

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



الرقم التسلسلي:/.....

رقم التسجيل: ط1: 1535106097

ط2: 1535105950

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

بغنوان

السّمات الدّرامية في الرواية العربية الحديثة

رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ أنموذجا

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد بوسعيد

إعداد الطالبتين:

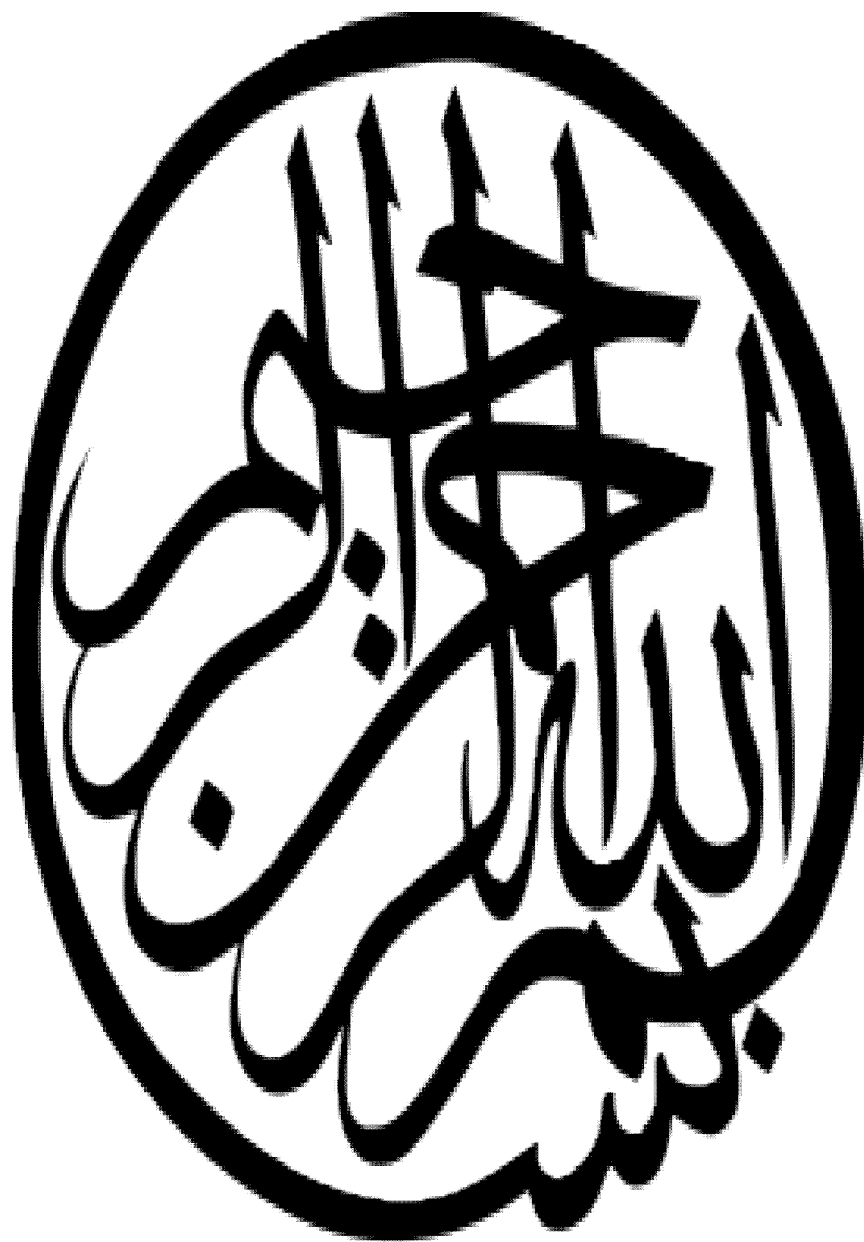
- بن يطو كوثر

- جوادي بشرى

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

رئيسا	جامعة بالمسيلة	أستاذ محاضر	بلقاسم جياب
مشرفا ومقررا	جامعة بالمسيلة	أستاذ التعليم العالي	محمد بوسعيد
ممتحنا	جامعة بالمسيلة	أستاذ محاضر	براهيم زلافي

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/2019-2020



شكر و عرفان

الحمد لله والشكر لله .

نقدم بخير الشكر و أوفر العرفان والتقدير إلى

أساتذنا الفاضل الأستاذ الدكتور محمد بوسعيد ، الذي

كان لنا نعم العون والمرشد من خلال توجيهاته

السديدة و ملاحظاته الدقيقة ، التي صوبت وجهتنا في

إنجاز هذا البحث .

لكل من علمنا حرفا ، وكان سببا في بلوغنا هذا

المقام إلى كل أساتذتنا .

لكل من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد في

إنجاز هذا البحث المتواضع ، عظيم شكرنا وامثانا

الإهداء



الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا
أما بعد وها نحن اليوم والحمد لله نظوي سهر الليالي وتعب الأيام
وخلاصة المشوار .

إلى من رآني قلبها قبل أن يراني وجهها ، إلى من نشأت بين ذراعيها
وعلمتي سبيل العطاء ، إلى التي لم تبخل علي يوما بدعائها وحنائها إلى
أغلى وأعز ما أملك في حياتي أمي الغالية .

إلى من أعطى فعلمني العطاء ، إلى من أوفى فعلمني الوفاء ، إلى من
ترعرعت في كنفه ، إلى من كان السند القوي في الحياة ، إلى أبي الغالي .

إلى من تقاسموا معي الحياة خللوها ومرها إخوتي وأخواتي :

محمد و يوسف و مريم و سارة و مرشيد .

إلى البراعم : رحيل و تسنيم .

إلى أصدقائي وزميلاتي الأعزاء الذي كانوا رفقة دربي .

كوثر

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا
أما بعد وها نحن اليوم والحمد لله نظوي سهر الليالي وتعب الأيام
وخلاصة المشوار .

أهدي ثمرة جهدي إلى أعز وأغلى إنسانة في حياتي ، التي أنارت
دربي بنصائحها ، وكانت خرا صافيا تجري بفيض الحب ، إلى من زينت
حياتي بضياء البدر وشموع الفرح أُمي الغالية .

إلى من ساندني في الحياة ، الذي منحني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب
وكان السبب في مواصلة دراستي إلى من علمني الصبر والاجتهاد أبي
الغالي .

إلى من لم يدخل بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح زوجي العزيز .
إلى أخواني عبد نور وسليم وأخواتي سميرة وفرح وجهاد .

بشي

مقدمة



مقدمة:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا في العالم العربي وبذلك تفوقت على الشعر الذي ظلّ لقرون يتربع على عرش المنظومة الأدبية العربية ، ولم يعرف العرب الرواية بمفهومها الحديث إلا بعد احتكاكهم بالثقافة الغربية ، ومن هنا أرخ نقاد الأدب العربي لأول رواية عربية ظهرت في الساحة الأدبية هي رواية (زينب) للأديب المصري محمد حسين هيكل عام 1914 ، والتي يروي جانباً من مغامراته العاطفية مع فتاة ريفية تشتغل في مزرعة والده بالريف المصري ، ثم جاءت عدة أعمال روائية من بعدها على يد كبار الأدباء المصريين والعرب من أمثال ، طه حسين، والعقاد، والمازني ، وتوفيق الحكيم ، والطيب صالح من السودان ، وحنّا مينه من سوريا ، إبراهيم الكوني من ليبيا، والطاهر وطار من الجزائر وغيرهم ولكن من أهم رواد الرواية العربية الحديثة الروائي المصري نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل للأدب عام 1988 ، صاحب الإنتاج الغزير في الكتابة الروائية ، هذا الأديب الذي تناولته كثير من الأبحاث الأكاديمية بالبحث والرّاسة ؛ اخترنا اليوم إحدى رواياته لدراستها ولوقوف على بعض جوانب إبداعها وهي رواية (ميرامار)، التي ألفها عام 1967، فهي الرواية الوحيدة ضمن أعمال نجيب محفوظ التي ألفها صاحبها خارج مدينة القاهرة التي ارتبطت كفضاء روائي بكل أعمال الكاتب الروائية وخاصة منها الروايات المحسوبة على الواقعية الاجتماعية إذ تجري أحداث رواية ميرامار في مدينة الإسكندرية الساحلية ، وهي أيضا الرواية الوحيدة التي أحداثها بعيدا عن الحارة الشعبية ولا تجري في فضاء مفتوح، بل في فضاء مُغلق وهو بنسيون (ميرامار)، مع شخصيات مختلفة قادمة من مختلف الانتماءات الشعبية والأيدولوجية، يطغى على المشهد الروائي الحوار بحيث نلاحظ تراجع السّود بحكم أنّ الشخصيات المتحاورّة تختلف في وجهات نظرها إلى الحياة والمجتمع . ونعتقد أنّ هذه الرواية التي تتقاطع

فيها الرواية مع المسرحية ، والمسرحية بالرواية هي ما أطلق عليها بعض النقاد مصطلح (المسرواية) أي نحت كلمة من كلمتين هما (المسرح والرواية)، فانطلاقاً من هذا ترتسم إشكالية الموضوع التي تتأسس على بحث العناصر التي تبنى عليها المسرحية بالمفهوم الأرسطي وهي (وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان)، في رواية ميرامار .

والتائج التي تطمح إليها هذه الدراسة هي قد يكون نجيب محفوظ من الروائيين الأوائل الذي خاض رهان التجريب الروائي من خلال خروجه عن القواعد و أساليب الكتابة الروائية التي كانت سائدة في عصره إذ تمكن من كتابة روية مختلفة عن المعايير المتعارف عليها في الكتابة الروائية ، بحيث يتعذر على القارئ العربي التمييز فيما يتعلق بموضوع الأجنسة لهذه الرواية ، هل هي رواية على شكل مسرحية أم مسرحية على شكل رواية ، وقد وقع اختيارنا على المنهج الوصفي التحليلي المقارن لما تقتضيه هذه الدراسة بين جنسين أدبيين مختلفين وهما : الرواية والمسرحية ، بمعنى نسلط دائرة الضوء على العينة المواد دراستها ، ثم نحللها ونقارنها مع النص الآخر أي بين ما هو ذو طابع سردي وبين ما هو ذو طابع حوارى . وقد استعنا ببعض المراجع العربية التي تخدم الموضوع نذكر منها على وجه الخصوص :

. محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد .

. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي.

. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد .

. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجاً.

. عبد المنعم أبو زيد، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث .

. د.مدحت جيار، البحث عن النص في المسرح العربي .

وقسمنا بحثنا على ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة

فخصصنا الفصل الأول تحديد المفاهيم التي يتمحور حولها البحث

أما الفصل الثاني يتحدّث عن الخصائص الفنيّة للرواية الدرامية

والفصل الثالث ، هو فصل عن المدونة التي نرغب في التطبيق عنها أي التوظيف
الدرامي في رواية ميرامار لنجيب محفوظ .

وفي الأخير نتقدّم بجزيل الشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وما تكّبوه
من جهد في قراءة هذا البحث ونخصّ بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور محمد بوسعيد
الذي تكّرم علينا برعايته ، فاستقدنا من نصائحه القيمة ومن توجيهاته السديدة ، فإن
أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا والله المستعان .

ملخص



ملخص الرواية :

تدور أحداث رواية "ميرامار" حول حدث واحد وهو واقع الحال في ظل الثورة الاشتراكية في مصر بقيادة جمال عبد الناصر ، كما تسلط الضوء على مجموعة من الشخصيات التي تمثل أنماطاً شخصيات مختلفة من النسيج الاجتماعي المصري ومدى موقفها ومساهمتها في هذا الحدث ، ولكن هذه الشخصيات تتنافر على مستوى الأفكار والموقف من الحدث الرئيسي .

تلتقي شخصيات الرواية على مستوى المكان في بنسيون " ميرامار" في الذي يُطل على البحر في مدينة الإسكندرية الساحلية ، تديره سيدة عجوز من أصول يونانية ؛ وهي السيدة ماريانا أرملة ورثت هذا البنسيون عن زوجها ، فهو مصدر رزقها ، يعيش في البنسيون عدد من الشخصيات المصرية المختلفة في توجهاتها الأيديولوجية والاجتماعية ، لكن ما يجمعهم هو المكان فقط ، مثل : "عامر بك وجدي" الصحفي المتقاعد الذي يأتي إلى البنسيون ليقضي بقية حياته في هدوء ، يعيش على ذكريات الماضي مقدراً المرحلة العمرية التي مر بها .

و " طلبة مرزوق " الذي جاء لاجئاً عند "ماريانا" هارباً من الشعور بالذل والهوان بعد أن صادرت الثورة أمواله ووضعته تحت الحراسة ولا عجب أن نجده يكره أنصار الثورة التي أتمت ممتلكاته وثوراته ، و " حسني علام " الذي ينتمي إلى نفس طبقة " الأرستقراطية " يمتلك مائة فدان ورثها عن عائلته الإقطاعية، و " منصور باهي " الذي يعمل مديعاً في إذاعة صوت العرب ، لكن حُل إلى إذاعة محلية بمدينة الإسكندرية خوفاً من نشاطه مع الجماعات الوطنية .

و " سرحان البحيري " وكيل حسابات شركة الغزل وعضو اللجنة السياسية في الاتحاد الاشتراكي ، الشاب الانتهازي الوصولي الذي يعد زهرة بالزواج ويتخلى عنها لاقتناعه بأن زواجه من زهرة التي يحبها لن يضيف له شيئاً في حياته ، بل ستجذبه لمستوى أقل، في حين أنه يطمح في مصاهرة عليّة القوم حتى يتمكن من الارتقاء أكثر في سلم الحياة .

الفتاة "زهرة" هي الفتاة التي جاءت إلى الإسكندرية هاربة من بلدتها لرفضها الزواج من عجوز غني ضغطت عليها أسرتها للزواج به ، ولأنها مثال للمرأة المصرية القوية صاحبة الإرادة رفضت ذلك ،

وهربت إلى الإسكندرية وعاشت في "بنسيون ميرامار" كخادمة عند صاحبتة ماريانه وبحكم ظروف عملها تعرّفت على نزلاء البنسيون .

تتزوج زهرة في الأخير من بائع الجرائد "محمود أبو العباس" بعد أن تخلّى عنها سرحان البحيري الذي وعدّها بالزواج ، وهو أحد نزلاء البنسيون القدماء .

تُعجُّ الرواية بشخصيات ذات طابع اجتماعي واقعي متصارعة في الفكر وفي التصورات ومتناقضة لحدّ الصراع ، تتلاطم كأمواج البحر الذي يُطلّ عليه البنسيون ، وهذا الصراع ما ساعد على إنتاج الحوار الذي تُحفّزه الرؤى المتباينة بين الشخصيات الرئيسية حول القضايا الفكرية والأخلاقية ، وقد رصد لنا الكاتب هذه الشخصيات كعيّانات من الواقع الاجتماعي المعيش في مصر، ومن هذه النماذج نذكر : العجوز عامر وجدي ، وحسني علام ، و منصور باهي ، و سرحان البحيري ، وطلبه مرزوق ، ومن الشخصيات المصاحبة في الرواية سيّدة البنسيون ماريانه وخادمتها زهرة الفتاة المصرية القادمة من الريف فرارا من اضطهاد عائلتها .

إذن بنسيون ميرامار ضمّ بين جدرانها كلّ المتناقضات الموجودة في المجتمع المصري بعد الثورة من خلال الوجوه المتحاورة ، يتمحور حديثهم حول الانتماء السياسي والأيدولوجي والثقافي ، ومشروعية كل اتجاه ومقدرته وصلاحياته في التعايش مع الحياة السياسية و قيادة المجتمع المصري نحو الصّواب .

جسّدت عبّة رية نجيب محفوظ صورةً صَغُرةً للمجتمع المصري بعد ثورة 1952 وقبل هزيمة العرب في 1967 التي كانت صدمة نفسية للمجتمعات العربية ، والتي فضحت زيف الأنظمة العربية وضعف جيوشها وخراب عقولها .

