالمين؛ العالم المألوف، وغير المألوف؛ لإظهار كثافة الصراع الواقعى، وما هو مخبوء ومتخفى، عبر كتابة تكثيفية بأدوات تشكيلية وتعبيرية تتقصد رؤية موازية للعالم، وصورة موازية لما زرعته بداية فى ذهن قارئيها.

ثانيًا: المستوى الإجرائي/ التطبيقي:

إنَّ اليوتوبيا تجربة سردية، تنطلق من الرؤية الضدية المفارقة، تتأسس على واقع متخيل، وتعدُّ الرواية المصدر الرئيس فى التعبير عن واقع متعدد المسوخ، والستارات المركبة من الزيف، والوهم، والحقائق المدمرة،...، فى هذا الحقل المخصب بالفقد يوجد خياران؛ أن يكون الإنتاج الأدبى مُزَيَّفًا بالعواطف، ومُزَيّفًا للحقائق، مما يجنح بالرواية إلى الذاتية والبكائية، واعتبارها رديفًا للتسلية. أو تكون مشهدًا للتصادم، والتجريب، والحداثة؛ عن طريق خرق الستار، وخلخلة البديهى(80). إن الرواية قادرة على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص، لإيقاع العصر. مرجع ذلك طبيعتها "البوليفونية" حيث ينطوى عليها النسيج الروائى الذى يؤلف بين العناصر المختلفة، والخاصية الحوارية التى تجمع بين الأضداد(81).

إن الرواية تكشف عن القضايا المسكوت عنها، الباعثة على الحيرة والقلق، مطعمة بروح السخرية والفانتاستيك، فهى لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعى. كما تستمد شرعيتها من كونها بنيةً مفتوحة على كافة الاحتمالات، لديها القدرة على استثمار كافة الأشكال التعبيرية التى تكسر الرتابة، وتنشىء خيالًا خلاقًا باعثًا على الدهشة والتعجيب؛ باعتبارها مرآة صوفية للمعرفة، والإضاءة، والتفكيك، والمتعة من خلال إمكاناتها التخييلية، واللغوية(82). والرواية الفانتاستيكية مغامرة، ورهان يعكف على سبر أغوار النفس، وتحليل أحلامها، واستيهاماتها. إن سرد الغرابة والعجائبى يُنجز بوصفه مجازفةً لبنيات دلالية تحمل التناقض، والشعور

بالغريب غير القابل للقبض، ويطلق عليه حليفى: (سردية التعجيب) [83]، ويسميه تودوروف (الحيرة والدهشة)[84]. وهو ما تتناوله الدراسة فى المباحث الآتية:

المبحث الأول: تمظهرات السرد داخل المحكي الفانتاستيكي في روايتي (يوتوبيا)

يعد السرد أحد أهم القضايا التى استثارت اهتمام الباحثين منذ القديم إلى عصرنا الحاضر؛ لأنه أساس أى عمل أدبى بل جوهره. وقد تعددت الآراء والمفاهيم فى تحديد ماهيته، فـ السرد " يشتمل على نص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال"[85]. ويشكل السرد مكونًا لازمًا للنص الروائى؛ إذ هو الذى ينظم أحداثه وشخصياته، وبالتالى فضاءاته وأزمنته، ومن ثمَّ انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، من حيث هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة للحكاية أو المتن الذى يحوز المادة السردية فى صيغتها الواقعية الخام[86].

ويقوم الحكى على دعامتين رئيستين؛ أولاهما: احتواؤه على قصة ما، تضم أحداثًا معينة. والأخرى: معاينة الطريقة التى تحكى بها تلك القصة، ويطلق عليها سردًا؛ ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، والسرد هو المعتمد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل فاعل ورئيس[87]. إن نظرية العقدة فى الحكى العجائبى مشتقة من نظرية (بو) للقصة القصيرة، ذلك أن القص- فى نظره- ينماز بوجود أثر فريد فى نهاية الحكى. ودفع كل عناصر القصة اتجاه هذا الأثر، ولا توجد كلمة مكتوبة لا تنزع بشكل مباشر

أوغير مباشر إلى تحقيق ذلك الاعتزام القائم قبلًا[88]. وهو يقصد بكلامه هذا تدرج الأحداث مهما كان اختلافها، فالظهور النهائى للحكى يتم التهيئة والتمهيد له، وقد تكون الأحداث غير حاملة لصف التدرج، بل يغيب فوق الطبيعى فترة ثم يعود مرة أخرى، وقد تكون النهاية غير حاملة لعنصر فوق طبيعى إلا أن المتلقى يدركها بوصفها نقطة ذروة.

يشكل الخطاب فى الفانتاستيك عمقًا استراتيجيًّا، ومقياسًا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها، والبناء السردى هو البناء فى الخطاب الروائى بصفة عامة، لكن الشىء الذى نريد توضيحه هو التشكيل الفانتازى، وإبراز سماته وتفاعله مع باقى العناصر؛ لإظهار التيمة السردية العجائبية، وإضفائها على الأحداث والوقائع اليومية. ويتحقّق السرد عبر أربعة أنماط[89]:(السرد اللاحق[90]، والسرد المتقدم/ السابق[91]، والسرد المتزامن[92]. والسرد المدرج/ المتداخل[93].

أولًا: أنماط السرد في (يوتوبيا مور):

تحقّق السرد فى رواية "مور" عبر أربعة أنماط: السرد اللاحق؛ لاسيما حينما يروى الكاتب الأحداث التى أخبره بها بطل قصته، وغالبًا ما يكون هذا السرد مشفوعًا بتقنيات تكسر إطلاقية الماضى، تتيح له تجاوز الحاضر والمستقبل ومنه قول "مور": هنا أخبرنى "روفائيل Raphael" كيف أنه بعد رحيل "فسبوتشى" أخذ هو وزملاؤه الذين بقوا معه فى القلعة، عن طريق اللقاءات وتبادل المجاملات فى اكتساب ود أهل تلك البلاد وحبهم، حيث تمكنوا فى فترة وجيزة أن يأمنوا شرهم، بل أصبحوا على درجة كبيرة من الألفة والمحبة

معهم،...، كما قال أتيحت الفرصة لزيارة بلاد عديدة فى جميع الجهات. فما من سفينة على أهبة الاستعداد للقيام برحلة إلا رحبت به وبرفاقه ركابًا عليها،...، وسيطول بنا الحديث، إذا روينا ما أخبرنا به من الأشياء التى رآها فى جميع البلاد التى ذهب إليها[94]. **فى هذه التقنية يضفى الكاتب العجائبية على المخلوقات؛ ليعطيها اهتمامًا، كأنه سمع عنها كثيرًا حتى يكسر الاتجاه الأفقى الذى تسير فيه الأحداث:** " أما عن الوحوش الغريبة، فلعدم كونها أشياءً جديدة، لم نوجه إلى (روفائيل) أسئلة بشأنها، فما أسهل العثور على سيلاس النابحة، وسيلينوس الجوعى، وليستريجونيس ملتهمة البشر[95]. **يتضامن هذا مع السرد المتزامن: الذى يوهم المتلقّى (بتزامنية الأحداث)؛ حين يرفض** "روفائيل" **أن يعين مستشارًا للملوك**" إنى أعيش الآن كما يحلو لى، وهو ما يخيل لى أنه لا يتوفر بالتأكيد إلا نادرًا لرجال البلاط المرفهين الذين تتحدث عنهم. وفضلًا عن ذلك فهنالك الكثيرون من الأشخاص الذين يستجدون صداقة العظماء، فلا حاجة بك لأن تظن أنهم سيمنون بخسارة كبيرة إذا لم يحظوا بشخص أو ثلاثة أو أربعة من أمثالى"[96]. **كما يوظف الكاتب <u>السرد المتقدم/ السابق؛</u> ليملأ الحيز الروائى بأخبار عن أحداث تقع مستقبلًا تحقيقًا للأمل المنشود، وإقامة مدينة وحكومة مثلى. لكن السرد الاستباقى لا يرد بشكل مطلق، وإنما يأتى تنويعًا سرديًّا تستريح عليه الأزمنة الأخرى؛ لتبديد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة، وهذا يظهره** "روفائيل" **حينما يتحدث عن الجشع الذى يقضى على الحلم الذى ينشده:**"فإن الجشع الذى لا يعرف الحدود لقلة من الناس يقضى على ذلك الشىء ذاته الذى كانت تعد من أجله جزيرتكم فى وقت من

الأوقات""[97]. **ثم يجرم من يهدم مزرعة أو قرية من القرى، وهى رؤية استشرافية قد تحققت فى عصرنا الحالى:**"سنوا قانونًا أن كل من يهدم مزرعة أو قرية من القرى الزراعية، يعيد إقامتها، أو يسلمها لمن يعيد إقامتها، حدّوا من حق الأغنياء فى شراء كل شىء، ومن ذلك الامتياز الذى يخول لهم ممارسة نوع من الاحتكار لمصلحتهم"[98]. **وهنا يعمد إلى تداخل الأزمنة، والتنويع عليها، فيما يسمى بـ (السرد المدرج):** "لقد أحسنت القول يا سيدى، علمًا بأنك لست سوى شخص غريب عن البلاد، وأردد ما ذكرته بنفس النظام"[99]. **ولعل رواية "مور" تحفل بهذه الأنماط؛ لاحتوائها على على تقارير، وتوضيحات، وأوصاف، وتعددية الحوار ذلك الذى يمنح المحكى سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء.**

ثانيًا: أنماط السرد في (يوتوبيا توفيق)

تحقق السرد اللاحق فى رواية"يوتوبيا توفيق" للمفارقة بين الواقع المعيش والواقع المأمول؛ ومنه قول جابر: سأموت خلال يومين أو ثلاثة..تسألنى كيف عرفت هذا؟..أقول لك: إنه لا فرصة للنجاة أمامى..أنا ولدت خاسرًا ولسوف يظفر بى الفتى القادم من (يوتوبيا) لا محالة..؛ لهذا أتذكر.. لهذا أمرر مذاق حياتى على لسانى كما يمرر المرء مذاق النبيذ المر بعدما فرغت الزجاجة..أتذكر أشياء، وأماكن، ووجوهًا، وكلمات، وأبيات شعر، وكتبًا، وروائح، لكنى فى أغلب الأحيان أتذكر النساء.. اسمها كان (عزة).. لماذا أتذكر اسمها الآن؟ (عزة) كانت تبيع الخبز على ناصية حارتنا..(عزة) تضحك..(عزة) تهتز..(عزة) تقطب..(عزة) تغمز..(عزة) تتشاجر..(عزة) تتلوى..(عزة)

تهمس..(عزة)تبتسم..(عزة) تفكر..(عزة) تبيع الخبز..قالت لى مرارًا: أنت تقرأ كثيرًا..أنت مجنون[100]." **وإذا كانت هذه (عزة) فـ(نجاة) لها نفس الخصال التى تفعلها فى صفحة(74) من الرواية. إلا أن نجاة تطلب من جابر أن يتزوجها:** نجاة تقول تزوجنى يا جابر..سأكون خادمة تحت قدميك. قلت لها: إن الناس يجب ألا تتزوج إلا لكى تأتى للعالم بمن هو أفضل..طفل أجمل منك..أغنى منك..أقوى منك..ما جدوى أن يتزوج الشقاء من التعاسة؟ الهباب من الطين؟.. ما الجديد الذى سنقدمه للعالم سوى المزيد من البؤس[101]. **وإذا كان هذا شأن عزة ونجاة، فإن عواطف لها نفس الخصال التى وسمت لها فى صفحة(77)، إلا أن عواطف ممرضة، كانت تعالج عينيه.**"عواطف كانت جميلة..سمراء جميلة..الجوهرة التى اعتنت بها الطبيعة بصقلها، وتجميلها؛ لتلبسها الأميرات، سقطت فى الوحل..التقطها كلب أجرب بين أنيابه وراح يجرى..ويجرى.. وأنا أطارد الكلب ليس من أجل الجوهرة..بل لأننى جائع [102]. **يوظف أحمد خالد توفيق <u>السرد المتقدم</u> حينما يتحدث عن المستقبل البعيد، فسوف تأتى ثورة الجياع، حينها ستأكل الأغيار الكلاب السمينة فى يوتوبياهم:**" فى يوتوبيا لا يأكلون الكلاب..يربونها للتدليل وللحراسة..كنا مثلهم يومًا ما، ثم تعلمنا أنها مصدر رخيص للبروتين. لو حدثت الثورة يومًا ما فلسوف نبدأ بالتهام كلابهم المدللة السمينة كلها[103]. **ويظهر ذلك عند عزم علاء على قتل جابر الذى آواه فى بيته مخاطبًا أخته صفية بعد اغتصابها:**" سأقتل جابر يا صغيرة..سترين المدية تمزق أحشاءه قبل أن يفهم معنى كلامك..ستعيشين وحيدة للأبد، ولسوف تصير حياتك كلها تكرارًا مملًا لما حدث الآن؛ لأن جابر لن يحضر لك الطعام

بعد اليوم. جابر لن يحميك[104]. **كما تحقق فيها السرد المتزامن؛ لرفع حدة التوتر لدى المتلقّى الذى تغمره الحيرة والدهشة. ونراه -كثيرًا- فى أحوال السارد اليومية، وهو يصف أفعاله الروتينية:** أصحو من النوم..أفرغ مثانتى..أدخن..أشرب القهوة..أحلق ذقنى..أعالج الجرح فى جبهتى..؛ ليبدو مريعًا..أضاجع الخادمة الأفريقية..أتناول الإفطار..أصب اللبن على البيض، وأمزق كل هذا بالشوكة. ألقى بالخليط المقزز فى القمامة.. أتثاءب..أضحك..أبصق..ألتهم اللحم المحمر،...، ساعة واحدة فعلت فيها كل شىء، ولم يبق شىء فى الحياة يهمنى أو أريده[105]. **على حين نرى النقيض حين يعبر السارد ذاته عن الأغيار:** الانتحار يبدو سوقيًّا و(بلدى) جدًّا..يذكرك بكل هذا السخف عن الأغيار..الفتى الفاشل فى حبه يحرق نفسه..يا للسوقية..!..كيروسين وضوء خافت، وحى شعبى، ودجاج..بالذات الدجاج!..كل هذا معدتى تتقلص..الأب الذى فشل فى إطعام أولاده..الفتاة التى تبتلع الأسبرين..نحن أكبر وأرقى من هذا الهراء..لابد أن يكون الموت أنيقًا مسرحيًّا[106]. **وهنا نجد تداخل -السرد المدرج الذى يساهم فى منح المحكى الفانتاستيكى سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء، ويصوره قول علاء بطل الرواية:** "وقفت على بعد خطوات من الرجل، أقضم شطيرة من الهامبرجر فى تلذذ.. رأيت عينى الرجل تتسعان وهو يرمق الشطيرة..تحركت تفاحة آدم مع ابتلاع ريقه.. قلت له فى ترغيب: هل تريد قضمة؟ نظر لى فى حذر كذئبٍ يدعوه أحدهم لقطع لحم، ولم يرد.. نظرت حولى ثم قلت هامسًا: لا أستطيع أن أعطيكها هنا..تعال خلف هذا الجدار.. لو رآنا أحد الحراس لكانت مشكلة لك. لم

أترك له فرصة للتفكير.. أسرعت خلف الجدار القريب ووقفت.. بعد دقيقة ظهر لى كما توقعت ولعابه يسيل وعيناه متصلبتان على الشطيرة: هاتها..! [107]. **إن المتلقى يعيش حالة السارد وهو يحكى، فالأول لديه من الإيهام ما يضفى على حكيه جو الواقعية؛ ليشاركه المتلقى اهتماماته وأفعاله، بل قد يتمثلها، وهنا يكون أسلوب السارد قد حقق نجاحًا؛ لجعل الأحداث فوق الطبيعية ممكنة متحققة. أما إذا كان المتلقى أثناء الحكى على وعى بأن الأحداث تخييلية لا يمكن وقوعها، فقد خسر كلٌ من السارد والمتلقى سردية التعجيب من أول وهلة.**

المبحث الثاني: السارد وفانتازيا الحكي فى روايتي (يوتوبيا)

يعتبر السارد أحد العناصر الرئيسة التى تقوم بدور فاعل فى تشكيل النص السردى، مما يجعله بمثابة حلقة الوصل بين المروى والمروى له، هذا يعنى أنه لا يمكن تصور حكى دون راوٍ[108]؛ إذ لا وجود لملفوظ دون تلفظ ينتجه كما يقول جيرار جينيت[109]، غير أنه يمثل الطرف الأول فى عملية السرد، فالحكى ينهض على ثلاثة عناصر(السارد، والمسرود، والمسرود له)، فتغدو العلاقة بين هذا الثالوث علاقة تراسلية تقوم على البث، وتقبل الإرسال والتلقى[110]. لكن السارد ليس له رؤية واحدة، بل قد تتوحد، أو تتعدد وفقًا لرؤية النص، وهو ما يجعل حضوره صريحًا تارة، أو متخفيًّا تارة أخرى، وقد تعددت المصطلحات التى أطلقها النقاد على (السارد) سواء كان حاضرًا أو غائبًا[111].

إنَّ حضور التفسير فى الرواية هو اشتغال مشروع فى المحكى الفانتاستيكى، بل إن نمط التفسير يقود إلى إقامة التعارض بين ما هو فانتاستيكى أو غيره، ويتجلى ذلك فى مظهرين؛ الأول: يتجلى فيه التفسير بأنواعه، والسارد فيه عالم بكل ما تمارسه الشخصية من أمور تثير التعجيب منه Omniconscient مع إيجاد تفسير فورى له. أما الآخر، فالسارد محدود المعرفة، تأتى تفسيراته مشفوعة بالتأويل والحدس. والرواية الفانتاستيكية تنتمى- فى الغالب- إلى النوع الثانى؛ فالسارد العالم بكل شيء يعطى تفسيرات لما هو فوق الطبيعى، هذه التفسيرات هى الحقيقة واليقين. لكن السارد محدود المعرفة يكون على حافة الشك؛ لذا فإن تفسيرات المحكى مفتوحة، تستمد عناصرها من المخيلة[112]. وقد صنف النقد الحديث موقع الراوى فى مقابل الشخصية الحكائية، بحكم التلاقى أو الافتراق، وتساوى المعرفة، أو تزايدها أو قلتها، فأنتجت ثلاث رؤى تبئيرية: قد تكون الرؤية من الخارج (التبئير الخارجى) Focalisation externe:[113]، فالراوى أصغر من الشخصية، فهو يجهل أفكارها، ولا يعرف ما يدور بخلدها، بل يكتفى بالوصف الخارجى لها، فيغدو -حينئذٍ- الراوى بمثابة المبئر Focalisateur الذى ينهض بفعل الحكى انطلاقًا من بؤرات سردية متنوعة Focus Of narration بحيث يضطلع السارد بتحويل المروى إلى وجهة نظر بعينها، أو نقل رؤية محددة[114].

وقد تكون الرؤية من الخلف؛ أو ما يطلق عليه "جينيت" بـ (التبئير الصفر)[115]؛ حيث إن الراوى يعرف أكثر من شخصياته، وأسماه

"توماتشفسكى: بـ(السرد الموضوعى)[116]، حيث تتجلى شمولية معرفة السارد لأفكار شخصيات كثيرة فى آن واحد، إنـه سارد عالم بكل شيء وحاضر فى كل مكان، يقف خلف شخصياته، يعرف أكثر مما تعرف عن نفسها[117]. وقد تكون (الرؤية مع) وما يطلق عليه "جينيت" بـ(التبئير الداخلى)[118]؛ و"توماتشفسكى" بـ (السرد الذاتى)[119]، فالراوى يعلم ما تعلمه الشخصية ولا يتجاوزها، نلمس التساوى بين معرفة الراوى ومعرفة الشخصية عن نفسها، ويعرض العالم التخييلى من منظور ذاتى داخلى لشخصية روائية بعينها. والراوى –فى هذا النوع– إما أن يكون شاهدًا على الأحداث أو شخصية مساهمة فى القص، والواقع أن الراوى يكون مصاحبًا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع. فى هذه الرؤية يقوم الراوى بتقديم القصة المروية من بدايتها إلى نهايتها بحيث يدخل ضمير المتكلم فى بنية الرواية بصورة كاملة، فالراوى فى هذه الحالة يعرف ما تعرفه الشخصية، ويتبين أن السارد بهذا الضمير يصنف على أساس أنه قد وقع بالفعل[120].

وهنا يظهر أشكال السارد وتمظهراته، واختلاف النقاد فى إطلاق المسميات عليه، النوع الأول: السارد الغائب عن الحكاية، ويسمى (برانى الحكى)، أو(المتباين حكائيًا). والنوع الثانى: السارد الحاضر باعتباره شخصية فى الحكاية، ويسمى: (جوانى الحكى)، أو(المتماثل حكائيًا)[121]. وقد يطلق على الأول: (السارد الملتحم)[122]، وأطلق عليه تودوروف: (السارد المجسد) [123]؛ فهو ييسر التماهى الضرورى بين القارىء والشخصيات، فيمتاز خطابه بالغموض؛ ليضع القارىء أمام مأزقين(نصدق أو لا نصدق). أما النوع الآخر،

وهو السارد غير الملتحم بالحكاية، فيكون حضوره حضور الشاهد الذى يتولى وظيفة تحريك الشخصيات، وتنظيم الحكى، وقد أطلق عليه البعض:(الساكت المتكلم، أو الصامت الناطق)[124]. وهو الذى يحتفظ بوظيفة الحكى، عارضًا للأحداث، منظمًا لها، مستعملًا ضمير الغائب أيقونةً للحكى[125]. وهنا تصاغ العبارة بطريقة أخرى، فالسارد الملتحم، هو السارد البطل. والسارد غير الملتحم قد يكون هو (السارد/ الشاهد)، أو (السارد/ المجهول) الذى يظل مجهولًا غير متعين تفاجئه الأحداث. إنَّ روايتى (يوتوبيا) التى جعلتا مدار البحث قد صيغتا اعتمادًا على هذا المزيج، فالراوى –أحيانا– جاء متوحدًا، وأحيانًا أخرى جاء متعددًا، وأحيانًا جاء ملتحمًا، وأخرى غير ملتحم، وتعددت الرؤى التبئيرية التى اكتست أهمية بالغة فى تصنيف الراوى وتمظهراته العجائبية فى تأطيره للحكى المفارق للواقع.

