الخطاب الميتاسردي في رواية الخيال العلمي الموجَّهة للطفل

مقاربة إدراكية في رواية (سفن الأشياء الممنوعة)

دكتور

تامر محمد عبدالعزيز

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

بكلية دار العلوم – جامعة المنيا

الملخص

يُعْنى هذا البحث بمقاربة رواية (سفن الأشياء الممنوعة) للأديب المصري يعقوب الشاروني من منظور يجمع بين السرديات والإدراكيات للكشف عن طبيعة توظيف الخطاب الميتاسردي الذي تتميز به الرواية بوصفها رواية خيال علمي موجهة للطفل في الأساس. ويحاول البحث دراسة آليات توظيف الخطاب الميتاسردي في الرواية، ووظائفه في السرد، والتقنيات التي تُعبِّر عن ذلك، وكيفية امتزاج الأفضية الذهنية، وتراسل الخطاب التاريخي الأسطوري الموظَّف في الرواية مع الخطاب العلمي الاستشرافي الذي تقدمه.

ويتناول البحث بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بموضوعه كالإدراكيات ورواية الخيال العلمي الموجهة للطفل والخطاب الميتاسردي، ثم في جانبه التطبيقي يتناول آليات توظيف الخطاب الميتاسردي في الرواية، والفضاء الذهني، ومزج الفضاء المسرحي في النص الروائي، والفصل بين إدرك السارد ووعي الشخصية.

الكلمات المفتاحية: الميتاسرد ، الخيال العلمي، الإدراكيات ، يعقوب الشاروني.

تامر عبدالعزيز

قسم البلاغة والنقد، كلية دار العلوم

جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية

tamer81m@yahoo.com

Abstract:

This research is concerned with approaching the novel (The Ships of Forbidden Things) by the Egyptian writer Yaqoub Al-Sharouni from a perspective that combines narratives and Cognitives To reveal the nature of employing the metanarrative discourse that characterizes the novel as a child-oriented science fiction novel. The research attempts to study the mechanisms of employing metanarrative discourse in the novel, its functions in narration, the techniques that express it, how the mental space blends, and the legendary historical discourse employed in the novel corresponds with the forward-looking scientific discourse it presents.

The research deals with some theoretical concepts related to its subject, such as cognitive sciences, child-oriented science fiction, and metanarrative discourse. Then, in its practical side, it deals with the mechanisms of employing metanarrative discourse in the novel, mental space, blending theatrical space in the novelistic text, and separating between the narrator's cognition and personality awareness.

keywords: Metanarrative, Science Fiction, cognitive sciences, Yacoub Al-Sharoni.

Tamer Abdulaziz

Department of Rhetoric and Criticism, Faculty of Dar Al Uloom, Minia University, Arab Republic of Egypt.

tamer81m@yahoo.com

مقدمة

تعدّ الإدراكيات أحد المباحث اللسانية المعاصرة التي تهتم بالبحث في النظام المفهومي الذي يحكم امتلاك الذهن المعرفة، وكيفية تطويرها، وغير ذلك من المباحث الذهنية، وتقدّم آليات جديدة لدراسة النصوص ومقاربتها بانفتاحها على حقول معرفية متعددة، وهو ما يدفع إلى التنبه لدورها في قراءة أدب الطفل والكشف عن طبيعته الإدراكية ووظائفه؛ بما يحفز لتقديم رؤية جديدة في جانب بكر من الدراسات المعرفية القليلة المتعلقة بأدب الطفل من خلال التركيز على مسألة الوعي بالكتابة في الخطاب الميتاسردي الذي يتم توظيفه في أدب الطفل، وتحديداً رواية الخيال العلمي الموجهة للطفل، بما يتضمنه هذا النمط السردي من آفاق معرفية واستشرافات مستقبلية؛ وبخاصة حين يتعانق معها التراث الأسطوري الموظَّف في الخطاب الميتاسردي.

وقد اختار الباحث رواية (سفن الأشياء الممنوعة) للأديب المصري "يعقوب الشاروني"[1] نموذجاً للتطبيق، حيث تتميز الرواية بتوظيف بنى تراثية شكَّلت نمطاً تجريبياً، يتجاوز النمطي والسائد في أدب الطفل، كما

(١) يعقوب الشاروني أديب مصري، ولد عام ١٩٣١م بالقاهرة، وهو متخصص في الكتابة للطفل، حتى إنه يعد أحد أهم رواد أدب الطفل، وله أكثر من ٤٠٠ كتاب للطفل ما بين قصص وروايات. وحصل على عدد من الجوائز، من بينها جائزة الدولة لأدب الطفل بقطر عن هذه الرواية (سفن الأشياء الممنوعة) عام ٢٠١٤م. وسيعتمد البحث على طبعة وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ٢٠١٥م، فهي الطبعة الوحيدة للرواية، وسيتم توثيق النصوص المقتبسة في متن البحث.

تضمّنت رؤى جديدة تكرّس لنمط كتابي تم بناؤه بوعي تام لتحقيق وظيفته التواصلية للفئة الموجّه إليها، ويُبنى النسق التصوري في الخطاب الميتاسردي للرواية على علاقة امتدادية، تجعل من تجارب الماضي وقوداً للحاضر.

ويُعْنى البحث بمقاربة رواية (سفن الأشياء الممنوعة) من منظور يجمع بين السرديات والإدراكيات[1] للكشف عن طبيعة توظيف الخطاب الميتاسردي وآلياته ووظائفه، وكيفية توظيف النص السردي الموجه للطفل الخطاب الميتاسردي، والتقنيات التي تُعبِّر عن ذلك، ومدى إمكانية تراسل الخطاب التاريخي الأسطوري مع الخطاب العلمي الاستشرافي، وكيفية امتزاج الأفضية الذهنية.

ويتبع البحث المفاهيم التي طرحتها الإدراكيات ونظرية السرد لإدراك النسق التصوري الذي يحكم بنية رواية الخيال العلمي الموجهة للطفل، وذلك لتقديم مقاربة نقدية فاحصة لمدّونة البحث، وهو ما يتطلب

(١) لم أقف على دراسة نقدية واحدة تناولت الرواية إلا ندوة تعريفية عقدتها النقابة العامة لاتحاد كتاب مصر، في المؤتمر الثالث لأدب الخيال العلمى حول جماليات السرد فى أدب الخيال العلمى العربى، حيث قدَّم يعقوب الشارونى روايته (سفن الأشياء الممنوعة) الفائزة بجائزة الدولة لأدب الطفل ٢٠١٥م، بقاعة مؤتمرات اتحاد كتاب مصر، في يوم الاثنين الموافق ٣١ ديسمبر ٢٠١٨م. ويمكن مراجعة رابط الخبر:

https://ahlmasrnews.com/769243

وكذلك لم أقف على أي دراسة متعلقة بالخطاب الميتاسردي في أدب الطفل، أو مقاربته من المنظور إدراكي.

الاستعانة بنظرية الفضاء الذهني لتورنر وفوكونياي، إضافة إلى مفـــاهيم التجريب الملحمي لبريخت، والاسترجاع الزمني لجينيت.

ويطرح البحث في البداية تمهيداً نظرياً يتناول بعض المفاهيم المتعلقة بموضوعه كالإدراكيات وأدب الخيال العلمي الموجه للطفـــل والخطـــاب الميتاسردي، ثم يكشف البحث في الإطار التطبيقي آليات توظيف الخطاب الميتاسردي ومزج الأفضية الذهنية في الرواية، وذلك من خلال المحاور الآتية: التداخل النصي/التضمين، الإدراك المباشـــر ودراميـــة تجـــارب الوعي، الفضاء الذهني والمزج المفهومي، التجريب الملحمي والتجربـــة المجسّدة، تقنية الاسترجاع وعلاقات التماثـــل، إدراك الســـارد ووعـــي الشخصية.

الإدراكيات:

اختلف اللسانيون العرب المعاصرون في ترجمة مصطلح (Cognitive) نسبةً إلى المصدر (cognition) إلى عدة ترجمات، هي: (العرفني، العرفنة)، و(المعرفي، المعرفة)، و(العرفاني، العرفان)، و(الإدراكي، الإدراك).(١)

ورغم هذه الاختلافات الواضحة؛ فإنها لا تنفي دقة هذا الطرح المعرفي، ووضوح بعض آلياته ومفاهيمه في الثقافة العربية؛ إذ "ليست الكلمات إلا حاثات لبناء المعنى في الذهن. وليس ضارا أن تحفل اللغة

---

(١) راجع في هذه الاختلافات: – د. محيي الدين محسب: الإدراكيات؛ أبعاد إبستمولوجية ووجهات تطبيقية، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٧م. – د. الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م. – د.محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
ويمكن مراجعة التأصيل العلمي لاختيار الدكتور الأزهر الزناد مصطلح (العرفنة) مقالاته المعنونة بـ "في مصطلح "العرفنة" ومشتقاتها"، في مدونته http://lazharzanned.blogspot.com/ منشورة في ٢٠١٢/٤/٢٣م، وذلك عبر الرابط الآتي:

http://lazharzanned.blogspot.com/2012/04/blog-post_22.html

وقد حرص الباحث على إثبات هذه الاختلافات في البداية؛ لأن اللسانيين والنقاد الذين يرون ترجمة المصطلح على النحو المذكور يتبنونه في دراساتهم، واقتضت أمانة النقل في بعض النصوص المقتبسة في ثنايا البحث أن تُترك المصطلحات كما هي دون تعديل، ودون استبدالها بمصطلح الإدراكيات الذي يتبناه الباحث؛ فوجب التنبيه إلى ذلك.

الاصطلاحية بالمترادفات. ولكن الضار الاختلاف في التحديد الدقيق والصحيح للمفاهيم في سياقاتها. وهذا ما يطرح في كل مرة إشكالية التعامل مع المصطلح الأجنبي"[١]. وإنْ كان مصطلح "الإدراكي" في الثقافة العربية أقرب إلى الدلالة المفهومية للمصطلح، وبخاصة أن "عبارة المعرفي تبعد بنا عن النشاط الداخلي للذهن وتحيل على معنى النشاط العلمي والفكري الخارجي عموما، أمّا عبارة العرفاني فقد ارتبطت بالفكر الصوفي"[٢].

وتقع الإدراكيات ضمن الحقول البينية التي تتنازعها حقول معرفية متعددة، كعلم النفس والفلسفة والطب... ومجال دراستها الخطاب والأدب. وإذا كان الأمر كذلك فإن النشأة أو الجذور ستكون متشعبة، حتى يمكن أن تمتد إلى أرسطو وأفلاطون في محاولة فهم طبيعة العقل والتفكير الإنساني. غير أن المصطلح ذاته "اللسانيات الإدراكية" يعود إلى منتصف السبعينيات من القرن العشرين مع استخدام لايكوف له للمرة الأولى في تصنيفه للاستعارة التصورية، ثم ارتبطت بجهود مارك جونسون معه،

---

(١) انظر: د. عمر بن دحمان: المعرفة/ الإدراك/ العرفنة؛ بحث في المصطلح، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو – كلية الآداب واللغات – مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، العدد ١٤، مارس ٢٠١٣م، ص٢١. وهذا البحث محاولة علمية جادة لمناقشة ترجمات المصطلح، ويرى أن المصطلح الشائع (المعرفة) أدقها في الاستعمال.

(٢) د. صالح بن الهادي رمضان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي "الاستعارة أنموذجاً"، ندوة "الدراسات البلاغية – الواقع والمأمول"، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٢ه، ص٨١٥

والأفضية الذهنية لـــ (تـــورنرTurner، وفوكونيـــاى Fauconnier) وغيرهم ممن أسسوا للنظرية[١].

ويبقى المهم تحديد مفهوم المصـــطلح؛ فالإدراكيـــات Cognitive sciences بشكل عام "علم يبحث في كيفية امتلاك الـــذهن المعرفـــة، وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتســـاب، وفـــي كيفيـــة احتفاظ الذاكرة بالمعلومة واستعمالها عند الحاجة، إلى غير ذلـــك مـــن المباحث الذهنية"[٢].

ويطرح جاكندوف Ray Jackendoff ســـؤالين متلازمـــين حـــول النظام المفاهيمي للإدراكيات/ العرفانيات يـــوجزان مجـــال دراســـتها، وهما: ما هي طبيعة المعنى في لغة البشر بحيث نستطيع أن نتحدّث عما

(١) لمزيد من التفاصيل حول النشأة التاريخية للإدراكيات؛ راجع: بريجيت نرليش، وديفيد كلارك: اللسانيات الإدراكية وتاريخ اللسانيات، ترجمة: د. حافظ إسماعيلي علوي، مجلـــة أنساق، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، المجلد الأول، العـــدد الأول، ٢٠١٧م، ص ٢٦٩ – ٢٨٠. وأيضاً: د. محيي الدين محسب: الإدراكيات؛ أبعاد أبستمولوجية ووجهات تطبيقية، ص ٩ –٤٢.

(٢) انظر: عبد الإله سليم: بنية المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، دار توبقـــال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٨. ولمزيد مـــن التفاصـــيل حول مفاهيم النظرية الإدراكية: راجع: العدد الذي خصصته مجلة فصول القاهريـــة لـــــ الإدراكيات، المجلد (٢٥/ ٤)، العدد (١٠٠)، صيف ٢٠١٧م.

ندركه بحواسّنا وعما نفعله؟ ومن وجهة نظر علم النفس: ماذا تكشف بنية اللغة الطبيعيّة النحويّة من طبيعة الإدراك الحسّي والعرفان؟[١]

وترتبط الإدراكيات بمجموعة من الأسس والمبادئ النظرية والمنهجية التي تعتبر الظاهرة اللغوية ظاهرة نفسية ذهنية لا يمكن فهمها إلا في علاقتها بباقي الظواهر الذهنية الأخرى المرتبطة بطبيعة المقوَلة البشرية ومختلف الإستراتيجيات الإدراكية والمعرفية التي تحدد صلة الإنسان بعالمه[٢]. فالإدراك عملية تنظيمية لعلاقة الإنسان بالأشياء من حوله من خلال انطباعاته الحسية أو النفسية أو الذهنية، وتحاول الإدراكيات تفسير هذه العلاقة، فقوام برنامج الأنحاء الإدراكية –كما يذكر الدكتور الأزهر الزناد – على "تناول اللغة من حيث طبيعتها ووظيفتها الأساسيتان: فهي نشاط عرفنيّ في ذاتها، وحامل لتمثيلات عرفنيّة، ولذلك وجب تناولها من زاوية خصائصها الدلالية العرفنية، ومن زاوية تفاعلها وسائر الملكات العرفنية من قبيل الإدراك والتذكّر والتصوير والعمل والتجسدن وتمثيل البيئة والسياق وما إلى ذلك. ويمكن أن يختزل برنامج اللسانيات العرفنية في دراسة الأبعاد العرفنية في التواصل اللغوي"[٣].

---

(١) راي جاكندوف: علم الدلالة والعرفانية، ترجمة: عبد الرزاق بنور، مراجعة: مختار كريّم، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠م، ص ٤٧

(٢) د. غسان إبراهيم الشمري: عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة، مجلة أبحاث لسانية، معهد الدراسات والتعريب، الرباط – المغرب، المجلد ١٣، العدد ٢/١، ٢٠٠٨م، ص٨٧

(٣) د. الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، ص ٢٧، ٢٨.

وتتنوع مجالات دراسة الإدراكيات ما بين تقديم وصف متكامل للمنظومة اللغوية على المستوى الذهني (مثل أعمال جاكندوف)، أو العناية بالمظهر الدلالي ممثلاً في الاستعارة (لايكوف)، أو بمستوى الخطاب (فوكونيي)، أو الأعمال المتعلقة باللغة والإنسان التي لها مداخل مرتبطة بالبيولوجيا وعلوم الأعصاب واللسانيات والأنثروبولوجيا (ستيفن بيكر)[١]... وسيُعنى البحث بالنظام المفاهيمي في الإدراكيات من خلال مجال الفضاء الذهني عند (فوكونياي وتورنر)، وكما تطرحه رواية (سفن الأشياء الممنوعة).

أدب الخيال العلمي الموجه للطفل:

إن محاولة البحث عن تعريف محدّد لمصطلح "أدب الخيال العلمي" يبدو أمراً صعباً، و"كما في سائر الأمور المتعلقة بالأجناس الأدبية، تختلف الآراء، ويصعب الوصول إلى مفهوم جامع مانع، فكل التعريفات تستغرق بعض ملامحها ولا تغطيها كلها، ولكنها تومئ إلى خصائصها الأساسية"[٢]. وتعد مشكلة الأجناس من أهم القضايا الأدبية التي حظيت باهتمام الشعرية Poetics خصوصاً، وغيرها من مباحث نظرية الأدب عموماً، وظلت هذه المسألة مجالاً خصباً للنقاش والبحث؛ لذلك لا نستطيع تحديد مفهوم الجنس على قاعدة التسميات فحسب، إذ يجب أن تتم دراسة

(١) انظر: المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩

(٢) د. ماهر شفيق فريد: عرض لترجمة حسن حسين شكري (من أدب الخيال العلمي؛ ١٥ قصة قصيرة)، مجلة القاهرة، العدد ١٠٦، ذي الحجة ١٤١٠ه، يوليو ١٩٩٠م، ص ١٠٢

الأجناس انطلاقاً من خصائصها البنيوية وليس انطلاقاً من أسمائها[١]؛ لذا فطبيعة النوع وحدوده البنائية هي التي تُحدِّد مفهومه.

