الْخَيَالُ الْعِلْمِيُّ بَيْنَ الرِّوَايَةِ والسِّينِمَا

رِوَايَةُ "الْجَسَدُ المُضِيف" وفِيلم "المُضِيفُ" لِستيفاني ماير . أنموذَجًا

Science fiction between novel and cinema:
"the host body" novel and "the host" film by Stephenie meyer .

بومدين خيرة[1]✶ **مصرنّي أمين[2]**

[1] جامعة وهران1 . أحمد بن بلّة. الجزائر . boumedienekheira70@gmail.com

[2] جامعة وهران1 . أحمد بن بلّة الجزائر . aminemasreni@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/04/29. **تاريخ القبول:** 2022/05/20. **تاريخ النشر :** 2022/06/10.

ملخص: مَوْضُوعُ الخِيَالِ الْعِلْمِيِّ مِن المَوَاضِيعِ العِلْمِيَّةِ المُهِمَّةِ الَّتِي وَجَدتْ فيها الفُنون مَلَاذًا، وَمَجَالَ إِبْدَاعٍ يَتَعالَى عَلَى الوَاقِعِ، أَوْ يُحَاوِلُ اسْتِدعاءَهُ، لِيخرجهُ مِنْ الأَحْياز الضَّيِّقَةِ، إِلَى الأَفْضِيَةِ الأَرْحَبِ وَالأَوْسَعَ، ثُمَّ إِنَّهُ لَيْسَ تِقْنِيَّةً فَنِّيَّةً، فَحَسْبُ، إِنّه مجالٌ خِصْبٌ، لِيقُولَ الفَنُّ خِلَالَهُ الوُجُودَ، وَلِيُبَيِّنَ مَوْقِفَهُ مِنَ الآخرِ، ولِيُمَارِسَ دَوْرَهُ الدَّائِمَ في تَجْرِيبِ الأَشْكَالِ الجَدِيدة، والْعَوالِمِ المُسْتَجدَّة، إِنَّ رِوَايَةَ الْخَيَالِ العِلْمِيِّ، وَسِينِيمَاهُ فَضَاءٌ مُهِمٌّ لِفَلْسَفَةِ الرِّوَايَةِ والسِّينِمَا، حَيْثُ نَتَجَاوزُ خِلالَ دِرَاسَتِهِمَا اللُّغَتَيْنِ السَّرْدِيَّتَيْنِ، إِلَى المَقُولَاتِ الفَلْسَفِيَّةِ الكُبْرَى وَرَاءَها، وهو ما نحاولُ قراءتَهُ ومقاربتَهُ خلالَ قراءَةٍ سِيميو ثقَافيَّةٍ لرواية "الجسد المضيف"، وفيلم المضيف لـ "ستيفاني ماير".

كلمات مفتاحية: الرِّوايَةُ، السّينِمَا، الخيالُ العِلْميّ، الفلسفة، الفنُّ.

Abstract: It is a truth generally acknowledged that science fiction is one of the pertinent branches in fiction that the literary world gave birth to. As a creative genre of fiction which is future-oriented, science fiction is way ahead of reality. An important reality about this typical genre in literature that it is not a merely sub-division that addresses typical literary issues, more than this , it is perceived as a fruitful and speculative mode by which artists can approach a plethora of innovative matters from different yet modern perspectives. To this end and based on these grounds, it is worthy of note to state that novels in science fiction exemplify a thoroughly quintessential area that is worth spotting light on. Indeed, in these novels, the major emphasis is no more put on the narrative languages, but mainly on a host of underlying philosophical concerns Which we're trying to read and approach during Simio's cultural reading of 'The Host Body', and Stephanie Meyer's host film.

Keywords: The Novel – Cinema – Science Fiction – Philosophy – Art.

✶ **المؤلف المرسل: بومدين خيرة** **الإيمايل:** boumedienekheira70@gmail.com

مقدمـة:

العِنَايَةُ بِالسينما عامّة، وبِسينما الخيال العلمي خاصّةً، تَجْعلُنا نقفُ على العديد مِنْ أَعْمال الخيال العلمي الَّتِي نَزَعَتْ إلى توظيف السَّرْدِ الخياليّ، ثمّ استحالتْ أعمالاً سينمائيّةً، تقدّم النّموذجَ الأعلى مِن حيثُ بعثُ الرّغبة والتّشويق لدى المشاهد الذي كان قبلُ قارئًا، ومِن ثمّ فإنّ الإشكال الذي يراودنا حيالَ أفلامِ الخيال العلمي كامِنٌ في طبيعة بنائِها، وعلى ذلك يصير التّساؤل هو: هل هي نقل صريحٌ للرّواية وخطّيتها، أم أنها تنزع لتحوي شيئا من تقنيات السرد السينمائي بشكل استبداليٍّ مضاعَفٍ؟

لقد شكّلت الرّوايةُ دائمًا الوجهةَ المفضَّلة التي بإمكانها استيعاب الخيال العلميّ، إذ تتوافق والنّظريات العلميّة، وهو الّذي صنع التّماهي بين الشق الأدبي والشق العلميّ، مُؤذِنًا بميلاد روايةٍ، صرنا نسمّيها روايةَ الخيال العلمي، وللتّجاورِ الحاصلِ بين الفنونِ جميعِها كان لأفلام الخيال العلمي الحظ الوافر من الاقتباسِ من الرّوايةِ، أنتج هذا الاقتباسُ سينما من نوع آخر، عُرِفَ بسينما الخيال العلمي، وكانت **ستيفاني ماير** واحدةً ممّن صنعوأ الإنجاز حين كتابة روايتها في الخيال العلمي الجسد المضيف، ونالت الكثير من النجاح حين حوّلتها إلى نص سينمائيٍّ، بإنتاج فيلمها المضيف.

ليس إيجاد معادل بصري للشكل اللغوي أمرًا هيِّنًا، لأنّ الأمر ليس متوقّفًا على النّظر في نسبة التّطابق الحاصل بين النص الروائي والفيلم، إنّهُ مرتهنٌ إلى الوقوف على أيّهما أكثر قدرةً واستجابة لإبداعِ تقنيّاتٍ جديدةٍ؟ وأيّهما أقدرُ على مجاوزة الواقع إلى عوالِمَ فلسفيّة وجوديّة أكبر؟، وهو ما نحاولُ قراءتَهُ ومقاربتَهُ خلالَ رواية "الجسد المضيف"، وفيلم **المضيف** لـ "**ستيفاني ماير**".

1.1 الفنُّ كسر للقواعد:

من المعلوم أن ما تقدمه السينما في الغالب هو ما لا تستطيعه الفنون الأخرى ؛ لأنّه إذا كانت الكلمة تولِّد صورة ذهنية في عقل القارئ، فإنّ السينما تعمل على تجسيد هذه الصورة الذهنية عبر صورة بصرية، يستقبلها المشاهد، إذ سرُّ التّجاوز في الصّورة والحركة، فإذا كان للّغة الروائية السردية القدرةُ على التعبير في شقّيْها أو بعديْها التخييليّ والكتابيّ، فإنّ للسّينما القدرةَ التعبيريّةَ العليا في شقّيْها الفكريّ البصريّ الحركيّ ، وهذا ما يقودنا إلى التساؤل: هل تتكافأُ تعبيرية "اللغة"، وتعبيرية "الصورة" في تحقيق المتعة والتّعالي في آن؟، وهل يمكن المساواة بين الرّواية والسّينما جماليًّا وفكريّا وإبلاغيًّا؟، فالّذي يجمعهما أساسًا هو السّرد والصّورة السّرديّة، وعلى ذلك "يُفهَم السرد .. على أنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواءً كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحينما كان" (الورفلي، 2009، صفحة 84).