أولًا: أشكال السارد وتمظهراته في (يوتوبيا مور):

السارد فى الرواية الأجنبية يسعى إلى تجسيد المتخيل من خلال الحوار الذى يضفى على روايته جو الواقعية، فتارة يتوحد مع بطله "روفائيل هيثلودای" فقد ألبس بطله بعض الأمور التى كانت تهمه شخصيًّا؛ مثل عمل الفلاسفة مستشارين للملوك، ومدى الفائدة المرجوة من تحقيق ذلك للدولة والمجتمع، ثم عرض بطله لتلك القضايا التى كانت تشغل ذهن"مور" مثل زيادة البطالة، ارتفاع الأسعار، جر الشعوب إلى حروب لا نهاية لها، عدم احترام المعاهدات الدولية، والطرق غير المشروعة فى الكسب، تعطيل بعض القوانين وإحياء البعض الآخر، استغلال النفوذ وربط ذلك بالقهر. إضافة إلى ذلك

فكلاهما متشابهان فى غزارة العلم، وشدة الاهتمام باليونانية، وكلاهما يعملان فى سبيل السلم. وغيرها من القضايا التى جاء فيها السارد ملتحمًا مع بطل شخصيته مؤيدًا له فى آرائه. فها هو يرسل إلى صديقه (بطرس جايلز) رسالة يعتذر فيها عن التأخر فى كتابة (يوتوبيا)، وأنه يعيد كتابة ما سمعه من (روفائيل هيثلودای) قائلًا: أكاد أشعر بالخجل أيها العزيز بطرس؛ إذ أرسل إليك هذا الكتاب الصغير عن دولة يوتوبيا بعد سنة تقريبًا، بينما أنا واثق من أنك كنت تنتظره فى ظرف سنة ونصف، وما من عجب فقد كنت تعرف جيدًا أننى قد انتهيت بالفعل بالعمل المتصل بجمع المادة، ولم يكن أمر تنظيمها يحتاج إلى كبير عناء، فلم يكن علىّ سوى إعادة ذلك الذى سمعته برفقتك من روفائيل[126]. **ويسيطر على الحكى (ضمير المتكلم)؛ مما يجعل السارد فى وضعية المتماهى مع شخصية بطله، فيغدو" الحكى شكلًا دالًا على الذوبان؛ ذوبان السارد فى المسرود، وذوبان الزمن فى الزمن، وذوبان الشخصية فى الشخصية، ثم ذوبان الحدث فى الحدث؛ ليصير الحكى وحدة سردية متلاحمة"[127].**

هذه الخاصية البنيوية يتسم بها الحكى العجائبى، حيث عادة ما يتكلم الشخص الأول بضمير المتكلم (أنا)، والأنا هى انتماء للجميع، تسمح بتماهى القارىء مع الشخصية، ويمكن لكل قارىء أن يتعرف فيها على نفسه، وبالتالى يكون التماهى خاصية باطنية فى النص ذاته لها أثرها البنيوى التى تدفع القارىء للدخول إلى النص بصورة أكثر مباشرة. وبالتالى فإننا لا نشك فى مصداقية السارد، ولكن نبحث معه عن تفسير عقلانى لتلك الوقائع الغريبة[128]. لذا نرى" مور" يتوسل إلى بطله "روفائيل" أن يكمل الحديث عن

مدينته المثلى، ولا يوجز: إذا كان الأمر كذلك فإنى أرجوك وأتوسل إليك أن تصف هذه الجزيرة. ولا توجز، بل تحدث بالتفصيل عن الأرض والأنهار والمدن، والسكان، والتقاليد، والعادات، والقوانين، وباختصار عن كل ما هو جدير بنا أن نعرفه[129].

ولكن "مور" فى كثير من الأحيان جاء معترضًا على آراء "روفائيل"، مفندًا لها بالحجج والبراهين، مثل العمل فى بلاط الملك بوصفه مستشارًا، فنرى مور يدعم هذا الرأى، ويقدم له الحجج الدامغة، أما "روفائيل" فموقفه الرفض التام؛ لأنه يعلم ألا جدوى من ذلك؛ لذا فهو يرفض الحل الوسط فى جميع الأمور. أما "مور" فهو يضطر لاختيار أقل الشرين شرًا[130]. معللًا رفضه لهذا العمل بالتصوير الاستعارى:"إذا لم تستطع انتزاع الأمور الخاطئة من جذورها، وإذا لم تستطع شفاء الرذائل الكامنة حسبما تشتهى، فيجب عليك ألا تهجر الدولة. يجب عليك ألا تتخلى عن السفينة وقت العاصفة؛ لأنك لن تستطيع السيطرة على الرياح. ومن الناحية الأخرى يجب عليك ألا تفرض على الناس أفكارًا غريبة تعلم جيدًا أنها لن تلقى اهتمامًا لدى أولئك الذين يعتنقون أفكارًا مضادة لها[131].

إن الرواية استأنست بضمير الخطاب، وكأنها شكل من أشكال الانزياح عن الراوى المتكلم(من الأنا إلى الأنت)؛ لما فيه من القدرة على تعرية الذات المتكلمة. على هذا فإن موضوعات (الأنا) بوصفها تحقيقًا للعلاقة بين الإنسان والعالم، وبوصفها إدراكًا حسيًّا. تتعلق برغبة الإنسان وغرائزه، وتحولاتها المختلفة، مُشَكِّلة بنية الشخصية، ونظامها الداخلى؛ لذا تقتضى

وضعًا منفعلًا، أو موقفًا سلبيًّا، وبالإمكان إطلاق مسمى(موضوعات النظر) عليها؛ اعتبارًا للأهمية التى حظى بها النظر والإدراك الحسى عمومًا. أما النظر إلى موضوع (الأنت) يختلف تمامًا فى مستوى التعميم، حيث نلاحظ فعلًا قويًّا يُمارس على العالم المحيط، فيدخل فى علاقة دينامية مع أناس آخرين، ومن الممكن أن نطلق على هذه الشبكة (موضوعات الخطاب)، باعتبار اللغة فعلًا، وهى العامل المُبَنْيِن لعلاقة الإنسان بالغير[(132)].

ثانيًا: زاوية الرؤية التبئيرية والمعالجة الفانتاستيكية في (بوتوبيا مور):

نلمس التساوى بين معرفة الراوى ومعرفة الشخصية فـ(الرؤية= مع) أو(التبئير الداخلى)؛ حيث ندرك التحام الروائى بشخصية بطله فى كثير من الأحيان، فحينما يحكى لهم عن معالم جزيرته، يخبر عنه أنه عالمٌ ضليع باللغة اليونانية، وأن له فلسفته الخاصة فى إقامة العدل:"روفائيل هذا اسمه، أما لقبه فهيثلوداى، عالم لا بأس به باللغة اللاتينية، لكنه ضليع باللغة اليونانية التى منحها قدرًا كبيرًا من الدراسة؛ إذ كرّس نفسه كلية لدراسة الفلسفة، ...، أما ما كان يستحقه من ميراث –بحكم مولده– فقد تركه لإخوته؛ رغبةً منه فى رؤية البلاد البعيدة، والتعرف عليها. وكان من عادته أن يردد هذين القولين: إن من لا قبر له تغطيه السماء، وإن الطريق إلى السماء أينما كان فهو بنفس الطول والمسافة، ولولا عناية الله به ؛ لدفع ثمن تلك الأفكار الغريبة غاليًا[(133)]". **ثم يصفه فى موضع آخر متخذًا الوصف وسيلة لكسر الاتجاه العمودى وتصاعد المتخيل؛ رغبةً فى مشاركة المتلقى لما يرويه:** " كما لفت أنظارنا إلى وجود كثير من العادات والقوانين الحمقاء بين تلك الشعوب الحديثة، فقد تحدث عن

قوانين ونظم صالحة، يمكن أن تتخذ منها مدننا، وشعوبنا، وممالكنا مثالًا يحتذى؛ لإصلاح أخطائنا وعيوبنا[134]". **لكن الراوى سرعان ما يدرك ذلك الالتحام، فيعمد إلى فصل الشخصيتين عن طريق عدم رغبة** "روفائيل" **فى عمله مستشارًا للملوك، بينما كان** "**مور كذلك**"" إنك يا عزيزى مور مخطىء بشأن أمرين/ مخطىء أولًا بشأنى، وثانيًا بشأن الموضوع ذاته، أما أنا فلست أملك المقدرة التى تنسبها إلىّ، فإنى بالقضاء على سكينتى لن أخدم الصالح العام، ففى الأول يفضل معظم الملوك أعمال الحرب والفروسية، وهى أمور لا تتوفر لى معرفتها، وأما الثانى فإن الذين يعملون مستشارين إما على درجة من الحكمة بالفعل بحيث لا يحتاج إلى الإفادة من مشورة شخص آخر، وإما أن يحسب نفسه حكيمًا فلا يتنازل بطلب الفائدة من مشورة غيره[135]". **أما الحديث عن الموضوعات الأخرى مثل عقوبة السرقة، أو انتشار البطالة، أو تحول المزارع إلى مراعٍ لأغنام يحتكرها رجل جشع؛ لِتُدر عليه ربحًا كثيرًا، ومن ثم تُشَرَّد أسر كثيرة بلا مأوى فتأخذ من حيز البطل مكانًا جوهريًّا، فهى لب الحكى وجوهره:**"يا سيدى، إن أغنامكم التى اعتادت أن تكون أليفة معتدلة الطعام، كما نما إلى مسامعى، قد أصبحت شرهة مفترسة، تلتهم الرجال أنفسهم، وتدمر الحقول والمنازل، والمدن بأكملها، وتلتهم سكانها"[136]". **وهنا يصير الشعب شعبين كما فى رواية** "**توفيق**" **حيث تعيش حفنة من الناس فى ثراء ورفاهية، والأخرى يدفعها العوز والحاجة إلى الأعمال غير المشروعة. وجميعها يتصل بالموضع الرئيس وهو ضرورة العمل على السعى نحو الأفضل. لكن بطل الرواية**"روفائيل" **يقدم حلًا لكل ذلك بإلغاء الملكية الخاصة، والدعوة إلى**

اشتراكية الحياة: "مادام كل فرد سيدًا لملكه الخاص، فلا شقاء، فبينما تحاول إصلاح جزء ما، تزيد من وطأة المرض على جزء آخر، بحيث يؤدى شفاء عضو واحد بالتبعية إلى إصابة عضو آخر[137]". **لكن مور" يعترض على اشتراكية الحياة، ويبدى الشك فى تحقيقها، ويرد** "**روفائيل" عليه:**"أما إذا عشت فى يوتوبيا، ورأيت بنفسك طرق سلوكهم، وعاداتهم، كما رأيتها،...، لاعترفت دون تردد بأنك لم تر شعبًا بهذا التنظيم فى أى مكان آخر[138]". **ويقدم** "**روفائيل حلًا للسرقة مستدلًا بما حدث للشعب (البوليليريتى)؛ وهو شعب متخيل مثل الشعب الطوباوى؛ حيث يحكم على اللصوص برد ما يسرقون ثم يعاقبون بالعمل فى خدمة الدولة، فإن تابوا واستقاموا رد إليهم اعتبارهم. أما حديثه عن الجريمة، فإن من يرتكب جرمًا يجلب العار على نفسه مصورًا ذلك ببراعة التعجيب، وسحر التخييل؛ ليذهب بالنفس التخلى عن تلك الملذات المتهالك عليه، وقد قرنها بما يجلب الخزى والعار؛ ليوازى بين العمودى والأفقى، حيث يكون فيه المتخيل موضع شك، يمزج بين الواقعى وغير الواقعى، ويجمع بين الثابت والمتحول:** "فمن يجرم يعلق فى أذنيه الحلى الذهبية، والخواتم الذهبية حول إصبعيه، والسلاسل الذهبية حول رقبته، وتاجًا ذهبيًّا على صدغيه، ولهذا يجعلون من الذهب والفضة علامة الخزى والعار، وهى تستخدم للزينة فقط للصغار، فإذا ما شبوا عن الطوق تركوها وأهملوها"[139]".

وفى حديث طويل يدور بين"روفائيل"، و"مور"، **يقنع الثانى الأول بعمله مستشارًا للملك، والتوفيق بين رأيه ورأى الآخرين، ويدحضه الأول بالأسلوب التمثيلى الأفلاطونى:** "حين يمتنع الفلاسفة الذين يحسنون صنعًا عن المشاركة

فى إدارة شئون الدولة، فهم يرون الناس يتدفقون إلى الطرقات، ويبتلون تمامًا بالمطر الذى لا ينقطع، ولكنهم لا يملكون حيلة فى منعهم، وإقناعهم بالمكوث فى بيوتهم، وإن خرجوا إليهم فلن يحققوا شيئًا إلا أن يصيبهم البلل أيضا، وهكذا يلزمون منازلهم، قانعين بأنهم إن لم يتمكنوا من مداواة حماقة الآخرين، سيكونون بمأمن من المطر"[140]. **هذا الرد الحاسم من البطل على** "مور" **يضفى على الحكى جو الواقعية، وكأنها حقيقة موجودة بالفعل. زيادة على ذلك فقد عَمَد بطلُ الرواية إلى أسلوب المفارقة بين الوضع السائد فى بلاده، وبين الجزيرة الافتراضية المنشودة؛ لإقناع قارئيه بما يرويه. إن استخدام** "روفائيل" **لهذا الأسلوب جعل** "مور" **يصرخ قائلًا:**" إذا كان الأمر كذلك فإنى أرجوك وأتوسل إليك أن تصف هذه الجزيرة. ولا توجز، بل تحدث بالتفصيل عن الأرض والأنهار والمدن، والسكان، والتقاليد، والعادات، والقوانين، وباختصار عن كل ما هو جدير بنا أن نعرفه[141]." **ومن هنا ندرك أن الرؤية من الخارج أو التبئير الخارجى Focalisation externe:**[142]**، فالراوى أصغر من الشخصية، فهو يجهل أفكارها، ولا يعرف ما يدور بخلدها. إن توماس مور يحتل فى روايته مكانة أقل من بطل روايته، فبطل الرواية هو من يصف ويصور الرحلة التى خاضها، والتجربة التى عايشها، ويدعو إلى تمجيد رؤيته، والدعوة إليها بكل قوته، من خلال الإقناع، والحوار، والسخرية والتهكم، والدعابة والمرح، والترغيب، والترهيب، أما** "مور" **فيسيطر عليه–غالبًا– جو الاستماع إلى ما يرويه بطله، ويتضح ذلك من تعقيب مور على ما رواه بطل روايته:** "وعندما أتم روفائيل قصته بدت لى أشياء كثيرة، فى عادات هذا الشعب وقوانينه التى وصفها لنا،

وكأنها تقوم على أساس مضحك، لا فى أساليب الحرب التى يستخدمونها، وفى طقوسهم ودينهم وغيرها من النظم، بل الناحية التى تشكل الأساس الرئيس للبناء كله، وأعنى بذلك اشتراكية الحياة، وانعدام تبادل النقود،...، ولكنى أعلم أن روفائيل متعب من الكلام،...، لذا امتدحت أسلوب اليوتوبيين وحديثه عنهم، وقلت له: إنه ستكون هناك فرصة أخرى للتفكير فى هذه الأمور بطريقة أكثر عمقًا، والحديث عنها بشكل أتم، ألا ليت هذا كا ممكنًا فى يوم من الأيام؟!"[143]. **ولعل السارد اتصف تارة بالتوحد، وتارة بالتعدد، وتارة أخرى بالتخفى والظهور، وبالسرد ذى التبئيرين الداخلى والخارجى، وهى ثنائيات لها أهميتها فى تحديد أهم أشكال السارد، وتمظهراته العجائبية فى تأطيره لروايته المفارقة للواقع المعيش.**

ثالثًا: أشكال السارد وتمظهراته في (يوتوبيا توفيق):

السارد فى الرواية العربية يسعى إلى تجسيد العجائبى من خلال تمظهرات(الراوى/السارد) المختلفة، حيث يتماهى صوت الراوى فى بداية الرواية مع صوت الشاعر" برتولت بريخت"، قبل أن يسلم الكلمة لشخصيات روايته؛ ليحكى هو عنها، ويتماهى معها، أو يتركها تحكى بنفسها سواء ما حدث لها أو ما حدث لشخصية أخرى، حيث يلفت السارد انتباه القارئ- منذ البداية- من خلال الخطاب المقدماتى (الملفوظ قبل الحكى/ العنوان/ يوتوبيا)، والاستهلال بشعر" برتولت بريخت[144]" إلى أن ما يرويه سيكون مشحونًا بالعجائبى والغرائبى؛ لجعل القارئ يعانى الحيرة والدهشة:

حقًا إنني أعيشُ في زمنٍ أسود[145]

الكلمة الطيبة لا تجدُ من يسمعها

والجبهة الصافية تفضح الخيانة

و الذي ما زال يضحك

لم يسمعْ بعدُ بالنبأ الرهيب

أي زمنٍ هذا ؟

الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة

يهيئ السارد متلقى الرواية لتقبل هذا الحكى العجائبى، عبر وسائل عدة؛ منها استعارة البطل (لضمير المتكلم) فى الأبيات الشعرية، والتى زاد تحقيقها وتوكيدها أنها على لسان مسرحى معروف، كما زاد من غرائبية الحدث أن الكلام الجميل ذا التأثير الطيب لا يُستساغ سماعه، بل تصم الآذان عنه، وبلغ السيل الزبى حين أصبحت الجهة التى ينيرها النقاء، ويصاحبها النور يخرج من وعائها النفاق، كل هذا مثير للخوف، والتعجيب من السوء الذى ألمَّ بالمجتمع، فأى مكان وزمان هذا الذى أصبح الحديث فيه عن الأشجار جريمة؟!

لكن الكاتب يلتحم بشخصية(علاء) ذلك الشخص الطوباوى الذى يعلم كثيرًا عن الأدوية، والمضادات الحيوية، والقرنية، والمخدرات بأنواعها كافةً، والمؤشرات الرقمية التى تشير إلى معدلات الجريمة فى السنوات الأخيرة، وتقديم أسبابها، وأهم نتائجها، وهو ما ربطه بظهور بطله ابنًا لمحتكر الأدوية"مراد بك":"هذا الجرح أجراه لى طبيب إسرائيلى متخصص فى هذا الفن..يقول إنه درسه فى نيويورك..كان اسمه"إيلى"، وكان شابًا ظريفًا"[146].

وحين يصور(علاء) جابر: للمرة الأولى أتمكن من تفحص ملامح هذا المنقذ..كان فى الثلاثين من عمره، نحيلًا، منكوش الشعر، تبدو عليه بوضوح سمات سوء التغذية، لكنه قوى البنيان كالذئاب. وعلى أنفه نظارة تمَّ لحامها بالنار ألف مرة، ومن تحتها وجه امتلأ بالخياطة كأنه وجه المسخ فى أفلام (فرانكنشتاين)..لاحظت كذلك أن له قرنية ذابت وتحولت إلى عجينة بيضاء[147].

إن الراوى يتقمص دور السفير في التوسط بينه وبين العالم الذى يسرده، وفى أحيان كثيرة يتنازل عن دوره؛ ليفسح المجال أمام الشخصيات لتسرد بنفسها،(لارين، وشادى، وأكمل، وماري، جرمينال، وعلاء، ومراد، وسالم بيه، الخواجة فورد، شارى شابلن،...،)، و(جابر، وسمية، وصفية، وباتعة، وزكية، نفيسة، وعطيات، وعزة، وعبد الظاهر، ومتولى، ومحروس،...)، هذا يدل على تعدد الأصوات فى الرواية التى تقوم بفعل السرد. وتعددية الأصوات تساوى مجموع هذه الشخصيات التى جاءت الأحداث على لسانها بضمير المتكلم. أو حينما يُخبر عنها بضمير الغائب. وحينما تخبر جرمينال حقيقة أمرها فهى تفصح عن مجتمع متناقض: "أعرف هذا..نراه أحيانًا فى التلفزيون فى تلك التمثيليات العتيقة، الحقيقة أن لنا تلفزيوننا الخاص الذى يعرض فقط ما تريده أنت،...، هناك إقبال عالٍ على أفلام الجنس والعنف والجريمة. من الغريب أن الأغيار يقبلون على ذات الأفلام فى تلفزيوناتهم الرخيصة لكن لأسباب تختلف، حب العنف هنا سببه الملل. حب العنف هناك سببه الفقر والغل المكبوت"[148]. **ويأتى السارد غير ملتحم، ويغلب عليه أثناء ذلك الحكى ضمير**

الغائب؛ ليترك مسافة بينه وبين الشخصية التى يتحدث عنها: اسمها كان (نجاة) لها عين تالفة مثلى كانت بلا عمل سوى أن تسرق أشياء من الباعة. زوجها تركها؛ لأنه حاول مرارًا أن يقنعها بأن(تفتح مخها) لكنها رفضت فى إباء..هناك كنز فى الدار يمكن أن يكفل له حياة طيبة، لكن الكنز يرفض أن يباع[149]. **وقد اختص الراوى هذا الضمير بمزية الشرح والتعليق وتلخيص الأحداث اللاحقة، مما أضفى على أحداث روايته الجانب التداولى.**

رابعًا: زاوية الرؤية التبئيرية والمعالجة الفانتاستيكية في (يوتوبيا توفيق)

إن الراوى يعرف أكثر من شخصياته، فـ(الرؤية من الخلف/ التبئير الصفر)؛ حيث تتجلى شمولية معرفته لأفكار شخوص روايته، وفى سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها. إنه سارد عالم بكل شيء، وحاضر فى كل مكان. إن الراوى- فى هذه الحال- يقف خلف شخصياته يعرف أكثر مما تعرف عن نفسها. نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه يستخدم ضمير الغائب للدلالة على الشخصية، فهو على معرفة يقينية بكل ما يجول فى خاطرها، والفانتازيا تستفيد من تلك الرؤية؛ لأنها تمنح الكاتب فرصة للحكى غير المشروط[150]. وحين تصور جرمينال أثناء رسم خطتها للخروج إلى مجتمع الأغيار حيث تقابل امرأةً عجوزًا، ويدور الحوار بينهم، يقف الراوى معلقًا ومفسرًا وموضحًا:"معك سيجارة يا شابة؟ مذعورة تهز "جرمينال" رأسها لا..يا لسذاجة انعكاساتك!... لو أن كلبًا مسعورًا يتشممك لما تصرفت بهذا الشكل..معك أى شيء يؤكل؟ لسبب ما تعتقده هذه المرأة أنها تجلس خلف بوفيه

مفتوح...تمد جرمينال يدها فى الكيس الذى تحمله ولا شعوريًّا تناولها بقايا الشطيرة الهامبرجر..المرأة تقضم الشطيرة فى جشع..تلوكها فى تلذذ شبه جنسى[151]. **ومنه وصف جابر لعبد الظاهر:** "عبد الظاهر بلطجى لكنه جدع..أعترف أننى أحبه وأثق فيه. خاصة عندما لا يساوره ذلك الهاجس المرضى، ويروح يحكى لنا خطته بصدد البايرول ويوتوبيا..أنا أعتبر هذه الخواطر نوعًا من الاستمناء الفكرى[152]. **وتتعدد الرؤية فى الرواية العربية، فالراوى يعلم ما تعلمه الشخصية، ولا يتجاوزها، فـ(الرؤية= مع) و(التبئير داخلى)؛ حيث يقوم بتقديم القصة المروية من بدايتها إلى نهايتها؛ وتتداخل الضمائر فى بنية الرواية، على أساس أنه قد وقع بالفعل. يظهر هذا حين يصف جابر أحلام المرء فى شبرا مدينة الأغيار، ويكرر هذا المقطع فى صفحات لاحقة:** "يمكن أن يتحمل المرء الحياة بلا مأوى.. بلا مأكل.. بلا مشرب..بلا سقف..بلا حبيبة..بلا كرامة..بلا أسرة..(باستثناء صفية) بلا ثلاجة..بلا جهاز هاتف،...، لكنه لا يتحمل الحياة بلا أحلام..منذ طفولتى لم أجرب الحياة بلا أحلام..أن تنتظر شيئًا ..أن تحرم من شىء..أن تغلق عينيك ليلًا وأنت تتأمل فى شيء..أن تتلقى وعدًا بشيء.. فقط فى سن العشرين أدركت الحقيقة القاسية، وهى أنَّ على أنْ أحيا بلا أحلام..لن يكون هناك يا صاحبى..لا اليوم ولا غدًا ولا بعد يوم.. حياتك حاضر طوييييييييـيـ(ماذا تنتظر؟)ـيييييـ(لاشيء)ـــييل قاس.. فقط فى هذه اللحظات أدركت أن على أن أخوض حربًا مريرة مع ذلك الطفل المزعج فى داخلى..الطفل المزعج يصرخ ويركل الأرض بقدميه:"لا أحلام؟ ..كيف؟؟"[153].

