وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة–

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية: الآداب واللغات
الرقم التسلسلي:.....

قسم: اللغة والأدب العربي
رقم التسجيل: .....

عنـــوان المذكـــرة:

تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الدرامية
كتاب "تداخل الأجناس" لـ: صبحة أحمد علقم "أنموذجا"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** نقد ادبي حديث

من إعداد الطالب:
- عزيري فريد

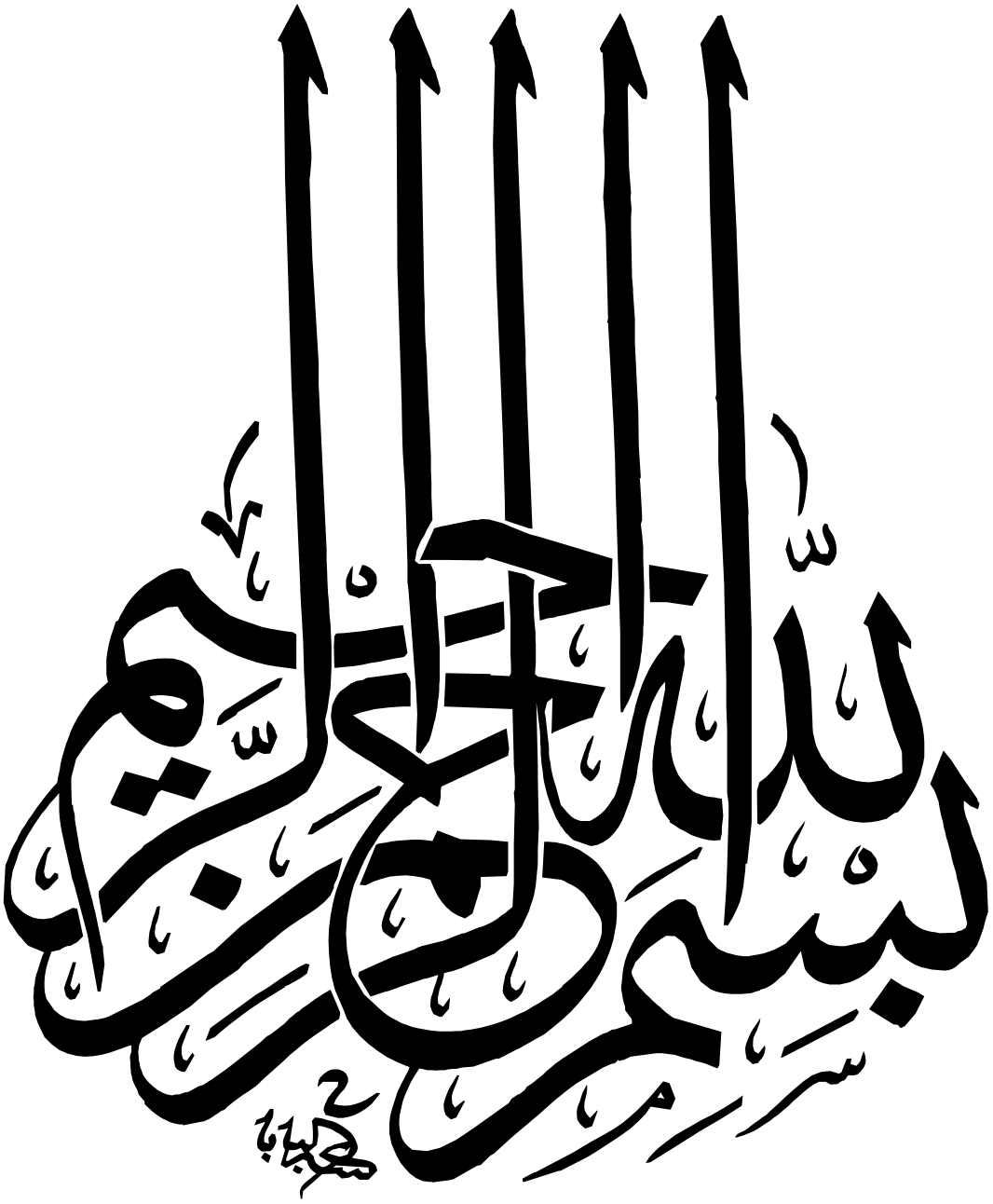
تحت إشراف:
د/ عوشاش خليفة

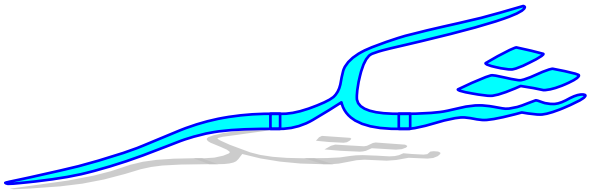
تاريخ المناقشة: 2016/05/05

أمام لجنة المناقشة:

1- **د/عوشاش خليفة .....مشرفا**
2- **د/ دهيمي حكيم.....ممتحنا**
3- **د/ زكري بحوص.....رئيسا**

السنة الجامعية: 2015–2016


بسم الله الرحمن الرحيم



نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيله

﴿﴿ إِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ . . . . ﴾﴾ (7) سورة إبراهيم

كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف : " **عوشاش خليفة** " الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة ، فوجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب ، فكان نعم المشرف .

كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة لمناقشتهم هذه الرسالة ونصائحهم .

ولا ننسى أن نتقدم بكل احترامنا إلى من ساعدنا ، من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل المتواضع .

كما لا ننسى كل طاقم مكتبة المنتدى على مساهمتهم في إخراج هذا العمل

وفي الأخير نحمد الله جلا وعلا الذي انعم علينا بإنهاء هذا العمل .

مقدمة

مقدمة:

اهتمت نظرية الأدب منذ نشأتها الأولى إلى اليوم بقضية الأجناس الأدبية ولم يكن هذا الاهتمام للنقاد المفكرين منصبا في الحديث عن نقاد النوع الأدبي وتمايزه فقط، بل ناقشوا كذلك فكرة التداخل والاختلاط بين الأجناس الأدبية المختلفة. ويعد كتاب أرسطو فن الشعر مرجعا أساسيا في تطبيق الأنواع الأدبية، والذي اعتمد فيه أرسطو على معيار المحاكاة للتفريق بين أنواع الشعر الملحمي والدرامي والغنائي، مما فرض على النوع الروائي ضرورة المحافظة على نقاءه، وحال دون تطوره واختلاطه مع أجناس أدبية أخرى وظلت هذه الفكرة محاصرة النوع الأدبي في ظل المذهب الكلاسيكي الذي ساهم في بقاء فكرة نقاء النوع الأدبي إلى غاية ظهور الحركة الرومانسية، والتي سعت إلى تحطيم قيود الكلاسيكية ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع، فراح رواد هذه الحركة ينادون بضرورة المزج والخلط بين الأنواع الأدبية وهو ما كان واضحا بظهور أجناسا أدبية جديدة كالتراجيكوميديا والمأساة ملهاة وغيرها.

وتعد الرواية أهم هذه الأجناس الأدبية قابلية في الاحتواء والتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى، نظرا لمرونتها وخصائصها المميزة لها التي تشترك مع عدة أجناس أخرى في هذه الخصائص كخاصية السرد، والشخصيات، والحوار... والتي تشترك معها الدراما والمسرحية في هذه الخصائص وغيرها، مما ساهم في ظهور أجناسا جديدة كالرواية الدرامية والرواية المسرحية (المسراوية) وغيرها.

إن الحديث عن الرواية الدرامية باعتبارها أهم الأنواع الروائية تداولا حاليا، يقودنا إلى الحديث عن تلك الانفعالات التي تتجسد داخل الرواية الدرامية في قالب فني رائع ممزوجة بالسرد والحوار، هذا الأخير الذي يعتبر أهم عنصر في المسرحية والمسرح بصفة عامة، لتتضح لنا العلاقة الوطيدة بين الدراما أو الرواية الدرامية والمسرح خاصة وأن كلاهما يهتمان بالحوار الذي يختلف في كل منها والحيز الذي يمثله في كل من الرواية الدرامية والمسرح، وكذا قدرة تلك الأحداث الموجودة في الرواية الدرامية على تجسيدها على خشبة المسرح لترتقي بذلك الدراما إلى المسرحية.

ولعل سبب اختيارنا الموضوع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الدرامية يعود إلى شغفنا في البحث في هذا الموضوع الذي يكتنفه الغموض واللبس لدى النقاد والباحثين، والغائب عن أذهان الطلبة بدرجة اكبر، ناهيك على أن هذا الموضوع لم يعطي له حيزا كبيرا في الدراسات التنظيرية المعاصرة لدى النقاد والمفكرين.

ونسعى من خلال بحثنا هذا الإجابة على التساؤلات التالية:

- ما هو مفهوم الجنس الأدبي؟
- هل يوجد تداخل بين الأجناس الأدبية؟
- كيف تتداخل الرواية مع الدراما؟ وهل هناك تداخل بين الرواية الدرامية والمسرح؟

وانطلاقا من حبنا لفني الرواية والمسرحية وتطلعا إلى حل الإشكاليات السابقة جاء بحثنا معنونا بـ: "**تداخل الأجناس الادبية في الرواية العربية الدرامية**"

ولقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يناسب هذه الظاهرة، حيث قمنا بملاحظة ووصف التداخلات الروائية والمسرحية وتحاليلها انطلاقا من الكتاب مدونة الدرس وتحليلها.

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة حسب ماتقتضيه الضرورة العلمية ففي المقدمة عرضنا للموضوع وأسباب اختياره واشكالياته ومنهجه والخطة المتبعة، وأهم المراجع والمصادر التي استقينا منها المادة العلمية، والصعوبات التي اعترضتنا.

أما المدخل فقد تطرقنا فيه إلى مفهوم الجنس والنوع الادبي، وكذا تناولنا ظاهرة تداخل الأجناس الادبية قديما وحديثا، إضافة إلى أشكال هذا التداخل.

في حين جاء الفصل الأول المعنون بـ: " الدراما والمسرح" حيث تناولنا فيه الجنس الروائي ومحاولات التجريب فيه وكذا الدرامية والحوارية متطرقين إلى مفهوم الدراما والحوار، وحدود الرواية الدرامية، إضافة إلى حديثنا عن الرواية الدرامية والمسرح.

كذلك تناولنا في الفصل الثاني الموسوم بـ: "تمظهر الحوار في الرواية الدرامية"، الحوار واضطراب النوع الروائي عند توفيق الحكيم، وكذا تطرقنا إلى المسرحية داخل الرواية عند غائب طعمة فرمان، إضافة إلى زعزعة السياق التاريخي ومسرحة الأحداث عند نجيب محفوظ.

وقد جاءت الخاتمة لتجمع أهم النتائج المتوصل إليها في هذا الموضوع.

واعتمدنا في معالجتنا لهذا الموضوع على مجموعة من المراجع أهمها "موسوعة المصطلح النقدي" لعبد الواحد لؤلؤة، "في نظرية الرواية " لعبد المالك مرتاض "مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية" لرشيد يحياوي، "والسرد والظاهرة الدرامية" لعلي بن تميم.

كما أن بحثنا هذا لا يخرج عن باقي البحوث التي تعيقها بعض الصعوبات في إعداد الموضوع، ولعل من أهم الصعوبات التي واجهتنا كون موضوع بحثنا جديدا من حيث الدراسة التي قمنا بهاوكذا الصعوبة في استقاء المادة العلمية المتعلقة بالبحث وفحصها بالدقة، وكذا ضيق الوقت الذي فرض علينا اختيار خطة ملاءمة لما توفر لدينا من مراجع لهذا البحث.

ولا يفوتني هنا أن أشير إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث وعلى رأسهم المشرف سواءا من حيث توجيهاته القيمة أو المعلومات المقدمة في هذا البحث، فجزاه الله عنا كل خير.

وبعد فإن الكمال لله وحده، وهذا مبلغ جهدي، وحسبي أنني بذلت في هذه الدراسة ما استطعت من جهد، وبه أستعين.

مدخل

تداخل الأجناس الأدبية

- مفهوم الجنس والنوع الأدبي
- ظاهرة تداخل الأجناس
- أشكال التداخل

1- مفهوم الجنس والنوع الأدبي:

الجنس لغة: يقصد بالجنس الضرب من الشيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة .[1]

أما اصطلاحا، فقد عرفه لطيف زيتوني الجنس الأدبي بأنه« اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسط من الأدب و الآثار الأدبية"»[2].

وقد بين محمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن)، أن الأدب قد وصف على مر العصور بأنه أجناس أدبية، « منذ كان نقاد الأدب اليوناني . وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها ...حسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام»[3]

ويتداخل مع استخدام مصطلح "**جنـــس**" مصطلح آخر هو مصطلح "**نـــوع**" ولا يختلف النوع **لغة** عن تعريف الجنس، إذ تتفق المعاجم على أن النوع ولئن كان أخص من الجنس يقصد به كذلك الضرب من الشيء، أو الصنف منه[4]، وأن الجنس يعد أكثر شمولية و اتساعا من النوع.[5]

أما في اصطلاحا فهو: التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري، إن لم يقيض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة السمات[6]. فالأدب يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع وسماته الخاصة.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، تص، أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ج5، مادة (جنس)، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999، ص383.

[2]- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة البنيان، لبنان،2002، ص67.

[3]- هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط5، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1987، ص13، ص137، وانظر: يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، افريقيا الشرق، 1991، الدار البيضاء، ص6.

[4]- انظر: الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق، ابراهيم الأبياري، ط2، دار الريان للتراث، (د . ت)، ص316 . 317

[5]- انظر: القصراوي، مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر،727/2.

[6]- جندية، بتول أحمد: الأنواع الأدبية التراثية، رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، 195/1.

وقد ذكر رشيد يحياوي في كتابه " مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية " مجموعة من الكلمات تستخدم بالمعنى نفسه منها: كلمة "***Genre***" وهي: صنف، نوع، نويع، ضرب، أسلوب، طريقة.[1]

كما ربط بين النمط والنوع والنص قائلا: « النمط هو النموذج و المثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو أخرى في تلك السمات، أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع »[2].

كما يرى أن استخدام مصطلح الأجناس يعود على: «الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي: الملحمة، التراجيديا، الشعر الغنائي، الكوميديا. يضاف إليه حاليا الرواية و القصة القصيرة».[3]

مما سبق يبدو واضحا من خلال هذه التعريفات اللغوية والاصطلاحية أن النقاد قديما وحديثا استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي، وإن كان الجنس أعم وأشمل من النوع، وسأقوم في هذه الدراسة باستعمال مصطلح الجنس الأدبي باعتباره مرادفا لمصطلح النوع الأدبي.

2 – ظاهرة تداخل الأجناس:

يتشكل الجنس الأدبي « من خلال مجموع من نصوص متراكمة، تنظمها خصائص معينة، تمكن الناقد الأدبي من استنباطها وجعلها قواعد وأسسا لنصوص لم تولد بعد، وعليه فإن الجنس الأدبي يغدو بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه كونا مجردا، ففي حين تغدوا النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه كونا ملموسا، وبعبارة أخرى يغدو الجنس الأدبي نصا غائبا والنموذج المجسد له نصا حاضرا، ومن هنا يمكن للمرء أن يرى الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محددة، أو صيغة من صيغ التخيل فيها مزايا وخصائص تعرف عليها عبر الزمن، تشتمل عليها النصوص المنتمية إليها»[4] .

---

[1]– كلمة (Genre): كلمة فرنسية انتقلت إلى الإنجليزية رغم وجود كلمة أخرى هي: (Kind) لها المعنى نفسه. انظر: يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص6.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

[3]– المرجع نفسه ،ص6.

[4]– الفريجات عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج10، 2006، ص248، وانظر: الجزار، محمد فكري: الأدب من المنطوق إلى المكتوب، مقدمة في المفاهيم، علامات في النقد، ع23، مج6، 1997، ص395.

يعد تنظير "**أرسطو**" لقضية الأجناس الأدبية في كتابه "**فن الشعر**" التنظير الأقدم في تصنيف الأجناس الأدبية، وتحديدها معتمدا على نظرية المحاكاة، ولعل هذا التشدد في التصنيف يرجع إلى التصنيف الطبقي الاجتماعي، وتقسيم الناس إلى نبلاء وسوقه في الزمن القديم، شبيه به تقسيم **أرسطو** الأدب إلى مأساة وملهاة وملحمة، إذ جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره، كما لا يقتصر الأدب عنده على المتعة، وإنما جعل له رسالة أخلاقية[1]، يقول محمد غنيمي هلال في ذلك: « وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحس في الفرد والجماعة، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلف والفن مثار اهتمامه»[2]. فنظرية "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**" تعد الأساس العميق لنظرية الأنواع[3]، إذ ما تزال ثلاثية الملحمي والغنائي والدرامي موجودة في النقد الأدبي اعتمادا على جهوده النظرية منذ وقت طويل[4]. فمحمد مندور في كتابه "الأدب وفنونه" أرجع مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية في الأساس إلى "أرسطو"، إذ يقول: "«يعتبر أرسطو في كتابه "فن الشعر" واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية "فنون الأدب"، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء»[5].