التعريف بالكاتب :

نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا ، ولد بحي الجمالية أحد أحياء منطقة الحسين بمدينة القاهرة الفاطمية في : 11 ديسمبر 1911، كان والده متوسط الدخل وسائر أفراد أسرته من موظفي الحكومة والمزارعين ، لم يبلغ السادسة من العمر انتقلت أسرته إلى حي العباسية حيث نشأ

وقضى فترة طويلة من حياته ليحصل على شهادة البكالوريا ، وعندما تخرج سنة 1934 من الجامعة عمل موظفا حتى تقاعد ومن بين الوظائف التي شغلها وظيفة سكرتير الأوقاف إلى أن انتقل سنة 1955 إلى وزارة الإرشاد القومي ، ثم انقسمت الوزارة ومنها الإعلام والثقافة وظل يعمل بها منذ سنة 1959 وارتبطت وظيفته بالسينما ارتباطا مباشرا حيث عمل مديرا للرقابة على المصنفات السينمائية والمسرحية ، ثم مستشارا لوزير الثقافة لشؤون السينما حتى نهاية عمله الوظيفي ، حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة 1988.

بعد أن بلغ من العمر خمسا وتسعين سنة توفي في الثلاثين من أوت ، أغسطس 2006 ، وقد أضاف إلى المكتبة العربية ما يقارب الخمسين مؤلفا وهي :

. عبث الأقدار و حكمة خوفو (1939) .

. راد ويبس (1943) . . قصر الشوق (1957) .

. كفاح طيبة (1945) . . السكرية (1957) .

. القاهرة الجديدة (1945) . . اللص والكلاب (1961) .

. خان الخليلي (1946) . . السمان والخريف (1962) .

. زقاق المدق (1947) . . الطريق (1964) .

. السراب (1948) . . الشحاذ (1965) .

. بداية ونهاية (1949) . . ثرثرة فوق النيل (1966) .

. بين القصرين (1956) . . ميرamar (1967) .

. أولاد حارتنا (1967) .

. المرأيا (1972) .

. الحب تحت المطر (1973) .

- .الكرنك (1974).
- . حكايات حارتنا (1975) .
- . ملحمة الخرافيش (1977).
- . عصر الحب (1980).
- . أفراح القبة (1981) .
- . ليالي ألف ليلة (1982).

المفصل الأول

تحديد المفاهيم

والمصطلحات

أولاً: مفهوم مصطلح التجريب:

1- المفهوم اللغوي:

للبحث عن معنى أي مصطلح، لابد من البدء والعودة إلى الجذر اللغوي لهذا اللفظ

وخاصة إذا كان جديد ك (التجريب)، الذي يتأسس مفهومه اللغوي على معنى، الاختبار،

والمعرفة والبحث، جاء في "لسان العرب":

«رجل مجرب قد يلي ما عده، ومجرب: قد عَفَ الأمورَ وجَرَّبَهَا (...)» والمَجْرِبُ: الذي جَرَّبَ في الأمورِ وعَرَفَ ما عده»¹

وفي (قاموس المحيط) "لفيروزأبادي" وردت لفظة التجريب بمعنى جَرَّبَهُ تَجْرِيبَةً اختَرَهُ ..- ومَجْرِبٌ: عَفَ الأمورَ - ودارهم مَجْرِبَةٌ مَهْزُونَةٌ²».

كما جاء في (معجم الوسيط) أيضاً: «جَرَّبَهُ تَجْرِيباً وَتَجْرِيبَةً اختبره مرةً بعد أُخْرَى، ويقال: رَجُلٌ مَجْرِبٌ: جَرَّبَ في الأمورِ وعَرَفَ ما عده رَجُلٌ مَجْرِبٌ: عَفَ الأمورَ وَجَرَّبَهَا.»³

فنلاحظ من خلال هذه المعاني المعجمية المتعددة أن لفظة "التجريب"، تتأسس على معنى الاختبار والتجربة وصولاً للمعرفة والحقيقة، الفنية الجمالية التي تختلف من مبدع لآخر.

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، مج1، مادة (ج. ر).

(ب)، 1111، ص 313.

² فيروز الأبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1،

3002، مادة (ج. ر. ب)، ص 11.

³ شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، (د. ط)، 3001، ص 112.

2- المفهوم الاصطلاحي:

يحتاج مصطلح التجريب إلى الضبط الصِّلحي، لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد والتَّميُّز. ولعل الأديب الفرنسي "إميل زولا - (Emile Zola) (1840-1902) هو أول من ربط كلمة (التجريب) بـ (الرواية)، في كتابه المعروف «الرواية التجريبية» 1879، إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا "الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى (العلمية) في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب وكان "زولا" يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضيف عليها صدقية، تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية.⁴ في فهم من قول "زولا"، أن كل روائي لابد عليه أن يعبر ممر التجريب من خلال ما يلاحظه عن سلوك بعض الشخصيات مثلا وهذا ما يعكسه في عمله الروائي، مما يضيف عليه عنصر المصادقية أي الصدق الفني، الذي يختلف عن صدق الحقائق العلمية التي تتصل بالتجارب العلمية.

لكن قد يصطدم الباحث بين مصطلحين متقاربين لدرجة التشابه وهما : (التجربة) و(التجريب)، بحيث نجد كثيرا من الباحثين يجعلانها يصبان في دلالة واحدة، لكنه ثمة فروق جوهرية بينهما، فنجد مثلا "بيار شارتيه Pierre Chartier في قوله: " ما التجربة العلمية؟ إنها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة" وبالفعل لقد شرح "كلود برنار Claude Bernard" أن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا، لكنه استباقي للظواهر الملاحظة، تأسيس التجربة بطريقة نستطيع بها، في الإطار المنطقي التوقعات، أن تقدم نتيجة

⁴ محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، أبو ظبي،

تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفاً»⁵

واضح من هذا القول إن التجربة تقتزن بالعلوم التجريبية التي تقوم على الفرضيات والملاحظة، أكثر من اقترانها بالعلوم الإنسانية والأدب بصفة خاصة. أما الدكتور «الطاهر الهمامي» فيرى أن: " التجربة نتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشاعر إلا متى حقق كماً شعرياً وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوباً يشير إليه بينما التجريب اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، وأن التجريب قرين الإبداع، والمسكون به لا يسكن ولا يهدأ له بال بحثاً عن الأفضل والأكمل ونزوعاً إلى المطلق " .⁶

فيّضح لنا أن التجربة غير التجريب، فالتجربة هي نتاج تفاعل الذات مع الموضوع في حين التجريب يسعى إلى البحث عن أشكال وتقنيات جديدة. فبعد أن تعرضنا لمفهوم التجريب وعلاقته بالعلوم التجريبية، إذا ما هو التجريب كمصطلح، وما علاقته بالرواية ؟ فلقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة- فنجد محمد الباردي يعرفه في قوله: % إنه إستراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائماً تتوسل البحث المتواصل

⁵ببير شارتية، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 151.

⁶ينظر، الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، (أفكار ورؤوس من أفكار) ، الموقف الأدبي، ع97، عن منشو ارت اتحاد الكتاب العرب، تونس، (د. ت) ، ص 98 و 99.

عن شكل جديد ورؤية متجددة.⁷

فيفهم من كلام **محمد الباردي** حول التجريب، أنه خروج عن السائد أي المؤلف والتّرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة، مما يجعل الكتابة تتفتح على أجناس أدبية أخرى كالشعر، الأمثال والحكم... وغيرها.

أما "صلاح فضل" في كتابه (لذة التجريب الروائي) فيعرفه بقوله: " التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل"⁸.

إنّ صلاح فضل يرى التجريب هو الخروج عن المؤلف، أي مغامرة لأنه يبحث في أشكال تعبيرية جديدة وهنا يكمن الإبداع.

في حين نجد " لطيف زيتوني " يرى أن: "التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي، وتعمل في كل مناحي السرد، في الموضوعات واللغة، والأسلوب، والعرض والمنظور والحبكة والفضاء والزمان والراوي والشخصيات"⁹.

فيفهم من قوله إن الروائي لابد له أن يكون لديه تصور ووعي شامل للمكونات

السردية، لأن هذه الأخيرة لا تظل على حالها كما كانت في الرواية الكلاسيكية بل قد تهجن اللغة وتصبح الشخصية مجرد رمز في الرواية التجريبية.

⁷ محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996، (د. ط)، ص 173.

⁸ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

⁹ لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2012، ص 30.

3- في مفهوم الرواية التجريبية:

وفي هذا الصدد يعرف الناقد **محمد الباردي** الرواية التجريبية بقوله: " هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنتظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص، وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص المختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي يتيح فيه هدمها"¹⁰.

فالرواية المعاصرة لم تعد شكلا ثابتا، بل أضحت تتسم بالنزعة المستمرة والتجريب الخلاق، وتروم كسر النمطية وابتكار طرق تعبير مغايرة لترسم لنفسها أفقا جديدا في الكتابة.

أما الدكتور **أيمن تعيلب** فيقول: " أن الرواية، فن تجريبي في المقام الأول، فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجربات العلمية الباهرة للعالم المعاصر"¹¹.

ف نجد **أيمن تعيلب** يربط الرواية التجريبية بالحداثة التي تعني، الخروج عن المألوف وكسر القواعد الجاهزة، وهو هنا يلتقي مع محمد عز الدين التازي في قوله: "التجريب الروائي هو وعي حدائي بالكتابة، وهو في أبعاد مغامراته يقف ضد التكريس، وضد قواعد الكتابة الجاهزة"¹².

¹⁰ محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د. ط، 2004، ص 291

¹¹ أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، ط1، 2010، ص 7.

¹² محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر، 2010، ص 2.

في حين نجد بوشوشة بن جمعة يرى: التجريب في الرواية يتمثل في المغامرة ونقض المسلمات الجامدة والأعراف الخائفة، وصياغة الأسئلة «التي تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وگلت»¹³.

يبدو من خلال هذه المفاهيم أن مصطلح التجريب والمغامرة والحادثة كلها تصب في مجرى واحد، وهو الخروج عن المألوف وكسر القوالب الكلاسيكية الجاهزة والبحث عن شكل فني جديد يحقق للمبدع (الروائي) خصوصيته التي تميزه عن غيره.

ثانيا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:

1- في الرواية الغربية:

لقد برزت مظاهر التجديد في الرواية عموما بعد الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، فنجد تغير التفكير الفلسفي، والتفكير النقدي وبالتالي تغير الشكل الروائي، بظهور بوادر جديدة في الكتابة الروائية، وهذه النقلة جاءت بسبب التطور الاجتماعي والتاريخي، و كان ذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي كتاب فرنسيين من بينهم: آلان روب غرييه، وناتالي ساروت وكلود سيمون، ميشال بوتور وغيرهم.

ف نجد « آلان روب غرييه » A - Robbe Grillet، أحد رواد الرواية الجديدة، كتب مجموعة من المقالات، يدعو فيها إلى التجديد مشيرا إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كافكا والشخص البليزاكيين، وينقد الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة، وهذا ما يتجلى في عنوان كتابه من أجل رواية جديدة Pour un Nouveau roman¹⁴

بحيث يؤكد على: « أن قوة الروائي هي في أنه فعلا يخلق بكل حرية وبدون

¹³ بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، ص 31.

¹⁴ ينظر، محمد الباردي، الرواية العربية والحادثة، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط2، سوريا، دمشق، 2002، ص 69.

نموذج (...) وهي تلك الحركة التجريبية الساعية إلى التحرر مما هو مفروض ومصطلح عليه وميت، والمتجهة نحو ما هو حر وصادق وحي¹⁵

فمن خلال قول روب غرييه حول الرواية الجديدة أو التجريبية، يرى أن الروائي لابد أن يخلق شكلا روائيا خاصا به ولا يقوم على شكل كان سائدا من قبل، وهنا تكمن حرية المبدع وصدقه وتتجلى قوته وهذا ما يعززه عنوان كتابه، الذي يدعو إلى تجاوز السائد وخرقه. ولعل ما يميّز الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها " تنثور على كل القواعد، وتتكسر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متألّفا لغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد" ¹⁶.

وهذا ما يوضحه "ميشال بوتور Michel Boutor في مفهومه " للتجديد" فيقول " فهو يتمثل في الخروج على الأنماط السائدة وكسر العادات القائمة، فالروائي الذي يرفض هذا العمل ولا يقلب العادات رأسا على عقب ولا يرفض على قارئه أي جهد خاص ولا يجبره على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل، يلاقي بالتأكيد - نجاحا سهلا ولكنه يجعل من نفسه، شريكا لهذا القلق العميق ولهذا الليل البهيم الذي يتخبط فيه" ¹⁷.

وفي الكتاب نفسه يبرر "ميشال بوتور" الغاية من التجديد إذ: " يرى أن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب

¹⁵ محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

¹⁶ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 48.

¹⁷ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص 8.

جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكامنة تنقصنا"¹⁸.

وبناء على ما سبق ذكره أن الرواية الكلاسيكية لم تعد قادرة على استيعاب الواقع المتطور، وتمثيله وهذا يعود إلى نتيجة التغيرات التي طرأت على مستوى الأفكار والمواضيع التي تتطلب منطقيا شكلا جديدا يحويها.

أما "ناتالي ساروت" Nathalie Sarroux "في كتابها (عهد الريبة)، نجدها قامت بتحليل أعمال دوستوفسكي و كافكا وتولستوي، ووجدت مواطن التجديد والخروج عن المألوف، وتؤكد أن عصرها هو عصر الشك والريبة في الأساليب الفنية السائدة، "الريبة التي هي بصدد وتحطيم الشخصية وكل جهاز بالي الذي كان يضمن لها جبروتها، هي أحد هذه الانفعالات المرضية التي بواسطتها يدافع جسم ما عن نفسه، ويعبر عن توازن جديد». لذلك جاء في كتابها إعادة النظر في كل مقومات الرواية التقليدية من حيث بنيتها الشكلية ودلالاتها الاجتماعية والسياسية ووظيفتها في المجتمع"¹⁹.

وبالتالي نفهم من خلال كلام "ناتالي ساروت"، و"آلان روب غرييه"، و "ميشال بوتور"... وغيرهم من رواد الرواية الجديدة، أن كل واحد منهم له تجربته الخاصة به وهذا الذي ينعكس في كتاباتهم الروائية، التي تحمل خصوصية وتجربة كل مبدع عن غيره، لكن هدفهم كان واحدا يؤكد على الصلة الوثيقة التي تجمعهم وهي خلق رواية جديدة وتجاوز ورفض الرواية الكلاسيكية وقواعدها.

إذن، يمكن القول إن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه

¹⁸المرجع نفسه، ص 7.

¹⁹محمد الباردي، الرواية العربية والحدث، ص 70

الخصوص، قد انطلق من مفهوم "الحرية" كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية، لأنها أتاحت للروائي (المبدع) تجاوز وخرق القواعد الكلاسيكية وإنتاج طرائق سردية جديدة.

2 - التجريب في الرواية العربية:

إن المتتبع لواقع التجريب في الرواية العربية، نجدها تأخرت بالمقارنة مع نظيرتها الرواية الغربية، وكانت أولى انطلاقا لهذا الفن الجديد في بداية الستينيات، أين شهد العالم العربي اهتزازات في الأبنية السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وفي الآن ذاته صاحبه تطور في النصوص الإبداعية.

ومما لاشك فيه أن ظهور التجريب في الرواية العربية وانتشاره في الربع الأخير من القرن العشرين، « يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وحضارية ومحلية، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية (...) والانفتاح على التراث القصصي القديم إلى هزيمة عام 1967 وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية»²⁰ كل هذه العوامل دفعت الأدباء والكتاب الخروج من عزلتهم، والتمرد على قوالب الرواية الكلاسيكية، مما أسهم هذا الانزياح في ميلاد نوع جديد روائي هو الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية.