إنّ الرواية والسينما وجهتان لعملة واحدة، هي فن السرد من خلال اللغة المكتوبة، وعن طريق الصورة المرئية وإن كانت "السينما اليوم فن تركيبي معقد، يختلف عن تلك البدايات البسيطة التي كانت تشكل الفيلم السينمائيّ في صورته الأولى، فالفيلم صار يعتمد بنيةً تركيبية، مازالت تقوم على استدماج الفنون الأخرى داخل بنيتها، و إن كان قد تم تعديل و تطوير تلك الاستدماجات بما يتلاءم مع الأسلوب والشكل الفيلمي على مدار الزمن، فالسينما تشكل أسلوبا خاصا بها، وإن كان هناك بعض التشابهات أو التداخلات مع الفنون الأخرى، والسينما كفن تعبيري استلزمت دائما طرح السؤال الذي يدور حول طبيعتها، من حيث كونُها تشكل اللغة الكلامية في شقيها الشفهي والمدون". (السيد، 2003، صفحة 07)، هذا الّذي مهّد لظهور أشكالٍ أخرى، وفق تصوّرات أكثر جدّةً، أساسُها الخيال، وُسمت تارةً بأدب المغامرات، وبأدب اليوتوبيا تارةً أخرى، أو بروايات الرعب تارةً ثالثةً، إلى أن حدد لها المعالم **هوغر جرنسياك**، في أواخر العشرينيات من هذا القرن اسمًا اشتهرت به، هو الخيال العلمي **Science-fiction**، أو باختصار **(SF)** ". (غاتينيو، 1990، صفحة 10)

فمثلما كانت رواية الخيال العلمي مغامرة في الكتابة "وهي رواية تستبق الأحداث العلمية بتخيلها" (علوش، 1985، صفحة 103)، كان فيلم الخيال العلمي مغامرة في السينما، إنّ عالم الخيال العلمي بنوعيه الروائي والسينمائي فضاء أشمل، يكتنفه الغموض والإبهام، والظلمة، إنّه عالم يقوم على كسر قاعدة الكتابة الروائية، وهذا ما صارتِ السينما العالمية ترمي إليه. وإن كان فيلم الخيال العلميّ أو روايته لا يتضمن فكرة رمزية واحدة، بل يقوم على تحدٍّ يحمل قواعد علمية بلغة فنيّةٍ شاعرية، وجملة مِن الحقائق العلميّة ذات المؤثرات البصرية.

على ذلك يصيرُ الحديث عن تحول الرواية من عالم التأليف، إلى عالم الصورة المرئيّة، حديثًا عن التغيّرات التي تطرأ على النص المكتوب، إذ لا يمكن الاتفاق على قواعد ثابتة ترصد حركة الانتقال، من الرواية إلى السّينما، وهما في آنٍ واحدٍ يعكسانِ عوالمَ جمّةً، "فالفنّ عالم كامل في صورة مصغّرة" (ميخائيل أوفسيانيكوف وآخرون، د.ت، صفحة 175)، ومن ثمّةَ يمكن القولُ إنّه "ليس في وسع الفنّ أنْ يتخلّى عن الصورة، لأنها روحه، هي جوهره وسمته الأساسية". (ميخائيل أوفسيانيكوف وآخرون، د.ت، صفحة 164).

بين الرواية والسينما:

ارتبطت السينما بالأدب منذ ولادتها "وذلك ابتداءً من القرن التّاسع عشر، وتحديدًا في عام1895، على يد الأخوين الفرنسيّيْن "**لوميير**" (محمد سيد محمد، 2009، الصفحات 90-91)، وهما اللّذان أدركا ما يمكن أنْ يُصنعَ بأدوات كالكاميرا، والمونتاج وخلق المؤثرات. فكانت أفلامهما التوثيقية القصيرة عبارةً عن بداية لتاريخ السينما، وقد عُرِفت أفلامهما الأولى بواقعيّتِها، ما جعل الناس يعتقدون أن السينما مجرّدُ تسجيل للوقائع. رغم أنّها حملتْ بين طيّاتِها ضربًا مِن المخادعة، فلقد كانت . في الأصل تمهّد لنشأة السّينما الرّوائيّة. وبشكل عفوي، نوعان من السينما لم يكن الوعي بهما متاحا لأحد في ذلك الوقت، نوع تسجيلي وآخر روائي". (مدانات، 2007، الصفحات 22-23).

الْخَيَالُ الْعِلْمِيُّ بَيْنَ الرِّوَايَةِ والسِّينِمَا

رِوَايَةُ "الْجَسَدُ المُضِيف" وفِيلم "المُضِيفُ" لِستيفاني ماير. أنموذَجًا

لقد ظلَّ الأسلوب السينمائي حقلًا للفنون، وفي الوقتِ ذاتِهِ كان الفيلم ـ وما زال ـ يستمد عناصره من جميع الفنون، حيث يستمد التأثير البصري للصورة من فن الرسم، ومن الموسيقى انسجام الإحساس بالإيقاع، ومن المسرح طرائق التمثيل الإبداعية، وقد جعل مِن الأدب محورا رئيسا ينبني عليه، إلى جانب إمكانية التخييل مع المواضيع الحياتية اليومية المختلفة، وتحوّل " الواقع اليومي لفائدة ما نسميه تنويعات تخييليّة مطبقة على الواقع". (الورفلي، 2009، صفحة 78)، ومن ثَمّ فإنّ السينما ليست الفن السابع فحسب، بل إنها الفنون كلها. " فإذا كانت الفنون تعبر عن الواقع بعدد من الإشارات والرموز، والمواد ذات الطبيعة الرمزيّة، نائيَةً عن الواقع الذي تعبر عنه. فإنّ "السينما هي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه". (وران، 1972، صفحة 07)، لأنّها الوحيدةُ القادرة على إحداث الواقعية، لتتجاوزَها، وقدرتها على ألا تكون واقعية، مستمدّةٌ مِن قدرتها على التلاعب بصورة الواقع الحقيقي، ومضمونه، والتغيير فيه، حتى إنّها قد تخلق واقعا جديدا، وهذا ما يعرف بالفيلم الروائي" وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائيٍّ ابتكاريٍّ" (الزعبي، 2020، صفحة 121).

وفي الحديث عن السّينما بين الواقع واللّواقع يمكن القول:

« The best science fiction texts are organized analogously. The initial data are supernatural: robots,extraterrestrial beings,the whole interplanetary context. The narrative movement consists in obliging us to see how ciose these apparently marvelous elements are to us, to what degree they are present in our life » (Cornea, 2007)

إنّ عالم الفن يقوم على تبديل الثوابت وخلق المفاجآت، عندما تتحول الرواية إلى عمل سينمائي هل تفقد رونقها أم تزداد شهرتها؟

فمن من مبدأ أقدميّة الرواية على السينما، ثابتٌ أنّ السّينما قد استعانت كثيرا بكُتّاب الرواية، واستلهمت أفلاما من وحي أفكارهم .والحديث عن الرواية السينمائية هنا، هو حديث عن الرواية، وعن السينما، وعن القراءة بشكل غير مباشر، هي تلك القراءة التي تثير الخيال، إذ أنّ "النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل" (أيزر، د.ت، صفحة 101)، حيث توسع مجال دراسة الصورة، ليشمل وسائل التعبير الفنيّ فلقد ارتبط مفهومها بشكل وثيق مع مفهوم الخيال، من حيث إنّه ملكة إبداعية هو الآخر، يشمل أدوات التعبير كلّها ، فأصبحت الصورة تعني" الشكل البصري المتعين بقدر ما هي المتخيل الذهنيّ، الذي تثيره العبارات اللغوية " (صالح، 1994، صفحة 03)، إذن لِنقل إنّ الصورة والخيال لا تربطهما علاقة نقل الواقع ورصده وحسب؛ بل" درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة." (صالح، 1994، صفحة 08)

لقد أنصف الإنتاج والتمثيل عددا من الروايات فكان لها حظٌّ وافرٌ من السينما، على نقيض بعض الأفلام المنبثقة من الروايات الّتي لم تستطع أن تحافظ على مضمونها، وتأثرت بكثرة الاختزالات الناتجة عن الإسهاب السردي الروائي، وقد تمّ الاستغناء في بعضها الآخر عن بعض الشخصيات الأساسية واستبدالها، وأحيانا إقحام

شخصيات أخرى لم يكن لها وجود في النص الأصلي، وقد يتم الاستغناء عن أحداث مهمة في بنية الرواية، أحيانًا ، طلبًا لمتطلّب بصريّ، فيضيع العمل الرّوائيّ والسينمائيُّ معًا.

إنّ الاقتراب من الرواية والسينما يُعدُّ موضوعًا خطيرًا، لما نراه من عدم الشّبه بين العمل الروائيّ، والعمل السينمائي، لأن للسينما آلياتٍ وأدوات ليست هي أدوات الرواية. ولكلٍّ وجهة نظر في هذا، غير أنّ المتفق عليه هو أن لغة السينما تختلف تماما عن لغة الرواية، فالسّرد ليس التمثيل، هذا ما يجعل اللجوء إلى كتابة السيناريو الممهّدَ الأساسَ والمباشرَ المُؤدّيَ إلى العمل السينمائي. ولْنقلْ إنّ السينما قد صارتْ مصدرا مهمًّا لكثير من كتّاب العالَم، فالكثير أخذ تقنية التقطيع بين المشاهد من السينما، وأصبحت بعد ذلك لغة معتمدة في الرواية.