وقد عالج "**أرسطو**" الجنس الأدبي كأنه كائن طبيعي، فهو يعتبر الجنس المسرحي جسما ذا طبعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها، فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه، وهذه النظرة موجودة عند النقاد التابعين للمذهب التطوري كـ "**فردينان برونتيير**" الذي رأى أن الأجناس الأدبية تولد، وتنمو، وتتضج، وتضعف، وتموت كالأحياء، وتفسر المؤلفات

---

[1]– الفريجات عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، ص247، ولنظر: القصراوي مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، 728/2.

[2]– هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص144.

[3]– انظر: عبد الهادي علاء: مقدمة نظرية لنموذج النووي نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الثاني عشر، 1/ 958، نقلا عن باختين ميخائيل الملحمة والرواية، ترجمة، جمال شحيذ، بيروت، معهد الانماء العربي، ص25.

[4]– المرجع نفسه، ص25.

[5] – مندور محمد: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة وللنشر، الفجالة، القاهرة، 1996، ص20.

وتسبب وجودها[1]. وقد عاد الناقد محمد غنيمي هلال التساؤلات التي أثارها "**برونتيير**" حول تولد الأجناس الأدبية، وتحولها ذات أهمية بالغة الكشف عن كيفية التعاطي مع الأجناس الأدبية.[2]

يمكن القول إن نظرية الأجناس الأدبية قد مرت بمرحلتين أساسيين هما:

مرحلة أولى بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض وبحثهما بوصفهما قارات منفصلة[3]. فهي" محددة ... تحديدا لا يختلط فيه بعضهما ببعض ولا يجوز بعضهما على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون".[4]

أما المرحلة الثانية فقد ظهرت حديثا، لا تحدد عدد الأجناس الممكنة وهي لا توحي للكتاب بالانضباط بقواعد معينة، بل تفترض أن بالمستطاع مزاج الاجناس التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل: المأساة . الملهاة، وترى أن بالإمكان إنشاء الأجناس على أساس الشمول أو الغنى كما كانت تبنى على النقاء، وبدلا من التشديد على التميز بين جنس وجنس، أصبح من المهم الإلحاح على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة إظهار صنعته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي.[5] وقد مثل هذه المرحلة الرومانسيون.

ويرى "**تودوروف**" أن النظرية الأجناس الأدبية قد اندمجت في نظرية أوسع، وهي نظرية الخطاب وعلم القص[6]. أما "**جينيت**" فقد انتهى في دعوته إلى ما يسمى "**جامع النص**" لدمج كل

---

[1]– انظر: قديد دياب: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 1/ 389، وانظر: زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص67.

[2]– انظر: هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص73.

[3]– إبراهيم عبد الله: الرواية وإشكالية التجنيس و التمثيل والنشأة، علامات في النقد، ع38، مج10، 2000، ص323، وانظر: قديد دياب: تداخل الأجناس الدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسية الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 389/1.

[4]– هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص139.

[5]– وارين أوستن ورويليك رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط3، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1962، ص308.

[6]– انظر: ابراهيم عبد الله : الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة ، علامات في النقد، ص323، نقلا عن تزفتان تودوروف، تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، الدار البيضاء، 1986، ص86.

المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص.[1]

يتبين مما سبق أن الأجناس الأدبية قد خضعت لسياق تراكمي، إذ نمت في مجتمعات تقاربت فيها ظروفها المعرفية والتقنية، وكانت مستويات نضوجها الاجتماعي وأنماط إنتاجها الاقتصادي متقاربة إلى حد بعيد. وهذا ما ساعد على منح أسس التجنيس، شكلا من الثبات، وجعل التعامل معها يأخذ سمت القداسة.[2]

فقد اهتم النقاد العرب المحدثون، ومنهم محمد غنيمي هلال بالأجناس الأدبية، فقد خصص الفصل الثاني في كتابه " **الأدب المقارن**" لدراسة الأجناس الأدبية، وضمنه رأيي كل من **كروتشه وأرسطو**[3]. أما كتابه " **النقد الأدبي الحديث** " فقد وضح في الفصل الثاني من الباب الثاني نظرة النقاد العرب إلى الأجناس الأدبية، وذكر أجناس الأدب الشعرية عند العرب من مدح وغزل وتناول أيضا الخطابة أهم أجناس الأدب النثرية عندهم[4]. أما عز الدين اسماعيل في كتابه " **الأدب والفنون**" فقد تحدث في الباب الثاني عن الشعر والفن القصصي، والفن المسرحي والترجمة الذاتية والمقالة والخاطرة[5]. كما اهتم محمد مندور بالأجناس الأدبية فرأى أن أجناس الشعر أربعة: الغنائي، والملحمي، والدرامي، والتعليمي[6]، ثم فصل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة المختلفة من مأساة، وملهاة، وكوميديا دامعة، ودراما حديثة[7].

---

[1]– انظر: إبراهيم عبد الله: الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، ص92.

[2]– انظر: عبد الهادي علاء: مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 1/ 957.

[3] – أنظر: هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 136. 143.

[4] – هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث: ص169. 208.

[5] – انظر: اسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، ط2، دار الفكر العربي، 1958، ص107. 252.

[6] – انظر: مندور محمد: الأدب وفنونه، ص40. 60.

[7]– المرجع نفسه، ص69. 122.

فنظرية الأجناس الأدبية لا يمكن أن تبحث « بمعزل عن الواقع الحضاري والثقافي؛ لأن الأدب بجنسيه يرتبط بعلاقة جدلية مع الواقع بكل معطياته»[1]، لذا كان النوع الأدبي وليد تطور يتمثل « في تواصل صدور أعمال متميزة تخرق قانون نوع مقرر، فتثير الجدل بين قديم وجديد وما يؤدي إلى توسيع حدود النوع، ومن ثم كان التغير نوعيا يؤدي إلى ظهور نوع جديد يقرر، ثم تتوسع حدوده ... ويتغير في حركة لا تنقطع، ولا تنتهي»[2].

يضاف إلى ذلك أن « تاريخ الأدب قد عرف أجناسا نمت وازدهرت في أزمنة معينة، ثم لحقها الضمور والانقراض في أزمنة أخرى. ففي الغرب ازدهر فن الملاحم ردحا من الزمن ثم تلاشى لصالح الرومانسي الذي حل محله فن الرواية، وعند العرب ظهر سجع الكهان في الجاهلية، ثم اختفى وتلاشى فيما بعد»[3].

وتذهب الباحثة **فتيحة عبد الله** في بحثها إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي تصنيف بعض النقاد الأدب إلى نوعين فقط هما: الأدب واللاأدب، وهناك من يقول أيضا: إن كل عمل أدبي يعتبر نوعا في ذاته، ففرادة الأثر وخصوصيته لا تحول أبدا دون تجنيسه.[4]

وقد ظهرت القصة والرواية والمسرحية في الثقافة العربية، إذ بدأت في القرن التاسع عشر مترجمة عن الآداب العالمية، وخصوصا الفرنسية والإنجليزية، وقد ازدهرت المقالة أيضا في هذا العصر لمرافقتها الصحافة، يقول محمد قاسم وحسين حسني: «ولعل أكبر ما يميز هذه الحركة الجديدة تقدم الكتابة الروائية والمسرحية، فقد أخذت الروايات تعنى بتصوير أحوال المجتمع على حقيقته، حتى أصبحت وثائق تاريخية يعتد بها، ويلازمها ذلك المسرح الذي يمثل الإنتاج الأدبي ووجهته الواقعية أحسن تمثيل ... ولعل أكبر ما يلفت النظر في هذا العصر هو ارتقاء الصحافة

---

[1]– القصراوي مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 727/2

[2]– زراقط عبد المجيد، الأنواع الأدبية: بين تداخل الأنواع وتميز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 882/1.

[3]– الفريجان عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ص248.

[4]– انظر: عبد الله فتيحة: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد، ص352.

وانتشارها، حتى أصبحت ذات أثر فعال في تكوين الرأي »[1]. وكذلك أدب السيرة، ويتعرف الأديب العربي على أنواع جديدة مقتبسة من الغرب كالقصة، والمسرحية، والملحمة. يقول كاظم حطيط:« ويهتدي الأدباء العرب في مطالع النهضة الحديثة إلى فنون وأساليب أدبية جديدة، فيتعرفون على فنون المسرحية والقصة والملحمة»[2].

اختلف النقاد في تعاملهم مع تداخل الأجناس، فمنهم من عالجه من خلال منهج سيميائي **كجوليا كريستيفا**، ومنهم من عالجه من خلال البويطيقا **كجيرار جينيت**. وهناك من عالجه من خلال اللسانيات البنيوية، والتحليل النفسي، والتفكيكية[3].

وقد جاء التداخل نتيجة تطور الأجناس الأدبية كالشعر الذي تطور إلى أجناس أخرى كشعر الفتوح، والشعر السياسي وغير ذلك، ثم قصيدة الشعر الحر، وقصيدة النثر. كما تنوع النثر إلى الخطابة التي تطورت إلى المقالة، والمسرحية، والرواية، والقصة ، وهذه الأجناس الجديدة لم يكن يعرفها الأدب العربي، ولكنها كانت تطورا لبعض الأجناس، يقول تودوروف في هذا المجال: « من أين تأتي الأجناس؟ فالجنس الجديد عنده هو دائما تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف»[4].

وتعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قابلية لامتصاص الأجناس الأخرى، بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية لأنواع الأدبية الأخرى.[5]

[1]– قاسم محمد وحسين حسني: تاريخ القرن التاسع عشر، مطبعة الأميرة، القاهرة،1950، ص186.

[2]– حطيط كاظم: أعلام ورواد في الأدب العربي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1987، ص176.

[3]– انظر: ابراهيم شكري بركات: تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 535/1.

[4]– المرجع نفسه، 535/1.

[5]– المرجع نفسه، 1034/1.

وقد بين عز الدين المناصرة أن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام[1]. فالأدب المعاصر يؤمن بقيمة الحركة والتحول ولا يؤمن بالثبات و السكون.

وقد بين محمد غنيمي هلال أن اتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر، ليؤلفا جنسيا جديدا كما في المأساة اللاهية، وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة. فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها، وهي دائما معللة مشروحة لدى القارئ الناقد[2].

يبدو مما سبق أن مصطلح تداخل الأجناس الأدبية مصطلح غير مستقر. فقد رأت مها القصراوي في بحثها " نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا"، أنه لم يعد هناك حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية، إذ لا بد من نبذ التمسك بأسس التفرقة الشكلية بينها، والتمييز بناء على وظائف الأدب في أجناسه المختلفة[3]، فهي تشترك فيما بينها «بخصائص عامة استمدتها من انتمائها إلى أصل واحد هو الأدب الذي مثلت البلاغة قمته وطموح أنواعه على اختلافها»[4]. كما ذكرت أيضا الطروحات التي توجب حتمية التداخل بين الأجناس الأدبية[5]، والنتائج المترتبة على ذلك، وموقف النقاد والدارسين منه.[6]

فالتداخل عندها مبني على مبدأ انهيار الترتب بين الأجناس الأدبية بحيث لم يعد الشعر في رأي بعض الباحثين المحدثين سيدا على بقية الأنواع الأدبية، كما يعد صعود الرواية على

---

[1]– انظر: المناصرة عزالدين: علم التناص المقارن، ط1، دار مجدلان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص72.

[2]– هلال غنيمي: الأدب المقارن، ص139.

[3]– انظر: القصراوي مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2/ 795.

[4]– جندية بتول أحمد: الأنواع الأدبية التراثية، رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 1/ 201.

[5]–. انظر: القصراوي مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2/ 795.

[6]– المرجع نفسه، 2/797. 805.

حساب باقي الأنواع الأدبية وفق بنية التداخل والتعدد والتشظي، مؤشرا على استبدال تكافؤ الصيغ، والأجناس الأدبية بتراتبها[1].

3- أشكال التداخل:

أما أشكال تداخل الأجناس الأدبية فهي ثلاثة أقسام: الأول تفرضه طبيعة الأدب، ولا يكون مقصودا من منتج النص، لأنه محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصية الأدبية، فقد نجد عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي تنتمي إليه؛ ففي القصة القصيرة ثمة حضور لعنصر مسرحية، كما أن في الرواية حضورا مسرحيا وشعريا[2].

أما الشكل الثاني من التداخل فإنه يقوم على القصدية المسبقة للمؤلف، والغاية منها إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن تنميط النوعي وتكفل له خصوصية في الجنس الذي ينتمي إليه كاستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات وغيرها[3].

أما الشكل الأخير من أشكال التداخل فيعد « انقلابا على مبدأ النوع الأدبي، ويمثل حالة من تمييع النظام، وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية يرفض التنويع، ويعده ضربا من القيد، وهو في الغالب الأعم شكل قصدي»[4].

يبين مما سبق أن الشكل الأول والثاني منسجمان مع الائتلاف القائم بين القاعدة والخرق على حين يقع الشكل الثالث في إطار رفض مبدأ " القاعدة والخرق "، والولاء فقط لآلية الخرق التي لا تعترف بالقاعدة ولا بالنظام، وتبدوا كأنها نتاج ثقافة وصفية لا تؤمن بالثوابت.[5]

---

[1]- انظر: القصراوي مها حسن، نظرية الانواع الادبية في النقد الادبي –نظرية الرواية نموذجا،2/ 800.

[2]- انظر: غوادرة فيصل حسين طحمبر: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 161/2.

[3]-انظر: المرجع نفسه، 2/ 161.

[4]- المرجع نفسه، 2/ 162.

[5]- انظر: غوادرة فيصل حسين طحمبر: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، 2/ 162.

لذا يمكن القول أن الأجناس الأدبية غير ثابتة في حركة دائبة تتغير في اعتباراتها الفنية من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر. وفي هذا التغيير يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهريا فيه قبل ذلك، فالمسرحية في النقد الكلاسيكي كانت شعرا ثم صارت في العصر الحديث نثرا[1].

بناءا على ما تقدم فإن فكرة التجنيس الأدبي « ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الإبداع من جهة، وبمفهوم النقد من جهة ثانية، وبمفهوم تاريخ الأدب من جهة ثالثة»[2]. والواضح أن الخلط بين الأجناس الأدبية لم يقلل من قيمة الكتابة الأدبية فقد أصبح المزاج قانونا طبيعيا في أي تحول أدبي، إذا لا توجد أنواع ذات استقلال ذاتي[3]. لذا أخلص إلى القول أن إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية قائمة، ولكن في الحدود التي تضمن المحافظة على هوية كل جنس.

إن التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة بمختلف أشكاله ساهم في ظهور أجناس أدبية جديدة متماشية وخصائص ومميزات كل جنس أدبي، وأهم العناصر المشتركة بين الجنسين المتداخلات معا، وتعد الرواية من أكثر الأجناس مرونة وقابلية في التجريب مع أجناس أخرى، وهذا ما سنلاحظه في حديثنا عن الدراما والمسرح في الفصل الأول.

[1]– هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص 138.

[2]– الفريجات عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ص248. 249.

[3]– انظر: يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص24.

الفصل الأول:

الدراما والمسرح

- الجنس الروائي والتجريب
- الدرامية والحوارية
- الرواية الدرامية والمسرح

1- الجنس الروائي والتجريب

تناولت نظرية الأدب منذ نشأتها الأولى حتى هذا اليوم قضية الأجناس الأدبية ولم تقتصر إسهامات المفكرين والنقاد على الحديث وتكاد التنظيرات التي دارت حول الأجناس الأدبية تكون قديمة قدم الأدب نفسه، بل لعلها تمثل روح النقد وجوهره.

« وقد فرضت ضرورة المحافظة على نقاء الأنواع حصارا عليها، يحول دون تطورها وتجددها، ويسعى إلى دفعها إلى محاكاة (النصوص العظيمة) والاقتراب منها، لتصبح . وفق هذا الزعم خالدة مثلها ».[1]

ويرى أحد الدارسين أن نظرية الأجناس النقية سعت إلى الإبقاء على المتلقي مستهلكا سلبيا، قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاق حاسة التلقي لديه وتدريبها وتطويرها، لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم مع مقولات الوضوح والثبات التي تقوم عليها تلك النظرية، ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها، ولا يجوز الطعن فيه.[2]

وكانت النتيجة المباشرة لهذا التشدد في النظرة إلى الأجناس يوصفها كائنات مستقلة ميلاد رد فعل مناقض تماما، يدعوا إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع، أو إلغائها، أو على الأقل التساهل في تناول الكتابة داخلها.