وهنا استخدم "جابر" تقنية الخطاب؛ لمشاركة المتلقى فى أحداث الرواية، وكأنما هو صانعها، ولا يقتصر على ذلك بل السرد متداخل وهجين؛ لينهض على كسر الحاجز النفسى والمادى، كسر الحد بين الحقيقى والمجازى. فالمحنة فى مجتمع الأغيار واحدة، فكل واحد يحكى محنته بصيغته كأنما يحكى عن الجميع. إن تداخل الضمائر يجعل القارىء مشاركًا فى الحكى، يستحضر ذهنيًّا قصص السندباد، أو ألف ليلة وليلة.

- إن السارد فى الروايتين قام بعدة وظائف[154]؛ وظيفة السرد، وهى الوظيفة التى من أجلها خلق العمل، حيث يروى السارد أحداثًا، ويقوم بتنظيمها، ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والأيديولوجية. ووظيفة التنسيق، حيث ينظم السارد خطابه مضمنًا إياه عنصر الدهشة والإثارة، ويجعل المتلقى مترقبًا للأحداث مستشرفًا لها. والوظيفة الإبلاغية: حيث يعمد إلى إبلاغ المتقبل بشىء ما، قد يكون على لسان شخص أو مجموعة، هذا الإبلاغ يتضمن أحداثًا فوق طبيعية، تجعل المتلقى بين قطبى التصديق وعدمه. والوظيفة الانتباهية: حيث يعمد إلى إيجاد متلقٍ افتراضيّ داخل المحكى، يوجه الأحداث التى تثير انتباهه، وتعمل على تواصل الحكى. ووظيفة الاستشهاد: حيث تتجلى فى إثبات السارد للمعلومات فى نصه التقديمى، وقد يكون استشهادًا وثائقيًّا كما فى الرواية العربية، أو إيهامًا كما فى الرواية اللاتينية على الأغلب، ليعطى نسيجًا محكيًّا فانتاستيكيًّا مرفودًا بالمخيلة. أماالوظيفة التعليقية أو التفسيرية؛ فتتجلى فى إعطاء بعض التفسيرات على بعض الأحداث؛ لربط المخيلة بالواقع، وتمنح للنص واقعية كما لو كان حقيقيًّا. هذه

الآراء والتعليقات تزيد من نصاعة المسرود، وحيوية البنية السردية، وتعيد المتلقى بانتظام إلى الواقع المكانى والزمانى، مما يعمق مصداقية المروى، ومشروعية المعرفة التى يقوم بكشفها وتشكيلها. ويمكننا القول إن السارد فى الروايتين قد امتلك خصائصه المكوناتية التى تلائم السرد الفانتازى، سواء أكان فى صيغة المتكلم أم المخاطب أم الغائب، على الرغم من كونه شخصًا متخيّلًا يعمد السارد إلى خلقه، ويقدم عبر رؤيته التبئيرية تمظهرات السارد داخل حكيه، الذى قد يكون ملتحمًا بالمحكى مشاركًا فيه بل متقمصًا شخصية بطله. أو منفصلًا عنه، منظمًا أحداث روايته متخفيًّا دون إظهار، وقد يراوح بين الضربين، جاعلًا من الواقع خطابًا روائيًّا فانتستيكيًّا، ومن المتخيل واقعًا فعليًّا ممكن الحدوث.

المبحث الثالث: الشخصيات وفانتازيا الحكي في روايتي (يوتوبيا)

الشخصية العجائبية ماهى إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقعى واللاواقعى، وهى تقنية فنية استخدمتها العجائبية الحديثة؛ لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر؛ لذلك جاء البناء الفنى لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفى بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، وإنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية، والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة[155]. والشخصية فى المحكى الفانتازى تمثل دورًا مهمًا ينطلق من مؤشرين؛ الأول: يتجلى فى كونها حاملة للتحولات والتغيرات، وهى القطب الذى يقع على عاتقه الحدث فوق الطبيعى، ويظهر ذلك فى سلوكها، وأوصافها، وحركاتها، وأفعالها.

والآخر: كون الشخصية حاملة كثافة دلالية تخييلية تنبىء إلى الأحداث ونوعيتها[156]؛ لتؤسس ملفوظات ومقامات سردية تتعدد فيها مستويات الحكى العجائبى، وتتحرر عبرها اللغة الروائية من التقييدات اللغوية، مثلما تجاوز اللغة لغويتها؛ لترسم محكيًّا فنيًّا ينهض على دعامة المتخيل واللامألوف؛ لذا فإن سمات هويتها البنائية تعدّ فى المقام الأول بناءً أوليًّا يقوم به المنشىء، وإعادة بناء يقوم به قارىء معين لجمع سماتها وتكوينها تصورًا[157]. ويأخذ رسم الشخصيات منحيين[158]؛ الأول: الطريقة المباشرة (التحليلية)، وهى التى يصور الكاتب فيها شخوصه من الخارج، ويحلل عواطفهم، ودوافعهم، وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم. والآخر: الطريقة غير المباشرة (التمثيلية)؛ حيث يتيح الكاتب فيها للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة[159]، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقاتها على أعمالها.

أولًا: تمظهرات الشخصيات في (يوتوبيا مور)

عمد مور" إلى إضفاء الواقعية على عالمه الجديد مازجًا بين الخيال والواقع، فأشار إلى الشخصيات التاريخية، مثل حركة تمرد أهل"كورنوول" فى إنجلترا، ثم ذكر ملوك فرنسا بوصفهم طامعين فى الملك، واستخدامهم المرتزقة من الجند السويسرين، وخرق المعاهدات، وتدبير المؤامرات، كما أشار إلى ضعف قوة الكنيسة، وما يتمتع به كهنتها من امتيازات، فهم لا يخضعون للقضاء العادى، ولا يحاكمون إن خالفوا القانون[160]. وهنا تظهر شخصيتان

رئيستان فى العمل؛ الأولى: "روفائيل هيثلودای" بطل الرواية الذى خلع عليه مور كثيرًا من صفاته، فصار ملتحمًا به فى كثير من المواقف والآراء، إلا أنه أدرك ذلك فعارضه فى بعض الأمور. ثم الشخصية الثانية؛ وهو "مور" وعليه يقع عبء الأداء الحكائى، متخذًا من بعثته إلى (فلاندرز)، إطارًا لروايته، يرافقه صديق له يدعى"كثبرت تنستول"؛ لتسوية بعض الأمور هناك. ويعتمد فى ذكره لكثير من الأمثلة التى عاينها أثناء تلك البعثة. يشاركه أصحابه" تنستول، وجون مورتزن، وبطرس جايلز" إلا أن الأخير كان يشاركه رحلة الاستمتاع بالحكى، وعليه يقع عبء استعادة ما قد ينساه "مور" من أحداث. وهو الذى أخبره عن "روفائيل هيثلودای" وأنه رحالة جاب أقطارًا كثيرة، وكان على وشك الذهاب إليه؛ لسماعه عن اهتمامه بتلك الأمور، قائلا:"إذ لا يوجد شخص آخر يستطيع أن يحدثك عن كل هذا العدد من البلاد والشعوب غير المعروفة مثلما يستطيع هذا الرجل[161]". **وسرعان ما نجد أنفسنا فى حديقة توماس مور، وقد شرع "روفائيل" يحدثهم عن أسفاره.**

وتظهر الشخصيات الثانوية التى تعطى التحامًا للحكى وامتدادً له، مثل شخصية "جون كليمنت"، تلميذ "مور" وخادمه، الذى كان حاضرًا أثناء رواية "روفائيل"، ويظهر عبء الدور المنوط به؛ وهو تذكير"مور" بالأحداث التى نسيها أثناء كتابة هذا العمل."هذا الشاب قد أدخل كثيرًا من الشك إلى نفسى، فقد قال "روفائيل هيثلودای": إن الجسر الذى يعبر نهر الأنايدر عند أموروت يبلغ طوله (500) خطوة. إلا أن "جون" يقول: إنه يجب حذف مائتى خطوة؛ لأن النهر هناك لا يزيد عرضه على (300) خطوة" [162]. **والخطاب هنا موجه**

إلى "بطرس جايلز" الذى يرجو منه مراجعة هذا الأمر، محملًا ملفوظه أسلوبية التوكيد:"لذا أرجوك أن تسترجع هذا الأمر، فإن كنت تتفق معه، فسآخذ به، وأعتبر نفسى مخطئًا ،...، فإنى أفضل أن أكذب كذبة موضوعية على أن أكذب كذبة متعمدة؛ لأنى أفضل أن أكون أمينًا على أن أكون حكيمًا"[(163)]. **كما يظهر مور" علة بعثته إلى هولندا، مستخدمًا أسلوبية"الهبوب الواقعى" قرينة على وقوع الأحداث فعليًّا:** "نشأ خلاف بين الملك الذى لايقهر، ملك إنجلتر"هنرى الثامن"، الذى يتميز بجميع صفات الملك المثالى، وبين سمو الأمير "كاستيل تشالرز" الجبار السامى، حول بعض الأمور؛ وأرسلنى جلالة الملك مبعوثًا إلى هولندا زميلًا ورفيقًا لـ"لكثبرت تنستول" وهو رجل لا يبارى، اختاره الملك أمينًا للوثائق[(164)]. **كما تظهر شخصيات أخرى تعمد إلى تلاحم النص وتعاضده، أمثال:** "كراسوس" الذى شارك بومبى، وقيصر فى حكم روما، و"فابريسيوس" الذى انتخب قنصلًا لروما، واشتهر بنزاهته وتقشفه. كما تظهر شخصيات السفراء والكهنة مقترنه بالأحداث فوق الطبيعية: وهناك السفراء(الأنيموليون) وهم المغرورون المتقلبون، الممتلئون هواءً، فقد اجتمعوا لمناقشة أمور مهمة، وفى دخولهم البلاد كانوا يجهلون عادات اليوتوبيين من احتقارهم للملابس الفاخرة، وزينتهم بأبهى أنواع الحلى[(165)]. **وهناك شخصيات الحروب التى عمدت إلى تنامى الأحداث، وتصاعدها تصاعدًا عجائبيًّا: فقد شن اليوتوبيون إلى جانب"النيفيلوجيب" وهم (أبناء السحاب) ضد "الألوبوليتان"وهو (البلد الخالى من الناس)، حينما أساءوا إليهم تحت ستار القانون، حربًا ضارية، شاركتها الشعوب المجاورة، ولم تنته الاضطرابات إلا باستسلام "الألوبوليتان"[(166)].**

وتلعب أسماء الأيام دورًا مهمًا فى الرواية فهم يقدسون اليومين؛ الأول والأخير من كل شهر، ويقسمون السنة إلى شهور تبعًا لمدار القمر، كما يقيسون السنة تبعًا لمسار الشمس، ويسمون الأيام الأولى بلغتهم (سينيمرنى)، والأخيرة (ترابيميرنى)، وهى تعنى العيد الأول والعيد الأخير[167]. أما أسماء الآلهة فموحدة فى الإله(ميثرا)، وهى لفظة تدل على العظمة، ولا توجد معابد لإله من الآلهة، حتى يترك حرية للعبد فى صلاته دون تقيد[168]. وهناك العديد من شعراء يوتوبيا "مور" الذين أحيوا ذكرها؛ وهم "جيرار نوفيوماج"، الذى قال[169]:

أتبتغى المتعة؟؟ إذن لتأخذ مكانك هنا وتستريح ستجد هنا أمتع المسرات

أتريد الفائدة؟ إذن فلتنزل هنا فهذه الجزيرة خير مكان لك فهنا ستجد أعظم الفائدة

وهناك الشاعر "أنيموليوس" أمير الشعراء وابن أخت "هيثلوداى" الذى قال[170]:

سمانى القدماء يوتوبيا قلما يزونى الغرباء أو أغريهم بالمجىء إلىّ

أنا الآن شبيهة بمدينة أفلاطون التى جابت شهرتها الآفاق

وهناك الشاعر "كورنيليوس جرافى" الذى يحث القارىء على قراءة هذا السفر العظيم[171]:

أترغب فى فهم أسس الفضيلة والرذيلة؟

أتريد أن ترى مدى امتلاء هذا العالم بالغرور؟

إذن فلتقرأ، ولتعِ، وتذكر بقدر ما تستطيع

جميع ما فى هذا العمل من أمور تنالها

ووضحها للعالم بفطنة إلهية وعلم غزير

ذلك الكاتب القدير سير توماس مور

الذى تفخر به لندن، وبحكمته وعلمه القويم

-اعتمدت الشخصيات فى رواية"مور"على تقنية الحوار والإقناع، حيث يعمد "مور"، و"بطرس جايلز" على استدراج هيثلوداى إلى شرح آرائه، وتأييدها بالحجج والبراهين، لكنه مزج ذلك بالمتخيل فـ(آديموس)، وهو الحاكم الذى لا شعب له، والخلافات المستمرة بين "النيفيلوجيب" وهم (أبناء السحاب) ضد "الألوبوليتان"وهو (البلد الخالى من الناس) تعطى للتردد دورًا فاعلًا فى قبول الأحداث. وقد ظهرت أسلوبية الوصف المشحون بقوة إضافية دلالية وبلاغية لشخوص روايته؛ لتساهم فى تعزيز النص الفانتاستيكى، والأخذ بالتفسير المزدوج؛ التفسير العقلى، والآخر فوق طبيعى.

ثانيًا: أنماط الشخصيات الفانتاستيكية في (يوتوبيا مور):

تتجلى القيمة الاستثنائية للشخصية الفانتاستيكية فى جدلها مع المكونات الأخرى فى النص الروائى ذى المحكى الفانتازى بشكل خاص، حيث تعدّ قطبًا فاعلًا له تأثيره فى تحديد خصائص الأدب، وذلك من خلال المميزات الخلافية والمتجلية فى الأوصاف، والسلوك النسبى، والمادى، والأفعال المتجسدة؛ انطلاقًا من الحركات والأقوال. تتضافر هذه العناصر فى خلق كثافة دلالية، وتخييلية لهذه الشخصيات التى يكمن فى تكوينها الذاتى الطريقة المخالفة أو المغايرة للمألوف. وللشخصية الفانتاستيكية أنماط[172]، وقد توافرت فى كلتا الروايتين محل النمذجة، وهى كالآتي:

(أ) الشخصية السندبادية في (يوتوبيا مور):

اتخذ"مور" من الشكل القصصى إطارًا لعالمه المثالى؛ عملًا على إقناع متلقيه بعالمه المنشود، وأنه ليس حلمًا عابرًا، بل حقيقة واقعة. ويشبه النقاد ذلك الإطار الفنى بالطبقة السكرية التى تحيط حبة الدواء. وتتكون الطبقة السكرية من وصف رحلة إلى بلاد غريبة، لا تخلو من المغامرات والأخطار، مستغلًا حب القارىء لوصف الرحلات والاستماع إلى قصة مثيرة. أما حبة الدواء فهى المضمون الفكرى الذى يسعى الكاتب لنقله إلى قارئيه. وقد وفق "مور" فى الربط بين رحلات بطله الخيالى"هيثلودای" ورحلات "أمريكو فسبوتشى"[173]. وقد جعل "مور" بطل روايته متقنًا لفن (الإيهام) بالحقيقة، فلم يألُ بطله جهدًا فى إضفاء الواقعية على جزيرته المثالية المتخيلة، فمزج بين أحداث لم تقع، وأضفى عليها ثوب التفاصيل الدقيقة، معللًا لوقوعها؛ لإيهام متلقيه بصدق الأحداث المقدمة إليه، والمدعومة بالأدلة والبراهين لاسيما اختياره لشاهد عيان يقوم بمهمة الراوى، واتخاذه سمة الحوار أداة رئيسة له. إلا أن وجهة النظر التبئيرية تظل عالقة بالبطل "هيثلودای"، الذى يجزم بأنه رأى الأشياء بأم عينيه، وأنه ما كان ليصدقها لولا رآها بنفسه؛ لذا فقد خلع على يوتوبياه جو الواقعية، وأقنع قارئيه بذلك. وفى نهاية الحكى، يشعر البحّار "هيثلودای" بالتعب من الحديث عن مدينة يوتوبيا، فيستأذن من مور وصديقه "جايلز"، ثم يعود مور بعدها إلى إنجلترا، ويكتشف أنه نسى أن يسأل البحار عن موقع الجزيرة، وعندما عاد إلى هولندا مرة أخرى؛ ليسأله، وجد أنه أبحر من جديد إلى أراضٍ أخرى.

(ب) الشخصية الأسطورية في (يوتوبيا مور) :

وظفت رواية"مور" نمط الشخصية ذات البعد الأسطورى، وهى بمثابة تجسيد للدلالات والرموز، فالشخصية التى تُنسب إليها الرواية "هى شخصية الملك (يوتوبوس الفاتح) الذى تحمل الجزيرة اسمه، بعد أن كانت تُدعى(أبراكسا) حتى ذلك الوقت. وقد حول ذلك الشعب الفظ البدائى إلى هذه الدرجة من الحضارة الإنسانية، وقد أحرز النصر بمجرد نزوله إلى اليابس"[174] **ويصور الكاتب ذلك فى أبيات شعرية**[175]:

يوتـوبيوس اسم ملكـــى وفاتحى أمـير ذائع الصيت خالد الذكر

صنع جزيرة لم تكن جزيرة من قبل ملأى بثراء الدنيا والسرور والراحة

وهنا يصير البعد الفانتازى فى الرواية متغلغلًا فى مكوناتها، يشمل الشخوص، والأحداث، والزمان منذ انطلاق السارد فى حكيه الخيالى نحو عالم مختلف يكتنفه اللامعقول، ويتداخل الواقعى فى اللاواقعى فيتسنى له الانتقال من مناخ طبيعى إلى ما فوق طبيعى، يحتوى على التردد والحيرة والتعجيب فى صورة تتجاوز الواقع، فيستحيل السارد والمتلقى الذى يشاركه كائنًا فانتازيًّا.

ثالثًا: تمظهرات الشخصيات في (يوتوبيا توفيق)

تمثل شخوص رواية يوتوبيا العربية مستويات مختلفة من التعليم، والفوارق الطبقية، يطغى ذلك على اختيار الأسماء، ووصف الشخوص؛ وطريقة ملبسها، ونوعية مأكلها، وطريقة كلامها، والمظهر الجسدى، ونوعية البشرة، وانسدال الشعر أو العكس، ولهذا كان ارتباط الشخصية بالأحداث، والزمان، والمكان، والبؤرة. إن كل شخصية هى تصوير كاتبها، وهى حاملة

لهوية معينة تكشف عنها البنية الروائية. هذه الرغبة تتجسد فى الوعى واللاوعى، رغبة فى التنفيس عن المكبوتات، ورغبة فى التحفيز على الحكى، هذه الرغبات تعمل على تبئير رؤية الشخصية. إضافة إلى قدرة الشخصية على التأثير والفاعلية فى تنامى الأحداث، وهذه القدرة تتنوع بين القدرة اللغوية المتجسدة فى منطوقه المثير للتعجيب، والقدرة الفيزيولوجية والفكرية كما نرى عند بطل الرواية الذى يلتحم معه السارد أحيانا. وهنا يظهر أثر (المعرفة)؛ وهى نسبية، مختلفة بين شخوص الرواية، الشىء الذى يدعو إلى رؤية مغايرة تتناص مع طموح المخيلة، ومع العنصرين السابقين (الرغبة والقدرة). والرواية (العربية) تبدأ من الخطاب المقدماتى حاملة التخييل لشخوصها، حيث يعلن كاتبها:"يوتوبيا المذكورة –هنا– موضع تخييلى، وكذلك الشخصيات التى تعيش فيها ومن حولها"[(176)].

تبدأ شخوص الرواية بالتعليق على "وليام دافو" مصورًا إياه بصورة عجائبية، فهو يُفَصِّل من الرؤية التبئرية زوايا شخصيته، وكأنه على معرفة حقيقية به، فقد رآه وقد أنهكه التعب، وفقر الدم والجوع يفتكان به، كان ينحنى ليلصق كفيه بركبتيه طلبًا للهواء:"وليام دافو ينظر للسماء–التى لم يعد يفصله عنها شىء– رافعًا ذراعيه كأنه فى صلاة أخيرة، وقد جثا على ركبتيه بعدما مزقته الرصاصات.. عندما يصير الموت أكبر من الحياة ذاتها.. عندما يصير الموت ضربًا من الجمال الفنى" [(177)]. **ثم ثنى بشخصية "جرمينال فى يوتوبيا، ومها فى شبرا، ونفيسة حين المهرب، حيث أصابها الرعب والفزع، حين نظرت إلى (وليام دافو) فى لحظاته الأخيرة، والرصاص يتفحص جسده:** "شهقت

جرمينال رعبًا.. شهقت جرمينال نشوة ..الموت.. اللعبة العظمى التى لم نجربها بعد[178]." **بل يفاجئنا الراوى/ "علاء"، وأحيانا "حنفى" الاسم الاستعارى لبطل الرواية، بكلامه المثير للعجب، حيث أصبح الموت لعبة فى يد رجال المارينز، وأصبحت الحياة بلا جدوى، وصارت تضحية الحرب والجهاد مجرد متعة، لقد خلع الراوى كافة أسلحة السخرية حين يقول:** ربما ذهبت للحرب لو طلب منى هذا؛ لسبب واحد هو كسر روتين الحياة.. أن تمشى وسط طلقات الرصاص فى صحراء تتناثر فيها جثث الموتى!..كم أن هذا رائع[179]!. **وحين يصور الفوارق الطبقية:** "إن للرعاع جنسًا وشكلًا موحدين مهما تباينت بلدانهم ولغاتهم..وفى الأيدى التمعت نصال لا تنتمى للمدى، إنما هى أجزاء من هياكل سيارات تم تحويلها لأدوات قتل[180]". **إن هذه النبرة المشحونة بالسخرية والكبرياء ناتجة من الاسم المختار لتلك الشخصية، فاسمه"علاء". والإحساس الذى ينطبع على المتلقى من حديثه، هو الكبرياء على الجنس الآخر أو الشعب الآخر، وكأن هذا الشعب صار مجردًا من إنسانيته، فصار العلو عليه حقًا.**

إن المدينة (اليوتوبية) لا يعنيها ذكر الأسماء، ولولا الشهوة ما فرقت بين ذكر وأنثى. إن غياب الوعى الذى أصاب شخوص هذه المدينة جعلتهم يعتقدون أن القراءة نوع رخيص من غياب الوعى، هكذا صار الأشخاص فى "يوتوبيا توفيق" مدعاة للسخرية، والاحتقار، فحينما نعرف أن الذى يَنْهَاهُ عن القراءة هو رئيس تحرير المجلة، وأن الكتب مجرد زينة أو زخرف للمكتب الموجودة به، أو أن بطل الرواية لم يعلن عن اسمه إلا قناعًا، وهو لا يقرأ إلا لبعث الغيظ فى قلب والديه، ولا يعيرهما هذا المسمى: "من أنا؟ ..دعنا من

الأسماء.. ما قيمة الأسماء عندما لا تختلف عن أى واحد آخر؟ قال لى سالم بيه: أنت تقرأ كثيرًا.. أنت مجنون..قلت له إن القراءة- بالنسبة لى- نوع رخيص من المخدرات. لا أفعل بها شيئًا سوى الغياب عن الوعى،...، وقد بدأت القراءة على سبيل التحدى؛ لأن (مراد) لا يقرأ، وكذا (لارين). من الجميل أن تفعل شيئًا لا يطيقانه[181]". **والحراس الأمريكان هم من يبتاعون المخدرات لساكنى المدينة اليوتوبية، ولكن المخدرات ليس لها رقيب، إنما الرقيب هو الخوف من ندرتها، وليس للآباء والدين أى رقابة:**"لم يعتد أبواى مراقبتى بهذا الصدد.. لا أحد يتدخل فى حياتى، على كل حال.. من حقى أن أتعاطى أى شىء بأية كمية وبأى ثمن، وإلا فما كان عليهما أن ينجبانى[182]". **هذا السارد/ الابن، لم يتحمل أى مسئولية بل إنه السوء نفسه بكل ما تحمله معانى الكلمة، وهو صورة انعكاسية لذلك المجتمع الطوباوى، فما من فتاة يعرفها إلا وحملت منه، لكن(الشيك/ الدفع) للتخلص من الجنين هو سبيلها، (سوزان، كاتى، مايا، جرمينال) هؤلاء ضحايا من ضحاياه:** "وماذا بوسعك أن تفعل فى هذه الجنة الصناعية؟ تنام..تتعاطى المخدرات.. تأكل حتى يزهق الطعام أنفاسك..تقىء حتى تتمكن من معاودة لذة الأكل...تمارس الجنس[183]".