عرض المترجم حسن حسين شكري لعدد من المفاهيم التي تبدو متضاربة لدى بعض النقاد والباحثين الأوروبيين حول أدب الخيال العلمي أو ما سَمَّاه القصة العلمية[٢]، وتبدو تلك المفاهيم إشارات لملامح وخصائص هذا النوع الأدبي. وقد أوجز الدكتور سعد أبو الرضا تلك المفاهيم بإشارة كلية تجمعها اعتماداً على وحدة جوهرها؛ فذكر أن قصص الخيال العلمي "ضرب من القصص يوظف فيه الأدب منجزات العلم، أو يستشرف ما يمكن أن يأتي به المستقبل من تكنولوجيا، عندما يطوّع العقل الطبيعة لخدمة الإنسان وتقدمه، بعد فهمه لقوانينها؛ من ثم تتخذ هذه القصص بيئتها في أماكن غير تقليدية كالكواكب وأعماق البحار وباطن الأرض، ويصبح السفر في الفضاء والغوص في البحار، واختراق جوف الأرض والمغامرات وسائل لإقامة هيكل الحكاية في هذه

(١) راجع: تزفيتان تودوروف: الأجناس الأدبية، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، السعودية، العدد الرابع، صفر١٤١٩هـ- يونيه١٩٩٨م،ص٤٧، ٤٨. وأيضاً: د. أحمد المسناوي: نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثالث، المجلد الأربعون، يناير – مارس ٢٠١٢م، ص٢٠٩.

(٢) انظر: د. ماهر شفيق فريد: عرض لترجمة حسن حسين شكري (من أدب الخيال العلمي؛ ١٥ قصة قصيرة)، مجلة القاهرة، ص ١٠٢، ١٠٣.

البيئات لتلك القصص، وقد تشكل الفانتازيا بعضها مع استفادتها من الفروض العلمية"(١).

ويقترح الدكتور سمر روحي الفيصل تعريف قصص الخيال العلمي الموجهة للطفل بأنها" القصص والروايات المكتوبة للأطفال أو الفتيان أو الكبار. وهي تتنبأ بأحداث أو مواقف أو مجتمعات علمية محتملة في الحاضر أو المستقبل، في الأرض براً وبحراً وجَواً، وفي الفضاء الخارجي، انطلاقاً من حقائق أو فرضيات علمية معروفة في الحاضر"(٢)؛ أي أنها تبقى متسقة مع لغة العلم وفرضياته المحتملة.

إن أدب الخيال العلمي في الأساس يقوم على شقّين يتجليان من صيغته الاصطلاحية وهما: الخيال، والعلم. فالخيال هو السبيل لاستكشاف المجهول وتجاوز الواقع، وهو ركيزة الأدب بشكل عام، وتنبع أهميته من محاولة عكس الواقع إلى الرغبة في تغييره، وتحريكه أحد أهم أهداف أدب الطفل بشكل خاص. أما العلم فقوامه محاولات لاستكشاف قواعد الطبيعة وقوانينها الثابتة أو المحتملة؛ ومن ثم فإن أدب الخيال العلمي بشقيه وفي اتصاله بأدب الطفل يُبنَى على المفاهيم ذاتها، ليس من أجل تقديم معارف أو احتمالات علمية تنطلق من حقائق ووقائع ثابتة فحسب،

(١) انظر: د. سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال؛ أهدافه ومصادره وسماته؛ رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٦ه، ٢٠٠٥م، ص ١٧٩

(٢) د. سمر روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم – قراءة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص ٤٦، ٤٧

وإنما لتنمية القدرات الذهنية لدى الطفل، وتغليب لغة العقل، وتغذية العاطفة نحو شخصيات يألفها ويحبها؛ بتقديم نماذج عملية وشواهد دالَّة لوقائع مروِّية تُثبِت ذلك، ولا يمكن أن يكون المستهدف منه هو القيم التربوية فحسب، وإنْ كان يعالجها(١).

إن اكتساب مهارات التفكير وتنمية النشاط الذهني وعمليات الإدراك والتخيل لدى الأطفال من أعظم مكتسبات قصص الخيال العلمي، فضلاً عن أثرها البيِّن في تواصلية الطفل وتفاعله مع المنجزات العلمية الراهنة بأسلوب فني مشوّق يسهم في تنمية الذوق والإحساس من جهة، وتقديم الجانب العلمي في قالب قصصي مُشوِّق من جهة أخرى، وهو ما يحقق المرجو منها طالما كانت بعيدة عن الخرافات أو الفانتازيا أو الغرائبيات التي تتنافى مع المنطق العلمي الذي يُبنَى عليه النسق التصوري في رواية الخيال العلمي، والتي لها منطق آخر يُرجَى منه دفع الخيال أو استجابة نفسية لدى الطفل أو انتصار للقيم، لكن ينبغي أن تنأى عن

(١) يؤكد ذلك الدكتور هادي نعمان الهيتي بقوله: "تهيئ بعض قصص الخيال العلمي نشر حقائق علمية بأسلوب فيه كثير من جوانب التجسيد الفني، ونشر أفكار مختلفة عن صور المستقبل. ومع هذا فإن هدف هذه القصص ليس إيصال المعلومات إلى الأطفال، بل إشباع مخيلاتهم ودفع عقولهم إلى التفكير في آفاق أكثر سِعة. لذا تعد تنمية قدرة الطفل على التخيّل والتأمّل والمرونة أحد أهداف هذه القصص. انظر: د. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٢٣)، الكويت، ١٩٨٨م، ص ١٨٦

الإغراب والشطط والمبالغة التي تُبعِد الطفل ذهنيا عن المدْرَكات المستهدَف إيصالها للطفل.

وتهتم رواية الخيال العلمي بجانب له بعد فلسفي أكثر لدى الطفل يتصل بملكات التفكير؛ فالخيال العلمي "مقتصر على المواد الموجَّهة للطفل بأسلوب التَّخييل المبتكر الذي يفارق الواقع إلى فضاءات محتملة غير حقيقيّة، لكنها مأمولة أو محلوم بها، تنشِّط فاعليّة التفكير عند الطفل، وهذه الفضاءات هي مجالات العلوم الكونيّة كلها من جغرافيا وتاريخ وفلك ومخترعات تتعالق بصورة أو بأخرى بكائنات الطبيعة أيضاً، وتشتغل على الفيزيائي ولذّة اكتشاف تحوُّلاته"(١). وتؤكد سوزان شنايدر Susan Schneider أن "التجارب الفكرية هي تصورات متخيلة، إنها نوافذ على الطبيعة الجوهرية للأشياء، والتجربة الفكرية الفلسفية هي موقف افتراضي في مختبر المخ، يتصور شيئاً ما يتخطى غالباً حدود التقنية الحالية أو حتى يتناقض مع قوانين الطبيعة، لكن من المتوقع أن يُظهر ذلك أمراً فلسفياً مستنيراً أو جوهرياً حول المسألة الجاري معالجتها يمكن لتجارب التفكير أن تُظهر نقطة ما، أو تكون وسيلة تسلية، أو تبين لغزاً، أو تكشف تناقضاً في التفكير، وتدفعنا إلى تقديم المزيد من التوضيح. بالفعل لتجارب التفكير تاريخ فكري متميز. يعتمد ابتكار النظرية النسبية وتفسير ميكانيكا الكم على تجارب التفكير إلى حد

(١) د. راشد علي عيسى: الخيال العلمي في أدب الأطفال، مجلة أفكار، عمان، الأردن، العدد ٣٤٣، آب ٢٠١٧م، ص٣٩.

كبير."[١] بل تذهب إلى "أن بعضاً من أفضل حكايات الخيال العلمي هي في الحقيقة أنواع مطوّلة من تجارب التفكير الفلسفي"[٢].

ومن ثم فإن جوهر الروايات أو القصص الموجهة للطفل من فئة الخيال العلمي يجب أن تنمي هذا الجانب؛ فتغوص في أعماق نفس الطفل لتنقلها إلى التحليق في عوالم رحبة من الفكر والخيال. فرواية الخيال العلمي الموجهة للطفل نمط من الروايات ذات توجّه علمي تنبؤي، تبنى على اختراق الحيز المكاني المعهود والزمن الآني إلى فضاءات غير مألوفة وعوالم بديلة وأزمنة مستقبلية، ومع ذلك تستند أرضيتها إلى حقائق علمية ثاوية أو محتملة، فتمثِّل أدباً ذا طبيعة خاصة ينفصل بها نسبياً عن طبيعة الأجناس السردية الأخرى الموجهة للطفل كالقصة والمسرحية؛ فالتفاعل المستمر بين ثنائيتي الخيال/ الأدب والعلم يفرز خاصية مستقلة هي التي تتحكم في ذلك النسق التصوري الذي يشكّل هذا العالم السردي.

(١) سوزان شنايدر: تجارب تفكير: الخيال العلمي كنافذة على الألغاز الفلسفية، ضمن كتاب: الخيال العلمي والفلسفة – من السفر عبر الزمن إلى الذكاء الفائق، تحرير: سوزان شنايدر، ترجمة: عزت عامر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥.

الخطاب الميتاسردي:

من السمات المميزة لأدب الطفل بشكل عام أن النسيج السردي فيه يقوم على ما يُسمَّى بشعرية البساطة، ما يعني أن البناء السردي يقترب فيه المبنى الحكائي من المتن الحكائي؛ فتسير فيه الأحداث بشكل يبدو طبيعاً دون خرقٍ كبير أو مبالغة في تجاوز الشكل الطبيعي للسرد، فتقلّ المنحنيات الزمنية مثلاً، ولا يعتمد البناء السردي على نمط تراسلي أو تناوب سردي تتقطع فيه الأحداث ويُعَلَّق بعضها، حيث إن "تقديم الحوادث بحسب تسلسلها الزمني والسببي ملائم للطفل، أي أن الحبكة في حكاية الأطفال تبدأ حيث تبدأ الحكاية، ولا يُشتَرط هذا الأمر في حكايات الكبار . .. إن الإمكانات وافرة للإتيان بحبكات كثيرة إذا كان النص موجهاً للكبار، في حين تحتاج حبكة الأطفال إلى البساطة والوضوح والّتماسك بترتيب الحوادث ترتيباً زمنياً وسببيا"(١).

غير أن هذه القاعدة ليست على إطلاقها، وبخاصة في رواية الخيال العلمي الموجهة للطفل؛ حيث يحمل هذا النمط من الإبداع خصوصيات مائزة، لعلّ في مقدمتها أنه يوجَّه إلى فئة مميِّزة نسبياً بقصد تنمية القدرات الذهنية ومهارات التفكير، والخروج عن السائد، فيجوب معه في عوالم غير مألوفة، تنأى عن البساطة إلى أمور علمية ومسائل ذهنية قد تبدو معقَّدة، لكنها تتم عن وعي مقصود، وهو ما يجعل من خرق النسيج السردي المألوف في أدب الطفل نمطاً يخضع للوعي المقصود ذاته، لكنه

(١) د. سمر روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم – قراءة نقدية، ص ٤٦، ٤٧

يبقى – نسبياً – خارج قواعد اللعبة السردية المعدَّة للطفل؛ ما يسمح بقيام تعددية سردية تتيحها قواعد اللعبة الجديدة وقوانينها التي تحضّ على التجريب، وهو ما يعطي هذا النمط الإبداعي طابعاً مميزاً له عن النمط التقليدي، على نحو ما نجده بوضوح في مدونة البحث التي تمثل نموذجاً عملياً للميتاسرد.

يقوم البناء السردي في الميتاسرد Metanarrative على تعددية نصية أو تعددية حكائية في النص الروائي؛ إذ لسنا أمام حكاية واحدة، بل أكثر من حكاية متداخلة، أو نص متداخل، تنهض على خرق للتقاليد الثابتة في الحكي، وتجريب لشكل كتابي ذي توجّه قصدي نحو التعددية واللغة الشارحة، "فالميتاسرد، في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثّل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكّرات مفقودة وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمُّس طبيعة الكتابة الروائية"(١)؛ فيصير النص ذا طبيعة افتراضية لتعددية البنية.

وإذا كان الميتاسرد يعدّ شكلاً من أشكال الوعي بالكتابة؛ فإن ذلك يرتبط بإدراك الكاتب للفصل بين عملية السرد التي يقوم بها السارد والتوجيه القصدي الذي ينفصل فيه السارد عن مهمته الأساسية للتنويه

(١) فاضل تامر: المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ٨

بعملية الكتابة والعالم المتخيل الذي يدور حوله السرد؛ فإنتاج الخطاب الروائي في الميتاسرد يتم مرتبطاً بالوعي به، فالكاتب "في الوقت الذي يبدع عالماً متخيلاً، يقدم إفادات وتصريحات حول ذلك العالم المتخيل؛ فيتم كسر التمييز بين الإبداع والنقد اللذَين يتمّان من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضاً من خلال إنتاجه إياها ينتج وعياً نقدياً يمارسه عليها"(١)، من خلال بعض الإشارات التذكيرية التي يقدمها السارد والمتعلقة ببعض وظائفه السردية الموجِّهة للقارئ، وذلك بوعي من الكاتب الموجِّه لتلك الأداة السردية.

ويميز الدكتور سعيد يقطين بين شكلين من أشكال الميتاسرد أو الميتارواية:

الأول يأتي على شكل بنى نصية صغرى ترتبط بإحدى البنى النصية الأساسية وتقيم معه علاقة خاصة أينما وجدت تلك البنية الأساسية في النص. وفي الشكل الثاني يأخذ الميتاروائي شكل بنية نصية كبرى لها شبه استقلال عن بنية نصية أصلية، وإنْ كان تعلقها بها خاصاً ومتميزاً عن الأولى في الشكل الأول. نسمي الأول "الميتاروائي الخاص" تمييزاً له

(١) سعيد يقطين: الميتاروائي في الخطاب الروائي المغربي الجديد، مجلة مواقف، لبنان، العدد ٧٠ – ٧١، فبراير ١٩٩٣م، ص١٩١، ١٩٢

عن الشكل الثاني "الميتاروائي العام".[١] لكنّ كليهما يبقى متصلاً بالبنية العامة للسرد؛ لأن انفصال البنى يفكك السرد، ويفقده ترابطه المفترَض، وينأى عن تحقيق الوعي المقصود، ويحول البنية النصية الممتدة في السرد إلى ما يشبه الجُزُر المنعزلة، فيبتعد السرد عن غايته التعددية.

وقد يتمثل الميتاسرد في بعض المواقف السردية المكتنزة في السياق السردي لأحداث الرواية، وتقوم بدور سرد مواز للأحداث الرئيسة، ولا تتشابه معها دلالياً فحسب، بل تسهم في بلورة الرؤية السردية وتحريك السرد، كاكتناز الرواية ببعض المواقف التاريخية أو بعض السرود التي يمكن تصنيفها على أنها تقع على هامش السرد، لكنها بلا شك تصنع فارقاً في حياة شخصيات الرواية، وتوجّه مواقفهم، وهي بنية داخلية عميقة تخضع للرؤية السردية في العمل.

ومن أنماط الميتاسرد في الرواية تضمين بعض الحكايات أو القصص القصيرة داخل المبنى الحكائي، وهو النمط الذي أشار إليه الشكلاني الروسي شكلوفسكي V. Schlovski في تمثيله لمجموعة من القصص التي تستعمل التضمين كقصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، "إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها"[٢]. وفي هذا الصدد، يقول شلوفسكي: "إنه

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٣.

(٢) ف.شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص١٤٢.

بإمكاننا أن نحدد عدداً من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى، والتي هي، بالأحرى، طريقة لتضمين قصةٍ قصيرة، قصةً قصيرة أخرى. إن الوسيلة الأوسع انتشارا هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك..."(١)

ويقوم التضمين السردي Embedding على "إدراج إحدى المتتاليات السردية في متتالية أخرى"(٢)، أو "إقحام حكاية داخل حكاية أخرى، وتختلف وظيفة التضمين السردي باختلاف حاجة السرد، كأنْ تكون وظيفته تفسيرية غايتها كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات، أو خلف الأحداث"(٣).

ويتولّد في هذا السرد المتعدد ما يطلق عليه السرد الإطار Frame Narrative وهو "سرد يتضمن سردًا آخر؛ سرد يعمل بوصفه إطارًا لسرد آخر، بأنْ يشكل محيطاً أو خلفية له،"(٤). وينبثق من الأحداث سرد جديد لا ينفصل كثيراً عن الأول، يسمى بالسرد المطمور Embedded narrative وهو "سرد يقع ضمن سرد آخر"(٥)، ويندرج ضمن

(١) المرجع السابق، ص١٤٢

(٢) انظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٥٦.

(٣) راجع: د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٥٧

(٤) انظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص ٧٤.

(٥) المرجع السابق، ص٥٦.

الميتاحكي، ويمثل مادة ثانوية لمادة الحكي الأساسية التي يقدمها السارد الأصلي، فهو الذي يستدعي الرواة الآخرين، أو يتيح لهم التعبير عن سرود متضمنة في الحكي الأساس.

ويوسّع جميل حمداوي من حدود الميتاسرد؛ فيقول: "ولم يعد الخطاب الميتاسردي أو الميتاقص اليوم مجرد تضمين أو تداخل النصوص السردية، بل يتخذ عدة أشكال تتعلق بالتناص، والنص الموازي، والعتبات، والبناء السردي، والخطاب النقدي، والخطاب التنظيري، ومتخيل القراءة، وتعدد السراد والرواة، وميتاسرد الشخصية، وتكسير الإيهام السردي، ورصد عوالم الكتابة، وشرح تكون السرود انبناء وتشكيلاً وتركيباً، وتبلورها فنياً وجمالياً ودلالياً ورؤيوياً. ومن ثم، يرتكز الخطاب الميتاسردي على تصوير عالم الكتابة السردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة أو الرواية أو الحكاية في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية أو مرآوية ذاتية. وإذا كان السرد – من جهة– يشخص الذات والواقع، فإنه– من جهة أخرى– يشخص أيضا ذاته، ويرصد عملية الكتابة نفسها، ويبرز مراحل تكونها وتطورها إلى أن يستوي النص السردي عملاً إبداعياً، يستقبله القارئ الضمني أو المفترض استهلاكا وتقبلا وقراءة ونقدا"[1]. لكن توسيع إطار الميتاسرد

(١) د. جميل حمداوي:أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص٥، ٦. كتاب إلكتروني منشور في:

http://www.alukah.net

بهذا الشكل يجعل من كل رواية ميتاسرد، ومن ثم فإن العودة إلى بعض المفاهيم المحددة لإطار المصطلح تكون أوثق في تحديد دلالته.