إذن وبناء على ما تقدم فإن مفهوم الأجناس الأدبية تتنازعه نظريتان، إحداهما تقوم على منطق النقاء الأجناسي، والأخرى تحاول تجاوزه.

---

[1]- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية. الرواية الدرامية أنموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،عمان،الأردن،2006، ص15.

[2]- يحياوي رشيد: مقدمة في نظريات الأنواع الأدبية، ط1، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991،ص20.

إن الأمر الذي أسهم في زيادة الجدل حول إشكالية الجنس الروائي، هو انفتاح الشكل الروائي على باقي الأشكال الأدبية الأخرى، واستفادة من مفردات الواقع الذي يفرزه، وقد وصل هذا الانفتاح حد إخراجه من دائرة الأدب. [1]

أي أن الانفتاح هذا على الأجناس الأدبية الأخرى بدون ضوابط والاهتمام بالواقع كثيرا جعل من الجنس الروائي عنصر الثبات الوحيد الذي أنقذها من الزوال، فالتبدلات الاجتماعية، والضرورات الفكرية المستجدة تستلزم شكلا جديدا يتناسب معها.[2] وتعد الرواية « الفن الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل».[3]

فحقيقة الرواية هي حقيقة الواقع، وتطور أشكالها هو تطور للواقع نفسه، لذلك يعد القرن التاسع عشر قرن الرواية بامتياز على صعيدي التنظير والممارسة، مع الالتفات إلى محاولة الحركة الرومانسية طرح مسالة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس الأدبية، ولكن هذه المحاولة أثقلت قضية الجنس الروائي بما اشترطته من انفتاحه على صيغ أجناس التعبير والفكر. «بوصفه جنسا للحرية الذاتية».[4] لأن الذوق الكلاسيكي السائد قبل ظهور الحركة الرومانسية لم يمنح الرواية سوى قيمة ضئيلة، لأن موضوعاتها تجرح الأخلاق.

ويمكن القول أن ارتباط الرواية بالواقع وتقلباته العلمية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية فرض على الرواية تنوعا في أشكالها وموضوعاتها، فغدت مصطلحات يستعصى على التصنيف، ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نمط نصي محتمل لتأويلات شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية.[5]

---

[1]– بوالو منظر الأنواع الأدبية الفرنسية الشهير يحتقر الرواية، يؤكدها أنها ليست نوعا أدبيا. انظر بييرشارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص17.

[2]– أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط1، دار أزمنة، عمان . الأردن، 2001، ص65.

[3]– باحتين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص12.

[4]– المرجع نفسه، ص8.

[5]– انظر فيصل دراج: وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول، مجلد 16، عدد3، القاهرة، 1997، ص24.

و لم تسطع الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به الدراما وهو الشخصية والزمان والمكان واللغة الحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.[1] لذلك كان من الطبيعي أن نتحدث عن علاقة الرواية بالدراما حيث أظهر أكثر وضوحا عند حديثنا عن الرواية الدرامية، فضلا عن أن الدراما هي أقدم الأجناس الأدبية، فمن الطبيعي أن يتأثر بطقوسها كل فن جديد، لهذا «لم تتجاوز الرواية الدراما إلا بمعنى أنها قد أخذت مكانها كشكل أدبي أكثر انتشارا، فقد نشأت عن الدراما دون شك، إنها شكل أكثر ليونة وتنوعا من أي شيء يمكن عمله على المسرح. الرواية تخلق ولو كمدة قصيرة شعورا بتجربة جماعية، ربما كانت أقرب شيء إلى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم، وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع دراما الأمس العظيمة، وتترك الباب مفتوحا في الأمل أمام دراما عظيمة في المستقبل».[2] فالدراما قبل أن تكون مجموعة من الأحاسيس وأفعال تمارس على خشبة المسرح هي رواية في حقيقتها الأصلية.

ويحمل هذا القول إشارة واضحة إلى استفادة الرواية من الدراما وطمعها في خلق طقس جماعي حرصت الدراما في جميع مراحلها على تدعيمه. إلا أن هذا القول لا ينفي من وجود فروق بين الرواية والدراما ومن ذاك أن «الروائي يمتلك مصدرين ليس في متناول الدرامي هما: التعليق الانعكاس على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه، وإلى جانب ذلك عليه أن يقوم ببعض أعمال المتمثل من (اشارة، حركة، تعبير بالملامح ...إلخ) وهي التي يشير إليها الكاتب في التوجيهات التي يقدمها في مسرحيته. أما في الوعي الباطني فيقوم الروائي بتوسيع معطيات المناجاة».[3]

---

[1]– انظر : عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد . ، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص13.

[2]– عبد الواحدة لؤلؤة: مسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1983، ص423

[3]– س . و .داوسن: الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1990، ص109.

ومن تلك الفروق وظيفة الحوار الذي يستخدمه كل من الروائي والدرامي، فالروائي يكون الحوار لديه مجرد تقنية يلجأ إليها لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر، أو لإبعاد ملل السرد عن القارئ، وما إلى ذلك من الأسباب التي ينتقيها الروائي. بينما في الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها لأن الحوار قوام الدراما، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار.[1]

ومن الجدير ذكره أن الاختلافات بين الرواية والدراما واضحة تماما، فإذا كان الدرامي يسعى دائما إلى أن يستحوذ انتباه جمهوره وإشغاله بصورة مستمرة، فإن الروائي عليه ان يقوم بذلك في مدة قصيرة وبمساعدة الحضور الواقعي.

2- الدرامية والحوارية:

أ- مفهوم الدراما

الدراما كلمة يونانية الأصل مشتقة من الفعل Dram الذي يعني فعل. وصفة درامي Dramatiqne موجودة في اللغة اليونانية Dramatikos، وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على ما يحمل الإثارة أو الخطر.

وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب[2]. وقد أشرنا إلى أن **أرسطو** كان أول من نظر للدراما في كتابة " فن الشعر "، بأنها محاكاة لفعل كامل له حيز معين، وحدد ستة عناصر تكون التراجيديا، وهي الحبكة والشخصية والفكر واللغة والفضاء والمنظورات المسرحية. وظلت هذه المفاهيم ثابتة إلى الآن، يسترشد بها كتاب الدراما الذين يصرون على أن الدراما حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة يؤديها ممثلون أمام الجمهور.

---

[1]- انظر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص428.

[2]- نقلت هذه الدلالات العديد من قواميس المسرح وكتبه العربية والترجمة، انظر ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط1، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1971، ص143. 144.

ولقد ارتبطت الدراما عبر تاريخها الطويل بمجموعة من المفاهيم والشروط التي تفاوت كتابها في درجة الالتزام بها، كجذب اهتمام الجمهور، وإثارة التوقعات، واشترط على الفعل الدرامي أن يبدو مقتربا رويدا نحو الهدف دون الوصول إليه تماما قبل النهاية. وقبل كل شيء لابد من تغيير مستمر لوتيرة السرعة والإيقاع، فالرتابة كفيلة بإضعاف الانتباه وإثارة الملل[1]. وخلق التوقع والاهتمام لا يكون فقط عن طريق الحبكة /العقدة بما تشتمل عليه من حيل، بل قد تكون من تعليقات وتأثيرات خارجية يستخدمها الكاتب للسيطرة على انتباه الجمهور لعمله، لذلك يعنى هذا الكاتب بشخصياته ويرسم لها صورا تقارب الأصل، وتنسجم مع الأحداث التي يصنعها حتى لا تبدوا طارئة عليها.

وقد تعامل النقاد والدارسون الجدد، مع النص الدرامي كجنس أدبي مشابه للشعر والقصة، وطبقوا مناهجهم عليه وخرجوا بنتائج تنسجم مع أهدافهم النقدية الجديدة، ولكن «ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى نتائج راسين J. Racine على أنه نتاج مسرحي له ظواهر ينفرد بها، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية لا أكثر»[2]. وظل ذلك حتى منتصف القرن العشرين عندما تنبه بعض الدارسين إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفهما السبيل الأساسي إلى خروج النص إلى حيز الوجود، بل إن النص ظل يتراجع لفترة ما أمام الإخراج، إلى الحد الذي جعل صموئيل بيكيت يطلق على إحدى مسرحياته اسم "فصل بلا كلمات". ويمكن القول أن هذه الدراسات خدمت الفن الدرامي وساعدت على انتشاره والإقبال على تقنياته.

ويسجل للدراما أنها من أكثر الفنون قدرة على إثارة ذهن المتفرج ودفعه للمشاركة في النص المعروض وتجاوزه، فهي بحق كما توصف تجربة جماعية، يشترك فيها المؤلف والمتفرج أو القارئ والممثلون وما إلى ذلك من عناصر تساعد في تشعيب النص الدرامي وزيادة فاعلية.

---

[1]– مارتن اسلن : تشريح الدراما، ص:24 .

[2]– سامية أحمد سعيد: النقد المسرحي والعلوم الانسانية، فصول، مجلد4، ع1، القاهرة . مصر، 1983، ص156.

ولما كانت الدرامية مرتبطة بالتوتر والصراع فهي من الوسائل المفضلة للتعبير عن الحياة والإنسان، فهي تجعله في حوار دائم مع نفسه ومجتمعه، ومن هنا لجأت الرواية والقصة إليها، وغدت الدرامية في النهاية الأمر مصطلحا يعلو على الدراما التي احتضنته زمن طويلا.

ب- الحوار:

درس المصطلح "**الحوار**" في السرد تحت مسمى الحوارية، وأعطى هذا المصطلح النقدي مفهوما واسعا، يتجاوز في دلالته الحوار العادي ذا الوظائف المتعددة مثل الكشف، الصراع، والاستجابة، وغيرها إلى السرد الحواري، «وتتحقق في السرد الحواري أسلبة اللغات الاجتماعية أو الأدبية بمختلف مستوياتها»[1].

والحوار في الرواية حوار من نوع خاص، فهو قبل كل شيء لا يمكن أن يستند في حوارات الشخوص ولا يمكن أن ينتهي به إلى حل إن حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب، وإنما هو أيضا حوار عصور وأزمنة ما يموت منها، وما لا يزال يعيش ويولد، فالتعايش والصيرورة يندمجان هنا في ووحدة شخصية لتنوع متناقض ومتباين وموضوع الرواية مسخر للربط بين اللغات والكشف إحداها للأخرى[2].

فذاكرة الروائي تختزن العديد من اللغات /الأصوات التي سمعها وقرأها، وعند البدء بالكتابة يسترجعها، ويعيد كتابتها بأسلوب وصورة جديدين، والأصوات لا دلالة لها إلا من خلال السياق الذي تحكمه ظروف تاريخية وقصدية معينة واختلاف هذه الظروف وتعدد الأصوات وتباينها تخلق توترا داخل النص الروائي، يثير القارئ ويزيد من إقباله على قراءة النص، فضلا على أنه يفرض تجديدا وتنوعا على لغة النص الروائي، حيث يجعل القارئ يعيش داخل الرواية

[1]- محمد أسويرتي: ميرا مار وجدل السرد والحوار، فصول، مجلد8، ع1. 2،القاهرة . مصر، 1998، ص12.

[2]- انظر : ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص124، وتزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري . دراسة في فكر ميخائيل باختين . ترجمة صالح فخري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد . العراق، 1992، ص8 .9.

وبعوالمها المختلفة ، يسبغ عليها جوا من الغنائية. ودون أن يمزج صوته معها، فهو يعطي شخصياته قدرا من الحرية، تنسجم مع خطة بناءه الروائي، ولا تتمرد عليه.[1]

وتعددية الأصوات تكشف تنوع الحياة، وتعقد المعاناة البشرية، وتباين الوعي والنظرة إلى العالم. ويصبح الحوار «ليس مقدمة تعود إلى الحدث، بل هو نفسه حدث»[2]، يكشف الصراع بين الأيديولوجيات المتباينة، هو حوار درامي يتجاوز الحوار الذي يتم التعبير به مباشرة من طرف الشخصيات سواء أكانت الرئيسية أو الثانوية، وإنما هو البناء الروائي بكل أبعاده المختلفة الملونة للنص الدرامي وعليه يمكن القول «إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس الأدبية سواء كانت أدبية أو خارج أدبية ... وجميع تلك الأجناس تدخل إلى الرواية حاملة معها لغتها الخاصة»[3].

جـ- حدود الرواية الدرامية:

يميز الباحثون في العادة بين أشكال من الرواية هي: رواية الحدث، ورواية الشخصية والرواية الدرامية، وأما رواية الحدث فيعد الحدث العنصر الأساسي في الشكل الروائي، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي ومن طبيعته دائما يخدم الحبكة وتكون طبيعة الشخصيات وقدرتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث. ويعتمد إلى إثارة خيال القارئ وإدخاله في عوالم افتراضية، وتحقيق المتعة له، وأما رواية الشخصية فتعد الشخصية هي العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي، ولا تفهم أنها جزء من الحبكة بل لها العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها، وتقسم الشخصيات بالثبات والمواقف بالتنوع والعمومية. وأما الرواية الدرامية كما يرى أودين موير هي «شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءا من آلية الحبكة- إشارة إلى رواية الحدث- ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط

---

[1]- انظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1986، ص11

[2]- المرجع ننفسه، ص365.

[3]- ميخائيل باختين:الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص89.

بالشخصيات، بل تلتحم كلاهما معا في نسيج لا ينفصل، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية بحسب قول موير إلى النهاية »[1]. لذلك يرى موير أن هناك تماثل بين الحدث والشخصيات في الرواية الدرامية إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه.

وقد نستطيع أن نقول إن أي تغير في الموقف يتضمن دائما تغيرا في الشخصيات، كما أن كل تغير درامي أو نفسي خارجي أو داخلي فكليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يشكل من شيء منها معا، ومن تلك الزاوية تنفرد الرواية الدرامية عن الحدث ورواية الشخصية أن حبكتها جزء من معناها[2].

والفرق بين الحبكة في الرواية الدرامية وغيرها من الروايات يتمثل في اعتماد الداخلي الصارم على قانون السببية فسلوك الشخصيات تحددها الصفات التي يسبغها الكاتب عليها.

أما نزوع كاتب الرواية إلى الدراما، فيكون بتحويل أفكار الشخصيات ودوافعها إلى أحداث، وحيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام، و«يجب أن تكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء، أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دون حاجة، فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جدا، ولذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر وادخاره لمناسبات مهمة»[3].

3- الرواية الدرامية والمسرح:

وتطمح الرواية الدرامية في منحاها المسروائي أي المسرحي/ الروائي إلى التخلص من القناع السردي نهائيا، والإرتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي

[1]- ادوين موير: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، د. ت ص،39.
[2]- المرجع نفسه، ص41، 42.
[3]- بيرسي لبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2000، ص255.

يحركها تماما كما يحدث في المسرحية[1]، فالرواية الدرامية وما تحمله من خصائص مميزة تحاول أن ترتقي إلى المسرحية للمتشابه الكبير بينهما سواء في الحدث أو الشخصيات ، فالمسرحية عبارة عن رواية في حقيقتها، لذلك تسعى الرواية الدرامية للاستفادة من هذه العلاقة في جعل كل رواية درامية مسرحية؛ «إننا نعيش في عصر المسرح بلا جدال، فهذه اللحظة المزدحمة بالكثير من الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح ... المسرح هو سيد الموفق ... ولعلك لاحظت أن قصصي ورواياتي الأخيرة كانت تعتمد تماما على الحوار، ومعنى هذا أن النقلة إلى الكتابة للمسرح كانت نتيجة طبيعة وغير مخططة»[2].

وبما أن الرواية فن تغير دائم، فقد كانت من أقدر الفنون الأدبية تعبيرا عن الحياة الجديدة المتغيرة، وظهرت الرواية الجديدة كرد فعل على الرواية التقليدية، التي لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات التي نشأت عن الواقع الجديد "فكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد مضمون الرواية، وللعلاقة التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسب أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء، وعلى النقيض من ذلك، فغن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة".[3]

فالموضوع هو الذي يحدد شكل الرواية وهيكلها سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب وغيره، فتصبح الرواية تسير وفقا لطبيعة الموضوع وما يقتضيه من تجديد.

وبذلك تنفي الرواية الجديدة أن تكون مدرسة قائمة بذاتها، وإنما هي تطلق على شتات من أعمال ظهرت بداية في الخمسينيات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئيها سوى رفض المقولات التي كانت تعد أساس الجنسي الروائي في تلك الحقبة.[4]

---

[1]– انظر: صبحة احمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية. الرواية الدرامية أنموذجا، ص54.

[2]– محمد بركات: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، ع2، القاهرة . مصر ،1970، ص200.201.

[3]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطو نيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت . لبنان، 1971، ص6. 10.

[4]– انظر: الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس،(د–ت) ص66.