وقد وظف الراوى الشخصيات الثانوية؛(لارين، وماري، ومراد، وسالم بيه، الخواجة فورد، شارى شابلن،...،)، لدورها الفاعل فى تأكيد ما يبرهن عليه من سوء المجتمع الذى يعيشه، فـ(رامى، وشادى، وأكمل، وراسم، وريرى، وماهى،...،) قد جربوا لعبة صيد (الأغيار)، وأتوا بتذكار من هناك؛ أى من أطلال مصر القديمة؛ لذا قرر الراوى أن يجرب بنفسه. وتظهر شخصية (عبد

السميع) الذى يجمع بين الثراء والورع، وهما ثنائى محفور فى عقول جيل الآباء، فـ(الحاج عبد السميع) النازل من الطائرة العائدة من الحجاز، والعباءة الواسعة غالية الثمن على كتفيه يوزع باليمين والشمال، لا يتنازل عن معاقرة الخمور، واغتصاب نساء الأغيار ورجالهم طيلة الوقت. وشخصية (عزام بك) الذى على شاكلته، لكنه يداعب حُبَيْبَات مسبحته.

وهناك شخصيات الاحتكار أصحاب الملوك؛ "قصر علوى بك" ملك الحديد، وقصر"عدنان بك" ملك اللحوم، وقصر"مراد بك" ملك الدواء. و"منصور بيه" ملك الاتصالات. هنا تظهر تلك الشخصيات الثانوية المساهمة فى تواشج العلاقات الداخلية؛ لإظهار الفوارق الطبقية. ثم شخصية "مايك رودجرز" قائد رجال الأمن، رجل أمريكى، لطيف المعشر، له شارب أشقر رفيع، وعضلات بارزة، معه يستمتع السارد بالكلام بالعامية الأمريكية، ذات اللكنة الريفية الممطوطة كأنه خوار بقرة كسول ترعى فى مرج[184]. **وشخصيات الاحتكار(الحمزاوى بيه، سالم بيه) التى تملك السوق. وهنا تظهر شخصية (يوسف وهبى) الذى يصور الفوارق الطبقية، وأن الحمزاوى يشتهى من يشاء من النساء، لكن النظرة إليهن باعتبارهن أغبياء كالحيوانات كانت هى السمة البارزة. وإذا كان السارد قد اختار تلك الشخصية، فإن جابر اختار شخصية لها نفس العمل فى إرغام النساء على بيع أنفسهن فى الأفلام القديمة، وهو شخصية(ستيفان روستى). هذه الشخوص التى تمَّ اختيارها بعناية يلجأ إليها السارد للإيهام بالواقعية من جهة، أو تفسير غموض معين من جهة أخرى، أو**

يستريح من عناء ارتفاعاته عموديًّا باستثمار الشخصية بوصفها رمزًا أو أسطورة؛ لإذابة النظرة الأحادية، وتعميق التعددية والانفتاحية.

أما عن شخصيات الأغيار، فيمثلهم "جابر" الشخصية الثانية فى الأداء الحكائى. ذلك الشخص المتعلم الذى يعمل فى محل الفراخ، ولم ينل من دنياه إلا أخته، لكن محبوبته أخذها السرجانى عنوة مقابل الفتك بقرنيته، ذلك الشاب الذى آوى"علاء، وجرمينال" فى بيته؛ لحمايتهم من فتك الأغيار بهم، لكن كان الجزاء قتله، واغتصاب أخته، وهناك شخصية(حبارة وشيحة)، وهما أداتان لهروب (علاء، وجرمينال) من مجتمع الأغيار "هؤلاء البلطجية قاموا بحفر الأنفاق، وهم يؤجرونها لمن يدفع..الثمن يكون مالًا أو مخدرات، من السهل أن تغادر (يوتوبيا) لكن من المستحيل أن تدخلها من دون بطاقة(عبودية)[185]. **وهناك (باتعة، وزكية، نفيسة، وعطيات، وعزة، وعبد الظاهر، ومتولى، ومحروس، ومينا، وبيومى، سليمان، السرجانى عم جابر، صفوت الذى يعمل على تسليك مجارى يوتوبيا، عزوز الذى قطعت يداه تذكارًا، وحنفى، وحبارة، وشيحة، وطه، وخليل، وأم عبير التى تعد منقوع الأعشاب، وعمال الفرن، وصائدو الفئران، وعمال القمامة، والشاعر عبد الرحمن الأبنودى، وزينهم، شحاتة، عباس، صفوت، عبدالله، عدنان، زلطة). استطاع الراوى أن يشكل القوة الداخلية والخارجية لشخوص روايته، فحينما تصف"سمية" "جرمينال" تعبر عن واقع متناقض:** "شعرها جميل..جميل جدًا ونظيف.. لا أعرف كيف تصورتم أن تخدعونا..ليس بشعر كهذا! ثم مدت يدها إلى يدى فأمسكت بأناملى برفق وقالت: هل ترى الفارق؟ نعم أرى الفارق ..يد ناعمة نظيفة منمقة، ويد خشنة

متسخة مقصفة الأظفار.. الغريب أن الأولى يد الرجل، والثانية يد الأنثى[186]".

هذا الدور الاستثنائى الذى قامت به "سمية"– فى وصفها– له قدرة على نحت الأحداث، وتتابعها، ونسج بنائها المتشابك. فهى من الشخصيات ذات الوظيفة الواصلة، التى تقوم بالربط بين عالم الأحداث والقارىء. حيث تستعمل علامات لتبليغ رسالة معينة، مع استخدامها المناورات اللغوية للوصف؛ لمشاركة المتلقى الحدث كأنه شىء واقع. وهناك جرمينال التى قامت بالوظيفة المنتدبة أو الواصلة والوظيفة الإيضاحية، يظهر ذلك جليًّا حينما تكشف عن سؤال(لماذا)؟ فهى تتعجب من قتل علاء لـ"جابر" بعد ما فعله معهما، وعدم تسليمها إلى الأغيار:"صرخت جرمينال فى هستيريا: لماذا فعلت ذلك؟ لقد ساعدنا! قلت وأنا أقوم بما يجب أن أقوم به: وانتهى دوره عند هذا الحدّ إنه أحمق، وعليه أن يدفع الثمن..أنا لن أقوم بكل هذه المغامرة، وأعود من دون تذكار"[187]. **كما أن الرواية العربية وظفت الشخوص العائدة التى تقوم بتنظيم الأحداث مثل شخصية "سالم بيه" الذى يكشف عن أن القراءة لا جدوى منها، وأنها أضحت نوعًا من الجنون فى ذلك المجتمع الطوباوى؛ ليعطى الأحداث نوعًا من فوق الطبيعى، ويجعل المتقبل إزاء مأزقين؛ نصدق، أو لا نصدق، وهو المغزى من المحكى الفانتاستيكى.**

إن جسور التواصل الودى فى (يوتوبيا توفيق) تبدو مختفية، بل يشوبها التوتر والقلق، فالابن ينادى أباه باسمه، والأم باسمها، وأصحاب المدينة النقيضة تمارس لُعبة القتل للأغيار هدفًا للتسلية، وبات الاغتصاب للنساء نوعًا من التفاخر: "اغتصاب مريضة سلّ سوف تدخل الواقعة التاريخ. ربما

أحكيها مرارًا للأصدقاء فى جلسات الفلوجستين لو عدت سالمًا،...، رحت أردد فى مزيج من النشوة والكراهية: يا لقذارتك!..يا لقذارتك! ليس فقركم ذنبنا [188]".

كما أن الثقة مفقودة بين علاء وجابر:"الاحتمال الأخطر أنه يرتب لنا مقلبًا ما..ربما يريد التخلص منا بعيدًا عن أرضه..جثتان فى الصحراء ولا يعرف أحد من فعلها[189]". **كما أن هذه الجسور تبدو متقطعة فى مجتمع الأغيار ذاته، فـ(جابر) يكره (السرجانى)؛ لأنه من كلفه قرنيته، وفى انتظار أحدهم يفتك بالآخر، وبالطبع السرجانى يكرهه؛ لأن (عزة) تميل لـ(جابر).**

– **لكن نرى الانتماء إلى الوطن هو الحقيقة الأبدية، يصور ذلك علاء حين يسمع كلمة(الساحل الشمالى/ الإسكندرية)** "أيوه يوتوبيا!! الوطن ..برغم كل شىء هو الوطن..أنا الذى لا أنتمى لمكان ولا أشخاص ولا مبدأ[190]. **ويقول أيضًا:** هذه أرضى وهذا عالمى..ولدت هنا..لو كان أبى قد سرق هذه الحقوق فهى قد صارت لى بحكم الوراثة، ولن أتخلى عنها من أجل أمثال (جابر) والمتسولين وعاهرات الأزقة[191]". **لهذا السبب كره أهل "يوتوبيا" القراءة، والثقافة؛ هم يعلمون أنها لا توحد بين الجموع، ولا تؤلف بين القلوب، بل تفرق بينهم؛ لأنها تجعل المظلومين على معرفة بحجم الظلم الواقع عليهم:** أنا لا أفهمه.. أعتقد أنه من الطراز المثقف فى وسط ليس وسطه..الخروف الذى يفكر يصير خطرًا على نفسه وعلى الآخرين. أنا أعتبر مثقفًا فى يوتوبيا..أنا من القلائل الذين قرأوا كل شىء وقع تحت أيديهم، لكن هذا لا يجعلنى أتعاطف معه ذرة..ليست الثقافة دينًا يوحد بين القلوب ويؤلفها، بل هى على الأرجح تفرقها؛ لأنها تطلع المظلومين على ما يمكن أن يفقدوه [192].

رابعًا: أنماط الشخصيات الفانتاستيكية في (يوتوبيا توفيق):

(أ) الشخصية السندبادية في (يوتوبيا توفيق):

اتخذ أحمد خالد توفيق الشخصية الرئيسة فى الرواية العربية من المجتمع الطوباوى، وهو على النقيض للسندباد، فهو يريد الرحيل، لكنه رحيل من أجل أخذ التذكار؛ دفعًا للحياة الروتينية المعيشة، وحبًا فى حكايتها كأنها (ألف ليلة وليلة). والسندباد–هنا– برى، خرج من يوتوبياه هو وصاحبته "جرمينال" فى حالة تَنَكُر بين العمال، تعتريه صفات الخوف من قتل الأغيار إياه، والتمثيل بجثته. إن الاستثارة، وحب التجربة، والمغامرة هى الجانب الذى جعل تلك الرحلة التذكارية تتناص مع السندباد البغدادى، فقد وصل إلى تحقيق رغباته بعد تعب فى المحاولة، وتغير فى نظام حياته، والعمل بيده فى مجزر، وهو ابن(مراد بك) ملك الأدوية، هذا الابن الذى يعتريه الغموض فى الرواية؛ فهى لم تكشف عن اسمه الحقيقى، فتارة هو "علاء"، وتارة أخرى "حنفى"، فالشخصية ذاتها تحمل صفة العجائبية التى تستثير المتلقى؛ لكشف ذلك الغموض والتردد: "لابد أنه لم يذق الدم الذى سال من شدقيه..لابد أنه لم يدرك أننى التقطت ذلك الحجر وهويت على مؤخرة رأسه بأقوى ما استطعت..اضطررت أن أقلبه على ظهره فسال الدم كالنهر من الفجوة الدامية التى صنعتها منذ ثانية..عينه التالفة تنظر لى فى ثبات بينما تحولت نظارته إلى فتات،...، صرخت جرمينال فى هستيريا: لماذا فعلت ذلك؟ لقد ساعدنا! قلت وأنا أقوم بما يجب أن أقوم به: وانتهى دوره عند هذا الحدّ إنه أحمق وعليه أن يدفع الثمن..أنا لن أقوم بكل هذه المغامرة وأعود من دون تذكار[193].

هذا النص يوضح الخلاف بين سندباد الرواية الذى توزعت أحلامه بين القتل، وأخذ التذكار، وبين السندباد البغدادى بثقافته وحضارته وعقيدته وهويته؛ الموسوم بديمومة الرحيل والبحث عن المجهول، وتجديد أمنياته، وديمومة أحلامه، وسعيه الدؤوب للتطور والتغيير، وأن دعامة هذا التطور هو حب الآخرين.

(ب) الشخصية الأسطورية في "يوتوبيا توفيق":

هذه الشخصية تمثل الأداء الحكائى الثانى فى الرواية، وهى شخصية"جابر" التى تساعد على تنمية الأحداث فوق الطبيعية، حيث تلعب دورًا استراتيجيًّا فى التمويه، وتحويل الكائنات إلى كائنات محتملة. فهى تتعايش فى جدل فعلى يخلق طاقة تخييلية تنشد التردد والتعجيب لدى المتلقى. هذه الشخصية تعلن عن الخلل المجتمعى المتمثل فى قول الأبنودى:

إحنا شعبين شعبين شعبين

شوف الأول فين

والتانى فين

وآدي الخط مابين الاتنين بيفوت[194].

هنا يأتى دور جابر فى الانتقام لكنه يأبى، ومن عجائبية النص أن الوظيفة التعليقية تأتى من علاء الشاب الطوباوى:"لماذا لا تتركوننا وشأننا؟..سرقتم منا الماضى والحاضر والمستقبل..لكنكم تكرهون أن تتركونا نعيش. وقبل أن أفهم من أين جاء ولا متى، وجدت نصل سيف عملاق تحت ذقني.. ومن بين أسنانه الصفر قال: هل ترى أن آخذ منك تذكارًا كما تفعلون

معنا؟..إن أذن فتاة ستكون تذكارًا ممتازًا..أذن دقيقة حمراء نظيفة..سوف يحسدنى الجميع عليها وربما اقترضوها منى[195]. **لكن جابر الذى احتفظ بإنسانيته يقول:** "لا أريد قتلى..هذا هو الدليل الوحيد الذى يخبرنى أننى ما زلت آدميًا ولم أتحول إلى ضبع[196]." **وهنا يتساءل القارىء هل بالفعل لا يريد قتله أم أن هرمونات قوة يوتوبيا قد سيطرت عليه فجعلته مقهورًا عن أخذ حقه؟ هذا النص الذى نستشهد به يدلل على مدى التحام السارد بكاتب الرواية:** ماذا دهاك؟ هل سلطة يوتوبيا عليك مطلقة إلى هذا الحد؟ هل صارت يوتوبيا تسيطر على هرموناتك وغدتك النخامية وغدتك الكظرية ونسيجك الكهفى وجهازك السبمثاوى؟،...، بونابرت وقف يومًا أمام الجنود الذين جاءوا للقبض عليه وفتح صدره وقال: أنا هو إمبراطوركم فاقتلونىّ..لكن الجند لم يفعلوا..هيبة الإمبراطور جعلتهم يجثون على ركبهم أمامه، وهم يبكون. لكن الفتى ليس بونابرت...المشكلة أن يكون قد خلق حاجزًا نفسيًا من العبودية داخلى.. المشكلة أن أقتنع أنا نفسى بأنه أفضل وأروع وأكمل وربما أتقى.. أنا عاجز عن قتلهما.. السؤال الوحيد: هل هذا لأن يوتوبيا أقوى منى، أم لأننى أقوى منى؟[197].

إن حركة المحك تكمن فى إرغامنا على مدى وقوع هذه العناصر العجيبة، وإلى أى مدى هى حاضرة فى حياتنا؟ إن القارىء هو الذى يتلقى إجراء التكييف، حيث يُوضع وجهًا لوجه مع فعل فوق طبيعى، ينتهى إلى الإقرار بـ(طبيعيته). إن كل تكسير للوضع الثابت يكون متبوعًا بالتدخل فوق الطبيعى، ويكون العنصر العجيب هو الأداة السردية التى تشغل هذه الوظيفة المحددة، وهى تعديل الوضع الراهن، وكسر التوازن القائم. وشخصية جابر

تترافد مع هذه الأدوات المكوناتية؛ لخلق التعجيب. هذه الشخصية التى تجسد الحلم، وتبحث عن المطلق فى حب الآخرين، وفى انتشار الثقافة، وحبه للقراءة، ذلك الشاب الذى علم"علاء بن مراد بك" درسًا أن يأكل من عمل يديه؛ لذا كان لتسميته نصيب من ملامحه التى تتعاضد فى رؤيته داخل المبنى الحكائى؛ لتعلن عن الإنسانية بكافة مبادئها. فهو يوظفها توظيفًا ينم عن الشخصيات ذات البعد الروحى العرفانى. فـ"جابر" يريد أن ينتقم من الشاب الطوباوى وصاحبته، إلا أنه يكره القتل؛ جابر يريد أن ينتقم لشعبه من هؤلاء الذين يمارسون رياضة صيد"الأغيار"، التى لا تكتمل نشوتها إلا باقتطاع التذكار من جسد الضحية بعد تصفيته، إلا أن سياسته التسامح والعفو، وطبعه حب السلام:" أكره القتل على الجانبين، برغم أنكما جئتما طبعًا للفوز بتذكار فريد! أنتما من يوتوبيا طبعًا[198].

إن العلاقة بين الموت والدم، بين الحب والحياة واضحة عند الطرف الآخر، فقد عزم "علاء" ذلك الفتى الطوباوى الفاسد- الذى كانت نجاته على يديه- على مقتل "جابر"، لكن مقتله أسفر عن قيام ثورة داهمت "يوتوبياه" فى نهاية هى البداية، لم يخبرنا الراوى عن مآلها. فـ "يوتوبيا توفيق"صارت معزولة، وصار أهلها خائفين: عمل الأغيار على ملء الطائرات بسائل المجارى بعد تفريغها من البايرول، النتيجة أن محركات الطائرات تلفت كلها، محركات السيارات تلفت كلها، قال(راسم) الوضع ليس مريحًا على الإطلاق..إصلاح الطائرات والسيارات يستغرق وقتًا.. هل تعرف معنى هذا؟..معناه أننا معزولون فعلًا"[199]. **وهنا تعلن الرواية البداية من حيث انتهت، فبداية النص كان على**

لسان الشاعر المسرحى"برتولت بريخت"، ونهايته أيضا استقاها الروائى منه فهى مفتوحة، وقد أوصى ذلك الشاعر بأن يترك الكاتب قارئه قلقًا ينتابه التعجيب.

المبحث الرابع: فانتازيا الكرونوتوبChronotope في روايتي(يوتوبيا)

يعد مصطلح الكرونوتوب من مصطلحات النظرية النقدية المعاصرة، وقد اصطنعه الناقد "ميخائيل باختين" فى كتاباته، ويعنى به ارتباط الزمن بالمكان ارتباطًا جدليًّا لا انفصال بينهما؛ إذ يعرفه: بأنه علاقة متبادلة جوهرية بين الزمان والمكان؛ وتظهر العلاقة العضوية الوطيدة فى عوز أحدهما إلى الثانى، وكل منهما يفترض الآخر ويتحدد به[200]. ومصطلح "كرونوتوب": يجمع بين عنصرين قصصين: "الكرونو" الزمان، والتوبو" المكان"، ويختص بالعلاقة التقنية المجردة بين الفضاء والزمان؛ فكل تغير يطرأ على أحد العنصرين ينجز عنه تغيرات تطرأ على العنصر الآخر[201]. ويعد الكرونوتوب مكونًا فاعلًا من مكونات الخطاب الروائى، ويتبلور دوره فى استجلاء العديد من الدلالات والقيم الفنية داخل التشكيل السردى، حيث إن أى دخول إلى دائرة المعانى لا يتم إلا من بوابة الزمكانات[202]. ويصير الكرونوتوب فى الرواية الفانتاستيكية خطابًا نوعيًّا له خصائص مغايرة، حيث يصير بعدًا يصعب تحديده، ما دام التعجيب يستند عليهما لتمرير الفانتاستيك. إن اقتران مكونى الفضاء والزمان اقتران جدلى لا يمكن للحدث أن يتشكل، وأن يأخذ سمته المتخيل بدونهما. وقد اعتمد البحث استخدام لفظة (الفضاء)؛ لكونه أكثر اتساعًا وشمولية واحتواءً، لاسيما

فى ربطه بالسرد العجائبى الذى يتحرر من القيود وحدود التحيز؛ فهو البنية الكبرى الشاملة التى تحوى جميع الأمكنة المتخيلة، والمرجعية والمبثوثة جميعًا على امتداد النص[203].

أولًا: الزمن وفانتازيا الحكي في (يوتوبيا مور):

يتمظهر الكرونوتوب فى الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبى، فيبرز الزمن بعدًا من أبعاد الفضاء، عصيًّا على التحديد[204]. إن (اليوتوبيا) آلة تعلن عن (ضدية الزمن)؛ يستخدم الروائى الرؤية الفانتاستيكية للكشف عن ظلمة الواقع، وتناقضاته، انطلاقًا من المخيلة؛ لبناء واقع ضدى، هو الرؤية التى تبناها، ودعهما بكل تقنياته؛ وهى ذات روابط بين التخييل اليوتوبى، والخيال العلمى. ويبرز هذا التعالق فى أربعة أنماط؛ الأول: تناولها للأفضل والأسمى. الثانى: تناولها للعالم المغاير. الثالث: تطرقها إلى التحول والتغيير. الرابع: استعمالها التكنولوجيا والاكتشافات العلمية. وبالتالى فإن الزمان يكون بطلًا فانتاستيكيًّا؛ ربما يتوقف، أو يتقلص أو يتمدد. بينما يبدو المكان أكثر ظهورًا، فهى دائمًا تبحث عن اللامكان، أو المكان المنشود، لكنه يظل تائهًا ما لم يتجّل فى الزمن.