ومن الروائيين العرب، الذين كان لهم شغف تبني هذا النوع من الكتابة، وبها تغيرت نظرهم للعمل الروائي، وانقطعوا فكريا وفنيا عن الأجيال الأدبية السابقة نجد: (تلك الرائحة) 1966 لـ : صنع الله إبراهيم ، (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول ، (والضحك) لغالب هلسا، (الجبل الصغير) لإلياس خوري وروايات إدوارد الخراط على سبيل المثال لا الحصر²¹ ، وتميزت كل تجربة روائية عن غيرها من حيث

²⁰ ينظر، شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم

335، 2008، ص 17

²¹ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 51

بعدها الجمالي والفني، فهي «متفردة بأسئلتها وتفاصيلها البنائية ومفاهيمها الأدبية واللغوية ومرتكزاتها وفلسفتها الجمالية»²².

وهذا ما جعل الأعمال الإبداعية تسمو وتتفاعل مع تطورات الفكر الأدبي والمحلي والعالمي، والبحث عن علاقات متجددة بغية تشكيل عناصر بنائية مغايرة عما كان متعارفاً عليه في الرواية التقليدية وهذا ما جعل "محمد برادة" يقول «إن ممارسة التجريب جعلت الروائيين العرب يتحررون من التمسك بحرفية الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي والثقافي والتراشي»²³

حيث انتقلوا من الحياة الواقعية بتفاصيلها إلى حياة خيالية اللاواقعية تسمو بمكوناتها النصية الجمالية، هذا ما صرح به «إلياس خوري» الذي كتب عن بطل مزقته الحروب الأهلية و«قام بكسر خطية السرد والتعبير عن الذات واستيهاماتها اللاشعورية وحرية الجسد وتحطيم سلسلة الزمن وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والشعر والأسطورة وأحلام اليقظة»²⁴ نتيجة الفوضى والغموض التي كانت تحيط بالمجتمع العربي، جعل من "الرواية التجريبية" بأشكالها السردية تعبر عن هذا الجو بطريقة مذهلة يعجز المتلقي الغوص فيها وفهم نواياها وتحديد موضوعاتها.

إن الباحث عن الأساليب الفنية التي تتميز بها الرواية التجريبية التي اختلفت شكلاً ومضموناً عن الرواية الكلاسيكية فابتعدت كل البعد عن الأشكال السردية المعروفة، من التسلسل الزمني وضبط المكان وتحديد الشخصية والبناء الفني المنظم كل هذا لا يتماشى مع تغيرات العصر وهذا ما جسده "شكري عزيز الماضي" بقوله :

²²شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص17.

²³محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، ص.49.

²⁴عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 29.

«فلا يحسن البحث عن التسلسل والترابط والسببية في بناء الحدث وانسيابيته، كما لا يحسن الحديث عن الشخصيات وأبعادها وبيئتها وبنائها أو تماسكها وتفككها... كما لا يحسن الحديث عن تطور صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان»²⁵ ومن الروائيين الذين نشطت كتاباتهم بانخراطهم في ميدان التجريب نجد " صنع الله إبراهيم " - رائد الرواية التجريبية من خلال عرضه روايته « ذات » التي اشتملت على الطرق والأساليب المستحدثة لم يسبق توظيفها من قبل مرّداً عبارة جيمس جويس يقول: « أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي. كما أن »²⁶ تميزت هذه الرواية بنمطين من الخطاب :

«خطاب توثيقي صحفي. يعتمد الأسلوب المباشر ويخلو تماماً من أي نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب السرد الروائي يعيد هذا المؤلف إلى جنسه الأصلي وهو الرواية»²⁷. يعتبر هذا النص مغامرة نصية مغايرة فيها تمرد عن السائد مما تؤكد بدورها بأن الإبداع تجاوز مستمر وهو خطاب ينتقل من الواقع ويشخصه.

ونجد كذلك "جمال الغيطاني" الذي ذاع صيته من خلال كتاباته الروائية بعدما وجد ما يحرّر أفكاره لكي تتصب على أرض الواقع ولتبنى هذا النمط ينبغي علينا البحث في تراثنا العربي.²⁸ ونتجاوز البحث عما تمليه علينا الروايات العالمية، يجب علينا أن نبني عالمنا الخاص من واقعنا ومن ذواتنا.²⁹

²⁵ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 167.

²⁶ شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 25.

²⁷ محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، ص 301.

²⁸ المرجع نفسه، ص 302.

²⁹ ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 73 و 74.

وهذا ما جعل "قمري البشير" يعبر عنه بقوله «إن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدية في الكتابة الروائية وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحولات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها، في هذه الكتابة»³⁰ هذا تصريح واضح إلى تجاوز السائد في الرواية العربية أو الغربية مما يؤكد على تنوع التجربة ويستدعي في ذاته التنوع في الموضوع. ومن أهم الأفكار التي جاء بها "جمال الغيطاني" في وصفه العمل الإبداعي الذي يقوم به «فتصبح الرواية لدى بعضهم استعراضا فنياً، حتى يقال عن الكاتب أنه أضاف بعد السنوات جديدة للرواية العربية وأنه يهتم بالشكل الفني أكثر من اللازم»³¹

ونجد في هذا الصدد الروائي المصري "إدوارد الخراط": "من رواد الحساسية الجديدة في الرواية العربية الذي تميز بنقلة نوعية في الأشكال والمضامين التقنيات الفنية وطرائق التعبير الإبداعية :

التي اختزل فيها تقنيات الكتابة السردية الجديدة ولخصها فيما يأتي :«تحطيم السياق الزمني التقليدي المتسلسل والاستغناء عن التوظيف الواقعي مثل الحوار المتقطع. والتركيز تارة على الظاهر المحايد البارد أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش وكسر الترتيب السردى وفك العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللغة وفتح مغامرة ما تحت الوعي»³².

حيث جسد هذه المظاهر الفنية في روايته "رامة والتين" يصعب على المتلقي العادي فهمها نتيجة الغموض السائد فيها وتجاوز الأنواع الأدبية فيما بينها وتفاعل صيغها التعبيرية بالإضافة إلى التلاعب السردى.

³⁰المرجع نفسه، ص 74.

³¹المرجع نفسه، ص 74.

³²عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص 127.

استطاع التجريب اللغوي أن يبرز مكانته من خلال اشتغال الروائيين العرب بتشظي اللغة وتنوعها من الفصحى إلى العامية وحتى الأجنبية لتكون أكثر دقة وشمولية ومن الأوائل الذي استطاع أن ينسج نموذجاً يرتقي به ويفتح السبل أمام الروائيين نجد: "صلاح الدين بوجاه" يشير في انطلاقة كتابته رواية واقعية لغوية واحتوائها على خصائص غير مألوفة في الروايات الماضية وتجاوزها من خلال اللغة والفكر والثقافة وجسدها في أول عمل روائي موسوم ب: "النخاس" التي عني فيها الكاتب برسم الشخصيات والأحداث واشتغاله الدائم على اللغة³³. «إذ يدخل الكاتب عبر سارده مغامرة اللغة عبر منعرجاتها وتنويعاتها إلى درجة أن النص أحياناً يتحول إلى سبر أغوار مفردة من مفرداته»³⁴ و بفضل هذا الانفتاح اللغوي استطاعت أن تضيف على النص جمالية مكنت الكتاب التعبير بكل أريحية فهي الأداة «الرئيسية في الإبداع كما قالت ناتالي ساروت لا شيء يوجد خارج اللغة»³⁵ بفضل حملة التجريب في الكتابات الروائية يصعب القبض على هذا العالم من الكتابة والإمساك بجوهره حيث أن « التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهّن بوجهته تظهر التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك بعرض عالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه»³⁶

ومنه يستدعي على القارئ أن يكون أكثر فطنة من خلال تفاعله مع هذا النوع من الرواية التي تبدو غير اعتيادية ولا مألوفة وهو عائد طبعاً إلى تعقيد البنيات التجريبية التي تؤدي إلى تخييب فهم القارئ.

³³ ينظر، محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 292 و 294.

³⁴ المرجع نفسه، ص 296.

³⁵ شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 122.

³⁶ فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص 14.

وبالتالي نستنتج من خلال ما سبق حول واقع التجريب في الرواية العربية أنه كان نتيجة التطور الاجتماعي والتاريخي الذي شهدته البلاد العربية، بحيث نجد أن الروائيين العرب وجدوا ضالتهم بواسطة هذه التقنية الفنية التي تسعى إلى تقويض النمط والنموذج والسعي وراء كتابة جديدة مفتوحة على جميع الأجناس الأدبية. لذا فكان لكل روائي عربي تجربته التي تميزه عن غيره من المبدعين.

إذن، من خلال هذا المدخل الذي تمحور حول مفهوم التجريب كمصطلح وملامحه في الرواية الجزائرية، وواقعه في الروايتين الغربية والعربية عموماً، فقد يعتبر التجريب إستراتيجية فنية، أو طريقة في الكتابة تميز عمل إبداعي عن آخر، فلكل روائي تجربته الخاصة به وهذا ما ينعكس على العمل الروائي. لذا سنقوم بالكشف عن هذه التقنية وإظهارها في الفصلين التطبيين من خلال رواية: « شجرة مريم » ، محاولين الوقوف عند التغيرات والتقنيات والتمظهرات الفنية الجديدة التي اكتسبتها وتميزت بها هذه الرواية.

3 . التجريب والخطاب الروائي:

جاء التجريب الروائي استجابة لرغبة الروائيين الملحة في خرق الثابت والراكد والنمطي على مستوى النص "وهي رؤية إبداعية مشروعة لكل روائي تواق إلى البحث عن كل جديد في صناعة الخطاب الروائي، والبحث عن أدواته وتراكيب لغوية وحيل سردية"³⁷

إذا كان الخطاب الروائي تحكمه جملة من القواعد والقوانين القارة. فإن التجريب جاء لكسر هذا الأفق المتواتر من خلال الخلق والبحث عن قوة تدفع بالرواية إلى الارتقاء والخروج عن نمطي.

³⁷ عرجون الباتول: نحو رواية عجائبة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، مجله ثقافية، ع: 21 أكتوبر 2009، ص 107.

فتحدث "صلاح فضل" عن ثلاث دوائر وبنيات في تعريفه لمفهوم التجريب وهي:

(أ) . ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصة والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها و فك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ولدى الناقد بشكل منهجي منظم.

(ب) . توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الادبي و ربما قد تكون جربت في أنواع أخرى تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل و تحديد منظوره أو تركيز بؤرته مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات .

(ج) . اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المؤلف في الإبداع و يتم عبر ذلك شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردى أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السردية

إلا أن أهم مكون في التجريب الذي يعول عليه الروائي في إبداعه للنص الروائي التجريبي هو ابتكار عوالم متخيلة جديدة و ذلك للتعبير عن رؤية " مغايرة تحولا في العلائق مع الطبيعة و ما فوق الطبيعة مع الذات الخفية و مع الآخرين مع الواقع و اللاواقع و مثل هذا التحول على مستويات بنيات تكتشف المجهول و توسع من دائرة الأدب"³⁸.

إن ما تحويه الرواية التجريبية في بنيتها السردية يطرح في طياته سمات تقتقر إليها الكتابة التقليدية و موقفها الذي ربما يمتد بجذوره إلى أمد بعيدة، مارس الإنسان

³⁸ ينظر صلاح فضل: لذة النص الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، ش م م ص 3.

فيها الكتابة بشكل بسيط جدا "وما لبث أن تصاعدا اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد و التجريد مسائرا في تطور مراحل نشوء الكتابة و ارتقائها"³⁹

إن افتقار التراث النقدي والى اتجاه متكامل و تحقيق خطاب يتميز بالنضج و مسيرة العصر 'في الوقت ذاته معالجا قضايا إنسانية و حضارية متصلة بالواقع الجديد، أيقظ هاجس البحث و تجاوز السائد الذي ينتجه فعل المعاصرة الذي ينقض "المسامات الجامدة و التقاليد الثابتة و الأعراف الخانقة و صياغة السؤال و ممارسة الحرية الإبداع في أصفى حالاتها"⁴⁰.

فالتجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية استمدت " نسخها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطها و أدوات و وظيفته في المجتمع 'من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات و المجتمع و اللغة" ⁴¹ ، أي أن الرواية "تعبير عن بعض انشغالاتنا الراهنة و استشرافنا لأفق المستقبل من منظور حدائي يتجاوز السائد 'و بوعي جديد ينتج عن هذا نص جديد بناء على تفاعلنا الايجابي مع التراث و مع واقعنا الذاتي و مع الذي يعيش فيه" ⁴² نستشف من هذا بأن الرواية الحداثية نقلت لنا الواقع في سياق يتماشى مع الوضع السائد في المجتمع، فأضحت الوسيلة الوحيدة التي يستند إليها الكاتب للتعبير عن مقتضيات عصره، ففتحت أفاق جديدة .

³⁹ محمد المعتصم 'الخطاب الروائي و القضايا الكبرى النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة

منشورات اتحاد الكتاب العرب 'دمشق '1991م 'ص66

⁴⁰ هناء عيد الفتاح 'أصول التجريب في المسرح المعاصر 'النظرية و التطبيق 'ص39

⁴¹ بن جمعة بوشوشة 'سردية التجريب و حداثا السردية في الرواية العربية بالجزائر، المغاربية

للطباعة و النشر، تونس، 2005، ص221

⁴² محمد العابد الجابري، التراث السردية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1991، ص144.

و برزت أسماء جديدة من العالم العربي اختارت إن تعبر بطرائق مغايرة للواقعية الفجة المفقرة للواقع نفسه فظهر صنع الله إبراهيم في عمله تلك الرائحة المستقز و الجريء ليتلوه بأعمال ضخمة كاللجنة و الذات و ظهر جمال الغيطاني، ادوارد الخراط، بهاء طاهر، يوسف العقيد، إبراهيم أصلان، إبراهيم عبد المجيد، حيدر حيدر، حليم بركات، إميل حبيبي، غالب هلسا وهاني الراهب و عشرات الأسماء الأخرى من مختلف الأقطار العربية بما فيها المغرب، الجزائر، السودان، الأردن، العراق و غيرها .

لقد خاضت الرواية في هذه المرحلة مغامرة التجريب سواء تحت تأثير تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم أو بدافع التجديد و التحديث .

لقد دأبت هذه المرحلة على كسر خطية السرد و التعبير عن الذات و استهجمات اللاشعور و حرية الجسد و تحطيم سلسلة السائر في خط مستقيم و توسيع الواقع ليشمل الحلم و الفانطستيك، والأسطورة، و الشعر، و أحلام اليقظة .

عبر ادوار الخراط عن الكتابة في هذه المرحلة، و التي يسميها بالحساسية الجديدة قائلا "إن الكتابة الإبداعية قد أصبحت اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة، و إثارة للسؤال لا تقديمًا للأجوبة و مهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان"⁴³، أي أن أي العمل الإبداعي في هذه المرحلة أضحى وسيلة تعبر عن روح العصر .

⁴³ نقلا عن الدكتور عبد الحميد الحسيب، أستاذ البعثة الفرنسية :الرواية العربية الجديدة و

إشكالية اللغة عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، 2014 ، ص55

ثالثاً: الرواية والأجناس الأدبية الأخرى :

لما كانت الرواية من أكثر الأنواع التي تظهر فيها عملية تداخل الأنواع الأدبية كان لابد من إعطاء لمحة عامة حول مفهومها ونشأتها

1- مفهوم الرواية :

يجمع النقاد على صعوبة إيجاد تعريف جامع للجنس الروائي على غرار الأنواع

الأدبية الأخرى، غير أن هذه الصعوبة لا تمنع من إعطاء تعاريف لها و وإن اختلفت حيث يعرفها كل منهم بالنظر إلى جانب من جوانبها أو انطلاقاً من العصر الذي ظهرت فيه.

يورد الصادق قسومة في كتابه نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي عدة تعاريف للرواية في المعاجم الغربية منها:

قصة مخاتلة مكتوبة نثرًا يسعى فيها كاتبها إلى إضفاء الاهتمام بتصوير العواطف أو الأخلاق بغرابة المغامرة....⁴⁴

وهذا التعريف يركز على أربعة عناصر تختص بالرواية وهي:

- أداة الرواية (النثر).
- نوع مادتها (متخيل).
- غايتها (إثارة الاهتمام).

⁴⁴الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي. ص:43،44 نقلاً عن :

- محتواها (الأحاسيس و المغامرات الغريبة).