فالرواية الدرامية العربية لم تخرج عن إطار الرواية الدرامية الغربية، التي سعت إلى تحديد السارد وإقصاءه من مسرح الحدث، فأصبح جزئي العلم، أو غير ثقة، أو مهمشا في منحاه الأول، أو بدا في منحاه الثاني المسروائي محصورا في رقعة سردية محدودة لطغيان الحوار على السرد، وسنتناول في التجزئية الأخيرة من هذا الفصل المنحنى الأول من الرواية الدرامية، في حين سنؤخر الحديث عن المنحنى الثاني، مكرسين الفصل الأخير لتحليل عدد من نماذجه.[1]

- **منحنى السارد الموضوعي / الدرامي:**

تكشف النظرة العامة للنتاج الروائي الجديد هيمنة السارد الموضوعي أو الدرامي على البناء الروائي، وتضاؤلا وانحسارا للسارد الكلي، الذي يقدم مادة روايته، ويحاكيها، ويعلق عليها.

« ويعود ذلك إلى جملة المتغيرات الاجتماعية التي فرضت وجودها على الواقع، مما ولد حساسية مغايرة عند كتاب الرواية، أدت إلى انغلاق عوالمهم الروائية، أو انطواء شخصياتهم لتمسكها بقيم عالم آيل للانهيار، بسبب هيمنة مظاهر جديدة لعالم لا يمكن الأتلاف معه بسهولة، ومن هنا جاء انحسار الرواية وضيقها، فتحولت إلى رؤية مجهرية، تسلط الضوء على مشهد معين وتضيء جوانبه، ليكون أنموذجا دالا على مشاهد مهيمنة في البنية الاجتماعية، دون أن يتورط السارد في تلك الروايات عاطفيا مع ما يسرده».[2]

و تعد أعمال جيل الستينيات في مصر خير مثال على هذا النمط السردي و النظرة الجديدة للواقع ، وخصوصا أعمال صنع عبد الله ابراهيم وبهاء طاهر وابراهيم أصلان.

وقد تحدث محمد بدوي في كتابة الرواية الجديدة في مصر عن أدباء الستينيات في مصر، أن كتابتهم مغامرة، إذ يواجهون الكتابة بوصفها اشكالية معقدة، تعيد النظر في تاريخها وأدواتها محولة ذاتها إلى موضوع فهؤلاء الكتاب دخلوا غمار الأدب دون قناعات جدية مسبقة وجاهزة،

[1]- انظر: صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية . الرواية الدرامية أنموذجا، 95،96.

[2]- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي . مقارنة نقدية في التناص الروائي والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص65.

بل يمكن القول أنهم في شعور مبهم بتغايرهم عن سباقيهم والمعاصرين معهم، راحوا ينظرون إلى ما استقر في القص من طرائق وأساليب نظرة مستريبة، قادتهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة، بحثا عن كيفيات قول مغايرة لما كان مستقرا آنذاك في المؤسسة الأدبية من قيم وتقاليد كتابية، ولا شك ان الإلحاح على التجريب في مثل هذا السياق وليد شعور بالمغايرة والتمايز، أنتجها موقع محدد في السياق التاريخي، ووعي حاد بما يصطرع فيه رؤي ومصالح، لذلك يلخص بدوي إلى الإقرار بأن دراسة نصوص الأدب الستين ليست بالأمر اليسير إن حاول الدارسُ أن يصوغ نتاجهم من خلال أطر مسبقة قبلية، لأن كل أديب منهم استقر على طائفة من الاستراتجيات والتقنيات التشكيلية يمكن تلمسها من خلال أعماله.[1]

- **نماذج من المنحنى السارد الموضوعي /الدرامي:**

ففي رواية بهاء طاهر "شرق النخيل" (1985) يطل علينا سارد ليس مراقبا محايدا ولا هو السارد الذي يعرف مسبقا كل شيء «الراوي هنا طرف، نفترض أنه يعرف الجزء دون الكل، وأن معرفته هي مزيج من الواقعة ووجهة النظر»[2].

ولعل هيمنة الصيغة الماضية على المقطع الأول من الرواية وغيره من المقاطع تمنح القارئ بعدا تأمليا فيما يسمعه ويراه، فالقارئ هنا يلمح رغبة السارد في إعطاء المشهد بعدا تصويريا بالاستعانة بعبارات تشبه تعليمات الإخراج المسرحي "**رفع الرجل حاجبيه**"، "**قالت وهي تتحاشى النظر في وجهي**"، "**قلت بشيء من الحدة**" ،"**قالت وهي تبتعد**"، وهناك الكثير من العبارات الأخرى المشابهة التي تزخر بها الرواية، علاوة على التداعيات الوصفية الدالة، فقبة الجامعة "**تلمع في الشمس مثل كأس خرافي مقلوب**" و"**أحواض الزهور حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة، تحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدأ، وتقوست في وسطها حتى لامست الأرض والسماء، وتحتها أطراف سعف النخيل تلمع في الشمس كالمرايا الصغيرة**"،

[1]. انظر: محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر . دراسة في التشكيل و الأيدلوجيا . ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان،1993، ص15. 16,

[2]. غالي شكري: الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، ع3. 4، القاهرة . مصر، 1987، ص146.

وغيرها من الأوصاف التي تبدوا وكأنها شحنات من الرمز البعيد، يتسلل تأثيره إلى نفس القارئ، ويشكل بالتدرج عواطف السارد وأفكاره، ويجعلنا نمضي قدما إلى معرفة سر التحولات التي طرأت عليه. [1]

نجد المؤلف يتوسل ساردا بضمير الغائب، ليصف لنا لقاء ليليا باردا بين مومس فقيرة، كما يبدو من وصف ملابسها ، وموظف يعمل في هيئة الاتصالات موزعا للبرقيات، تدعوه المومس في توسل وأغراء جنسي للدخول إلى السينما، لكنه يعتذر لكثرة الزحام، فترد بغضب أنها لا تحب البيوت، ويومئ ردها بتجربة قاسية تعرضت لها من قبل، لكن السارد لا يشغل نفسه برغبتها، بل يشغل بالوصف الدقيق للمكان والمومس، فيصف فستانها التيل، وشعرها الكثيف والجزرة الثقيلة الزرقاء فيه، وغيرها من الأوصاف الجسدية الحسية الطبيعية.[2]

لكن السؤال المطروح هنا: كيف تتخلق الدرامية في هذا المشهد الذي يبدو عاديا؟ لاشك في أن اكتفاء السارد بدور المراقب المحايد في رصد الحدث، وهيمنة صيغة الفعل الماضي " **غادر، عبر، مشى، كان، اقترب...**" على الجمل السردية يمنح القارئ بعدا تأمليا فيما يعرض له ويناقشه، ومن ثم يحكم عليه.

فقد نتساءل لماذا اختارت هذه المومس موظف البريد لتعرض نفسها عليه، على الرغم من ملامح الفقر والإعياء البادية عليه؟ لماذا لم تختر رجلا غنيا؟[3]، لعلها تعرضت إلى عنف أو محاولة اعتداء عليها أثناء عملها في البيوت وغيرها من الأسباب، فراحت تفضل المكان الفسيح الملئ بالناس والأمان في نفس الوقت لذلك فضلت السينما وموظف البريد الفقير الذي ينتمي لنفس طبقتها الاجتماعية لمعاناتها ربما من رجل غني.

---

[1]– انظر: نعيم عطية: بهاء طاهر وشرق النخيل،إبداع،ع8،القاهرة– مصر،1986.

[2]– انظر: صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية . الرواية الدرامية أنموذجا، ص109.

[3]– المرجع نفسه، ص109.

ـ <u>المنحى المسرواتي</u> :

يعد الحوار إحدى الصيغ المعتمدة في صوغ النص الروائي ويشغل في العادة حيزا أقل مما يشغله السرد والوصف، لكن هناك بعض النصوص الروائية العربية اعتمدت الحوار صيغة مهيمنة في بناءها كبنك القلق (1966) لتوفيق الحكيم، والأشقياء والسادة (1971) والحفاة وخفي حنين (1971) لفارس زرزور، وملف الحادثة (1974) لإسماعيل فهد اسماعيل، والياقوتي (1977)لعبد البني لحجازي، ولكع بن لكع (1979) لإميل حبيبي، ونيويورك (1980) ليوسف إدريس، وأمام العرش (1983) لنجيب محفوظ، وقبعتان ورأس واحد (1991) وفاصلة في آخر السطر (1995) لمؤنس الرزاز.[1]

ولعل تلك الهيمنة لصيغة الحوار دفعت الحركة النقدية للحديث عن الرواية عن حوارية إذ تناول الناقد عادل أبو شنت روايتي فارس زرزور السابقتين في مقال، تحدث فيه عن تلك الرواية وخصائصها فرأى أنها تعتمد تقنية واحدة تقوم على أساس تسجيل أقوال الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه، ومن خلال تسجيل هذه الأقوال، يتمكن الكاتب من عرض الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه، ومن خلال تسجيل هذه الأقوال الشخصيات تلتقط لتقديم مواقف الشخصيات وآراءها إزاء أحداث معينة. ومن أهم مميزات الرواية الحوارية – في الغالب – غياب الملامح الخارجية للشخصيات وغياب التجسيد الفعلي للأزمنة والأمكنة ويأتي هذا نتيجة أن القارئ يسمع أقوال الشخصيات فقط ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها، مما يقود إلى تراجع عنصر السرد والوصف عن ساحة نص الرواية الحوارية، لذلك لغياب موضوعي السرد والوصف[2]، وإن كتابة من هذا النوع لهي عملية مزواجة بين الرواية والمسرحية، وقد أطلق عليها النقاد فيما بعد اسم المسراوية.

[1] . صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص121.

[2] . عادل أبو شنب: فارس زرزور "الرواية الحوارية"، المعرفة، ع146، دمشق– سوريا، 1974، ص 149– 150.

واللافت للنظر هو ان أسماء كتاب هذه العمال المسراوية نجدهم ممن كتبوا للمسرح، ونظروا له كتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس ونجيب محفوظ، مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب توجه هؤلاء إلى هذا الشكل الروائي، الذي يطمح الحوار فيه أن يكون بديلا مهيمنا على السرد.

يقول يوسف ادريس ملخصا رؤيته ورؤية زملائه من الكتاب في الشكل: «أنا أصنع أعمالا لا يستطيع أن تضع لها لافتات أو عناوين سريعة، ونحن تعودنا في عالمنا العربي أن نقاوم لُب الأشياء؛ هذا يكتب قصة قصيرة، وهذا يكتب رواية، وآخر يكتب مسرحية، الموضوع في الحقيقة موضوع رؤية. الكاتب صاحب رؤية ... هذه الرؤية يضعها الكاتب في أشكال متعددة ... ولا ينتقل له قوالب»[1]. فيوسف ادريس يؤكد أن هذا التوجه تحكمه رؤية كل كاتب لا غير، وعلى أساس هذه الرؤية يختار الأشكال أو القوالب التي يفرغ فيها رؤيته الخاصة.

وإن يوسف ادريس يلحُ على أن الرؤيا الجديدة للواقع، هي التي فرضت القوالب الأدبية الجديدة، فإن بعض النقاد يصرون على أن الرغبة في تقليد الغرب، ومحاولة تحطيم قالب الرواية التقليدية كانت وراء ظهور المسروائية[2].

والحق أن كل عمل مسروائي له مشروعيته الخاصة، التي يستمدها من خصوصية التعبير لدى كل روائي ونظرته للواقع.

لقد تبين لنا في هذا الفصل أن التجريب في الرواية كان منطقيا نظرا لمرونة هذا الجنس الأدبي واشتراكه مع أجناس أدبية أخرى في عدة خصائص، كالمزاوجة بين الرواية والدراما، وبين الدراما والمسرح من جهة أخرى خاصة وأن كلاهما يشتركان في خاصية الحوار الذي يعد عنصرا جوهريا لكل منهما.

---

[1]– جهاد فاضل: حوار مع يوسف إدريس، أسئلة الرواية، ط1، الدار العربية للكتاب (د–ت)، ص282.

[2]– وليد الخشاب: عندما تلجأ الرواية للمسرحية« عن المسروائية»، فصول،مجلد12،ع1،القاهرة–مصر،1983، ص61.

الفصل الثاني:

تمظهر الحوار في الرواية الدرامية

- **الحوار واضطراب النوع الروائي عند توفيق الحكيم**
- **المسرحية داخل الرواية عند غائب طعمة فرمان**
- **زعزعة السياق التاريخي ومسرحة الأحداث عند نجيب محفوظ**

تقارب الناقدة تداخل الروية الدرامية مع المسرح انطلاقا من مجموعة من الأعمال ملاحظة عددا من المظاهر المسرحية متجلية داخل السرد كاستعمال الحوار والتمظهر الكامل للمسرحية بشكل يكاد يكون مستقلا عن الفن الروائي وتحيين السياق التاريخي مع غلبة الحوار على السرد و أول هذه الأعمال المسرحية الرواية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم فما هي التداخلات الأجناسية بين الرواية والمسرحية في هذه الرواية؟.

1- اضطراب النوع الروائي عند توفيق الحكيم:

ترى صبحة علقم أنه عندما أصدر توفيق الحكيم مسروايته" بنك القلق"[1] عام 1966، لم يدهش قراءه أو نقاده بمثل هذا النوع الفني، فقد لاحظوا سعيه الدؤوب وراء أشكال فنية، تضيف جديدا إلى الفن الذي يكتب فيه، فتحدث عن لغة وسطى في المسرح لا تجافي الفصحى، ولا تهبط إلى ابتذال العامية، وكتب مسرحا للقراءة لا للتمثيل، وزاوج بين مسرح المعقول واللامعقول في مسرحيته " **يا طالع الشجرة** "، فضلا عن ريادة مميزة له في فن الرواية عند حديثنا عن روايته "**عودة الروح**" 1933، التي تسبق هذا العمل بما يقارب الثلاثة عقود قضاها قارئا ومتأملا في الأدب الأوربي، الذي يبهره منذ سفره إلى فرنسا للدراسة[2].

تنفتح مسراوية الحكيم على سارد بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلي العلم، يغرف القارئ بشخصيات المسراوية وسلوكها، ويروي شيئا من سير الأحداث وتطورها، ثم ينتهي إلى مشهد مسرحي كامل، يعود في نهايته إلى فصل سردي، وهكذا إلى أن تتم فصول المسروايه العشر.

تذهب صبحة علقم طريقة الحكيم في المزاوجة بين السرد والحوار إلى أنها طريقة ليست جديدة، فقد لوحظت حسب رأيها مثل هذه المزاوجة في روايته الأولى "**عودة الروح**"، ففيها

[1]- صدرت لأول مرة عام1966 عن دار المعارف في مصر، وقد أطلق عليها العديد من النقاد لقب مسروائية مثل: فؤد دوارة، وعبد القادر القط، وغالي شكري .

[2]- انظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص74. 75.

صفحات كاملة من السرد تتلوها صفحات من الحوار[1] ، لذلك يرى أحد الدارسين أن جدة قالب هذا النوع من الأعمال لا ينبغي أن تصرف الدارس عن النظر في العمل ذاته[2].

تروي مسرواية الحكيم هذه قصة شابين كانا زميلين في دراسة الحقوق، لكنها أخفقها في الحصول على الشهادة الجامعية، كما أخفقا في تأمين حياة كريمة لهما، وانتهيا إلى الإفلاس لأسباب متباينة، فالأول أخفق بسبب عقله المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل، والذي أودى بصاحبه يوما إلى المعتقل، والآخر بسب الجسد الضمآن الذي لا يتوقف عن الغليان، والذي أودى بصاحبه إلى المحاكم الشرعية بين زواج وطلاق ونفقة وصدق ومؤخر.

ويخطر ببال "أدهم" صاحب العقل المتوهج والخيال الحاد فكرة مجنونة، وهي تأسيس بنك رغم إفلاسه.

« أدهم: أتعرف من هو أول من ابتكر فكرة البنك؟

شعبان: من هو؟

أدهم: مفلس عبقري. مثلي ومثلك...البنك الذي سنفتحه سيتعامل في القلق... كما تتعامل البنوك الأخرى في صنف النقود. إنها تقرض وتفترض في نفس الوقت... والفرق هو مكسبها. نحن أيضا سنعالج ونتعالج في ننفس الوقت. نعالج بأجر كبير ونتعالج بأجر أصغر والفرق هو مكسبنا »[3].

ونلحظ هنا أن أدهم لا يكتفي بذكر الفكرة، بل يوضح منهجيتها، فبنك القلق المقترح يعالج الناس من القلق، داء العصر الذي يصاب به الأغنياء والفقراء على حد سواء، وفي مقدوره أن يعالج كذلك أصحاب الفكرة من قلقهما.

[1]– انظر: صبحة احمد علقم ،تداخل الاجناس الادبية، ص134.

[2]– عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، ط1، دار غريب، القاهرة–مصر،2001، ص329.

[3]– توفيق الحكيم، بنك القلق، مكتبة مصر: القاهرة، ص28. 29.