وفى رواية "توماس مور" هناك زمنان هندسيّان؛ زمن الحكى، وزمن القصة، وهو زمن يبدو طبيعيًّا يوحى بالمألوف، وزمن آخر تولده الرواية بوجود فضاء آخر تتحقق فيه المثالية، حيث يتموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بعدّا قابلًا للتحول. ولعل أهم ما يميز "يوتوبيا مور" تخليد الزمن؛ لارتباطه بأحلام الإنسان ورغباته، فإن ما تتناوله من قضايا ليس وقفًا

على عصر بعينه، أو مكان بذاته، فهى تتخذ أشكالًا فى عصور متعاقبة، وتحت ظروف متغيرة. لكنها من جهة أخرى كانت شديدة الصلة بحياة مؤلفها، والعصر الذى كتبت فيه. ويعتمد الزمن على (الزيغ الكرونولوجى) بأبعاده الثلاثة؛ (رؤية الماضى، والحاضر، والمستقبل)، "هذا الاشتمال الثالوثى هو اشتمال للرؤية فى لوحة مشهدية واحدة، كما أنه يعمد إلى التنوع الزمنى، والقصد منه استعمال فسيفساء زمنية مركبة تركيبًا دقيقًا من مقاطع زمنية متخيلة، وأخرى معيشة. تقدم الرواية الفانتاستيكية الفضاء باعتباره زمنًا، ويدرج تحت مسمى Chronotope، مما يؤشر على أن الفضاء زمن، وهذا التصور الفلسفى للزمن يؤدى إلى القول بأن الماضى ليس خلفًا، وليس المستقبل هو الأمام، كما أن المستقبل هو ما ليس بعد، ففى الماضى يكمن المستقبل[205]. والزمن الفانتاستيكى بنية دينامية، تخضع للتمدد والانكماش، كما تستطيع أن تتنوع فى الفضاء الذى يطول ويقصر، ويتسع ويتقلص. يتخذ الجزء الأول من يوتوبيا (حديث الصباح) حتى موعد الغذاء، واصفًا إياها، ومخبرًا عن شعوبها، وكيفية تعاملهم، والقوانين التى يتخذونها لنشر العدالة بينهم، ويشرح "روفائيل" كيف قابل"أمريكو فسبوتشى" فى الرحلات الثلاث الأخيرة، وأنه تركه فى أبعد نقطة وصلها على شاطىء البرازيل، ومن هناك واصل"روفائيل" رحلته حتى حلَّ بالجزيرة التى تدعى(يوتوبيا). ويحكى لنا أنه أثناء بعثته فى هولندا يقابل بحارًا، يُدعى "روفائيل هيثلودای" يحكى له ما شاهده فى جزيرة يوتوبيا."أما إذا كنت قد عشت معى فى يوتوبيا، ورأيت بنفسك طرق سلوكهم وعاداتهم كما رأيتها أنا؛ إذ عشت هناك أكثر من خمس سنوات،

وما كنت أرغب فى ترك تلك البلاد، إلا لأعرفكم بهذا العالم الجديد"[206]. **يحاول بطل الرواية" روفائيل" إعادة حكى تجربة سابقة معيشة؛ لينخرط مرة أخرى فى رحلة زمنية غير مقيدة بزمن محدد، وإنما ينتهى حكيه ليبدأ الزمن الآنى الذى يحلّ؛ لتسترجع الشخصية الثانية "مور" ما رواه البطل من أحداث؛ لإعادة تدوينه، مستخدمًا من خلاله الثالوث الزمنى فى سيره الهابط أو الصاعد؛ من الحاضر إلى الماضى، أو من الحاضر إلى المستقبل.**

ثانيًا: الزمن وفانتازيا الحكي في (يوتوبيا توفيق):

تدور أحداث يوتوبيا توفيق فى مصر فى فترة زمنية استباقية، حيث تتغير الأحوال، ويتحول المجتمع إلى طبقتين؛ الطبقة الأولى بالغة الثراء والرفاهية وتدعى (يوتوبيا)، المدينة المحاطة بأسوار، التى تقع فى الساحل الشمالى، ويحرسها جنود المارينز الأمريكان. والطبقه الأخرى مليئة بالفقر، وتعيش فى أماكن عشوائيه يتقاتل الناس فيها من أجل قطعة خبز. يبدو الزمن فى (يوتوبيا توفيق) طبيعيًّا رغم فورته الداخلية، حيث يجرى فى (مدينة الإسكندرية)، و(أحياء القاهرة القديمة)، هذا الزمن يقع على الظاهر، فى فضاء قد يبدو حقيقيًّا مؤثرًا فى الفضاء الذى يبدو مخيفًا للشعبين اللذين قسمهما "جابر"، فكلاهما يشعر بالخوف من المجهول، لكن على اختلاف نسبية الخوف بينهما، حتى الخوف صار نسبيًّا. لماذا لا تتركوننا وشأننا؟..سرقتم منا الماضى والحاضر والمستقبل..لكنكم تكرهون أن تتركونا نعيش"[207].

هذا الزمن يحقق بدوره فضاءً آخر محتملًا، حيث لا مكان ولا زمان:"أنت لم تعد هنا، الآن أنت سيد المكان والزمان والكون ذاته..الآن كل ما حلمت به

موجود هنا معك. إنَّ حقيقة هذا الزمن الذى يوهم بالمألوفية ستتفجر منه نبوءة الزمن الآخر: بعد قليل يأتى الذهول، وتشخص عيناك..هذه هى اللحظة..إنه(النفق) الذى لا تخرج منه إلا بعد ساعات،...، لقد قررت أن أخوض التجربة..أريد أن أن أحضر تذكارًا...شهقت جرمينال فى جزع، وإن لم يبد أنها مذعورة حقًا فأضفت: نحن هنا ذقنا كل المتع..نفس ما مر به (نيرون وكاليجولا)..لم يعد من شىء يضفى الإثارة على الحياة،...،ليس صيد البشر غريبًا إلى هذا الحد..أنا قرأت عن الموضوع كثيرًا..هل تعلم أن صيد قبائل (البوشمن) كان نشاطًا رياضيًّا مسموحًا به فى القرن الماضى؟ (208).

إن انفلات الزمن فى "يوتوبيا توفيق" وتمدده إلى حدود انفجاره، وتقلصه إلى حدود الحيرة، يدعو إلى الإثارة والتعجيب. إنه زمن يؤسس لرحلة وهمية فى غرابة العالم الذى تَقَصَّد الروائى تصويره، من أجل هواية هى أشد غرابة من الرحلة ذاتها.

إن الرواية العربية تجنح إلى توزيع التواريخ الزمنية (الزمن، الأعوام، الشهور، الأسابيع، الأيام، الساعات، الدقائق، اللازمان...)، تأتى هذه التواريخ رجوعًا من الكاتب إلى المحور الواقعى؛ ليستريح من عناء التقاطع العمودى، ويضفى على روايته المصداقية والواقعية. إلى جانب هذا التحديد الزمنى للسنوات، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة واليومية مثل: (الساعة، الشهر، الدقيقة،..) يبدو هذا حين يصور البطل لحظة تحركه أثناء مغادرته يوتوبياه: "كانت العاشرة مساء، وقد حان وقت التحرك..لقد رسمت الخطة بعناية..فى الحادية عشرة تصل السيارة التى تنقل العمال إلى مناطقهم

العشوائية،...، يأتون صباحًا بحافلة خاصة ويعودون بها ليلًا، وهم تحت المراقبة فى كل الظروف،..، سنوات من القهر جعلتهم أقرب إلى الوحوش..يومًا بيوم يفقدون جزءًا من آدميتهم حتى صاروا كائنات مريعة بحق[209]. **واستخدامه الآنية فى التعبير آلية تحقق المفارقة بين زمنين ومكانين(الزيغ الكرونولوجى)؛ الآن ندخل أرض الأغيار...، العالم الآخر الذى تركناه منذ زمن بعيد، يوم توارينا خلف أسوار (يوتوبيا)[210]. إن بطل الرواية يعيش أكثر من زمن فى الوقت ذاته، فهو بين الاسترجاع، والاستباق، ومن ثم بدأت حياته حين صار الشعب شعبين، وتوارى الأغنياء خلف يوتوبياهم، ثم ها هو يعود مرة أخرى إلى الشعب الآخر، لكن العودة ليست حنينًا أو اشتياقًا، فهى كسرٌ للملل، وحبٌ فى ممارسة هواية الصيد، إن الصيد هنا هو صيد البشر، صيد لأشلائه، من أجل الاحتفاظ بجزء منه على سبيل التفاخر!.**

ثالثًا: الفضاء المغاير في (يوتوبيا مور)

إن المكان فى رواية توماس "مور" يرد وفق بنية متخيلة، يحاول الروائى أن يخلع عليها اللباس المادى الذى يوهم بالواقعية؛ ليعطيها الطابع المعيش المحسوس. وقد صاغ هذه البنية فى تجربة زمنية غير خاضعة للتحديد الزمنى المقيد بالسنوات والشهور، والأيام والأسابيع، وإنما كان المنطلق فيها الزمن المفتوح. والفضاء فيها مجازى يندرج جغرافيًّا فى جزيزة، لكنه سرعان ما يبدو عجائبيًّا يفلت من مرجعياته الواقعية. ويقضى الروائى زمنًا خرافيًّا؛ ليجعل منه زمنًا كهفيًّا حالمًا، يدلف عبره إلى دهاليز الماضى، ثم يؤوب إلى مستقبل الأحداث. إن اختيار"مور" لـ (يوتوبيا/ الملفوظ قبل الحكائى) ينم عن الفضاء

المتخيل الذى لا حدود له؛ وقد أطلق "مور" على جزيرته–فى بداية الامر– اللفظة اللاتينية(Nusquama) التى تعنى (اللامكان)، وكأنه يحمل معنى (النفى)، يؤكد ذلك اختياره لأسماء عاصمة جزيرته(أموروت/ المدينة الشبحية)، ونهرها(أنايدر/ النهر اللامائى)، وبعض الشعوب المجاورة لها مثل: (الأنيموليين/ شعب الريح)، و(البليليوريت/كثير الكلام الفارغ)، وجميعها توحى بالنفى، ومرماه من ذلك التنصيص على أنه مهما كان هذا العالم المثالى مرغوبًا فيه إلا أنه متعذر التنفييذ. كما يسجل ذلك شعرًا على لسان شاعر يوتوبيا(جيرار نوفيوماج) [211]:

من هنا فلست يوتوبيا: أرض الأحلام بل الأكثر اسمى أتوبيا أرض السعادة

وقد عنون الجزء الثانى من الكتاب: (الحكومة المثلى وجزيرة يوتوبيا الجديدة) كتاب من الإبريز يجمع بين الفائدة والترفيه بقلم الكاتب المبرز والمؤلف البليغ: توماس مور مواطن ورئيس أمن المدينة الشهيرة لندن) [212]. **ويستخدم** "**مور**" تعبير: The best state of a common wealth ويعنى به الحكومة المثلى، أو أفضل نظام للحكم، أو خير نظام للمجتمع[213]. **لكن مور نسى أن يسأل** "**روفائيل هيثلوداى**" **عن موقع الجزيرة:**" فقد نسينا أن نسأل، ونسى هو أن يذكر، فى أى جزء من العالم الجديد تقع يوتوبيا،...، وكم أود لو استطعت دفع مبلغ كبير من المال لشراء هذه المعلومة، ذلك لشعورى بالخجل؛ لجهلى بأى بحر تقع الجزيرة التى أروى عنها كل هذه الأشياء" [214].

أما وصف المكان فالجزيرة على هيئة هلال، يفصل بين طرفيه مضيق عرضه أحد عشر ميلًا، ثم يتسع المضيق فيكون بحرًا عريضًا. ولما كان اليابس

الذى يحيط به من كل جانب يحجز الرياح، فإن الخليج يشبه بحيرة ضخمة، تميل إلى الهدوء أكثر مما تميل إلى الاضطراب، وهكذا يصبح الجزء الداخلى من البلاد كله تقريبًا مرفأ يسمح للسفن بالمرور فى جميع الجهات، مما يحقق فائدة كبرى للسكان. أما خارج مينائها، فالموج عظيم قلما تنجو سفينة من صخورها ودواماتها العنيفة، وأهلها قوم أصحاب بشرة بيضاء، ذوو عيون زرقاء، وشعور شقراء، لهم قوام طويل هؤلاء القوم يغلفهم الرحمة، وهذا نتيجة طبيعية تكرسها الطبيعة والحكام، فالمجازر تبنى فى مكان خارج المدينة، وتنقل الذبائح بعد أن يقوم العبيد بذبحها، وتنظيفها، فهم لا يسمحون للمواطنين بالتعود على ذبح الحيوان؛ حتى لا تقل تدريجيّا مشاعر الرحمة، وهى أروع مشاعر الطبيعة الإنسانية، كما تنظف خارج المدينة حتى يظل الهواء نقيًّا غير ملوث بالأوبئة أو الروائح الكريهة[215].

يخلع الكاتب جو الواقعية بذكره للأماكن، مثل"بروجس"، ذلك المكان الذى تمّ الاتفاق عليه لمقابلة"مور" "كثبرت تنستول"، وقد قابل عمدة"بروجس"، أو كما يطلقون عليه "مارجريف"، "وجورج تمسيك" عمدة مدينة "كاستيل"، ثم بعد فترة رحلا إلى "بروكسل"؛ لاستطلاع الرأى الرسمى لأميرهم، أما أنا فقد ذهبت إلى "أنتورب" حيث كانت مهمتى[216]. **وتظهر مدينة(أموروت) وهى مدينة لها أهميتها العظمى؛ لكونها مقر اجتماع المجلس القومى أو دار الشورى، كما يقول "روفائيل"**: إنه يعرفها أكثر من غيرها؛ لأنها المدينة التى عشت فيها خمس سنوات كاملة[217]. **ثم يصف المدينة وصفًا كاملًا يستغرق سبع صفحات، ويستعرض اهتمام أهلها بزراعة الحدائق.** فى يوتوبيا "مور" تنعدم فرصة

إضاعة الوقت، وينعدم مبرر تفادى العمل فى أى مكان،"فليس هناك مشارب أو حانات، أو بيوت دعارة فى أى مكان، ولا فرصة للفساد، ولا وكر للاختباء، ولا مكان سرى للقاء بل العكس"[218]. **أما عن وصف الجزيرة فقد أفاض "روفائيل" فى وصفها، وأبلغ "مور" فى حكيها وتدوينها.** فالجزيرة أربع وخمسون مدينة. تتكلم جميعها نفس اللغة، ولها نفس العادات، تحيط بالمدن الأراضى الزراعية، موزعة بالتساوى، وتوجد فى جميع أنحاءالمناطق الزراعية منازل ريفية مزودة بجميع الأدوات الزراعية، ويسكنون فى بيوت مفتوحة ليس لها قفل أو مفتاح، وهناك قرعة تتم كل عشر سنوات يتبادل فيها أهل الجزيرة بيوتهم. والأسرة فيها لا تقل عن أربعين فردًا من الرجال، ولكل ثلاثين أسرة رئيس يدعى(فيلاك)، ويستخدم التناوب سمة رئيسة بين أفراد الريف والمدينة؛ لتتوفر للبلاد الخبرة اللازمة للزراعة وما يتصل بها من أعمال. يصدر الريف المنتجات الزراعية إلى المدن، فى حين تأتيه المنتجات التى تصنع هناك دون مقابل. وعند الحصاد يأتى سكان المدن لمعاونة أهل الريف، فالمشاركة والتعاون هما أساس الحياة[219]. **وهذا الوصف الفانتاستيكى لشخوص الرواية، وفضائها، والزمن الذى تسبح فيه يفرز أربع نتائج متعالقة؛ الأولى: ترتيب الوصف ترتيبًا يحتوى على المغامرة. الثانية: التفسير المزدوج، حيث الأخذ بالتفسير الطبيعى، والآخر فوق الطبيعى. الثالثة: التسلسل المنطقى، وهى تقنية يستخدمها الروائى عن طريق بلاغة الذاكرة، وسوق الأدلة والبراهين، وبراعة استخدام الصور البلاغية وتوظيفها توظيفًا دلاليًّا. الرابعة: التماسك الداخلى، المعلن عنه فى سبك وحبك الأحداث، ويتولد من المستوى التنظيمى مرورًا بالمستوى الجمالى.**

رابعًا: فانتازيا الفضاء في (يوتوبيا توفيق):

إن الفضاء الروائى هو فضاء لغوى، يولد من الكلمات والبلاغة، بالإضافة إلى المشاهدات الفردية والتجارب اليومية، فالكاتب مثل الرسام يختار جزءًا من الفضاء الذى يؤطره ثم يتموضع على بعد مسافة منه[220]. والفضاء الفانتاستيكى يجمع بين الواقعى والمتخيل، وهو أرضى يتجه عموديًّا نحو السماء، مفتوح مقابل فضاء مغلق محكم، دينامكى مقابل استاتيكى، إضافةً إلى فضاء التمثيلات الذهنية التى تُدرك من خلال المؤشرات المرجعية التى تحيل إلى أماكن معروفة مثل الساحل الشمالى، ومؤشرات تحيل إلى ما هو قائم انطلاقًا من الظروف المكانية والزمانية، مثل: "شبرا"، ومؤشرات تحيل إلى فضاءات متخيلة، أو غير محددة القسمات يعلن عنها الزمن غير المقيد بفترة من الفترات.

يلعب المكان دورًا فاعلًا فى "يوتوبيا توفيق". فالمكان مكانان، والشعب شعبان، ويظهر ذلك متضافرًا مع الزمن حينما يصور جابر كيف صار الشعب شعبين:"الصورة التى تريانها كانت موجودة- منذ البداية- لكن بشكل غير واضح، ثم تضخمت شيئًا فشيئًا..يصير الأغنياء أغنى، والفقراء أفقر، ثم تأتى لحظة يحدث فيها الانهيار..ويبدو لى أن هذا حدث فى العشر سنوات الأولى من هذا القرن. فجأة انهار السد..لم تعد السياحة قادرة على إطعام الأفواه..إسرائيل فتحت قناتها التى صارت بديلًا جاهزًا لقناة السويس..الدول الخليجية نضب بترولها أو تم الاستغناء عنه بعد ظهور (البايرول)، طُردت العمالة الوافدة..هكذا وجد الاقتصاد عليه عبئًا قاصمًا، انعدمت الخدمات للفقراء؛ لأن الدولة أعفت

نفسها تمامًا من مسئوليتهم.. هكذا تَكَوَّن مجتمعان؛ أحدهما يملك كل شيء، والآخر لا يملك شيئًا"[221]. **وهناك منطقة الأغيار، حيث الأكواخ والعشش، وانقطاع الكهرباء، والأرض المبتلة بالمجارى، توقفت عربات المترو وصارت كالوحوش الهامدة بعد أن توقف السادة عن استخدامها ورحلوا إلى يوتوبياهم، خوت البطون وجحظت العيون، تفشت الأمراض، واختفى الدواء. تقوت الناس على الدجاج النافق، سادت أخلاقيات الزحام، وتفشت الدعارة، والمخدرات:** "شبرا.. هكذا يطلقون عليها...شبرا التى لم أرها إلا فى أفلام السينما..للاسم رنين غريب قاسٍ فى مسمعى..لابد أن له رنين (سييرا مادرى أو ريو جراندى) فى مسامع الأمريكيين"[222]. **ثم يصور علاء مجتمع الأغيار:** "الآن نخرج من منطقة السوق كى نتوغل بين مجموعة من العشش الصفيح أو المصنوعة من البامبو وبقايا الخشب..الأرض مبتلة تغوص فيها قدماك..مزيج من الوحل، وبقايا الغسيل والمجارى الطافحة..أمشى فى حذر؛ لأن التعثر نوعٌ من الانتحار"[223].

أما المكان فى "يوتوبيا الساحل الشمالى" فتظهر القصور داخل المدينة؛ والمطارات والمولات:"منطقة المولات..(إليت مول) هنا يمكنك أن تبتاع الفلوجستين–بشكل غير رسمى– من بعض رجال الأمن.. ثم ترى القصور.. قصر (علوى بك) ملك الحديد، قصر(عدنان بك) ملك اللحوم..قصر (أبى) ملك الدواء..ثم المطار الداخلى"[224]. **أما عن وصف المدينة وقاطينها:**"إنها يوتوبيا..المستعمرة المنعزلة التى كونها الأثرياء على الساحل الشمالى؛ ليحموا أنفسهم من بحر الفقر الغاضب بالخارج، والتى صارت تحوى كل شىء يريدونه.. يمكنك أن ترى معالمها..البوابات العملاقة. السلك المكهرب..دوريات

الحراسة التى تقوم بها شبكة(سيفكو)،...، بعد هذا منطقة الحدائق.. منطقة المدارس المخصصة لإقناع الآباء أنهم مازالوا كذلك، منطقة دور العبادة التى بها أكثر من مسجد وكنيسة ومعبد يهودى"[225]. **فى يوتوبيا توفيق صار الفضاء فضاءات يكتسب مدلولاته مقارنةً بالأخرى؛ باعتباره فضاءً تخييليًّا سيميائيًّا يمثل الفضاء السلبى للشعب الأول، ويمثل الفضاء الإيجابى للشعب الثانى، حيث صار الفضاء الإيجابى وكرًا لهم، ينطلقون منه للنهش والصيد ثم يعودون كأنه مصدر أمن. وقد صاغ توفيق هذه البنية المكانية فى تجربة زمنية مبهمة غير خاضعة للتحديد الزمنى، وإنما كان المنطلق فيه الزمن المفتوح. ومن خلال رحلة الطواف بالروايتين نلمس التباين والتعدد لمستويات التعجيب وفقًا لطبيعة النص السردى، ودرجة المفارقة للواقع. واعتمدت كلتاهما على استثمار العناصر العجائبية والغرائبية فى تشكيل واقع حكائى فانتازى على المستويين؛ المبنى والمعنى أو الشكل والمضمون، انطلاقًا من الملفوظ قبل الحكائى "العنوان" ومرورًا بالبنيات السردية الأخرى.**

<u>من خلال ما سبق عرضه من مقارنة يتبين الآتي:</u>

أن كلا المفكرين قد تلاقى معًا على صعيد الفكر؛ تحقيقًا للغاية المرجوة، وقد فعَّل كلاهما البناء الروائى من خلال الزمن المفتوح، والمكان الذى يبدو معزولًا، لكن تحمل قسماته اللامحدودية، وزاوية التحام الرؤية مع البطل أحيانًا، وتباعدها حينًا آخر. إلا أن "توفيق" فى روايته جعل يوتوبياه ليست المدينة الفاضلة، بل هى الملجأ والمهرب لكل من يبغى الاحتكار، أو حب التكاسل، أو التملك،...، أما "مور" فقد وظف السخرية وانتقاد الواقع وصولًا

لهذا المرمى؛ وبناءً على ذلك تأتى البرهنة التطبيقية التى تقوم على تتابع عناصر السرد فى الروايتين (القص ودائرة تقنيات السرد).