ويضيف تعريف آخر إلى التعريف الأول سمة (الطول) ويحذف منه (الغربة).

يعرفها آخر بأنها: "نتائج تخيل يكون نثرا ذو طول كاف يصور شخصيات معينة تصويرا حركيا، و يقدمها على أنها واقعية و يعرفنا بنفسيتها و مغامراتها"⁴⁵.
ويقتررب من هذا التعريف قول أحدهم "نتاج تخيل يكون ذو طول ما يسعى فيه كاتبه إلى شد الاهتمام بمغامرات ذات حظ من الخوارق وبدراسة أخلاق الشخصيات وطباعها وأحاسيسها وأهوائها وتكون هذه الشخصيات متخيلة وتقدم كأنها من الواقع"⁴⁶
بينما التي تضمنتها مختلف المعاجم الغربية أكثر تعليما وأقل دقة، ويقول الصادق قسومة (تضمنت المعاجم تعاريف مسرفة في التعميم إما متشابهة في مادتها بحكم نهلها من نفس المصدر، وإما مختلفة بسبب اهتمامها بأطوار مختلفة من مسار الرواية أو باتجاهات متباينة من نتائجها)⁴⁷.

أما فيما يخص الباحثين الغربيين، فقد حاولوا تعريف الرواية كل حسب تخصصه فميشال زيرافا مثلا يعرفها بأنها " في مستوى أول (نوع سردي) و في مستوى ثان يكون هذا القص (حكاية خيالية) و في الوقت نفسه خيال ذو طابع (تاريخي) عميق و أخيرا فإن الرواية في أجزائها كما في كلها، و هي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولا(جماليا) بفضل استعمال المحسنات"⁴⁸.

⁴⁵المرجع نفسه .ص: 44 نقلا عن Robert Gra,ed Paris ,1986 Rebert ,Tom ,Vill.

⁴⁶الصادق قسومة: المرجع السابق. ص: 44 عن la Ed .Francaise langue la de rousseParis New york1986 TOME Sixieme. P . rousse la Grand

⁴⁷المرجع نفسه، ص: 44. 45.

⁴⁸مجموعة باحثين: الأدب و الأنواع الأدبية، تج: طاهر حجار ، ظلا سدار للدراسات و الترجمة، سوريا، ط 1. 1985. ص: 22.

ركز ميشال زيرافا على الرواية من حيث أنها شكل سردي يحوي خيال مرتبط بالطابع التاريخي بحكم أنها وجدت منذ القديم فقد تشكلت عن تطور أجناس أدبية قديمة و لها فعل جمالي . و قد تعرض لها لوسيان غولدمان فيراها " نقلا للحياة اليومية في المجتمع الفردي وليد الإنتاج من أجل السوق... و يوجد تجانس دقيق بين الشكل الأدبي للرواية و بين علاقة الناس اليومية مع الأحوال عموما بشكل أوسع علاقة الناس مع غيرهم في مجتمع منتج من أجل السوق"⁴⁹.

نظر إلى الرواية نظرة سوسيولوجية بحكم تخصصه و قد اعتمد على التشبيه الموجود بين البناء الروائي و بناء الاقتصاد الرأسمالي.⁵⁰

و قد رآها بأنها النوع الفني الذي يقابل الملحمة في القرن الثامن عشر فوضعها بأنها ملحمة بور جوازيه حديثة تعبر عن الصراع بين شعر القلب و نثر العلاقات الاجتماعية⁵¹ ربطها هيجل بالعصر الذي ظهرت فيه و شبهها بالملحمة . أما عند العرب مر مفهومها بمراحل عديدة قبل أن يستقر بهذا المفهوم و يأخذ دلالاته المتعارف عليها الآن : "حكاية نثرية متخيلة طويلة."⁵²

حيث يركز هذا التعريف على الشكل أكثر من المضمون .
و قد عرفها شكري عزيز ماضي بأنها: صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل

⁴⁹لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تج: بدر الدين عروكي، دار الحوار

سورية، ط1، 1993.ص:22

⁵⁰عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن . ص: 86.

⁵¹محمد ساري: الأدب و المجتمع. الأمل للطباعة و النشر، الجزائر، (د ط، د س) . ص: 40.

⁵²عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد. منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق (د ط) ، 2000 . ص: 153.

البشري تجسد رؤية جديدة⁵³، هي شكل من أشكال القصة و هو الفن الأقدر على التعبير عن هموم الإنسان و مناقشة قضايا المركبة و المعقدة، أكانت ثقافية أم سياسية أم اجتماعية⁵⁴ .

فيصفها بأنها من أشكال القص و يؤكد على علاقتها بالمجتمع .
بناءا على ما تقدم يمكن القول أن الرواية شكل سردي نثري، ذو طول كاف تصور الحياة الواقعية، و قد تلجأ إلى الخيال.

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية " سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد و الرواية شكل أدبي لم تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى ، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، و ما صاحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعات الشخصية⁵⁵ ".
2. علاقة الرواية بالأجناس الأدبية :

فهو نوع أدبي غير مكتمل، فمهما تطورت و بحثت عن حدود لها فلا تستطيع لأنها تعبير عن المجتمع و الحياة الذين لن يثبت أبدا، فالرواية " جنس أدبي يتسع لقطاع عرضي للحياة بكل ما تحمله من هموم و هواجس فكرية و اهتمامات إيديولوجية⁵⁶ ".
يقول " وليد إخلاصي" في مقال له بعنوان (كلام في الرواية) (لا يمكن أن نتصور

⁵³ نضال محمد فتحي الشمالي : قراءة النص الأدبي مدخل، منطلقات، دار وائل للطباعة و النشر،

عمان ، ط1، (د س). ص: 75

⁵⁴ المرجع نفسه. ص: 75

⁵⁵ صالح معقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر .

⁵⁶ إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي دار الرائد

للكتاب، الجزائر، ط1. 2005. ص: 66.

مفهوما للرواية يعني حصولها على الكمال ، فالحياة البشرية بأطرافها المختلفة لن تصل إلى ذلك، أليست الرواية انعكاسا للحياة و إن تطور الرواية قد تمشي بالموازاة مع تطور الحياة الذي لا يتوقف ، و هذا يعني أن الرواية هي الحياة، أي أنها صورة لمسيرة الإنسان الذي يساهم في صنع الحياة ⁵⁷ فهي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين و النوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد ⁵⁸ فهي غير خاضعة لقوانين مبنية و ليست لها حدود صارمة كباقي الأنواع الأخرى، و هو ما يجعلها مرنة منفتحة على مختلف الأنواع.

الأدبية، حيث " تتسع لجميع الأجناس ولا محيد ا عن التمازج و التبادل بين الأجناس لانتقاء الشكل الثابت و غياب الحدود فيها ⁵⁹ "

و الرواية الحديثة تركز على الخلط و المزج بين الأشكال (Hetissage)، و هي المأساة التي تفرغت عنها مصطلحات مترادفة نسبيا كالتهجين (Hybridation) و التجنيس (genres de Mixtion) و الأجناسية النصية (Genetique) و هو ما أدى بها إلى إسقاط مبدأ نقاء النوع الذي حافظ عليه أرسطو و الكلاسيكيون .

فلم تصبح جنسا أدبيا نقيا، و ما هذه المصطلحات (التهجين، التجنيس، الأجناسية النصية) إلا دليل على ذلك، فعند التعرض لتعريف هذه نجدها تحمل معنى الخلط و المزج و عدم النقاء.

فمصطلح التهجين مأخوذ من علم الأحياء، و نجده أكثر شيء في علم الوراثة و أدب هجين يعني مختلط و أدب التهجين هو أدب عابر لثقافتين أو أكثر أي

⁵⁷ وليد إخلاصي: كلام في الرواية، مجلة الوقف الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عن (تموز 447_آب 2008. 448) ص: 495.

⁵⁸ محمد العيد تاورته: نشوء الرواية في الأدب. ص: 163.

⁵⁹ الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي. ص: 17

الأدب الفرانكفوني مختلط من حيث المبدأ، فهو يتبع مبدأ الاختلاط⁶⁰
أما مصطلح التجنيس " هو تفعيل من الجنس، إحدى الكلمتين إذا تشابهت
بالأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، و التجانس من التفاعل من الجنس، تجانس
الشيئان إذا دخلا في جنس واحد⁶¹."

من خلال تعريف هذه المصطلحات تظهر ألفاظ ك: اختلاط خلط و هي ألفاظ
تدل على المزج و كسر مبدأ النقاء و بالتالي تسمح بتداخل الأنواع .
و منه فالرواية جنس أدبي عصي على التحديد، إنه ضرب من الكتابة هجين
يقتات من الأجناس الأخرى، فهو يضم شتات الشعر و ينهض على الحكاية و
يستدعي الأسطورة و لا حرج في الالتقاء على المسرح⁶² .

يقول " صحة علقم" في كتابه (تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية،
الرواية الدرامية أنموذجا) (لقد نهضت الرواية من الأساطير الأقدم وجودا من
التراجيديا و الملحمة و استعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راو، و من
الدراما حوارها الذي ابرز ملمح نوعي فيها)⁶³.

يقول سعيد يقطين عن النص الروائي الجديد بأنه يأتي متوقفا عن الكتابة
التقليدية المنغلقة على ذاتها و المتمركزة إلى جانب الخلفية النصية التي تعيد إنتاج

⁶⁰ عز الدين المناصرة: علم التتاص: المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي). ص: 80.

⁶¹ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها. ص: 164.

⁶² رضا بن صالح : في حادثة الرواية المغاربية مقهى البيزنطي لشعيب خليفي أنموذجا، مجلة
الموقف الأدبي. ص: 279.

⁶³ صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا.

المؤسسة العربية للدراسات النشر، الأردن (د ط) . 2006. ص: 7.

القيم، و بهذا ينتج إنتاجه من خلال التفاعل⁶⁴، فالنص الروائي يرفض الكتابة التقليدية و يقوم دائما على مبدأ التفاعل أصبحت الرواية في العصر الحديث تفتح صدرها للرحب لكل الأنواع الأدبية و حتى غير الأدبية، و ذلك لما يوجد في المجتمع من تناقضات و اختلافات، فقد عرف المجتمع حديثا مقومات جديدة عكست ما كان يقوم عليها، فظهرت مقولة (التشتت مقابل الوحدة) و (التعدد و الاختلاف مقابل (الهوية) و (اللامركز) مقابل (المركز أو الهامش)⁶⁵، فلم يبقى المجتمع كما كان سابقا، فمست التعددية كل شيء ، فقد أصبح (المجتمع) قائما على الخلط و المزج، كمزيج الأذواق و الموائد و الأطعمة، العالمية و خليط الألبسة، و خليط الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، بونك...) ⁶⁶

و ترجع " مها حسن القصراني" هذه التعددية إلى إستراتيجية التفكير التي طالت كل مناحي الحياة المختلفة، و سادت في العالم وأحدثت حالة من الفوضى و الدراما ففي الجانب الاقتصادي تعمل إستراتيجية التفكير على خلخلة الدولة وتدميرها وتقويضها من الداخل بحجة الخصخصة، فتمنح الشركات العملاقة المتعددة الجنسيات فرصة السيطرة على الدولة النامية وتحد من تطورها⁶⁷ كما دعت هذه الإستراتيجية إلى تدمير المركز لإحلال الهوامش، وهذا ما يحدث على أرض الواقع، إذ يتم تدمير مركز الدولة وثقلها لإحلال الطائفية والمذهبية والعرقية، وخلق حالة من

⁶⁴ ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق). المركز الثقافي العربي، الغرب ط3، 2006. ص :

134-152.

⁶⁵ عزيز نعمان: الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي. ص: 08.

⁶⁶ المرجع نفسه. ص: 11.

⁶⁷ مها حسن القصراني: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجاً، مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص: 734.

الفوضى، إن التفكير في حقيقته ينسف التوحد ويلغي التجانس لأنه ينادي بالتعدد اللافضائي⁶⁸.

وحتى على مستوى الهندسة المعمارية، أصبح الشكل الفوضوي وغير المنتظم مكان الشكل المنظم، فالمتخصصون في هذا المجال سعوا إلى تفضيل الأشكال المعمارية غير المنتظمة و المنقطعة والمشتتة، كما دعوا إلى مزج الوسائل وفق أسلوب تهكمي⁶⁹.

وأمام كل هذه التحولات الحاصلة في المجتمع كان لابد للرواية أن تتحول، باعتبارها مرآة المجتمع، فأصبح كتابها يعتمدون على الخلط والمزج بدل الصفاء والنقاء، انطلاقاً من تحولات المجتمع.

مما تقدم ينتج أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تتم فيها عملية التداخل الأجناسي.

3. علاقة الرواية بالمسرح :

أ) . تعريف المسرح :

والمسرح: « نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيرى معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعرا و إداريا»⁷⁰

⁶⁸مها حسن القصاروي: المرجع السابق. ص: 734.

⁶⁹عزيز نعمان: المرجع نفسه. ص: 8-9

⁷⁰أبو الحسن سلام، حيرة النص بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 2007، ص22.

ب) . تعريف المسرحية:

لغة : ورد في لسان العرب لابن منظور :تسرح-التسرح،سرحت الماشية و المسرح بفتح الميم -مرعى السرح- و جمعه المسارح و هو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة ⁷¹.

و لقد ورد في كتاب العين للخليل أحمد: يقال تسرح، ومنه سرحنا الإبل ، وتسرحت الإبل تسرحا و المسرح مرعى السرح. ⁷²

اصطلاحا : ولقد وردت في تعريف المسرحية عدة اصطلاحات ، والتعريف الأسهل هو تعريف الدكتور عبد المنعم أبو زيد فيقول"هو عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنية،يحتوي على حكاية قصيرة أو طويلة مترابطة الأجزاء، يقوم بتمثيلها أشخاص لهم سمات اجتماعية و نفسية خاصة تتناسب مع طبيعة الحكي، و تعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها ،و عادة ما تتميز بزمكانية مكثفة كما و دلالة"⁷³.

و للمسرح ركائز أساسية يقوم عليها و هي :

* النص المسرحي:

النص : مؤلف محدد المعالم ألف ليخاطب جمهورا بقصد التأثير عليه أو تسليته بمتعات جمالية⁷⁴.والنص بالنسبة إلى المبدع الفنان شبه مقدس إن لم يكن مقدسا و

⁷¹ابن منظور، لسان عرب، ج4-دار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 95-96، ص487.

⁷²أحمد الفراهيدي،كتاب العين،ج2،تج،عبد الحميد العنداوي،دار الكتاب العلمية،بيروت لبنان2002/2003،ص232.

⁷³عبد المنعم أبو زيد، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، قسم الدراسات الأدبية، دار العلوم،الفيوم، القاهرة،ص65.

⁷⁴د.مدحت جيار،البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية ط1،1416هـ،1995م،ص29

لا يكمن السبب في الطبيعة الإنتقالية للنصوص، وإنما في ذلك الولاء الأعمى للكلمة و للكتاب الذي يقف ورائها.

فالنص هو المبتدأ أو المنتهى، وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادما له و عليه أيض⁷⁵، وربما على المخرج أن يكون مترجما أو مجسدا له حرفيا ولكل مشهد وهو شاء أم أبى -النص- له دورة الاجتماعي الذي يظهر شجاعة أو يخفي خوفا لكنه في الحالتين موجود و يجب على الناقد أن يبرز لنا بوضوح، لأن رد النص إلى الاجتماعي يكشف عن نوع الرموز، و عن نوع الشخصيات التي قد تبدو لنا الآن غريبة أو بلا هوية⁷⁶.

* العرض المسرحي:

العرض المسرحي عبارة عن مجموعة من الأحداث الدالة التي يقوم الجمهور بتفسيرها حسب معارفه، من قبل المبدعين، علما أن هذه المدونات تحمل دلالات codes وتحكمه في المدونات المستعملة ثقافي⁷⁷.