يرى "ويليام غاسCass William" أن الميتاسرد هو "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه بوصفه صنعة ليطرح الأسئلة حول العلاقة بين السرد والواقع"(١)؛ أي أنه يحمل إشارات دالة على ماهيته، ويتضمن عناصر مرجعية ترتبط بالحكي، كما تربط السرد بالواقع، وذلك من خلال المبنى الحكائي الذي يحيل إلى المتن السردي ومنبع السرد أو المادة الخام التي تُشكل الوعي السردي.

ويقترب من هذا المفهوم "جيرالد برنس Gerald Prince"، فيذكر في معجمه الخاص بالسرديات أن الميتاسرد هو "ما يدور حول السرد؛ سرد واصف للسرد. إن سرداً يتضمن سرداً يشكل (جزءاً) من موضوعه (أو موضوعاته) هو ميتاسرد، ولا سيما السرد الذي يحيل إلى نفسه، وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلاً؛ سرد يناقش نفسه، وينعكس على ذاته؛ وعلى نحو أكثر خصوصية، تعد الفقرات أو الوحدات السردية التي تشير صراحة للشفرات codes والشفرات الفرعية التي

(١) William Gass: fiction and figures of life, knopf, new York, 1970, p:25.

ويعد ويليام غاس أول من استعمل مصطلح metafiction الذي يترجم في العربية ترجمات متعددة، مثل: ما وراء القص، قص ما ورائي، ميتا قص، ميتا رواية، ما وراء السرد، ميتاسرد (وهو أكثرها شيوعاً).

يدل السرد على أساسها، "ميتاحكي" وتشكل علامات ميتاســـردية"[١]. إن الأمر لا يقتصر على تعددية سردية أو تداخل سردي فحسب، وإنما يحقق وظيفتين مهمتين هما التواصلية والتوجيه مـــن خـــلال الإرجـــاءات أو الإحالات أو الإشارات والتنبيهات التي يقوم بها السارد.

ومن ثم فإن الخطاب الميتاسردي ينهض علـــى تعدديـــة نصـــية أو تعددية حكائية في النص السردي؛ بتضمين بعض الحكايات الأخرى التي توازي السرد الإطار، وتحقق وظيفة تواصلية؛ فيكون ذا توجه قصـــدي ووعي بمسألة الكتابة.

الخطاب الميتاسردي في رواية (سفن الأشياء الممنوعة):

تأتي رواية (سفن الأشياء الممنوعة) ليعقوب الشاروني في خمســـة عشر فصلاً معنوناً، يعقبها خاتمة تمثل فصلاً مستقلاً يوجز الغايـــة مـــن الرواية[*]. وتدور أحداثها -كما هو الغالب على روايات الخيال العلمي- في المستقبل (عام ٢١٠٠م)، حيث تبحث الطفلة (شـــروق) مـــع أخيهـــا (ضياء) -في معمل أبيهما لإصلاح سفن الفضاء- عن الحكايات الخرافية التي جمعتها الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض ومسحتها مـــن ذاكـــرة الناس وتخلَّصت منها في سفينة فضائية من سفن الأشياء الممنوعة؛ لأنها لا تتناسب مع عصر العلم. لكنّ إيمان الطفلة (شروق) بأن الخيـــال هـــو السبيل للتوصل إلى أي اختراع أو اكتشاف يدفعها لمحاولة العثور علـــى

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص١٠٩

(*) تقع الرواية في ٦٠ صفحة.

تلك الحكايات. وتنجح في الوصول إلى بيانات تلك السفينة، ويقرران سوياً التوجه إلى الفضاء لاستعادة تلك الحكايات، ويقودان سفينة والديهما المزوّدة بصاروخين ذي قوة مغناطيسية جبارة ويتمكنان من إطلاق صاروخ يستطيع إعادة تلك السفينة، غير أن الالتحام القوي للسفينتين، ينتج عنه تعطل السفينة وأجهزة التوجيه والاتصال بها. وتُرجِئ شروق موقف سبيل العودة إلى الأرض، وتمرّ إلى سفينة الممنوعات، وتعثر على صندوق الشرائح الالكترونية المسجل عليها الحكايات الممنوعة.

وتجد شروق في تلك الحكايات سبيلاً لصرف ذهنيهما عن استحالة العودة؛ فيشاهدان من خلال التقنيات المجسمة ثلاثية الأبعاد –اللتين يصبحان بها في قلب الأحداث– بعض المشاهد لمواقف مستحيلة لثلاث من تلك الحكايات: السندباد ونجاته من الجزيرة المهجورة، علاء الدين ونجاحه في إعادة قصره وعروسه، علي بابا ونجاحه في التخلص من اللصوص الأربعين؛ إذ استطاعوا جميعاً التغلب على ما يُظَنّ أنه مستحيل. ويهتدي شروق وضياء إلى إرسال إشارات الليزر التفاعلية التي تحدد مكان سفينتهما الفضائية، إذ تعلَّما من تلك الحكايات أنْ يُجرِّبا كُلَّ شيء، ويتوقعا أيّ شيء. ورغم ضعف ذلك الاحتمال فإنه بالفعل تستقبل رسالة استغاثتهما إحدى السفن، وقبل أن تصل إليهما، قامت شروق بنسخ صورة من أصعب المستحيلات في الحكايات الممنوعة، وفصلت سفينة الممنوعات عن سفينتهما. وحين عادا إلى الأرض بدأت (شروق) في نشر تلك الحكايات، حتى صارت حديث الشباب والصغار حول طرق

التفكير والسلوك التي تقدمها وما تفتحه من أبواب للخيال. وتم تخصيص يوم عالمي للإفراج عن الحكايات الممنوعة، ووجدت الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض مضطرة لعقد مؤتمر عالمي لمناقشة تلك القضية، حتى أقامت استفتاء بين سكان الأرض لإعادة تلك الحكايات؛ فكانت النتيجة مذهلة بموافقة غالبية سكان الأرض على العودة للسماح بالاستمتاع بتلك الحكايات الممنوعة، وأصبح اسمها الحكايات المحبوبة.

كما هو واضح من أحداث الرواية أنها تستند – بوصفها تنتمي إلى أدب الخيال العلمي– إلى بعض التطورات العلمية الموجودة بالفعل والمحتملة. من التطورات القائمة بالفعل، سفن الفضاء، وتقنيات (3d) أو الواقع الافتراضي. أما المحتملة أو المتوقعة فمثل سهولة سفر الإنسان بشكل عام إلى الفضاء، وتحويل الحكايات التراثية إلى شرائح إلكترونية يمكن مشاهدتها مجسمة (3d)، واختراع روبوت صاروخ القوة المغناطيسية الجبارة لإعادة سفن الفضاء التى تخرج عن السيطرة. أما من جهة قيمتها التربوية والتعليمية؛ فإنها توجّه إلى استخدام آليات التفكير العلمي القائم على الملاحظة والتجريب، وهو أحد مستهدفات رواية الخيال العلمي، كما ذُكِر مِن قبل. وتطلق الرواية – أيضاً – تحذيراً من مقاطعة التراث الإنساني تحت ستار التقدم العلمي وتجاوز الماضي؛ ومن ثم فإنها تعيد للماضي الإنساني حقه، دون الانفصال عن منجزات الحاضر، تحت راية (الأصالة والمعاصرة)، وأن تقدم الحضارات مرهون بإستراتيجيات تغيير النظرة إلى الماضي. وكذلك تلمّح الرواية

إلى القدرات الإبداعية وملكات التفكير غير التقليدية لدى الأطفال، وتغّير النظرة إليهم بضرورة استثمار قدراتهم وتوجيهها بداية من تغيير عادات التعامل بين الكبار والصغار، وفي النهاية تقدّم نموذجاً لإمكانية توحيد العالم والانتصار للقيمة والمبدأ الإنسانيين، وتعيد للطفولة حقها في الاستمتاع بحكايات التراث، وتوجيه الحكي لتنمية مهارات الذات وإستراتيجيات التفكير.

ويتحقق الخطاب الميتاسردي في رواية (سفن الأشياء الممنوعة) بعناصره السردية المتضمنة إحالات سردية ترتبط بالسرد، وتنجز وظيفته التواصلية، ويتم تشكيل هذا الخطاب بوعي تام يحقق أهداف السرد، ويرتبط بوعي الشخصية الرئيسة في الحكاية من خلال ربط واقعها بتجارب الوعي المتماثل في بعض الحكايات الأسطورية التي يعتمد عليها الخطاب الميتاسردي في الأساس عن طريق التداخل النصي أو التضمين الموظَّف في سياق السرد.

التداخل النصي/التضمين:

من أجل تحقيق يعقوب الشاروني الخطاب الميتاسردي وتعددية البنية الحكائية وابتعاده عن النمطية، ورغبة في خوض غمار التجريب السردي في روايته (سفن الأشياء الممنوعة) يعتمد على التداخل النصي بتضمين نصوص من التراث الأسطوري في (ألف ليلة وليلة)، وتحديداً ثلاث حكايات من نص الليالي، وهي حكايات: (السندباد البحري مع طائر

الرخ، وعلاء الدين والمصباح السحري، وعلي بابا واللصوص الأربعون).[١]

يؤكد ديفيد سيد أن "كل النصوص نصوص متداخلة لأنها تولِّد معناها من خلال الإشارة إلى نصوص أخرى، لكن عنصر التداخل النصي في الخيال العلمي يحظى بتأثير أقوى من المعتاد"[٢]، وهو بالفعل ما نجد أثره في هذه الرواية، حيث إن توظيف التراث، وتحديداً النمط الأسطوري منه، في رواية تنتمي إلى أدب الخيال العلمي يعد نمطاً تجريبياً تم فيه مزج الماضي والحاضر في لقطة واحدة، وكذلك ترك أثراً قوياً في توجيه خيال القارئ ونشاطه الذهني؛ فضلاً عن شخصيات الرواية.

يعتمد السرد في الرواية على السارد الموضوعي[٣] الذي يتم من خلاله إدراك العمل؛ فهو سارد خارجي يروي بضمير الشخص الثالث

---

(١) تشغل هذه الحكايات الصفحات ٢٩ : ٤٩ من إجمالي ٦٠ صفحة هي عدد صفحات الرواية، فتمثل ثلث الرواية تقريباً.

(٢) ديفيد سيد: الخيال العلمي- مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص ١١٨.

(٣) يقول "توماشفسكي" بأنه "يوجد نمطان رئيسان للحكي: سرد موضوعي objectif وسرد ذاتي subjectif، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه."راجع: توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين= =المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص١٨٩.

(ضمير الغائب)، ونتعرف إلى الشخصيات والأحداث من خلال صوته، ويسير السرد في نسق زمني صاعد تبدأ الأحداث من بداية اكتشاف شروق للحكايات الممنوعة ومحاولة البحث عنها والوصول إليها، وعندما تتمكن من العثور عليها في إحدى السفن الفضائية يخفت صوت السرد الخارجي الموضوعي ليحلّ محله السرد المشهدي، ويتحول النسق الزمني أو نظام ترتيب الأحداث إلى نسق زمني متقطع، ويوظف الكاتب إستراتيجية أخرى وجديدة تُشبه الاستباق الزمني الذي يتصدر الرواية ويُغلِّف أحداثها، وتتصل تلك الإستراتيجية أيضاً بأدب الخيال العلمي، وهي إستراتيجية السفر عبر الزمن، ولكنه ليس إلى المستقبل، كما بدأت الرواية تجنباً للتكرار، وليس إلى الواقع الراهن أو الزمن الحاضر، كما في زمن القراءة، بل إلى الماضي البعيد، وتحديداً القرن الثالث الهجري، حيث حكايات ألف ليلة وليلة. إنّ السفر هنا عبر الزمكان، فانتقال شروق وضياء كان إلى الزمن الماضي الذي يختلف عن الزمن الاستباقي (٢١٠٠م) وإلى مكان مختلف عن الفضاء الذي يسبحان فيه، وتتشكل من هذا الفضاء الاستباقي مادة الحكي الأساسية في السرد -وفق ما

ويميز جينيت بين نمطين من الساردين: السارد خارج نطاق الحكي: وهو يقابل السرد الموضوعي عند توماشفسكي. والسارد داخل نطاق الحكي: وهو يقابل السرد الذاتي عند توماشفسكي. راجع: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص ٢٥٤-٢٦٢

يُتصوَّر في رواية الخيال العلمي- حيث تقرأ (شروق) أن هناك ما يسمى بالحكايات الممنوعة التي أقصتها إدارة كوكب الكرة الأرضية عن أذهان الناس فمسحتها من الذاكرة وأودعتها في إحدى السفن الفضائية، وتقرر شروق بصحبة أخيها ضياء الانتقال إلى الفضاء عبر سفينة أبيهما الفضائية للعثور على تلك السفينة؛ ومن ثم تلك الحكايات الممنوعة، وينجح الأخوان في استعادة تلك الحكايات والتعرف إليها بعد رحلة من الصعوبات، وهنا تبدأ تعددية الحكي ويتولد السرد المطمور الذي يفارق الزمن الاستباقي بالعودة إلى التاريخ الأسطوري وحكايات ألف ليلة وليلة:

(تناولَتْ شروق الشريحةَ، وثَبَّتَتْها في مُشَغِّلِ الكمبيوترِ، ولمسَتْ مكانًا على الشاشةِ، فظهرَ عنوانٌ كبيرٌ:

«السندبادُ وأصعبُ المستحيلاتِ»

ومن الشاشةِ الصغيرةِ التي أمامَها، نقلَتْ شروق ما ظَهرَ أمامَها إلى شاشةٍ مُتَّسعةٍ تملأُ مساحةً أكبرَ من جدارِ السفينةِ ..كانَتِ الشخصياتُ التي ظهرَتْ على الشاشةِ وما حولَها من عناصرَ، مُجسَّمةٍ ثلاثيةِ الأبعادِ، كالتي نراها بالنظاراتِ الخاصةِ بالأفلامِ المُجسَّمةِ، لكنَّ هذا التجسيمَ كانَ يتمُّ أمامَ عيونِ شروق وضياء بغيرِ نظاراتٍ، فأصبحا في قلبِ الأحداثِ..

وجدَتْ شروقُ نفسَها مع أخيها ضياء فوقَ جزيرةٍ صخريةٍ صغيرةٍ، وسطَ مياهِ بحرٍ مُتَّسعٍ مُترامِي الأطرافِ، يُشاهدانِ ما حولَهما ولا يراهما مَنْ هم فوقَ الجزيرةِ..

وقفَ السندبادُ أمامَ قُبَّةٍ كبيرةٍ بيضاءَ، سطحُها أملسُ، ارتفاعُها أطولُ من طولِه هو نفسِه، دارَ حولَ القبةِ يتأملُها والماءُ يتقاطرُ من ملابسِه، ثم انطلقَ يُحدِّثُ نفَسه..) (سفن الأشياء الممنوعة، ص ٣٠: ٣٣)

وبعد أن تنتهي تلك الحكاية أو ذلك المشهد التراثي، وتعود الشخصيتان إلى الواقع، ينتقل السارد إلى الحكاية الثانية الخاصة بعلاء الدين بالأسلوب ذاته، وتذهب معه الشخصيتان لمعاينة تلك الحكاية بالنظام المشهدي ذاته:

(وقبلَ أن يجدَ ضياء عبارةً جديدةً يسخرُ بها من حماسِ أختِه، الذي كانَ يرى أنه لا محلَّ له في الموقفِ الذي وجدا أنفسَهما فيه، أسرعَتْ شروقُ تلمسُ مكانًا معينًا عند أسفلِ الشاشةِ، فظهرَتْ عبارةٌ مكتوبةٌ بخطٍّ كبيرٍ واضحٍ:

«علاءُ الدينِ وأصعبُ المستحيلاتِ»

أصبحَ ضياء وشروق في مواجهةِ علاءِ الدينِ، وقد جلسَ – في ملابسِ التُّجَّارِ الفاخرةِ – فوقَ ترابِ أرضٍ فضاءٍ تُواجِهُ قصرَ إمبراطورِ الصينِ.) (سفن الأشياء الممنوعة، ص٣٨: ٤١)

وينتقل الخطاب إلى الحكاية الثالثة والمشهد الأخير حين يطلب ضياء الانتقال من المشاهد العجائبية إلى مشاهد واقعية ليس فيها تدخلات من قوى خارجية:

(سيطرَتْ على ضياء رغبتُه في تَحدِّي تلك الثقةِ التي قَدَّرَ أن أختَه تتظاهرُ بها:

«دعينا نرَ حكايةً ليسَ فيها طائرُ رُخٍّ، ولا خاتمٌ سحريٌّ.. أُريدُ أن أرَى الناسَ في تلك الحكاياتِ يتصرفونَ بالعقلِ والذكاءِ وحدَهما».

سرعانَ ما كانَتْ شروقُ تلمسُ الشاشةَ، فظهرَتْ عبارةٌ تقولُ:

«علي بابا وأصعبُ المُستحيلاتِ»

وجدَتْ شروقُ وضياء أنفُسَهُما داخلَ قاعةٍ فاخرةٍ لاستقبالِ الضيوفِ، في مواجهةِ علي بابا ومرجانة.. هو يرتدي ملابسَ أغنياءِ المُدنِ منذُ ألفِ سنةٍ، وهي في ملابسِ المُشرِفاتِ على الاحتياجاتِ اليوميةِ لتلك البيوتِ.