*** <u>يتحدد فى دائرة الفعل القصصى</u> (الموضوع)[226] بعد تجسيده فى مجموعة من الأحداث، توجد فى مكان معين، تجمع شخصيات تتصارع أو تتفق؛ لتتحدد الرغبات المؤثرة فى أفعال الشخصيات؛ فيتعين بذلك الاتصال والانفصال بعد تعاقب الأحداث؛ ليضع كلا الروائيين نهاية هى ذاتها البداية. وفى هذا الإطار يؤدى الزمن فى محوريه (زمن التجربة وزمن الحكى) دورًا أوليًّا فى اختلاف أو اتفاق المبنى والمتن الحكائيين. ويتوج هذا المد القصصى (عنصر المفاجأة، والتشويق، وتوظيف الشخصية الأسطورية والسندبادية)؛ ليكتمل البناء الحكائى مفعلًا المشاركة الانفعالية لطرفى التواصل.**

***بينما فى دائرة تقنيات السرد يتعين ما يستعمله السارد من تقنيات حكائية، كما يتعين علاقته بالشخصيات (الرؤية التبئيرية)، وتحديد الحوافز فى محاوره الثلاثة (التأليفى، مدى معقولية الأحداث وواقعيتها أو خروجها عن اللامعقول، العنصر التكوينى والتناغمى) باعتباره رؤيةً لتماسك البناء.**

<u>أولًا: دائرة الفعل القصصي:</u>

العنصر	رواية يوتوبيا مور	رواية يوتوبيا توفيق
الموضوع	– صراع الإنسان مع الواقع. – رفض المعاناة، والتطلع إلى إيجابيات الحياة. –تحقيق الغاية المنشودة التى من أجلها	– صراع الإنسان مع الواقع. – رفض المعاناة، والاغتراب داخل الوطن. –التطلع إلى إيجابيات الحياة. –غرس القيم فى النفوس(التحرر، المساواة، العدل،

	خلق العالم، وغرس تلك القيم فى النفوس(التحرر، المساواة، العدل، الأمن).	الأمن، الأمان، الدعوة إلى الفضيلة، والتمسك بالأخلاق).
المكان	– الكون (الطبيعة، الأرض، السماء، الأنهار، ...) – يطول ويقصر، ويتسع ويتقلص. –الفضاء مجازى، يندرج جغرافيًّا فى جزيزة، لكنه سرعان ما يبدو عجائبيًّا يفلت من مرجعياته الواقعية. –مرموز له (بالجزيرة)، وقد تم تصويرها بـ(العزلة)، فقلما يحدث أن يدخل غريب إليها دون مرشد منها.	–الكون (الطبيعة،الأرض،السماء، الأنهار، ...) – يطول ويقصر، ويتسع ويتقلص. – فضاء يجمع بين الواقعى والمتخيل، وهو أرضى يتجه عموديًّا نحو السماء، مفتوح مقابل محكم، دينامكى مقابل استاتيكى، إضافةً إلى فضاء التمثيلات الذهنية التى تُدرك من خلال المؤشرات المرجعية التى تحيل إلى أماكن معروفة مثل الساحل الشمالى، ومؤشرات تحيل إلى ما هو قائم انطلاقًا من الظروف المكانية مثل: "شبرا"، ومؤشرات تحيل إلى فضاءات متخيلة، يعلن عنها الزمن غير المقيد بفترة من الفترات. –مصرحٌ به (الإسكندرية) وقد تم تصويرها بـ(العزلة)، وهى محاطة بالأسلاك الشائكة، والأسوار الشاهقة، يمنع دخول الأغيار إليها إلا بتأشيرة للخدمة فقط.
الزمان	–هناك زمنان هندسيّان؛ زمن التجربة يساوى زمن الحكى. وهو زمن يبدو طبيعيًّا	– هناك زمنان هندسيّان؛ زمن التجربة يساوى زمن الحكى. ويبدو انفلات الزمن وتمدده إلى حدود

	يوحى بالمألوف، وزمن آخر تولده الرواية بوجود فضاء آخر تتحقق فيه المثالية، حيث يتموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بعدًا قابلًا للتحول. -يتساوى المبنى الحكائى مع المتن الحكائى. -تسلسل الأحداث وتناميها وفقًا للزمن. -رواية الحدث بمعرفة ماضية وآنية. -الحاضر الممتد إلى المستقبل. -يعيش قلق الماضى فى حاضره ومستقبله (الزيغ الكرونولوجى) . -تخليد الزمن؛ لارتباطه بأحلام الإنسان ورغباته. - يقضى الروائى زمنًا خرافيًّا؛ ليجعل منه زمنًا كهفيًّا حالمًا، يدلف عبره إلى دهاليز الماضى، ثم يؤوب إلى مستقبل الأحداث.	انفجاره، وتقلصه إلى حدود الحيرة. إنه زمن يؤسس لرحلة وهمية فى غرابة العالم الذى تَقَصَّد الروائى تصويره، من أجل هواية هى أشد غرابة من الرحلة ذاتها. -يتساوى المبنى الحكائى مع المتن الحكائى. -تسلسل الأحداث وتناميها وتناميها وفقًا للزمن. -رواية الحدث بمعرفة ماضية وآنية. -الماضى الممتد إلى المستقبل. -يعيش قلق المستقبل فى ماضيه وحاضره (الزيغ الكرونولوجى). -فترة زمنية استباقية، حيث تتغير الأحوال، ويتحول المجتمع إلى طبقتين؛ الطبقة الأولى بالغة الثراء والرفاهية وتدعى(يوتوبيا). والطبقه الأخرى مليئة بالفقر، يتقاتل الناس فيها من أجل قطعة خبز. - يقضى الروائى زمنًا واقعيًّا ينبع من الأحداث المعيشة، لكن يغلفه بما يمكن أن يَحْدُث مستقبلًا من عزلة لمجتمع أو فئة بعينها. وبالتالى ينبع الحدث من الظرف الآنى ويدلف منه إلى المستقبل.
الحدث	أ-الصراع: يبدأ بانحسار، وينتهى باتساع. -المساعد: الواقع، الظلم، الاستبداد.	أ-الصراع: يبدأ بانحسار، وينتهى باتساع. -المساعد: الاستبداد، الفقر، الغربة، انتشار الفتن، تدهور الأخلاق، الظلم، عدم المساواة، الغزو

		الفكرى. – المعارض:رفع الهوان، المطالبة بالعزة والمساواة. ب–الرغبة: داخلية؛ يريد من خلالها مستقبل يأمن فيه الإنسان العيش. –خارجية: فرضت عليه مواجهة الواقع، وثورة احتمالية ظهر شعاعها. –الماضى= الاتصال، الحاضر= الانفصال، المستقبل= الانفصال.
الشخصيات	–المعارض: رفع الهوان، والتحرر من الاستبداد. ب–الرغبة: داخلية؛ يريد من خلالها مستقبل يتحقق فيه المساواة، وترسيخ قيم العدل. –خارجية: فرضت عليه وضعًا معيشًا لا يرغب فيه، متطلعًا إلى الرحيل الدائم. – الماضى= الاتصال، الحاضر= الانفصال، المستقبل= الأمل فى الاتصال. –تتعدد الأصوات داخل الرواية، مما يدل على تنوع الشخصيات واختلاف أدوارها مساهمة فى بناء الحكى. –يعد "روفائيل" البطل الرئيس فى هذه الرواية؛ لقيامه بعنصر الحكى، لكن "مور" هو من يعيد هذا الحكى وعليه يقع عبء الصياغة. وتعمل الشخصيات الأخرى على دعم المتن الحكائى. أنماط الشخصيات: * الشخصية السندبادية المتمثلة فى بطل الرواية"روفائيل هيثلودای". * الشخصية الأسطورية المتمثلة فى	–تتعدد الأصوات داخل الرواية، مما يدل على تنوع الشخصيات واختلاف أدوارها مساهمة فى بناء الحكى. –يعد علاء البطل الرئيس يشاركه جابر فى هذا الدور، ثم تلعب شخصية الأنثى دورًا رئيسًا ممثلا فى "جرمينال، ولارين، وسمية، وصفية، وباتعة ونفيسة " وتعكس المسميات دلالة الفروق الطبقية. منقسمة إلى شخصيات الاحتكار، وشخصيات الأغيار. أنماط الشخصيات: * الشخصية السندبادية المتمثلة فى بطل الرواية "علاء" ذلك الشاب الطوباوى. * الشخصية الأسطورية المتمثلة فى

	شخصية الملك (يوتوبوس الفاتح) الذى تحمل الجزيرة اسمه.	شخصية"جابر" التى تعلن عن الخلل المجتمعى.
التصفية النهائية	-نهاية هى بداية للأمل، وتحقيق الغاية التى من أجلها خلق النص. -نهاية مأمولة لن تتحقق.	-نهاية طبيعية، تمثلت فى ثورة الأغيار على محتكرى الحياة. - نهاية مفتوحة لكنها متوقعة.

ثانيًا: دائرة تقنيات السرد :

العنصر	رواية يوتوبيا مور	رواية يوتوبيا توفيق
الحكى	يتعدد السارد، لكن "روفائيل، ومور" يحتلان المرتبة الأولى. -السرد اللاحق؛ يوصف من خلاله المكان، وتُبَلغ الأخبار. للمفارقة بين الواقع المعيش والهدف المأمول. - السرد المتقدم؛ يملأ الحيز الروائى بأخبار عن أحداث تقع مستقبلًا تحقيقًا للأمل المنشود. -السرد المتزامن: تبدو الأحداث وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامنتان؛ لرفع حدة التوتر. ونراه- كثيرًا- فى استعداد "مور" لدفع كل ما يملك لقاء العيش فى تلك الجزيرة. -السرد المدرج: الذى يعمد إلى تداخل الأزمنة، والتنويع عليها؛ ليستريح من عناء الوصف، ويشاركه متلقيه التجربة.	يتعدد السارد، لكن "علاء وجابر" يحتلان المرتبة الأولى. -السرد اللاحق؛ وهو صورة انعكاسية عن الراهن المفعم بتناقضاته. - السرد المتقدم؛ حينما يتحدث عن المستقبل البعيد، وظهور ثورة الجياع. - السرد المتزامن؛ لرفع حدة التوتر والحيرة والدهشة. ونراه -كثيرًا- فى أحوال السارد اليومية، وهو يصف أفعال بطله الروتينية. -السرد المدرج: ليمنح المحكى الفانتاستيكى سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء؛ فيجعل المتلقى فى حيز العجائبى.

الصيغة	- اعتمد "روفائيل" بطل الرواية على الأساليب الاستفهامية كثيرًا، فهو يشارك المتلقى فى حكيه، وينتظر منه الجواب، أو يداهمه هو بالجواب، فينزل عليه الامتثال لأقواله، وما عليه إلا التصديق. -امتازت ترجمة"أنجيل سمعان" بجمالية الصورة، وحسن الصياغة، وروعة التصوير: * التشبيه التمثيلى: يصور العاطلين من النبلاء بأنهم مثل ذكور النحل يعيشون على عمل الغير وكدهم. *الاستعارة: جاءت فى مواضع يحث فيها على النفور من الشىء أو الترغيب فيه، ونرى ذلك على سبيل المثال حين يتكلم عن احتقار أهل يوتوبيا للحلى بأنواعها كافة . - تقنية الحوار لكونه وسيلة للإقناع، وإضفاء جو الواقعية على المتخيل، فإن المتلقى يعيش حقيقة واقعة، وكثيرًا ما نجد هذا الحوار مدعومًا بالوصف، أو روح الفكاهة والدعابة، أو السخرية والتهكم. -الوصف: يأتى الوصف مشحونًا بقوة	-تتنوع بين الخبر والإنشاء؛ لمشاركة المتلقى حكيه، أو الامتثال لرأيه موظفًا عناصر أسلوبية متعددة ومتنوعة: * العنصر التكرارى؛ تنبيهًا على غياب الوعى عندما يلح على كلمة الفلوجستين:(الليبيدافرو، الفياجرا، الكلة، البانجو، فلوك، الأفيون،الماريجوانا). * التشبيه التمثيلى: يعقد لبيان أن الشخصية المصرية ذاقت كثيرًا من العناء فى المائة عام الأخيرة *الاستعارات التى صورت انتصار الفقر والشحوب وسوء التغذية على الثراء والرياضة منذ الصغر، وانقسام المجتمع إلى طبقتين. وقد وظفت فى تصوير الشخصيات، وحال البؤس الذى يعترى مجتمع الأغيار خاصة. - تقنية الحوار: تتعدد الاتجاهات، وتختلف الرؤية، كلٌ لديه ما يفند رؤية الآخر، ويدعم الرأى الذى يدعو إليه، عن طريق معتقداته، والإقناع بلغة الحوار حينًا، أو القتل أحيانًا. -الوصف: يأتى الوصف مشحونًا بقوة بدلالات

	إضافية دلالية وبلاغية، لاسيما عند وصفه لشخصيات روايته، ووصف الجزيرة التى عُنون بها كتابه، ووصف عاداتها، ونظام الحياة فيها، ونظام الحكم أو العلاقات الاجتماعية. - <u>الهيوب الواقعى</u>؛ ليوثق رؤياه بآراء الفلاسفة؛ أمثال أفلاطون، وأرسطو، وبلوتارخوس فى العصر القديم، وتوماس الأكوينى، وإيجيديوس رومانوس فى العصور الوسطى، وبوديه، وإرازموس فى عصر النهضة.	تكثيفية تجعل منه شبكة عجائبية تمثل محركًا للنص، وعنصرًا رئيسًا فى النسق الروائى، ويظهر ذلك جليًّا واضحًا فى وصفه للشخصيات، ووصفه للأماكن. -<u>الهيوب الواقعى:</u> يلجأ إليه الروائى عند اختياره للمحور الأفقى، أو عند كسر تصاعد المحور العمودى. نلاحظ ذلك جليًّا فى الراوية موثقًا رؤياه بالتاريخ، والبرامج الإذاعية، وأخبار اليوم، والتناص.
زاوية الرؤية التبئيرية	<u>-تعدد الرؤية:</u> -(التبئير الداخلى/ الرؤية= مع)؛ حيث تتساوى معرفة الراوى ومعرفة الشخصية. -(الرؤية من الخارج أو التبئير الخارجى)؛ فالراوى أصغر من الشخصية، فهو يجهل أفكارها، ولا يعرف ما يدور بخلدها.	<u>-تعدد الرؤية:</u> -(الرؤية= مع)، فالراوى يعلم ما تعلمه الشخصية، ولا يتجاوزها. - (الرؤية من الخلف/ التبئير الصفر)؛ حيث إن الراوى يعرف أكثر من شخصياته.
الحوافز	القلق، التوتر، الظلم، القهر، الرفض.	القلق، التوتر، الظلم، القهر، الرفض، عدم المساواة، التفاوت الطبقي، العبودية، الغزو الفكرى، الضياع .

التحفيز	**-التأليفى: كل ما فى الحكاية ضرورى لتلاحم عناصرها، وتحقيق الغرض من خلقها. ويظهر ذلك من خلال:** *** ترتيب المحكيات حيث يتم فيه سرد المغامرة تدريجيًّا.** ***الوصف المنطقى: حيث يتدرج من الوصف المنطقى إلى الوصف المرآوى.** **-التفسير المزدوج: الأخذ بتفسير عقلى، والآخر فوق طبيعى. يغلفها الخيال الفانتازى الذى يحل الأمل فى نفوس متلقيه لمستقبل يحمل الخير لأبنائه.** **-الجمالى: ويتم من خلال:** *** تتناغم أجزاء الحكاية وتتكاتف؛ وتتكون من تنظيم لسانى وتنظيم داخلى؛ مشتملًا على شروط أسلوبية أسهمت فى تعزيز النص المتخيل.** *** التماسك الداخلى: يمرُّ من المستوى التنظيمى إلى المستوى الجمالى.**	**-التأليفى: كل ما فى الحكاية ضرورى لتلاحم عناصرها،وتحقيق الغرض من خلقها. ويظهر ذلك من خلال:** *** ترتيب المحكيات حيث يتم فيه سرد المغامرة تدريجيًّا.** ***الوصف المنطقى: حيث يتدرج من الوصف المنطقى إلى الوصف المرآوى.** **التفسير المزدوج: الأحداث على الصعيد العجائبى يغلفها الخيال الفانتازى. وهى تنهض على تردد القارىء؛ لتنسج مستقبلًا مشوبًا بالقلق، وانطباعًا مشوبًا بالحيرة.** **-الجمالى: ويتم من خلال:** *** تتناغم أجزاء الحكاية وتتكاتف؛ إلا أن هناك بعض الألفاظ خرجت عن لغويتها، ربما تقصدها الروائى؛ ليعكس الحالة التى وصل إليها المجتمع.** *** التماسك الداخلى: يمرُّ من المستوى التنظيمى إلى المستوى الجمالى.**
وجهة النظر:	**- إن الرواية استأنست بتنوع الضمير، وكأنها شكل من أشكال الانزياح عن الراوى المتكلم(من الأنا إلى الأنت إلى الغيبة)؛ لما فيه من القدرة على تعرية الذات المتكلمة. ونقد الواقع المعيش،**	**-إن الرواية استأنست بالضمير الهجين. وقد جاءت فيها التعددية الصوتية؛ إظهارًا للرغبة الجماعية الموحدة/ ثورة الجياع؛ لنقد الواقع المعيش، والتحرر من الظلم والاستبداد، والتطلع إلى الأمن والسلام، وغرس قيم العدل والمساواة.**

	والتحرر من الظلم والاستبداد، والتطلع إلى الأمن والسلام، وغرس قيم العدل والمساواة.	

ويظهر جليًّا تلاحم البناء الروائى مع تقنيات السرد، فالحكى وسيلة لإعادة البناء، والبرنامج السردى جزءٌ من الحكاية يهدف إلى تواصل الموضوع بالعوامل، والتحفيز رؤية لاتساق البنية الروائية. ثم يبدو جليًّا تلاقى الروائيين على الجانب الفكرى، وتقاربهما من جهة البناء الروائى، وإن اختلفا بعض الشىء إلا أن كلتا الروايتين حققتا الهدف المعلن عنه وهو(البحث عن النص الغائب)، وجاءت نهايتهما مفتوحة؛ لعدم التقيد بزمن أو مكان بعينه...

نتائج البحث:

- إنّ الرواية –فى العقود الأخيرة- تجنح إلى التنويع فى التشكيل والتجريب باستخدام صيغ تخييلية جديدة فى الأقوال والتعبير. ويعدُّ الفانتاستيك آلية نقدية، حاملة لتلك السيولة النقدية، هذا التشكيل الروائى الفانتازى يتقاطع مع أشكال روائية عدة منها؛ روايات الخيال العلمى، وعلم النفس، والتاريخ،...، التى تقود إلى حبكة تحمل روح الاحتمال، عبر أشكال تعبيرية، ومجازفات دلالية، وشكلية، وفضائية زمنية تستدعى(الكرونوتوب)، وشخوص تؤسس لعلاقات داخلية وأخرى خارجية، تتطلب الاحتكام إلى النص أولًا، ثم الاستئناس بالتنظيرات ثانيًا.

-إن نظرية الأجناس الأدبية تتأسس على تصور ما للأثر الأدبى فى نفوس متلقيه، هذا التصور-بلا ريب- يختلف من شخص لآخر وفقًا لوجهات

النظر المتعددة، والرؤية النوعية للأدب نفسه، هذا يفضى بنا إلى القول: إن الأدب يعتمد على النسبية؛ إذ إن مشاعر التردد والخوف والدهشة والحيرة والقلق التى تعترى القارىء تعدُّ عاملًا رئيسًا فى تحديد الجنس الأدبى، إضافة إلى عامل الزمان والمكان، والتجارب الحياتية، والخبرات الثقافية.

-إنَّ الرؤية الفانتاستيكية للعالم رؤية مؤطرة، لها خلفيتها ومرتكزاتها الفكرية والاجتماعية، يجرى فى شرايينها دم المغايرة، تغلفه رؤيا الرعب التى تغرسه فى كلماتها، وتعبيراتها، وبلاغتها الموحية؛ حيث تعمد إلى انصهار المألوف باللامألوف، وتآلف المتناقضات؛ لتنسج حاضرًا ومستقبلًا يشوبه القلق، وانطباعًا مشوبًا بالحيرة والتردد، ومشاهد تغترف من رعب المعنى الذى هو تجلٍ من تجليات الرعب الواقعى الذى خلعه الفانتاستيك عليه.

-ما يعدّ عجيبًا فى ثقافة معينة قد لا يكون كذلك فى ثقافة أخرى. وما هو عجيب فى زمن، قد لا يكون كذلك فى زمن آخر، كما أن مسافة التردّد التى يبديها القارئ إزاء تصديق الحدث هى العنصر الفاعل فى التفرقة بين العجيب وغيره من الأجناس. فكلّما طال التردّد، اقترب السّارد من العجائبى، وكلما قلّ، اقترب من الغريب. وإذا قرر القارئ أن قوانين الطّبيعة تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة؛ فيكون -آنذاك- فى السرد الغرائبى. أما إذا قرر أنّه ينبغى وضع قوانين جديدة للطبيعة- يمكن تفسير الظواهر من خلالها- فقد دخل فى السرد العجائبى.

-إن الأدب العجائبى ينهض على تردد القارىء، وتوحده مع الشخصية الرئيسة أمام حدث عجيب. هذه الواقعة ذاتها ينبغى معرفة ماهيتها، هل هى

ثمرة الخيال أم الوهم، أم نتيجة للواقع؟ وبالتالى تمثل القراءة عالمًا رئيسًا فى الأدب العجائبى منبعه التردد الذى بدونه قد ينزلق جنس العجائبى إلى الأليغورة (ازدواج المعنى).

-يرى البحث أن الفانتازيا موضوع ووظيفة يُوَلِّدهُما (التَّخييل)، هذا المستوى معطى للتأويل؛ بسبب غياب مرجعية تنتظم الوقائع كما تحدث فى العالم المتخيل، هذا يعنى أنها قد تحطم قيد التردد الذى يؤدى إلى فساد الرؤية وغلق الأفق، فالمتلقى يستند إلى الخلفية الثقافية والتراثية، وهو ذاته يتخذ إجراءً تكييفيًّا مع أى منتج قرائى، فهو قد يتردد أولًا ثم سرعان ما ينتهى إلى الإقرار بطبيعيّة الحدث، هذا يعنى أن الإنسان العادى صار يتلون وفقًا لواقعه المعيش، ومتطلباته، فصار هو ذاته عجائبيًّا صيَّره قلق الوجود من الاستثناء إلى القاعدة.

-كان أول من استخدم لفظة (يوتوبيا) توماس مور، مشيرًا إلى المجتمع المثالى، وشاع استخدامها فى عصرنا الحديث، وإن تعددت واختلفت أوصافها، وخصالها، ومعانيها، وتفسيراتها، بين كاتب وآخر إلا أنها لم تبلَ أو تستبدل؛ لحاجة البشر إلى ذلك المجتمع الذى يتحقق فيه الاستقرار والسعادة. ذلك المجتمع الذى تحدث عنه الفيلسوف الإغريقى أفلاطون فى كتابه(جمهورية أفلاطون)، وكتاب أرسطو فى السياسة، و مدينة الشمس لـ "توماسو كامبانيلا" ، وأطلانطس الجديدة " لـ" فرانسيس بيكون". وقد مثل هذا النموذجَ-مع اختلاف الخلفية الميتافيزيقية- الفيلسوفُ العربىُّ الفارابىُّ فى كتابه (آراء أهل المدينة الفاضلة). وظهر فى الأدب العربى بعض الأعمال التى اندرجت فى

مفهوم (اليوتوبيا)؛ مثل:" أم القرى" لعبد الرحمن الكواكبى، و" لطائف السمر فى سكَّان الزُّهرة والقمر" لـ "ميخائيل الصَّقال"، و"الدين والعلم والمال" لـ"فرح أنطون"، و"أحلام الفلاسفة"، لـ" سلامة موسى". وتحدث المسعودى فى (مروج الذهب)، والإدريسى فى(نزهة المشتاق)، ورحلات السندباد فى (ألف ليلة وليلة). وهناك كثير من المصادر التى حفلت بها كتب النثر القديم.

– استعمل أدباء ومفكرو العصر الحديث اللفظة ذاتها مع اختلاف إشاريتها؛ لتدل على الوضع النقيض، فقد استعمل أحمد خالد توفيق (يوتوبيا)، وهى فى حقيقة أمرها–(ديسوتوبياDystopia)؛ أو (كاكوتوبياCacotopia)؛ للسخرية والتعريض بالواقع المعيش، وتنطلق من رؤية الأدباء الذين استشرفت رؤيتهم الكوارث التى تقع مستقبلًا؛ أمثال: "جورج أورويل"، فى روايته(1984)، و"راى برادبورى" (فهرنهايت 451)، و"سوزان كولنز" (مباريات الجوع)، و "ألدوس هكسلى" (عالم جديد شجاع). و"محمد ربيع" (عطارد)، وقد اتخذت هذه الروايات شكل العديد من التكهنات، مثل التلوث، والفقر، والانهيار المجتمعى، والقمع السياسى، وسيطرة العلم على الجينات، بل إنتاج أطفال وفقًا للرغبات، والخروج عن البديهيات، وترويج الإشاعات، وإقناع الجميع بل إرغامهم على تقبلها باعتبارها مثالًا على (دوغما) من الواضح خطأها، والمطلوب من كل شخص تصديقها.

– تتفق الروايتان فى الكشف عن صورة الواقع بما تحمله من آثار العصر الذى كتبت فيه، وقد تتخذ أشكالًا مختلفة فى العصور المتعاقبة، وتحت الظروف المتغيرة، ولكنها–فى جوهرها– واحدة. وإن كان"مور" قدم صورة براقة

للدولة المثلى، فإن "توفيق" قدم صورة قاتمة تحمل الأسوأ للمدينة التى ارتآها؛ حيث يسود الظلم، والقهر، والاستبداد، والقمع، والاحتكار لكل شيء.