فالعرض المسرحي عابر مثل الإنسان يحيا مرة و يموت و لايمكن تكراره فهو يتغير في ملمسه و مذاقه و أثره من ليلة الى ليلة، وحتى و لو كان عرضا لنفس النص الدرامي بنفس المخرج و الممثلين، وقبل إختراع أجهزة التسجيل كان الناقد هو الوحيد القادر على حفظ ذكرى هذه العروض و لو حتى بالوصف، وكانت هذه

⁷⁵ د. نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي... النص المسرحي... قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2003، ص40.

⁷⁶ مدحت جيار، المرجع السابق، ص65.

⁷⁷ مخلوف بوكروح، التلقي و المشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون و ثقافة لولاية الجزائر، 2004، ص56.

العروض المفقودة ستحيا بهذا الوصف في ذاكرة المسرح و في الذكرى حياة.⁷⁸
ولذلك فإن فحص تفاصيل العرض، و السعي المحموم إلى مطابقة الواقع
بطريقة "فوتوغرافية" بدأ من الأداء إلى الأزياء و الديكور و الإضاءة إلى المشاهد
الجماعية، وكان يرمي إلى تعزيز الوضع بأن مايجري على خشبة المسرح ، هو
الحياة الحقيقية.⁷⁹

* الإخراج :

والإخراج المسرحي هي أن يجعل المخرج من النص المسرحي المكتوب عملا حيا
فوق المنصة، فالمخرج يختار الممثلين و الديكور والإكسسوار و يصمم الإضاءة و
الظلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة، بحيث تبرز هذه الحركة المسرحية و
معانيها، وهو بالنسبة للممثلين كقائد الأوركسترا الذي يضبط الإيقاع و طبقات الصوت
ودرجات انفعالاتهم وخطواتهم مقتربين أو مبتعدين بحيث يعبرون جماعة عن النص
المسرحي في حدود الفهم والتفسير الذي انتهى إليها المخرج.⁸⁰
وأما عن عناصر الإخراج فهي:

- * التشكيلات : وهي ترتيب عناصر الممثلين على خشية المسرح.
- * الحركات : تشمل تنقل الممثلين على خشبة المسرح من مكان إلى مكان.
- * الشغل : يقصد بكل حركة أو عدة حركات تحمل فكرة معينة يعدها المتفرجون
بطريقة شعورية.

⁷⁸د.نهاد صليحة، المسرح بين النص و العرض، مهرجان القراءة للجميع 99-مكتبة الأسرة-

ص16.

⁷⁹د.نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي...النص المسرحي...قضايا نقدية، مركز
الإسكندرية للكتاب ط1، 2003، ص72.

⁸⁰د.مدحت جيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية

ط1، 1416هـ، 1995م، ص65

- * الأصوات : تشمل نبرات الكلام و الموسيقى و المؤثرات الصوتية.
- * التوقيت : ويشمل - ضبط: إشارة البدء (المفاتيح).
- ضبط :التوافق الزمني لحدود شيئين أو أكثر معا.
- الخطو: و هو تحديد السرعة اللازمة لأداء كل جزء من أجزاء المسرحية.
- * المناظر :والمناظر الخلفية التي تمثل المسرحية أمامها.
- * الملحقات :وتشمل - الأثاث.
- الزخرفة.
- الملحقات اليدوية.
- * الملابس :وهي ما يرتديه الممثلين على خشبة المسرح.
- * المكياج :وهي المساحيق التي يضعها الممثل بحسب الدور الذي يقوم به.
- * الإضاءة :وهي الإنارة القوية أو الضعيفة بحسب المشهد.
- * التصميم :يجب تصميم كل عنصر من عناصر الإخراج أو اتمامه وتكميله.
- * التنفيذ :يقوم الممثلون بطبيعة الحال بتنفيذ تشكيلات الحركة وخطواتها وكذا حركات الشغل، والقاء الحوار، وعمليات التوقيت، أما الملحقات والملابس، والإضاءة فيقوم بها جماعات يطلق عليهم المحترفون.⁸¹

4 . علاقة الدراما بالمسرح :

أ) . تعريف الدراما :

معنى كلمة دراما باليونانية «وهي الفظة المرادفة للمسرحية والحدث أو الفعل ولذلك تبني المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو

⁸¹ مخلوف بوكروح، التلقي و المشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون و ثقافة لولاية الجزائر

عضويا، بحيث تسير في حلقات متتابعة حتى تؤدي الى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس السابقة وهذه الأحداث خارجية أو داخلية، فالأولى هي التي تؤثر في الشخصيات و الثانية هي ما يلاقيه في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها.⁸²»

كما أتنق على أنها «اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي صراع و يتضمن تحليلاته، عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل، وأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو المضمون ، وهي شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة تدور شخصيات تتورط في أحداث معينة، والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب.⁸³»

ب) . أقسام الدراما :

في كتابه "الشعر" الى قسمين Drama :ويقسم "أرسطو" الدراما

* التراجيديا : " المأساة "

وأصل المأساة عند الإغريق يكمن في أغاني الديثرامايوش و هي كما صنفها " د . ثروت "عكاشة على شكل chouresعرض يؤديه خمسون مغنيا يرقصون في شكل دائري بينما تصطف الجوقة المنشدة مربع ينشدون نشيدا جماعيا تمجيدا لإله الخمر ديونيوس الملقب بديثرامبوس أي المولود مرتين احتفاء بأعياده.

ويعرف أرسطو المأساة فيقول«هي محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة و هي لها طول

⁸²محمد غنيمي هلال ، المقارن ، دار النهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،

1998، ص134.

⁸³فايز ترجيني، الدراما و مذهب الأدب، المؤسسة الوطنية الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع

، بيروت، ط1، 67، ص، 1988،

معلوم وتؤدي بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها و ليس catharsis بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير أي التطهير النفسي من أدرا ن انفعالاتها.⁸⁴»

* الكوميديا: "الملهاة"

ولقد سلكت الملهاة نفس سبيل التطور الذي سلكته المأساة إذا أنها استمدت و جودها من شعائر أو و قد ارتبطت أيضا بالإله ديونيوس وكانت COMOS مسرحيات صامتة غير محتشمة صاحبت الكوموس الملهاة بما تعرفه من مرح وفكاهة ونقد سخرية تبعث عن الموضوعات المضحكة والماجنة.

وتنقسم الملهاة إلى ملهاة قديمة يمثلها أريستوفانيس بأعماله، ثم تلتها مرحلة أخرى عرفت باسم الملهاة الوسطية و هي عبارة عن محاكاة ساخرة و تهكمية.⁸⁵

ج) . الهيكل المسرحي :

من خصائص الفن المسرحي مجموعة من العناصر و الأسس، وهو ما يميزه عن باقي الفنون و التي تتمثل في: خشبة المسرح، الممثلون، النص المسرحي، البناء الدرامي و المؤثرات.

* خشبة المسرح :

وهو مكان الأحداث، يكون محدودا، تنحصر فيه الرؤية ، ويتحرك فيه الممثلون.

⁸⁴أ.د. جمعة قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر ،

نور للطباعة و النشر و التوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2006، -2007، ص23

⁸⁵شكري عبد الوهاب، تاريخ و تطور العمارة المسرحية، مؤسسة حور الدولية للنشر و

التوزيع، طيبة، سبورتنيج، الإسكندرية، 2008، ص45

* الممثلون :

وهم مجموعة من الأشخاص الموهوبين يقدمون بتجسيد النص المكتوب من خلال أدوار تتناسب قدراتهم، فعن طريقهم يتصل المؤلف بالجمهور.

* البناء الدرامي :

هو مجموعة أحداث تتصارع و تتعقد فيما بينها لتصنع دهشة و فرجة الجمهور و تكون المسرحية سريعة لأن زمن العرض محدد.

* المؤثرات :

وهنا نتحدث عن الديكور و المناظر (السينوغرافيا) و الإضاءة و الملابس المناسبة لنوع و طبيعة العرض التمثيلي، كما تحقق التواصل مع الجمهور و التأثير فيه.⁸⁶

5 . علاقة التجريب بالمسرح :

أ) . مفهوم التجريب:

يخترق إن مفهوم التجريب و تحديد معناه الدقيق ما زال لحد الآن سؤالاً قائماً «لأن التجريب أصبح في كل مرة عوالم جديدة و يحدث ثورة على الأشكال و الأشياء المألوفة»⁸⁷

"التجريب" في النهاية القرن التاسع عشر وبدايات EXPERIMENTAL وتشكل مفهوم التجريب، الحداثة في MODERNITE LA القرن العشرين، وقد ظهر هذا المفهوم في البدء مقترنا بمفهوم الفنون وخصوصا الرسم

⁸⁶ عبد الله سرور ،النشر الأدبي الحديث، البيطاش، سانتر و التوزيع،

القاهرة، 2005، ص، ص، 102، 101.

⁸⁷ حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب

الجزائريين 1 ط، 2002، ص374

والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي فرضت قواعد ثابتة. و بعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور الثقافي الهائل في القرن العشرين و شهدت نوعاً من البحث الذي تبلور في اتجاهات و مدارس فنية كالمستقبلية و البنائية و التكعيبية والدادائية و السريالية و الرمزية و غيرها....⁸⁸

«فكانت شريعته الاستجابة لرغبات ليست محددة بعد، و لاتجاهات لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية...⁸⁹ و لا أمكنت السيطرة عليها. فالنص ليس جواب عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد.

ب) . المنهج التجريبي :

والمنهج التجريبي من المناهج البارزة حديثاً و الضاربة في عمق التاريخ » فمنذ ظهور الإنسان تميز بسعيه لتجديد كل قديم و مألوف و أصبحت هذه السمات الإنسانية التجريب واختبار المواد لمعرفة الصالح والمناسب له، فكانت بداية لخطوات منهج تجريبي .⁹⁰»

«و يعتمد المنهج التجريبي على أساس التحكم في مجموعة من المتغيرات التابعة وأخرى مستقلة موضع للدراسة و قياس ما يطرأ على هذه المتغيرات التابعة حتى تغير نتيجة ارتباطها بالمتغيرات المستقلة.ويمكن أن يعتمد المنهج التجريبي على

⁸⁸ ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون،

بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص118.

⁸⁹ جان دو فينو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ص401.

⁹⁰ مايكل فاندين هوفيا، المسرح التجريبي و مفهوم اللاتحدد، ترجمة سامح فكري -مجلة فصول- مجلد 13 عدد شتاء، 1995، ص54

بعض المناهج الأخرى منها المنهج الفلسفي و المنهج التنبؤي والمنهج الاجتماعي.⁹¹»

كما أنه يطبق على العلوم الاجتماعية و الإنسانية كالآداب والفنون، مثال ذلك ما طبق في المسرح من تجريب صريح، ولكن بصيغة أخرى مختلفة عن أصوله و تطبيقاته العلمية.

ولقد طبق المنهج التجريبي في المسرح لتجاوز الألوف وكسر الاعتيادي، وتحطيم كل القواعد والسنن الثابتة، وبعبارة أخرى فالمنهج التجريبي في المسرح هو الثورة على تلك التقاليد التي سنّها اليونانيون، واختراق للقواعد التي ضبطها وحددها "أرسطو" فن المسرح في كتابه "فن الشعر".

ج . التجريب في المسرح :

عرف المسرح الحديث ظاهرة إبداعية فنية، اقترنت بمفهوم التجديد والحدثة، ألا وهو التجريب، والذي أخذ منحى تصاعديا و كليا في فن المسرح.

* مفهوم التجريب في المسرح :

لقد حاولت الندوة التي أقيمت بالقاهرة بمناسبة "المسرح التجريبي" أن تحدد مفهوم التجريب في المسرح من خلال مداخلات نقاد و باحثين و أصحاب الاختصاص. وحاول الناقد اللبناني "بول شاوول" إعطاء خصوصية للتجريب كفن قائم بحد ذاته وبالتالي يجب فصله عن باقي عناصر المسرح الأخرى. أما الناقدة المسرحية "نهاد صليحة" فربطت التجريب في الوطن العربي بالأوضاع السياسية و الاجتماعية التي تأثر في الفنان وعقله.

وأما المخرج العراقي "جواد الأسدي" في مداخلته فقد ربط التجريب بمفهوم

⁹¹ مصطفى محمود أبو بكر، أحمد عبد الله، مناهج البحث العلمي، الدار

الجامعية، ط1، 2007، ص61.

التدجين في ظل الواقع. فالتجريب في الوطن العربي يمشی ضد الكليشيات الموجودة، و عقل الفنان مصادر من قبل السلطة و السلطة ليست سياسية فقط بل اجتماعية و حرية التعبير...

أما "روجيف غسان" رائد المسرح الحكواتي في لبنان، فيرى أن المسرح التجريبي ملهم و ضروري، و المسرح امتداد للحياة و يمارس الحياة، و هذه الممارسة فنية، فيها كل يوم شيء جديد هو الذي يفرض البحث عن الشكل جديد للتعبير و هذا في حد ذاته تجريب.⁹²

وما لاشك فيه أن مفهوم التجريب في مجال المسرح، قد اتخذ معان عديدة و ذلك أن كل التيارات التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين على تعداد أشكالها و اتجاهاتها كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة، و الدعوة إلى تجاوز المسرح القديم و التمرد عليه.

لكن كلمة تجريب في المسرح في الوقت الراهن تدل على نوع محدد من المسرح له خصائص و أساليبه، و المسرح التجريبي الحديث ظاهرة عالمية لا يخص بلد دون آخر فهو منتشر تقريبا في جميع دول العالم و « يعرف المسرح التجريبي بأنه المسرح الذي يحاول أن يقدم في المجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... الخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية. و عادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معرصة الواقع و الخروج إلى منطقة الخيال و المبالغة في الخروج في بعض الأحيان.⁹³ »

⁹² حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار الهومة، ط1، 2002، ص347

⁹³ ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص195.

* موضوع التجريب في المسرح :

أما بخصوص موضوع التجريب في المسرح فقد عرفت الساحة المسرحية العربية نقاشا حادا حول موضوع التجريب، فأبدى البعض تخوفه بدعوى أن التجريب خرق وتجاوز يهدد التقاليد والقواعد، ويرون ضرورة الحفاظ على النقاء الثقافي كحماية التمايز و الخصوصية الثقافية و من هنا جاء التأصيل العربي يبشر بميلا شكل مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي، وراح يبحث عن ظواهر جنينية للمسرح و تظاهرت شعبية، فرصد فنون الفرجة في التراث العربي كمحاولة لرفضها لتقليد المسرح الغربي تأكيدا للمسرح بأنه حالة من الإبداع المستمر يبحث عن جديد و يحاول أن يتجاوز الصيغ المقيدة ويراهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير. وإذا كان التجريب يحتفي بالتنوع و الاختلاف فانه لا ينفي الأشكال السابقة عليها، و إنما يجدد الرؤى و ينوع الأساليب إنه اختيار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، وهذا انطلاقا من أن التمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخرى، ويرون أن هذا تثاقفا وليس تبعية.⁹⁴ ولأن موضوع التجريب أيضا هو ذلك الفن الذي ولد من العمل وفي الفن نلمس تلك المتعة الجمالية، و التي ارتبطت بالحاجة الإنسانية، فكانت حواس الإنسان الخارجية البصر، الشم، السمع، اللمس، الذوق، قد تهذبت من خلال النشاط العلمي، فانتقل بها الى ثراء الحالات الشعورية والأحاسيس الإنسانية.