وعلينا أن نحسم الخلاف إلى كون السينما اليومَ مشروع مكمِّلٌ للرواية، وقد تكون اختصارًا لها، إذ يتمّ في الفيلم اختزال بعض الأحداث وتغييب بعض الشخوص، بل قد يلجأ السيناريست الذكيّ إلى ضرب من الخيانةِ، إذ ينسخ فيلما من الفيلم الموازي للنص الأصلي، نقول هذا ونحسم الخلاف، واعين بأنّ التّماهيَ مستحيلٌ البتّةَ، فمن الرواية إلى السينما يتغير نسق التعبير وآلياته ومدّته الزمنية، ذلك الزمن الّذي هو زمن ثقافة العين، الذي يحتم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادةَ مما تحققه السينما.

في سينما الخيال العلمي:

أتاح خيال الكتاب والروائيّين تصور عالم برمته في ظل خيالٍ، ولاواقعٍ، وفق معطيات أدّت إلى نشوء نوع جديد من الأدب، هو أدب الخيال العلمي "والخيال العلمي يبقى، كشكل أدبي، محاولة لبناء كون خيالي بدءا من اللغة (غاتينيو، 1990، صفحة 156)، سرعان ما انتقل إلى سائر الفنون، وكانت السينما وقبلها المسرح الأكثر تناسبا معه. فأدّى إلى ظهورِ نمط جديد من السينما، هو سينما الخيال العلمي " ولا شك أن ازدهار التخيل العلمي في السينما بشكل خاص، والأدب بشكل عام، كان مؤشرا صحيا على ازدهار العلم من ناحية واقترابه من الناس، ثم الاستمتاع بقصصه من ناحية أخرى". (قاسم، 2018، صفحة 06)

حققت أفلام الخيال العلمي رواجا كبيرا عبر تاريخها الحافل، لم يكن مشهد الصاروخ الفضائي في فيلم الفرنسي "**جورج ميليه**" **رحلة إلى القمر** مجرد لقطة سينمائية فحسب، بل كان انطلاقةً حقيقية لسينما من نوع آخر، أُطلق عليها سينما الخيال العلمي. كانت بدايتها تحديدا في مطلع القرن العشرين، إذ كانت الإشارة الأولى الى ما قد تفعله السينما التي بدأت ترى بعدسة الخيال العلمي، فكان فيلم "**رحلة إلى القمر**" أول فيلم خيال علمي في تاريخ السينما العالمية، إيذانًا لميلاد سينما للخيال العلميّ.

وعلى ذلك يمكن القول إنّ مفهوم الصورة قد قطع تاريخيّا عدة محطات، قبل الوصول إلى زمن ظهور الفيلم، مِن السحر عودة إلى ارتباط مفهومها بالموت والتخفي، حيث أخذ المصطلح توجها فكريا وفلسفيا أساسه هاجس الإحساس بالفناء، فكان الدافع الحقيقي لظهور الصورة السعي نحو الخلود، ليصبح فن التصوير أحد الفنون الّتي أنهت هاجس الفناء بصريا، وهو ما أكّده الفيلسوف الفرنسي **باشلار** قائلا في هذا السياق:" الموت

وقبل كل شيء صورة " (G.Bachlard, 1984, p. 32)، ثمّ إنّ مفهوم الصورة كان دافعا لربط بدايات ظهور الصورة وسنيما الخيال العلمي بالسحر، وما كان يقدمه الساحر ميليه على خشبة مسرحه، ولقد صدق أرسطو في "**فن الشعر**" معتبرا الصورة المستحيلة الممكنة أفضل من الممكن الذي لا يقنع". (أرسطو، د.ت، صفحة 77)

ومع الحرب العالمية الأولى كان التأثير سلبيًّا على المجال الثقافي والأدبي والفنيّ، حيث كان عزوف الكثير عن أفلام الخيال العلميّ، وعن السينما بشكل عام. فكانت أولى العقبات في تاريخ سينما الخيال العلمي، حيث اتخذت السينما مسرى واقعيًّا بعيدًا عن الخيال. وبالتالي كان الانحياز إلى الواقعية بشكل كبير.

هذا لا يعني أن الخيال العلمي كان يستوحي من الخيال فحسب، بل كان واقعيًّا بامتياز، ويكمن التميز في الكيفية التي تم بها إقحام هذا النوع من الطرح الجديد، بطرائق متغيرة، وغير ثابتة الخطى والنواميس، والمتتبع لحركة نشأة الخيال العلمي وتطور مساره السينمائي يكشف انطلاق أفلام الخيال العلمي من وحي الواقع مع الاستناد إلى الخيال في الطرح، باستعمال التّخفّي والهروب عمّا هو مألوف كان أولى مبادئه الأساسية، حيث لا يمكن أن يكون لسينما الخيال العلمي وجودٌ دون عنصر الخرق "وقد اشتهر الروائي الفرنسي **جول فيرن** بأن كان أوّلَ من عُنِيَ بقصص الخيال العلمي، عالميا إذ اختص بغزو الأعماق، ومن أشهر رواياته: رحلة إلى باطن الأرض، وعشرون ألف فرسخ تحت الماء، والجزيرة العجيبة، وقد وضع فيها جميعها، وفي غيرها من رواياته، كثيرا من التنبؤات العلمية." (عزام، 1994، صفحة 42)

ومن الملاحظ العناية بأدب الخيال العلمي قد تزامن وبروزَ عالم السينما، فالعمل السينمائي لم يخرج عن تصور الأدب، إلّا أنّه طوّر ما وجده في الأدب، وجعل منه مكسبا في النجاح بشكل مغاير، وهذا ما نجده في سينما الخيال العلمي، ولم تحظ سينما الخيال العلمي بإنتاج سينمائي ذي بالٍ، يدفع إلى إقبالِ الجماهير إلا مع الألماني" **فيرتزلانج**" بفيلمه **ميتروبوليس** عامَ 1927.

فكان "**ميتروبوليس**" الّذي عرض فيه" **لانج**" قصة مدينة تبدو مثالية للغاية فوق سطح الأرض، سرعان ما نكتشف عالما موازيا تحت الأرض، لتصبح غواية الفيلم وحبكته الأساسية هي صورة صعود المدينة الضخمة الموجودة في أعماق الأرض إلى سطحها، استغرق تصوير هذا الفيلم عامين كاملين، وكلّف المنتجين ميزانية ضخمة.

عُدّ "**الميتروبوليس**" أحد أعظم انتاجات السينما وأضخمها، وهو الّذي كان دافعا كافيا لاستمرار هذا النوع من سينما الخيال العلميّ، ومع الحرب الباردة كانت البداية الحقيقية لسينما الخيال العلمي بشكل مختلف تماما، و توجه مغاير عما كانت عليه قبلها، تمثلت في الخوف من المجهول، وبشكل أوضح الخوف من الموت "فلحظات الموت أو الخطر الداهم الذي يتعرض له أحد شخصيات الفيلم، تصبح عندها الحركة التحليلية ذات تأثير فاعل في المتلقي" (السيد، 2003، صفحة 67).

هذا المشهد عبر عن صورة شعور الخوف من المستقبل، هذا الّذي لم يمكن للسينما العادية استيعابه، ولا هو ممّا تختصّ به، وصارت المجال الخصب لسينما الخيال العلمي، أن يناقش الوجود، وما يشغل الإنسان، وهذا ما نجده في كتاب **جان غاتينيو** متحدثا عن الخيال العلمي السوفياتي" أن **SF** قد اعتبر في العام1931 "ضارا" لنقص الاهتمام الواقعي فيه، فالتفت بعض الكتاب الذين لم يجبروا على الصمت نحو جمهور الشباب الأكثر ضمانا، ولم يسمح إلا لـ **بلاييف** بإطلاق بعض الأفكار، وتحسن الوضع قليلا في نهاية الحرب، بفضل التأثير الأمريكي من جديد، وعادت بعض التراجم إلى الظهور، وفي تلك الفترة ظهر أحد أكبر كتاب الخيال العلمي في الاتحاد السوفياتيّ، وهو **إيفان افريمون I.EFREMOV**". (غاتينيو، 1990، الصفحات 51-52)، وتجدر الإشارة بأن هذا التغيير قد مس الأدب قبل السينما وبدا واضحا من خلال ما حققته رواية **(1984)** لكاتبها "**جورج أورويل**" في كسب نجاح هذا الفن الجديد على الأدب بالدرجة الأولى، يمكننا القول إن هذا المشهد دون غيره عُدَّ تدعيما لواقعية الخيال العلميّ، تماشيا مع الاحداث الجارية آنئذٍ، وبالتالي أمكن القولُ إنّ أفلام الخيال العلمي قد استوحت فكرة إنتاجها من مسائل الحرب الباردة، الّتي كانت بمثابة ورقة مربحة في سينما الخيال العلميّ، لما لقيته من إقبال كبير لدى الجماهير.