ويشرعان في بحث سبل إخراج هذه الفكرة إلى حيز الوجود ؛ المكان، والإعلان عن تأسيس البنك... الخ، ويلخصان إلى أن تكون شقة أدهم المتواضعة هي مركز البنك، ويتولى شعبان شؤون الإعلان في الشوارع وأمام الأكشاك العامة.

وفي الأيام الأولى لبدء عمل البنك يزروهما منير عاطف، وهو إقطاعي قديم، ويعرض عليهما الانضمام إلى المشروع شريكا ممولا، فيقدم لهما مكتبا محترما في شارع معروف، فيرحبان بذلك.

ويكثر مع الأيام رواد هذا البنك، ونرى فيهم نماذج مختلفة من القلق، بعضها ذو طابع شخصي،وبعضها الآخر ينطوي على تذمر ذي طابع سياسي ، ويبدوا أن هذا الشكل من القلق كان هدف الشريك الممول لأسباب سياسية سرية غير معروفة، ولا تظهر بوضوح في المسرواية، لذا يقرر الصديقان إبلاغ الشرطة لمراقبته، وتنتهي الممسرواية التي ترصد بشكل خفي أزمة الديمقراطية والحرية في المجتمع العربي.

« شعبان: اليوم دخلت حجرة مكتب مقفلة وعثرت في أحد أدرجة... على علب فارغة لأشرطة تسجيل، هي بالطبع تسجيلات الركوردر والموضوع هنا في حجرته، وإذا بهذه التسجيلات تباع ويقبض ثمنها على دفعات... في هذه الورقة مطالبة بإثبات عناوين الأشخاص المهتم بأمرهم ... أنا أذكر أنه من النوع الذي يبدوا عليه التذمر ... يظهر أننا اشتركنا في نشاط مريب»[1].

وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا في اختيار فكرة مسراوية (البنك) بما يوحيه هذا المكان من تنوع في نوايا زبائنه ووجهات نظرهم، أسهم في تدعيم بنية العمل الفنية القائمة على التنويع في الأسلوب سردا أو حوارا، و النهوض بالأحداث عن طريق رسم الجوانب الفكرية المختلفة

[1]– توفيق الحكيم: بنك القلق، ص 216. 217.

العامة للشخصيات وسلوكها، دون الوقوف عند تفصيلاتها، وهذا النهج الذهني هو عماد أسلوب الحكيم في مسرحه[1].

فوالد أدهم مزارع بسيط يعمل في أرض عادل بك عاطف، ووالد شعبان يملك ورشة صغيرة بعد أن كان عاملا في السكة الحديدية والاثنان خاب أملهما في ولديهما "أدهم وشعبان" اللذين لم يفلحا في مواصلة تعليمهما، ويظهر أدهم أكثر ثقافة ومعرفة والتزم بالمبادئ الاشتراكية من شعبان الذي وجد الحياة في أحضان النساء، فانتقل من وحدة إلى أخرى.

«شعبان: أنا اشتراكي ماية في الماية !...وإن كنت بيني وبينك لا أعرف ما هي الاشتراكية؟!

أدهم: وأنا اشتراكي من سياسي إلى راسي. أكثر منك. وأعرف جميع المذاهب»[2].

مما عرض أدهم للسجن والاعتقال أكثر من مرة. أما منير عاطف الذي حقق حلم شعبان وأدهم في البنك فهو إقطاعي ابن إقطاعي، وشقيق عادل بك الذي يملك معظم أراضي قرية أدهم والقرى المجاورة، يظهر منير عاطف في النص موقفا عدائيا خفيا من ثورة الاشتراكية يوليو 1952 يظهر في النص بقوله:

«على فكرة يا أستاذ أدهم نسيت أسالك... ما هو موقفك السياسي ... هل أنت مع النظام؟

أدهم: وأنت؟

منير: أنا ... أنا طبعا مع النظام ... اشتراكي.

أدهم: برجوازي اشتراكي.

منير: تمام»[3].

---

[1]- انظر: صبحة احمد علقم ،تداخل الاجناس الادبية، ص136.

[2]- توفيق الحكيم، بنك القلق، ص221.

[3]- المرجع نفسه، ص57.

ويظهر الحوار كذلك العديد من الشخصيات، عملاء البنك، وهؤلاء العملاء قلقون من التبدلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ولعل هذا القلق السائد في الرواية يوحى بأن البناء الاشتراكي الذي ساد مصر بعد ثورة يوليو 1952 في طريقة للانهيار والسقوط، كما القوالب الأدبية التقليدية الجامدة التي تمضي إلى زوال، ونجد في مشهد افتتاح الرواية خير دليل على ما نذهب إليه:« وقف أدهم سليمان قرب أحد الأبواب يشاهد مع المشاهدين. وكان قد دخل إلى الصالة خلسة... لنم يكن مظهره يوحي بأنه ممن يستطيعون حجز كرسي أو مائدة في هذا المكان ... على أن رأس أدهم سليمان مشغول الآن بفكرة طرأت عليه وهو يتأمل ناطحة السحاب الآدمية هذه، وقمة رأس الآنية الزجاجية المملوءة تكاد تمس سماء المسرح. ومن تحتها رأس الحسناء السمراء تطأ بقدميها طوابق من أكتاف رجال. كل ذلك راسخ كالبنيان. وكل هذا البنيان يمكن أن تطيح به سلعة صغيرة أو عطسة مفاجئة !»[1].

فالصالة هنا رمز للمجتمع الحديث، والبناء الهرمي الذي يرسمه هو صورة لفئات المجتمع المتباينة التي تشعر أن كيانها مهدد بالانهيار والسقوط استجابة لأية نزوة تعرض لإحداها.

وتجدر الإشارة هنا إلى الحكيم يعترف في كتابه «عودة الوعي» أن هذه الرواية عبارة عن رسالة لعبد الناصر، تنبه بحالة القلق والتفكك التي أصابت المجتمع المصري قبيل حرب 1967. وضرورة تعديل بعض الرؤى السياسية، وإلا ستتلاشى إنجازات ثورة يوليو[2]، التي رحب بها الحكيم كباقي أفراد الشعب المصري، وأحب زعيمها، الأمر الذي حال دون اختيار منجزات الثورة وبياناتها.

يقول الحكيم:

[1]– انظر: توفيق الحكيم ، بنك القلق، ص12.

[2]– انظر: توفيق الحكيم ،عودة الوعي،ط1، دارالشروق،بيروت–لبنان،1974 ، ص62.

«إني أرجو من التاريخ أن يبرئ عبد الناصر لأني أحبه ... ولكني أرجو من التاريخ ان لا يبرئ شخصا مثلي، يحسب في المفكرين، وقد أعمته العاطفة عن الرواية، فقد الوعي بما يحدث حوله، لقد كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته، والتمس التبريرات المقبولة»[1].

ونعود إلى الرواية، إذ ينبغي أن نشير إلى أن مشهد الافتتاح السردي السابق يهيئ القارئ للدخول إلى المشهد الحواري الذي يليه. إذ نجد أنفسنا أمام مشهد من المشاهد الكرنفالية/ الاحتفالية التي استخدمت في المسرح كثيرا خصوصا في افتتاحية المسرحيات، لإثارة ذهن القارئ وشحنه. ولا نبالغ إذا قررنا أن مشهد الافتتاح السابق هو جوهر اهتمام هذا العمل، وما يأتي بعده من صفحات مجرد توضيح له[2].

ويلتقط الحكيم خيطا عاطفيا من بين الخيوط التي تشكل في جملتها النسيج العام للمسرواية، وهو محاولة شعبان الوصول إلى ميرفت ابنه عادل بك عاطف شقيق منير عاطف، التي كانت حلم أدهم في صباه، وكانت قد زارت بنك القلق يوما مع خالتها فاطمة هانم، وهذه السيدة التي كانت فريسة سهلة السقوط في مخالب شعبان، فهي سيدة فاتها قطار الزواج، وحيدة بدون مؤنس سوى ابنة أختها ميرفت، التي لا تهتم إلا بنفسها ومتعتها العابرة، على الرغم من طلاقها مرتين. لكن جمال ميرفت بهر شعبان، وأصر على التعرف عليها عن طريق إقامة علاقة مع خالتها فاطمة.

وبدأ شعبان يتردد على بيت للخالة في حي المعادي، وينجح في اكتشاف الأسرار الموجودة داخل البيت (سر منير عاطف الذي ألمح إليه سابقا المتعلق بأشرطة التسجيل)، وسر موت والدة ميرفت المفاجئ، وتضحية الخالة بشبابها من أجل تربية ابنة أختها. نقرأ حديث فاطمة عن علاقتها مع عادل بك زوجة أختها:

---

[1]– توفيق الحكيم: عودة الوعي، ص 60.

[2]– انظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية ، ص139.

« كانت فتاة في التاسع عشر تدرس في الجامعة، وتعيش بينهما بقوامها الرشيق ونهديها البارزين ... لكن كيف استطاع ذلك الرجل أن يسيطر عليها ويجعلها عشيقته، أكثر من عام، في غفلة من زوجته؟! إن أختها لم تكن تشك لحظة في ما نشأ بين زوجها وأختها الصغرى من علاقة آثمة ... حتى وقعة الواقعة ذات ليلة. فطنت إلى زوجها وهو ينسل من جانبها في الفراش ويخرج من الحجرة ... غيبته طالت ... وعند اقترابه من حجرة أختها ... وضعت عينها على ثقب الباب فأبصرت الكارثة ! زوجها وأختها متعانقان في فراش واحد»[1].

وهذا المشهد الذي رأته شقيقتها خديجة كان كفيلا بدفعها إلى إحراق نفسها وإحراق زوجها الذي تمكنت النار منه وقتله، ولكن "**خديجة**" تم إسعافها، وإن أصيبت بالجنون.

مما دفع عائلة زوجها إلى إخفائها في المنزل المعادي، وتولي أختها . السبب في جنونها . الإشراف عليها ورعايتها.

لقد تساءل أحد الدارسين عن جدوى إقحام قصة فاطمة على بنية المسرواية، مادامت لا تخدم الهدف الكلي للعمل خدمة حقيقية؟[2].

وأغلب الظن أن الهدف من سرد هذه الحكاية /المأساة يهدف إلى تدعيم البناء الفني الجديد المسرحي الروائي، بما تخلقه المأساة من توتر وانفعال لدى القارئ، ناهيك أن هذه القصة تريد التأكيد أن القلق يتغلغل في أعماق الناس بغض النظر عن مظاهر تفوقهم وقوتهم. لذلك ينبغي أن نتساءل عن مدى نجاح تلك النماذج التي عرفتها المسرواية في تصوير ذلك القلق العصري، والحق أن تلك النماذج التي رسمت صورة عامة متكاملة لما يستبد بالإنسان من قلق في العصر الحديث، ولكنها لا تقف عند روح هذا القلق وتفصيلاته[3].

[1]– توفيق الحكيم ، بنك القلق، ص210.

[2]– انظر: عبد القادر القط ،في الأدب العربي الحديث، ص333.

[3]– انظر: صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية ، ص140.

وتضيف الكاتبة إلى ميزة مزاوجة الحكيم بين السرد والحوار في العمل، ملاحظة مزاوجته أيضا بين اللغة الفصحى والعامية لتحقيق اللغة الثالثة /الوسطى التي حاول الحكيم الترويج لها أدبيا، وهي اللغة المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى.[1]

« الأمر وما فيه أني عامل في مصنع نسيج بشبرا. لي زميل في العمل طبعه الإهمال والكلفته ... فتلة غزل تتعقد يتركها ... نصحته ولكنه يقول لي «أسكت ولا يهمك».

وأخيرا لمحته وهو يكسر سرا أحد اسنان المشط الذي يمر فيه الغزل حتى تنفذ منه العقد التي يتركها ... وهنا لم يستطع ضميري السكوت فهددته بكشف أمره فاتهمني بالوشاية ماذا أفعل؟ أسكت ويظل الإنتاج ينخفض مستواه أو أشكوه فأكون قد وشيت بزميل ... لا أستطيع. العمل عندي لا بد يأخذ حقه»[2].

ويلاحظ القارئ انسحجام هذه اللغة مع بناء النص الفني وفكرته الجريئة الغريبة. «وقد أظهرت هذه اللغة عبر توجهها السردي في بعض فصول المسرواية أحداثا كان يتعذر عرضها حواريا فقط، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة، وحاولت تبرير سلوك بعض الشخصيات ليفهم القارئ دوافعه، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها، مثلما يحدث حين نكشف خيانة فاطمة لأختها، وتكفيرها عن ذلك بتكريس حياتها لابنتها ميرفت»[3].

وترى أن التوجه الحواري قد أسهم في تفعيل الحبكة المسروائية، والتي تتلخص في رغبة القارئ في معرفة السر وراء دعم منير عاطف مشروع بنك القلق. ويكشف الحوار هذا السر، فلاهتمام لصالح جهة معينة يسندها منير عاطف، ولكن من هي هذه الجهة؟ ومن المسؤول عنها؟ ربما قصد ذلك الكاتب الذي أراد عبر مسروائية أن يعرض لنا عالما قلقا محبطا ومحبطا في الوقت ذاته، عالم يبدوا أحيانا غريبا كغرابة فكرة بنك القلق، وعجيبا كالمشهد الكرنفالي الذي

[1]– انظر: صبحة احمد علقم ، تداخل الاجناس الادبية ، ص 141.

[2]– توفيق الحكيم ، بنك القلق، ص150. 151.

[3]– صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية ، ص141.

افتح به العمل، ولكنه عالم واقعي يعيشه شعبان وأدهم كما نعيشه نحن، عالم يطمح إلى السلام، والحرب تكشر عن أنيابها[1].

«أنا سيدي الفاضل مثل كل الناس أقرأ الصحف وأسمع الإذاعات، وأصبح رأسي الآن تطير فيه الصواريخ العابرة للقارات، وتلف فيه الأقمار الصناعية، وتقوم الثورات وتدور المعارك، والبيض يضطهدون السود، والرأسمالية تدمغ جبين كل من أراد التحرر من استغلال بختم الشيوعية. والكرة الأرضية كلها تنطلق بناء في الفضاء حول الشمس وفي جوفها قنبلة زمنية. وكلنا نعيش يومنا ولا نعرف ماذا سيكون غدنا»[2].

ان العالم يطمح إلى المساواة والعدل، في وقت أصبحت الأخلاق تهمة يحاسب عليها القانون، كما لاحظنا في قصة العامل الذي فصل من مصنع النسيج لأمانته وخوفه على مصلحة العمل. وتلخص الناقدة توجه توفيق في روايته المسرحية إلى أنه لم يكن بمقدوره التعبير عن هذا العالم المهتز القلق ببنية تقليدية قوامها السرد وحده أو الحوار وحده، وترى أن ممازجتهما معا، دعمت الفكرة التي أنشئ بنك القلق من أجلها، وساعدت الكاتب في طرح وجهة نظره في العالم الذي يعيشه ونعيشه، فالقارئ لا يشعر بهوة زمنية في هذا العمل، فنحن نقرأ ما نعيش، وهذا الشعور يفسر خلود أعمال الحكيم الأدبية[3].

[1]– صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية ، ص 142.

[2]– توفيق الحكيم ، بنك القلق، ص146.

[3]– انظر: صبحة أحمد علقم ، تدخل الأجناس الأدبية ، ص142.

2- المسرحية داخل الرواية:

تتناول الناقدة في هذا العنصر تمظهر النص المسرحي كاملا في النص الروائي عند غائب طعمة فرمان في روايته "ظلال على النافذة" حتى أنه يكاد يكون عنصرا قائما بذاته وقامت بتلخيص الرواية على الشكل التالي:

تبنى الرواية في متوليات أربع، لكل منها ظلاله المسقطة على الحاضر من خلال ثلاثة أقسام: الأول يبرز فيه صوت سارد بضمير الغائب، تنمو على يديه الأحداث، ويظهر قصة الرواية، منع اهتمام واضح بشخصية الأب عبد الواحد.

والثاني: مذكرات مسرودة بضمير المتكلم، تخص ما جد إحدى شخصيات الرواية. أما الثالث مسرحية مستوحاة من القسمين السابقين، ومن حياة أفراد العائلة التي تسرد حكايتها في الرواية. يقول شامل وهو الابن الأصغر في هذه العائلة لزملائه في معهد الفنون الجميلة:

«تريدون مسرحية عراقية؟ ... خذوا هذه العائلة ... أب وأم وثلاثة أبناء وابنة ... تعيش تمزقا حادا ... لأن زوجة أحد الأبناء قد هربت»[1].

واللافت للنظر أن يصوغها أن موضوع المسرحية التي يقترحها شامل هو موضوع الرواية التي يصوغها المؤلف، ولكن ها هي إحدى شخصياته تتمرد عليه، وتأخذ مكانه في كتابة نص مسرحي يحتل ثلث الرواية التي تتحدث عن عائلة بغدادية، انتقلت إلى حواضر بغداد الجديدة بعد أن تحسنت أوضاعها المعيشية، تلم بهذه العائلة مصيبة كبرى عندما تهرب حسيبة زوجة الابن الأوسط فاضل بسبب سوء معاملتهم لها، لأنها لم تنجب رغم مرور سنوات على زواجها.