«فالمعاناة الجمالية و الشعور الجمالي ملازم للإنسان في كل إيماءة و كل حركة و كل عمل يقوم به وفي كل وقع للحياة عليه، وتجد تلك المعاناة وذلك الشعور تجسيدهما في الأعمال الفنية فكانت هذه المحاولات ارتقاء بالتجريب المتصل

⁹⁴ فوزي فهمي، مقدمة منشورة في كتاب هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما بعد الكولونيالية،

ترجمة: سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1998، ص17

بالحاجة المباشرة الى أن يكون تشكلا ذا صبغة جمالية.⁹⁵»

كما أن موضوعه هو ذلك الغنى بالمضمون و الأهداف و الفقر من الإكسسوارات،فهو يخاطب عقل وذهن المتفرج و بعبارة أخرى :« نحن نشخص لك الحالة ،نريد أن نكشف لك جوهرها (لا نريد لك أن تتسى أننا نشخص)هكذا يقول المسرح التجريبي لمتفرجه.⁹⁶»

(د) . أشكال التجريب في المسرح:

وتكمن العلاقة التي تجمع بين التجريب و المسرح في أن له أشكالا و أوجه متعددة تتوزع على مستويات الفن المسرحين، وهي:

* التجريب في النص المسرحي :

مهما كانت أهمية دور المخرج و الممثل المسرحي ،فإن النص يبقى المادة الأولى التي بدونها لا يمكن وجود هذا النوع من المشاهد ونص مسرحي جيد يجب أن يترك المخرج و للممثلين هامشا للإبداع وكم من مسرحيات تبدو لنا عند القراءة طرفة فنية أصيلة،كانت فاشلة أو أنها لم تعرف سوى القليل من النجاح ،رغم إجادة الممثلين للأدوار«فالمخرج أو رئيس الغرفة عندما يريد أن يختار نصا مسرحيا ،فهو يحاول إرضاء جمهور معين، جمهور عصره، فهو يريد إخراج نص جديد و لكن على أن يكون كثير الاختلاف عما اعتاد رؤيته في مسرح معين،وهن يبدأ التأليف في التجريب لأن التجريب هو فتح جديد، وتجاوز لكل طريقة كتابة سبق أن مارسنها أو مورست من غيرنا.⁹⁷»

⁹⁵ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت، ط3، 1983، ص10.

⁹⁶ د.نديم معلا محمد، مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، ط1، 1990، ص43-44

⁹⁷ حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص363

وهنا يختار رئيس الفرقة المسرحية، ثم يقوم بخطوة حاسمة يمكن أن تكون نتائجها كبيرة بالنسبة إليه، وإلى فرقته على الصعيد من الأصعدة، « فإذا وفق اختياره للنص فهو الحظ، و إذا كان اختياره غير موفق فهي الكارثة تقريبا، لذا يمكن أن يحيط نفسه بألف حيلة قبل التورط، فقد مضى الوقت الذي يكفه امتلاك ملابس و ديكوره وممثلين.

أما النص فيأتي في الدرجة الأخيرة واليوم ليس الأمر كذلك، فالنص المسرحي هو الخطوة الأولى فكل خلق مسرحي و تجريب ينطلق من النص»⁹⁸.

فمن خصائص المسرح التجريبي تفكيك نصه، وإلغاء سلطته النص أي إخضاع النص الأدبي للتجريب و التخلص من الفكرة ليقدم حالة فنية و ليس أفكارا أو تجربة حرفية للنص و بالتالي خلق فضاء أوسع للأداء عبر صيغة "بلوفونية" ذات دلالة معبرة⁹⁹....

«و في معظم الأحيان نجد أن النصوص المسرحية لا ترضى المخرج و الممثلين ما دامت وجهة نظر الكاتب غير المعتاد على المسرح التجريبي مختلفة عن وجهة نظر رجل المسرح التجريبي الذي يرى ويسمع المسرحية بعقله بدلا من أن يقرأها، ولذلك ففي العمل التجريبي لا بد أن نتعامل مع هذا المستوى من النصوص بحجة أزمة النص، فإن ثلاث أرباعها أو أربعة أخماسها تكون قد حذفت، وعندئذ تصبح الممكنات في النص خاضعة لفحوص عديدة متتابعة ومناقشات غير منتهية، ومن النادر ومهما كانت طبيعة النص أن يظل محتفظا بحالته الأولى فالتجريبيون يطلبون

⁹⁸ حفاوي بعلي، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص363.

⁹⁹ فليب فان تيغم، تقنية المسرح، ترجمة بهيج شعبان، منشورات عويدات، لبنان، بيروت، باريس، ط2، ص9.

من المؤلف إجراء تنقيحات تكون قاسية أحيانا»¹⁰⁰ .
وهكذا يوضع النص قيد المراجعة ويمكن أن يتعرض لتغيرات عميقة يقوم بها المؤلف حيث يكتب نصا جديدا يجتري ويطول وفق لما يشعر به و أحيانا بعد التمثيل عدة مرات فإن تغيرات جديدة تحدث و هنا يكمن سر التجريب في التأليف وتضحي العملية أكثر تعقيدا على عكس ما هو ساري في التأليف عادة. « ففي الكتابة التجريبية تأتي المعاني على أفواه الممثلين تصطرع في سرعة و حيوية، تكاد تقتلع نفوس المشاهدين إقتلاعا بحيث تطوف بهم داخل نفوس إنسانية تتضارب فيها الرغبات والأفكار تضاربا بالغ العنف»¹⁰¹.

* التجريب في الإخراج :

إن المخرج في دراسته للنص إن لم تتضح له الفكرة فهو غير قادر على أن يوصل ما لديه من إبداع للجمهور، وإذا توصل المخرج إلى ما يرمي إليه المؤلف استطاع بحسه الفني والعلمي أن يوجه الممثلين بحيث تلتقى جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي تشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة و ديكور و غيرها...

«لقد استطلع " ستانيسلافسكي " حال الناس وسلوكهم أكثر مما استطلع المكان ومن ثم فقد تطور أسلوب الإخراج والأداء الواقعي وابتعد بذلك عن المنهج التقليدي القائم على المحاكاة الخارجية للحقيقة، وتوصل بفعل المنهج التجريبي الى اقتناع كامل بأن الممثل الإنسان هو القلب النابض للنص المسرحي و على ضوء ما سبق فقد صاغ ستانيسلافسكي التقنية النفسية كمنهج الأداء الممثل.¹⁰²»

¹⁰⁰ أن أوبر سفيك ، حوار حول أزمة مجلة البحرين الثقافية، العدد 32، 2002، ص 102.

¹⁰¹ حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب

الجزائريين، ط1، 2002، ص 364

¹⁰² حفناوي بعلي، المرجع نفسه، ص 366، 367.

ولأن التجريب في الإخراج هو عملية خلق إبداعية، فقد كانت و لازلت مجال للبحث والدراسة من قبل نقاد ودارسين، فالمخرج هو قائد الأوركسترا يلونها كيف يشاء بمفهومه وغالبا ما تكون النتيجة أننا لانرى على المسرح نص المؤلف بمقدر ما نرى رؤية المخرج لهذا النص، « و إذا أردنا أن نضع أيدينا على أول الخيط في عملية الخلق المسرحي، فلا بد لنا أن نغوص أولا في عقل المخرج لمبدع، وهو يكون رؤياه للنص و يحول هذه الرؤية إلى جسم موضوعي هو المسرحية التي نراها في النهاية ممثلة.¹⁰³ »

إن سطور أية مسرحية ليست سوى التوجيهات الوحيدة التي يحتاجها المخرج القدير عندما يقرأ مسرحية ما، فإننا نضع أنفسنا لا شعوريا وغالبا موضع المخرج، وهذا يعني أن أي قارئ ذكي باستطاعته إخراج مسرحية يقرأها أو التمثيل فيها و في الوقت نفسه فإن قابلية المعرفة بكل مهارات الإخراج المسرحي لا تعتبر مؤهلا للحكم على جودة المسرحية و كل ما يمكن أن يقال هو أن المخرج يضطر الى الإجابة على أسئلة غير منتهية يقتضيها إخراج العمل، « ولذا فإن المخرج التجريبي مطالب أن يطلع في حساباته كل الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ، وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من عملية تركيب بين الأشياء والوسائل... عملية إبداعية.¹⁰⁴ »

¹⁰³ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، هلا للنشر و التوزيع

ط1، 1427م، 2006، ص207

¹⁰⁴ س. داوسن، الدراما و الدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت،

ط1، 1980، ص17

* التجريب في العرض:

لأن التجريب هو محاولة لضخ دماء جديدة في المسرح، واكتشاف أساليب جديدة للتعبير المسرحي، سواء بالكلمة أو الموسيقى والسينوغراف، فقد كان العرض المسرحي الحيز الأكبر

من هذا الشكل الجديد والحديث، ولما كان التجريب تمردا، فمن المؤكد أنه إبداع في النهاية و مرادف للتغيير والتطوير، فالإنسان بطبيعته يجرب ويخترق عوالم جديدة، والفنان الممثل أكثر الناس ممارسة للتجريب و خاصة أثناء أداء العرض.

وهنا فقد أنتج المسرح التجريبي بدائل كلامية و أصبح الجسد والحركة والإشارة والإيماء لغة مشتركة تعبر لوحدها، لذلك تحقق العروض الحركية والبصرية تفوقا على العروض التي تعتمد على النص، فهناك مستويات عديدة للتعبير الدرامي، أهمها التعبير بالحركة و الجسد و تكمن قوة هذه العروض في كيفية ضبط الجسد بالإيقاع و الرقص والحركة بحيث يتم الاستغناء كلية على اللغة، ويفسح المجال بالتالي لعناصر جديدة تصبح اللغة عبرها بمثابة معادل مرئي يستطيع الكشف عن أفكار الشخصيات.

«ويمكن أيضا التجريب في العرض عند استخدام الممثلين لمساحات أخرى ما وراء خشبة المسرح أي مساحات أوسع كفضاء مسرحي يعكس الروح العميقة والإنفتاحية على تميز أكثر أثناء أداء العرض»¹⁰⁵.

وقد تلغى الخشبة المسرحية أحيانا، وقد يكون على الطريق الآخر لسان خشبي يمتد الى عمق الصالة بمحاذاة الجدار وعلى ما تبقى من مقدمتها حقائق صناديق، و قد تتحول إلى مقاعد يجلس عليها الممثلون و يضعون فيها أشياءهم الخفيفة و

¹⁰⁵ حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص360.

البسيطة عند الرحيل، و هذا على سبيل المثال «. فالعرض التجريبي في المسرح يقتصد في الديكور والملابس والإضاءة وكل شيء أن يساعد على سهولة الحركة وسرعة التنقل و قد تستعمل أقنعة، وآلات موسيقية خفيفة (إيقاعات خشخشات، دخان، ضباب) ... معلقة على الجدران وإضاءة عامة تتغير قليلا وأحيانا»¹⁰⁶.

«كما أن السينوغرافيا هي البطلة، فيأتي دور التعبير الجسدي في توصيل الحالة الفنية وكأنها اللغة التي تضاف إليها الإشارات و الأدوات المتاحة لمحاكاة المتفرج»¹⁰⁷.

¹⁰⁶ د. نديم معلا، مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد ، ط. 1، 1990، ص 43.

¹⁰⁷ مايكل فاندين هوفيا، المسرح التجريبي و مفهوم اللاتحدد، ترجمة سامح فكري، - مجلة فصول - مجلد 13 عدد 04 شتاء 34، ص 1995،

الفصل الثاني

الخصائص الدرامية في الرواية العربية

أولاً: السمات الدرامية في الرواية:

1. الرواية الدرامية والمسرح :

(أ) . مفهوم الدراما :

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

وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي ،فيمكن التعامل معها على أساس التعريب¹ . وقد أشرنا إلى أن أرسطو كان أول من نظّر للدراما في كتابه " فن الشعر "، بأنها محاكاة لفعل كامل له حيز معين ،وحدّ ستة عناصر تكون تراجيديا ،وهي الحبكة والشخصية والفكر واللغة والفضاء والمنظورات المسرحية .وظلت هذه المفاهيم ثابتة إلى الآن ويسترشد بها كتاب الدراما الذين يصرون على أن الدراما حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي ،وفي كلام له خصائص معينة يؤديها ممثلون أمام الجمهور .

ولقد ارتبطت الدراما عبر تاريخها الطويل بمجموعة من المفاهيم والشروط التي تفاوتت كتاباً بها في درجة الالتزام بها ،كجذب اهتمام الجمهور ، وإثارة التوقعات ،واشتراط 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 الملل²

¹ . نقلت هذه الدلالات العديد من قواميس المسرح وكتبه والترجمة ،أنظر إبراهيم حمادة ،معجم

المصطلحات الدرامية والمسرحية ،ط1، دار الشعب ،القاهرة ،مصر ،1971، ص 143 / 144.

² مارتن اسلن :تشریح الدراما ص24.

وخلق التوقع والاهتمام لا يكون فقط عن طريق الحبكة / العقدة بما تشمل عليه من حيل ،بل قد تكون من تعليقات وتأثيرها خارجية يستخدمها الكاتب للسيطرة على انتباه الجمهور لعملة ،لذلك يعنى هذا الكاتب بشخصياته ويرسم لها صورا تقارب الأصل ،وتتسجم مع الأحداث التي يصنعها حتى لا تبدو طارئة عليها .

وقد تعامل النقاد الجدد، مع النص الدرامي كجنس أدبي مشابه للشعر والقصة ،وطبقوا مناهجهم عليه وخرجوا بنتائج تتسجم 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 " .¹

وفي أواخر القرن العشرين اكتشف الدارسون الأهمية البالغة لدراما والتي تكون عن طريق الإخراج والعرض لأنها السبيل الأساسي في خروج النص إلى حيز الوجود ، تعتبر الدراما من أكثر الفنون شعبية ولها القدرة على التأثير في المتفرج ، كما أنها توصف بتجربة جماعية ،يشترك فيها المؤلف والمتفرج أو القارئ والممثلون وما إلى ذلك من عناصر تساعد في تشعب العرض الدرامي ،والدراما مرتبطة بالحوار والصراع فهي من الوسائل المفضلة للتعبير عن الحياة والإنسان ،فهي تجعله دوما في ارتباط بواقعه الاجتماعي .

¹ سامية أحمد سعيد :النقد المسرحي والعلوم الأنسانية ،فصول ،مجلد4، ع1 ، القاهرة مصر، 1983 ص156.

ب) . النص المسرحي بين الكتابة الدرامية والكتابة الأدبية :

فالنص المسرحي هو نوع من أنواع الكتابة الدرامية ، " وهو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى بقواعد التأليف بالحبكة " ¹.

بمعنى أن النص الدرامي يعتمد على الحوار الذي يصاحبه وصف المشهد من الديكور والإضاءة وبعض المؤثرات الصوتية ، وبعض الملاحظات التي تصف تعابير وجه الشخصيات ، ويكتب هذا النوع من الكتابات خصيصا للمشاهدة ، فهو يعتبر الخطوة الأولى لإنتاج العرض المسرحي ، وهو يسر على أصول الدراما لأنه يتكون من مجموعة من العناصر الدرامية تتمثل في مجموعة من الأحداث الدرامية لتشكل تسلسلا دراميا له أمكنة متعددة وفق أزمنة معينة أيضا موافقة لها ما يعرف بوحدة الزمان والمكان .

عناصر بناء النص الدرامي هي مجموعة العناصر التي يجب أن تتوفر في أي كتابة إبداعية لها قصة ، ولعل هاته العناصر أهم ما يربط المسرح بالكتابات الأخرى سواء الدرامية أو الأدبية .

*** الفكرة :**

وهي الموضوع الذي تدور حوله القصة المسرحية ككل والفكرة التي ينسجها المؤلف في مخيلته ويعمل على إيصالها إلى المتلقين من أجل خدمة المجتمع ، "

¹¹ . فرحان بلبل : النص المسرحي الكلمة والفعل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص

الموضوع هو الفكرة وهو الذي يجعل من المسرحية سلاحا في الدفاع عن الإنسان¹ ، وتنقسم الفكرة إلى أفكار سياسية وأفكار اجتماعية .

*الحبكة الدرامية :

هي مجموعة الأحداث التي تترايط فيما بينها بطريقة تسلسلية إلى أن تصل إلى ذروتها في التآزم وتسمى كذلك العقدة ، " تستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع الأحداث في المسرحية بشكل مجرد بعيدا قدر الإمكان عن دلالات تلك الحوادث " .² كما أن الحبكة تستوجب عنصر التشويق ولغرابة وكثرة الشفرات الحلول الملتوية ، لأن هاته العناصر هي المسؤولة على تحقيق الترقية للمشاهدة والتي تحافظ على انتباهه طيلة العرض .

