الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط:200640967961

رقم التسجيل: ط :5351061232

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

الدراما النفسية في رواية الفيل الأزرق

إعداد الطالب (ة):

خالد بلهادي

منال بلخضر

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
معمري عبد الكريم	أستاذ مساعد أ	جامعة المسيلة	رئيسا
لخضر هني	أستاذ محاضر ب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
لبزة المختار	أستاذ مساعد ب	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية:1440-1441 هـ/ 2019-2020

شكر وعرفان

ونحن نضع لمساتنا الأخيرة لهذا العمل ، لا يسعنا إلا أن نحمد الله على توفيقه لأنه يسر لنا المبتغي وأعاننا على إكمال هذا العمل ، وهون علينا المتاعب التي صادفناها فالحمد لله أولا وأخيرا .

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى من ساهم في إخراج هذا العمل ونذكر: الأستاذ الفاضل الدكتور "هني لخضر" لإشرافه على هذه الرسالة والذي لم يبخل علينا بالدعم والتوجيه .

كما نشكر أيضا أعضاء اللجنة المناقشة .

إهـــداء

إلى من ربياني فأحسنا تربيتي ...

إلى من أعيش لكسب رضاهما بعد الله ....

إلى من أنارا لي الطريق وذللا لي الصعاب ...

إلى والديّ الكريمين برّا بهما وعرفانا بفضلهما ...

إلى رياحين وجواهر حياتي ....

إخوتي وأخواتي وزوجتي

إلى الأستاذ المشرف الدكتور "**هني لخضر**"

إلى جميع الأصدقاء والزملاء

بلهادي خالد

إهـــداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع :

إلى "**والدي الكريمين**"

إلى جميع أفراد أسرتي إخوتي وأخواتي

إلى الأستاذ المشرف الدكتور "**هني لخضر**"

إلى كل الأصدقاء

بلخضر منال

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
إهداء	
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	
مدخل: المنهج النفسي مفهومه نشأته وتطوره	1
1-المنهج النفسي	1
2-نشأته	2
3-تطوره	3
4-المنهج النفسي في العصر الحديث	5
الفصل الأول: جدلية العلاقة بين الدراما ورواية الفيل الأزرق	
1-مفهوم الدراما بصفة عامة	8
1-1 نشأة الدراما	8
1-2 الدراما والرواية	19
1-2-1 حدود الرواية الدرامية	20
2-الصراع النفسي	21
2-1 مفهوم الصراع	23
2-1-1 الصراع الداخلي	23
2-1-2 الصراع الخارجي	23
2-2 التحليل النفسي والرواية	23

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: البعد الدرامي للشخصيات والمكان في رواية الفيل الأزرق	
تمهيد	
1-مفهوم الشخصية في النقد السردي	38
2-مظاهر الشخصية	39
3-البعد الدرامي للشخصيات	40
أ. شخصية الذات "يحيى"	41
- اليقظة العاطفية/ الوعي النفسي	42
- التشاؤم	42
- الخوف	43
- الحزن	44
ب. الشخصية المعارضة " شريف"	44
ت. الشخصية المساعدة " مايا"	45
4-البعد الدرامي للمكان	47
4-1 الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة	51
4-1-1 الأماكن المغلقة	51
4-1-1 الأماكن المفتوحة	52
خاتمة	58
قائمة المصادر والمراجع	61
فهرس الموضوعات	
الملخص	

مقدمة

تعد الرواية الفن الأدبي الذي لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي وقرن ونصف القرن في العالم العربي، ولا شك أن هذا الفن قد احتل موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر، فقد استطاع خلال مدة زمنية قصيرة أن يوسع دائرة مخاطبيه إلى حد أصبح ينافس فن الشعر الذي كان طوال تاريخ الأدب هرما عاليا لا يصل إلى مرتبته أي نوع أدبي آخر، كما تعد الرواية أيضا فنا من الفنون النثرية الحديثة، التي استطاعت الكشف عن خبايا المجتمع التي تقوم علي البعد الفني والذي يبنى عليه الفن الروائي، إضافة إلى العمل الدرامي والبعد النفسي وتأثيرات، هذا الأخير الذي فضلت أن يكون عنوان بحثي ، نظرا لأهميته واهتمام الكثير من الأدباء والروائيين به، ونخص بالذكر الروائي المصري أحمد مراد في روايته "الفيل الأزرق"، التي خصصتها موضوع بحثي دون غيرها. وذلك لندرة الدراسات عنها. ولعل من الدوافع التي شجعتنا على اختيار هذا النص موضوعا للدراسة، ما يلي:

_ أنه نص سردي يعتمد على العمل الدرامي يحاكي عالما طافحا بالحالات النفسية.

_ كونها رواية تجمع بين الغموض والإثارة معا.

_ محاولة إبراز وتحليل المشهد الروائي الذي يتخلله أحداث نفسية متصاعدة.

_ محاولة دراسة الفضاء العاطفي والانفعالي من خلال تقصي توتر الذات وتفاعلها مع محيطها في مسار سردي أقرب ما يكون إلى رواية الجريمة.

والتي أفضت بدورها إلى هذه التساؤلات:

_ ماذا نقصد بالدراما النفسية، وما هي تجلياتها في رواية؟

_ ما طبيعة الصراع في الرواية وما هي أقسامه؟

_ ما هي تجليات البعد الدرامي للشخصيات؟

_ ما هي تجليات البعد الدرامي للمكان؟

وللإجابة عن هاته الأسئلة وأخرى اعتمدت على المنهج النفسي وهو المنهج الأنسب لموضوع بحثي، وعلى خطة تتمثل فيما يلي:

استهللت بحثي بمقدمة ويلي هاته المقدمة تمهيد يشمل مفهوم المنهج النفسي ونشأته وتطوره ثم قسمت بحثي إلى فصلين:

الأول بعنوان: جدلية العلاقة بين الدراما النفسية ورواية الفيل الأزرق وقد قسمته إلى عناصر تحتوي على مفاهيم وهي: الدراما، والصراع النفسي بنوعيه الداخلي والخارجي، وكذا علاقة التحليل النفسي بالأدب الروائي.

أما الفصل الثاني تحت عنوان: البعد الدرامي للشخصيات والمكان في رواية الفيل الأزرق، وهو عبارة عن دراسة نظرية تطبيقية، تناولت فيه الحالات النفسية التي مر بها أبطال الرواية من خلال تتبع مخطط توتر الذات وتفاعلها مع محيطها، وكذا البعد الدرامي للمكان بوصفه عنصرا فنيا جماليا من عناصر البناء الروائي المختلفة وهذا ما جسدته رواية الفيل الأزرق.

ثم ختمت بحثي بجملة من النتائج المستخلصة من الفصلين، ويليها ملحق يحتوي على التعريف بالروائي وأهم أعماله ثم ملخص رواية "الفيل الأزرق" كما استقيت مادة بحثي من عدة مصادر ومراجع أهمها:

_ أحمد مراد، الفيل الأزرق.

_ أرسطو، فن الشعر.

_ رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن.

_ عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.

– أنور عبد الحميد الموسى: في علم النفس الأدبي.

أما من حيث الصعوبات فقد واجهتنا صعوبات كثيرة في البحث، نظرا للأزمة التي تمر بها البلاد من حجر صحي أثر على عدم قدرتنا على توفير مراجع أكثر، لولا المساعدة التي تلقيناها من طرف الأستاذ المشرف الذي أمدنا بالعديد من التوجيهات والنصائح.

مدخل

لقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النص الأدبي وتحليله وتفسيره ودراسته ، فهناك علي سبيل المثال لا الحصر: المنهج التاريخي ، الاجتماعي ، الجمالي الفني ، النفسي.

هذا الأخير الذي سنتناول دراسته بدءا بتعريفه ، نشأته ، تطوره عند الغرب ، والعصر الحديث.

مفهوم المنهج النفسي :

المنهج النفسي في أبسط تعريفاته هو " ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الارتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية ، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية ، وخيوطها الدقيقة ، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة ." [1]

فالمنهج النفسي إذن هو منهج يقوم بإخضاع النصوص الأدبية للبحوث النفسية ، والكشف عن العلل والأسباب .

وللمنهج النفسي أهمية كبيرة في النقد الأدبي وتكمن في أنه " مضلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة منها النمو الإنساني من الطفولة إلى الرشد ، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج . وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات فإنها تعود فتجتمع وتشتبك في الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي[2] ".

فلا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة ، تحاول ربط الخصوصية بعوامله الإنسانية والمادية والزمنية ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري .

---

[1] – مقال : عبد الجواد المحمص : المنهج النفسي في النقد دراسة تطبيقية علي شعر أبو الوفاء ، ع 155، 1419

2– ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط 5 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، 2007 ، ص 332 .

نشأته :

للمنهج النفسي جذور بعيدة في النقد الأدبي ، تمثلت في " تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع ، فيمكننا أن نجدها في نظريات أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما إلى ذلك من ضرر اجتماعي ، طرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة ، كذلك نلاحظ أن نظرية التطهير عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة [1]" . فالمنهج النفسي إذن موجود منذ عهد أفلاطون وأرسطو و نظرياتهما .

ولم يخل التراث النقدي القديم من تلك النظريات الحاذقة " التي تدل على عميق الخبرة بالنفس الإنسانية ، ومدى تأثرها بالأدب وعن الروابط المتشابكة والمعقدة ، التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها لدى المبدع ولدى الملتقي من جانب آخر [2] " ، فالمنهج النفسي موجود في التراث القديم وذلك ما تجلى في نظرياتهم .

فكان بذلك ابن قتيبة من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد ." فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصر في إطار الباعث الشعوري كالغضب و الطرب و الشوق والحالات الشعورية الأخرى ليس أكثر"[3]. فابن قتيبة إذن هو أول من أشار إلى البواعث النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي .

أما القاضي الجرجاني فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله للملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عوامل مختلفة من طبع ورؤية وذكاء ، وإن اختلاف الشعر يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء

1- صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، ط1 ، منشورات السابع من ابريل ، 1426 هـ ، ص 80

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] –ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، الإصدار الثاني ، المكتبة الشاملة ، د– ب ، د– ت ، ص 06 .

أنفسهم . فلا بد " لدمث الخلق من أن يكون سلس الكلام ، وللجافي الجلف كز الألفاظ ، معقد الخطاب ، وقد كان القوم يختلفون في ذلك فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ..." [1]

ولعبد القاهر الجرجاني أيضا وقفات ونظرات في أثر الشعر على النفس ، من ذلك مزية النص ولطفه ، وبين ما يتسم به من غموض وبعد عن المباشر يبعثان في النفس دواعي الحنين إليه ورغبة في نيله لا شيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر ، يقول في أسراره : " من المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجمل وألطف ، وكان به أضن وأشغف[2] ".

فلكي يؤثر الشعر في النفس لا بد من أن يكون النص لطيفا ، يجمع بين الغموض والبعد عن المباشرة ، ويبعث في النفس الحنين والرغبة والشوق .

تطوره في الغرب :

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر ، بصدور مؤلفات سيغموند فرويد في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس ، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية [3] " .

ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن ما قبل فرويد هي مجرد ملاحظات عامة لا تؤسس المنهج النفسي بقدر ما يعتبر إرهاصات وتوطئة له .

---

[1] –علي ابن عبد العزيز الجرجاني ، الإصدار الثاني ، المكتبة الشاملة ، ص 05 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، الإصدار الثاني ، المكتبة الشاملة ، ص 50 .

[3]– صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ط1 ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 1417هـ ، ص64 .

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي " موقع أثري له دلالة واسعة ، ولا بد من كشف غوامضه و أسراره ، فالإنسان يبني واقعة في علاقة أساسية من رغباته المكبوتة ومخاوفه ، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال[1] " . كما يرى أيضا أن "اللاشعور" أو" العقل الباطني " هو :" مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل لكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها ، فالأدب والفن عنده ما هما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي[2] " .

فقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام " باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور ، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها.....فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف منها : التكثيف ، الإزاحة ، الرمز[3] " .

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية ، ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينهما وبين الإشباع عائق ما : كالتحريم الديني ، والحضر الاجتماعي والسياسي . ولهذا تكون الرغبة " حبيسة تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب لكنها تجد لنفسها متنفسا من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية".[4]

فالرغبات المقنعة التي تتضح للوعي تشكل " المحتوي الظاهر " الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها الصيغ المحرفة فتشكل " المحتوى الخفي " ، فما ينجم مثلا عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من ولع أو هاجس قار يتجاوز الطفل حينما يصل مرحلة الرشد ، لكنه يبقى في شكل

[1]– عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة الإصدار الثاني ، المكتبة الشاملة ، ص 50 .

[2]– صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 64 ، 65 .

[3] – المرجع نفسه ، ص65 .

[4]– ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 333.

ثوابت مستقرة أو محاورة كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة[1] .

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل ، وهي التي تحدد سمات الإنسان ، فإذا عانى الطفل شيئا من الحرمان في هذه المرحلة ، كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور ، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا، أصبح محكوما بجملة من تجارب الطفولية تلك ، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية[2] .

المنهج النفسي في العصر الحديث :

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال و أفادوا منه ، أمثال النويهي " الذي سعى إلى استنباط النفسية ، ومزاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس ، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه ، نتيجة إرهاف حسه وتوتر أعصابه ، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته [3]" ، مما قاد إلى ضرب من الشذوذ ، وأبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه .

وسعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس" إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بالنرجسية ، وهاتين الدراستين تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفس الفرويدي".[4]

---

[1]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]– المرجع السابق ، ص 334.