تدريجيًّا، حلَّ محلَّ تلك الصورةِ فناءٌ مُتَّسعٌ في خلفيةِ بيتِ علي بابا...) (سفن الأشياء الممنوعة، ص٤٦)

تجد شخصيتا الحدث (شروق وضياء) نفسيهما في قلب الحدث، تشاهدانه مشهداً مسرحياً، ينتقلان فيه عبر الزمن من سفينة فضائية في الزمن المستقبل إلى الزمن الماضي/ الأسطوري. ومن خلال هذا الحضور الأسطوري تتحقق تعددية الخطاب لنصبح أمام أكثر من حكاية تُعرَض مباشرة أمام شخصيتيّ الحدث.

الإدراك المباشر ودرامية تجارب الوعي:

يتخذ الكاتب في توظيفه لتعددية الحكي والخطاب الميتاسردي عدة إستراتيجيات، يأتي في مقدمتها احتفاظه بأصل الحكاية التراثية أي

بمضمونها[1]، ويبقى التغييران الأساسيان في الحكاية متصلين بالبعد الفني والتقني في توظيف الحكاية؛ من أجل تغيير الإدراك من إدراك ظاهري إلى إدراك حسي أعمق؛ يتعلق الأول بتحول السارد نحو المشهدية، والآخر بتحول شخصيتيّ الحدث لجمهور هذا العرض المشهدي.

يأتي عنصر الإضافة والتعديل الأول متمثلاً في انتقال الكاتب من استخدام السارد الذاتي لضمير المتكلم (أنا)/ (السندباد – علاء الدين – علي بابا) الذي وردت به الحكايات الثلاثة في نص ألف ليلة وليلة، حيث جاءت الحكايات على لسان أبطالها، حين أتاح الراوي الأصلي/ شهرزاد لأصحاب الحكايات الحريةَ في سرد الوقائع الخاصة بهم من منظورهم الذاتي، ومن ثم فقد تم عرض القصة من منظور أحادي/ذاتي، وبالتالي تأتي عملية الإدراك ذاتية؛ لأنها مروية بصوت صاحبها، وليس بصوت راوٍ يراقب من الخارج؛ فيأتي استخدام ضمير الغائب في عرض الحكايات المضمَّنة في الرواية وسيلةً للإدراك المباشر، ومع ذلك فقد تخلَّى السرد – تدريجياً – عن أسلوب السارد الموضوعي في نقل الحدث، والتحول هنا تحول في الأسلوب والصياغة، وليس استغناءً تاماً؛ حيث يقتصر دور السارد على تحريك المشاهد واللقطات؛ فلغة السرد مشهدية، وفي السرد المشهدي "يحتجب الراوي، فتتكلّم الشخصيات

(١) انظر على سبيل المثال قصة السندباد مع طائر الرُّخ في نص (ألف ليلة وليلة)، طبعة المطبعة والمكتبة السعيدية، القاهرة، ١٩٥١م، المجلد الثالث، ص ٨٩، ٩٠

بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز"[١]، فالسرد هنا محصور في نقل حركات الشخصية وإيماءاتها قبل تلفظها المونولوجي أو الديالوجي بما يسمح بالعرض المسرحي، فالسارد أقرب إلى دوره في المسرح أو السيناريو، فيتحول أسلوبه إلى أسلوب الخطاب التصويري أو المسرحي المباشر ليضع القارئ – ومعه شخصيتي الرواية – في قلب الحدث بنقل شخصياته في امتداد زمني إلى الماضي؛لمعاينة هذا الحدث والعودة إلى المناقشة حوله، ثم الذهاب إلى الماضي مرة أخرى في ثلاث حكايات أو مشاهد متتابعة ومتداخلة، تنتقل فيها الكاميرا مع شخصيتي الحدث في كل مرة إلى المكان الجديد الذي يتم فيه الحدث أو العرض المباشر، بل بأسلوب تقني سينمائي أحياناً، كما في عبارة السارد:

(تدريجيًّا، حلَّ محلَّ تلك الصورةِ فناءٌ مُتَّسعٌ في خلفيةِ بيتِ علي بابا، به أربعونَ من القدورِ الكبيرة (الزِّلَع).) (سفن الأشياء الممنوعة، ص ٤٥، ٤٦)

ويمثّل هذا الإحلال توظيفاً جيداً لتقنية المزج Dissolve، وهي "تقنية سينمائية تعني الانتقال التدريجي من لقطة إلى لقطة أخرى، حيث تتلاشي تدريجيا الصورة في اللقطة الأولى، في حين تظهر في الوقت نفسه الصورة التالية لها، وقد يدل المزج على التغير في المكان أو الإشارة إلى

(١) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٥٥. غير أن استخدام الفعل الماضي الناجز مشروط بدلالته على المشهدية والمعاينة، وإلا فالأنسب للمشهدية هو الفعل المضارع.

الأشياء المتشابهة أو المتنافرة"[١]. كما تجسّد العرض الدرامي للمشاهد المتتالية التي تعتمد على التقنيات الحديثة في الانتقال من مشهد لآخر.

إن الراوي في السرد يتجاوز مكان الإدراك، فرغم وضعيته الخارجية التي تفصل بينه وبين شخصياته؛ فقد استطاع أن يرصد ترقّب شخصيتي الحدث، في اللحظة ذاتها التي يرصد فيها حركة هذه المشاهد المتتابعة، فقد جمع الراوي في اللحظة ذاتها بين الراوية والإدراك؛ لينقل ما يدور في مكانين مختلفين في لقطتين متتاليتين تتحقق فيهما تقنية المزج، كما أن إدراكه لم يكن منفصلاً عن تأثره بالمواقف المروية.

وفي عملية الانتقال بين اللقطات وبين السارد والعرض المشهدي ترتبط مسألة إدراك شخصيتي الحدث ومنظورهما بالأفعال الناجزة المعبّرة عن هذا التحول والتواصل؛ فيعتمد السرد على قرائن تناسب إدراك الشخصية ومنظورها، كالأفعال الدالة على تحولات المشاهد، فتبدأ المشاهد بحركة لشخصية (شروق) يتبعها إدراك بصري في حالة سكونية تنسجم مع موقف العرض رغم انتقالهما إلى موقع الحدث ذاته، وتنتقل الحركة إلى المشاهد واللقطات المعايَنة. وتُستخدم في البدء أفعال (تناولت – ثبتت – لمست – نقلت)، وكلها أفعال دالة على الحركة المرتبطة

(١) راجع: خيرية البشلاوي: معجم المصطلحات السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٦٤. وأيضاً: د. منى الصبان: فن المونتاج في الدراما التليفزيونية وعالم الفيلم الالكتروني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١١٢-١١٣.

بالشخصية (شروق)، ثم ينتقل السرد إلى تعبيرات وأفعال متصلة بفعل الرؤية والإبصار، مثل: (يشاهدان– ظهرت – نرى – أرى) يتحوّل معها الفعل نحو الإدراك الحسي المباشر، لكنه يبقى مرتبطاً بالإدراك النفسي، ويشير إلى نمط من التفكير العميق، ومعها يبدأ نقل أفكار الشخصية وأحاسيسها ومنظورها الداخلي للواقع؛ لتكوين رؤية وإدراك معرفي لطبيعة تلك الحكايات الممنوعة، ووجه الإفادة منها؛ وبخاصة للأطفال، "فهناك نظرية توضح أن الأطفال الصغار يرون الأشياء بطريقة مختلفة عمّا يراها الكبار، كما تختلف رؤية الأشياء المألوفة من شخص لآخر"(١)؛ لذا تأتي أسئلة شروق وضياء ونقاشاتهم حول تلك الحكايات مكوِّنة لرؤية وموقف تجاهها.

وتقدم هذه المقاطع منظومة متضافرة من المشاهد التي تتحرك فيها الذات وتتنقل بين الأمكنة، وتُخفي هذه المشاهد وراءها حركة الزمن؛ إذ تمثل كل لقطة مرحلة زمنية من حياة شخصياتها التي اختزلها عنوان المشهد أو الحكاية التي تصدرته في الفضاء النصي للرواية بنمط كتابي عريض:

«السندباد وأصعب المستحيلات»

«علاء الدين وأصعب المستحيلات»

«علي بابا وأصعب المستحيلات»

---

(١) Mieke Bal: narratoloy introduction to the theory of narrative, tornoto buffalo, second edition, 1999, p.142

ويختلف هذا الشكل عن الشكل الكتابي الذي كُتِبت به أحداث الرواية، ويسهم هذا الشكل الكتابي الذي عُنونت به المشاهد في تكثيف الحدث وإغراء المتلقي بقراءته، فضلاً عن وظيفته التصورية المتسقة مع ظهوره في شاشة إلكترونية، بما يضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع طبيعة الأداة التي يتم بها تقديم المشهد؛ ليكون الإدراك ذهنياً وبصرياً، ويتحوّل المشهد التاريخي في الرواية من حكاية مقروءة أو مسموعة إلى حكاية مرئية وخطاب مباشر وتجسيد مسرحي لتلك الواقعة، يعقبه مناقشة شخصيتي الحدث حول المشهد الذي تم عرضه، وهذا هو عنصر الإضافة والتعديل الثاني الذي استخدمه الكاتب مع انتقاله من استخدام السارد الذاتي لضمير المتكلم الذي وردت به الحكايات الثلاثة في نص ألف ليلة وليلة إلى السرد الموضوعي؛ ليتيح لشخصيتي الحدث تقييم المواقف وعرض منظورها الخاص، فالرؤية تتناسب مع العرض المشهدي الذي بُني عليه توظيف الخطاب الميتاسردي في الرواية، وهو ما يزيد من درامية تجارب الوعي، ويُظهِر الغاية من العمل.

الفضاء الذهني والمزج المفهومي في الخطاب الميتاسردي:

ترتبط نظرية المزج المفهومي Blending Theory ارتباطاً وثيقاً بنظرية الأفضية الذهنية Mental spaces في اللسانيات الإدراكية، ويعود الفضل في نشأة هذه النظرية إلى "تورنر" و"فوكونياي"، "فأساس نظرية المزج المفهومي هو الفضاء الذهنيّ وهو تلك البنية التمثيلية التي يبنيها الأشخاص أثناء الحديث أو التفكير عن المدركات والمتخيلات وعن

جميع الأوضاع الماضية أو المعيشة الآتية. تُنشئ ملكة المزج المفهومي مفاهيم وصورا تتحول إلى أشياء متجذّرة في البنية المفهومية عند البشر وفي النحو (الملكة اللّغويّة) كذلك وهي تشتغل على ما سبق أن تجذّر منها بفعلها لتتّخذ منه دخلا تحدث منه مفاهيم أو أفضية جديدة"(١).

والفضاء في المنظور الإدراكي "ليس الوسط (الحقيقي أو المنطقي) الذي تقيم فيه الأشياء وإنما الوسيلة التي بها يصبح موقع الأشياء ممكناً؛ أي بدل تخيُّله كنوعٍ من الأثير الذي تغوص فيه جميع الأشياء، أو تصوّره بشكلٍ مجرّد كطابعٍ مشترك في ما بينها، فإن علينا أن نعتبره كقوةٍ شاملةٍ لترابطات هذه الأشياء"(٢).

يؤكد فوكونياي أن الأفضية الذهنية، والروابط التي تربط بينها، والإستراتيجيات اللغوية، والعملية، والثقافية اللازمة لتشييدها، تشكل جزءاً كبيراً مما يحدث من وراء الكواليس، في الخلفية المعرفية للحديث اليومي والتفكير المنطقي السليم، والمبادئ التي تحكم العمليات هي في حد ذاتها مبادئ بسيطة وعامة. ويبدو أنها عالمية عبر اللغات والثقافات .وعند الجمع بين هذه المبادئ وتطبيقها على المواقف العملية الغنية، فإنها تكون قادرة على تحقيق أعداد غير محدودة من عمليات بناء المعاني(٣).

---

(١) د. الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، ص ٢٢٤

(٢) موريس مرلوبونتي: ظواهرية الإدراك، ترجمة: د. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٨م، ص٢٠٥

(٣) Fauconnier, G: Preface (Mental Spaces, 2nd edition), p:2 متوفر على الرابط الآتي:

http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/preface-ms.pdf

نظرية الأفضية الذهنية قادرة حسب منطلقاتها ومبادئها على أن تستوعب الكثير من الأبنية المجازية أو الأبنية التي ترد على وجه الحقيقة وأن تفسر بناء المعاني وانتظامها داخل تلك الأبنية. كما أنها قادرة على تفسير الأبنية المتضمنة لتباعد ظاهر بين الأزمنة أو الأمكنة وتفسر التناقض الظاهر بين الأحداث داخل النص وتفسر الوضعيات الافتراضية أو المتخيلة أو المتمناة أو المفقودة(١). بل يمكن من خلال نظرية الأفضية الذهنية تأويل الأبنية اللغوية التي تتضمن عناصر محذوفة، وبخاصة في البناء السردي الذي يقوم في الأساس على أبنية لا يحتويها فضاء واحد، بل فضاء ممتد ومتشعب ومتشذّر. وقد "استخدمت بعض الدراسات الأدبية نظرية الفضاء الذهني لاستكشاف الجوانب الإبداعية للتقنية الأدبية. ويبدو أن هذا النهج هو أحد المجالات التي يمكن فيها لمزيد من البحوث اللغوية المعرفية أن تثير النقد الأدبي(٢).

يشير بيتر ستوكويل إلى أن نظرية الأفضية الذهنية تقدّم وسيلة متسقة ومنتظمة وموحّدة لفهم الإشارة، وتبادل الإشارة، ولاستيعاب

---

(١) د. لطفي الذويبي: قدرة نظرية الأفضية الذهنية على تأويل الأبنية اللغوية، مجلة العلامة، الجزائر، العدد الثالث، ديسمبر ٢٠١٨م، ص ٢١

(٢) Margaret H. Freeman: Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics , Oxford University Press, 2007, p:6

وهو متوفر على الرابط التالي:

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1427409

القصص والأوصاف، سواء كانت حقيقية، أو تاريخيـــة، أو متخيّلـــة، أو مفترضة، أو تقع في مكان بعيد. وعلى هذا ينقسم الفضاء الـــذهني إلـــى أربعة أنواع، هي:

فضاءات زمنية: فضاء الـــزمن الـــراهن، أو فضـــاء الماضـــي أو المستقبل، وتشير إلى ظروف الزمان والأزمنـــة وصـــورة الفعـــل مـــن الاكتمال وعدم الاكتمال.

فضاءات مكانيّة: فضاءات جغرافية تشير إليها ظـــروف المكـــان وأفعال الحركة والاتّجاه.

فضاءات ميدانية: مجال النشاط، ومن ذلك مكان العمل أو اللعب أو التجارب العمليّة وما إليها.

فضاءات افتراضيّة: مواقف افتراضـــية، واحتمـــالات لا تتحقـــق، ومقترحات وخطط وتأملات فيما يمكن، أو ينبغي له أن يكون.(١)

وسيتم الاعتماد على هذه المفاهيم في تحليل الفضاء الذهني في رواية (سفن الأشياء الممنوعة)، مع الوضع في الاعتبـــار أن هـــذه الأفضـــية الذهنية على تنوعها ليست منفصلة، بل ثمة ترابط بين عناصرها؛ لأنهـــا بنية عامة تكوّن المعتقد الخاص بالعمل والفكرة التي يطرحها، فالفضـــاء الافتراضي ليس وحده العنصر المكوّن للفضاء الذهني؛ لأنه ببســـاطة لا قيمة له، أو لا وجود لهذا المحتمل دون العناصر الأخرى، فـــ"الفضاء

(١) بيتر ستوكويل: عوالم الخطاب والفضاء الذهني، مجلة فصول، مصر، المجلـــد (٢٥/ ٤)، العدد (١٠٠)، صيف ٢٠١٧م، ص ٢٤٤

الذهني هو جملة من المعلومات المنظَّمة المتعلقة بالمعتقدات والأشـياء. ويتكون من عناصر وليس من الضروري أن تكـون لتلـك العناصـر مراجع، وقد يحدث أن يطابق فضاء ذهني حالاً من حال تلك الأشياء في الكون (مطابقة كلية أو جزئية) فيكون التطابق بين عنصر من عناصـره وشيء في الواقع، ويكون التطابق بين خصائص ذلك العنصر وخصائص الشيء الواقعية. ويمكن أن يمثّل الفضاء الذهني عالماً متخيّلاً منبنياً بوجه من الوجوه، فليس من الضروري أن يكون خاضعاً للتقييم العقلي المنطقي فيعتبر مستقيماً أو غير منطقي"[1]. إذن هو يمثل حالة ذهنيـة أو مجـالاً معرفياً بغض النظر عن استقامته أو انحرافه عن السائد والمألوف؛ فتنجم عنه عوالم من الخطاب متباينة لا تخضع للقياس المنطقي بقدر ما تعبّـر عن فكرة ثاوية أو منطلق ذهني.

ورغم تباين عوالم الخطاب فإنها تتصل –بشكل ما– بالواقع، وهو ما يمثِّل محفزاً كبيراً لدراسة الأفضية الذهنية وكيفية امتزاجها لتشكيل وعي الشخصية وإدراكها. ولأنّ الفضاء السردي للعمل الروائي واسع للغايـة بحكم سعة النسيج السردي وبنيته اللغوية وتعدد بناه الجزئية بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة وأزمنة؛ فسيتم التعامل – في الأساس– مع الوحدات الكلية للعمل. "مع أن نظرية الأفضية الذهنية تقوم على جمـل بسيطة؛ فقد ظهرت تطورات تستكشف آفاقاً أوسع في فضاءات الخطاب

(١) الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، ص٢٠٦

وطرائق تنظيمها"[١]. والاعتماد على الجمل البسيطة أو العبارات الفردية المقتضبة من مسالب دراسة النصوص في تعقب بيتر ستوكويل على قراءة لايكوف في كتابه (الاستعارة والحرب)؛ يقول: "ولقد كان مدار الاهتمام في المناقشة حول عبارات فردية وليس حول نصوص كاملة[٢].