* الصراع :

هو صورة من صور الخلاف والنزاع بين الشخصيات الدرامية المتواجدة في النص المسرحي ، التي ينتج بعد أن تتوالى الأحداث المضطربة وتتآزم لتشكل مشكلة معقدة تسمى الصراع ، "وجميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية أي تتبلور فيها في غير لبس ولا إبهام " .³ وينتج الصراع قوتين متضادتين بين الخير والشر "فهو تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمها بالفعل الدرامي " .⁴

¹ . المرجع نفسه ، ص 91.

² . س . داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات بيروت . باريس ، ط 2 ، 1999 ، ص 120.

³ . لاوس ايجري ، فن كتابة المسرحية . ترديني خشبة ، مكتبة الانجلو مصرية ومؤسسة فراكلين . القاهرة . نيويورك ، ص 246.

⁴ . فؤاد صالح علم المسرحيات وفن كتابتها ، ثالثة للطباعة والنشر . طرابلس ، ط 1 ، 2001 ، ص 104.

مختلفتين حول الفكر التي تقوم عليها المسرحية ، بحيث يكون الصراع واضحا دراميا ويظهر ويفرق الطرفين ويفصل بينهما ، ويوجد نوعين من الصراع :

. **الصراع الداخلي** : وهو الصراع الذي يكون داخل شخصية واحدة مع نفسها أو مع العاطفة أو مع العقل أو بين فكرتين تختلج عقل الشخصية الواحدة ، ويتجسد في مونولوجات الداخلية

. **الصراع الخارجي** : وهو الصراع الذي يسهل فيه اكتشاف الأطراف المتضادة من الشخصيات والتي تكون ظاهرة بشكل واضح للمشاهد ، وهو يتجسد خارجيا عند تقاطع الأبعاد المادية والنفسية والاجتماعية للطرفين المتصارعين ، وهو الأكثر تأثيرا على المتلقي .

2 . الرواية الدرامية والمسرح :

تطمح الرواية الدرامية في منحها المسروائي ؛ أي المسرحي /الروائي إلى التخلص من القناع السردى نهائيا ، و الارتقاء بشخصيات للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخليط خفي يحركها تماما كما يحدث في المسرحية¹، فالرواية الدرامية وما تحمله من خصائص مميزة تحاول أن ترتقي إلى المسرحية للتشابه الكبير بينهما سواء في الحدث و الشخصيات ، فالمسرحية عبارة عن رواية في حقيقتها ، لذلك تسعى الرواية الدرامية للاستفادة من هذه العلاقة في جعل كل رواية درامية مسرحية ، وهذا ما ذهب إليه محمد بركات في قوله : "إننا نعيش في عصر المسرح بلا جدال ، فهذه اللحظة المزدحمة بالكثير من الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح ... المسرح هو سيد الموقف ... ولعلك

¹ ينظر :صحبة أحمد علقم:تداخل الأجناس الروائية العربية الدرامية أنموذجا ،ص54.

لاحظت أن قصصي ورواياتي الأخيرة كانت تعتمد تماما على الحوار ،ومعنى هذا أن النقلة إلى الكتابة للمسرح كانت نتيجة طبيعة وغير مخططة ¹.

وبما أن الرواية فن دائم التغير و التجدد ،فقد كانت من أقدر الفنون الأدبية تعبيرا عن الحياة واستيعابا للمتغيرات الاجتماعية والثقافية والتاريخية ،ومن هنا ظهرت الرواية الجديدة كرد فعل على الرواية التقليدية الكلاسيكية ، التي لم تعد صالحة لاستيعاب جميع التناقضات الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها حركة المجتمع .

" فكل موقف جديد يقتضي أشكالا جديدة على مستوى اللغة و الأسلوب والتقنية والتأليف والبناء وعلى النقيض من ذلك ،فعن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ،يكشف عن علاقات جديدة .

فالموضوع هو الذي يحدد شكل الرواية وهيكلتها سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب وغيره ،فتصبح الرواية تسير وفقا لطبيعة الموضوع وما يقضيه من تجديد ².

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

¹ . ينظر : محمد بركات: حوار حول مسرح نجيب محفوظ ،الهلal ، القاهرة .مصر 1970،ص 200،201.

² ميشال بوتور :بحوث في الرواية الجديدة ،ترجمة فريد أنطو نيوس ،ط1.منشورات عويدات ،بيروت .لبنان ،1971،ص6.

وبذلك تصبح الرواية الجديدة مدرسة قائمة بذاتها ، تطلق على شتات من أعمال ظهرت بداية في الخمسينات ، وهي أعمال لا يجمع بين منشئها سوى رفض المقولات التي كانت تعد أساس الجنس الروائي في تلك الحقبة.¹

فالرواية الدرامية العربية لم تخرج عن إطار الرواية الدرامية الغربية ، التي سعت إلى تحديد السارد وإقصائه من مسرح الحدث ، فأصبح جزئي العلم ، وغير ثقة ، أو مهمشا في الاتجاه الأول أو بدأ في الاتجاه الثاني المسرواني محصورا في رقعة السردية محدود لطغيان الحوار على السرد .²

أ) . الاتجاه المسرحي- الروائي (المَسْرُوَانِي) :

* اتجاه السارد الموضوعي / الدرامي :

تكتشف النظرة العامة للإنتاج الروائي الجديد هيمنة السارد الموضوعي أو الدرامي على البناء الروائي ، وينحسر السارد الكلي ، الذي يقدم مادة روايته ، ويحكمها ، ويعلق عليها .

"ويعود ذلك إلى جملة من 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 للانهايار ، بسبب هيمنة مظاهر جديدة لعالم لا ائتلاف معه بسهولة ، ومن هنا جاء انحسار الرواية وضيقها ، فتحولت إلى رؤية مجهرية ، تسلط الضوء على مشهد معين وتضيء جوانبه

¹ ينظر :الصادق قسومة :الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ، ط 1، مركز النشر بيروت الجامعي ،تونس ،ص66

² . ينظر : صحبة أحمد علقم :تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية .الرواية الدرامية أنموذجا ، 95 96 .

،ليكون أنموذجا دالا على مشاهد مهيمنة في البنية الاجتماعية ،دون أن يتورط السارد في تلك الروايات عاطفيا مع ما يسرده ¹.

وتعد أعمال جيل الستينات في مصر خير مثال على هذا النمط السردى و النظرة الجديدة للواقع ،وخصوصا أعمال صنع عبد الله إبراهيم و بهاء طاهر و إبراهيم أصلان.

وقد تحدث محمد بدوي في كتابه بوصفها إشكالية معقدة ،تعيد النظر في تاريخها وأدواتها محولة إلى موضوع فهؤلاء الكتاب دخلوا غمار الأدب دون قناعات جدية مسبقة وجاهزة ، بل يمكن القول أنهم في شعور مبهم بتغايرهم عن سباقهم والمعاصرين معهم ،راحوا ينظروا إلى ما استقر في القص من طرائق وأساليب نظرة هسترية ،قادهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة ، بحثا عن كيفيات قول مغايرة لما كان مستقرا آنذاك في المؤسسة الأدبية من قيم وتقاليد كتابية ،ولاشك أن الإلحاح على التجريب في مثل هذا السياق ولید شعور بالمغايرة والتمایز² ،وننتاجها موقع محدد في السياق التاريخي ،ووعي حاد بما يطرع فيه رؤى ومصالح ،لذلك يلخص بدوي إلى الإقرار بأن دراسة نصوص الأدب الستين ليست بالأمر اليسير إن حاول الدارس أن يصوغ نتاجهم من خلال أطر مسبقة قبلية ،لأن كل أديب منهم أستقر على طائفة من الاستراتيجيات والتقنيات الشكلية يمكن تلمسها من خلال أعماله ³.

¹ عبد الله إبراهيم :المتخيل السردى ،مقارنة نقدية في التناص الروائي والدلالة ،ط ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،1990 ص65.

² ينظر : تشكيل والإيديولوجيا ،ط ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت ،لبنان ، 1993 ص15، 16.

³ بنظر : محمد بدوي :الرواية الجديدة في مصر

***نماذج تطبيقية عن 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 مزيج من الواقعة ووجهة النظر "

ولعل هيمنة الماضوية على المقطع الأول من الرواية وغيره من المقاطع تمنح القارئ بعدا تأمليا فيما يسمعه و يراه فالقارئ هنا يلمح رغبة السارد في إعطاء المشهد بعدا تصويريا بالاستعانة بعبارات تشبه التعليمات الإخراج المسرحي " رفع الرجل حاجبيه "، قات وهي تتحاشى النظر في وجهي "، "قلت بشيء من الحدة "، " قالت وهي تبتعد "، وهناك الكثير من العبارات الأخرى المشابهة التي تزخر بها الرواية ، علاوة على التدايعات الوصفية الدالة ،فقبة الجامعة " تلمع في الشمس مثل كأس خرافي مقلوب "، وأحواض الزهور حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة ، تحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدا ، وتقوست في وسطها حتى لامست الأرض والسماء ، تحتها أطراف سعف النخيل تلمع في الشمس كالمرايا الصغيرة "، وغيرها من لأوصاف التي تبدو وكأنها شحنات من الرمز البعيد ،إلى نفس القارئ ويشكل بالتدرج عواطف السارد وأفكاره ،ويجعلنا نمضي قدما إلى معرفة سر التحولات التي طرأت على مميزات الرواية الحوارية - في الغالب - غياب ملامح خارجية 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 عنصر السرد والوصف عن ساحة نص الرواية الحوارية

لذلك لغياب موضوعي السرد والوصف¹، وإن كتابة من هذا النوع لهي عملية مزوجة بين الرواية والمسرحية، وقد أطلق عليها النقاد فيما بعد اسم المسرواية .

واللافت للنظر هو أن أسماء كتّاب هذه الأعمال المسرواية نجدهم ممن كتبوا للمسرح ، ونظّروا له كتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس ،ونجيب محفوظ ،مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب توجه هؤلاء إلى الشكل الروائي ، الذي يطمح الحوار فيه أن يكون بديلاً مهيماً على السرد . ويقول يوسف إدريس ملخصاً رؤيته ورؤية زملائه من الكتّاب في الشكل : " أنا أصنع أعمالاً لا يستطيع أن تضع لها لافتات أو عناوين سريعة ،² ونحن تعودنا في عالمنا العربي أن نقاوم لب الأشياء ،هذا يكتب قصة قصيرة ، وذاك يكتب رواية ، وآخر يكتب مسرحية ،الموضوع في الحقيقة موضوع رؤية .الكاتب صاحب الرؤية ... هذه الرؤية يضعها الكاتب في أشكال متعددة ... ولا ينتقل له قوالب " . فيوسف إدريس يؤكد أن التوجه تحكمه رؤية كل كاتب لا غير ، على أساس هذه الرؤية يختار أشكال وقوالب التي يفرغ فيها رؤيته الخاصة .

وإن يوسف إدريس يُلحّ على أن الرؤية 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 المسرواية .³

¹ - ينظر :عادل أبو شنب : فارس زرزور "الرواية الحوارية"،المعرفة ، ع 146 ،دمشق - سوريا 1974، ص 149-150.

² جهاد فاضل : حوار مع يوسف إدريس ، أسئلة الرواية ، ط 1،الدار العربية للكتاب،ص 282.

³ . ينظر :وليد الخشاب :عندما تلجأ الرواية للمسرحية " عن المسرواية " ، مجلد 12 ، ع 1، القاهرة . مصر ، 1983، ص 61.

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

3 . علاقة النص المسرحي بالنص الأدبي:

(الاقتباس ، الترجمة ، المسرحة).

(أ) . الاقتباس :

في جذوره اللغوية ، هو ذلك الكلمة مأخوذة من كلمة " قبس " أي الجذوة ، ومنها أخذ قبسا من شيء أي أخذ عنه أو منه .

والاقتباس عملية توليد نص من نص آخر ، وهو عملية مخاض لنص أصلي ينتج عنها نص قد يحمل ف الأفكار وقد يناقضها ، وقد تكون لنصين نفس النهاية وربي يجسد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى وما ينشده من هدف ، فالكتابة هي إعادة إنتاج مستمر ودائمة بأشكال وطرق مختلفة ، " والاقتباس يأخذ مناحي متعددة وصور مختلفة ، كالتناص والتضمين وغيرها ، وهو أنواع منها :

اقتباس فكرة أو صفة شخصية أو اقتباس أسلوب كتابي أو هيكل جزئي ... " ¹.

والاقتباس المسرحي شكل جزء كبير من هوامش التوجهات المسرحية ، وفي بداية القرن العشرين كانت البداية مع (محمد رضا المنصاري) الذي اقتبس سنة مسرحية " في سبيل الوطن " عن مسرحية " في سبيل التاج " عن الكاتب التركي،

¹ . ينظر : أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف ، مركز الاسكندرية للكتاب ، ط 2 ، 1993 ، ص 75 .

ثم اقتبس بعده (علي سلاي) المعروف بـ "علاو" مسرحية "جحا" مسرحية التي اقتبسها عن مسرحي بالرغم للمسرحي الفرنسي "موليير" ¹.

ب) . الترجمة :

إذ شكلت التوجهات الترجمة مرحلة من مراحل المسارات العامة للمنظومة المسرحية العربية إذ عرفت هذه المرحلة عدة ترجمات لنصوص مسرحية غربية حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية الذخيرة عن الفرنسية ومسرحية (الشرق العواطف) وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين (اندرو مارك)، وفعل ترجمة النص المسرحي هي كتابة ثانية له وفعل تفسيري لا يقرأ النص وحسب وإنما يتعاطى مع هوامشه وحواشيه الدلالية، حيث يؤكد "باتريس بافيس" في هذا الشأن أن ترجمة النص المسرحي ليست نقله من لغة إلى أخرى وحسب ، بل أن " العملية لا تقتصر بكل بساطة على ترجمة نص لغوي إلى آخر ، بل على مواجهة واتصال مواقف منظومة وثقافات متنوعة ، منفصلة في الزمان والمكان " ².

فترجمة النص المسرحي ليست عمل نقلي إنما هي كذلك عمل تفسيري ، حيث يعمل المترجم على إجلاء القيم الدلالية المبتوثة في النص بغية إضفاء مزيد من الدرامية على النص الثاني / المترجم .

ج) . مسرح الرواية :

مسرح الرواية إحدى الآليات العمل الروائي إلى عمل المسرحي ، وعلى رأي أسماء يحي الطاهرة فانه سبب ظاهرة المسرح " هو كثرة الطلب على النصوص

¹ . إيمان هنشيري ، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو ، قراءة في مسرحية الملكة غرناطة، مجلة دراسات ، جامعة عمار التليجي ، الاغواط . الجزائر ، 2017، ص 35 .

² . باتريس بافيس : معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف . خطار المنظمة العربية للترجمة ، لبنان ، 2015 ، ط 1، ص 574 .

المسرحية بسبب زيادة الفرق من ناحية أخرى قلة الكتاب المسرحيين المتخصصين في الكتابة للمسرح ، إلى جانب أهمية بعض الروايات ¹ .

والمسرحة كمفهوم هي تعني تحويل نص أدبي أو شكل تراشي أو غيره إلى عمل درامي مسرحي ، وهي " مفهوم تبلور مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما يسمى نظرية المسرح ومن الناحية النقدية فيما يسمى علم المسرح ومحاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض " ² .

فالمسرحة كمفهوم إجرائي تحدد خصوصية المسرح وتطرح ما يميزه عن باقي الأشكال الفنية الأخرى ، وهي تقنية تختص بالعرض وذلك لوجود باقي العناصر المشكلة للعرض المسرحي مع إشارة للنص ، وكذا حضور للمتلقي باعتباره الهدف المبتغى من هذه التقنية .

ثانيا : آليات مسرح الرواية :

وكان ظهور " المسرواية " في عمومها باعث على عدم استقرار تقاليد الكتابة الروائية ، المصاحبة لظهور النظريات المنادية بانفتاح النص الأدبي على الأجناس الأخرى .

ويعود ظهور هذا الجنس الجديد في مجال الإبداع الروائي ، نتيجة دخوله عالم التجريب الروائي ، التي استدعته النظريات الدرامية إلى فتح الحدود بين الأجناس الأدبية ، وامتزاج هذه لأجناس حتى تسمح بذلك إمكانية ازدهارها وتطور الإنجازات الإبداعية .