وهو الأمر الذي أدّى إلى مزيد من الإبداع في هذا المضمار، وجعل هذا المخرج الأمريكي "**دون سيجل**" **يُنتجُ عملًا حولَ** فكرة الجوسسة في فيلمه "**غزو مختطفي الأجساد**" عام 1956. وتدور أحداثُ الفيلم حول طبيب يكشف عملية تجسس من قِبَلِ مخلوقات فضائية غزت بلدته واستوطنتها، وسكنت أجساد أهاليها فصعبت التفرقة بينهم، في جوّ يسوده الغموض ومحاولة الكشف عمّن معه، ومن ضده، وقد كان "غزو الفضاء المجالَ الأرحب الذي أعمل فيه كتاب(الخيال العلمي) تنبؤاتهم، وتصوراتهم، ووضعوا فيه قصصهم ورواياتهم" (عزام، 1994، صفحة 45)

هذه التحولات أحدثت نقلة نوعية في أفلام الخيال العلميّ، وغيرت من هواجس الغزو الخارجي على كوكب الأرض إلى توقعات واستشراف ما يمكن إيجاده بعد الذهاب إلى الكون الضخم الذي لا يسعه إلا "الخيال"، وقد تزامن إخراج فيلم "**فيلم أوديسا الفضاء 2001**"عام 1968 للمخرج "**ستانلي كوبريك**"، مع رحلة الصعود إلى القمر، والذي بفضله قفزت سينما الخيال العلمي والسّينما بشكل عام إلى ذروة المجد، حيث صنفه معهد الفيلم الأمريكي أفضلَ فيلم خيال علمي في تاريخ السينما، لما قد تم طرحه منذ بداية الخليقة وتهاتف النظريات إلى وصول الإنسان إلى الفضاء.

ورغم نجاح رواد رحلة "**أبولو11**" في الصعود إلى القمر بعد سنة كاملة من ظهور فيلم "**ستانلي كوبريك**" إلا أنّه قد عُدّ بمثابة تكريم جهود هؤلاء الرواد، حيث كان التصور السينمائي للفيلم أقرب لاكتشافهم الكون

الخارجي، وقد صار عمل "**كوبريك**" المرجع الأساس لكل أفلام الفضاء التي تلته، خاصة من ناحية المؤثرات البصرية والعناية بعصر الصورة بشكل واضح، فلقد "سيطر على ذلك العقد مجموعة من المخرجين الجدد صغار السنّ، ممن أتوا من خلفيات أجيال هوليودية السابقة: فرنسيس فورد كوبولا، جورج لوكاس، مارتن سوكورسيزي وستيفن سبيلبرغ، لم يأت منهم من التلفزيون أو من الصفوف الدنيا لصناعة السينما، ولكن من اقسام السينما بالجامعات". (روبنسون، 1999، صفحة 303)

وفي زمن كان العالم ينحو نحو السلام منشغلًا بسبيله، كانت السينما ترفع من رغبة الدهشة لاكتشاف ما هو أبعد، وذلك بما حققه نجاح "**سبيليرج**" بفيلميه ذو الفكرتين المتقاربتين نحو السلم والصلح مع الآخر، بعدما قطعت السينما شوطا معتبرا في أفلام سينما الخيال العلمي التي أبدعت في عرض قصص الغزو والجوسسة واعتبرت الآخر دائما هو العدو، وغير ذلك من القضايا الفلسفيّة الجديدة، من قبيل قضيّة الاعتراف، وما إلى ذلك، وبعد ذلك "شاهدنا سيلا متدفقا من أفلام التخييل العلمي طوال القرن العشرين وحتى الآن، تارة ينتصر العلماء على التخييل الذي أبدعه الأدباء، وتارة أخرى يتفوق الكتاب بتخيلاتهم على منجزات العلم". (قاسم، 2018، صفحة 05)، وبين هذا وذاك كانت السينما الوسيط الناجح بين كليْهما، حيث أخذت من تخييل الأدباء وإبداع العلماء، فبلغت المكان الأسمى، والمرتبة المتقدّمةَ من التخييل بين سائر الفنون.

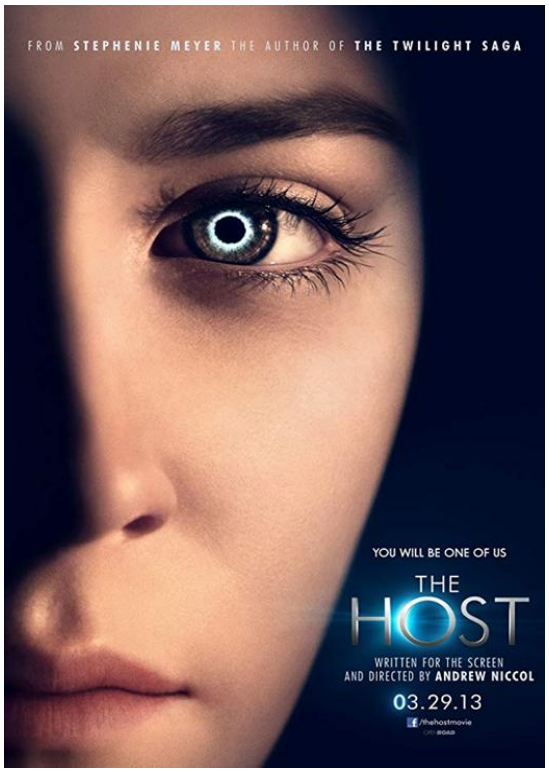
السرد السينمائي في فيلم الخيال العلمي المضيف The Host:

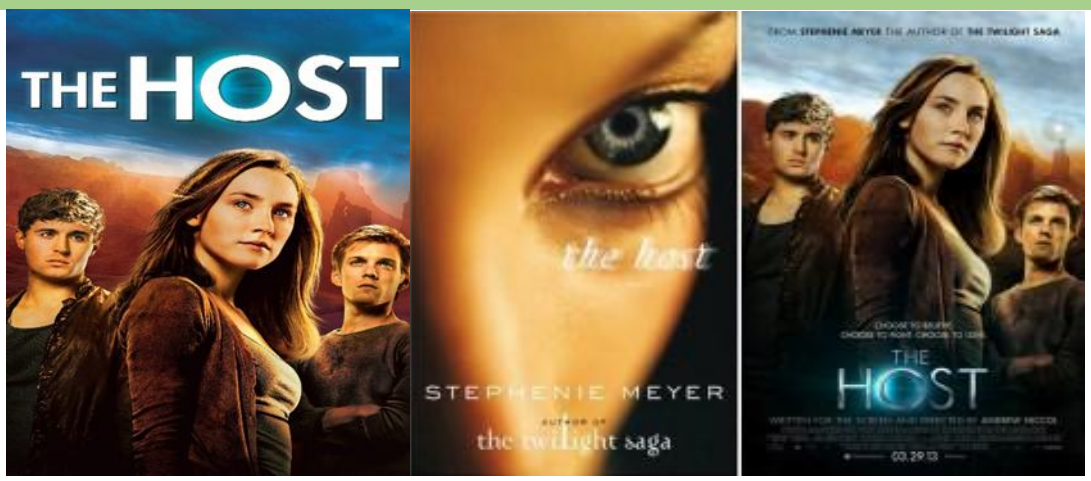
لكونِ سينما الخيال العلمي عبارة عن التّمازج بين وتريْ الواقع والخيال اللّذين يتخللهما العلم بنظرياته وحقائقه، كان لها القدرة على الظفر برهان واقعيتها، وفق تقنيات ومؤثرات خاصة، وهذا ما يعبر عنه السرد السينمائي زمانه ومكانه وشخصياته، وأحداثه، مقتبسا من النص الروائي فيلما سينمائيا، في حين أن رواية الخيال العلميّ هي الأخرى أيضا تُعدُّ تمازجًا مع الأدب، وفق عنصريْ التخييل والحقيقة العلمية. فلقد كانت رواية **ستيفاني ماير الجسد المضيف وهي** أول مغامرة لها في كتابة هذا الصنف من الرواية، مزجت فيها بين الخيال العلمي والأدب، وكذلك كان فيلم المضيف **The Host**، لصاحبته **ستيفاني ماير**، إخراج: الأمريكي **Andrew Niccol**، أحد أعظم إنتاجات سينما الخيال العلمي.