ومن المهم في بداية تحليل الأفضية الذهنية تقديم نموذجٍ عمليٍ للتعامل مع بعض الوحدات اللغوية الجزئية، بالتركيز على ما يمثل البؤرة المركزية للفضاء الذهني في كل رواية، وذلك من أجل تقديم قراءة نسقية للجملة أو المقطع السردي تتصل بالسياق العام للنص الروائي، وإنْ كان البحث في الأساس يُعْنَى بالنص بوصفه وحدة واحدة، وسنجد أن هناك ترابطاً بين الجزئي والكلي، أو بين تلك الوحدات الصغيرة والنسق الكلي للعمل. وسيتم التركيز على ربط الفضاء الذهني بالخطاب الميتاسردي الموظَّف في الرواية، والنشاط الذهني للشخصيات اتساقاً مع النقطة التي انطلقت منها رؤية البحث.

---

(١) بيتر ستوكويل: عوالم الخطاب والفضاءات الذهنية، ص ٢٤٥

(٢)حَدَّد لايكوف في مقال معنون بـ "الاستعارة والحرب :نظام الاستعارات المستعمل لتبرير الحرب على الخليج- "وهو مقال نُشِرَ سنة ١٩٩٢م، وتناول عددا من الاستعارات التصورية المستعملة بغرض شرعنة الحرب باعتبارها صفقة، أو باعتبارها توسيعا للسياسة، أو باعتبارها لعبة، أو باعتبارها حجاجا دائرا بين الشعوب وليس بين الدول. انظر: بيتر ستوكويل: نحو لسانيات معرفية نقدية؟، ترجمة: امحمد الملاخ. مقال منشور في موقع: http://jilrc.com

ثمة جملة تتصدر أحداث رواية (سفن الأشياء الممنوعة)، وهي جملة: **(مَسَحَتْها من ذاكرةِ الناس)**، هذه العبارة جاءت عنواناً للفصل الأول من رواية (سفن الأشياء الممنوعة)، وتدلّ في مجالها التصوري أن ثمة شيئاً ما تم مسحه من ذاكرة الناس، وثمة فاعل قام بهذا الأمر، والواقع يكذّب إمكانية حدوث هذا الفعل؛ لأن الذاكرة هنا ذاكرة إنسانية، وليست ذاكرة لجهاز حاسوبي أو لوحي، قد تفلح بعض البرامج الحاسوبية في استعادتها. كما أن الذاكرة لا تحتفظ بشيء مادي مجسدن، وإنما هي مفاهيم وتصورات/ أشياء معنوية. إذن ثمة معنى آخر ودلالة مرجوة، ولا يمكن فهم مقتضاها الذهني دون قراءة أحداث هذا الفصل الذي يعد عنوانه الاستهلالي البؤرة المركزية لفهم دلالة العنوان الأساس/ عنوان الرواية/ سفن الأشياء الممنوعة.

تشير أحداث الفصل إلى أن الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض قامت بجمع الحكايات الخرافية من ذاكرة الناس، ويصور السارد هذا الحوار في صورة حوار دار بين ضياء وشروق:

(أجابَتْ شروقُ في ثقةٍ:

"قرأْتُ أن "الهيئةَ العامةَ لإدارةِ كوكبِ الأرضِ" جَمَعَتْها، بعدَ أن مسحَتْها من ذاكرةِ الناسِ ..قالوا إنها لا لزومَ لها في عصرِ العلمِ، بعد أن انتشرَ الإنسانُ في كواكبِ الفضاءِ واستقرَّ عليها.) (سفن الأشياء الممنوعة، ص ٦)

والشيء الممنوع الذي تم جمعه، ثم مسحه، ومنع تداول الأفكار التي تحويه هو الحكايات الخرافية. وأصل الجملة:

"مسحت الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض الحكايات الخرافية القديمة من ذاكرة الناس"

إذن نحن في هذه الجملة أمام فضاءات ذهنية متنوعة:

فضاء زمني: المستقبل؛ فأحداث الرواية تقع في المستقبل، شأن روايات الخيال العلمي.

فضاء مكاني (واقعي): كوكب الأرض.

فضاء ميداني: يمثل مجال النشاط هنا الحكايات الخرافية، وذاكرة الناس.

فضاء افتراضي ١: مسح الحكايات الخرافية من ذاكرة الناس.

فضاء افتراضي ٢: انتشار الإنسان في كواكب الفضاء.

فضاء افتراضي ٣: إيداع الحكايات الخرافية في سفينة فضائية.

فضاء افتراضي ٤: وجود هيئة عامة لإدارة كوكب الأرض.

وتُشكّل هذه الجملة بشكل عام تمثيلاً افتراضياً لحدث لا يمكن تحقيقه في الواقع، لكن الفضاء الافتراضي في عالم الخيال العلمي يسمح بمثل هذه الافتراضات بناء على الطفرات العلمية المذهلة التي تشهدها التجارب العلمية اليوم والطموحات المشروعة للمستقبل القادم. وهو ما يسهم في بناء فضاء هجين blend يتم فيه دمج الواقع بالمستقبل، بالانتقال الزمني من فضاء ذهني أساس يمثل القاعدة التي يتم الانطلاق منها في بناء

الحدث (حكايات خرافية موجودة في أذهان الناس/الذاكرة) إلى فضاء ذهني آخر يتم التخطيط لبنائه وحدوثه في الواقع الافتراضي (مسح الحكايات الخرافية الموجودة في ذاكرة الناس). وإنْ كانت البؤرة في السرد –كما ترغب الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض – التعبير عن إمكانية حدوث هذا الفعل، ليس بالتقنيات الحديثة، وإنما بالتكريس لانفصال الإنسان المعاصر عن ماضيه، ومحاولة تجاوزه وتذويبه في عولمة ثقافية تمحى فيها الهُويات، بل يزيد الكاتب الأمر تعقيداً بانفصام الحدث عن الواقع، بافتراض وجود إدارة موحدة لكوكب الأرض في ظل صراع حضاري قائم، وهو مقتضى تصوري ثاوٍ في الذهن (فضاء ذهني). وتأتي الرواية بشكل عام لرفض هذا الانفصال، ومحاولة ربط الطفل العربي المعاصر بماضيه، لا للركون إليه؛ وإنما للاعتداد والاعتزاز به وجعله وقوداً لتجاوز حاضره.

تأتي عتبة العنوان الرئيسة التي تتصدر المبنى الروائي (سفن الأشياء الممنوعة) المكوَّنة من مركب إضافي وصفي دالَّة على فضاءين ذهنيين تم مزجهما، يدلّ الأول منهما على فضاء مكاني واقعي بالنسبة لأحداث الرواية وفق المتخيل السردي، وهو الدالّ الجمع (سفن)، أما الفضاء الآخر (الأشياء الممنوعة)؛ فهو فضاء ميداني، وهو مركب مضاف للفضاء المكاني الأول، ومتبوع بصفة تحدد مجال هذا النشاط بأنه ممنوع. إذ ثمة حاجز معنوي يحول دون الوصول إلى هذه الأشياء،

فضلاً عن معرفة كنهها ابتداءً، وقبل أن يتعرف القارئ إلى ماهية هـذه الأشياء أو حتى السفن التي تحملها من خلال معاينة أحداث الرواية.

ولا يحمل العنوان في دلالته الاسمية أي فضاء زمني، غير أن متن الرواية وتحديداً الفصل الأول يتصدّره مقطع سردي يشير إلى الفضـاء الزمني الاستباقي الذي تقع فيه الأحداث، وكذلك تحديد نوع هذه السـفن والفضاء المكاني البديل عن البحر الذي يحملها:

(في دهشةٍ، لاحظَ ضياء وهو يجلسُ في معملِ والدهِ لإصلاحِ سُفنِ الفضاءِ، في ذلك الصباحِ عامَ (2100)، أنَّ أختَه شروقَ لم تتوقَّفْ عن لمسِ شاشةِ كتابِها الإلكترونيِّ في تلهُّفٍ وشغفٍ!!)

(سفن الأشياء الممنوعة، ص٥)

إذن الفضاء الزمني الذي تشير إليه أحـداث الروايـة هـو فضـاء استباقي، وهو –ذهنياً وفق خيال القارئ– فضاء غامض مجهول بالنسبة إليه، وهو (صباح عام ٢١٠٠)، فهو اللحظة التي يبدأ منها السرد وتبـدأ الحكاية. غير أنّه بعيداً عن كون الثورة العلمية الحديثة تشير إلى إمكانية حدوث هذا الفعل أو مجال النشاط المصاحب لهـذا الفضـاء الزمنـي والمكاني؛ فإن الفضاء الزمني للنص السردي هو فضـاء واقعـي فـي الأساس، بمعنى أن الأحداث وعلاقتها بالزمن تكون منتفيـة، فالمتخيـل السردي يتيح إمكانية حدوث أي فعل في أي زمن دون علاقة حتمية بين الواقع والمتخيل، أو بالأحرى يتم الحكي بعيداً عن منطق الأشياء.

أما الأفضية الذهنية التي تمثل الوحدة الكلية للرواية فإن الخطاب السردي بشكل عام في الرواية في علاقته بالخطاب الميتاسردي تظهر فيه ثلاثة أفضية ذهنية:

الأول: زمن استباقي.

الثاني: ماضٍ بعيد.

الثالث: حاضر وواقع مؤلم ينشأ نتيجة تهجين هذين الفضاءين، ويحيل إليه بالضرورة، وهو العنصر المحذوف من البناء السردي.

وإذا كان الكاتب قد استقى مادته في الخطاب الميتاسردي من منابع التاريخ الإنساني في وجهه العربيّ الأصيل؛ فقد شكّل النص كما هو واضح نمطاً تجريبياً تمّ فيه تهجين المستقبل الغامض مع الماضي الثري؛ ليعيد تصوّر التاريخ الإنساني ويكشف عن حاجة الواقع إلى البعد الإنساني، ويجرِّده من قناعه الحضاري؛ لذا فقد كان توظيف الشخصية الأسطورية في هذا الشكل الروائي لا للتغني بأمجادها، وإنما لتلتحم بالواقع متفاعلة مع حوادثه، أو يقدَّم من خلالها الواقع، بحثاً عن تحقيق قيم إنسانية في الأساس، ومبادئ لتنمية الذات وإكسابها القدرة على مواجهة المستحيل، والتغلب على العوائق، وتنمية طرائق التفكير. وقد التزم السرد هنا بخط قصصي أساسي هو حكايات الماضي، تتفرّع عنه ثلاث شخصيات استطاعت التغلب على ما يمكن وصفه بالمستحيل، ولم تكن الشخصية محور الحدث في تلك الحكايات، وإنما فعلها الذاتي وإرادتها القوية. وأفاد الكاتب هنا من توظيف التراث بشقيه الواقعي

والعجائبي، تمثّل الفضاء الواقعي في حكاية علي بابا، وتمثّل الفضاء العجائبي في شخصيتي السندباد وبيضة الرخ، وعلاء الدين واستعادة المصباح؛ فهل تكون استعادة المصباح هنا استعادة للعقل الذي يمكن الاستضاءة بضوئه لتجاوز أزمات الذات والعالم المحيط بها؟! لذا اختار الكاتب اسمي (شروق) و(ضياء) ليكونا شخصيتي الرواية الرئيستين. أما الشخصية التي تنتمي حكايتها إلى عالم الواقع؛ فهي (علي بابا) في استخدامه لعقله في التغلب على أربعين شخصاً؛ فيبدو العقل هنا هو البطل، لا الشخص ذاته؛ فلا قيمة لفرد إلا بعقله.

أما الأفضية الذهنية التي يحملها الخطاب الميتاسردي في الرواية:

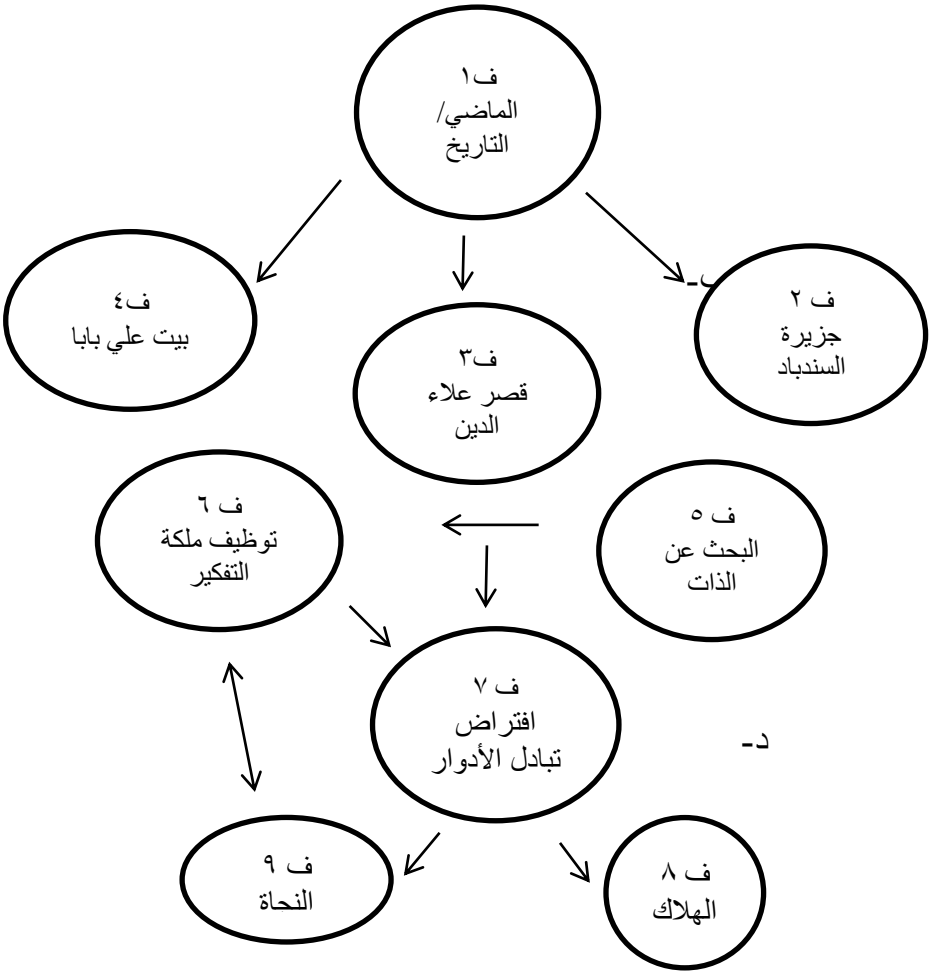
الفضاء الزمني: الماضي.

الفضاء المكاني: الجزيرة (السندباد)- القصر المخطوف (قصر علاء الدين)- بيت(علي بابا).

الفضاء الميداني/مجال النشاط: مواجهة الأخطار المتحققة.

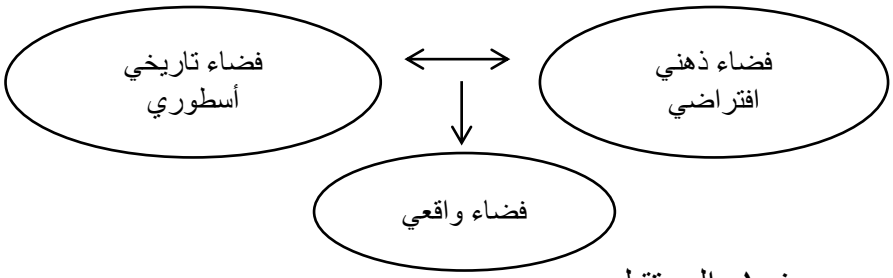
الفضاء الافتراضي/فضاء ذهني بين الخوف والتمني: الهلاك / النجاة (التغلب على المستحيل).

ويمكن تمثيل الأفضية الذهنية في الخطاب الميتاسردي في الروايـــة بالشكل الآتي:

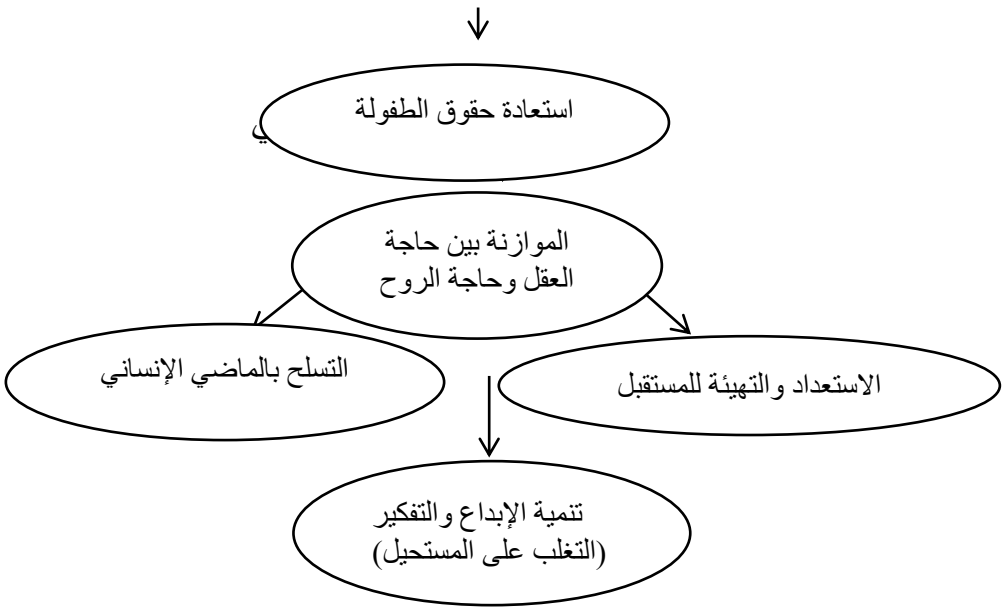


ثمة علاقة حتمية بين الفضاء الذهني الاستباقي الذي تم فيه تصـــور أحداث الرواية، والفضاء الذهني الذي صـــنعه الخطـــاب الميتاســـردي

بتضمين بعض الحكايات الأسطورية، حيث يتم مزج الفضاءين، وينشأ عنهما فضاء هجين وفق مبدأ الإحالة والاهتداء، حيث يحيل إلى الواقع بالطبع الذي ينتمي إليه الفضاء الزمني لكتابة الرواية، ويتم الاهتداء إليه وفق الإسقاطات المباشرة التي تتصل بالواقع، ويمكن تمثيل ترابطات الأفضية الذهنية في الرواية وفق الشكل الآتي:



ف١- المستقبل
ف٢- الماضي
ف٣- الواقع (فضاء هجين)



ويتم تشكيل هذه الترابطات الذهنية ومزج هذه الأفضية من خلال بعض الأساليب وهي: التجريب الملحمي، والاسترجاع المزجي، والفصل بين إدراك السارد ووعي الشخصية.