[3]– صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه ، ص 87 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 88.

ومن النقاد العرب الذين قاموا بدراسات في هذا المجال :(العقاد في كتابه : ابن الرومي حياته من شعره ، (طه حسين في كتابه : مع أبي العلاء في سجنه ، (أمين الخولي في كتابه : البلاغة وعلم النفس ، (ومحمد خلف الله في كتابه : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده

مصطفى سويف والمتتبع لبداية الاتجاه النفسي في النقد القديم يجد عدة آراء حول هذه البداية منها ما ذكره الدكتور مصطفي سويف في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني ، حيث يرجع نشأة الاتجاه النفسي إلى الأستاذ أمين خولي وذلك بناء على نشره سنة 1945 في مجلة علم النفس تحت عنوان " علم النفس الأدبي بينما ينشر الأستاذ محمد خلف الله احمد سنة 1947 كتابه من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، حيث ينسب النشأة إلى نفسه و الأستاذ أحمد

أمين بناء على قيامه بتدريس طلبة الدراسات العليا صلة علم النفس بالأدب سنة 1938 [1] غير أن الدكتور احمد كمال زكي يرى أن العقاد كان قد سبق أمين الخولي بسنوات إلى الاستعانة

" بنتائج علماء التحليل النفسي " ، غير أن هذا الرأي يتحدث عن علم النفس النظري فهو يدين بالفعل للأستاذين محمد خلف الله وأحمد خولي.[2]

[1]– مقال المنهج النفسي الحديث في النقد العربي ، ص1 .

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الفصل الأول : جدلية العلاقة بين الدراما ورواية الفيل الأزرق

أولا: مفهوم الدراما ، نشأتها ، الدراما والرواية ، حدود الرواية الدرامية

ثانيا:الصراع النفسي في النص الروائي

1- مفهوم الصراع وأنواعه .

2-التحليل النفسي للعمل الأدبي .

1: مفهوم الدراما بصفة عامة

تعد كلمة دراما من الكلمات المنتشرة على ألسنة الناس، فإذا وجد موقف ينقلب إلى حزن يقولون لقد انقلب الحال إلى دراما، وإذا حدثت فاجعة لأحد الأشخاص وأدت لوفاته يقولون انتهت حياته بشكل درامي، وقد يعني هذا أنه عندما ترتب بعض الأحداث أو المواقف بطريقة معينة ويحدث شيء غير عادي وتتورط بعض الشخصيات في مواقف معينة يحدث عنها صراع يعتقد الكثيرون أن هذا درامي.

والواقع أن الصواب لم يجانبهم كثيرا، ونلاحظ أن هناك تشابه كبير بين القصة والدراما بهذا المفهوم[1].

ويرجع أصل تسمية دراما إلى اللغة اليونانية، وتعني الفعل أو الحركة، وإذا نظرنا إلى كلمة دراما على أساس أنها حركة أو حدث فهي محاكاة لأن المحاكاة تشمل على العمل والحركة والحدث[2]. وقد كان أرسطو أول من تناول هذا المصطلح في كتابه فن الشعر، وأوضح أنه عبارة عن محاكاة للفعل البشري، والحقيقة أنها تتألف من شقين أولهما عمل المؤلف والثاني عمل التجسيد.[3]

وعندما انقلبت كلمة دراما إلى اللغة العربية انقلبت كلفظ لا كمعنى، فبعض الناس يطلق تعبير الدراما على حدث مؤثر ينطوي على مأساة، وأحيانا نستخدم الدراما بمعنى مسرحية. وقد عرف قاموس أكسفورد للمسرح "الدراما": على أنها أي حدث مؤثر ينطوي على صراع ويتضمن حلا لهذا الصراع.

[1]– عبد الرحمان درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي، مكتبة نانسي، دمياط،2005، ص:20.

[2] -زينب سعيدي : النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية، رسالة ماجيستر، 2011، ص77.

[3] – رشاد رشدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط1، 1992، ص43.

ويرى حسين رامز، أن الدراما شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة، تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات.[1]

ويعرفها عدلي رضا، بأنها شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة، عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات[2]، وحوار الأحداث يأخذ شكلا، والحبكة لها شكل وهدف وتلتزم بالخلفية والزمان والمكان.

هذا ويطيب لبعض الدارسين أن يطلق لفظ الدراما على المواقف المحزنة، والتي تنبثق فيها الابتسامة من خلال الدموع كشعاع يضئ بين سحابتين، وهنا تكون الدراما وسيط بين التراجيدي والكوميدي، ولعل هذا المفهوم هو السائد عند العامة، حيث يرون أن الدراما هي تعريف مختص بالتمثيليات ذات الطابع القريب من التراجيدي[3].

ومن التعريفات السابقة يتضح لنا، أن مفهوم الدراما يجمع بين كل ما هو قصصي وما هو تمثيلي، فالدراما ترتبط بالحياة الإنسانية، الإنسان ومشاكله في هذه الحياة سواء كانت اقتصادية أو دينية أو اجتماعية.

نجد أيضا في فن الشعر أن الدراما التي تتمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا وهما محاكاة لأفعال يقوم بها أناس ترجع إلى كلمة دران:**Dran** التي تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي "دراما" **Drama**، ومعناها الحرفي: يفعل–أو عمل يؤدى.[4]

---

[1] - ماجدة مراد : شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما، ط1، {د، ب}، عالم كتب للنشر والتوزيع،2004، ص94–95.

[2] – عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، القاهرة، دار الفكر العربي، 2003، ص30.

[3] - عز الدين عطية : الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجيستر جامعة غزة، 2010، ص30.

[4] - ينظر أرسطو : فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص25–26.

لقد كتب أرسطو في كتابه فن الشعر أنه لدى الناس منذ الطفولة غريزة التشخيص، ومن هذه الناحية يختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى، في أنه أكثر قدرة منها على المحاكاة، وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها الناس دائما في التشخيص.

يكشف أرسطو عن جوهر الدراما في عبارتين ألمع مما كتب عن المسرح، ولو تأملنا لحظة لسوف نرى كم كان مصيبا حين قال: "منذ سنواتهم المبكرة يعشق الأطفال ارتداء ملابس وأداء ألعاب، كما يحب الصبية أن يقومو بأدوار "رعاة البقر"، والهنود والعسس واللصوص، وتفضل الفتيات الصغيرات بصورة عامة أن يلعب دور الأم، حيث أن هذه الطفلة لا تفعل أكثر من تمثيل دور تعلم أنها ستقوم به بصورة جادة حينما تعتلي مسرح الحياة الحقيقي، فكل يوم ندعي لنلعب مئات الأدوار. وأرسطو يخبرنا أنه لدينا غريزة المحاكاة أو التمثيل، وأننا نتعلم دروسنا عن طريق استخدامنا لهذه الغريزة."[1]

لقد انتهى أرسطو في مقولته إلى اللذة التي يجدها الناس دائما في التمثيل، وفي تفسير هذه اللذة التي نتلقاها عند مشاهدة مسرحية يطرح أرسطو على بساط البحث نظريته في التطهير، أي تطهير العواطف. يقول أرسطو:" أن الإنسان يتمتع بمشاهدة المسرحية أو تمثيل الحياة، وأنه بعمله هذا يمكن لمشاعر الشفقة، والخوف أن تستثار بعنف ثم تزال بالتطهير، وذلك بإحساس التفريج المتولد عن أن الكوارث التي عانتها الشخصيات على خشبة المسرح لم يصبه شيء منها."[2]

[1]– لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح والدراما، ترجمة أحمد سلام محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج 1، ط 1، 1986، ص8.

[2] - لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح والدراما، م س، ص9.

فالمحاكاة فطرية في الإنسان، هذا الأخير الذي يشعر بالمتعة عند محاكاته لعمل ما، والشاهد على ذلك هو التجربة. فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء إلا أننا نستمتع برؤيتها محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه، والتعلم يعطي أعظم المتع لسائر البشر، وسبب استمتاع الإنسان بالصورة هو أنه يتعلم منها، ويكتسب معلومة، أو يستنبط ما تدل عليه.[1]

إن أقدم المسرحيات التي في حوزتنا، والتي كتبها اليونان لتمثل في الأعياد إكراما للإله ديونيسوس والتي تحمل كل دلالة تشير إلى أصلها الديني، أو شبه الديني القوي للمسرح، عامل له من الأهمية أكثر مما هو مفهوم بصورة عامة. فالدراما ليست شكلا مصطنعا من أشكال التسلية، وليست وسيلة بارعة من ابتداع عارض مسرحي، " إن الدراما لم تخترع مطلقا ولكنها فقط تطورت، فهذه المسرحيات التي في حوزتنا تطورت بصورة تدريجية عن الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى إكراما للإله ديونيسوس، إنها تحمل آثارا قوية للعبادة ذات الشعائر والطقوس الدينية، وخاصة في وظيفة الجوقة ووجودها، فهاته الرقصات والتراتيل الدينية التي كانت تؤدى اتخذت تدريجيا شكلا دراميا أكثر حيوية وجلاء."[2]

فالدراما هي إحدى وجوه الحياة التي تشق طريقها إلى الأمام بصورة مستمرة، ولا نستطيع أن نمضي قدما في دراسة أي دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة للتخطيط الدرامي.

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع، أي اصطدام أفراد معارضين، أو عواطف متعارضة، وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعا يكون هذا الصراع شخصيا محضا،

[1] - أرسطو : فن الشعر، مصدر سابق، ص79.

[2] - لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح والدراما، م س، ص10.

فيكون الاصطدام بين الخير والشر كما هما مجسمان في بطل القصة، ولكن قد يتخذ الصدام أشكالا أخرى متعددة فيكون بين البطل والقدر، أو الظروف (أوديب ملكا)، أو بينه وبين القانون (أنتجون)، أو بين البطل والقوى الخارجية المصاحبة للصراع الداخلي الذي ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون في صراع مع نفسه (هملت) و(ماكبث)[1].

مهما يكن فإن أساس التمثيلية قائم على نوع من الصراع، هذا الأخير الذي يعد من أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي، وبوجود قوتين رئيسيتين متضادتين يوجد الصراع، وينتج عن تقابل هاتين القوتين أو التحامهما ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها إلى نهاية أو ختام محدد أو مفتوح.

وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي، وبانتهائه ينتهي التصميم الحقيقي. ولما كانت المتعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته، فإن حركة التصميم ستتيح بالضرورة سبيلا تام التحديد والانضباط.

فالتعقيدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة تظل تتزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجها إلى الانتصار النهائي للخير على الشر، أو العكس وإن تخلل ذلك بعض العقبات الثانوية، وهكذا يمكن التمييز في أي مسرحية ما يسمى بالخط الدرامي ويتكون من:

1) الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع.

2) حركة النهوض أو النمو أو التعقيد، وهي جزء من الدراما يستمر فيه الصراع.

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي، بحث من تقديم محمد الطاهر مدور، موفم للنشر، د.ط، 1992، ص185.

3) نقطة التحول وفيها يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على الفوز والتغلب، بحيث يضمن النصر.

4) حركة الهبوط أو الحل وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير فيها اتجاه الحوادث إلى النصر النهائي.

5) الخاتمة أو الكارثة، وفيها ينتهي الصراع.

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية[1]. والتطور في هذا الخط الدرامي ينشأ من عدة تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية، ومصيرها المحتوم، ويتلخص هذا الخط في النقاط التالية:

أ. المقدمة.

ب. فعل يؤدي إلى تصاعد الحدث.

ج. ذروة.

د. فعل يؤدي إلى تحقيق التصاعد.

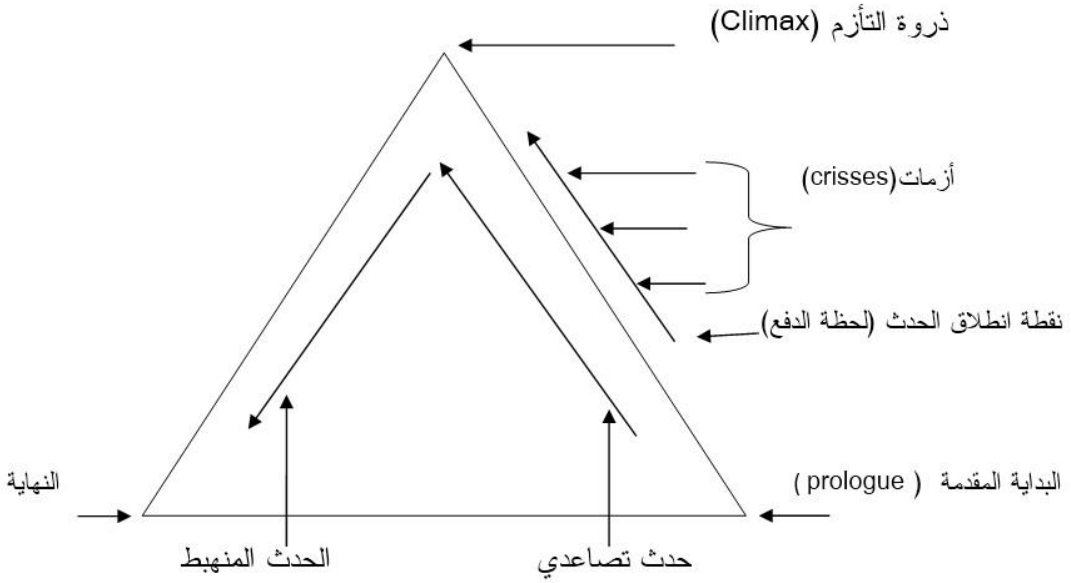
هـ. الحل.[2]

والبناء الدرامي مثله مثل البناء المعماري له مغزى ومعنى، وعناصر أساسية ((ويعد البناء في الدراما مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض، وبالكل العام.))[1]

[1] –أحمد أمين: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص186.