وهنالك سبب خفي آخر دفع حسيبة للهرب، وهو أن أخ زوجها ماجد قد بدأ بمغازلتها وبخاصة بعد أن يخرج الجميع من البيت، فيتصنع القرب منها والتلصص عليها، وهي تغسل الملابس في باحة البيت.

[1]- غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ط1، دار الآداب: بيروت، 1979، ص62.

ويشكل هروب حسيبة فرصة للعائلة لإعادة النظر في طريقة معاملتها بدءا بالأب عبد الواحد، الذي رأى في اختفاء حسيبة عارا يلحق بالأسرة وبه، بوصفة ربانها وسيد كلمتها، لذلك جند كل ما إمكاناته للبحث عنها. وككلف أول ما كلف امرأة عرفت باختلافها إلى بيوت بغداد للتجارة والخطبة، وهي نعيمة محبوبته القديمة التي رفض والده أن يزوجها له، وتنجح في العثور عليها عند عمتها العمياء، وتحاول أن تقنعها بالعودة إلى البيت ولكنها ترفض، ثم تبلغ الحاج عبد الواحد بمكان عملها، ويذهب إلى هناك، ويقنعها بضرورة مغادرة هذا البيت المشبوه الذي تعمل فيه، ولكنها ترفض ، ومرورا بالأم رباب و الأخت فضيلة التي كان المطبخ جل اهتمامها، وكانت تترقب عودة زوجة أخيها بفارغ الصبر، فهي لم تجد نفسها مسؤولة عن هربها، فقد كانت الراعية الحقيقية للبيت، ولم تكن تشغل زوجة أخيها بأعمال المنزل، والأخ الأكبر ماجد الذي لم يوفق في الحصول على وظيفة على الرغم من حصوله على أفضل الشهادات الجامعية، وهو لم يرى حسيبة ضحية بيت مرتبك، وأنها بزواجها المتعجل لم تفهم مجريات الحياة الزوجية، وأن أخاه فاضل غير كفؤ لحسيبة، سكير وعاطل عن العمل وبطئ الفهم،على حد وصفه، ونراه ينظر إلى هروب حسيبة، كما يبدوا في النص كقضية وطن، وليس قضية أسرة، فنراه يشغل نفسه بالحديث عنها عندما لا يوفق في الحصول على وظيفة في بلد تحكم علاقات المحسوبية ولانتهازية. وتؤكد هذه النظرة من مشكلة الأسرة أن ماجد كان سياسيا قديما. ولاشك في أن هذه المعادلة التي صنعها ماجد، جعلت طريقته في البحث عن حسيبة تقف عند الأمل برجوعها بعدما تساعد الأسرة كلها أخاه فاضل، وقد أفرد المؤلف في ظل خاص على حين لم يفرد حسيبة أو فاضل في أي ظل، وهذا تأكيد على رمزية قضيتهما المطروحة، ليسهل بعد ذلك دخولها إلى عالم شامل المسرحي، وشامل هو الابن الأصغر في هذه العائلة، نجده يلعن عائلته وزوجة أخيه في كل موضع من مسرحيته التي يسمها بـ (عقاب الضمير).

ومن يتأمل مشاهدة المسرحية التي تدور أحداثها في المعهد المسرحي، حيث يتلقى شامل تعليمه وتدريبه، يجدها قد راعت ضرورة الكتابة المسرحية، فانحسر السرد فيها إلى

الإرشادات الممدة للمشاهدة والأحداث، وتضمنت فصول مسرحيته حكبة من نوع خاص[1]، يذكيها الحوار بين طلاب المعهد الذين سيجسدون أدوار أفراد عائلة شامل. ومن الجدير بالذكر أن شامل لا يكتفي بتجسيد أدوار أفراد أسرته، بل يحلل شخصياتهم جميعا وهو من بينهم أيضا.

«شامل: الأب رجل عصامي من حي بغداد قديم، أنشأ نفسه من مهنة بسيطة، وتدرج حتى من سكان أحياء بغداد الجديدة... ولزمه شعور بضعة المنشأ، والضياع في البيت الجديد، فكان يراقب أهله، وكأنهم في غابة. وكان الابن الأكبر قد سافر إلى أوربا، وابتعد عن سيطرته، كما أن الابن المتوسط تنكر له، وتزوج فتاة غير معروفة الأصل، انتشلها من أحد الأعراس، ونشأ الصغير[شامل] غريبا بين أهله، مصابا بالقهر و الإحباط، لا يشعر إلا بضغوطهم المهنية، ولا يتحمل ضعفهم وهزال حياتهم»[2].

ولا يكتفي الممثلون كذلك بتقمص أدوارهم التي وزعها شامل عليهم، فنراهم يناقشون أدوارهم، ويحللون سلوك الشخصيات التي سيجسدونها ومواقفها، منتفعين من حرية التمثيل والتخيل التي يمنحها المسرح لهم[3]، ويصوغون نصا جديدا، يحمل الجميع مسؤولية هرب حسيبة، ويرى أن فعل حسيبة مبرر، وفضيلة هي امرأة حقيقة مسحوقة، وماجد صورة عن أبيه، وشامل يفكر بطريقة أنانية، وفاضل الوحيد الصامت المتألم الذي يمتص الآم الأسرة وعذاباتها، إلى درجة تدفع شامل كاتب المسرحية إلى واقع حياته. أما ما يسمعه من مواقف فهي جديدة عليه، لذلك يشعر بالحنق والضيف من زملائه الممثلين الذين لا يعرفون جذور هذه المسرحية وملابساتها.

[1]– أحمد خريس، العوالم المتياقضة في الرواية العربية، ص176.

[2]– غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص68.

[3]– ياسين النصير، الصيانية والتدمير– ظلال على النافذة نموذجا– ، ص53.

« لن تكون هذه المسرحية مسرحيتي ... لن تعب المسرحية عن أفكاري ... لا، لا أريد ... لقد انطبعت في ذهني حتى صارت شخصيات حقيقية، ولا أستطيع تغييرها ,,, لقد طلبتم مني موضوعا، وقد عرضته عليكم، وها أنتم تعترضون»[1].

ومن الجدير ذكره هنا أن هذه التحليلات والتعليقات سواء كانت من المؤلف أو من الممثلين تدعم الشكل المسرحي في هذه الرواية.

والحقيقة أن وجود المسرحي داخل الروائي، يظهر إحساس المؤلف الحاد بصعوبة تمثيل الواقع، لاسيما عبر الشكل الروائي الواقعي، وهو موضوع يخوض في بحثه ممثلو المسرحية، بتواز مع تقديم التمثيل الروائي، عندما يتحدثون عن مسرحية متوخاة تتلافى عيوب المسرح السائد، حتى منتصف الستينيات تقريبا، طارحين بعض الإشكاليات المسرحية كالتعريب أو التعريف والحاجة إلى مسرح وطني، والرغبة في تجاوز الحبكات الجاهزة.[2]

«طالبة: يا أخي ضجرنا من المسرحيات المعربة والمعرقة ... نريد مسرحية من واقع حياتنا، من هذه الأرض ...

جبار: مسرحنا يشكو من غياب المسرحيات.

شامل: إذا وضعتهم في معدلات لن تجدوا غير شخصيات منحطة»[3].

وقد رأى بعض الدارسين أن استخدام الروائي لهذا الأسلوب المسرحي لم يرق إلى درجة أن يكون مقنعا، ليس بسبب هذا الأسلوب لذاته، بل لانعدام المبرر الفني له ضمن الرواية، وليس لدراسة شامل المسرح وتطبع شخصيته بالكثير من مظاهر التمثيل واللاحقيقة، بمبررات في الواقع[4].

---

[1]- غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة ، ص210-211.

[2]- أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية العربية ، ص178.

[3]- غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة >-*، ص57-61.

[4]- نجم عبد الله كاظم، الرواية في العراق 1965- 1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها – دراسة مقارنة – ،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد 1987، ص74.

ولعل مما زاد من التأثير السلبي لهذه الفصول في بناء الرواية أنها قد تداخلت مع الفصول الأخرى للرواية بشكل منتظم، بحيث تحس وأنت تقرأ أن واحد منها سيأتي بعد كل فصلين من الفصول الأخرى، مما يشكل بالتالي ضعفا في إمكانية تفاعلنا مع تطور الخط الرئيسي للرواية.

وإذا ما قرأنا بأن هذه الفصول الممسرحة نفسها، إنما هي أجزاء ضمن الخط الرئيس نفسه، فإنه يجب أن نشير أيضا إلى ما في هذه الفصول من تكلف وافتعال، جاء في الأصل نتيجة لغرض هذا الأسلوب التقني، وبالتالي فإن كون هذه الفصول أجزاء ضمن الخط الرئيس لا يخفف من تأثير السلبي إلا بدرجة قليلة.

وأود الإشارة هنا إلى بعض الدارسين قد وجدوا في هذه المزاوجة بين السرد الروائي والواقعي والحوار المسرحي التخيلي أسلوبية موفقة تحسب لـ (فرمان) في جعل التقنية تشي بالمضمون، وجعل المضمون يتبدى عبر التقنية[1].

ومن خارج الرواية يتحدث فرمان عن استخدامه لهذه التقنية المسرحية داخل هذا العمل الروائي فيقول: «الأسلوب المسرحي في العمل الروائي، ليس ابتكاري، هو مطروق في كثير من الأعمال الروائية ... جوبهت بمشكلة فنية خاصة بهذا العمل، وكان شامل في ذهني

يلعب دورا كبيرا، وكنت أريده أن يكون شخصية بارزة في الرواية ... وبعد تفكير طويل لجأت إلى أن أكتب قسمة، خصوصا وهو طالب في المعهد الفنون الجميلة، بهذا الأسلوب،وقد تساءلت لماذا لا استخدم ثلاثة أساليب في العمل الروائي. وفي استخدام لهذا الشكل المسرحي لم أبرز على ما اعتقد، شخصية شاملة وحدها بل أبرزت معها هؤلاء الطلاب الذين يمثلون دور الجوقة في المسرحيات اليونانية، هم يعلقون على الأجداث ويعطون صورة للفترة التاريخية الموجودة هناك، وأعتقد أن كل تعليقاتهم إذا نظرت إليها بإمعان تبرز جانبا من جوانب الفترة التي حاولت أن أصور فيها ظلال على النافذة»[2].

[1]– محمد كامل الخطيب، انكسار الأحلام – سيرة روائية –، ط1، وزارة الثقافة: دمشق، 1987، ص55.

[2]– المرجع نفسه ، ص236.

ولعل حديث الكاتب عن أهمية شخصية شاملة بالنسبة له، وبالنسبة للعمل الروائي يقتضي منا العودة مرة أخرى إلى هذه الشخصية، فقد تعرفنا من خلال حديثنا السابق على أنه الابن الأصغر في عائلة عبد الواحد، وأنه يدرس المسرح في معهد الفنون الجميلة، وأنه استقى من الأزمة التي تعيشها أسرته بهروب زوجة أخيه حسيبة مادة غنية لمسرحيته (عقاب الضمير) التي تتخلل ثنايا الروائية، بل جعل هربها عقدة هذه المسرحية، وموقفه من هربها يظهر لا مبالاته الواضحة، التي تنسجم مع وصف والده له بأنه لا يحب أحدا، ولا يهمه شيئا مما يجري في البيت.

«حسنا، هربت، لأنها عاقر ... والعائلة تريد أن تنجب. نعم. هذه العائلة المنكودة أدخلت إلى بيتها فتاة لا تعرف لها أصلا ولا فصلا. مجرد نزوة ... الحب من النظرة الأولى ... الزواج المجاني على قارعة الطريق»[1]، ومن هذا المقطع يبدو أنه يرى أن هرب حسيبة نتيجة لعقمها من جهة، ونتيجة طبيعتها لسوء اختيار أخيها، ونمط العائلة التي يعيشون فيها، حيث الأب يريد أن يصوغ أبناءه ومستقبلهم كما يريد، وتستسلم الأم لجهل يزيد من بعدها عن أفراد أسرتها، والأخ الأكبر ينعزل ليكتب مذكراته وأحزانه بعد أن فشل في الحصول على عمل يتناسب مع شهادة الهندسة التي حصل عليها.

وتظهر تحليلات شامل لأفراد عائلته وسلوكهم في هذه المسرحية أنه كان مراقبا جيدا لهم، وأنه شخصية مميزة، تحتمل التأويلات ووجهات النظر، على الرغم من الضيق الذي كان يبديه تجاه زملائه، الذين بدأوا يشاركونه كتابة مسرحيته، التي ستغير النمط المسرحي إلي اعتادوا عليه، ولعلي أجد في قولهم في نهاية المسرحية:

«عجيب! صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف، والمؤلف لا يريد أن يسمع ... خلقتنا، وتريد تهرب منا»[2]، تدعيما لشخصية شامل الغنية، وتعزيزا للمواقف الدرامية التي يزخر بها القسم الذي ينفرد فيه، والتي تتحول إلى مواقف إنسانية عامة تناقش قضايا الإنسان في كل مكان

[1]– غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص64.

[2]–المرجع نفسه، ص295، 300.

وزمان. الإنسان المقهور من **الداخل /الذات** ومن **الخارج / المجتمع**. «الكدمات دليل على أنك تعيش. أما ذو الأبراج العاجية فلا بدا أن بشرتهم ملساء رخوة من مادة لدائنية»[1].

مثلما يحمل الكلام إشارة إلى مسرحية الكتاب الإيطالي لويجي بيراندللو Pirandello (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) التي ظهرت عام 1924. وتتحدث عن عائلة متخيلة تقتحم خشبة المسرح، ليقوم أفرادها بالتدريب على أدوارهم، دون أن يكون النص المسرحي بين أيديهم، لكنهم يريدون إضفاء أبعاد درامية على قصتهم التي تغص بالمرارة والأسى والاتهامات المتبادلة، يقول بيراندللو عن هذه المسرحية:

«لقد كنت أريد أن أقدم ستة شخصيات تبحث عن مؤلف، ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف الذي تبحث الشخصيات عنه، أما المسرحية التي تظهر بدلا منها، فهي الكوميديا التي تتناول فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف، وما تتضمنه من عنصر المأساة لما منيت به هذه الشخصيات من رفض»[2].

وعبر هذه المسرحية يوضح هذا الكاتب الإيطالي موقفه من الواقع والخيال والمسرح، وغير ذلك من التناقضات الخاصة والعامة التي سعى جاهدا لإبرازها في هذه المسرحية. وربما أراد الكاتب من خلال إشارته لتلك المسرحية دعوة إلى التمرد على الواقع الستيني المؤلم وضرورة التغيير.

وهذا يظهر من فعل التمرد . الهروب . قوام الرواية وعقدة المسرحية فيها، والذي تنبعث منه وتتحول (شامل تمرد على وضعه العائلي والشكل الروائي، والممثلون تمردوا على شامل ونصه المسرحي، وأخذوا يصوغون مواقفهم من العقدة بعيدا عن رواية شامل لها).

[1]– غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة ، ص65.

[2]– لويجي بيراندللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة محمد إسماعيل محمد ، ط1، المطبعة العالمية: القاهرة ، 1967، ص21.

وإذا كانت شخصية شامل تمثل جوهرية وأساسية في رأي كثير من الدارسين، فإن بعضهم رأى في شخصية حسيبة جوهر الرواية ومسرحيتها معا، كما يرى فيصل دراج:

«تبدوا الرواية ظاهريا مأساة اجتماعية، لكن القراءة لا تلبث أن ترى في المأساة قناعا لـ (ميلودراما) جوهريا فتاة مظلومة تدعى حسيبة وفتى مظلوم اسمه فاضل. تبدأ الرواية بالفتاة المظلومة وتنتهي بها، بل إن الشخصيات كلها تدور حول حسيبة، فهي المركز الذي يحدد إيقاع الشخصيات وفكرها ومسارها، فالأب يطوف في المدينة بحثا عنها، والأخت كما الأم في انتظار حسيبة، الزوج غارق في سكره وأساءه، والحالم المهزوم ماجد الأخ الأكبر يهجس بها، والفتى والأخ الصغير شامل يجعل من الفتاة المنبوذة موضوعا لمسرحيته. والفتاة هاربة ويائسة وتتوس بين الحياة والموت»[1].

والحقيقة أنه رغم وجود بعض عناصر الميلودراما في هذا العمل الروائي، إلا أنه يفتقد للعناصر الميلودرامية الأخرى، فالموت الذي يغسل به الخاطئ خطأه، لا يحضر فحسيبة موجودة في مكان ما، والكل لن يستريح إلا بعودتها، وعودتها محتملة كما تقول الرواية: «لن تضيع امرأة بمثل هذه السهولة، لتبحث عن مصيرها»[2].