إنّ ثمة أعمالًا روائيّةً تكون فيها الشخصية صانعة جميع أحداثها وأساس السرد وبؤرته إلى جانب عنصر الفضاء والزمن. كما هو شأن روايتنا **الجسد المضيف** للروائية الأمريكية **ستيفاني ماير**، هذه الهيمنة فرضت من غلاف الرواية المتمثل في وجه ملؤه الصورة كاملة إلى آخر سطر، وسيستنتج القارئ ذلك. ونجد أنّ فيلم

المضيف هو الآخر، لم يختر من غير ثلاثة ممثلين، يعدون أبطال الفيلم كصورة تمثل بطاقة الفيلم الفنية والإشهارية، هذا التماثل في صيغة العرض الترويجية يقودنا إلى غواية العنوان التي اتخذت صبغة الاشتراك لكل من الفيلم والرواية، إما المضيف أو الجسد المضيف ترجمة للمصطلح الإنجليزي **The Host**.

والذي لا يمكن التغافل عنه الإشارة التي أوجدت نفسها، حين تم الانتقال من الصورة الجزئية (وجه تبرز فيه العين ذات اللون الأزرق مع لون فضي على حوافي البؤبؤ)، إلى صورة كلية لأبطال الفيلم **جارد** و**إيان** تتوسّطهم **ميلاني** بالعين نفسها ذات البريق الفضي، فكان طباق شديد بين شدة اللون، وسحر جمال العين، ليثبت الاقتباس الخالص الناتج عن مبدأ الوفاء للنص الأصلي، أما الصورة الخلفية فإنّها تختزل القصة المتخيَّلة، وتصف لنا عالم الخيال العلمي الجديد الذي سنتعرف على طياته من خلال مشاهد الفيلم، وفصول الرواية معا.





الصورة تمثل غلاف الرواية الخارجي (ماير، 2011). مع البطاقة الفنية للعرض الترويجي للفيلم.

(Niccol, 2013).

إن الصورة السينمائية أبانت وأوضحت ما بقي غامضا في الرواية، فجاءت صور الفيلم عن طريق عنصر التشويق والإثارة الغالبة على إبراز ما ترمي إليه الرواية بفصولها الثّنتيْ وخمسين، محافظا على روحها ودلالاتها الرئيسة. وبهذا استطاعت السينما أن توصل ما لم تستطع الرواية إيصاله وإبلاغه، بجميع تقنياتها السردية (الزمن، الفضاء والشخصية). حيث بدأ السارد بعيدا عن الإسهاب السردي مختارا تقنية تسريع السرد رقمًا ثانيًا، بينما تكون السيطرة التامة للمضيف الفضائي الجديد.

تبدأ الرواية بإحدى المفارقات الزمنية بتقنية (Flash back externe)، ما يُعرف بـ "اللاحقة أو الاسترجاع" (عباس، 2002، الصفحات 104-105)، باستذكار لوصية ذات قيمة مصيرية في الحياة"، إلى أمي كاندي التي علمتني أن الحب هو الجزء الأفضل في كل قصة "ر. ص7، هذا القول يختصر لنا أنّ الحياة عبارة عن قصة، وأنّ الحب هو أجمل أجزائها. وما إن تنتهي طيات المقولة التي يقصد السارد من ورائِها قول ما ليس باستطاعته قوله، حتّى يحلّ محلها السؤال المكثف يرثي الجسد في جل استفساراته "جسدي أنت بيتي أنت حصاني أنت كلبي ماذا أفعل عندما تنهار؟ أين أستطيع الذهاب من غير مطيتي؟ عندما ودعني جسدي...". (ماير، 2011، صفحة 07)، وإنّها لمقولةٌ فلسفيّةٌ بامتياز.

فلا يمكن للسرد السينمائي أن يروي ما ترويه الرواية حرفيا، ولا تقنيات السينما قادرة على فعل ذلك، فالحذف (Ellipse)، مصير هذه الجزئية، كما كان مصير كل جزئية، تحمل جمالية السّرد الروائي، حيث لا يمكن للسينما ترجمتها. إذ تأخذ من الروائي الإضمار والاختزال في سرد أحداثه.

إنّ هذا لا يعني مطلقا أن السينما وقعت في القصور، بل عوضت ما تم حذفه باختراقات تجاوزت الرواية، جاعلة للصوت السردي دورًا له بين الممثلين، فلقد صار له صوتٌ مسموعٌ، حينما كان ينبئنا بغزو الفضائيين للأرض، وما سيؤول إليه العالم.

تتوالى مشاهد الفيلم على سير التفكيك لا رابط بينها في البداية، اختار المخرج لفيلمه بداية أكثر هدوءً، من خلال راوٍ يقرأ نصًّا (وهذا نادرا ما يحصل في أن يكون للسارد الروائي مكانٌ في الفيلم السينمائي)، "الأرض في سلام.. لا مجاهدات، لا يوجد أي عنف، البيئة صحيّة، عالمنا لم يكن مثاليا كما ذي قبل، لقد غزانا جنس آخر فضائي، لقد سيطروا تقريبا على معظم الأجساد البشرية في الكوكب، والغاية من البشر التي ظلت على قيد الأحياء في الهاربين الآن." (Niccol, 2013) ، ليستهل مباشرة بالحدث المفصلي هو الهروب، يميزه الأكشن" فالسينما مصنوعة لكي تكون خطة أو خريطة بواسطتها نعثر على المعنى" (فرامبتون، 2009، صفحة 164) لأنّ المتفرج لا يمكنه استيعاب هذه الأحداث إلا من خلال استنتاج يصنعه، فالهروب الذي جاء في المقدمة، هو نفسه هروب البطلة **ميلاني سترايدر**، وهو نفسه الموضوع المحوريّ، لكل من الفيلم والرواية على حدٍّ سواء حينما احتلّ الفضائيّون الأرض، وغزوها، وليس ذلك الغزو الذي نعرفه، وإنما غزو من نوع آخر **غزو للأجساد**، ليس بإمكان العالم الحقيقي استيعابه، وإنما هو من خصيص عالم الخيال العلمي.

هذا ما يجعلك تنغمس في بيئة مختلفة في الرواية، حيث يأخذك السارد تماما خارج حياتك العادية، إلى حياة تميزها الإثارة، يقوم بها المضاف بشكل جيد للغاية. وهذا ما يصادفنا في الفيلم بشكل مفاجئ ودون إنذار مسبق لأول حوار، هو الأخر ليس الحوار الذي بين طرفين معلومين، بل كان بين المضاف المسماة **سانترا** ومالكة الجسد الحقيقي **ميلاني** صارخة: " لا، لا أنا لم أمت"، كان حوارًا يرفض النفي، نفي الموت ونفي الفناء. هذا هو الحال مع الراوي الفضائي الذي يتجول في ميلاني، إذ الوعي البشري يتسبب في معركة داخلية مستمرة، إنها معارك التفكير، معارك العقول وتصادمها، فهي مؤامرة متدفقة بسلاسة مع تزايد الخطر الذي يتولد من الصراع الداخلي، وهو استدعاء لفلسفة القوّة عند نيتشه، بامتياز.

يستهل السارد الرواية بموضوع الزرع (زرع الروح في الجسد)، فيخصص لها فصلا كاملا، بينما الفيلم يختار الهروب كبداية. يأخذ المشهد ستا وثلاثين ثانية، حسب ما تستدعيه السّينما مشهدها، لكسب رهان الإثارة وينتهي بسقوط البطلة من مكان عالٍ، يتحوّل جرّاءها ذلك الجسد المليء بالكدمات، في سرعة فائقة بالمعالجة في ثوانٍ معدودة إلى طبيعته، حيث يتمّ زرع الروح التي كانت مسجونة منذ أعوام تنتظر هذا الموعد بعد شق جرح طفيف على مستوى الذقن، وفكرة السّجن، لفتةٌ واضحة إلى عالمٍ أفلاطونيّ بامتياز.

وكأن هذا الأثر بمثابة علامة موحدة لهؤلاء إلى جانب العينين التي تعتبر العلامة الأولى، وهذا ما يرويه السارد حول حوار دار بين بشريين ذاكرا" عيناه، كانتا واضحتين تحت هذا الضوء، وكانتا تتألقان بشيء بشري. هل رأيت؟ هل رأيت؟ أنا مثلك تماما. دعني أرى رقبتك. كان صوتي محملا بالشك، هذا لن يكون شيئا مساعدا. ألا تكفي العينان؟ تعرفين الأن أنني لست واحدا منهم. لماذا لا تجعلني أرى رقبتك؟ قال معترفا: لأن لدي ندبة فيها". (ماير، 2011، صفحة 49)

اعتمد السارد تقنية تبطيء السرد عبر ما لجأ اليه من الحوار، لتختصره الصورة السينمائية وتجعله واقعا يرى متجنبة الحوار وتفاصيله عبر صورة زرع الروح (03:32) (Niccol, 2013).