[2] – رضا عبد الغني الكساسية: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004 ،ص252.

ويعد الناقد الألماني جوستاف فريتاج (1816–1895) أول من عمل ترسيمة الدراما على وفق خط بناء الفعل الدرامي في النص المسرحي لمأساة تقليدية، وجاءت ترسيمته هذه على شكل هرمي، و عرف تصوره هذا بهرم فريتاج المكون من ثلاثة أضلاع احتوى الضلعان القائمان على خط مسار الحدث الدرامي كما هو موضح بالشكل:



مرتسم فريتاج (هرم فريتاج)

كانت هذه ترسيمة الدراما التي وضعها فريتاج، غير أننا نجد الكثير من الدراميين استعملوا توزيعات أخرى في رسمهم لأسس البناء الدرامي، إلا أنها لا تختلف كثيرا عن الشكل، أو بالأحرى عن المرتسم الذي وضعه فريتاج.

البناء الدرامي ويسمى أيضا التأليف الدرامي، وهو المسار الذي يجب أن تسير فيه الأحداث من البداية إلى النهاية، وله تعاريف عند أهل الاختصاص، اختلف في صيغتها واتحد في مفهومها. فقد عرفته أنجا كاريتنيكوفا بقولها: "... ويعتمد تطور الحبكة على ثلاثة نقاط

[1] –فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2001، ص68.

البداية (متى؟ وأين؟ وكيف يبدأ الحدث؟)، والذروة (أعلى نقطة في التوتر الدرامي)، الحل (كيف ينتهي الحدث). "[1]

لقد عرف أرسطو التراجيديا بأنها: "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي(فعل) لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير." [2]

يوضح لنا أرسطو أن للفعل في الدراما طول معين، ولهذا الطول بداية ووسط ونهاية، والبداية لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، ولكن يتحتم أن يعقبها بالضرورة شيء. << فالقصة مبنية بناءً صحيحاً لا تبدأ أو تنتهي كيف ما اتفق، وإنما يجب أن يكون لفعلها طول محدد لأن جمال العمل الفني يتوقف على حجمه، وعلى تنظيم أجزائه. فلا يكون متناهيا في الصغر حتى يفقد جماله، ولا متناهيا في العظم فلا نستطيع استيعابه مرة واحدة. >>[3]

يضيف أرسطو قائلا: لما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون، فإنه لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تحدد صبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية، وهي:

1 – الحبكة. **2 –** الشخصية. (1 و2 يشكلان معا مادة المحاكاة).

3–اللغة. (وهي طريقة المحاكاة).

4–الفكر. **5 –** المرئيات المسرحية. **6 –** الغناء (القيم الصوتية).

---

[1]– إنجا كاريتنيكوفا: كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الحضري الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999 ص1.

[2]– أرسطو: فن الشعر، م س، ص95.

[3] - المصدر نفسه، ص31.

(وتشكل العناصر الثلاثة الأخيرة موضوع المحاكاة الدرامية).

وقد استخدم معظم الشعراء والدراميين هذه الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعي أن كل مسرحية تحتوي على عناصر للمشاهدة، كما تتضمن شخصية وحبكة ولغة، غناء وفكرا.[1]

وجاء في القاموس المسرحي لباتريس بافيس[2]؛ أن تحليل البناءات الدرامية للعمل المسرحي تأخذ أكبر قسم في الكتابة المسرحية، والمنهجية البنيوية ساعدت كثيرا على تشكيل مستويات العمل، وإدماجه كظاهرة كلية ضمن نسيج درامي عام. ويشير البناء بأن الأطراف المكونة للنظام الدرامي جاءت حسب ترتيب ينتج المعنى الكامل. لكن يجب ملاحظة عدة أنظمة في كل عرض مسرحي: الحكاية أو الحركة، الشخصيات، العلاقات المكانية، والزمانية، هيئة المشهد .... .

فلكل عرض مسرحي مجموعة من الأنظمة؛ هذه الأخيرة التي تدخل في تكوين البناء الدرامي. هذا الأخير بدوره لكي يكون سليما يجب أن يقوم على شخصيات ذات أبعاد محددة

تعطي تبريرا منطقيا لتصرفاتها، في ظل الأحداث التي تمر بها؛ ولكي تكون كذلك فإنه لابد على الكاتب من بنائها من خلال أبعاد ثلاثة هي: البعد المادي (الجسماني)، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي. حيث أن اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة هو الذي يمنحها سمات العمق.

ويبقى السؤال المطروح، ما المطلوب من الشخصية لتكون مثيرة، أو درامية؟ إن أية إجابة عن هذا السؤال قد توقعنا في الخطأ، لأن أية شخصية إنسانية يمكن أن تكون مثيرة ومؤثرة إذا ما قدمت في الوقت المناسب، وفي اللحظة الملائمة، وبعبارة أخرى فإننا قد نحتاج أحيانا إلى الشخصية العادية تماما لنأخذها بالمقابلة مع الشخصيات الرئيسة. بل قد نحتاج

[1]– أرسطو: فن الشعر، م س، 95–96–97.

أحيانا إلى شخصيات قبيحة أو شخصيات غبية فالتغاير والمقابلة عناصر أساسية في الأعمال الدرامية الغنية بالشخصيات؛ فالشخصية الدرامية بشكل عام هي شخصية فيها المزيد من التوتر، فقد تكون أكثر تلوينا أو حساسية أو شدة جذب للانتباه، ولفتا للنظر أو على الأقل أكثر من " شيء ما " من الشخصية العادية المتوسطة، ويمكن القول أن: الشخصيات في كل الكوميديا والتراجيديا أقرب إلى أن تكون دائما شخصيات فريدة على نحو ما[1]، والشخصية من أهم عناصر الدراما، وهي التي تجعل العمل الدرامي له هدف مؤثر.

كما يبدي أرسطو أربع ملاحظات على الشخصيات:

1-أن تكون فاضلة ومؤثرة، ولكي تكون كذلك يجب جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها.

2-أن تكون ملائمة حتى تكون مقنعة ومؤثرة. فهناك مثلا نوع من الشجاعة الرجولية لا يليق إسناده إلى المرأة.

3-التشابه، أي أن يكون لها شبيه في الواقع، أي تكون تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية.

4-التناسق أو ثبات الشخصية وتناسقها في أفعالها، وتصرفاتها حتى نهاية المسرحية؛ أي عدم تعرضها للتغيرات المفاجئة[2].

ومجمل القول أن الأساس المهم لتحقيق جودة الشخصية في الدراما هو عدم فقدان هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي، وألا يفرض المؤلف نفسه عليها، وتصوير الشخصية يأتي في المرتبة الثانية حسب ترتيب أرسطو لأجزاء الستة التي سبق الحديث عنها. غير أن أهم هذه الأجزاء على الإطلاق هي الحبكة.

[1]- أسامة أحمد علي وعبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر، مصر، ط1997،1ص156.

[2]- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو حتى الان، م س، ص149.

إذ تعد الحبكة – في رأي أرسطو – أهم أجزاء التراجيديا على الإطلاق، بل هي روح العملية الدرامية، لهذا يجب أن تحظى بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدي، وأهمية الحبكة أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري؛ فقد يشيد قصر من الرخام وآخر من الحجارة طبقا لخطة واحدة، فلا اختلاف بين البنائين إلا إذا اختلفت خطة احديهما عن خطة الآخر.[1]

فالحبكة هي الجزء الرئيسي في بنية المسرحية، فقد وصفها أرسطو بأنها روح التراجيديا، وحياتها. فهي ليست مجرد قصة تشمل عليها المسرحية، وإنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النص الدرامي؛ وإذا ما عدت على أنها التنظيم العام الذي يحاول الكاتب تحقيقه، فإن العناصر الخمسة الأخرى السابقة الذكر يمكن عدها كأجزاء لهذا التنظيم. بمعنى آخر إذا كانت الحبكة هدف يجاهد الكاتب من أجل الوصول إليه في بنائه المسرحي، فإن الأجزاء الخمسة الأخرى تعد كوسائل لتحقيق هذا الهدف.

ولما كان المسرح << ظاهرة اجتماعية، بل وضرورة اجتماعية لا ينفصم فيها جانب المتعة عن جانب التنوير والتربية>>[2] وجب على المؤلف الدرامي أن يحرص على عمق الفكرة، وطبيعة الشخصية التي يرجى منها أن تترك أثرا في أثناء تصويرها للأحداث، والمواقف.أما الجزء الرابع من الأجزاء التي حددها أرسطو هو اللغة، هذه الأخيرة التي عدها أرسطو أنها التعبير عن الأفكار بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر[3].

واللغة الشعرية أمر عرف بل ووجد منذ أقدم العصور، وهي نوع من التعبير اللغوي جاء من خلال الاحتفالات التي كانت تقام تمجيدا للإله ديونيسوس، ومن هذا التكوين الشعري خرجت أولى أشكال الدراما. بل وأولى أشكال المسرح الشعري. وأنواع الشعر على اختلافها

[1]– ينظر أرسطو: فن الشعر، م س، ص29–30.

[2] – رياض عصمت: البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980، ص22.

[3]-ينظر أرسطو: فن الشعر، م س، ص99.

ليست إلا طرق محاكاة، هذه الأخيرة التي تعد العامل المشترك بين الشعر ومختلف الفنون الأخرى.

1-1- نشأة الدراما:

يقول أرسطو أحد الرواد الأوائل في نقد وتحليل الدراما أن المحاكاة بما هي فعل أو حركة غريزة في الإنسان منذ طفولته، يتميز بها عن الحيوانات الأخرى ويتلقى بها معارفه الأولى. وهذا ما يدل على أن جذور الدراما تمتد لتشمل البدايات الأولى لظهور الإنسان على وجه الأرض، وهو ما يمكن عده صورة مبسطة لنشأة الدراما على المسرح بصورة لم تكتمل عناصرها بعد.[1]

بعد أن كان الإنسان يحاكي في بدايته الأولى ما حوله من قوى طبيعية، ظهر بعد ذلك شخص يجمع بين صفات العالم المنظم الاجتماعي لأفراد القبيلة، و صفات الكاهن ليكون همزة وصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، و يقود حركات المجموعات الراقصة أو الحركات التمثيلية الصامتة، ويصممها في البداية لتأخذ تلك الشخصية فيما بعد صورة الكاهن الذي يعلم أفراد القبيلة مبادئ الشعر و الصلاة، عن طريق الرقص و الغناء تقربا للآلهة التي تمثل قوى الطبيعة، و أصبح الكاهن مع مرور الوقت رمزا للقوة و السيطرة و قوى الطبيعة فتعقد له الشعائر الجنائزية إرضاء لروحه و تقربا منه و كل هذه الأشكال و التعبيرات تمثل الجذور الأولى للدراما عند اليونان بما أن المسرح اليوناني هو أصل الفكر الدرامي الأوربي.[2]

[1]- ماجدة مراد: شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، م س، ص: 94.

[2] -عبد الرحمان ياغي، الجهود المسرحية الإفريقية والعربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، 1980، ص: 9.

يرى عبد الرحمان ياغي : أن الدراما المصرية أقرب إلى الكمال من الدراما عند "سخيلوس و سوفوكليس و يوريديس " ، و لكن مهما كثر الجدال و تباينت الآراء و تزاحمت المناقشات، فإن مما لاشك فيه أن المسرح اليوناني كانت له بصماته الواضحة .

1-2-الدراما والرواية

للرواية علاقة وطيدة بالدراما فلا تقتصر الدراما والصفات الدرامية على ما يكتب المسرح في شكل مسرحيات، ولكن لم يكن ممكنا حتى بداية القرن التاسع عشر أن يظهر شكل درامي قادر على تجاوز درامية المسرح في العمق والحيوية[1]. فلا شك أن الرواية خلال مائة سنة الأخيرة كانت الشكل الأدبي الرئيس، والرواية والدراما تشتركان في الشخصيات، الأحداث، الحوار الذي يجري بين الشخصيات، لكن الوظيفة الدرامية للحوار تختلف بشكل قليل في الرواية عنها في الدراما، غير أن دراما الرواية لا تعتمد كثيرا على الحوار، ومن الممكن للروائي أن يخلق مشهدا دراميا من دون حوار.

فالاختلاف بينهما يكمن في الحوار، فالدراما لا تستطيع الاستغناء عنه والعكس صحيح بالنسبة للرواية.

1-2-1 -حدود الرواية الدرامية:

يميز الباحثون في العادة بين أشكال من الرواية هي : رواية الحدث ، ورواية الشخصية والرواية الدرامية، أما رواية الحدث فيعد الحدث العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي ، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي ومن طبيعته دائما يخدم الحبكة وتكون طبيعة

[1] – عبد الرحمان لؤلؤة ، مج3، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د ، ب ، 1983،ص : 432- 433

الشخصيات وقدرتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث ، ويعمد إلى إثارة خيال القارئ وإدخاله في عوالم افتراضية، وتحقيق المتعة له، أما رواية الشخصية فتعد الشخصية هي العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي، ولا تفهم على أنها جزء من الحبكة بل العكس من ذلك وجودها 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 جزء من آليات الحبكة _ إشارة إلى رواية الحدث_ ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط 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 أن أي تغير في موقف يتضمن دائما تغيرا في الشخصيات، كما أن كل تغير درامي أو نفسي خارجي أو داخلي لكليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يشكل من شيء منهما معا، ومن تلك الزاوية تتفرد الرواية الدرامية عن رواية الحدث ورواية الشخصية أن حبكتها جزء من معناها.[2]

والفرق بين الحبكة في الرواية الدرامية وغيرها من الروايات يتمثل في الاعتماد 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

[1]– أودين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر،1965، ص39.