التجريب الملحمي والتجربة المجسّدة:

إن التجريب السردي في عرض الحكاية التراثية يبدو أقرب إلى تجربة المسرح الملحمي البريختي، وهو مسرح ذهني في الأساس يعتمد على عملية الوعي والإدراك.

يشير الدكتور محمد مندور إلى أنَّ المسرح الملحمى "يقوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا، ولايدمجه فى الأحداث كما يفعل المسرح التقليدي، كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطاقة، ودون أن يلهب تشوق المتفرج الى الخاتمة التى يتمركز فيها التأثير"(١)، أي أن المقصد هنا منع المتفرج من السعي وراء الفعل أو الحدث، وإنما توجيه الاهتمام نحو الكيفية التي تم بها الفعل، من أجل شحذ المتفرج نحو تغيير واقعه، واقتصار دوره بوصفه مراقباً للحدث على التفكير في الموقف بشكل عقلانى؛ حيث إنَّ هذا النمط المسرحي يعتمد على العقل، وغايته التعليم وتغيير الرؤى والمواقف، لا مجرد تفسير المواقف وتحليلها، حيث "اعترض بريخيت على نظرية أرسطو فى المسرح، تلك النظرية التى تقوم على محاكاة الواقع، وإيهام المشاهدين بأن مايشاهدونه، هو هذا الواقع فعلا، وحاول أن يتخطى هذه

(١) د. محمد مندور: في الأدب العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ١٦

المحاكاة، وهذا الإيهام إلى مفهوم آخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة ديالكتيكية بقصد تنوير الجماهير بحقائق هذا الواقع، فهو يرى أن المسرح رسالة اجتماعية وسياسية لابد أن يستفيد منها المشاهد، وأن ينعكس هذا على تصرفاته حيال القضايا الاجتماعية التى تواجهه، لذا فهو لا يريد للمشاهد أن يتقبل الواقع كما هو، بل يريد أن يناقشه عقلانيا، ويفرق بين ماهو قاعدة وما هو استثناء... أن يكون على وعي بما يجب أن يكتشفه من الأحداث المعروضة"(١).

وسعيًا لدمج الكاتب الفضاء الذهني للمسرح البريختي مع الفضاء الروائي اعتمد السرد في رواية (سفن الأشياء الممنوعة) ابتداءً على راوٍ يقدم الحدث، وهو عنصر أصيل في المسرح البريختي، ثم عرض الحدث بشكل متقطع وغير مترابط، ومن ثم جاءت بنية الحكايات الثلاثة بنية مقاربة لبناء المسرحية؛ إذ بدت كأنها فصول ثلاثة، كل فصل منها يشكل حكاية مستقلة، كما الشأن في المسرح البريختي، حتى وإن اتفقت في الغاية والأثر، ثم يأتي تدخل المراقب بديلاً لتدخل المغني أو اللافتات في المسرح البريختي عقب نهاية كل فصل/حكاية لمناقشة الأفعال التي تمت في المشهد المعروض، وهذه الوسيلة الفنية توفر للمشاهد فرصة اتخاذ موقف نقدي بدلاً من الانفعال بالحدث والتأثر به دون موقف فاعل.

---

(١) رانيا فتح الله: مفهوم المسرح الملحمي عند بريخت، الحوار المتمدن – العدد: ٣٧١٢ – ٢٠١٢/٤/٢٩م، منشور في:
http://www.ahewar.org/search/Dsearch.asp?nr=3712

ويمكن تمثيل هذا التصور الإدراكي لطبيعة المسرح البريختي وعلاقته بالخطاب الميتاسردي للحكايات الثلاثة في الرواية من خلال الجدول التالي:

العنصر	الفضاء الذهني للمسرح البريختي	الفضاء الذهني للحكايات الثلاثة
الراوي	الراوي يقدم الحدث	الراوي والعرض المباشر
بناء الفصول	الحدث في مشاهد متقطعة	كل حكاية فصل مستقل
التعقيب	تدخل المغني واللافتات والراوي	تعقيب المتفرج على كل حدث

إنّ الشيء الوحيد الذي تم التجاوز عنه في تجربة استلهام المسرح الملحمي كسر الإيهام بواقعية ما يُروى؛ لأنه ليس غاية في الأدب الموجه للطفل، وحلّ محله الرؤية التي تم تغذية الشخصيتين بها وعرضها من خلال صوتيهما؛ لتوجيه النشاط الذهني للقارئ إلى أنه لا يوجد مستحيل، وإنما توجد قدرات ذهنية لدى كل شخص، ومقدار التفاوت بين البشر في توظيف هذه القدرات والتفكير بشكل مختلف هو الأمر الذي يميّز مَن يريد مواجهة ما قد نظنه مستحيلاً. "لا شكَّ أنَّ هدف الخيال العلمي في المادة الموجَّهة للطفل هو تحفيز المخيّلة على الاكتشاف والتوقُّع والمُقارنة والتَّمييز والتَّصنيف والتَّحليل والاستنتاج وزيادة الخبرات، وكل ذلك مهارات من عمليات ذهنيّة مركّبة يقوم بها الطفل في أثناء استيعابه للنص بشكل يلعب فيه الخيال دوراً رئيساً في التَّجريب والافتراض

للوصول إلى نتائج علميّة"[١]، فالخيال العلمي ذو هدف تعليمي في الأساس لتنمية الخيال والقدرات الذهنية وتنظيم عملية الإدراك لدى الأطفال، وهي غاية متحققة في هذه الرواية.

لقد أسهم هذا النمط التجريبي في نص روائي مقدم للطفل في تغيير مواقف شخصيتي الحدث وتوجيه فعليهما. إن الغاية هنا الانتقال من التلقي السلبي إلى الإدراك والفعل، وهو ما تثمره هذه المشاهد المتتابعة في نهايتها من تحول شخصيتي الحدث (شروق وضياء) لبحث أزمتهما. إن الشخصيات الثلاثة التي تم استدعاؤها شخصيات دينامية في مواقفها السردية تتحول نحو الحركة والفعل، ليست ذات بعد أحادي، وإنما هي شخصيات دينامية، وقد مثَّل توظيف شخصيات (السندباد، علاء الدين، علي بابا) في الرواية نموذجاً للشخصية التعبيرية، تلك "الشخصية التي يستوحيها الكاتب من التراث لتعبر عن الواقع الحاضر، معتمداً على التوظيف الجزئي للبنية التراثية، وعلى التحام هذه الشخصية بالأنا الجماعية بغية تحقيق الخلاص"[٢]، فقد اعتمد الكاتب على بعض البنى الحكائية الجزئية الموجودة في نص الليالي لتكون منعطفاً سردياً يعود إليه الطفلان كلما تلاحما أكثر مع الواقع، وقد عكس هذا التوظيف إدراك الطفلين قيمة طرح الفرضيات والتفكير في الأزمات ومواجهة الواقع بآليات تناسبه وهو الأمر الذي دفع شروق وضياء نحو الحركة والفعل،

(١) د. راشد علي عيسى: الخيال العلمي في أدب الأطفال، ص٤٠

(٢) د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر– دراسة نقدية (١٩١٤ – ١٩٨٦)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٣٨

وجعل منهما أيضاً شخصيات فاعلة، ليس في هذا الحدث فحسب، بل فيما تلاه من أحداث غيّرت الفكر العالمي نحو الاهتمام بهذا النمط من الحكايات الممنوعة، وتوجيه الاهتمام أكثر بعالم الطفولة وحقوقهم المهدَرة

وتصبح العودة إلى الماضي في رواية (سفن الأشياء الممنوعة) وسيلة لاستنهاض الهمم وبث العزائم والتغلب على الصعاب؛ فبعد أن شاهد شروق وضياء ما حدث للسندباد في إحدى رحلاته العجيبة، حين لجأ إلى حيلة تغلب بها على المستحيل، ونجا بها من تلك الجزيرة المهجورة، بالتشبث بإحدى قدمي طائر الرخ العملاق؛ تتوجّه شروق نحو أخيها لإدراة مناقشة عقلية مستفيضة حول هذا المشهد :

(رفعَ السندبادُ كفَّيْهِ نحوَ السماءِ، يُرسِلُ الشكرَ من أعماقِه:

"الحمدُ للهِ ..تَغلَّبْتُ على المُستحيلِ."

أسرعَتْ شروقُ تقولُ مُتَحَدِّيَةً:

"هل سمعْتَ يا "سي" ضياء ماذا يقولُ السندبادُ؟!"

أجابَ ضياء مُستهينًا بما سمعَ:

"وهل كانَتْ هناك أبدًا طيورٌ خرافيةٌ مثلُ هذه؟ !"

سيطرَتْ لهجةُ التَّحدِّي وشروق تُجيبُ:

"طائرُ الرُّخِّ مثلُه مثلُ قُوى جبارةٍ أخرى تُحيطُ بنا وتُؤثِّرُ فينا والإنسانُ لم يكُنْ يعرفُ عنها شيئًا.."

نظرَ إليها ضياء مُتسائلاً فأضافَتْ في تأكيدٍ:

"هل كنا نعرفُ شيئًا عن المغناطيسيةِ أو الجاذبيةِ أو القُوَى الإشعاعيةِ أو النوويةِ الذريةِ أو قُوَى الليزرِ؟!"

عادَتْ نغمةُ الاستهانةِ إلى ضياء:

معنَا الآنَ كلُّ هذه القُوَى، لكنها لم تعُدْ تنفعُنا ونحن مُعلَّقانِ هنا في فضاءِ الكونِ المُتَّسعِ يا آنسةُ شروق!!

حسمَتْ شروق المناقشةَ:

"السندبادُ وضعَ فرضًا وانتظرَ في صبرٍ ليختبرَ صحَّةَ هذا الفرض .. استعَدَّ بتفكيرٍ سليمٍ لمواجهةِ توقعاتِ المستقبلِ ..هذه الميزاتُ التي تمتَّعَ بها السندبادُ وكلُّ مَنْ يماثِلُهُ من أصحابِ الجسارةِ والخيالِ، هي التي ستنفعُ!"

ثم أضافَتْ كأنما تُؤنِّبُ ضياء:

"وهي التي نحتاجُ إليها، هنا الآنَ، وبقُوَّةٍ!) (سفن الأشياء الممنوعة، ص٣٧، ٣٨)

ثم يشاهد الطفلان حكاية علاء الدين ونجاحه في استعادة قصره وزوجته التي اختفت مع القصر الذي كان يسكنه، ويقدّم السارد من خلال الحوار الدائر بين شروق وضياء منظور السرد ورؤيته لهذا الحدث العجائبي:

(التفتَتْ شروق إلى أخيها ضياء وهي تهتفُ في ثقةٍ:

«ها هو بطلٌ آخرُ من أبطالِ الحكاياتِ الممنوعةِ يتغلبُ على موقفٍ كانَ يتصوَّرُ أن حلَّه مُستحيلٌ!»

احتجَّ ضياء: لكنَّ هذا البطلَ كانَ معه الخاتمُ المسحورُ !

صاحَتْ به شروقُ :

«هذا الخاتمُ موجودٌ عندَ كلِّ واحدٍ منا.. شيءٌ اسمُه "عدمُ اليأسِ أمامَ المستحيل".. كانَ من الممكنِ أن يفقدَ علاءُ الدينِ عقلَه، أو يهربَ من وجهِ الإمبراطورِ ويختفِيَ، لكنه فكَّر فتذَكَّرَ خبراتِه السابقةَ .. وبمرونةِ تفكيرِه، وجدَ أنه يُمكِنُ أن يستفيدَ من قدراتِ الشيءِ المُتاحِ له، مع أنها أقلُّ من قدرةِ ما كان يطلبُه، لكنه وجدَ فيه الطريقَ للتغلبِ على المُستحيلِ» ..

وحين سيطرَتْ على ضياء رغبتُه في تَحدِّي تلك الثقةِ التي قَدَّرَ أن أختَه تتظاهرُ بها:

"دعينا نرَ حكايةً ليسَ فيها طائرُ رُخٍّ، ولا خاتمٌ سحريٌّ.. أُريدُ أن أرَى الناسَ في تلك الحكاياتِ يتصرفونَ بالعقلِ والذكاءِ وحدَهما.")

(سفن الأشياء الممنوعة، ص ٤٥)

فاتجهت شروق للمس الشاشة ومشاهدة حكاية علي بابا والأربعين حرامي التي تأتي في أعقابها القيمة المنشودة منها:

(في تَحَدٍّ سألَتْ شروقُ ضياء:

"إذا كنتَ في مكانِ علي بابا يا سي ضياء، كيف كنتَ ستتصرفُ؟"

أجابَ ضياء في انبهارٍ: "لا أظنُّ أن تدورَ في ذهني فكرةُ التَّغَلُّبِ على كلِّ هؤلاءِ اللصوصِ بالزيتِ المَغْلِيّ.. بل ما كنتُ أتذكرُ أبدًا أنه توجَدُ تحتَ يدي كلُّ تلك الكميةِ من الزيتِ!!"

أضافَتْ شروقُ: لولا أن مرجانةَ فكَّرَتْ بطريقةٍ تختلفُ عن طريقةِ تفكيرِ بقيةِ الناسِ في مثلِ موقفِها، ورأَتْ في الزيتِ وسيلةً لمواجهةِ الكارثةِ التي تواجهُهما، لكانَ اللصوصُ قد انتهَوْا منها هي وعلي بابا، ولَما بَقِيَ أحدٌ يحكِي لنا حكايتَهما!) (سفن الأشياء الممنوعة، ص٤٩)

هذا البعد الحجاجي الذي حمله الحوار الدائر بين شروق وضياء يشير ابتداءً إلى فضاءين ذهنيين، الأول يحمل الرغبة في التعرف إلى الماضي ممثلاً في الحكايات الممنوعة ومحاولة الإفادة منه، وهو متعلق بالأفكار الثاوية لدى شروق ومعالجتها الإدراكية لهذه الحكايات، وهو هنا فضاء استشرافي مبنيّ على تصوّرات ذهنية بقيمة الحكايات الممنوعة. والآخر مثّلت فيه الرغبة مجرد مغامرة لم تُحْسَب عواقبها، وهو أيضاً مبني على تصورات ذهنية لا تؤمن بقيمة هذه الحكايات حتى مع اتضاح وظيفتها الأيديولوجية في دفع الإنسان إلى التفكير بطريقة مختلفة. وقد تمثّل ذلك جليًّا في موقف ضياء، حيث كان مصدوماً بالواقع الذي حال دون إيمانه التام بقيمة ما تم مشاهدته. وكلا النمطين من التفكير وجهان في الحياة؛ لذا كانت تعددية الأصوات وسيلة مهمة لعرض هذا التباين في المواقف والرؤى والأيديولوجيات.

ونتيجة هذه التعددية ينشأ هنا في الحكاية الأخيرة فضاء افتراضي يتم على أساسه تقييم أفعال الشخصيات، وافتراض تبادل الأدوار معها، يظهر ذلك من خلال حديث شروق إلى أخيها ضياء بافتراض كونه مكان (علي بابا ومرجانة)، وليس هذا هو الفضاء الذهني الافتراضي الأول، بل ينشأ

عنه فضاء آخر واقعي يتعلق بالوضع الافتراضي لكل منهما في الفضاء، ويظهر هنا التشابه جلياً بين الفضاء الذهني لوضعية السندباد في جزيرة مهجورة يستحيل النجاة منها وفق التصور الافتراضي، ووضعية علاء الدين بعد فقد مرفأ الأمان بالنسبة إليه (المصباح السحري) وتهديده بالقتل، وحصار أربعين لصًّا لعلي بابا؛ كل هذه الأفضية الذهنية نتيجتها افتراضية تتعلق بالتمني (فضاء التمني)؛ تمني النجاة. وهو الفضاء الذهني ذاته لـ (شروق وضياء)، فهما معلّقان في الفضاء، يتمنيان النجاة بعد تعطل سفينتهما، وتعطّل أجهزة الإنذار، لكن شروق يحدوها الأمل، وأما ضياء؛ فقد تمكّن منه اليأس، وتحاول من خلال تلك الحكايات التي عُنونت بـ "أصعب المستحيلات"، أنْ تفكّر بطريقة مختلفة.

ويمكن القول بأنه وفقاً لنظرية المزج التصوري فقد تم صنع ترابطات تماثلية بين الموقف الراهن لكل من شروق وضياء، والخطاب الميتاسردي المتضمّن للقصص الثلاث الماضية التي جسّدتها مواقف كل من السندباد وعلاء الدين وعلي بابا، وهو قياس تمثيلي يتأسس على المشابهة بين الموقفين؛ فرغم انفصال الموقفين زمنياً؛ فثمة ترابط تماثلي بينهما في مواجهة أزمة أطلق عليها السارد (المشكلة المستحيلة)، وتقتضي مواجهتها في الموقف التاريخي توظيف القدرات العقلية، وفي الموقف الراهن الإفادة من الخبرات الذهنية السابقة من أجل توظيف التفكير الفاعل.