لتجد **ميلاني** نفسها بين جمع من المعالجين. بعدما أفاقت، ويأتي دور السؤال المكثف الذي ورد في الرواية مستبقا، قصد خلق حالة انتظار لدى المتلقي المشاهد، فيبدأ التّأويل في مصير الشّخصيّة، قبل الزّرع وبعده. في مصير الممثل، استشرافًا لأحداث لم تقع بعد، و"حكي قبل وقوعه". (يقطين، 2000، صفحة 97) يقلّص السؤال ليصير واحدا مباشرا من أنت؟ لتجيب أنا **الهائمة** التي تقابلها تسمية **الجوالة** في الرواية **Wanderer**، ليتحول الاسم من **كاثي** في الرواية ليصبح **سنترا** الفضائية في الفيلم.

تحاول المعالِجة معرفة أنباء عن البقية الهاربين لتشرع في استجوابها من أين أتيت وأين البقية؟ تستسلم كاثي لتجيب "كان ثمة بشري آخر مع مضيفتي **ميلاني سترايدر**. اسمه **جيمي سترايدر**. إنه شقيقها" (ماير، 2011، صفحة 53) ، فتسيطر عليها **ميلاني** تصرخ قصد تشتيت أفكارها بغية الاستتار، عن بقية بني البشر الأقلية الهاربة.

تحلم **ميلاني** في منامها بلقائها بـ "**جارد**" وكيف كانت تفاصيل الحياة الجميلة التي جمعتها معه رفقة أخيها **جيمي**، بعد أن تركهما والدهما، مختارا الانتحار تضحية من أجل نجاة أبنائه، عندما تم العثور عليه من قبل الفضائيّين، تاركا أبناءه **ميلاني** و**جيمي** مع **جارد** يعيشون دوامة الهروب والفزع.

هذا ما نجده في الرواية حينما وصف السارد هذه الحياة بالحلم الواقعي. إذ عنون فصلا كاملا باللفظة نفسها "الحلم"، وهنا تتضح الرؤية السردية من الخارج Point de vue، كما قدمها جون بيون في كتابه "الزمن والرواية" أو التبئير Focalisation عند "جيرار جينت"، فلقد ارتبط استخدام هذه التقنية بغية خلق نوع من التشويق ورسم الغموض. فالسارد ومخرج الفيلم لهما الرؤية المطلقة، وهذا ما يجعل التبئير ينعدم، "فالتبئير

حصر مجال الرؤية وضيّقها " (يقطين، 2000، صفحة 287). ويتجلى ذلك واضحا من خلال المقطع التالي" حلم جديد، لكنه في جوهره شديد الشبه بالأحلام الأخرى التي ظلت تغزوني في الأشهر الأخيرة. لا ليس حلما. لابد أنه ذكرى." (ماير، 2011، صفحة 57)

يدرك السارد تماما أن هذه الحقيقة صارت حلما يصعب تحقيقه في هذا العالم الجديد، تفيق **سانترا** من الحلم مباشرة لتقص على المعالجة ما استذكرته من حياتها الهادئة السابقة وتمنعها كالعادة **ميلاني** إلا أن هذه المرة لم تفلح في منعها إلا بتدخلها وإجبارها على تمزيق ما رسمته من صورة **جارد** إلى جانب الخريطة تمثيلا للمكان التي شاهدته في الحلم" وبطبيعة الحال للحلم مقاييس معينة تميزه عن الواقع، حتى أن المواضع التي يدور فيها الحلم لها سمة مغايرة تماما لما نعيشه في الواقع، لأن الفضاء الذي يدور فيه الحلم له سمة التغيير والاتساع والضيق" (ستيتي، 2017، صفحة 94)، إلا أن ما توصل إليه العلم في فيلم الخيال العلمي جعل من تلك الرسومات مخططا جغرافيا بعد ان لملمت ما تبقى من فتاتها تكشف من خلاله المعالجة **جوليا** وفريق العمل الذي معها هروب المضيف **سانترا** بمساعدة العقل المدبر **ميلاني**. الإثنين معا يمثلان البطلة لهما الهدف نفسه الهروب والعودة إلى الحياة البشرية، فكان السير في الصحراء الواسعة حيث كان يقطن عم **ميلاني** المدعو **جيب**، يحصل خلاف بينهما يظهر مشهد الخلاف أكثر إثارة حينما يعرضه الفيلم صورة انقلاب السيارة. (Niccol, 2013) (28:04)

تريد **سنترا** العودة إلى معالجها **فوردز ديبوتر** الذي تولى عملية زرع روحها في جسد **ميلاني**، المعالج كان يتميز باللطف فهو الآخر كان روحا، قبل أن يتم زرعه في مضيفه. أنصفه السرد بوصف مدقّقًا في

حين أن الفيلم لم يعطه حقه من أداء الدور، إلا في الثواني الأولى من بداية الفيلم، وبعدها لم يتم عرض هذا الممثل، بعكس ما نجده في الرواية إذ يلاحظ المتتبع للحكي أنها حافظت على الشخصية في فصولها الأولى. ومن هنا تظهر مجموع الفروق بين الشخصية الروائية والممثل السينمائي الذي لا يمكن له بالضرورة الحضور على مدى مدة عرض الفيلم، بل قد يأخذ حيزا مخصصا له، ثمّ يغيب لما يستدعيه الفيلم"، فالشخصية في الرواية إنما تتألق فقط من الجمل التي تصنعها، والتي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماضٍ، ولا مستقبل وليس لها أحيانا حياة مستمرة". (وآرن، 1992، صفحة 39)

فالشخصية في الرواية من منظور خاص إنّما هي من صنع الكلمات، ولا وجود لها خارج إطار النص، إنّما هي كائنات من ورق، كما يقول "رولان بارث"، بينما تقدم الشخصية في السينما من خلال ممثل يجسدها، فالممثل مجرد شخص يقوم مقام الشخصية الروائية، إذ بين الممثل والشخصية إيماءات وعلامات ومؤشرات لجملة أحاسيس ومشاعر قصدية، تحاول إيصال المعنى بشكل مباشر داخل المكان وعبر الزمن.

إذا كانت هذه الرواية الشخصية بامتياز، فإن اختيار أسلوب الحكي على لسان السارد يسهم في تشكيل إطار الرواية، إذ يعد اختيارا مهما، في ذلك السياق، وهو ما يجعل من مخرج الفيلم ينتقي الممثل بعناية، وبالاعتماد على مواصفات الشخصية السيكولوجية الداخلية والمواصفات الخارجية، وإذا كان هذا التماهي بين الشخوص يتجلى في وحدة السارد والمسرود، خلال لغة خارقة تضع شعار العلم والخيال معا موضع التطبيق الذي صنع الفيلم من خلاله جميع مشاهده. فإنه يعلو بطبيعة الحال على منطق السرد ليقدم تلخيصا لمغزى الرواية من خلال الإثارة التي صنعها الفيلم، وهذا ما نرقبه في مشهد أن **ميلاني** تريد العثور على أخيها **جيمي** الذي لم تجده بعد. طال السير في الصحراء دون أي نتيجة تذكر، فيحصل تشابك بين **سانترا** ومضيفتها يفقدهما السيطرة ويؤدي بهما إلى حادث يجعل السيارة التي تم سرقتها من قبل غير صالحة لمواكبة السير في الصحراء، لتختار السير على الأقدام في الحرّ القاسي، بعدها تفقد كل قدرتها لتسقط أرضا وتغيب عن الوعي في الصحراء الخالية، إلى المصير المجهول. يأتي الحدث المفصلي بعد أن تم العثور عليها من طرف عمها البشري مع مجموعة من البشر، يقدم لها قدحا من الماء، تفتح عينها ذات البريق الفضيّ، ليصدم الجميع بأنها أصبحت تنتمي إلى الفضائيين الذين غزواْ الأرض. يود الجميع قتلها ليرفض عمها ذلك، ويقبلها معهم لأنها تحمل جسد ابنة أخيه شرط أن تبقى تحت المراقبة. (32:33) (Niccol, 2013)، إنّها إشارة واضحةٌ لقضيّة التّسامح، ومقولة الاعتراف.