[2]- المصدر نفسه، ص41–42.

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 تلك القوة ضرورية جدا، ولذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر وادخاره لمناسبات مهمة. [1]>>

2: الصراع النفسي:

2-1-مفهوم الصراع

الصراع هو قانون من قوانين الحياة الأساسية،[2] فالكائنات الحية تصارع من أجل البقاء ويتمثل الصراع في وجود دافعين من الصعب إشباعهما في آن واحد. [3]

والصراع بمعناه الشامل هو: تعارض الفرد بين قوتين أحداهما دافعة والأخرى مانعة، وكثيرا ما يجد الإنسان نفسه أنه لا يستطيع أن يشبع إحداهما، خوفا من أن يؤدي هذا الإتباع إلى الوقوف في صعوبات لا يرضى عنها المجتمع. [1]

[1]- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،2000،ط1، ص255.

[2]- مروان أبو حويج: مدخل إلى علم النفس العام، دار البازوري، الأردن، ط1، 2012، ص220.

[3]- المرجع نفسه، ص220.

يطغى مفهوم الصراع في هاته الرواية بشكل كبير، فالبطل يعيش صراعا في حياته وهذا الصراع يتجلى في حواراته الداخلية والخارجية.

2-1-1 الصراع الداخلي

وهو عبارة عن حوار بين أنا المتكلم وأنا المستمع مصاغ بلغة داخلية[2]، فالمونولوج الداخلي يتم داخل الشخصية، فهي إذن تتحاور مع نفسها، ونفس أخرى وبلغة داخلية والمونولوج الداخلي يجري داخل الشخصية، وهذا ما أكده محمد وتار في قوله: يجري المونولوج داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقوم بإدخال القارئ إلى الحياة الداخلية للشخصية ومن دون تدخل الكاتب.

2-1-2 الصراع الخارجي

مادامت الدراما تختص بالعلاقات الاجتماعية والنفسية فإن الصراع الدرامي يكون بالتالي صراعا نفسيا، وقد ينشأ بين شخص وأشخاص آخرين، أو بين الشخص والبيئة، فالصراع الذي لا يتعامل مع سلوك الإنسان في علاقته بأشخاص آخرين أو البيئة لا يصلح صراعا نفسيا واجتماعيا حتى يحقق الأهداف المحددة والوصول بالصراع للأزمة[3].

[1]– حسن الداهري: سيكولوجية الإبداع والشخصية، دار صفاء، عمان، ط1، 2008، ص132.

[2] – رولان دورون: موسوعة عالم علم النفس، تعريب فؤاد شاهين، دار عويدات، لبنان، د.ط ،1997، ص709.

[3] - عبدالواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج3، ط1 ،1983، ص427.

2-2 التحليل النفسي و الرواية:

الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تطرقا للتحليل النفسي عن الإنسان في أيامنا هذه وذلك للأسباب التالية:

1) تعقيد العلاقات الإنسانية ومتطلبات الحياة الاجتماعية المتزايدة مما يشكل ضغطا مستمرا على الفرد وبالتالي على الأسرة والمجتمع بصفة عامة.

2) طول الرواية ما يقارب387 صفحة مما يتيح للروائي الفرصة للتعرض لمكونات شخصياته بإسهاب، فيروي أحلامه وآماله وحواراته الداخلية وذكرياته البعيدة والمؤلمة.

3) الأدب عموما والرواية خصوصا مؤهلة للعب دور من يتوقع المستقبل إذ أن عين الأديب ترى ما لا يراه الإنسان العادي ولا حتى يخطر في أحلامه، فحكمته وحسه المرهف وخوضه في أغوار النفس البشرية، تمكنه من استقراء الحاضر بناء على تجارب الماضي لاستشراف المستقبل.

فرويد :

إن التشعب في نظريات فرويد والتفصيل في آرائه قد يميلنا عن الغرض المقصود، وهو ما يقضي منا تجنب الخوض فيها، لأنها أقرب إلى اهتمام علماء النفس منها إلى الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه، وليس من شك في استقصاء أهم ما جاء به فرويد واختزال مفهومه فيما له علاقة بالأثر الأدبي، وتكثيف نظرياته في صفحات معدودة، يولي فرويد اهتمامه إلى مسألة اللاوعي حيث يتم التعرف من خلال ذلك على المعالم الأساسية التي توحد المبدع بصنيعه على المصدر الحقيقي للخلق الفني، وهو ما جاء به عن طريق تفسير الأحلام، كما تبينه دراسته عن " أوديب" التي أبدت كثيرا من التأويلات فيما تثبته التجارب من أن " **كل حلم**

سيبدو بعد التحليل الكامل تحقيق لرغبة ، وذلك بعد شعورنا بارتواء هذه الرغبة عن طريق النوم ، أو ما نحققه من أثر وهو ما يعطي الصورة الخفية لدلك المجهول الضائع وفق ما تمليه الحدود التأويلية للأحلام.[1]

ـ الحلم يلعب دورا ووظيفة في حراسة النوم، وتجعل النائم لا يستيقظ، وبذلك يبتعد عن القلق والاضطراب والاستيقاظ، وقد وضع فرويد مجموعة من الرموز يستعان بها لفهم الحلم وتفسيره.

ـ أكد فرويد على أن أنماط عمليات اللاشعور تجعل من الممكن فهم الظاهرة النفسية والتي تتجلى في الأحلام من خلال تحليل عمليات اللاشعور، كما وجد فرويد في الأحلام خادمة لحماية النوم ضد إزعاج الدوافع النابعة من خبرات الحياة؛ أي الدوافع والأفكار غير المقبولة تدعى محتوى الحلم الباطن أو الكامل أي الخفي، كما أن معرفة آليات اللاشعور تسمح للمحلل باسترجاع عمل الحلم والعملية التي يتم فيها تحول الحلم من كامل إلى معلن أو ظاهر، حيث تسمح له باكتشاف ما هو خفي داخل دينامية النص الناتج عن اللاوعي الذي "**يجسد تحقيق أمنية مستحيلة في الواقع.** "[2]

ـ الحلم حل وسيط في التوفيق بين الرغبات اللاشعورية المكبوتة والمقاومة النفسية التي تسعى إلى كبت هذه الرغبات اللاشعورية، بالإضافة إلى أن الأحلام التي يعيشها الإنسان سواء في الواقع المتخيلة، تجعل الفنان والشاعر يبدع عمله الفني ويكون هذا الأخير مخفي فيخرج إلى العلن.

[1]- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2010، ص63.

[2]–عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، نقلا عن: ترجمة سعاد الشرقاوي عن اوسبورن الماركسية والتحليل النفسي، دار المعارف، ط2، 1980، ص 42.

إن هذه النظرة في مفهوم فرويد لعملية الإبداع التي ترتبط بين الأثر ومبدعه ، هي نتيجة للحتمية التي توصل إليها من أن هذا الأثر هو مظهر من مظاهر الهذيان الناتج عن العصابيين الخلاقين المبدعين، فهذه النظرية نابعة أساسا من العصاب الذي يشكل مجموعة من الأعراض المرضية، والذي يتجلى بشكل واضح في أعمال الفنانين وهي منحدرة من لاوعي كل منهم في شكل رمزي، إن تصور الفنان على هذا الشكل وتصنيفه في خانة العصابيين كما يزعم فرويد، يقتضي منا فصله عن المجتمع الذي يعيش فيه بل عن واقعه، ونزوعه إلى العالم الخيالي، وهو تصور يبدو سهلا، غير أن مفهوم الواقع عند فرويد قد يصل اللاوعي، على أن هذا الأخير قابل للتفسير لمنطق الواقع، واقترابه منه بفعل الأثر الإبداعي، وهو ما عبر عنه بقوله: " **الفنان هو في الآن نفسه انطوائي يقترب من العصاب فهو تحت وطأة دوافعه المهتاجة، يود الاحترام والنفوذ والغنى والمجد وحب النساء، ولكن ليس لديه الإمكانيات لتحقيق رغباته هذه، ولذلك فكل رجل غير راض عن وضعه يتحول عن الواقع ويركز انتباهه، وغريزته الجنسية لا عن الرغبات التي اصطنعتها حياته الخيالية الأمر الذي يقوده بسهولة إلى العصاب**". [1]

ـ يريد فرويد أن يوضح بأن العلامات العصابية هي العلامات التي تبحث عن المكبوت وهي تكوينات تسمح لهذا الأخير أي المكبوت بالنجاح أخيرا في اقتحام الشعور الذي كان محرما عليه.

ـ إن تحقيق الأثر مكافأة من نزوات إغرائية لغرائز جنسية هو من اهتمامات فرويد، وشغله الشاغل، من حيث كون هذه الغرائز تتمثل في حياة المرء منذ صباه، ثم تتطور تدريجيا بمراحل معينة، يسهب فرويد في تحليله لها ليصل إلى الأوليات النفسية التي تربط الأثر الفني بالغرائز

1-عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في الشعر العربي ، ص 65، نقلا عن : جان لوي بودري : فرويد والبداع الأدبي/ الفكر العربي المعاصر ، ص: 130 .

الجنسية بدوافع لا واعية ترسبت في لا شعور المرء _ منذ صباه _ في مهد حياته التي استقاها من ليوناردو دافينشي، و أوديب ، ثم هاملت الذي أعطى له المفاتيح الأساسية لمعنى حقيقة الكبت، وانتشاره في المجتمع ، ولأن الغرائز الجنسية هي العماد الأساسي في تحريك الظواهر النفسية، كما أن الطبيعة الغريزية تحاول جاهدة أن تسيطر على جزء أكبر من اللاشعور.[1]

إن الغرائز الجنسية تتولد مع الإنسان منذ الطفولة، وتتطور معه، فقد ربط فرويد هذه الغرائز بالدوافع اللاواعية، كما أن هذه الغرائز هي التي تتحكم في الظواهر النفسية.

ولعل هذه النظرة تستكشف لنا تذوق فرويد للأدب ، والتي استقى منه رؤيته النفسية ومذهبه في التحليل النفسي بصفة عامة، القائم على دراسة شخصية الفنان من الداخل وما تجول لها من أمور فطرية كامنة تحت الشعور بكل ما يحيط بها من غرائز، ونزوات بدءا من مراحل الطفولة، وانعكاس ذلك على عمله الفني بشكل يبدوا فيه هذا الأثر نابعا من اللاشعور الشخصي، في حين تجاهل فرويد ما كان ينبغي أن يتساءل عنه حول الطرق المؤدية إلى إفراز هذا النتاج، وبهذه المراحل أو تلك، أو تعاطي هذا الأثر دون ذاك من إبداعات الخلق الفني[2].

وعليه فان فرويد يتذوق الأدب في الأعمال الأدبية وتقوم دراسته على شخصية الأديب من الداخل ويعتبر أن الغرائز والنزوات التي تحدث في مرحلة الطفولة هي انعكاس على عمله الإبداعي.

يونغ:

[1]– عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في الشعر العربي، م س، ص66–67.

[2]– المرجع نفسه.

أما يونغ أبعد أثرا، فالجديد عند يونغ هو اللاوعي الجمعي: فاللاوعي الجمعي لم يكن وعيا في يوم من الأيام، ولم يكن فرديا، بل وجد في إطار اجتماعي يتوارثه الإنسان منذ أبد الدهر البعيد، لذلك فهو واحد عند جميع الناس، يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخيل. [1]

ـ انتقد يونغ بشدة فرويد ونظريته الجنسية، وميز بين نوعين من اللاشعور هما اللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي، فيقول إن ثمة لا شعور آخر هو أكثر أهمية ... يتمثل في اللاشعور الجمعي الذي هو نتاج خبرة بشرية راكمتها الحياة الإنسانية خلال آلاف السنين، اللاشعور الجمعي لهذا المعنى يمثل خبرات الماضي وتجارب الأسلاف وهو منطق يونغ[2].

إن ترسبات التجربة الإنسانية لها ما يبررها في اللاوعي الجمعي فاللاشعور الفردي أولى أهمية من اللاشعور الجمعي الذي عادة ما يكون تشكله خاضع لأحداث كبرى الذي من الصعب تغييره عكس اللاشعور الفردي.

ـ في حين يرى كارل غوستاف يونغ أن أستاذه فرويد غالى كثيرا في إعطاء الأهمية الكبيرة للغريزة الجنسية حين عدها سبب نشأة العصاب عند الفنانين، والباحث الأول عن الفن والحق أن يونغ يوافق أستاذه على مبدأ اللاشعور بوصفه مظهر من مظاهر الفن، ويسميه اللاشعور الفردي والشخصي أو الخافية الخاصة، ولكنه يضيف إليه نوعا آخر نسميه اللاشعورالجمعي، أوالخافية العامة، ويعده المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنية والبوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة[3].

[1] – أنور عبد الحميد الموسى: في علم النفس الأدبي، دار النهضة العربية،2011، ص31.

[2] –المرجع نفسه، ص75–76.

[3] – أنور عبد الحميد الموسى: في علم النفس الأدبي، دار النهضة العربية،2011، ص72.