إنّ هذه التجربة التي مارسها السرد عن طريق تمثيل المعاني الذهنية لدى شخصيتي الحدث يمثّل تجربة مجسّدة في المنظور الإدراكي، و"يرتبط مفهوم التجربة المجسدة بمفهوم المعرفة المجسدة. ذلك أن للتجربة المجسدة، أي لكون بنيتها مستمدة، جزئياً، من طبيعة أجسادنا وتنظيمنا العصبي، نتائج على المعرفة، فالتصورات التي نصل إليها، وطبيعة "الواقع" الذي نفكر فيه تابعان لبنيتنا الجسدية: فلا يمكننا أن نتحدث إلا عما يمكننا إدراكه وتصوره، وهي أشياء مشتقة من التجربة المجسدة. ويجب أن يحمل الذهن، من وجهة النظر هذه، آثار هذه التجربة المجسدة"(١). وقد أثمرت تلك التجربة المجسدة إدراكاً ذهنياً قاد شروق وضياء للتفكير في حل الأزمة التي واجهتهما.

تقنية الاسترجاع وعلاقات التماثل:

يعدّ الاسترجاع flash back تحولاً في الخطاب من اللحظة الآنية إلى لحظة سابقة عليها. والمصطلح يستخدم غالباً في السرد السينمائي، وفيه يتم قطع التسلسل الزمني للأحداث المسرودة للرجوع إلى لحظة ماضية وقع فيها حدث ما أو بعض الأحداث، فهو "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة

(١) د. غسان إبراهيم الشمري: عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة، ص١٠٤.

زمنياً لكي تخلي مكاناً للاسترجاع)"[١]، أو هو- بتعبير جنيت- "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[٢].

يشكّل الاسترجاع حكاية ثانية بالنسبة للحكاية الأولى التي قادت إلى ذلك الاسترجاع، وينبغي أن ننظر هنا إلى وظيفته في السرد. حيث يأتي الاسترجاع ليؤدي عدة وظائف، هي:[٣] ملء فراغات زمانية تساعد على فهم مسار الأحداث، والتعرف إلى ماضي شخصية جديدة ظهرت على مسرح الأحداث، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن الأنظار لفترة زمنية، وسرد الأحداث المتزامنة، فيُعلِّق حدثاً لتناول حدث آخر، وربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، ولم تذكر في النص.

غير أن الاسترجاع في رواية (سفن الأشياء الممنوعة) لا يأتي لوظيفة متعلقة بفعل الذاكرة، أو مجرد ملء فراغ زمني، بل تمثِّل تلك الحوادث المستدعاة أو العائدة من الماضي – في صورة خطاب مباشر يربط شخصيتي الحدث بالماضي – وقوداً لإضاءة اللحظة الراهنة في السرد؛ فيجدان في الماضي أو التاريخ حلاً لأزمة مماثلة؛ ومن ثم تكون الوظيفة متعلقة بالرغبة في التعرف إلى الماضي وحكاياته الممنوعة، ثم ربط الحدث الراهن بسلسلة من أحداث الماضي.

---

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص١٦.

(٢) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص٥١.

(٣) راجع في وظائف الاسترجاع: المرجع السابق، ص٦١ وما بعدها.

وينجح الكاتب في إعادة توظيف تقنية الاسترجاع السينمائي عن طريق ربطها بأصلها السينمائي أو توظيفها في هذا الإطار، حيث ينشأ عن هذا التوظيف الفني ما يقترب من تقنية الشاشة المنقسمة أو المتداخلة للقطة لشخصيتي السرد داخل الحدث التاريخي، وذلك بعرض الحدث التاريخي بشكل تمثيلي داخل شاشة مجسمة ثلاثية الأبعاد (تقنية 3d)، بدلاً من النظارات المجسمة، والانتقال مباشرة إلى الحدث ليصير كلٌّ من شروق وضياء في قلب الحدث بوصفهما مشاهدين لا مجرد مرويٍ عليهم، وهو ما يجعل مشاهدة الحدث أكثر واقعية ومثيرة للاهتمام، ويتم استبدال تجربة المشاهدة بالورق المطبوع، بما يتناسب مع التقنيات التكنولوجية الاستباقية التي تميز الحدث الروائي؛ فقد حوّلت الهيئة العامة لإدارة كوكب الأرض تلك الحكايات إلى شرائح إلكترونية.

إن اعتماد تجربة التلقي في السرد على الخطاب السينمائي أو المسرحي المباشر يجعل عملية الإدراك تلقائية من خلال وسيط تلقائي، أو لا وسيط؛ لأنه غير ظاهر، وغير محسوس إلا بأثره، إذ ينتقل القارئ مباشرة إلى الحدث؛ فيتحول الإدراك هنا إلى إدراك مباشر، ويتحول المروي عليه أو المتلقي من مجرد مسرود إليه إلى مشاهد أو مراقب للحدث، فيتم تقديم الحكاية من خلال إدراك شخصيات الرواية لها، وليس من خلال إدراك سابق لها متمثل في السارد، كما في السرد التقليدي الذي يُقَدِّم فيه المؤلفُ الساردَ وسيلةً يستعين بها لتقديم عالمه الحكائي ولتنوب عنه في سرد المحكي وليقوم بدور وسيط بين المتلقي والحدث. لقد تم

الإدراك المباشر بانتفاء ذلك الوسيط، أو إلغائه بشكل مؤقت، حتى يتحقق الأثر المباشر على شخصيات الحدث ومن بعده القارئ، حتى يعود مرة أخرى إلى وظيفته السردية في المواضع التي يناط به القيام بدوره في التوسط أو السرد.

ورغم الانتقال عبر الزمان في تلك اللقطات؛ فقد تم هذا التحول في الخطاب السردي دون أن يشعر القارئ بفجوة زمنية كبيرة، أو انتقال مفاجئ؛ فبدا الأمر يسيراً، ويعود هذا في الأساس إلى الوظيفة التشويقية التي حفزت المتلقي لاستقبال هذا الحدث؛ فمحور السرد مع بدايته يدور حول فكرة البحث عن الحكايات الممنوعة التي مُسحت من ذاكرة الناس من أجل التعرف إليها ثم إعادتها مرة أخرى للحياة، فجاء الانتقال إليها كأنه ردمٌ لهوة حفرت في بدايات السرد.

ولا يتوقف الاسترجاع الزمني في الرواية عند حدود استدعاء الحكايات التراثية، بل إن كل خطاب من الخطابات الثلاثة المتضمنة في السرد يستحضر خطاباً سابقاً مضمناً أيضاً بداخله عن طريق الاسترجاع المزجي أو المختلط، فيمتزج الخطابان، ويتم تأسيس الوعي بناءً عليه، فالسندباد يستحضر نجاته من البحر سابقاً:

("نجَوْتُ من سفينةٍ تغرقُ لأموتَ فوقَ جزيرةٍ لا يوجَدُ بها ماءٌ ولا نباتٌ.. حجارةٌ وصخورٌ ولا شيءَ غيرَها..") (سفن الأشياء الممنوعة، ص ٣٣)

وعلاء الدين يستحضر موقفين متعلقين بخداع الساحر له ومكره به؛ الأول قريب زمنياً، ويتعلق بخداع الساحر لزوجة علاء الدين للحصول على المصباح: ("**أنا واثقٌ أن هذا من فِعلِ الساحرِ الحَقُودِ ..! منذُ اليومِ الذي تمكّن فيه من خداعِ عروسي بنتِ الإمبراطورِ، لتتخلَّى عن مصباحي القديمِ الذي لم تكُنْ تعرفُ قيمتَه ولا مدى القدراتِ التي تكمنُ فيه، واستولَى منها عليهِ في مقابلِ أن تأخذَ بدلاً منه مصباحًا جديدًا ..منذ ذلك اليومِ وأنا أتوقعُ كارثةً لا مهربَ منها يتسبَّبُ فيها بِحِيَلِهِ..**") (**سفن الأشياء الممنوعة، ص ٤١**)

والثاني: بعيد زمنياً، واستعان بخادم الخاتم لتخليصه من هذا الموقف:

("**... هذا المُخادِعُ الطمَّاعُ سَبَقَ أن وضعَنِي في موقفٍ مُشابِهٍ ..يومَ حبسَنِي في المغارةِ التي وجدْتُ بها المصباحَ..**" **فجأةً صاحَ علاءُ الدينِ في حماسٍ وهو يضربُ جبهتَهُ بقبضةِ يدِه: "كيف نَسِيتُ؟! كانَ معي الخاتمُ الذي أخرجَنِي من المغارةِ بعد أن أغلقَها فوقي ذلك الساحرُ ..ظننْتُ أنه من المستحيلِ الإفلاتُ من ظلامِها الذي تركَنِي حبيسًا فيه.. كانَ المصباحُ قد أنساني قدرةَ الخاتمِ..**").

(**سفن الأشياء الممنوعة، ص٤١**)

ويستحضر علي بابا ومرجانة مغارة (افتح يا سمسم) وانتشال أشلاء أخيه من هناك:

(استفسرَ علي بابا وقد تَزايَدَ انزعاجُه: "مَن الذين يريدونَ قتلَـــه؟! قتلِي أنا؟" بغيرِ تردُّدٍ أجابَتْ مرجانةُ: "وقتلِي معَكَ ..تَذكَّرْ أننـــي التـــي أحضرْتُ صانعَ الأحذيةِ ليجمعَ بإبرتِه وخيوطِه أشلاءَ أخيك قاسم، التي جئتَ بها بنفسِكَ من كهفِ افـــتحْ يـــا سمســـم"). (ســـفن الأشـــياء الممنوعة، ص ٤٦)

هذه الخطابات الاسترجاعية المضمَّنة في موقف استرجاعي بالأساس تطرح أمام الذهن تجارب الذات القديمة المماثلة لتوجيه الذهن في اللحظة الراهنة، وبالتالي فعملية المزج المفهومي هنا عملية مركبة من خطابات متلاحقة تؤسس للوعي الراهن. وتُبنى في الاســـترجاع المزجـــي لـــدى السندباد على علاقة القياس والتمثيل والمشابهة والزمن، وفـــي مـــوقفي علاء الدين وعلي بابا –وكلاهما يواجه خطر الساحر واللصوص– تُبنى على السببية إضافة إلى العلاقات السابقة.

ومن ثم فقد نجح الكاتب في أمرين: أولهما: قدرته على تطويع النص التاريخي والإفادة من ثرائه في خدمة نصه السردي، والآخر قدرته على مزج النص العجائبي (التراثي) بوقـــائع مماثلـــة وتحويلـــه إلـــى نـــص معاين/مسرحي (من حيث تقنية العرض) داخل المبنى السردي، وهو ما يكسب الحدث واقعية ومشهدية.

إدراك السارد ووعي الشخصية:

يتخذ الكاتب في الرواية إســـتراتيجية خاصـــة فـــي تحديـــد أدوار الشخصيات للفصل بين إدراك السارد ووعـــي الشخصـــية ذاك الكـــائن

الورقي الذي يتم تشييده للنهوض بالحدث والتعبير عن تيمته؛ فيجعل شخصيتي الرواية الرئيستين مركزاً سردياً لأداء وظيفة الوعي بالكتابة وتحقق الميتاسرد؛ إذ يتحكمان في تنويع إيقاعات السرد واختيار المادة المتضمنة في الحكي، وإيقافها في الوقت الذي يحتاجان فيه لتقييم المواقف السردية. وتقوم الشخصيتان هنا بفعل الوعي أو الإدراك المعلَن نيابة عن الكاتب أو حتى السارد الذي يتخلى مؤقتاً عن وظيفته السردية؛ من أجل تمرير خطاب أيديولوجي يتعلق بالتعقيب على الحدث السردي المعروض، فتتحقق عن طريق الشخصيتين، وليس السارد، الوظيفة الأيديولوجية الكاشفة لهدف السرد والرسالة المتولدة عنه، وهذا التحرر الذكي يمثّل نجاحاً فنياً للكاتب لئلاّ يقع في شرَك التقريرية والمباشرة، والخلط بين الأدوار السردية؛ فالوعي بالكتابة هنا موائم للمعايير الفنية في عملية الكتابة والإبداع .

ويأتي في أعقاب كل قصة من القصص الثلاثة تعقيباً لشخصيتها الرئيسة يبرز الأثر المرجو من هذه القصة، ويتلخص في الفضاء الافتراضي الذي يأتي في سياق الرغبة والتمني الموازي لموقف كل من شروق وضياء في اللحظات العصيبة التي يمرّان بها، حيث تعطّلت سفينتهما الفضائية بعد اصطدامها بجسم سفينة الأشياء الممنوعة؛ ففي نهاية قصة السندباد:

(رفعَ السندبادُ كفَّيْهِ نحوَ السماءِ، يُرسِلُ الشكرَ من أعماقِه:

"الحمدُ للهِ ..تَغلَّبْتُ على المُستحيلِ") (سفن الأشياء الممنوعة، ص٣٧)

وفي نهاية قصة علاء الدين:

(ثم تَوقَّفَ ليُضيفَ في انتصارٍ:

هكذا تَغلَّبْتُ على ما كنتُ أظنُّه مُستحيلاً!!") (سفن الأشياء الممنوعة، ص٤٣)

وفي نهاية قصة علي بابا والأربعين حرامي، يأتي صوت علي بابا فرحاً بنجاح مهمته:

("مَنْ كانَ يتصوَّرُ أن يتغلبَ اثنانِ على أربعينَ؟! ظننْتُ أن هذا مُستحيلٌ !"

انفرجَتْ شفتا مرجانةَ عن ضحكةٍ واثقةٍ وهي تهتفُ: "لا تُقلِّلْ بعدَ الآنَ من قيمةِ عقلِ مرجانةَ وتفكيرِها."

شاركَها علي بابا ضحكتَها وهو يقولُ:

"قدرةُ عقلِكِ يا مرجانةُ تساوِي قُدرةَ عقولِ أربعينَ من الرجالِ !!") (سفن الأشياء الممنوعة، ص٤٨)

ثم يأتي بعد ذلك شكل آخر من أشكال الميتاسرد يؤدي فيه السرد وظيفة شارحة بتعليق الشخصيات المشاهدة لتلك الحكاية المتضمنة بتقنية 3d على المشهد أو الحكاية التي تم مشاهدتها والاندماج فيها.

ثمة علاقة تفاعلية بين النص التاريخي المستدعى عبر وسيط عصري والحدث الآني الذي يشكل أزمة لشخصيتي الحدث (شروق

وضياء)؛ إنها علاقة تناصية تبرز التيمة الأساسية للسرد التاريخي، أو الفضاء الذهني المستهدف، وهو (النجاح رغم الصعاب) أو (التغلب على المستحيل)؛ فالشخصيات الثلاثة المستدعاة من نص ألف ليلة وليلة واجهت أزمات، وكادت تقع في الهلاك؛ فالسندباد وجد نفسه في جزيرة معزولة، وعلاء الدين كان مهدداً بالقتل بعد اختفاء قصره وزوجته، وعلى بابا كان محاصراً داخل بيته بكتيبة من اللصوص، ومع ذلك استطاعت الشخصيات الثلاثة باستخدام ما تمتلك من قدرات عقلية النجاة من الأزمات التي واجهتهم. وتتناص تلك الأزمة في مضمونها العام مع أزمة شخصيتي الحدث الآني (شروق وضياء) بعد انعزالهم في الفضاء بعيداً عن كوكب الأرض؛ وكأن ذلك مشهد آخر وتمثيل عملي – لكنه واقعي– لتجارب السندباد وعلاء الدين وعلي بابا. إن الماضي يعيد نفسه من جديد، ولابد من الإفادة من تجاربه في مواجهة أزماته لمواجهة أزمات الحاضر. فينجم عن ذلك توظيف الشخصيتين لمدرَكات تلك الحكايات للتغلب على أزمة تعلقهما في سفينة فضائية، وضرورة عودتهما إلى كوكبهما الجديد، وهو ما ينجحان في فعله.

وهكذا يتكوَّن في الرواية بشكل عام أكثر من فضاء ذهني؛ فضاء الحكاية القديمة، وفضاء العرض المباشر، وفضاء أزمات الشخصيات التراثية، وفضاء أزمة الشخصيتين المحوريتين في الرواية؛ لتمتزج تلك الأفضية الذهنية، وتخلق لدى القارئ فضاء ذهنياً آخر بقيمة تلك الحكايات المتواترة وأثرها في تنمية التفكير.

الخاتمة

حاول هذا البحث تقديم مقاربة لرواية (سفن الأشياء الممنوعة) للأديب المصري يعقوب الشاروني من منظور يجمع بين السرديات والإدراكيات للكشف عن طبيعة توظيف الخطاب الميتاسردي الذي تتميز به رواية تنتمي إلى أدب الخيال العلمي الموجّه للطفل، حيث يتم التوظيف عن وعي مقصود يجعل من خرق النسيج السردي المألوف في أدب الطفل نمطاً يخضع للوعي المقصود ذاته؛ ما يسمح بقيام تعددية سردية تتيحها قواعد النوع التي تحضّ على التجريب، وهو ما يعطي هذا النمط الإبداعي طابعاً مميزاً، على نحو ما نجده بوضوح في مدونة البحث التي تمثل نموذجاً عملياً للميتاسرد. وقد كشف البحث أن الخطاب الميتاسردي في رواية (سفن الأشياء الممنوعة) يعتمد على التداخل النصي بتضمين نصوص من التراث الأسطوري في (ألف ليلة وليلة)، وهي حكايات: (السندباد البحري مع طائر الرخ، وعلاء الدين والمصباح السحري، وعلي بابا واللصوص الأربعون) داخل نسيج السرد.

ويتخذ الكاتب في توظيفه لتعددية الحكي والخطاب الميتاسردي عدة استراتيجيات، أهمها احتفاظه بأصل الحكاية التراثية أي بمضمونها، وانتقال السارد من الذاتية إلى الموضوعية فالمشهدية، وتحوّل شخصيتيّ الحدث لجمهور هذا العرض المشهدي، وذلك من أجل تغيير الإدراك من إدراك ظاهري إلى إدراك حسي أعمق يحقق تأثيراً أكبر.