– حققت (يوتوبيا توفيق) فرادة وخصوصية داخل حقل الرواية العربية من جهة، ووسط النصوص الفانتاستيكية العالمية من جهة أخرى، وذلك راجع لكون الروائى استثمر الذاتى والموضوعى، والأفقى والعمودى لاسيما (البعد المائل) الذى يزاوج بين الواقعى واللاواقعى، فى بيان رؤيته وتصويره للتناقضات المجتمعية مُطعمًا إياها بعناصر مستمدة من صور بلاغية متعددة، ووسائل تعبيرية متنوعة، مزاوجًا بين الفانتاستيك، والأسطورة، والمحكيات الموروثة، وبين الشعر العربى والشعر الأجنبى، والأمثال الشعبية المأثورة، وتقنيات الإعلام، والصحافة، والوثائق؛ لإنجاز مفارقات ومشاهد مظلمة لواقع معيش يغلفه روح الخيال المثير للتعجيب والحيرة والقلق والتردد.

– إن "يوتوبيا مور" عمل يتسم بالأصالة والجدة، له مكانته المتميزة، وإن كان هناك مؤثرات قد أسهمت فى تشكيله وتكوينه، فقد يبدو متأثرًا بـ"ديوجينيس لايرتيس"، و"شيشيرون"و"سنيكا". كذلك يبدو أثر"لوكيانوس" فى أسلوبه الساخر المرح وانعكاسه على مور فى يوتوبياه، وأثر أفلاطون فى استخدامه لغة الحوار. كما تأثر"مور"بـ (مدينة الله) للقديس"أوغسطينوس". ويوجد تشابه بين آراء "مور "و آراء"إرازموس" فى كتابه (مدح الحماقة). وقد اتخذ "مور" أسلوبًا تصويريًّا فريدًا فى كتابه، لاسيما الوصف الفانتاستيكى للأماكن والشخصيات، وأسلوب الحوار والإقناع الذى يضفى الواقعية على الرواية.

– يظهر من خلال الروايتين التحام الراوى مع بطله، فقد التحم كل من "توماس مور" و"روفائيل"، و"توفيق" و"علاء"، لكن سرعان ما انفك هذا الالتحام باختلاف وجهات النظر، والحوار الذى يدعم هذا الاختلاف، مشفوعًا بالأدلة والبراهين حينًا، وتقديم صورة جديدة قادرة على حمل الإحساسات، والانفعالات التى لا تستطيع الصورة الجاهزة أو الثابتة تقديمها أحيانًا من خلال بناء محكم له نسقه الخاص به، وقدرته على الإيحاء والتداعى.

–إنَّ الزمن والفضاء (الكرونوتوب) فى روايتى (يوتوبيا) يحتوى على زمنين؛ الأول: مألوف يجمع بين زمن الحكى وزمن القصة، ومؤشراته (العصر، السنة، الشهر، الأسبوع، اليوم، الساعة، الدقيقة، الثانية، اللحظة، المستقبل). أما الآخر فيمثله (البعد الرابع) الذى يحايث عجائبية وغرائبية المحكى، ويمتد فضاؤه ويتقلص، وينقبض وينبسط وفقًا للأبعاد اللامرئية التى تهيمن على الحكى والقصة.

– يحتل المكان دورًا بارزًا فى روايتى(يوتوبيا)؛ يتأسس ذلك من عنوان النص، سواء أحقق المرجعية اللفظية أم لم يحقق. وكان استخدامه سيما للسخرية أو التعريض. إن فضاء الروايتين هو فضاء المنظور، الذى يروى الكاتب من خلاله الأحداث، وينظمها وفقًا لقناعاته الجمالية والفكرية، جامعًا بين المكان الواقعى، والمكان الأسطورى المتخيل. إنّ الفضاء فيهما قائم على الاستاتيكية مقابل الدينامية، فى جدلية قائمة على التفاعل بين المغلق والمفتوح، والداخل والخارج، والثابت والمتحول. مما يفضى إلى تأطير هذه الثنائيات داخل الفضاء المتخيل.

– جاء الوصف فى روايتى"يوتوبيا" مشحونًا بقوة إضافية دلالية وبلاغية، تجعل منه شبكة عجائبية تمثل محركًا للنص، وعنصرًا رئيسًا فى النسق الروائى، ويتخذ الوصف الفانتاستيكى عدة مستويات؛ الأول: قد يكون انعكاسًا لانفعال شخصية الكاتب الذى يستهدف إثارة المتلقى، فيعمد إلى قطبى التوتر والانسجام. أما الثانى فيعمد إلى أسلوبية الوصف؛ ومرماها جعل المتلقى مهتمًا بجزئيات وتفاصيل الشىء الموصوف. والثالث: وصف الشخصيات؛ وصف فكرها، وحركتها، وطريقة كلامها، ووصف المظهر الجسمى لها، وبالتالى معرفة صفاتها. والرابع: وصف الزمن؛ وهو يمثل خاصية جوهرية؛ حيث إن الزمن يبدو منفلتًا، لا نستطيع القبض عليه. والخامس: وصف المكان؛ حيث يبدو غير متعين، ويخلع السارد عليه صفات الحقيقة. وفى كل تلك الأوصاف يجنح السارد إلى اختيار مفردات، وعلامات أسلوبية، وطرائق بلاغية لخلق هذا التوتر والتعجيب.

–إن عملية التلفظ تهتم اهتمامًا شديدًا بالقارىء، ورد الفعل الترددى، كما أن الحكى الفانتازى يركز على زمن القراءة واتجاهها. هذا الاتجاه الموحد يحقق سيرورة التماهى مع الشخصية، وهنا يكمن اختلاف القراءة الأولى عن الثانية؛ لتصبح الثانية (ميتا قراءة)، أو القراءة (الواصفة). فإذا استطاع القارىء أن يفكر وهو يقرأ "يوتوبيا توفيق" أن الأمر فى المجتمع الطوباوى يتعلق بالهزل والجريمة وحب الشهوات، فهو ذهان جماعى يتملك الجميع، فإن القارىء والسارد قد خسر الجولة المراد الإعلان عنها، والتنبيه لها، أما إذا

عرف السارد كيف يعطيه انطباعًا أنه يتحدث عن عالم تظهر فيه تلك الأفعال بصورة عادية وتصرف طبيعى، كان القارىء فى لب العجائبى متماهيًّا فيه.

-فى (يوتوبيا مور) نجد وصفًا مفصلًا لمعظم نواحى الحياة فى الجزيرة، ويقسم إلى عدة أقسام، يعالج الأول جغرافية الجزيرة، وتخطيط المدن وحياة السكان. ويتناول الثانى نظام الحكم، واختيار الرؤساء، ونظام الحياة الاجتماعية. أما الثالث فيتناول الأساس الفلسفى للحياة فى الجزيرة والأخلاقيات، ونظام الزواج والقوانين العامة. يلى ذلك الجزء الرابع؛ ويتناول علاقة يوتوبيا بجيرانها، والحروب. ثم يتناول الفصل الأخير الأديان فى يوتوبيا. وينتهى الكتاب بخاتمة موجزة تلخص المبادىء الأساسية، وأعظمها المساواة بين الرجال والنساء، والعدالة، ونشر الحب وقيم التواضع. لا مجال للكبرياء أو التظاهر أو التفاخر للقضاء على سببها؛ وهو استعمال النقود أو الحلى. أما "يوتوبيا توفيق" فالوصف قائم على شعبين؛ الأول فى الساحل الشمالى المعزول، وصف للقصور، ودور العبادة، والمستفشيات، والحدائق، ووصف لأصحاب الأملاك، وشخوص الاحتكار، ووصف للأخلاقيات المتهالكة؛ إذ لا توجد؛ ووصف للفساد، والملل، وحياة المتعة، وصيد الأغيار. أما الشعب الآخر، فقد أسهب المؤلف فى وصف السكن، وكيفيته، ووصف الشوارع، والأشخاص، ووصف الطعام، ووسائل المواصلات؛ إذا انعدمت؛ ووصف القهر وما آل إليه...

-فى (يوتوبيا توفيق) توجد ألفاظ خرجت عن لغويتها، مثل: (يدغدغ ماسوشيتها)[227]**. فكل الرجال لا تكتمل لذتهم إلا بضرب الأنثى، نجد الألفاظ**

البذيئة التى لا نستطيع رسمها هنا بل نحيل القارىء على بعض مواضعها[228]**. فى يوتوبيا توفيق** نأمر الفتيات، وعلى الفتاة أن تنفذ ما يقال مهما كان..أى شىء[229]**. فالنساء جميعهن دجاج، لا توجد دجاجة تختلف عن الأخرى. تصور الكتابة تلاشى الاحترام، وانحدار الأخلاق، فالابن يرد الصفعة على أبيه، قائلًا:** إن هذا ليس تفضلًا منه. وأما وقد جاء بى للعالم فعليه أن يتحمل مسئولياته فى شجاعة[230]**. نجد عدم المساواة بين الشعبين، فالأول يتمتع بكل شىء والآخر لاشىء، الأول لا يعمل بل يعيش على منتجات الشعب والآخر الذى هو ذاته لا يأكل من منتجاته.**

الـهــوامـــش:

(1) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، مقدمة الكتاب: (ص: 5).

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم : قص الحداثة ، فصول ، مج ٦٧، ع ١، (ص99: 105).

(3) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، مقدمة الكتاب: (ص: 4).

(4) ينظر: أبتر. ت. ي، أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع ،(ص: 240).

(5) ينظر: خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول، مج4،ع 3، (ص: 22، 26).

(6) ينظر: مالكم برادبرى/ جيمس ماكفارلن: الحداثة، (71/1).

(7) ينظر: نبيلة إبراهيم : قص الحداثة ، فصول، مج ٦٧، ع ١، (ص:96).

(8) ينظر: إدوارد الخراط، أصوات الحداثة، (ص:29).

(9) ينظر: صلاح فضل، أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، (36).

(10) توماس مور، يوتوبيا، ترجمة وتقديم، أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1987م. –أحمد خالد توفيق، يوتوبيا، دار ميريت، القاهرة،ط1، 2008م.

(11) ولد توماس مور عام 1477م فى لندن، لأب كان يعمل قاضيًا، وقد تميز منذ صغره برجاحة العقل، وحبه للتأمل وتذوق الموسيقى، وعشقه الكبير للرسم. وكان شخصية مرموقة، ورجلًا من أبرز رجالات عصره. كرّس حياته لخدمة الحق، واستشهد فى سبيل مبادئه، فخلد التاريخ اسمه، وظلت شخصيته تبعث فى النفوس الحب والإعجاب عبر السنوات والأجيال. كان الملك "هنرى الثامن"

الذى لُقِّب بالسفاح، يطمع فى الزواج من امرأة تدعى "آن بولين"، وذلك أثناء حياة زوجته الأولى، فأخذ يضغط على " مور"، كى يساعده فى استخراج فتوى ببطلان زواجه من الأولى، ولكنه لم يوافق، فألقاه الملك فى معتقل برج لندن، ثم أصدر أمره بإعدام مور. وكانت كلماته الأخيرة التى خلدها التاريخ:" هأنذا أموت فى سبيل الكنيسة، خادم الملك الأمين، ولكن خادم الله أولًا". ينظر: يوتوبيا، المقدمة، (ص: 15: 36، 37).

(12) أحمد خالد توفيق؛ مؤلف وروائى وطبيب مصرى، ولد فى طنطا فى العاشر من يونيو 1962م. تخرج فى كلية الطب فى جامعة طنطا عام 1985م. حصل على الدكتوراة فى طب المناطق الحارة عام 1997م. توفى فى مستشفى الدمرداش فى الثانى من إبريل2018م. يعد أول كاتب عربى فى مجال الرعب، والأشهر فى مجال أدب الشباب، والفانتازيا والخيال العلمى. لُقب بـ (العراب). ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

(13)توماس مور، يوتوبيا،(ص:50).

(14) الجمهورية هى المؤلف السياسى الرئيس لأفلاطون. ويتكون الكتاب من ثلاث طبقات؛ طبقة اقتصادية مكونة من (التجار والحرفيين)، وطبقة(الحراس)، وطبقة(الفلاسفة). يتم اختيار أشخاص من طبقة معينة، وإخضاعهم لعملية تعليمية، واختيار الشخص الأفضل؛ ليكونو ملوكًا وفلاسفة؛ حيث إنهم استوعبوا المثل الموجودة؛ ليخرجوا الحكمة. ربط أفلاطون طبقات المجتمع بفضائل اجتماعية معينة، طبقة التجار والحرفيين مرتبطة بفضيلة ضبط النفس، وطبقة الحراس مرتبطة بالشجاعة، وطبقة الفلاسفة والملوك مرتبطة بالحكمة، وفضيلة العدل مرتبطة بالمجتمع كله. ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون(المدينة الفاضلة)،(ص: 27 وما بعدها).

(15)"الفارابي" الفيلسوف العربى الملقَّب بـ "المعلم الثانى"هو أبو النصر محمد بن طرخان بن أوزلغ من مدينة "فاراب". كان أول من تبلور لديه مفهوم متكامل للمدينة الفاضلة من منظورٍ عربى إسلامى. ويشتمل كتابه على سبعةٍ وثلاثين فصلًا، تناول فيها خمسة موضوعاتٍ رئيسة، هى: الذات الإلهية ممثَّلةً فى الموجود الأول، والعالَم بما يحتوى من موجودات، والنفس الإنسانية، والأخلاق ومبادئها الأساسية، وأخيرًا حاجة الإنسان إلى الاجتماع. وهنا يصوغ الفارابى صورةً مُثلى للتعاون بين أفراد المجتمع من أجل مدينةٍ فاضلةٍ يسود فيها العدل، وينعم سكانها بالسعادة. ولا يكون ذلك إلا إذا تعاون أفرادها على الأمور التى تنَالُ بها، واختص كل منهم بالعمل الذى يُحْسِنُهُ. ينظر: أبو نصر الفارابى، آراء أهل المدينة الفاضلة، (ص: 12 وما بعدها).

(16) يقع كتاب السياسة فى ثمانية مقالات. يبحث فى علم الأخلاق والسياسة فيما يُسمَّى المعرفة العملية، تلك المعرفة التى تجعل الناس قادرين على العيش فى سعادة. مبلورًا هدفه فى سعادة الآخرين، (نحن نحقق السعادة عندما نؤدِّى وظيفتنا). ولأنَّ الإنسان– فى رأيه– هو الحيوان العاقل،

فإن الحياة السعيدة هى الحياة التى يحكمها العقل. كان أرسطو يرى أنَّ الفضيلة الأخلاقية تكمن فى تحاشى التطرُّف فى السلوك، وإيجاد الحد الوسط بين طرفين، مثال ذلك أن فضيلة الشجاعة هى الحد الوسط بين رذيلة الجبن من طرف، ورذيلة التهور من الطرف الآخر. وبالمثل، فإنَّ فضيلة الكرم هى الحد الوسط بين البخل والتبذير. ينظر: أرسطوطاليس، السياسة(مع مقدمة فى السياسة منذ الثورة الفرنسية حتى العصر الحاضر للبروفسور:بارتلمى سانتهيلير)،(ص: 95 وما بعدها).

(17) توماسو كامبانيلا، راهب، وفيلسوف، وشاعر إيطالى، قام بكتابة عدة أعمال، وراسل الكثير من العلماء المعاصرين له. فى سنة 1623 أنهى كتابه مدينة الشمس الذى تناول فيه تصور للمدينة الفاضلة، وهو نموذج من اليوتوبيا يملك قوة فى الحضور الفكرى إلى الآن. يعرض فيه أفكاره الاجتماعية ناحيًا منحى أفلاطون فى جمهوريته، وتوماس مور فى يوتوبياه. تقوم فلسفته على ثلاثة مبادئ، أولًا: اعتبار الفلسفة أداة التجديد للضمير الإنسانى. ثانيًا: الوجود السياسى يتمركز حول ثلاثية فلسفية هى السلطة، الحب، والحكمة. ثالثًا: الدولة المثالية هى تلك المدينة التى يمكن أن توصف بأنها جمهورية، يسيطر فيها مبدأ النوعية على جميع عناصر الوجود الاجتماعى. ينظر: https://www.djazairnews.com

(18) أطلانطس الجديدة؛ هى رواية غير مكتملة للمدينة الفاضلة، للمؤلف "فرانسيس بيكون". تمَّ نشرها بعد وفاته عام 1626م. كان"بيكون" فيلسوفًا إنجليزيًا، ورجل دولة، ومؤلف مبدع. شغل وظيفة مدعٍ عام لإنجلترا. كانت فى ذهنه أفكار تهدف إلى إصلاح المعرفة الإنسانية، وتطويرها تطويرًا جذريًا. حدد فى كتاب أطلانطس الجديدة" معالم المدينة الفاضلة، وروح التنوير الفكرى الإنسانى. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

(19) ينظر: يوتوبيا ، توماس مور، المقدمة:(ص:41).

(20) استُخدمت كلمة (ديستوبيا) بوصفها نقيضًا لكلمة يوتوبيا (طوباوية) من قِبل "جون ستيوارت" فى أحد خطاباته البرلمانية عام 1868م من خلال إضافة السابقة"dys"، وتعنى "سيئ" معيدًا تأويل الحرف الأول "U" على أنه السابقة "eu" بدلًا من "ou" والتى تفيد النفى. واقتُرحت كلمة "كاكوتوبيا" بالإنجليزيةcacotopia : باستخدام السابقة "كاكو"، للمرة الأولى عام 1818م من قبل "جيرمى بنثام"، وهو المكان المتخيل لأسوأ حكومة. ينظر:https://ar.wikipedia.org/wiki/

(21)(رواية 1984)؛ رواية كلاسيكية من حيث الحبكة والأسلوب. بوصفها خيالًا علميًا ديستوبيًا. تصور دولة شمولية غازية عظمى تنذر بنهاية العالم. وقد شاعت عبارة:(2+2=5)، وهو شعار استخدم فى كثير من وسائل الإعلام المختلفة، لكن العبارة وردت فى (رواية 1984)؛ باعتبارها مثالًا على "دوغما" من الواضح خطأها، والمطلوب من كل شخص تصديقها. ينظر: جورج أورويل، 1984- رواية، ترجمة: أنور الشامى،المركز الثقافى العربى،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2006م.

(22) يرسم الأميركى" راي برادبوري" صورة مرعبة للمستقبل المنظور، متوقعًا عودة حقبة مؤلمة فى أمريكا والعالم. تدور أحداث الرواية حول تخيل الكاتب نظامًا شموليًّا يغزو العالم. وتتكون الرواية من فصول ثلاثة: "الموقد والسمندل"، "الغربال والرمل"، "الاحتراق بنار متوهّجة". ينظر: راي برادبوري، فهرنهايت451، (الحرارة التى يحترق عندها ورق الكتب)، ترجمة: سعيد العظم، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2014م

(23) "رواية مباريات الجوع" تصور أحداث الرواية حالة من الجوع تجتاح البلاد. تُسرد أحداثها على لسان بطلتها "كاتنيس إيفردين". هى فتاة فى السادسة عشر من عمرها، تعيش فى عصر نهاية العالم فى المقاطعة الثانية عشرة، فى دولة"بانيم" فى أمريكا الشمالية. وهى خاضعة لسلطة مركزية تسمى"الكابيتول"، استطاعت أن تبسط سيطرتها العسكرية والسياسية على عموم مقاطعات "بانيم". أما مباريات الجوع فهى مهرجان سنوى، يختار فيه بنظام القرعة فتى وفتاة، تتراوح أعمارهم بين (12–18) سنة، من كل مقاطعة من المقاطعات الاثنتى عشرة المحيطة بـ"الكابيتول"؛ ليتقاتلوا حتى الموت. وهناك فائز واحد فقط، هو من يستطيع البقاء على قيد الحياة. ينظر:"سوزان كولنز"، مباريات الجوع، ترجمة: سعيد الحسنية، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2010م.

(24) رواية "عالم جديد شجاع" كُتبت عام 1931م. ونشرت عام 1932م. تنتمى لفئة الخيال العلمى. تتناول الرواية قصة الحياة فى المستقبل؛ حيث يسيطر العلم على البشر، وتختفى المشاعر، ويقوم النظام بالسيطرة على الناس من خلال المخدرات، والسيطرة على التكاثر من خلال إنتاج أطفال محددة الرغبات والوظائف فى مجتمع الكل به سعيد لكنه معدوم الحرية. ينظر: ألدوس هكسلى(عالم جديد شجاع)، ترجمة: مروة سامى، عالم الأدب للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2015م.

(25) ينظر: محمد ربيع، عُطارد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

(26) ينظر: شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية ،(ص: 52).

(27) العين (1/ 235).

(28) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1/ 177).

(29) مقاييس اللغة (4/ 243).

(30) لسان العرب (1/ 581).

(31) المفردات فى غريب القرآن (ص: 547).

(32)العسكرى، الفروق اللغوية (ص: 258).

(33) السابق: (ص: 258).

(34) المفردات فى غريب القرآن (ص: 547).

(35) القزوينى،عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،(ص: 31).
(36) على بن محمد الزين الشريف الجرجانى، التعريفات (ص:147).
(37) القزوينى،عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،(ص: 18).
(38) المفردات فى غريب القرآن (ص: 604).
(39) مقاييس اللغة (4/ 420).
(40) جامع العلوم فى اصطلاحات الفنون (3/ 5).
(41) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (1/ 230).
(42) العسكرى، الفروق اللغوية (ص: 133).
(43) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (2/ 1250).
(44) السابق، (2/ 1251).
(45)المفردات فى غريب القرآن (ص: 604).
(46) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (2/ 1250).
(47) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى،(ص:70).
(48) مقاييس اللغة (6/ 149).
(49) العين (4/ 100).
(50) لسان العرب (12/ 643).
(51) جامع العلوم فى اصطلاحات الفنون (1/ 145).
(52) السابق، (3/ 324).
(53) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (2/ 1809).
(54) مقاييس اللغة (2/ 235).
(55) العين (4/ 305).
(56) تكملة المعاجم العربية (4/ 262).
(57) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (1/ 767).
(58) المفردات فى غريب القرآن (ص: 304).
(59) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (1/ 770).
(60) معجم اللغة العربية المعاصرة (1/ 715).
(61) ينظر: شاكر عبد الحميد، الغرابة (المفهوم وتجلياته فى الأدب)، (ص: 19، 31)..
(62) محمد القاضى، ومحمد الخبو وآخرين،، معجم السرديات، (ص:300).
(63) ينظر: تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، (ص:49، 50).

(64) ينظر: محمد الباردي :الرواية العربية والحداثة،(ص: 193، 194).

(65) ينظر: أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع (ص: 12).

(66)ينظر: بودوين روزنتال، الموسوعة الفلسفية، (ص: 811).

(67)ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:27).

(68) حسين علام، العجائبى فى الأدب (من منظور شعرية السرد)، (ص:15).

(69)ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:45: 52).

(70)أما عن الغريب العجائبى؛ فإن الأحداث –على مدار الرواية أو القصة– فوق طبيعية، وتختم بتفسير عقلانى فى نهايتها. أما إذا أرغمت تفسير الأحداث كلا من الشخصية والمتلقى إلى التدخل فوق الطبيعى فيطلق عليها (فوق الطبيعى – المفسر). والغريب المحض، تفسر فيه الأحداث بقوانين، لكن الأحداث غير معقولة؛ لذا تثير فى الشخصية رد فعل يشابهه. فالغريب ليس جنسًا واضح الحدود مثل العجائبى، فهو يحد العجائبى من جانب واحد فقط، وهو رد الفعل المرتبط بمشاعر الخوف. أما العجيب: فهو مرتبط بوجود أحداث فوق طبيعية، دون افتراض رد الفعل الذى تُسبّبه لدى الشخصيات. والعجيب المحض: العناصر فوق الطبيعية فيه لا تحدث رد فعل خاص سواء عند الشخصيات أو القارىء المبطن، فلا يميز العجيب المحض رد الفعل تجاه الوقائع المروية، وإنما الوقائع التى تّسِمُه. أما العجائبى العجيب: هى أن تقدم الرواية بوصفها عجائبية ثم تنتهى بتفسير فوق طبيعى، نظرًا لبقائه غير مفسر أو غير متعقل. ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 65: 75).