ـ رغم اختلاف يونغ مع فرويد حول إرجاع أي مظهر من مظاهر الفن للغرائز والمكبوتات إلا أنه يتفق معه في اللاشعور الفردي وهو شكل من أشكال التعبير الفني بما فيه الإبداع الأدبي بما يحويه من خلاصة التجارب والترسبات التي يعيشها الإنسان على مر العصور.

جاك لاكان:

كان حدس لاكان الرئيس أن تعليق فرويد على اللاشعور وعلاقته بنظام ما قبل الشعور يمكن إعادة تنظيمه حول بعض المفاهيم الألسنية ليصبح أكثر إقناعا وأكثر مرونة، ففي رأي لاكان " **يبنى اللاشعور مثل لغة** " وتبين هذه العبارة، وهي من أشهر ما نطق به لاكان أهمية ما يدين به للسانيات، حيث يعتمد اعتمادا خاصا على تعريف دي سوسير للعلامة اللغوية التي تتكون من اسمين **ـالدال والمدلول ـ** وتجمعها رابطة اعتباطية، إن العلامة في رأي سوسير تمثل صداما وارتباطا مفاجئين بين واقعين محددين كل منهما في ذاته مانع وغير متميز. وأن ما يتساءل عنه لاكان حين يستعير المصطلحات السوسيرية هو حالة التناسق والتوازن بين الدال والمدلول ، حيث أن المدلول في تعليقه ينزلق أسفل الدال في الواقع ، وينجح في مقاومة محاولات تحديد وضعه وتثبيت حدوده وأن الفكرة الرئيسية في مناقشة لاكان هي أن البحث عن المدلول في صورته المحضة بمعنى البحث عن بنيات التفكير الأصلية خارج الكلمات ، إن للغة دورا تكوينيا في تفكير الإنسان وليس ثمة من **سيكولوجيا محضة** " من النوع الذي استشهد به سوسير، إن السلسلة الدالة ذاتها هي موضوع الاهتمام الحقيقي عند المحلل النفسي والألسني.[1]

ـ وعليه يرى لاكان في مفاهيم البنيوية العلامة الدال والمدلول ثلاثية متلازمة في تفسير اللغة النفسية أو نفسية اللغة المستعملة في أي عمل أدبي.

[1]– أنور عبد الحميد الموسى: في علم النفس الأدبي، م س، ص125.

الفصل الثاني : البعد الدرامي للشخصيات والمكان في رواية الفيل الأزرق .

أولا : البعد الدرامي للشخصيات .

ثانيا : البعد الدرامي للمكان .

تمهيد

تحتل الشخصيات في الرواية مركزا رئيسيا، والرواية هي قصة لقاء شخصيات مع بعضها وإنشاء علاقة بينهم، والذي يهمنا هنا هو ما يمثله العالم لهذه الشخصيات وما تمثله الشخصيات بالنسبة إلى بعضهم البعض.

1-مفهوم الشخصية في النقد السردي:

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية دون شخصيات "ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية."[1]

ـ تعد الشخصية ركنا مهما من أركان العمل الروائي والسردي.

ـ ترتبط الشخصيات بالأحداث وتتفاعل معها، ويختلف عددها باختلاف النظريات والمقاربات ففي النظرية السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا شخص، بمعنى كائن إنساني، وفي النظرة الاجتماعية تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس إيديولوجيا، في حين يتعامل التحليل البنيوي مع الشخصية بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعمله.

تختلف المقاربات في مفهوم الشخصية باختلاف أنواعها، فالرواية النفسية تختلف عن الرواية الاجتماعية، فالشخصيات في الرواية الاجتماعية عددها كبير وينشأ صراع بينها في حين يتعامل التحليل البنيوي مع الشخصية بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعمله.[2]

[1] – روجر هينكل: قراءة روائية، نقلا عن محمود بوعزة: تحليل النص السردي منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010، ص:231.

[2] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010، ص: 39.

تختلف المقاربات في مفهوم الشخصية باختلاف أنواعها، فالرواية النفسية تختلف عن الرواية الاجتماعية، فالشخصيات في الرواية الاجتماعية عددها كبير وينشأ صراع بينها، في حين يتعامل التحليل البنيوي مع الشخصية على أنها تنجز عملا ومهمة في الحكاية.

ـ الشخصية عند بعض من نقاد العرب ، علامة من العلامات اللغوية التي تظم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تعيش داخل الرسالة أو في النص السردي حالها كحال بقية العلامات من مكان وزمان وأحداث سرد، فهي ليست واقعيا، بل كائن لغوي مستفاد أو معطى في النص كما أن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة لا ينظر لها من وجهة التحليل البنائي العامة، إلا أنها بمثابة دليل بمعنى علام، له وجهان: احدهما الدال والآخر المدلول، وعلى هذا يمكن القول أن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أكثر ولا أقل، وهي خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية، ويكسبها قدرة كبيرة بهذا القدر أو ذاك.[1]

ـ ليس من الضروري أن تكون الشخصية شخصا واحدا، فيمكن أن تكون بممثلين أو أكثر وهي عبارة عن علامة لغوية تتكون من دال ومدلول، ويمكن أن تكون الشخصية مجرد فكرة الدهر والتاريخ، أو حيوان، وليس مهما أن تكون الشخصية من لحم ودم فقد تكون شجرة أو صخرة، وقد يكون هو السارد داخل النص.

_ الشخصية الحكائية تتخذ عند " **غريماس** " في مستويين:

أ. **المستوى العاملي:** وتتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا حيث يهتم فيها بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لهذه الشخصية.

ب. **مستوى الممثلي:** نسبة إلى ممثل إذ تتخذ فيه شخصيته صورة فرد يقوم بدور معين[2]

[1]– فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة في النقد النفسي، منشورات النقد الجامعي، خنشلة شركة دار الهدي للطباعة والنشر، عين مليلة، 2009، ص104.

[2] –باديس فوغالي: محاضرات سنة أولى ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي،2016.

- قسم **غريماس** الشخصية إلى مستويين، الأول يهتم بالأدوار التي تقوم بها الشخصية في حين الثاني يهتم بالفرد الذي يقوم بذلك الدور.
- تبنى الشخصية من خلال الأفعال التي تقوم بها، أو الصفات التي تصنف بها نفسها أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

2. مظاهر الشخصية:

يتم التمييز بين هذه الملفوظات حسب طبيعة المعرفة (المعلومات) التي تقدمها عن الشخصية إجرائيا، ويمكن التمييز بين ثلاث مواصفات:

أ- **مواصفات سيكولوجية:** تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية والأفكار والمشاعر والانفعالات والعواطف.....

ب- **مواصفات خارجية:** تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان الوجه، الفم، اللباس....).

ت- **مواصفات اجتماعية:** تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية: المهنة، عامل /طبقة متوسطة / برجوازية / إقطاعي / وضعها الاجتماعي: فقير /غني، إيديولوجيتها: رأسمالي/ أصولي / سلطة.....)[1].

للشخصية الحكائية أبعاد مختلفة كالبعد الخارجي أو الجسماني يحدد ويبين ملامح الشخصية الجسدية، والبعد الاجتماعي من حيث الغني والفقر والعمل، والبعد النفسي الذي يدرس أعماق الشخصية من مشاعر وانفعالات وعواطف.

- يقسم النقاد الشخصيات إلى رئيسة وثانوية وتتعدد المعايير للتمييز بينهما ، بحكم اختلاف الأشكال الروائية ، وتغيير معايير تقسيم الفرد سواء عبر التاريخ ، أو اختلاف

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي؛ تقنيات و مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 40.

الأشكال الروائية ، وتغير معايير تقسيم الفرد سواء عبر التاريخ ، أو اختلافها من ثقافة إلى أخرى ، ومن مجتمع إلى أخر .

- يحدد "**هينكل**" خصائص الشخصيات الرئيسية في ثلاثة: [1]

أ- **مدى تعقيد التشخيص:** نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها وتصرفاتها إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع المتناقضة، مما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة فالشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على جذب القارئ، وهذا المعيار يخص بنية الشخصية في ذاتها وفي هويتها النفسية.

ب- **مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات:** يخص معيار الأهمية بناء الشخصية وطرق تقديمها على المستوى السردي، من هذا الجانب الشكلي، الشخصيات هي التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط.

ت- **معيار العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده:** غموض الشخصية مما يجعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى " ذلك أن جميع الناس يلفهم الغموض أو تشكل حياتهم لغزا غامضا علينا فيستثيرون شغفنا ".

- الشخصيات الرئيسية تحظى باهتمام كبير من طرف السارد، ويتوقف عليها فهم التجربة الموجودة في الرواية، وعليها نعتمد حينما نحاول فهم الغموض وفهم مضمون العمل الروائي.

[1] - روجر هينكل: قراءة الرواية، ص233، نقلا عن محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص56.

- بالمقابل هناك شخصيات ثانوية تقوم بأدوار محدودة، فقد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معيق له، وهي أقل تعقيدا من الشخصيات الرئيسية، ولا تحظى باهتمام السارد. [1]

وهناك الشخصيات المسطحة: التي تتصف بالثبات مثل شخصية العمدة أو الحلاق الشخصية النامية التي تتنامى وتتطور مع الأحداث.

_ وأبسط طريقة لعرض الأحداث هي أسلوب ضمير المتكلم، وفيها تروى الحكاية على لسان شخصية بطل من أبطالها، فتسرد لنا أحلامها وخواطرها، وعيبها أن جميع الأحداث وما ترتبط به من شخصيات تحكى من وجهة نظر الشخصية التي تسرد القصة، وأحيانا يحكي الراوي الأحداث متتابعة ومرتبطة بالشخصيات حتى تبلغ الرواية نهايتها، لكونه يعرف كل شيء عن هذه الشخصية، بل يعرف ما يدور في باطنها من هواجس وانفعالات وأحلام. وهذه هي طريقة السرد المباشر، وعيبها هي أن الراوي قد يتدخل بعواطفه وآرائه في مواقف الشخصيات ومشاعرها. [2]

- قد يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، ويحكي على لسان بطله، فيسرد أحلامه ومشاعره وقد يروي الكاتب أحداثا من زاوية نظره، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ.

3. البعد الدرامي للشخصيات

أ. شخصية الذات "يحيى":

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، م س، ص 57.

2_ ماهر شعبان عبد البارئ: التذوق الأدبي (طبيعة نظرياته)، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت 2013، ط6، ص209.

تحكي رواية " الفيل الأزرق" عالما طافحا بالحالات النفسية، والمشاعر الجسدية، إذ ينطلق الخطاب الاستهوائي من العامل الذات "يحيى راشد"، وهو طبيب للأمراض النفسية والعقلية في مستشفى العباسية (8غرب)، يدخل " يحيى" في وساوس قهرية، ونوبات من الإدمان، حيث يعاقر الخمرة، ويتعاطى المهلوسات / حبات الفيل الأزرق، ويزداد هوسه الشبقي مع لبنى ومايا، كل هذه الممارسات السلوكية تعد معادلات نفسية لمسايرة حالات التوتر التي هيمنت عليه جراء فقده زوجته وابنته في حادث مرور أليم.

يقرر يحيى بعد خمس سنوات من حياة الوحدة والعزلة، العودة إلى مستشفى العباسية، بعد إنذار تلقاه من الإدارة (الإنذار رقم 2: انقطاع عن العمل بدون إذن)، وهنا يجد المفاجأة، صديقه " شريف ماهر الكردي " نزيلا بالمشفى، يعاني أعراض الذهان العصبي، وبعضا من الاضطرابات الوجدانية، والحالات الهستيرية، أقلها فتور الانتباه للمؤثرات الخارجية وهو "متهم بقتل زوجته " بسمة مجدي " (حلقت عارية من الدور الثلاثين لأحد الأبراج) يحاول" يحيى " تقديم الدعم النفسي والعلاج العقلي لصديق الجامعة "شريف ".

من هنا ينطلق الخطاب الاستهوائي معلنا عن رواية نفسية غارقة في عوالم سريالية وملابسات فنتازية، متجاوزة حدود الواقع، كاشفة عن تلونات عاطفية، ومتاهات سحرية، وخيالات غامضة فيها وشم، ومس، وطلاسم وشعوذة، تفضي إلى الاغتصاب والتعذيب والقتل، كلها أحداث سيكولوجية تغرق الرواية في التخييل والعجائبية.

- **اليقظة العاطفية/الوعي النفسي:**

يعد فعل اليقظة استعدادا نفسيا، يسعف الذات الاستهوائية على مراقبة مشاعرها والسيطرة عليها، ومن ثم توجيهها نحو الوجهة الآمنة والمطمئنة كي لا تقع في مهواة الزلل العاطفي، وكلما كانت الذات مستفيقة، ازداد وعيها في الأشياء من حولها، وارتفع معدل الكفاءة عندها، وتوسعت لها زوايا الرؤيا، لأن اليقظة النفسية تمثل " القدرة على مراقبة المرء لعواطفه

وعواطف الآخرين، وعلى التمييز فيما بينها، وعلى استخدام هذه المعرفة من أجل توجيه تفكير المرء وأفعاله، كما أنها تحسن فعل التواصل الحميمي، وتقلل من الحالات المزاجية وتجعل الذات بعيدة عن التحيز العاطفي لموقف دون موقف آخر، غير أن تأثير حضور المؤثرات للذات يختلف باختلاف تلقي الشحنات العاطفية خلال مدة زمنية ما، فهناك إيقاع عاطفي متسارع، و إيقاع آخر متباطئ، وهما يختلفان باختلاف مقدار التوتر العاطفي بدلالة مؤشر الزمن.