تجد **سانترا** نفسها هناك في الكهف مع أخيها **جيمي** الذي لا يعرف أن **ميلاني** موجودة في هذا الجسد، حيث تم التحول من الفضاء الرحب الصحراء إلى الحياة في الفضاء المغلق الكهف" يصبح الفضاء الداخلي مصدرًا قويًّا يمكن للذات مواجهة الفضاء الخارجي، إذ لا يمكن للفضاء الداخلي أن يوفر هذه الطاقة إلا إذا اتصف بالحميمة " (ستيتي، 2017، صفحة 100) وهذا ما عبر عنه "**جون أونيموس**" بحميمية الفضاء الذي وجدت فيه أيضا حبيبها الأول **جارد**، الذي ينقلب عنها تماما، يحاول قتلها، ويصر على أنها فعلت ذلك بمحض إرادتها لتنضم إلى عالم الفضائيين، لكنه لم ينجح بفعلته، وينجيها **جان** منه ، الحادث جعلها تحنّ إليه. غيروا اسمها وأطلقوا عليها اسم **واندا**، فتعترف **لجيمي** أن **ميلاني** ماتزال موجودة شرط أن يحفظ سرها.

نشاهد في الفيلم مفارقة غريبة جسد واحد يحمل عقلين وروحين، **ميلاني** تحن إلى **جارد وواندا** تحب **إيان** اثنان في واحد، ومع ذلك فإنّ الروح غلبت كل العوائق، فتمكنت مِن أن تعيش الحب والسلام والهدوء، رغم تلك الحالة المضطربة، واحدة تبحث عن الحياة، وأخرى يملأها الحنين بالعودة إلى طبيعتها، وما كانت عليه سابقا، حميمة الفضاء زادت من اللهفة للعودة إلى الماضي، فضاء غير الفضاء العادي يجمع **ميلاني** مع أخيها **جيمي** خارج الكهف في ليلة مضيئة بنجوم من الخيال، تظهر في هدوء الليل، وتختفي بمجرد إصدار أحدهم صوتا **جيمي : واندا** إنها سوى ديدان مضيئة نأتي للمكان حين نشتاق إلى السماء تخبره **واندا** أن أخته **ميلاني** سعيدة بذلك وهي قوية للغاية وفت بوعدها وعادت إليه في هذا الزمن.

وبعيدا عن أحداث الفيلم، ترتبط الشخصية بالزمن ارتباطا وثيقا فوجود الشخصية بالضرورة يتطلب زمنا توجد فيه، إما حاضرة في السرد وإما مسترجعة من الماضي، لاتزال موجودة في زمن السرد. هذا ما يصادفنا كثيرا في رواية الخيال العلمي عند بناء أحداثها وفق علاقة الشخصية بالزمن والحدث والمكان الذي يمثل الفضاء

التخييلي للرواية، إما أن يمارس على الشخصية نوعًا من القهر أو نوعًا من الراحة، ومثال ذلك الصحراء الّتي تمثل الظمأ، وفي الوقت نفسه تمثل النجاة والطمأنينة. هكذا مثلت السينما الخيال العلمي في أبهى حلة، فاقت التوقعات عبر صورة، إذ " تزج بنا في عالم افتراضي وتدخلنا في رحاب فضاءات افتراضية، لم تسبق للعين أن خبرتنا بها، وتخول للمشاهد مثلما للفنان أن يستكشف عوالم أخرى، ويكون للصورة دور فعال يؤهلها لخلق تلك العوالم." (فضل، 1998، صفحة 35)

صورة تظهر روعة النجوم التي من صنع الخيال العلمي، المشهد جمع **ميلاني** مع **جيمي** في فضاء حميمي من وحي الخيال. (51:58) (Niccol, 2013)

كانت الحياة في الكهف هي الأخرى تمتاز بالقدرة العالية من التطور فالعالم البشري تأثر بالغزو وصار يواكب التطور، ليتمكن من خوض مقاومة أساسها العلم والتطور المبهر، ويبدو ذلك في الفيلم واضحا.

من المعلوم أن التخييل في الرواية مطلقا يمنح للقارئ فسحة التخييل والتصوير البناء المتسلسل، بينما في السينما يكون محدودا" وعليه فإن التخييل في السينما أسهل بكثير من التخييل في الأدب والرواية على وجه الخصوص لأن اللغة الأدبية تقوم على الكلمات والحروف" بعكس السينما التي هي تظافر مجموع تقنيات، إضاءة وكاميرا... هذا يتناقض تماما مع مفهوم سينما الخيال العلمي التي فسحت المجال للتخييل والإفراط فيه بجعله الحقيقة المرئية، معتمدة في ذلك تقنيات السينما من إضاءة وكاميرا ومونتاج وصوت وموسيقى...إلخ.

قد حان موسم الحصاد، وكانت **واندا** أيضا تشاركهم عملية الحصاد وإذا بصوت طائرات الباحثين يصدر خارجا ليتسارع الجميع بما فيهم **جيمي** الصغير لغلق المرايا، ينجحوا في الغلق المحكم قبل أن يظهر أي أثر أو

دليل بشري للباحثين ولا يتم اكتشاف مخبأهم. إلا أن **جيمي** يصاب في رجله بآلة الحصد الحادة لم يتأثر كثيرا حينها بينما ازدادت حالته سوءا بعد مدة. في هذا الوقت كان **جارد** متواجدا في الخارج رفقة أصدقائه من البشر بغية جلب المؤونة كالعادة، إلا أن هذه مرة لم يسعفهم الحظ ووقعوا في قبضة الباحثين ليختاروا الانتحار باصطدام معمد للسيارة، كل الملاحقين توجهوا صوب السيارة للضفر بأجساد يزرعون بها أرواح وبذلك يزداد عدد الفضائيين بشكل دائم. استغل **جارد** وصديق آخر معه فرصة الاصطياد ونجا منهم.

صورة الحصاد (57:38) (Niccol, 2013)

أعداء المرء بارزة في جميع أنحاء الفيلم، ولعل مشهد انتحار السائق وصديقه بسيارتهما أكثر المشاهد حاملة للمعنى الحقيقي لاختيار الموت على الطبيعة التي خلق بها بدلا من العيش في جسد يصبح فيه ضيفا لا يملك التحكم فيه، وهذا ما يشبه الواقع كثيرا حين صار الالتزام بقضية ما يشبه الموت الحر. هذا ما عبر عنه جان غاتينيو" إن الخيال العلمي، ككل أدب ينقل أيديولوجية ما". (غاتينيو، 1990، صفحة 156)

تحزن **واندا** من أجل **ميلاني** وتصاب بالتشتت متأثرة بغيابها، لقد اعتادت عليها. تحاول **واندا** ارجاع **ميلاني** بكل الطرق، ها هو اليوم الثالث على التوالي منذ اختفاءها، تتذكر **واندا** أن **ميلاني** كانت تغار من محبة **إيان** لها وبطبيعة الحال هي غير قادرة على أن تكون مع **جارد**، فتطلب **واندا** من **جارد** التقرب إليها، وفعلا ينجح من استرجاعها وتفرح **واند** بعودة مضيفها **ميلاني**، وغير ذلك من مشاهد العمل السينمائيّ الكبير.

بدلا من الرفق والتريث وإيجاد الحلول السلمية. تقول **واندا** قائلة" لقد سعيتم دوما لإخراجها بالقوة، والسر أنها تخرج من تلقاء نفسها، لا يمكن إمساكها إلا باللطف...وبالحب. دائما نرسل الأرواح إلى الكواكب الأكثر بعدا". (1:42:22) (Niccol, 2013)

ومن ثمّة تقرر **واندا** أن يخرجوا روحها من جسد **ميلاني**، فترفض هذه الأخيرة ذلك وتريدها أن تبقى، إلا أن **واندا** تصر وتقنع الجميع بفكرة أن **ميلاني** أحق بجسدها وبحياتها، مع **جارد** وأخيها **جيمي**. يستاء كثيرا **إيان**. وفعلا يفعلها الطبيب ونجد أن في مشاهد الفيلم الأخيرة أن **ميلاني** عادت لتمتلك جسدها، وقد سلمت **واندا** هي الأخرى من الفناء. إذ كان مصيرها أن تُزرع روحها في جسد امرأةٍ كانت تحتضر، وبالتالي فاز **إيان بـ: واندا** الكائن الفضائي من جديد.

مشهد جمع بين **ميلاني** البشرية مالكة الجسد، و**واندا** الفضائية. وهذه المرة كل واحدة منهما تتمتع بجسد خاص بها على غرار ما شاهدنه في أجزاء الفيلم. (1:50:13) (Niccol, 2013)

وهكذا ورغم الصّراع يعود السلام. ويبقى الحب الجزء الاروع في كل قصة، وصية وردت في أولى صفحات الرواية لنفهم المغزى منها إلا مع طيات صفحاتها.