وتنتهي الرواية بمعرفة الوالد مخبأ حسيبة في بيت عمة نعيمة . محبوبته القديمة . العمياء، وتنتهي مسرحية شامل بذهاب إحدى الممثلات اللواتي يشتركن في المسرحية إلى بيت شامل لتكشف وتكشف التطابق المحكم بين مسرحية شامل وبين وضع عائلته بين ما قد يبدو خيالا وبين ما هو واقعي.

وينتهي هذا العمل الذي حاول الاستفادة تقنية الأسلوب المسرحي ليفتح آفاقا من الحرية المفقودة خارج النص . أي في الواقع . وقد ساعد تملك فرمان لأدوات لغته على تخفيف مأزقه، فكانت لغة المسرحية تنسجم مع لغة الرواية الجميلة بحيث لم نشعر بفرق لغوي ونحن نقرأ

[1]– فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط1، دار كنعان: دمشق، 1992، ص278.

[2]– غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص70.

فصول هذه الرواية. وقد كثرت التضمينات والأمثال الشعبية في هذا العمل، ولكنها لم تضعفه، بل جعلته أكثر قبولا من القارئ، وأجدني مدفوعة لأمثل على رقي لغة فرمان بهذا المقطع:

«كنت أراقب زهرة من مكمني، تروح وتجيء في البيت مكبوسة القامة إلى الأرض، يرتج نهداها، وتتكور كتفاها، وتتأرجح ذراعاها البضتان ... وكانت عملية المراقبة لا تبدأ إلا حين يخلو البيت من أهله ... وتخرج عفاريت النفس من مخابئها، أتسلق النافذة ... أكسر رقبتي وأراقب ... أحيانا قليلة كانت تترنم بشيء غير مفهوم يتصاعد شيئا فشيئا حتى يستقيم أغنية مسموعة تنساب أعطاف زهرة على نغمها الحلو، حتى يخيل أنها على وشك أن ترقص»[1].

ولم نجد في هذا العمل وحدة الزمن التقليدية، لأن الرواية كما بدا لنا ذات منحى رمزي، فهو يستخدم تقنية الاسترجاع Flash– Back يبدأ من لحظة هروب حسيبة، ثم تعود بنا فعل القص إلى الماضي، يروي لنا خلفيات الزواج والمناكدات والانتقال إلى البيت الجديد، ثم قصة الثورة المجهضة، أحداث السويس وما تعرض له جمال عبد الناصر من ضغوطات، ثم النضال على الساحة العربية.

والعودة إلى الماضي لم تكن استبطانا، وإنما تداخل زمني يربط به القاص الأحداث ما قبل هروب حسيبة وما بعد الهروب، بمعنى أن التداخل الزمني الماضي والحاضر كان نتيجة للحالة الآنية المتوترة. أي أن الماضي لا يوجد إلا في الحاضر، لأن الحاضر ليس إلا فعلا مستمرا. وقد مكنت هذه الطريقة السردية الكاتب من الوقوف على تفاصيل الشخصيات المعلنة والمخفية، كي تصبح الشخصيات فئات اجتماعية حاملة لموقف أكبر، تعرضه على مسرح شامل (مسرح الواقع). الأب والأم ونعيمة يمثلون الفئات الاجتماعية التقليدية، وماجد وأصدقاؤه يشكلون فئة تملك أفكارا قارة، شكلتها تجارب الماضي، وفاضل وعباس يمثلان فئة العمال، أما شامل وزملاؤه فيمثلون المجتمع الجديد.

[1]– غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص189–190.

وقد استطاعت بنية الظلال وأقسامها استيعاب أصوات هذه الفئات التي أرادها المؤلف أن تعلن عن نفسها، وتكشف واقعا مترديا، تجهض فيه كل محاولات التغيير. وهذه الأصوات نجدها في روايته «خمسة أصوات» عبر خمسة مثقفين يصوغون مواقف مختلفة من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية قبيل ثورة 1958. وتأتي رواية الظلال لتبلور هذا الشكل المتعدد الأصوات في بناء مسرحي خاص.

ولا شك في أن هذا الشكل يساعد الكاتب في رسم شخصياته بموضوعية مميزة وتحليل نفسي دقيق. وعندما نقرأ «ظلال على النافذة» نحس كأننا أحد أفراد هذه الأسرة، نتعاطف مع حسيبة ونلومها أحيانا، نثور على وضع فضيلة ونود إجبارها على دور فاعل، ونبحث مع ماجد عن عمل، ونطمح مع الجميع بواقع أفضل يريح أفراده.

3- زعزعة السياق الروائي :

تعرض الناقدة للعمل الإشكالي "**أمام العرش**" لنجيب محفوظ عام 1983، مثيرا لدهشة القراء من نواح عدة، ولعل أهمها قناعة بصلاحية التاريخ القديم لأن يكون وسيطا للتعبير عن الذات، بعد أن اجتذبه الواقع المعيش، والتاريخ المعاصر ردحا من الزمن، فضلا عن تبنيه لشكل فني لم يعهده قارئ محفوظ سابقا في رواياته، فمن الصعب أن نعد **أمام العرش** مسرحية على الرغم من غلبة الحوار على السرد فيها. إنها في حقيقة الأمر عمل مسروائي باستثماره قالبا مسرحيا يجوز داخله نزوعا روائيا متخفيا[1].

لا يطور محفوظ في أمام العرش شخصيات بالمعنى التقني، ولا يبلور حبكة كبرى أو رئيسة بصورة ملحوظة، وغاية ما تطلعنا عليه القراءة مجموعة من الحبكات الصغرى، ولا تكاد تتجاوز مساحتها في المتوسط ثلاث صفحات من القطع الصغير، وهي ذاتها فصول المسرواية التي تتناول كل مرة شخصية من شخصيات مصر السياسية بدءا بالملك مينا، كما يشير العنوان الفرعي للعمل وانتهاء بالرئيس أنور السادات.

[1]- انظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية، ص 166.

والحق أن كثرة الشخصيات المتناولة في مسرواية محفوظ، وهي تفوق عدد الفصول القصيرة المعقودة **(63 فصلا)** يسوغها اتساع الحدث المسروائي ليشمل تاريخ مصر تقريبا، وانتقاء غالب الشخصيات المؤثرة فيه، وضاربا في تاريخ يتجاوز خمس آلاف عام[1].

تتفتح «أمام العرش» على مشهد المحكمة المنعقدة في قاعة عدل، ذات سقف مذهب، وجدران مزينة بالرموز الإلهية، والكراسي الذهبية الفارغة، ويترأس هيئة المحكمة أوزوريس "إله الخصب الذكر عند قدماء المصريين" وتسانده يمينا إيزيس " إلهة الخصب الأنثى عند قدماء المصريين وزوجة أوزوريس وأخته كذلك"، ويسارا يقف حورس (وهو ابنها الذي ثأر لموت أبيه من عمه ست وأعاد مجده الضائع). أما كاتب المحكمة فهو تحوت "كاتب الآلهة في مصر القديمة". ويضفي المفتتح السابق بعدا مجازيا للمكان، ونكهة أسطورية باعتماد آلهة مصر القديمة قضاة، وبالانطلاق من المفهوم الديني القديم أساسا للحكم على تاريخ مصر بأكمله، مثلما يضفي لونا من إيمان محفوظ بخصوصية تاريخ مصر،المستمد من أبعادها الفرعونية، هذه الأبعاد التي تكاد تلغي التاريخ العربي الإسلامي من تاريخ مصر.

تتوسل «أمام العرش» في سردها الافتتاحي ساردا بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلي العلم، وهو يقوم بالتمهيد للمحاكمات، والتوسط بين الحوارات التي تحتل معظم العمل ونستطيع أن نلمح دورا هامشيا لتحوت كاتب الآلهة، الذي يقوم بعض السرود التلخيصية المعرفة بالشخصيات، ويقدم عند انتهاء مصر الفرعونية سردا تلخيصيا واستباقيا للتاريخ اللاحق عليها، ويقوم هذا السرد باختصار فترة اعتلاء الفرس عرش مصر الذهبي . كما يسميه الكاتب . مرورا بالإسكندرية واليونان، وانتهاء بالرومان وصراع الكنيستين المصرية الأرثوذكسية والرومانية الكاثوليكية. وتنتهي مسرواية محفوظ بفصل قصير اختزالي يفسح فيه المجال لأهم الشخصيات المتناولة في العمل، فتبوح كل شخصية بما تراه مناسبا لصلاح مصر أهلها و الشخصيات مترتبة، هي: إخناتون، ومينا، وخوفو، وأمحتب "وزير زوسر" وبتاح حتب، وأبنوم، وتحتمس

[1]– صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية، ص167.

الثالث، وسعد زغلول، وجمال عبد الناصر، وأنو السادات، ويقوم أوزوريس بافتتاح الكلام، وتقوم إيزيس بإنهائه.

والمتأمل لحوارات "أمام العرش" سيجدها تتفاوت بين العبارات القصيرة الأقرب لروح المسرح، والعبارات الطويلة الأقرب لروح السرد، مع طغيان نسبي لتلك الأخيرة، التي تجعل الحوارات مطية لسرد مقنع، وجد ضالته في قالبها الفني، الذي أفاد منه محفوظ أيما إفادة، عندما أنطق تلك الشخصيات دون وسيط. فلنتأمل المقطع التالي:

«وهتف حورس:

السيد عمر مكرم.

فدخل رجل دون الطويل وفوق المتوسط ذو بنيان مستقيم، فمضى في كفنه حتى مثل أمام العرش، ودعاه أوزوريس للكلام فقال:

ولدت في أسيوط، وتلقيت العلم والأخلاق والدين على يد الصفوة، ثم تبوأت نقابة الأشراف، وأدبت على ردع القوى دفاعا عن الشعب المعذب، ولما جاء الفرنسيون لغزو بلادنا دعوت الشعب للقتال وسرت في طليعته، ولكن جيوشنا انهزمت واحتل الفرنسيون القاهرة، وقد اختاروني لعضوية الديوان فرفضتها بإباء وهاجرت إلى سوريا تاركا أموالي وأملاكي عرضة للنهب، ولما غزا الفرنسيون سوريا أعادني نابليون إلى مصر مكرما ولكني اعتزلت في بيتي، ولما ثارت القاهرة كنت على رأس ثورتها فلما أخمدت بقسوة هاجرت من مصر ثانية ولو اعد إلا بعد جلاء الفرنسيين وتزعمت الثورة على المماليك، وعلى الوالي التركي، وبايعت حاكما جديدا لما نست فيه ميل إلى المصريين وجنوح إلى العدل والاستقامة، وحتى ذلك الحكم قاومته لما تناسى تعهده لنا فنفاني، وانتهت حياتي في المنفى ... ».

يطلعنا هذا المقطع على طبيعة تشكل فصول المسرواية، فهي تبدأ دوما بنداء حورس، وتثني بدعوة أوزوريس أو إيزيس بالكلام،أو بقراءة تحوت لبعض من تاريخ الشخصية، ثم يأتي كلام طويل . نسبيا . للشخصية، وتتبادل شخصيات مصر القديمة الحوار مع الشخصية موضع

المحاكمة، ويقوم أوزوريس بإطلاق الحكم عليه، ووضعه . وفق قانون المحكمة . في مكان يستحقه.

ومن نافلة القول أن حديث الشخصية عن تاريخها يعتمد أسلوب التراجم، الذي هو أقرب ما يكون إلى السرد الذي نعثر عليه في كتب التاريخ، غير أنه يشدد على حوادث وعلامات فارقة في تاريخ الشخصية، يوليها محفوظ اهتمامه الأكبر.

وللحكم على الشخصية قوانين ومحددات، تقترب من آراء محفوظ خارج أعماله، وهي تتلاقى مع توجهاته السياسية والفكرية، ونظرته إلى الحياة، وتنطلق أحكام محفوظ في «أمام العرش» من معرفته وسعة اطلاعه على تاريخ مصر في عصورها المختلفة، لاسيما ما اختص بمصر القديمة التي قضى في دراستها ردحا من الزمن.

إن الشيء الذي تضيفه "**أمام العرش**" للتعبير عن وعي محفوظ الجديد بالتاريخ هو عدم تدخل الآلهة في حركته بالصورة القديمة التي نجدها في مرحلته التاريخية الأولى. فالأبطال و الزعماء والقادة مخيرون فيما أتوا من أعمال، وليس للمحكمة إلا أن تدينهم أو تعلى من شأنهم يحكمها عليهم.

ونستطيع الخروج بتصوير عام حول شروط الخلود لدى محفوظ في هذا العمل، وهي بمثابة الدستور أو القوانين المرعية من جانب قضاة عمله، وتتمثل في طريقة تطبيق العدل ونشر الحرية، وإيثار الشخصية للصالح العام، فضلا عن الإلمام بالأوضاع السياسية والحضارية المتغيرة التي تملي ردة الفعل المناسبة، وينبغي للحاكم أو الزعيم المثالي أن يملك القوة الكافية للحفاظ على استقلال البلد ووحدة أراضيه، وهو شرط أساسي لدى محفوظ.

وصحيح أن محفوظ قد اختار الشكل المسروائي ليتخفى وراءه، ويدع الشخصيات تنطق مباشرة دون تدخل سارده، لكننا نراها . كثيرا . تنطق بما جاء عل لسانه خارج أعماله، معبرة عن ميله السياسي والنفسي لشخصية دون أخرى، ولا يلغي هذا وجود بعض الفروقات بين آراء محفوظ داخل العمل وخارجه، ولنضرب بحديثه عن الزعيمين جمال عبد الناصر وأنور السادات

مثالا لذلك، فعلى الرغم من أن "أمام العرش" تكاد تكون للناظر المدقق تصفية حساب مع عبد الناصر وعصره دون السادات، فإننا مدعوون إلى الانتظار بعض الوقت حتى يكتب محفوظ روايته اللاحقة يوم "**قتل الزعيم**" 1985 ليصفي حسابه مع عصر السادات.

تأتي أول الانتقادات الموجهة إلى عبد الناصر على لسان رمسيس الثاني (الملك الذي اغتصب الحكم من أخيه وانهك الجيش في قتال الحيثيين) ويعتمد محفوظ أن ينطقه بصورة ساخرة مغلفة بحس المفارقة:

«دعني أعرب لك عن عظيم حبي وإعجابي، وما حبي لك إلا امتداد لحبي لذاتي، فما أكثر أوجه الشبه التي تجمع بيننا، كلانا يشع عظمة تملأ الوطن وتتجاوز حدوده، وكلانا جعل من هزيمته نصرا فاق كل نصر، وكلانا لم يقنع بإعماله المجيدة الخالدة فأغار على أعمال الآخرين ممن سبقوه»[1].

أما الملك مينا، فإنه ينبغي عليه اهتمامه بالوحدة العربية على حساب مصلحة الوطن، ويوجه الملك تحتمس الثالث (منشئ أكبر إمبراطورية شهدها العالم القديم) نقدا إلى كفاءة عبد الناصر العسكرية، ويتهمه كذلك بالسذاجة السياسية. وياتي دور سعد زغلول الزعيم الوفدي الذي يعده محفوظ مثالا للزعيم الحق الذي يضحي بحياته في سبيل الأمة، ويجتمع على حبه القاصي والداني، فيلقن سعد زغلول عبد الناصر درسا في الأخلاق والسياسة:

«لقد حاولت أن تمحو اسمي من الوجود، ما محوت اسم مصر، وقلت عني إنني اعتليت الموجة الثورية عام 1919، فدعني أحدثك عن معنى الزعامة، الزعامة هبة ربانية وغريزة شعبية، ولا تلحق بإنسان مصادفة، ولا كضربة حظ أعمى، والزعيم المصري هو الذي يبايعه المصريون على اختلاف أديانهم، وإلا لم يكن زعيما مصريا أبدا...». وكيف لا يعده زعيما؟

[1] – نجيب محفوظ ، أمام العرش ،(حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات)،مكتبة مصر ،القاهرة ، 1983،ص171.

ومحفوظ وفدي عتيق كما أشار في أكثر من حديث صحفي إلى أنه تربى في مدرسة الوفد التي كانت مدرسة الوطنية المصرية برأيه، وهدفها الاستقلال والحكم الديمقراطي في الداخل.

لقد تدخل الشرط الفني في مسرواية محفوظ لينقذها من أن يكون بيانا سياسيا أو وثيقة تاريخية، حينما ترك للشخصيات دورا في تاريخ مصر، وعندما جعل للمحاكمة قوانين مرجعية يستطيع القارئ أن يستشفها بوضوح، ويعلم منطق القضاة ومسببات أحكامهم، فهو قادر على الحكم مثلهم إذا ما استند إليها.