يتعايش "يحيى" مع عالم غامض بالأفكار المشوشة، والمشاعر المزدحمة، متناقضة حينا، ومنسجمة مرة أخرى، تراوده خطط نفسية، وإرهاصات حدسية، وهو واعي الذهن، حاضره "مستغرق في غيبوبة النشوة الروحية، والمتأمل ذاته على نحو عميق، وتنتهي بالوعي الذي بدأ يدرك الموضوع الخارجي، ويتصور، ويتخيل، ويشعر، ويحس، ويحدس، ويجرد، ويشخصن "الوضع الروحي الذي انتهى إلى مزاج "شريف" بعد رحلة الاضطراب العاطفي والفسيولوجي.

(شريف شارد في نقطة وهمية على الحائط .... وأنا أستجمع فروق عشر سنوات فاتتني بعدا، كم تغير؟ يبس وجهه، وحفر خديه بخطين غائرين، انخسفت عيناه الخضراء في محجريهما ...شريف ... ندائي كان مرساة مركب قذفت في بحر لا قاع له ...لم يتحرك ولم يعرني أدنى اهتمام)[1].

تبدوا هذه المرحلة العاطفية للذات هادئة مستكينة، قليلة التوتر، ضعيفة الضغط، يغلب عليها التأمل والتفكير؛ متشبعة بالوعي النفسي، وتمتاز بانضباط الجسد، والدليل أنها تستكين إلى مكتبها في أريحية، تراقب، وتتشوف، وتسأل، علها تحصل على المجهول في معادلة "شريف" النفسية.

[1]– هني لخضر: المخطط العاطفي للذات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد، مقال صادر، 2020، ص16.

- (استندت على مكتبي مغتربا وكررت النداء ... شريف ... أنا يحيى ...يحيى الراشد ... شريف معقولة مش فاكرني ...).
- (فاكر المدرسة فاكر رانيا وشرين ... ولا البت لينا اللبنانية)
- (أزيك يا شريف ...مش مصدق أننا قاعدين مع بعض...، بس تصدق لايق عليك اللوك الجديد ده ...شعرك والتاتو، جو جديد خالص ...).

أننا لو أمعنا التبصر في المخطط النفسي الذي هندسته الذات اليقظة؛ بغرض استمالة "شريف"؛ كيما يكون أكثر انتباها وإنصاتا لكل ما يصدر من "يحي الطبيب" سنجده مخططا يعتمد أساسا مهارة تواصلية لغوية وغير لغوية، منها:

_ جلوسهما في بيئة مغلقة فيزيائيا، وهو مهارة تواصلية من أجل ألا يتشتت تركيز "شريف" على أشياء أخرى، ويبقى أكثر انتباها وإنصاتا.

_ جلوس " يحيى" في وضعية مفتوحة / فوق المكتب؛ وهو جلوس له دلالة سيميائية؛ "تلك الدلالة التي ترتسم من خلال الأحاسيس والانطباعات، التي يجربها الجسد خلال اتصاله بالعالم " من حوله؛ وهو وعي حركي، وتواصل جسدي، يعزز التواصل الفعال، ويظهر الاهتمام والإنصات (استندت على مكتبي مقتربا ...)[1].

- **التشاؤم:**

إن الإنسان المتشائم هو الذي يعيش بطريقة سلبية في الحياة، فقد ورد التعريف بمصطلح التشاؤم على أن التشاؤم لا يقع في حياة الفرد إلا إذا كانت لديه عقدة نفسية، وللعقد النفسية ارتباط وجداني سلبي شديد التعقيد والتمسك حيال موضوع ما من الموضوعات الخارجية أو

[1]- هني لخضر: المخطط العاطفي للذات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد، م س ، ص17.

الداخلية، فالفرد متفائل إذا لم تقع في حياته حوادث تجعل نشوء العقد النفسية لديه أمرا ممكنا.[1]

فالتشاؤم يرتبط بشكل كبير بحياة الأفراد ولكن ارتباط سلبي، كما أنه يرتبط بالذات

"التشاؤم يرتبط سلبيا باحترام الذات والقدرة على حل المشكلات". [2]

إن مصطلح التشاؤم حاضر في الرواية، وهو ميزة من المميزات التي تحلى بها بطل الرواية ومما يدل على علاقة المكان بالتشاؤم لدى بطل الرواية، يظهر من خلال الحالة السلبية للحياة، واقترانها بالوقائع التي يعيشها.

تجلياته في الرواية:

النظرة التشاؤمية للحياة من خلال قوله: "... أهم ثلاث اكتشافات للبشرية. الكهرباء الكحول، ومايا... ". [3] وذلك بحصر كل أمور الحياة في ثلاث جوانب فقط.

النظرة التشاؤمية للعمل، ومكان العمل، وتتجلى من خلال نظرته للعودة للعمل، إنها أشبه برجوع سجين مؤبد إلى سجنه طواعية بعدما هرب من صحو مبكر، توقيع، حضور وانصراف، اجتماعات، أمانات عامة، الصحة الدورية، الثرثرة الإجبارية مع الزملاء.. "[4]

وفي قوله أيضا: " كنت ناوي أقضي عمري كله معاها، عشان خاطر نور رغم أن مفيش أي أرض نتكلم عليها ".[5]

[1] – مركز نور للدراسات: التفاؤل والتشاؤم ومفهومهما وأسبابهما والعوامل المؤثر فيهما.

[2]– المرجع نفسه

[3] –أحمد مراد: الفيل الأزرق، دار الشروق، الطبعة الأولى 2012، ص80.

[4] _ المرجع نفسه ، ص 19 .

[5] –المرجع نفسه ، ص 128 .

وقوله: " حصيلة يومين في المستشفى، حققت مع صديق عمر متهما. طاردني كلب أسود في أحلامي وخارجها، لكمت زميلا كان يستحق اللكم."[1]

فهنا يظهر مدى التشاؤم والملل في مكان العمل.

- **الخوف:**

إن مفهوم الخوف هو الحالة النفسية التي تنتاب الذات وتؤثر عليها وعلى سلوكاتها، فقد ورد التعريف به في موسوعة علم النفس على أنه:

"انفعال ينطلق بواسطة إثارة يمكن أن تسبب خطر للجسم، فهو يظهر عند الحيوان، وعند الإنسان بواسطة ردود أفعال يمكن ملاحظتها وتتنوع حسب الأجناس، وحسب حدة الانفعال؛ انتصاب الشعر، خفض الرموش، الحواجب، الارتعاش."[2]

أما **سيكولوجية الخائف** فنقصد بها:

ما يقع من تغيرات داخلية بجسم الخائف، تغيرات خاصة بالقلب والدورة الدموية، فالقلب يدق بشدة وبسرعة هائلة. "[3]

تجلياته في الرواية:

إن مصطلح الخوف يظهر عند بطل الرواية في الخوف من الكلب الأسود يقول يحيى: "....تنبهت حواسي دفعة واحدة، كنت راقدا على ظهري غارقا في عرقي حين استشعرت اللهثات، فتحت جفني أسترق نظرة فوجدته عند باب الغرفة واقفا، أسود فاحما يلهف كأنه ركض شهرا، شعره مبعثر ولسانه لون الكبد يقطر زبدا، يحدق في غضبا بعينين محجريهما دم، زمجر فارتفعت شفته العليا لتكشف عن صفين من الحراب المدببة ونية في الانقضاض،

[1] –أحمد مراد: الفيل الأزرق، م س ، ص129 .

[2]– رولان دورون: موسوعة علم النفس، فؤاد شاهين، بيروت، لبنان، مج2، ط1، ص814.

[3]– محمد حاسم محمد :علم النفس الإكلينيكي ، دار الثقافة، عمان، ط1، 2014، ص285.

انتفضت هلعا، انتصب شعري وتعرقت مسامي، حاولت أن أثب أو أحتمي بشيء، هنا أدركت الخطر الذي أخضع أطرافي مسبقا، قرية نمل كاملة استعمرت جسدي وبنت فوق أطرافه حضارتها، كالمشلول لم أقدر على الإتيان بردة فعل تذكر، نبضات قلبي تسارعت وتهدج نفسي جزعا، كان ذلك حين رأيت خيال شخص لم تسمح العتمة بتبيين وجهه، يقف خلف الكلب، رغم انعدام التفاصيل أيقنت أنه يرمقني، يتخللني، لحظات ثقيلة غادرت الدماء فيها عروقي قبل أن يقبض على عنق الكلب بصرامة ... ، وكذا السكون الذي يولده المستشفى مما يبث الرعب في القلب...."[1].

بالإضافة إلى قوله: " المفروض أعيش وأواجه أني كنت السبب في موتها وموت ابنتي"[2]

وهذا في حد ذاته خوف من الحقيقة.

الخوف من غرفة البيت وكيفية تغيرها بعد تناول حبة الفيل الأزرق ويظهر من خلال قوله: " حين بدأت الغرفة تتسع، قبل أن يبدأ كل شيء حولي ينبض بانتظام، يتنفس انقباضا وانبساطا في إيقاع ثابت كأني في قاع البحر، الأثاث يبتعد ببطء نحو الحائط "[3]، كل ركن في البيت تغير بمفعول الحبة تغييرا جذريا مما أدى إلى الشعور بنوع من الخو، يقول الراوي: "أخيرا عثرت على التلفون في أرض الحمام، أنا جاي لك دلوقت، تيجي ليه .... أنا معاك في الشقة انقطع الخط وركضت ضربات قلبي، كما شل عقلي التفكير، التففت حول نفسي كضرير فقد عصاه، اللعين يلاعبني، تعرقت في لحظة فرجعت بظهري للحائط."[4]

وهذا دليل على مدى الخوف الذي تملك بطل الرواية أثناء تحاوره في التلفون مع شريف أو أيا كانت شخصية المتحدث إلا أنه زرع الخوف في نفسيته بقوله أنا معاك في الشقة وهذا ما

[1] - أحمد مراد: الفيل الأزرق، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2012، ص128.

[2]–المصدر نفسه .

[3] – المصدر نفسه، ص169.

[4] – المصدر نفسه، ص190.

نلاحظه في قوله أيضا: " صفارة السكون في غرفة معزولة تجعل منك أصم، هدوءه المباغت أقلقني." [1]

- **الحزن:**

لغة:

إن أي محاولة إعطاء تعريف شامل لمعنى الحزن محفوفة بالمخاطر، فلا يستطيع الدارس أن يعطي له جملة واحدة تكون تعريفا جامعا مانعا.

ففي المعاجم والقواميس اللغوية نجد هاته اللفظة تدل على:

" الحزن والحزن ضد السرور .... وحزنا أيضا فهو حزن حزين وأحزنه غيره."[2]

فالمعاجم العربية حددت مفهوم الحزن فقالت: " الحزن بالضم: الهم، جمع أحزان، وحزنه أو أحزنه جعله حزينا. " [3]

وعرفه ابن منظور بأنه نقيض الفرح وهو خلاف السرور.

الحزن والحزن ضد السرور .... وحزنا أيضا فهو حزن حزين وأحزنه غيره.[4]

اصطلاحا:

[1] – أحمد مراد: الفيل الأزرق، م س، ص241.

[2]– محمد الرازي: مختار الصحاح ، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة ، الجزائر، ط4 ، 1990، ص94.

[3]- المصدر نفسه

[4] – ابن منظور: لسان العرب، مج13، طبعة الثالثة. دار صادر، بيروت، ص111.

إن صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع لمفهوم الحزن لا يمنعنا من إيراد بعض التعريفات، فقد عرفه فاضل عاقل بقوله: " هو حالة الفعالية تتصف بمشاعر غير سارة وتعبر عن ذاتها بالتأوه والبكاء، وقلة الميل على تحريك العضلات."[1]

بالإضافة إلى الشعراء الذين حاولوا أيضا إعطاء تعريفهم الخاص لمفهوم الحزن وذلك في

قولهم: " نظرة بلا أهداب، أو كاللص في جوف السفينة، أو كالأفعوان بلا فحيح، أو انه يعرفه الباكون في صمت عميق. "[2]

تجلياته في الرواية:

ظل الحزن عند الأدباء والروائيين إحساسا مصاحبا في أعمالهم وإنتاجاتهم الأدبية ويسيطر عليها، ومن بين هؤلاء أحمد مراد الذي سيطر عليه هذا المفهوم بشكل كبير وتتجلى رؤيتنا للحزن في مواقف كثيرة في الرواية نذكر منها في قوله: " مواجهة نفسي تبقيني حيا، منذ طرت من السيارة، وطار طحالي وتضرر بنكرياسي حزنا وأنا أسجل شفويا تقريرا نصف سنوي."[3]

بالإضافة إلى أني أدخر كراكيب حزن وملل شرعي وبقايا كرامة عنيدة ترفض حقيقة إني حتما كنت صاحب دور النذل في الفلم الذي مثلته مع شريف."[4]

في هذا الموقف طغى الحزن العميق مع لوم النفس للموقف الذي اتخذه مع صديقه القديم شريف.

---

[1] – محمد الرازي: مختار الصحاح، م س، ص94.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، بيروت، 1979، ص: 345.

[3] – أحمد مراد: الفيل الأزرق، دار الشروق، ط 1، 2012 ، ص113.

[4] –المصدر نفسه، ص113 .

" على بعد أمتار كانت ابنتي على الأسفل نائمة في هدوء، تغط في ملكوت أعلى، حذاؤها الأيسر مفقود ورأسها يستند على بركة دماء لا تتوقف عن الاتساع رغم زرقة الموت التي علت شفتيها، فقدت الإحساس بآلامي دفعة واحدة، سليم معافى هرعت إليها زحفا لامست أنفها وشفتيها، لاشيء وضعت يدي على قلبها، لم يكن هناك أحد ....