تم التماهي بين بني البشر والفضائيين. وينتهي الفيلم مقتبسا أحداث خاتمته من الرواية على سبيل السرد المتقطع بنهاية جعلت من تفوق العلم يخدم الإنسانية جمعاء سواء أكان بشري أم فضائي. وكان هذا التصالح من صنع الخيال العلمي.

لا يمكن أن نعيش الحياة التي نرسمها في مخيلتنا، بينما الخيال العلمي يمكننا من صنعها تجسيدا عبر الفنون، إما رواية أو سينما.

فلسفة سينما الخيال العلميّ مِن خلال فيلم المضيف:

من خلال ما سبق يتّضح ما تحاول الرّواية ثمّ الفيلم الوصولَ إليه، إنّهما يشتغلان على مقولةٍ كبرى، هي مقولةُ الاعتراف، إنّها الذّاتُ الّتي عينها كآخر، على حدّ تعبير "بول ريكور"، فالإنسان الأخير إنسانٌ منفتح على العوالم جميعِها، متسامحٌ معها، لأنّه ببساطةٍ يرى فيها إضافة إليه، مادام إنسانًا جماليًّا، ونكون هنا . بالضّرورة . بين "فريديريك نيتشه" و"أكسيل هونيث"، من إرادة القوّة إلى الاعتراف، إذن قراءة تحاول أن تنزع إلى الوعي والتّفلسف ستنتهي بنا إلى ثلاث علامات فلسفيّة على الأقلّ، فمشهد زرع الرّوح، وانتقالها بين الأجساد فكرةٌ أفلاطونيّةٌ بامتياز، أمّا القوّة الّتي تتمتّع بها ميلاني في رفض المضاف الفضائيّ، ورفضها الموت، فكرة نيتشويّة، تمثلها فلسفة إرادة القوّة، وفي ما يتعلّق بقبول ميلاني للمضاف ، وتعايشهما. يشي بفكرة الاعتراف عند أكسيل هونيث، إنّ سينما الخيال العلميّ ليست ممارسة سينمائيّةً نازعةً إلى التّجريب فحسب، بل هي أكبرُ من هذا سينما واعيةً عالِمةً، ترى في مقولات الفلسفة إطارًا نظريًّا لها، وخلفيّات تجعلها متعاليةً على الممارسة الفنيّة العاديّة، إنّ تعاليها ترونسندونتاليٌّ بامتيازٍ، مادامت ترى في الفنّ ضربًا من الممارسةِ الإنسانيّةِ الواعية، ولا تقتصر هي على ذلك في النّزوع إلى الفلسفة، إذ قد نجد في غير ذلك من السّينما العاديّة ذلك، وما يمكن أن نقرأه في الفيلم الّذي بين أيدينا كثيرٌ جدًّا.

خاتمة:

إنّ الغوص في عوالم السينما والرواية يمنحنا رؤية أبعدُ تتجاوزُ النّظرَ في تقنيّات الصّناعة السينمائيّة، وصولًا إلى صناعة سينما الخيال العلميّ، الّتي تنقلنا من ضيق الواقع، إلى رحاب العوالم المتعدّدة، ثمّ إنّنا نلفي أنّه من الرواية إلى السينما يتغير نسق التعبير، فالانتقال من رواية **ستيفاني ماير** "الجسد المضيف" إلى فيلم **The Host**، مكننا من الوصول إلى أن:

- غزو الفضاء هو المجال الرحب الذي أعمل كتاب الخيال العلمي فيه تنبؤاتهم، وتصوراتهم، ووضعوا قصصهم ورواياتهم. وكانت السينما بمؤثرات كسب رهان الإثارة إحدى أفضل الفنون التي زادت من قيمة الخيال العلمي، وجعلته يكسب رهان الأفضلية والسطوة والحضور الطّاغي.
- رواية الجسد المضيف لمؤلفتها **ستيفاني ماير** تحمل قيمة جمالية تجعل المتلقي يتحرك بشكل مثير للغاية داخل المكان وعبر الزمن، بسلطة من الشّخصيّات، فكان ذلك دافعا كافيا ليستحيل فيلم المضيف المقتبس من رواية **ماير**، أحد أعظم إنتاجات سينما الخيال العلمي.

- بعد استعراض البنية السردية **للمضيف**، حيث تنطلق من حدث بسيط في عالم الخيال العلمي تقدّمًا بالسرد، ما يلبث أن يجعل الرواية تتّبع سياقا زمنيا منتظما، ليجد القارئ نفسه في آن واحد أمام عدة أحداث، وعدة أزمنة، وهكذا بتداخل زمن السرد، وزمن القصّ، لتأتي السينما بمؤثر أقوى في الزمن والفضاء والشخصية، ولا يظهر دورها الحقيقيّ إلا في تلك المشاهد التي يعجز السارد أن يرسمها، وهو ما يعطي الإشارة لحلول الممثل السينمائي. وعلى ذلك تستحيل الرواية السينمائية فضائية بالدرجة الأولى، وذلك لاحتوائها عنصر التصوير، الذي يعتمد على التخييل، فالصورة هي التي خلقت الرواية ثم أنتجت الفيلم. وبالتالي استطاع الفيلم استيفاء أساسيات السرد السينمائي.

قائمة المصادر والمراجع:

Cornea, C. (2007). *Science Fiction Cinema Between Fantasy And Reality.* Great Britain: Edinburgh university press.

G.Bachlard. (1984). *la terre et les réveriés du repas.* Paris: josé corti.

Niccol, A. (Réalisateur). (2013). *The Host* [Film].

إبراهيم عباس. (2002). *تقنيات البنية السرديةفي الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل*. الجزائر: منشوراتANEP.

بول وران. (1972). *السينما بين الوهم و الحقيقة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جان غاتينيو. (1990). *أدب الخيال العلمي*. دمشق: دار طلاس للدراساتوالرجمةوالنشر.

حاتم الورفلي. (2009). *بول ريكور.الهويةوالسرد*. تونس: دار التنوير،للطباعة و النشروالتوزيع.

د.بشرى موسى صالح. (1994). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. بيروت: المركز العربي الثقافي.

دانييل فرامبتون. (2009). *الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

ديفيد روبنسون. (1999). *تاريخ السينما العالمية(1895-1980)*. مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

رنيه وليك آوستن وآرن. (1992). *نظرية الأدب*. السعودية: دار المريخ للنشر.

ستيفاني ماير. (2011). *الجسد المضيف*. الدار البيضاء. المغرب/ بيروت. لبنان: المركز الثقافي العربي.

سعدية بن ستيتي. (2017). *الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

سعيد علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة* (الإصدار ط1). بيروت.لبنان: دار الكتاب اللبناني.

سعيد يقطين. (2000). *تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

صلاح فضل. (1998). *قراءة الصورة وصور القراءة*. القاهرة: دار الشروق.

طاليس أريسطو. (د.ت). *فن الشعر*. لبنان: دار الثقافة.

عادل ضرغام. (2010). *في السرد الروائي*. بيروت: الدار العربية للعلوم.

عبد العزيز شرف. (1989). *المدخل إلى وسائل الإعلام(الصحافة-الإذاعة-التليفزيون-السينما-المسرح-أقمارالإتصالات)*. القاهرة: دار الكتاب المصري و دار الكتاب اللبناني.

عدنان مدانات. (2007). *عدسات الخيال*. دمشق.سوريا: منشورات الثقافة.

علاء عبد العزيز السيد. (2003). *الفيلم بين اللغة و النص.مقاربةمنهجيةفي إنتاج المعنى والدلالة السينمائية*. القاهرة: دار المعارف.

فولفغانغ أيزر. (د.ت). *فعل القراءة.نظرية جمالية التجاوب في الأدب*. فاس: منشورات مكتبة المناهل.

لؤي الزعبي. (2020). *مدخل إلى الصورة و السينما*. دمشق.سوريا: منشورات الجامعةالسورية.

محمد بوعزة. (2010). *تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم* . بيروت: مطابع الدار العربية للعلوم.

محمد سيد محمد. (2009). *وسائل الإعلام من المنادي إلى الأنترنيت*. دار الفكر العربي.

محمد عزام. (1994). *الخيال العلمي في الأدب*. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمةوالنشر.

محمود قاسم. (2018). *سينما الخيال العلمي.علم زاده الخيال*. مصر: دار الكتب المصريةوكالة الصحافة العربية .

ميخائيل أوفسيانيكوف وآخرون. (د.ت). *مشكلات علم الجمال الحديث*. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

ميخائيل أوفسيانيكوف وآخرون. (د.ت). *مشكلات علم الجمال الحديث*. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

نزار شقرون. (2009). *معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي*. بيروت: الإنتشار العربي دار محمد علي.