إن حديثنا عن الحوار في الرواية الدرامية إنما هو إشارة واضحة للعلاقة الوطيدة بين الدراما والمسرح، والتي جعلت من الروائيين العرب يهتمون بعنصر الحوار المهين على كل من الرواية الدرامية والمسرحية، ليظهر لنا فريقان من الروائيين أولهما يغلب الحوار على السرد فتصبح الرواية مسرحية عنده كتوفيق الحكيم، وثانيهما يغلب السرد على الحوار لتصبح الرواية عند بعضهم ترقى لأن تكون مسرحية كغائب طعمة فرمان ونجيب محفوظ.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذا الجهد المضني في هذا الموضوع البحثي الجديد يلخص بحثنا إلى النتائج التالية:

– الجنس والنوع مصطلحات للدلالة على مفهوم واحد.

– يعد أرسطو أول من نظر لقضية الأجناس الأدبية من خلال كتابه "فن الشعر"، حيث قسم الأدب إلى أدب ملحمي وغنائي ودرامي والتركيز على فكرة النقاء، وظلت هذه الفكرة قائمة في ظل طغيان الكلاسيكية حتى العصر الحديث الذي فرض على النقاد بالخصوص ضرورة تجاوز هذه الفكرة (فكرة النقاء) إلى المجانسة والتداخل بين الأجناس الأدبية نظرا لاتصافها بالطابع الوصفي الذي ساعد على إمكانية اختلاط وتداخل جنس أدبي بآخر.

– أشكال تداخل الأجناس الأدبية يكون على ثلاثة أوجه: الأول تفرضه طبيعة الأدب والنوع الأدبي المهيمن على النص، والثاني يقوم على القصدية المسبقة للمؤلف وغايته من ذلك أما الثالث هو انقلاب على مبدأ النوع الأدبي ورفض مبدأ "القاعدة والنظام".

– يعتبر الجنس الروائي أكثر الأجناس الدبية قابلية للتجريب والتداخل مع أجناس أدبية أخرى نظرا لمميزاتها التي تشترك معها أجناس أخرى فيها كالشخصية والزمان والحدث وغيرها وهو ما نلحظه في الدراما أو المسرحية، مما ساهم في ظهور أجناسا جديدة كالرواية الدرامية.

– الدراما كلمة يونانية مشتقة من الفعل Dram الذي يعنني الفعل، ولدلالة في اللاتينية Dramaticus ككل ما يحمل الإثارة والخطر، واستخدام النقاد العرب هذا المصطلح عن طريق التعريب فقط، ويعتبر الدراما في أكثر الفنون قدرة على لفت انتباه المتفرج ودفعه للمشاركة في النص المعروض، فهي تجعل الإنسان في حوار دائم مع نفسه ومجتمعه، وهذا ما جعل أجناس أخرى تلجأ إليها كالقصة والرواية.

– يعتبر ميخائيل باختين أول من نقل مصطلح "الحوار" إلى دراسة السرد تحت مسمى "الحوارية" وأعطى هذا المصطلح النقدي مفهوما واسعا يتجاوز في دلالة الحوار العادي ذا

الوظائف المتعددة إلى السرد الحواري الذي تتحقق فيه أسلبة اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها.

– يرى موير أن جذور الرواية الدرامية لا يمكن في فصل الشخصيات عن الحبكة بل في اختفاء المسافة بينها ليشكلا معا نسيجا لا ينفصل لأن الحدث هو الذي يغير الشخصيات والحبكة معا.

– للرواية الدرامية منحنيين بارزين هما: منحنى السارد الموضوعي/ الدرامي الذي يظهر فيه السارد جزئي العلم أو غير ثقة أو مهمشا ومن نماذجه رواية بهاء طاهر "شرق النخيل" وغيره، ومنحنى مسروائي يبدوا السارد فيه محصورا في رقعة سردية محدودة لطغيان الحوار على السرد ونماذجه رواية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم، ورواية "أمام العرش" لنجيب محفوظ وغيرها، ولعل أن هذه الوجوه للسارد يفرض على الرواية ظلالا وحرية أكبر في طرح وجهات النظر التي ينتابها الروائي في حديثه عن الواقع، أو تجسيد تلك الأفكار عبر الشخصيات التي يبتدعها (الروائي) دون اللجوء إلى السارد المعبر حقيقيا.

– تعتبر رواية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم نموذجا رائعا في الممازجة بين السرد والحوار وإن كان الحوار عنصرا مهيمنا على الرواية، إلا أنه استطاع بحق التعبير عن وجهة نظره في العالم الذي يعيشه، الذي يطمح إلى المساواة والعدل في الوقت الذي أصبحت الأخلاق تهمة يحاسب عليها القانون مما ولد قلقا واضطرابا في النص الروائي، وهذا ما جعل القارئ لا يشعر بهوة زمنية في هذا العمل لأنه يقرأ ما يعيش، وهذا الشعور ربما يفسر خلود أعمال الحكيم الأدبية.

– إن رواية "ظلال على النافذة" لغائب طعمة فرمان تعبر بحق عن المنحنى المسروائي حيث تتداخل المسرحية في الزاوية، واستطاعت هذه الرواية استيعاب أصوات هذه الفئات التي أرادها المؤلف أن تعلن عن نفسها، وتكشف واقعا مترديا، تجهض فيه كل محاولات التغيير من خلال تلك الشخصيات التي استعابها المؤلف في إيصال أفكاره ووجهات نظره من أوضاع

اقتصادية واجتماعية وثقافية وسياسية متدهورة في مصر، ولتبلور هذه الرواية بحق هذا الشكل المتعدد الأصوات في بناء مسرحي رائع.

– لقد استطاع نجيب محفوظ من خلال روايته "أمام العرش" أن يجسد الحاضر واللحظة التاريخية التي عاشها في أعقاب هزيمة حزيران، وضياع أجزاء كبيرة من الأراضي العربية، إذ وجد في الحوار ضالته في تجسيد الكارثة التي ألمت بالمجتمع العربي ومسبباتها، واستطاع الشرط الفني في مسراوية محفوظ أن يزعزع السياق الروائي لها، وينفذها من أن تكون بيانا سياسيا أو وثيقة تاريخية، حينما ترك للشخصيات دورا في تاريخ مصر، وعندما جعل للمحاكمة قوانين مرجعية يستطيع القارئ أن يكتشفها بوضوح، ويعلم منطق القضاة ومسببات أحكامهم باستطاعته أن يحكم مثلهم إذا استند إلى تلك القوانين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي- مقارنة نقدية في التناص الروائي والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

2-إبراهيم وفاء: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ -قراءة فلسفية لبعض أعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1997.

3-إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 1958.

4-باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة- مصر، 1987.

5-باختين مخائيل: ملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت- لبنان، 1992.

6-باختين ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986.

7- بدوي محمد: الرواية الجديدة في مصر- دراسة في التشكيل والأيدلوجيا، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، .1993

8- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، .1971

9- بيراندلويجي: ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، ط1، المطبعة العالمية، القاهرة- مصر، .1967

10- تودوروف تزفتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، .1990

11- تودوروف تزفتان: المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: صالح فخري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد- العراق، .1992

12- الجرجاني عبد القاهر: كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط2، دار الريان للتراث، (د-ت).

13- الحجاجي أحمد شمس الدين: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ط1، دار الثقافة، القاهرة- مصر، 1975.

14- حطيط كاظم: أعلام ورواد في الأدب العربي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1987.

15- الحكيم توفيق: بنك القلق، دار المعارف في مصر، ط1، القاهرة- مصر، 1966.

16- الحكيم توفيق: عودة الوعي، ط1، دار الشروق، بيروت- لبنان، 1974.

17- حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط1، دار الشعب، القاهرة- مصر، 1971.

18- الخطيب محمد كامل: انكسار الأحلام- سيرة روائية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1987.

19- دواسن س- و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 1990.

20- دراج فيصل: دلالات العلاقة الروائية، ط1، دار كنعان، دمشق- سوريا، 1992.

21-زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة البنيان، بيروت- لبنان، 2002.

22- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا- ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان – الأردن،.2006

23- شارتيه بيير: مدخل إلى النظريات الرواية، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، (د-ت).

24- علقم صبحة أحمد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية- الرواية الدرامية أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، 2006.

25- فرمان غائب طعمة: ظلال على النافذة، ط1، دار الآداب، بيروت- لبنان، 1979.

26- قاسم محمد وحسين حسني: تاريخ القرن التاسع عشر، طبعة الأميرة، القاهرة- مصر، 1950.

27- قسومة الصادق: الرواية- مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.

28- القط عبد القادر: في الأدب العربي الحديث، ط1، دار غريب، القاهرة- مصر، 2001.

29- كاظم نجم عبد الله: الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها- دراسة مقارنة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1987.

30- لبوك بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، 2000.

31- لؤلؤة عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1983.

32- محفوظ نجيب: أمام العرش، (حوار مع رجال في مصر مينا حتى أنور السادات)، ط1، مكتبة مصر، القاهرة- مصر، 1983.

33- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

34- المناصر عز الدين: عالم التناص المقارن، ط1، دار مجدلان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2006.

35- مندور محمد: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1996.

36- ابن منظور: لسان العرب، نص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق لعبيدي، ج5، مادة (جنس)، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1999.

37- موير أدوين: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة –مصر، (د- ت).

38- النقاش رجاء: نجيب محفوظ (صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته)، ط1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة- مصر، 1998.

39- هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط5، دار العودة ودار الثقافة، بيروت- لبنان، 1987.

40- ويليك رينيه، أوستن وران: نظرية الأدب، ترجمة محمد الدين صبحي، ط3، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، السعودية، 1962.

41- يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 1991.

الدوريات و المؤتمرات:

42- إبراهيم شكري بركات: تداخل الأنواع الأدبية في المقال النقدي- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

43- إبراهيم عبد الله: الرواية وإشكالية التجنيس والتمثيل والنشأة، علامات في النقد، مجلد 10، ع38، 2000.

44- بركات محمد: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، ع2، القاهرة- مصر، 1970.

45- الجزار محمد فكري: من المنطوق إلى المكتوب- مقدمة في المفاهيم، علامات في النقد، مجلد 06، ع23، 1997.

46- جندية بتول أحمد: الأنواع الأدبية التراثية رؤية حضارية، تداخل الأنوواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

47- الخشاب وليد: عند ما تلجأ الرواية للمسرحية عن المسروائية، فصول، مجلد12، ع1، القاهرة- مصر، 1983.

48- دراج فيصل: وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول، مجلد 16، ع3، القاهرة- مصر، 1997.

49- زراقط عبد المجيد: الأنواع الأدبية- بين تداخل الأنواع وتميز النوع، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

50- سعيد سامية أحمد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، فصول، مجلد 4، ع1، القاهرة- مصر، .1983

51- شكر غالي: الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، ع3-4، القاهرة- مصر، 1987.

52- أبو شنب عادل: فارس زرزور "الرواية المسرحية"، المعرفة، ع14، دمشق- سوريا، 1974.

53- عبد الهادي علاء: مقدمة نظرية للنموذج النوع النووي، نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

54- عطية نعيم: بهاء طاهر وشرق النخيل، إبداع، ع8، القاهرة- مصر، .1986

55- الفريجات عادل: "تداخل الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم"، علامات في النقد، مجلد10، ع38، 2006.

56- قديد دياب: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة- الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

57- القصراوي مها حسن: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي- نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

58- محمد أسويرتي: ميرامار وجدل السرد والحوار، فصول، مجلد8، ع1-2، القاهرة- مصر، 1998.

59- النصير ياسين: الصيانة والتدمير- ظلال على النافذة أنموذجا، الأقلام، ع7-8، بغداد- العراق، 1992.

المراجع الأجنبية:

60- prince, Gerald, A Dictionary of Narratolgy, University of Nebrasa press, Linco Land London, 1987.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

شكر وعرفان

مقدمة

مدخل: تداخل الأجناس الأدبية.

- مفهوم الجنس والنوع الأدبي 6
- ظاهرة تداخل الأجناس.....7
- أشكال التداخل.....14

الفصل الأول: الدراما والمسرح.

- الجنس الروائي والتجريب 17
- الدرامية والحوارية.....20
- الرواية الدرامية والمسرح.....24

الفصل الثاني: تمظهر الحوار في الرواية الدرامية.

- الحوار واضطراب النوع الروائي عند توفيق الحكيم.....32
- المسرحية داخل الرواية عند غائب طعمة فرمان.....41
- زعزعة السياق التاريخي ومسرحة الأحداث عند نجيب محفوظ.....50

الخاتمة.....57

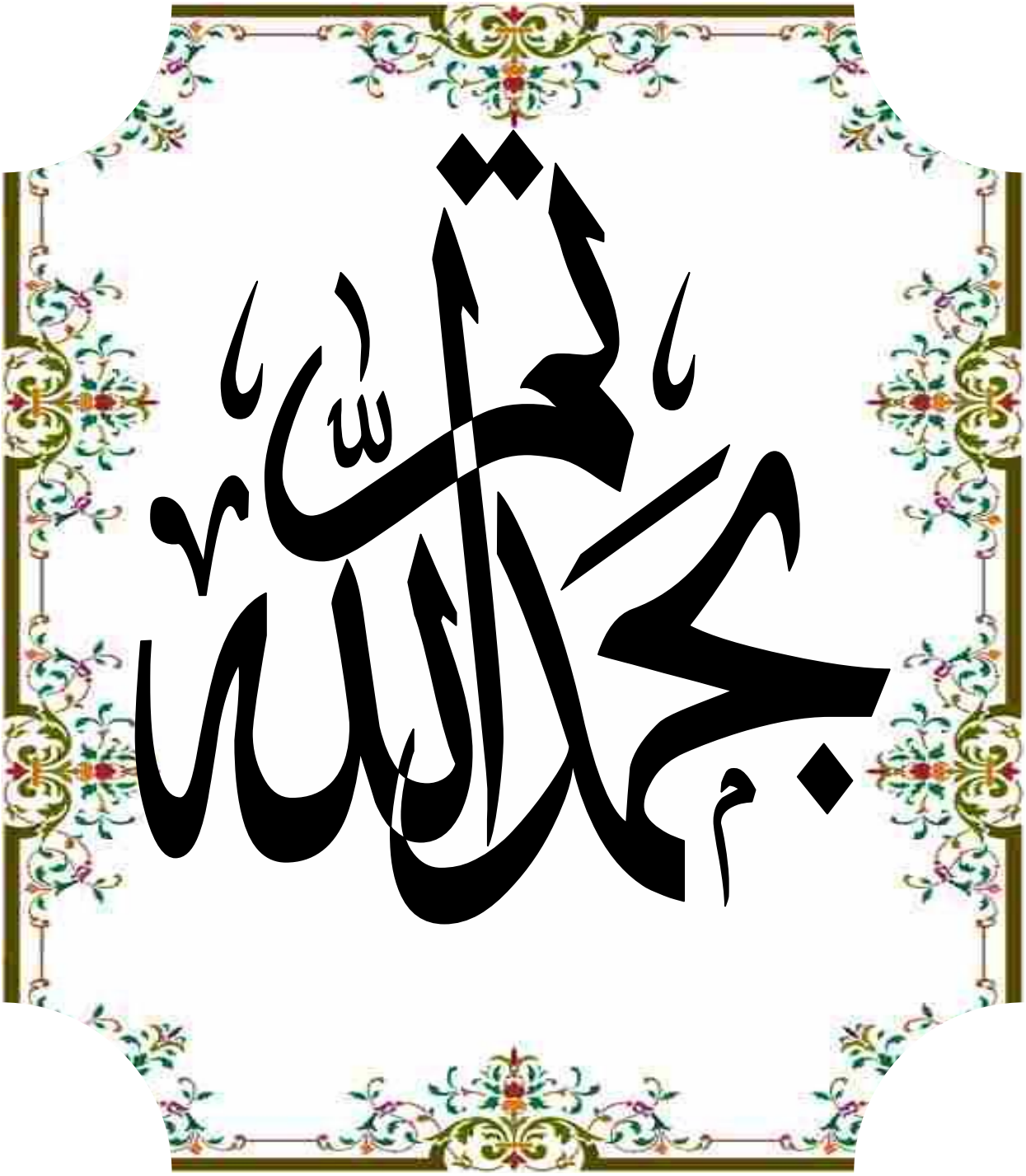
قائمة المصادر والمراجع.....61

ملخص

يعالج هدا الموضوع قضية تداخل الأجناس الأدبية بين فنّي الرواية والمسرحية، حيث استعارت الرواية مجموعة من الخصائص المسرحية والتي أهمها الحوار، وهذا من خلال الكتاب النقدي المتميز للدكتورة صبحة احمد علقم المعنون بـ: "تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية" –الرواية الدرامية أنموذجا–.

Abstract:

This paper deals with the conflict between literary genres high lighted in the one between the novel and theatre. it is known that the novel borrowed many characteristics of the theatre and the most important one is dialogue. this theme has been dealt with through Dr. Sobha Ahmed Alkam's "conflict of literary genres in the arabic novel "the drama novel is this paper's study sample.


تم بحمد الله