أتأملها ولا أكاد أتصور أنها رحلت بتلك البساطة تابعت عينيها تنقلب وسبابتها ترتعش ماتسبنيش، خرجت يومها من قلبي، فقط تلك المرة كنت اعنيها بحق، أمسكت يدها للحظات حتى توقفت الرعشة ...تلك كانت أول مرة أموت ...." [1]

وهنا نرى مدى الحزن والمآسي الذي تعرض له البطل الرواية خلال الحادث الذي تعرض له بسيارته ومن خلاله فقد ابنته وزوجته وهو الحادث الذي جعله يترك الدنيا ولا يولي أي اهتمام لحياته لدرجة الاستهانة بها وعدم إعطائها أي أهمية، يقول: " تمشيت حتى البيت عند البقعة التي تركتها مايا علي الإسفلت توقفت أتأمل ولم يطل وقوفي، انهارت ركبتاي فقعدت على الرصيف أزف الصمت حتى تقيأت، اللعنة علي، وعلى كل من حولي واجبة وعلى لمستي السحرية التي تذهب بهم للجانب الآخر. [2]

ب. الشخصية المعارضة " شريف ":

شريف ماهر الكردي، طبيب نفسي عمل بمستشفى "بهمن" النفسي قبل أن يفصل منها لأسباب لم تذكر ، متهم بقتل زوجته "بسمة مجدي "، حلقت عارية من الدور الثلاثين لأحد أبراج عثمان بالمعادي ، محاميه دفع بمرض موكله العقلي إلى هيئة المحكمة لتبرير عدم مسؤوليته الجنائية عن الحادث ، كما قال إن موكله لم يكن حاضرا لحظة الوفاة وإنما جاء بعدها ، وأكد أن الضحية انتحرت لعدم وجود ما يبرر أو يثبت تورط موكله ، فصدر القرار

[1]– – أحمد مراد: الفيل الأزرق ، دار الشروق ، ط 1 ، 2012 ص 124.

[2]– المصدر نفسه ، ص 187.

بفحصه تحت أيدي خبراء العباسية في قسم 8 غرب ، شريف يعاني مسا من الجن يسمى نائل ، هذا الجن أيضا مس مأمون من قبله لتنتهي الشخصيتان كشخص وانعكاسه في المرأة ، الاثنين يذهبان لمستشفى الأمراض العقلية .

المفاجأة هي أن شريف أبعد ما يكون قاتل، كان يعشق زوجته بسمة كأشد ما يعشق الرجال النساء، ولم يكن من المتوقع أبدا أن يدور بينهما تلك الأحداث المروعة.

ملف شريف الكردي يفتح على يحيى الكثير من الملفات القديمة التي ظن أنها لم تفتح مرة أخرى وإلى الأبد، ملف رقيق ولطيف مكون من اسم واحد فقط وهو لبنى.

لبنى شقيقة شريف التي عشقها يحيى قديما، وتمنى الزواج بها، ولكنه حينما طلبها من أخيها –شريف–كان الرفض الحاسم ونهاية العلاقة.

شريف يبدو بلا دور تقريبا مع أن الرواية تدور حوله لكننا سنتحدث عما فعله أحمد مراد بتلك الشخصية، شخصية مقززة بالفعل ممتلئ بالقيء والتبول على الأشخاص أيا كانوا.

يحاول الطبيب يحيى حل اللغز الخاص بصديقه والذي قام بقتل زوجته ودراسة حالته النفسية ليلاحظ وجود انفصام في شخصيته من خلال تعامله مع شخصيتين مختلفتين، حالة الانفصام دفعت الدكتور يحيى للبحث عن الأسباب والتعمق في الموضوع ليربط وجود الوشم على جسد صديقه شريف، فهو لا يظهر أي علامة تدل على معرفته أو تذكره ليحيى، ويدعي أنه شخص آخر يسمى نائل، وتأتيه لحظات جنون يصر فيها على كتابة أرقام مبهمة ليس لها معنى، وحينما يحدث هذا التحول يرى يحيى شخصا آخر بذكريات أخرى، بكلمات أخرى شديدة الميل إلى الفجر الجنسي، والجرأة اللاأخلاقية ، كل هذه الأحداث تدفع يحيى إلى انتحال دور المخبر الخاص للقيام ببعض التحريات الخاصة التي يحاول بها استجلاء الحقائق في مسألة قتل شريف لزوجته .

–ارسم يا شريف ...أي حاجة ...

لم يرسم... كتب ٤٠١١٠٠٢٠٠١٩....

لم أتمالك نفسي غيظا:

-شريف ميش كلام ده ! أنت كدا بتعجزني!!!

تساعده في تحرياته لبنى، فتساعده في الوصول إلى شقة شريف التي شهدت الحادث، وتقع يده على عدة أشياء لم يلحظها رجال البحث الجنائي، مثل الهاتف المحمول الخاص بشريف والذي يمتلئ بالصور شديدة الخصوصية له هو وزوجته، ويظن أنها التقطت يوم الحادث.

يزداد الغموض على يحيى حينما يتلقى مكالمات على هاتف شريف نفسه الموضوع تحت رقابة شديدة في سجنه، ويتحدث معه بصفته " نائل " ويزيد من حيرته.

ت. الشخصية المساعدة " مايا ":

"... وأنا أتأمل الماكينة " لون كريمي" طراز132 فرس الرابضة بجانب تحتضن المخدات بين ساقيها، ليلة أمس روع موتور زئيرها جيران وترك ركبوها شدا عضليا بالفعل هي ماكينة الجنس بالنسبة ليحيى، تجسد العاهرة بأبشع أشكالها...." (الصفحة 5).

" .... أهم ثلاثة اكتشافات عرفتهم البشرية .... الكهرباء، الكحول، مايا 28 سنة من الخبرة، تلك الشخصية التي تدخل الحشيش وتأخذ أقراص وتشرب الخمول وتتناسل ككلبة في موسم التزاوج..." (الصفحة 8).

"... نساء الأرض عادة يحتجن سبب لإقامة علاقة، مايا تحتاج فقط شقة خالية ماتت بطريقة غريبة.

مايا .... حالة الجو معك دائما.

صيفا كاريبيا .... على القمر

تأتي مايا لأجل سهرة جديدة من سهراتها الماجنة، ولكنها تصر هذه المرة ألا تكون السهرة عادية، لما تفعله معه، ولا عادية لزجاجة الخمر المميزة التي فاجأته بها، ولكن لأقراص (الفيل الأزرق) التي أحضرتها معها هذه المرة، تلك الأقراص التي تقول إنها مصنوعة من مادة DMT تلك المادة التي يفرزها مخ الإنسان حال الاحتضار، لتسهل مسألة انتقاله إلى العالم الآخر، تلك المادة التي قالت عنها– مايا– LSD (لعب عيال) بجانبها، التي تأخذ الإنسان في رحلة برزخية بين عالمين، ليرى مالا يمكن لبشر رؤيته في أعتى هلاوسه، يقاوم يحيى في البداية، ثم لم يلبث أن تجذبه المغامرة، فيقبل التحدي: ويلتقط قرصا ويلقي به في فمه... وتبدأ الرحلة.

لحظات قصيرة للغاية _ بعد ابتلاع القرص _ وتختفي مايا والغرفة والموجودات من حوله ليبدأ الرحلة، رحلة كسرت حواجز الغموض، ونقلته ليرى مشاهد لم يرها غير أصحابها فقط، تلك الرحلة الرهيبة التي يرى فيها بعينه حدوث الكارثة، ولكنه كذلك يعود منها ليجد في انتظاره كارثة أخرى ... "(الصفحة 16).

4. البعد الدرامي للمكان:

إن المكان بوصفه رقعة جغرافية يعني الامتداد والاتساع للمحل والفضاء الذي يحيط به بما يحمله من علامات جغرافية .... إذ أن حضوره في النص يخضع بدرجة كبيرة لرؤيا المبدع وفق بؤرة اهتمامه بالمكان وفق علاقته به في حدود ما تثيره أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية. [1]

للمكان حضور دائم في حياتنا سواء كان على الصعيد الواقعي أو المتخيل ولعل الاهتمام بدراسات المكان على مستوى الدراسات الأدبية الحديثة إنما يعود الفضل فيه لظهور كتاب جماليات المكان لـ " غاستون باشلار" في ثمانينيات القرن الماضي، فيه أصل الكاتب لمفاهيم ورؤى جديدة لدراسة المكان المادية حيث أن هناك العديد من الأمكنة في الرواية سوف نتطرق إلى ما شكلته الأمكنة من بعد درامي طغى على الرواية.

4-1 الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة:

تعد الرواية من الأجناس الأدبية القادرة على تصوير الحياة والتعبير عن المشكلات العصر والإنسان ومشكلاته النفسية والاجتماعية وموضوع المكان من المواضيع الهامة التي شملت الروايات العربية وقد اقترن اسم المكان بالرواية وأطلق عليه ما يسمى بالمكان الروائي وهناك أنواع لهذا المكان الروائي التي تنقسم إلى أماكن مغلقة ومفتوحة.

4-1-1-الأماكن المغلقة:

هي"التي تحدها حدود من جوانبها الثلاثة على أقل تقدير بشرط أن تكون لها حدود سقفية"[2] وهذه الأماكن تجعل من فيها منعزلا بعيدا عن الكل ليس عنده ارتباط وخصوصية بالخارج وهناك بعض الأماكن تفرض على الناس التواجد فيها لعدة أسباب منها الحاجة الخاصة لها كالبيوت والمستشفيات والمصانع .... وقد قسمت هذه الأماكن قسمين:

[1]- جمال مجناح: خطابات المكان في الشعر الفلسطيني الحديث قراءة في الأبعاد والدلالات، ص80.

[2]- رحيم علي جمعة: المكان ودلالته في الرواية العراقية، أطروحة دكتوراه، كلية الأدب، جامعة بغداد، 2003، ص147.

- **أماكن مغلقة عامة:** هي التي يرتادها جميع الناس والتي تتمثل في المدارس، المستشفيات، والمساجد .... فالظروف المعيشية تفرض علينا التواجد في هذه الأماكن ويرتبط مقدار التواجد فيها والحاجة لهذه الأماكن، فتصبح مألوفة هذه الأماكن عندنا.
- **أماكن مغلقة خاصة:** هي الأماكن التي يكون فيها المكوث لأصحابها والعيش فيها بشكل دائم ولا يحق للغير اقتحامها، فهي لها هيبة وحرمة في الدين والقانون، وهي أماكن تستوعب همومنا ويبعث فيها الأمان وتتمثل هذه الأماكن في البيوت والقصور والشقق والفيلات.

4-1-2 الأماكن المفتوحة: " هي الأماكن التي تكون مفتوحة من جانب واحد فأكثر شرط أن تكون مفتوحة من الأعلى." [1]

وهذه الأماكن هي التي تمنح الطمأنينة للإنسان وتجعله أكثر تفاؤلا في مواجهة الحياة ولذلك يسعى الناس لهذه الأماكن عندما تواجههم ظروف طارئة، وعندما تزداد تعقيدات الحياة والتخفيف من ضغوطها وتنقسم هذه الأماكن إلى قسمين:

- **أماكن مفتوحة عامة:** ويرتاد هذه الأماكن شخصيات مختلفة أرغمتها ظروف المعيشة للتواجد فيها، وقد تكون دائمة أو طارئة، وقد تلجأ الشخصية إلى هذه الأماكن من أجل غاية معينة، فالشوارع تصبح أماكن وممرات إلى أماكن أخرى، وينعكس هذا على المرتفعات والأزقة والحدائق العامة.

1-رحيم علي جمعة: المكان ودلالته في الرواية العراقية، م س، ص134.

- **أماكن مفتوحة خاصة:** وتشمل هذه الأماكن كل مكان مفتوح في جوانبه وخصوصا أعلاه، حيث تكون خاصة لأناس يمتلكونها، وتدخل ضمن هذا الإطار الحدائق المنزلية، الأراضي ذات الملكية الخاصة، المزارع ....

- **مستشفى العباسية:**

يرجع بناء مستشفى العباسية للأمراض النفسية عام 1883 كان قصرا لأحد الأمراء واندلع فيه حريق كبير التهم القصر ولم ينج من ذلك الحريق سوى مبنى مكون من طابقين تم طلاؤه باللون الأصفر، وتحول بعد ذلك إلى أول مستشفى عقلي بالقاهرة ليطلق عليه اسم السرايا الصفراء، هو المستشفى الذي كان يعمل فيه الدكتور " يحيى" والذي رجع للعمل فيه بعد خمس سنوات من الحادث الذي وقع له حينما انقلبت سيارته وتوفيت كل من زوجته وابنته.

أهمية هذا المكان أكسبته بعدا دراميا بارزا في سيرورة الرواية، يقول الرازي: " توغلت وسط العنابر الفيروزية الباهتة "، بنايات في دور واحد يرجع بعضها لأكثر من مائة عام مضت، يهيم النزلاء حولها بأجسامهم الهزيلة، نظراتهم الشاخصة شحيحة التعبير، نفوسهم العزيزة بين أكتافهم المحنية، وأكياس بلاستيكية معلقة في أصابعهم تأوي حياة وكراكيب وأحلاما تبحث عمن يفسرها..."[1].

- **مستشفى بهمن النفسي:**

نشأ المستشفى عام1940 يعد من أهم رواد الصحة في الطب النفسي، يضم أقساما داخلية لحجز المرضى، وعيادات خارجية وهو المكان الذي عمل فيه شريف ماهر الكردي طبيب

[1] – أحمد مراد: الفيل الأزرق، م س، ص10.