وتتعدد الأفضية الذهنية التي تحملها الرواية، وتتمثّل أفضيتها الأساسية في: الفضاء الزمني: (الماضي الأسطوري)، والفضاء المكاني: (جزيرة السندباد – قصر علاء الدين المخطوف– بيت علي بابا)، والفضاء الميداني: (مواجهة الأخطار)، والفضاء الافتراضي: (التغلب على المستحيل). وينشأ عنها أفضية فرعية. ويتم تشكيل الترابطات الذهنية ومزج هذه الأفضية من خلال أساليب: التجريب الملحمي، والاسترجاع المزجي، والفصل بين إدراك السارد ووعي الشخصية.

ويمثّل الفضاء الذهني الافتراضي في الرواية (مسح الحكايات الممنوعة/الخرافية الموجودة في ذاكرة الناس) معادلاً في الواقع لمحاولة التكريس لانفصال الإنسان المعاصر عن ماضيه، ومحاولة تذويبه في عولمة ثقافية تُمْحَى فيها الهُويات. وقد نجح الكاتب في أمرين: أولهما: قدرته على تطويع النص التاريخي والإفادة من ثرائه في خدمة نصه السردي، والآخر قدرته على تحويل النص العجائبي (التراثي) إلى نص معاين/مسرحي (من حيث تقنية العرض) داخل المبنى السردي، وهو ما يكسب الحدث واقعية ومشهدية.

ويمكن التوصل في نهاية هذا البحث أن رواية (سفن الأشياء الممنوعة) ليعقوب الشاروني تمثِّل نمطًا تجريبيًا في أدب الخيال العلمي الموجّه للطفل، حيث تمّ فيها تهجين المستقبل الغامض مع الماضي الثري؛ لإعادة بناء تصوّر حول متطلبات عالم الطفل؛ فأمكن من خلال امتزاج الأفضية الذهنية الكشف عن حاجة واقع الطفل إلى البعد

الإنساني، وتجريد الواقع الزائف من قناعه الحضاري في ظل البحث عن التطور التقني في الوقت الذي يشهد غياب بعض القيم الإنسانية التي نحتاج إليها، ويحتاج إليها طفل المستقبل بالأخص. واستعان الكاتب في سبيل تقديم تلك الرؤية بعدد من الأدوات الفنية يأتي في مقدمتها اللغة التي تجمع بين الخيال الأدبي والحقائق العلمية المنتظرة، وكذلك تقنية الاسترجاع الزمني وفكرة التجريب الملحمي لمسرح بريخت، وتوظيف التراث الأسطوري في جانبه الإنساني ومزجه بالفضاء الافتراضي، وقدَّمت الرواية قيمتين أساسيتين، هما إمكانية التغلب على العوائق رغم الصعوبات، والقيمة الإنسانية للتراث العربي، تلك القيمة التي يفتقدها عالم اليوم. ويوصي الباحث في النهاية بمزيد من التجريب في الإبداع الموجّه للطفل لمواكبة التطور التقني، ومزيد من الدراسات المتعلقة بأدب الطفل من المنظور الإدراكي.

المصادر والمراجع

أولاً: مصدر البحث:

- يعقوب الشاروني: سفن الأشياء الممنوعة، رواية للأطفال من أدب الخيال العلمي، طبعة وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ٢٠١٥م.

ثانياً: نصوص سردية تراثية:

- ألف ليلة وليلة، طبعة المطبعة والمكتبة السعيدية، القاهرة، ١٩٥١م، (المجلد الثالث).

ثالثاً: المراجع العربية:

١- د. أحمد المسناوي: نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثالث، المجلد الأربعون، يناير – مارس ٢٠١٢م.

٢- د. الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٣- د. راشد علي عيسى: الخيال العلمي في أدب الأطفال، مجلة أفكار، الأردن، العدد ٣٤٣، آب، ٢٠١٧م.

٤- د. سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال؛ أهدافه ومصادره وسماته؛ رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٦ه، ٢٠٠٥م.

٥- سعيد يقطين: الميتاروائي في الخطاب الروائي المغربي الجديد، مجلة مواقف، العدد ٧٠ – ٧١، فبراير ١٩٩٣م.

٦- د. سمر روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم – قراءة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

٧- د. صالح بن الهادي رمضان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي "الاستعارة أنموذجاً"، ندوة "الدراسات البلاغية – الواقع والمأمول"، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٢ه.

٨- عبد الإله سليم: بنية المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٩- د. غسان إبراهيم الشمري: عن أسس اللسانيات المعرفية ومبادئها العامة، مجلة أبحاث لسانية، معهد الدراسات والتعريب، الرباط – المغرب، المجلد ١٣، العدد ٢/١، ٢٠٠٨م.

١٠- د. عمر بن دحمان: المعرفة/ الإدراك/ العرفنة؛ بحث في المصطلح، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو – كلية الآداب واللغات – مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، العدد ١٤، مارس ٢٠١٣م.

١١- فاضل تامر: المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

١٢- د. لطفي الذويبي: قدرة نظرية الأفضية الذهنية على تأويل الأبنية اللغوية، مجلة العلامة، الجزائر، العدد الثالث، ديسمبر ٢٠١٨م.

١٣- د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

١٤- د. ماهر شفيق فريد: عرض لترجمة حسن حسين شكري (من أدب الخيال العلمي؛ ١٥ قصة قصيرة)، مجلة القاهرة، العدد ١٠٦، ذي الحجة ١٤١٠ه، يوليو ١٩٩٠م.

١٥- د.محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

١٦- د. محمد مندور: في الأدب العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

١٧- د. محيي الدين محسب: الإدراكيات – أبعاد أبستمولوجية ووجهات تطبيقية، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٧م.

١٨- د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر- دراسة نقدية (١٩١٤ – ١٩٨٦)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

١٩- منى مسعي: الميتاسرد في النقد الروائي المغربي "أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية: لجميل حمداوي أنموذجاً، مجلة أبوليوس، العدد الثامن، جانفي، ٢٠١٨م.

٢٠- د. نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية- دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٣٧هـ ٢٠١٧م.

٢١- د. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٢٣)، الكويت، ١٩٨٨م.

رابعاً: المراجع المترجمة إلى العربية:

١- بريجيت نرليش، وديفيد كلارك: اللسانيات الإدراكية وتاريخ اللسانيات، ترجمة: د.حافظ إسماعيلي علوي، مجلة أنساق، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠١٧م.

٢- بيتر ستوكويل: عوالم الخطاب والفضاء الذهني، مجلة فصول، مصر، المجلد (٢٥/ ٤)، العدد (١٠٠)، صيف ٢٠١٧م.

٣- تزفيتان تودوروف: الأجناس الأدبية، ترجمة: جواد الرامي، مجلة نوافذ، السعودية، العدد الرابع، صفر١٤١٩هـ- يونيه ١٩٩٨م.

٤- توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٥- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

٦- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٧- ديفيد سيد: الخيال العلمي – مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

٨- راي جاكندوف: علم الدلالة والعرفانية، ترجمة: عبد الرزاق بنور، مراجعة: مختار كريّم، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠م.

٩- سوزان شنايدر: تجارب تفكير: الخيال العلمي كنافذة على الألغاز الفلسفية، ضمن كتاب: الخيال العلمي والفلسفة – من السفر عبر الزمن إلى الذكاء الفائق، تحرير: سوزان شنايدر، ترجمة: عزت عامر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

١٠-ف.شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

١١-لويس مرلوبونتي: ظواهرية الإدراك، ترجمة: د. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٨م.

١٢-ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

خامساً: كتب ومقالات منشورة عبر روابط إلكترونية:

١- الأزهر الزناد: "في مصطلح "العرفنة" ومشتقاتها"، مدونته http://lazharzanned.blogspot.com/ منشور في ٢٠١٢/٤/٢٣م، وذلك عبر الرابط الآتي:

http://lazharzanned.blogspot.com/2012/04/blog-post_22.html

٢- د. جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب؛كتاب إلكتروني منشور في: http://www.alukah.net

٣- رانيا فتح الله: مفهوم المسرح الملحمي عند بريخت، الحوار المتمدن - العدد: ٣٧١٢ - ٢٠١٢/٤/٢٩م، منشور في: http://www.ahewar.org/search/Dsearch.asp?nr=371.

دوة تعريفية حول رواية (سفن الأشياء الممنوعة) عبر الرابط الآتي: https://ahlmasrnews.com/769243

سادساً: المراجع الأجنبية:

١- Fauconnier, G: Preface (Mental Spaces, 2nd edition).
متوفر على الرابط الآتي:
http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/preface-ms.pdf

٢- Margaret H. Freeman: Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics, Oxford University Press, 2007.
متوفر على الرابط الآتي:
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1427409

٣- Mieke Bal: narratoloy introduction to the theory of narrative, tornoto buffalo, second edition, 1999.

٤- William Gass: fiction and figures of life, knopf, new York, 1970.

aolaً: msdr aldrasa:

- y38ob alsharony: sfn alashya2 almmno3a ،roaya lla6fal mn adb al5yal al3lmy ،6b3awzara alth8afawalfnonwaltrath ،86r ،2015m.

thanyaً: nsos srdya trathya:

- alf lylawlyla ،6b3a alm6b3awalmktba als3ydya ،al8ahra ، 1951m ،(almgld althalth).

thalthaً: almrag3 al3rbya:

1- d. a7md almsnaoy: nzrya alagnas aladbya ،mgla 3alm alfkr ، alkoyt ،al3dd althalth ،almgld alarb3on ،ynayr – mars 2012m.

2- d. alazhr alznad: nzryat lsanya 3ًrfnya ،aldar al3rbya ll3lom nashron ،dar m7md 3ly llnshr ،mnshorat ala5tlaf ،algza2r ،al6b3a alaoly ،2010m.

3- d. rashd 3ly 3ysy: al5yal al3lmy fy adb ala6fal ،mgla afkar ، alardn ،al3dd 343 ،ab ،2017m.

4- d. s3d abo alrda: alns aladby lla6fal؛ ahdafhwmsadrhwsmath؛ r2ya eslamya ،mktba al3bykan ،alryad ،al6b3a alaoly ،1426h ،2005m.

5- s3yd y86yn: almytaroa2y fy al56ab alroa2y almghrby algdyd ، mgla moa8f ،al3dd 70 – 71 ،fbrayr 1993m.

6- d. smr ro7y alfysl: adb ala6falwth8afthm – 8ra2a n8dya ، mnshorat at7ad alktab al3rb ،dmsh8 ،1998m.

7- d. sal7 bn alhady rmdan: alnzrya al edrakyawathrha fy aldrs alblaghy "alast3ara anmozgaً" ،ndoa "aldrasat alblaghya – aloa83walmamol" ،klya allgha al3rbya ،gam3a al emam m7md bn s3od al eslamya ،alryad ،1432h.

8- 3bd al elh slym: bnya almshabha fy allgha al3rbya – m8arba m3rfya ،dar tob8al llnshr ،aldar albda2 – almghrb ،al6b3a alaoly ، 2001m.

9- d. ghsan ebrahym alshmry: 3n ass allsanyat alm3rfyawmbad2ha al3ama ،mgla ab7ath lsanya ،m3hd aldrasatwalt3ryb ،alrba6 - almghrb ،almgld 13 ،al3dd 1/2 ،2008m.

10- d. 3mr bn d7man: alm3rfa/ al edrak/ al3rfna؛ b7th fy alms6l7 ،mgla al56ab ،gam3a molod m3mry tyzywzo - klya aladabwallghat - m5br t7lyl al56ab ،algza2r ،al3dd 14 ،mars 2013m.

11- fadl tamr: almbny almytasrdy fy alroaya ،dar almdy ، byrot ،al6b3a alaoly ،2013m.

12- d. l6fy alzoyby: 8dra nzrya alafdya alzhnya 3la taoyl alabnya allghoya ،mgla al3lama ،algza2r ،al3dd althalth ،dysmbr 2018m.

13- d. l6yf zytony: m3gm ms6l7at n8d alroaya ،mktba lbnan nashron ،dar alnhar llnshr ،byrot – lbnan ،al6b3a alaoly ،2002m.

14- d. mahr shfy8 fryd: 3rd ltrgma 7sn 7syn shkry (mn adb al5yal al3lmy ؛15 8sa 8syra) ،mgla al8ahra ،al3dd 106 ،zy al7ga 1410h ، yolyo 1990m.

15- d.m7md alsal7 albo3mrany: drasat nzryawt6by8ya fy 3lm aldlala al3rfany ،mktba 3la2 aldyn ،sfa8s ،al6b3a alaoly ،2009m.

16- d. m7md mndor: fy aladb al3almy ،dar nhda msr ، al8ahra.

17- d. m7yy aldyn m7sb: al edrakyat – ab3ad abstmologyawoghat t6by8ya ،dar knoz alm3rfa ،3man ،2017m.

18- d. mrad 3bd alr7mn mbrok: al3nasr altrathya fy alroaya al3rbya fy msr- drasa n8dya (1914 – 1986) ،dar alm3arf ،al8ahra ، al6b3a alaoly ،1991m.

19- mona ms3y: almytasrd fy aln8d alroa2y almghrby "ashkal al56ab almytasrdy fy al8sa al8syra almghrbya: lgmyl 7mdaoy anmozga ،ًmgla abolyos ،al3dd althamn ،ganfy ،2018m.

20- d. nzar msnd 8bylat: tmthlat srdya- drasat fy alsrdwal8sa al8syra gdaًwalsh3r ،dar knoz alm3rfa al3lmya ،alardn ،al6b3a alaoly ، 1437h 2017m.

21- d. hady n3man alhyty: th8afa ala6fal ،almgls alo6ny llth8afawalfnonwaladab ،slsla 3alm alm3rfa (123) ،alkoyt ،1988m.

rab3aً: almrag3 almtrgma ely al3rbya:

1- brygyt nrlysh،wdyfyd klark: allsanyat al edrakyawtary5 allsanyat ،trgma: d.7afz esma3yly 3loy ،mgla ansa8 ،klya aladabwal3lom ،gam3a 86r ،almgld alaol ،al3dd alaol ،2017m.

2- bytr stokoyl: 3oalm al56abwalfda2 alzhny ،mgla fsol ،msr ، almgld (25/ 4) ،al3dd (100) ،syf 2017m.

3- tzfytan todorof: alagnas aladbya ،trgma: goad alramy ،mgla noafz ،als3odya ،al3dd alrab3 ،sfr1419h-- yonyh 1998m.

4- tomashfsky: nzrya alaghrad ،dmn ktab (nzrya almnhg alshkly – nsos alshklanyyn alros) ،trgma: ebrahym al56yb ،alshrka almghrbya llnashryn almt7dyn،wm2ssa alab7ath al3rbya ،byrot ،lbnan ،al6b3a alaoly ،1982m.

5- gyrar gynyt: 56ab al7kaya ،trgma m7md m3tsmwa5ryn ، almshro3 al8omy lltrgma ،almgls ala3ly llth8afa ،al8ahra ،al6b3a althanya ،1997m.

6- gyrald brns: 8amos alsrdyat ،trgma alsyd emam ،myryt llnshrwalm3lomat ،al8ahra ،al6b3a alaoly ،2003m.

7- dyfyd syd: al5yal al3lmy - m8dma 8syra gdً ،trgma nyfyn 3bd alr2of ،m2ssa hndaoy llt3lymwalth8afa ،al8ahra ،al6b3a alaoly ،2016m.

8- ray gakndof: 3lm aldlalawal3rfanya ،trgma: 3bd alrza8 bnor ، mrag3a: m5tar kryٌm ،dar synatra ،almrkz alo6ny lltrgma ،tons ،2010m.

9- sozan shnaydr: tgarb tfkyr: al5yal al3lmy knafza 3la alalghaz alflsfya ،dmn ktab: al5yal al3lmywalflsfa – mn alsfr 3br alzmn ely alzka2 alfa28 ،t7ryr: sozan shnaydr ،trgma: 3zt 3amr ،almrkz al8omy lltrgma ،al8ahra ،al6b3a alaoly ،2011m.

10- f.shlofsky: bna2 al8sa al8syrawalroaya ،dmn ktab (nzrya almnhg alshkly) ،trgma: ebrahym al56yb ،alshrka almghrbya llnashryn almt7dyn،wm2ssa alab7ath al3rbya ،byrot ،lbnan ،al6b3a alaoly ، 1982m.

11- loys mrlobonty: zoahrya al edrak ،trgma: d. f2ad shahyn ،m3hd al enma2 al3rby ،byrot ،1998m.

12- my5a2yl ba5tyn: sh3rya dostoyfsky ،trgma d. gmyl nsyf altkryty ،dar tob8al llnshr ،aldar albyda2 – almghrb ،al6b3a alaoly ، 1986m.

5amsaً: ktbwm8alat mnshora 3br roab6 elktronya:

1- alazhr alznad: "fy ms6l7 "al3rfna"wmsht8atha" ،mdonth http://lazharzanned.blogspot.com/ mnshor fy 23/4/2012m،wzlk 3br alrab6 alaty: http://lazharzanned.blogspot.com/2012/04/blog-post_22.html

2- d. gmyl 7mdaoy: ashk—al al56ab almytasrdy fy al8s—a al8sy–ra balmghrb؛ktab elktrony mnshor fy:http://www.alukah.net

3- ranya ft7 allh: mfhom almsr7 alml7my 3nd bry5t ،al7oar almtmdn - al3dd: 3712 – 29/4/2012m ،mnshor fy: http://www.ahewar.org/search/dsearch.asp?nr=3712

4- ndoa t3ryfya 7ol roaya (sfn alashya2 almmno3a) 3br alrab6 alaty: https://ahlmasrnews.com/769243