(71) يجب أن نحدد المعنى الحرفى الذى يجنح إلى المعانى الحقيقية، و(المعنى الأليغورى/المرموز التمثيلى) الذى يعنى أن يقول الكاتب شيئًا ويعنى به شيئًا آخر، وهو ما يطلق عليه بـ (الاستلزام الحوارى). كما أن الأليغورة على جانب اتصال بالاستعارة، شريطة أن تكون الاستعارة غير معزولة، وهذا يعنى أن الاستعارة تكون ممتدة أو منتشرة فى التركيب، سواء بالإطلاق، أو بالتجريد، أو بالترشيح. على هذا نستطيع القول: إن العجائبى يستند إلى قراءة حرفية للنصوص لكنها تحيل إلى فوق الطبيعى. أما الأليغورة فمبعثها ازدواج المعنى. وهذا كله اعتماده قراءة المتلقى، ورد الفعل الذى يتمثله. وحينئذٍ نستطيع الجزم بأن الأليغورى خاصية فى الأدب، فلا يخلو أى نص أدبى منه؛ فالنص الأدبى لا يخلو من تأويل قرائه، وتوليد دلالات لا متناهية، ومعانٍ متعددة بحكم مرجعياته. فكل عجائبى يرتبط بالتخييل والمعنى الحرفى، وليس العكس؛ أى ليس كل حرفى أو تخييلى عجائبيًا.

(72) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 85: 87).

(73) ينظر: أسرار البلاغة (ص: 346). مثل قول أبى الحسن الأنبارى فى مرثيته لابن بقيّة حين صُلب، وما صَنَع فيها من السّحر، حتى قَلَبَ جُملةَ ما يُستنكر من أحوال المصلوب إلى خِلافها: عُلوٌّ فى الحياةِ وفى المماتِ ... بحَقٍّ أَنت إحدى المعجزاتِ

(74) ينظر: السابق: (ص: 25: 27).

(75) كمال أبو ديب، الأدب العجائبى والعالم الغرائبى (فى كتاب العظمة وفن السرد العربى)، (ص:18).

(76) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:28: 30).

(77) ينظر:محمد ونان جاسم،المفارقة فى القصص (دراسة فى التأويل السردى)، (ص:77: 80).

(78) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:90: 92).

(79) إن هذه الموضوعات غير محدودة، وغير خاضعة لقوانين. وهناك اقتراح لـ "بورغ"، واقتراح لـ "فاكس" يقارب للائحة "بورغ". أما كايلوى فيقدم تصنيفًا أكثر تفصيلًا. وقد جمع بنزولدت ذلك فى وظيفة أصلها السيكولوجى؛ وله موقعه المزدوج: اللاوعى الجمعى، واللاوعى الفردى. ففى الحالة الأولى تضيع العناصر الموضوعاتية فى ليل الأزمنة، حيث تنتمى إلى الإنسانية بأسرها. وفى الحالة الثانية يتعلق الأمر بتجارب شخصية، وعادة ما يُميز بـ (حكاية الرعب الخالصة). ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 129، 130، 156). وينظر: محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص (دراسة في التأويل السردي)، (ص:81).

(80) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:7، 8).

(81) ينظر: جابر عصفور، افتتاحية مجلة فصول، القاهرة، العدد الخاص عن زمن الرواية، (5/1)، شتاء 1993م.

(82) ينظر: شعيب حليفى، المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات(دراسة)، (ص:232).

(83) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:18).

(84) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 54).

(85) عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، (ص: 153).

(86) أحمد فرشوخ، حياة النص دراسات في السرد (ص:77).

(87) حميد لحميداني، بنية النص السردي ،(ص: 45).

(88) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 114).

(89) ينظر: مكونات السرد الفانتاستيكى، (ص: 68، 69). وينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، (ص: 155، 156).

(90) السرد اللاحق (ultérieure): يهتم برواية أحداث ماضية، سواء فى الزمن البعيد أو الزمن القريب. والسرد فى الماضى هو صورة انعكاسية عن الراهن المفعم بتناقضاته.

(91) السرد المتقدم/ السابق: (antérieure): هو نوع يملأ الحيز الروائى بأخبار عن أحداث تقع فى المستقبل، وهى لما تزل فى باب المغيب والمحجوب.

(92) السرد المتزامن(simultané): يقصد به إيهام المتلقّى (بتزامنية الأحداث)؛ حيث تبدو الأحداث، وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامنتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن، قصدًا بل عمدًا؛ لرفع حدة التوتر لدى المتلقّى.

(93) السرد المدرج/ المتداخل(intercale): يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسوق التنويع إلى مدارات تجريبية، تخصب الحكى، وتعطى للتطور وضوحًا وجلاءً يعكسان ما يتقصده النص.

(94) مور، (يوتوبيا)، (ص: 93، 94).

(95) السابق: (ص: 95).

(96) نفسه: (ص: 96).

(97) نفسه: (ص: 108).

(98) نفسه: (ص: 108).

(99) نفسه: (ص: 109).

(100) أحمد خالد توفيق، يوتوبيا،(ص:72، 73).

(101) السابق:(ص:74).

(102) نفسه: (ص:77).

(103) نفسه:(ص:79).

(104) نفسه:(ص:166).

(105) نفسه:(ص:27). ويتكرر هذا المقطع فى (ص: 184).

(106) نفسه :(ص:31).

(107) نفسه:(ص:41).

(108) أحمد البدرى، الراوى فى الرواية العجائبية، مجلة الراوى، ع18، (ص: 19).

(109) جيرار جينيت وبوريس أوسبنسكى، وآخرون،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (ص: 97).

(110) ينظر: التلقى والسياقات الثقافية، (ص:8)، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2001م.

(111) ينظر: السارد فى رواية الوجوه البيضاء(ص: 146)، وينظر: تحليل الخطاب الروائى(الزمن– السرد– التبئير)، (ص:300).

(112) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:101).

(113) ينظر: مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول فى النقد، مج11، ع4، ص:(73).

(114) ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى(معجم مصطلحات)، (ص: 89).

(115) ينظر: جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، (ص: 84)،.

(116) نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، (ص:189).

(117) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، (ص:132).

(118) ينظر: جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، (ص: 84).

(119) توماتشفسكى، نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، (ص:189).

(120) ينظر: عبد المالك مرتاض، فى نظرية الرواية،(ص: 15).

(121) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،(ص: 102، 103).

(122) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:155: 158).

(123) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 111، 114).

(124) ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الغائب(دراسة فى مقامة الحريرى)،(ص: 84).

(125) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، (ص:155: 158).

(126) توماس مور، يوتوبيا (ص:81).

(127) عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية، (ص:246).

(128) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 111، 114).

(129) توماس مور،(ص:137، 138).

(130) السابق: (ص:47).

(131) نفسه: (ص:131).

(132) ينظر: تزفتان تـودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، (ص: 174، 175).

(133) توماس مور، يوتوبيا (ص:92، 93).

(134) السابق: (ص:95، 96).

(135) نفسه: (ص:98).

(136) نفسه:(ص: 105).

(137) نفسه: ص:135).

(138) نفسه: (ص:136).

(139) نفسه: (ص:169).

(140) نفسه (ص:133).

(141) نفسه (ص:137، 138).

(142) ينظر: مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول فى النقد، مج11، ع4، (ص:73).

(143) توماس مور، يوتوبيا (ص:231).

(144) ولد "برتولت بريخت" فى العاشر من فبراير عام 1898م فى مدينة"أوجيبورج". درس الطب فى"ميونخ". هناك تعرف على "لودفيج فويشتنفانجر"، وعمل فى مسرح "كارل فالنتين". وفى عام 1922 حصل على جائزة "كلايست" عن أول أعماله المسرحية. وفى عام 1924م ذهب إلى برلين وعمل مخرجًا مسرحيًّا.

(145) أحمد خالد توفيق، رواية يوتوبيا(ص:5).

(146) السابق: (ص:39).

(147) نفسه: (ص:99).

(148) نفسه: (ص:39).

(149) نفسه :(ص:74).

(150) الرواية والتاريخ (بحث فى مستويات الخطاب فى الرواية التاريخية العربية)،(ص:200).

(151) أحمد خالد توفيق، يوتوبيا(ص: 44).

(152) السابق: (ص: 67).

(153) نفسه: (ص: 68، 69، ص: 132، 133، 138، 139)

(154) ينظر: كمال أبو ديب، الأدب العجائبى والعالم الغرائبى (ص: 20).

(155) فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن-www.dr-omaraltaleb.com/naeimi/index.htm

(156) ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية،(ص:197).

(157) ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة،(ص:100).

(158)غسان كنفانى جماليات السرد فى الخطاب الروائى(ص:119). ينظر: الأدب الهادف فى قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج ،(ص 38).

(159) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية،(ص:197).

(160) توماس مور، يوتوبيا: (ص: 46).

(161) السابق: (ص: 90، 91).

(162) نفسه: (ص:83).

(163) نفسه:(ص:83).

(164) نفسه: (ص:89).

(165) نفسه: (ص:155).

(166) نفسه: (ص:201).

(167) لفظة(سينيمرنى) تعد أكثر التفسيرات إقناعًا لتفسير"لوبتون" الذى يقول: إن معنى الكلمة (يوم الكلب)، وهو بالتحديد الليلة الفاصلة بين آخر يوم من الشهر وأول الشهر الذى يليه، حيث كان الطعام يوضع عند مفارق الطرق، وكان نباح الكلاب يعد علامة على اقتراب "هيكيت" إله السحر، أما اللفظة الأخرى فهى تعنى اليوم الأخير من الشهر. توماس مور، يوتوبيا (ص:222).

(168) السابق:(ص:223).

(169) نفسه: (ص:237).

(170) نفسه: (ص:236).

(171) نفسه: (ص:238).

(172) سعيد يقطين، قال الراوى(البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية)، (ص: 99).

(173) أمريكو فسبوتشى أحد أكثر شخصيات عصر الاستكشاف المثيرة للجدل. ولد عام 1454م فى فلورنسا بإيطاليا، وتوفى 1512م فى إشبيلية بإسبانيا. هو بحار ومستكشف إيطالى، عمل تحت حكم مملكة البرتغال ومملكة قشتالة، قام بعدة رحلات إلى العالم الجديد. أول أوربى فكر أن سواحل أمريكا الجنوبية ما هى إلا قارة جديدة، بينما كان الجميع بما فيهم(كريستوفو كولومبوس) يظنون أنها امتداد لقارة آسيا؛ لهذا سُمى العالم الجديد لأول مرة فى خريطة(مارتن فالديسميلر)عام 1507م بـ(أمريكا) تكريمًا له. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

(174) توماس مور، يوتوبيا: (ص:142).

(175) السابق: (ص:236).

(176) أحمد خالد توفيق، (يوتوبيا)، (ص:5).

(177) السابق: (ص:11).

(178) نفسه: (ص:13).

(179) نفسه: (ص:14).

(180) نفسه: (ص:95).

(181) نفسه: (ص:15).

(182) نفسه: (ص:17).

(183) نفسه: (ص:19).

(184) نفسه: (ص:32).
(185) نفسه: (ص:174).
(186) نفسه: (ص:110، 111).
(187) نفسه: (ص: 178).
(188) نفسه: (ص:164، 165).
(189) نفسه: (ص:171).
(190) نفسه: (ص:170).
(191) نفسه: (ص:190).
(192) نفسه: (ص:108، 109).
(193) نفسه: (ص: 178).
(194) نفسه: (ص:150). وقد تكرر ذلك فى (ص: 181،176).
(195) نفسه: (ص:100، 101).
(196) نفسه: ،(ص:131).
(197) نفسه: (ص: 148 ، 149).
(198) نفسه: (ص:99).
(199) نفسه: (ص: 186).
(200) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان فى الرواية،(ص:5).
(201) ينظر: محمد القاضى، محمد الخبو، وآخرون، معجم السرديات، (ص:355).
(202) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان فى الرواية،(ص:239).
(203) ينظر: عالم النص، دراسة بنيوية فى الأدب القصصى(فؤاد التكرلى تموذجًا)،(ص:163).
(204) ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية،(ص: 183).
(205) ينظر: السابق (ص122: 184).
(206) مور، يوتوبيا،(ص:136).
(207) أحمد خالد توفيق، يوتوبيا(ص:100، 101).
(208) السابق (ص:36).
(209) نفسه: (ص:40).
(210) نفسه: (ص:49).
(211)توماس مور، يوتوبيا،(: (ص:236، 237).
(212)السابق: (ص: 79).

(213) نفسه: (ص: 87).

(214) نفسه: (ص: 83).

(215) نفسه: (ص: 141: 160).

(216) نفسه: (ص: 90).

(217) نفسه: (ص: 146).

(218) نفسه: (ص: 165).

(219) أفاض مور فى وصف النظافة، ونظام الحكم، والعلاقات الاجتماعية بين ساكنى المدينة، وجيرانيهم، ونظام الزواج، والدفاع، والأحوال الدينية. ينظر: توماس مور، يوتوبيا،(ص: 141: 167، 174).

(220) ينظر: شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية،(ص: 193).

(221) أحمد خالد توفيق، يوتوبيا(ص:106: 108).

(222) السابق: (ص: 49).

(223) نفسه: (ص: 54).

(224) نفسه: (ص: 22).

(225) نفسه: (ص: 21).

(226) لسانيات النص(نحو منهج لتحليل الخطاب الشعرى)، (ص: 180).

(227) تعنى الحصول على المتعة عند تلقى التعذيب الجسدى أو النفسى، فهى شعور جنسى يتلذذ فيه المرء بالتعذيب الجسدى، والإذلال النفسى اللذين ينزلهما به محبوبه أى التلذذ بالاضطهاد. أحمد خالد توفيق، يوتوبيا، (ص: 37).

(228) السابق: (ص: 44، 45، 68، 137).

(229) نفسه: (ص: 37).

(230) نفسه: (ص: 124).

المـــصادر

-توفيق، أحمد خالد ، يوتوبيا، دار ميريت، القاهرة،ط1، 2008م.

-توماس مور، يوتوبيا، ترجمة وتقديم، أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1987م.

المـــراجـــع:

-إبراهيم، عبدالله، التلقى والسياقات الثقافية، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2001م.
-إبراهيم، نبيلة : قص الحداثة ، فصول ، مج ٦٧، ع ١، القاهرة ، ١٩٨٦م.
-الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1993م.
- البدرى، أحمد، الراوى فى الرواية العجائبية، مجلة الراوى، ع18،النادى الأدبى الثقافى، جدة، 2008م.
- بوطيب، عبد العالى، مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول فى النقد، مج11،ع4،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
-جاسم، محمد ونان، المفارقة فى القصص (دراسة فى التأويل السردى)، ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق 2010م.
-الجرجانى، أبو بكر عبد القاهر،(ت: 471هـ)،أسرار البلاغة، المحقق، محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ط1، 1991م.
-الحجمرى،عبد الفتاح، السارد فى رواية الوجوه البيضاء، مجلة فصول، مج12، ع2،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1993م.
-حسين علام،العجائبى فى الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائرط1، 2009م.
-حليفى، شعيب:
*شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
* المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات(دراسة)، مجلة فصول، ع:66، القاهرة، ربيع،2005م.
*مكونات السرد الفانتاستيكى، فصول، مج ١٢،ع 1، القاهرة، 1993م .
-ابن حماد الجوهرى، أبو نصر إسماعيل(ت: 393هـ)،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،المحقق: أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين – بيروت، ط4، 1987م .
الخراط،إدوارد،أصوات الحداثة(اتجاهات حداثية فى النص العربى)،دار الآداب،بيروت،ط1، 1999م.
-الخليل بن أحمد، أبو عبد الرحمن الفراهيدى(ت: 170هـ)، العين، المحقق: مهدى المخزومي/ إبراهيم السامرائى، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، ط1، د.ت.
-أبو ديب، كمال، الأدب العجائبى والعالم الغرائبى(فى كتاب العظمة وفن السرد العربى)، دار الساقى ودار أوركس، ط1، 2007م.
-الراغب الأصفهانى، أبو القاسم الحسين بن محمد (ت: 502هـ)، المحقق: صفوان عدنان الداودى، المفردات فى غريب القرآن، دار القلم، الدار الشامية – دمشق بيروت،ط1، 1412 هـ.

-ربيع، محمد، عُطارد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.
-زعرب، صبحية عودة،غسان كنفانى جماليات السرد فى الخطاب الروائى،دار مجدلاوى،عمان الأردن، ،2006م.
-ابن زكرياء القزوينى، أحمد بن فارس (ت: 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م.
- زيتونى، لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، 2002م.
-سعيد، خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، فصول، مجلد4،ع 3، القاهرة، 1984م.
- الشريف الجرجانى، على بن محمد الزين (ت:816هـ)، التعريفات، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،ط1، 1983م.
-الشمالى،نضال، الرواية والتاريخ (بحث فى مستويات الخطاب فى الرواية التاريخية العربية)،أربد،عالم الكتب الحديث ط1، 2006م.
- الشيخ، غريد، الأدب الهادف فى قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة، ط1 2004م.
-عبد الحميد، شاكر، الغرابة(المفهوم وتجلياته فى الأدب)، عالم المعرفة-384، المجلس الوطنى للثقافة والفنون ،الكويت، 2012م.
-العسكرى، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت: 395هـ)، الفروق اللغوية، المحقق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، 1997م.
-عصفور، جابر، افتتاحية مجلة فصول، القاهرة، العدد الخاص عن زمن الرواية، شتاء 1993م.
- الفارابى،أبو نصر محمد بن طرخان، آراء أهل المدينة الفاضلة،المحقق: البير نصرى نادر،دار المشرق،بيروت،لبنان،ط2، 1986م.
-فرشوخ، أحمد، حياة النص دراسات في السرد، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م.
- فضل، صلاح، أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996م.
-قاسم، سيزا، بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
-القاضى، محمد/ الخبو، محمد، وآخرون، معجم السرديات، إشراف محمد القاضى، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010م.
-القزوينى، محمد بن عبد الرحمن(ت: 739هـ)، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، المحقق، فاروق سعد، الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 4، 1981م.

-قسومة، الصادق ، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000م.
-كاصد، سلمان، عالم النص، دراسة بنيوية فى الأدب القصصى(فؤاد التكرلى نموذجًا)،ط1، دار التكوين للنشر، الأردن،2003م.
-كيليطو، عبد الفتاح، الغائب(دراسة فى مقامة الحريرى)، دار توبقال، المغرب، ط3، 2007م.
- لحميدانى، حميد ، بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، ط 3، 2000 م.
-مرتاض، عبد المالك:
* تحليل الخطاب السردى(معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية،1995م.
* فى نظرية الرواية، عالم المعرفة/ 240، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر، 1998م.
-محمد،عدى عدنان، بنية الحكاية فى بخلاء الجاحظ، دراسة فى ضوء منهجى بروب وغريماس،عمان عالم الكتب الحديث،ط1، 2011م.
-مختار عمر، أحمد (ت 1424هـ)، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب،ط1، 2008 م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط3، 1414 هـ.
-يقطين، سعيد:
*تحليل الخطاب الروائى (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافى العربى، بيروت،ط3، 1997م.
* قال الراوى (البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

المراجع المترجمة:

-أبتر تيرى. ي، أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع ، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989م.
-أرسطوطاليس، السياسة(مع مقدمة فى السياسة منذ الثورة الفرنسية حتى العصر الحاضر للبروفسور: بارتلمى سانتهيلير)، ترجمة: أحمد لطفى السيد، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
-أفلاطون، أرستوكليس بن أرستون، جمهورية أفلاطون (المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة)، ترجمة: حنّا خبّاز، إعداد أحمد الميناوى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 2009م.
-ألدوس هكسلى، عالم جديد شجاع، ترجمة: مروة سامى،عالم الأدب للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م.
-بودوين روزنتال،الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم،دار الطليعة،بيروت، لبنان،ط4، 1981م.

-أمبرتو إيكو، القارىء فى الحكاية، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، ط1، 1996م.

-تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى، مقدمة الكتاب، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1993م.

-توماتشفسكى، ضمن مؤلف جماعى، نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

-جورج أورويل، 1984- رواية، ترجمة: أنور الشامى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2006م.

-جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافى العربى، بيروت ،ط1، 2000م.

-جيرار جينيت وبوريس أوسبنسكى، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، المغرب، 1982م.

- جيرالد برنس، المصطلح السردى(معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريرى، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

-رينهارت بيتر آن دُوزِي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة:محمَّد سَليم النعَيمى، جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،ط1، 1979م.

- سوزان كولنز، مباريات الجوع، ترجمة: سعيد الحسنية، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2010م.

-مالكم برادبرى/ جيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1987م.

- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان فى الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات الثقافة، دمشق، 1990م.

<u>المواقع الإلكترونية:</u>

-ينظر: أحمد خالد توفيق: ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

-ينظر: أمريكو فسبوتشى https://ar.wikipedia.org/wiki/

-ينظر: أطلانطس الجديدة https://ar.wikipedia.org/wiki/

-ينظر: توماسو كامبانيلا https://www.djazairnews.com

-ينظر: (ديستوبيا/ كاكوتوبيا):https://ar.wikipedia.org/wiki/

Fantasy: Mechanisms of Narration and Formation in the Utopia novels by "Thomas More" and "Ahmed Khaled Tawfik"

(Comparative Critical Study)

Abstract

Fantasy Constitute a literary phenomenon that has an intense and distinctive presence; This is reflected in the rhetorical characteristics, semantic peculiarity, and the specific themes, which appear in the expression of a different vision manifested in breaking traditional writing templates, overcoming them, and creating a different language; To achieve a new kind of criticism of existing and potential formats. This phenomenon constructs a narrative reality with intense symbolism and eloquence that opens up to the impetus of imagination; To create a feeling that is contrary to the real text. This means that fantastic is a method of storytelling, and a strategic technique that seeks to place reality and the unreal into possibility.

Fantasy is one of the rhetorical methods that relied upon it in two novels (Utopia) by (Tomas Moor 1477; 1535) and (Ahmed Khaled Tawfiq 1962: 2018), and the text in them take various forms from reality to fiction fantasy, and vice versa. The place and time which events and characters located is an imagined place and time produced by the narration, and made by the language; To parallel it with a place and a time in the writer's imagination. The eccentricities of events begin to reach their miracles when the recipient encounters a different world; forcing him to accept unfamiliar things.

The research on the two novels came in two main perspectives: The first reviews the concept of fantasy, and the nuances between the concept and the overlapping terminology; To reach the effectiveness of fantasy in the contemporary critical lesson. Then, it explains the elements of the narrative structure in the two novels of this study; To clarify the mechanism of text analysis in the second procedural perspective, which reveals the functional and textual dimensions accomplished in these two novels. As them are the source of a literary text his its recipient, and its stated goals in its narrative sequences on one hand. In addition, to reveal the role of fantasy in coloring the narrative text on the other hand.

Keywords: Fantasy, wonder, strange, illusion, imagination