نفسي والمتهم بقتل زوجته، عمل عاما بمستشفى بهمن النفسي قبل أن يفصل منه لأسباب لم تذكر، متهم بقتل زوجته بسمة مجدي .... [1]

- **مستشفى عين الشمس التخصصي:**

مستشفي يتكون من 3 أدوار متكررة تنفرد بثلاث رعايات متخصصة وذلك على النحو التالي؛ الدور الأول ويشمل وحدة جراحة القلب ووحدة جراحة المخ والأعصاب، الدور الثاني ويشمل وحدة جراحات متخصصة، وحدة أمراض الصدر ورعاية الصدر وهي أول رعاية متخصصة لمرضى الصدر بمصر.

الدور الثالث ويشمل وحدة السكتة الدماغية ورعايتها، ووحدة الأمراض العصبية.

يقول الراوي: ركضنا به إلى مستشفى عين شمس التخصصي وباطن يدي يعتصر الجرح المتفجر، وضعناه على الطاولة وشرعنا في إقناع نزيفه المنهمر بالتوقف ... [2]

- **مبنى" 8 غرب":**

مبني خلف الأسوار مكسو بطوب قرمزي باهت، طابق أرضي كبير على هيئة مستطيل ينقصه ضلع، شبابيكه مغلفة بالحديد وأبوابه غليظة تبث اليأس في النفوس[3] هو المكان الذي دارت فيه أحداث رواية الفيل الأزرق يستقبل "8 غرب" المشتبه في قواهم العقلية إثر ارتكابهم جرائم يحالون على ذمة التحقيق تحت حراسة مشددة ليدعو ذلك القسم تمهيدا لاختبارهم نفسيا وعقليا على مدار 45 يوم قابلة للنقص أو الزيادة لتقييم مدى وعيهم عند ارتكابهم الجريمة، إن كانوا لحظتها مسؤولين عن أفعالهم فيحاكمون محاكمة عادية، أو أنهم كانوا تحت ضغط مرضي (عقلي أو نفسي) هيأهم بلاوعي لتنفيذها فيتم إيداعهم سجن

[1] –أحمد مراد: الفيل الأزرق، م س، ص39.

[2] – المصدر نفسه، ص138.

[3] – المصدر نفسه، ص20.

الخانكة ليتلقوا العلاج تمهيدا لخروجهم حال الشفاء، تلك مهمة أطباء القسم؛ حسم الخلاف بتقرير استشاري يساعد القضاء في تحديد حكمه ...." [1].

يعد (8 غرب) المحور الأساسي لسير أحداث الرواية لأنه مكان عمل الشخصية الرئيسية حيث يذهب الراوي بنا إلى مكان أو أمكنة معينة ويرجع بنا إلى قسم (8 غرب) المكان الرئيسي الذي تدور فيه أحداث الرواية إذ نجد أن الراوي قد ركز على هذا المكان وأعطاه أهمية كبيرة ودورا بارزا، المكان تم تحصينه كأقوى سجن في مصر، ولا يتم الدخول والخروج إليه إلا في ظل إجراءات أمنية مشددة تجعل مسألة الهروب منه ضربا من الخيال.

إن دلالة قسم (8 غرب) هنا هي بمثابة المبنى الرئيسي الذي تتحرك فيه الشخصيات لتنشأ حركة للرواية من خلال تفاعلها داخل هذا المكان ويكمن جماله في دوره في تحرك الشخصيات داخله وتسلسل أحداث الرواية.

- **السجن:**

- **عنبر الحجز:**

" ... مستطيل كبير يتخلله حوائط مغلقة بشبكات الحديد، بامتداده تراصت الأسرة المبنية كالمصاطب على الأرض في صفين، فوقها مراتب إسفنجية مغلقة ومشمع داكن لزوم سرعة التنظيف، السقف على إرتفاع خمسة أمتار تحتله مراوح كبيرة وشبكة استشعار حريق، وعلى الجوانب شاشات تلفزيونية عريضة تبث فضائيات سخيفة لهرس الوقت الطويل، وفي اليمين حمام مقسم لست كبائن مكسوة بستائر ومنزوع منها كل ما قد ينخلع ليصير سلاحا أبيضا ...." [2]

[1] – أحمد مراد : الفيل الأزرق، م س، ص20.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

يعد هذا المكان الذي يوضع فيه المشتبه فيهم تحت الحجز مع الحراسة المشددة حتى لا تقع أي مناوشات أو مشاكل بين النزلاء.

- **غرفة العزل:**

"غرفة ضيقة مبطنة بالإسفنج والجلد مخصصة لحالات الهياج الشديد لن تجد فيها شيئا لتؤذي به نفسك إذا نويت"[1]... تم وضع شريف الكردي فيها بعد أن اعتدى بالضرب على زميله فوكس، يتم فيها وضع المشتبه فيهم حتى هدوئهم وتقل عدوانيتهم .

[1] – أحمد مراد: الفيل الأزرق، م س ، ص99.

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة، أمكننا الخروج ببعض الملاحظات والنتائج الخاصة بالدراما النفسية في الرواية بشكل عام، والدراما والصراع النفسي في رواية " الفيل الأزرق " على وجه الخصوص، ويمكن إجمالها في النقاط التالية:

1-رواية " الفيل الأزرق "رواية سريالية، تعوم في عوالم غرائبية، تحكي متاهات نفسية ودهاليز وجدانية، فيها تيه عاطفي، وانهيار عصبي، واضطراب فسيولوجي، وضياع لبوصلة الإدراك والوعي.

2-يشكل الصراع عنصرا هاما وبارزا في الرواية، وهو حاضر بقوة كبيرة بنوعيه داخلي وخارجي.

3-الصراع له سلبيات عديدة فقد يؤدي إلى صدمات نفسية تؤثر سلبيا على الشخصيات الروائية وسلوكياتها.

4 – ينطلق العمل الدرامي في رواية الفيل الأزرق من فضاء عاطفي وانفعالي تتخلله أحداث نفسية متصاعدة.

5-بحث بطل الرواية "يحي" الدائم والدؤوب عن إثبات ذاته رغم تعايشه مع عالم غامض بالأفكار المشوشة، والمشاعر المزدحمة، والمتناقضة حينا.

6-يأخذنا أحمد مراد في رواية "الفيل الأزرق" إلى كواليس عالم غريب يجمع بين الإثارة والغموض معا إلى جانب رحلة مثيرة نستكشف فيها أعمق وأغرب خبايا النفس البشرية، موظفا الجوانب الدرامية والأحداث النفسية، وما رافقها من صراع، وقلق، وتوتر، مستعينا بمخرجات علم النفس في رواية نفسية غارقة في عوالم سريالية وملابسات فانتازية، متجاوزة حدود الواقع، كاشفة عن تلونات عاطفية، ومتاهات سحرية، وخيالات غامضة.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في دراسة رواية الفيل الأزرق دراسة علمية، من خلال إبراز المعالم المتضمنة فيها إضافة إلى تسليط الضوء على الدراما النفسية وما أحاطها من صراع نفسي، وفي الحقيقة لم يكن هذا بالجهد اليسير، ونحن لا ندعي الكمال فان الكمال لله عز وجل فقط، فان وفقنا فمن الله عز وجل وان أخفقنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وكفانا نحن شرف المحاولة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1 – أحمد مراد ، الفيل الأزرق ، دار الشروق ، الطبعة الأولى 2012.

ثانيا : المراجع

1– ابن منظور : لسان العرب ، مج13،طبعة الثالثة . دار صادر ، بيروت .

2 – أرسطو ، فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، د ط .

3– الفيروز أبادي : قاموس المحيط ، طبعة الأولي. .دار الكتب العلمية ، لبنان 1999.

4– حسن الداهري : سيكولوجية الإبداع والشخصية ، ط1، دار صفاء ، عمان ، 2008 .

5– رحيم علي جمعة ، المكان ودلالته في الرواية العراقية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الأدب ، جامعة بغداد ، 2003 .

6– رحيم علي جمعة ، المكان ودلالته في الرواية العراقية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة بغداد ، 2003 .

7– رشاد رشدي ، الدراما من أرسطو إلى الآن ، {د،ب} ، مكتبة الأنجلو المصرية .

8– رضا عبد الغني الكساسية – التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره – دار الوفاء الإسكندرية ط1 2004 .

9– روجر ب هينكل : قراءة روائية ، نقلا عن محمود بوعزة : تحليل النص السردي منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط01، 2010 .

10– رولان دورون ، موسوعة علم النفس ، فؤاد شاهين مج2 ، ط1 ، بيروت ، لبنان .

11– زينب سعيدي ، النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية ،

12- عبد الرحمان درويش ، الدراما في الراديو والتلفزيون ، المدخل الاجتماعي ، دمياط ، مكتبة نانسي

13- عدلي سيد محمد رضا ، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون ،القاهرة ، دار الفكر العربي ، 2003 .

14- عز الدين عطية ، الدراما التلفزيونية ، مقوماتها وضوابطها الفنية ، مرجع سابق

15- فعاليات الملتقي الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر المنعقد بالمركز. الجامعي خنشلة في النقد النفسي ، منشورات النقد الجامعي ، خنشلة شركة دار الهدي للطباعة والنشر ، عين مليلة ، 2009 .

16- لويس فار جاس ، المرشد إلى فن المسرح والدراما ، م س .

17- ماجد مراد ، شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما ، ط1 ، { د، ب} ، عالم كتب للنشر والتوزيع ، 2004.

18- محمد الرازي : مختار الصحاح ، طبعة رابعة ، دار الهدى للطباعة والنشر،عين مليلة ، الجزائر، 1990 .

19- مركز نور للدراسات . التفاؤل والتشاؤم ومفهومهما وأسبابهما والعوامل المؤثر فيهما

20- مروان أبو حويج : مدخل إلى علم النفس العام ، ط1، دار البازوري ، الأردن ، 2012.

21- ينضر ، احمد أمين ، النقد الأدبي ، بحث من تقديم محمد الطاهر مدور ، موف م للنشر 1992 .

22- ينضر ، أرسطو، فن الشعر ، ترجمة د ، إبراهيم حمادة ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية .

23-هني لخضر، المخطط العاطفي للذات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد، مقال صادر 2020.

24_ أسامة احمد علي _عبد العزيز شرف –الدراما في الإذاعة والتلفزيون _دار الفجر _مصر ط1_1997 .

25- جمال مجناح ، خطابات المكان في الشعر الفلسطيني الحديث قراءة في الأبعاد والدلالات.

26_ ماهر شعبان عبد البارئ : التذوق الأدبي(طبيعة نظرياته)، دار الفكر للنشر والتوزيع ، 2013،ط6 .

27_عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . ط3، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1979.

28- محمد حاسم محمد ، علم النفس الأكليني ، ط1 ، دار الثقافة ، عمان ، 2014 .

29-أحمد أمين ، النقد الأدبي ، م ن .

30-باديس فوغالي : محاضرات سنة أولي ماستر ، 2016

31- ماجدة مراد ، شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية ، مرجع سابق.

32- روجر هينكل : قراءة الرواية ، نقلا عن محمد بوعزة ، تحليل النص السردي

33- رياض عصمت- البطل التراجيدي في المسرح العالمي – دار الطليعة – بيروت ط1- 1980

34-عبد الرحمان لؤلؤة ، مج3، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د ، ب ، 1983.

35- مرفوقة المصطلح النقدي

36-عبد الرحمان ياغي ، الجهود المسرحية الإفريقية والعربية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات للنشر ، 1980،.

37- فؤاد الصالحي – علم المسرحية وفن كتابتها – دار الكندي – الأردن –

38 -كيف تتم كتابة السيناريو – ترجمة احمد الحضري – المجلس الأعلى للثقافة – ينظر أنجا كارينتيكوفا. 1999.

39-محمد الرازي : مختار الصحاح ، طبعة رابعة ، دار الهدى للطباعة والنشر ، عين مليلة ، الجزائر ، 1990 .

40-محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط01، 2010،

41_رشاد رشدي _نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن _المكتبة الأنجلوا مصرية-القاهرة – .

42-ينظر أرسطو، فن الشعر، م س .

43- أودين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجممة

44 - بيرسي لبوك : صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي .

45_ عبد القادر فيدوح :الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان ط1، 2010.

46- أنور عبد الحميد الموسى : في علم النفس الأدبي.

الملخص :

تسعى الدراسة إلى تسليط الضوء على رواية الفيل الأزرق للروائي المصري أحمد مراد الصادرة عن دار الشروق ، القاهرة 2012 من منظور نفسي يعنى بالجانب الدرامي للرواية التي أبدع الكاتب في سردها حيث ركزنا على مفاهيم الدراما وكذا الصراع النفسي بنوعيه الداخلي والخارجي في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه البعد الدرامي للشخصيات من خلال تتبع شخصية الذات ، وكذا البعد الدرامي للمكان في رواية نفسية غارقة بالغموض متجاوزة حدود الواقع كاشفة عن تلونات عاطفية ومتاهات سحرية .

الكلمات المفتاحية : دراما النفسية في رواية الفيل الازرق

Summary

The study seeks to shed light on the novel "The blue Elephant " by Egyptian novelist Ahmed Mourad،issued by Dar Al-Shorouk , Cairo in 2012 from a psychological perspective concerned with the dramatic aspect of the novel that the writer excelled in narrating , we focused on the concepts of drama as well as psychological conflict in its internal types in the first chapter.In the second chapter, we dealt with the dramatic dimension of the characters by tracking the personality of self،as well as the dramatic dimension of the place in a psychological novel that is riddled with mystery , transcending the limits of reality revealing emotional colors and magical mazes.

Keywords: psychological drama in the novel The Blue Elephant