¹ . أسماء يحي طاهر ، مسرح الرواية ، ص 16 .

² . ماري الياس زحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ص 462 .

وتعتبر " المسرواية " المزج بين الرواية والمسرحية ويمكن قراءتها رواية أو مسرحية وذلك حسب رغبة القارئ ، وهذا المزج ساهم في عملية نقلها إلى العمل المسرحي و العكس ، حيث " استقى المسرح مادته المسرحية عبر التاريخ من مصادر عدة منها الأسطورة والأحداث التاريخية والظروف الاجتماعية المحيطة ، ولعل من ابرز المصادر التي استقى منها المسرح مادته الأشكال السردية المختلفة من ملامح وسير وحواديت شفوية والأدب الروائي والقصصي " ¹.

1. عناصر مسرح الرواية :

وتكمن مدى قابلية الرواية للمسرح بهذا على مستوى مجموعة من العناصر المسرحية التي تستثمرها الرواية ، وهي عناصر يمكن مسرحتها في الرواية، أو تحويلها من طابع الرواية إلى المسرح وهي :

أ . الحدث :

يشكل الحدث كفعل درامي قاسماً مشتركاً بين الرواية والمسرحية فهو عنصر في صميم بنائها ، غير أن طريقة بناء الحدث تختلف بين النوعين (الرواية . المسرحية). ففي الرواية يهيمن السرد ، في حين يهيمن الحوار على المسرح فالنص الروائي له بنية سردية ، والنص المسرحي له بنية حوارية الأحداث المتواليه أساسها الفعل حيث يتولد كل حدث عن سابقه دون وسيط ينقل لنا هذه الأحداث ويمكن للرواية أمام هذا أن تضم أحداثاً متعددة ومتفرغة ، فهي تملك الأداة السحرية التي تمكنها من ذلك وهي أداة " السرد "، في حين تحرم المسرحية من هذه الميزة ، لما تستوجب من ضرورة اعتمادها على فكرة واحدة أساسية أو حدث رئيس تدور في فلكه كل مسرحية

¹ . أسماء يحي طاهر : مسرح الرواية دراسة في المسرح المصري ، المجلس الأعلى للثقافة

مصر / ط 1 ، 2010 ، ص 15.

، وتندرج ضمنه كل الأحداث المتفرعة بوجوب قتلها حتى تستوعبها إمكانات المسرح ، وقدرة تحمله .

إن هذه الموازنة البسيطة بين الأحداث الروائية ، ونظيرتها المسرحية من شأنها أن تحدد لنا خاصية من خاصيات الرواية القابلة للمسرح ، وينبغي لها حتى تتأتى إمكانية مسرحتها أن تكون "مشتمة على أحداث غير متفرعة بشكل يبعد المتلقي عن التلقي المباشر للمغزى المنشود" ¹.

ب) . العوامل التي تساعد على مسرحة الرواية :

هي عبارة عن " نقط استدلالية ينظم في نطاقها السرد والوصف (يسار ، أمام ، فوق ، تحت...) لوصف ديكورات الحدث والفضاء المسرحي /الروائي ولجعل القارئ يتصور ذهنيا المشاهد والأفعال الحكائية " ².

توجد العديد من العوامل التي تساعد على مسرحة الرواية وتندرج وفق عناصر التي تشكل منها الرواية والمسرحية :

* العامل الزماني و المكاني .

* العامل الذي يدل على الشخصية: ولديه ثلاث أبعاد (النفسي ، الاجتماعي والفيزيولوجي).

* العامل الصوتي : الذي يرتبط بعملية نطق الشخصيات وأصواتهم والموسيقى .

* العامل السينوغرافي: يرتبط بالديكور والمشهد والملابس وغيرها والمؤثرات الأخرى

¹. ينظر : أبو الحسن السلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد ولتأليف ، ص 86 .

² حسن لشكر : الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص "183

وهذه العوامل مجتمعة ساهمت في مسرحية الرواية ، حيث تساعد المسرح في وصفه وصفا دقيقا دواخل الرواية والمسرحية للشخصيات والزمان والمكان والديكور وغيرها .

ج (. الحوار :

* الحوار الداخلي (المونولوج) :

المونولوج ؛تقنية مسرحية ،غير أنها ولجت عالم الرواية كذلك ،وصارت توظّف في الجنسين "يلجأ إليها المؤلف كمحاولة لي كشف ذهن الشخصية وذكرياتها ومشاعرها وأفكارها وحدها وذلك بتركها تتاجي نفسها كاشفة ذلك كله للقارئ أو المشاهد " ¹.

ويتجسد المونولوج إذن من خلال حديث الشخصية مع نفسها ومتيحاً لها بذلك الإفصاح عن ذاتها بشكل مباشر دون وسيط ينقل أحوالها وأفكارها... كالراوي الذي له القدرة على التدخل والكشف مختلف جوانب الشخصية ، إذ يضيق المونولوج المساحة أمام الراوي في التدخل في الشؤون الشخصية وإجلائها .

والمونولوج كخاصية مسرحية ضمن نسيج الرواية ، "يساعد على بلورة الحالة النفسية للشخصية وإضاءة بعض عناصر الحدث ،وهو الآخر يقوم بكسر خطية السرد والزمان وتسلسل الأحداث " ².

¹. نواف نصار : المعجم الأدبي ، ط1 ، دار ورد للنشر والتوزيع ،(2007) ، ص205.

² حسن لشكر :الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 182 . 183.

إن الحوار الداخلي في الرواية نفسه موجود في المسرح ،ويمكن التعبير عن حالة الشخصية ونقلها للمسرح ، باعتباره تعبير مباشر وهذه الخاصية تكون في الشخصية المسرحية .

* الحوار الخارجي(الديالوج) :

يعد الحوار عماد المسرحية ،وأساس بنائها ،ليكون على النقيض من ذلك في الرواية التي تعتمد على السرد ، يجعل " الحوار مجرد تقنية يلجأ إليها الروائي لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر ،أو لإبعاد ملل السرد عن القارئ ،وما إلى ذلك من أسباب التي ينتقيها الروائي " .¹

ولقد تخطت كثير من الروايات هذه الفكرة ، من حيث "أصبح هناك تواجدا واضحا للحوار في الروايات " ،²

وفسح المجال أمامه للاقترب من خصوصيات الحوار المسرحي ،حيث صار " يتسم في الغياب الصمت" .³

وهذا ما يمكن أن نقول عنه بالسرد المسرحي ؛وفيه يقوم المسرحي وهو على رُكح المسرح ،يتوقف عن الحوار والدخول في السرد من خلال الحديث عن أحداث ماضوية أو ربما أحداثا ستقع له لاحقا .

¹ . صحبة احمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ،الرواية الدرامية أنموذجا

والمؤسسة العربية لل.راسات والنشر ،بيروت ، 2006 ، ص33

² أسماء يحي طاهر : مسرح الرواية . دراسة في المسرح المصري ، ص 181.

³ حسن لشكر :الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 182.

(د) . الشخصية في مواجهة الجمهور :

تمنح الرواية بفضل السرد إمكانية للمؤلف في التدخل مثلما شاء وحيث ما شاء في الرواية ،ومن ذلك تدخله في الشخصية ، فقد يتولى مسؤولية تقديمها للمتلقي من خلال سرده ، كما قد يفسح لها المجال لتعبير عن نفسها بنفسها دون تدخل منه ، في الحالة الأولى قد يوظف المؤلف سرده للكشف من خلاله عن أفعال الشخصيات ، وأقوالها ...الخ ، أما في الحالة الثانية ، فالشخصية تبرز أمام المتلقي بنفسها مهمة تجسيد الأفعال ، ويصدر القول عن لسانها مباشرة دون وسيط وكأنها أمام أعينها الآن .

تتطابق الشخصية الروائية في الحالة الثانية مع الشخصية المسرحية في الأقوال والأفعال .ومن هنا ينبغي أن تضطلع الشخصية الروائية " مباشرة شؤونها بالقول والفعل المكثفين ، للتعبير عن نفسها دون وسيط سردي " ظاهرة تفرضها احتياجات المسرح ، في حين تقتضي الرواية اتساع الأمكنة وتنوعها ^{1 2} . بينما الشخصية المسرحية تقوم بدورها دون تدخل الروائي ، وبذلك تسهل على المسرح عملية مسرحية الرواية وتساهم في تحويل الشخصية من عوالم الرواية إلى عوالم المسرحية . " وكل شخصية درامية تقدم في العمل الدرامي ، هي شخصية من الحياة نفسها ، وبتالي لها تاريخها الخاص بمعزل عن الأحداث التي يعالجها الدرامي وهذا التاريخ الخاص يتوجب على المؤلف معرفته ، لأن معرفة هذا التاريخ هو الذي يؤسس سلوك الشخصية ، ونمطها على خشبة المسرح . ³

¹ صحبة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ص 68 .

² . أبو الحسن سلام .: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ص 86

³ . ينظر : الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص 36 37.

هـ . المشهد :

وبذلك غدت الرواية وكأنها مشاهد درامية من خلال توالي المشاهد وتعاقبها وكأننا أمام عرض مسرحي " وهذا يعني أنه يأخذ قسما من الرواية باتجاه المسرحة لتوزيع والتداخل ،فتتوزع بنية الرواية بين السرد والعرض ¹ . وهذا ما يؤكد الناقد الروسي (إيخنباوم) في قوله " أننا في السرد المشهدي لا نتقلى الأفعال كأفعال محكية وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على خشبة المسرح ² . فالمشهد المسرحي في الرواية هو المقصود به مسرحة السرد والغاية من توظيف المشهد في الرواية أي تعطيل زمن السرد لفترة معينة ،من منظور المدرسة البنوية الفرنسية .

كذلك يحضر الديكور والملابس والإنارة في الرواية أيضا رغما أنها عناصر مسرحية ، وهي " توظف في الحقل الروائي الجديد لتحيين المتخيل وإضفاء الطابع الواقعي على المشاهد وتوليد اشراقات فنية ودلالية جديدة رغم أنها لا تخضع لقانون العرض المسرحي إلا تخييليا " .

إنّ عناصر الديكور والملابس والإنارة تقنيات المسرح لها دور كبير في مسرحة الرواية وعملية النقل من الرواية إلى المسرح ،ونجد أن المسرح يتميز بالآنية و الواقعية ، الرموز الدلالية التي تنشدها الرواية من خلال توظيفها لهذه العناصر .

¹ خليل موسى : دفاتر الزمنية بين السرد المشهدي وتعدد الرواية ، ص 185.

² صالح فخري : في الرواية العربية الجديدة ، ط 2 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة . الجزائر ، 2007 ، ص 121.

2. الوحدات الثلاث في المسرح : (عند أرسطو)

ويعد أرسطو أول من نظّر للدراما في كتابه (فن الشعر) وذلك في القرن الرابع (ق م) ، حيث اهتمّ لما يُعرف اليوم بالوحدات الثلاث في المسرح ، ولا يمكن أجنسة المسرح إلاّ من خلال هذا القانون التاريخي المعروف الأرسطية الثلاث: (وحدة الموضوع، وحدة المكان، وحدة الزمان .

(أ) . وحدة الموضوع :

هو فعل درامي قبل كلّ شيءٍ يَراعى فيه أن يكون واحدا متكاملا في الآن نفسه ، و أن تكون أجزائه متناسقة البناء، يتراءى ككل متكامل لا انفكاك له ، دون أيّ إضافة بالزيادة أو النقصان .

(ب) . وحدة الزمان :

" من المعروف أن المشاهد في المسرح لا يمكن أن يتسع وقته أو طاقته لأكثر من بضع ساعات يشاهد فيها عرض العمل المسرحي ،ولهذا على المؤلف أن لا يطيل في عرض الموضوع كما يفعل بعض الروائيين مثلا ليمتد عرضه أكثر مما يطيق المشاهدون أو يتسع له وقتهم".¹

إن وحدة الزمان في المسرح قابلة للمسرحة وذلك بوضع الزمن الآني في حيز التعبير ، وذلك نتيجة تقارب الزمن الروائي مقابل الزمن المسرحي .

(ج) . وحدة المكان :

إن مكان في المسرحية محدود ، " ولا يخفى أن محدودية المكان ويعود اتساع المكان والقدرة التنقل المكاني في الرواية لامتلاكها لأداة السرد ،فهي الأداة التي تمكن

¹. ينظر: عبد القادر القط :من فنون الأدب المسرحي ،ص14.

الراوي من حرية الانتقال من مكان إلى آخر ، أُمّا ما يقيد المكان المسرحي في اعتقادي هي الخشبة فالركح هو الإطار الذي تجري فيه أحداث المسرحية " فلا يمكن أن نتخيل مسرحية تحدث في الجو أو، البحر ، أو نتصور يتقاتل جيشان أو غير ذلك مما لا يتسع له المسرح ".¹

3 . المسرواية عند توفيق الحكيم :

استوعب توفيق الحكيم الأدب الكلاسيكي ، بعد سفره إلى باريس ، مترجما إلى اللغة الفرنسية . و يظر هذا جليا في أهم مسرحياته " (الملك أوديب) ، ويظهر تأثر الكاتب بالتراث الإغريقي جليا في أعماله المسرحية .

حاول توفيق حكيم أن يربط صلة بين المسرح العربي الناشئ والمسرح الإغريقي المؤسس للمسرح العالمي من خلال مسرحية الملك أوديب الشهيرة في الآداب العالمية . علما بأن الحكيم بحكم دراسته فن المسرح بقي متأثرا بالثقافة الفرنسية ذات الجذور الأوروبية ومن هنا أراد دراسة جادة لأدب التمثيل ، فعكف على دراسة هذا التراث مترجما إلى اللغة الفرنسية²

وتعد أسبقية "توفيق الحكيم" في تطعيم التجربة الفنية العربية بقالب الكتابة "المسرواية" من التجارب الرائدة في السرد العربي ، إذ " وفضلا عن الاتجاهات والأشكال التي طلقها ومنها القالب المسرحي العربي ، كان توفيق الحكيم السباق في نسج أثواب درامية جديدة زينت خزانة الأدب العربي عموما والمسرحي خصوصا ، وتمثل "المسرواية" أو الرواية المسرحية إحدى الأرضية التي جسدتها " بنك القلق " .³

¹. ينظر : عبد القادر أبو شريفة ، لافي قزق :مدخل إلى التحليل النص الأدبي ، ص 170 .

². أحمد عثمان ، المصادر الكلاسيكية مسرح توفيق الحكيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط 1 ، 1993 ، القاهرة ، ص 2.

³. ميمون بن إبراهيم : المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم ، ص 172 .

أ) . اضطراب المصطلح الروائي عند توفيق الحكيم :

يرى صحبة علقم أنه أصدر توفيق الحكيم مسرواية " بنك القلق " ¹. 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 والتمثيل ، وزوج بين مسرح المعقول واللا معقول في مسرحيته "يا طالع الشجرة " ، فضلا عن زيادة مميزة في فن الرواية عند حيثنا عن رواية " عودة الروح " 1933².

وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا في اختيار فكرة المسرواية (بنك القلق) بما يوحي هذا المكان متنوع في نوايا زبائنه ووجهات نظرهم ، أسهم في تدعيم بنية العمل الفنية القائمة على التنويع في الأسلوب سردا أو حوارا ، والنهوض بالأحداث عن طريق رسم الجوانب الفكرية المختلفة العامة للشخصيات وسلوكها ، دون الوقوف عند تفصيلاتها ، وهذا النهج الذهني هو عماد أسلوب الحكيم في مسرحه ³.

إن " بنك القلق " لتوفيق الحكيم هذه الرواية عبارة رسالة لعبد الناصر ، ينبهه لحالة القلق التي استبّبت بالمجتمع المصري قبل حرب 1967. وكأنها كانت رؤية استباقية لنتائج الحرب التي دارت بين مصر وإسرائيل فمن الضروري تعديل بعض الأفكار السياسية التي تصح مسار التاريخ المصري الحديث .

وتتمحور فكرة المسرحية عند توفيق الحكيم حول المشاريع السياسية المزيفة والتي أدت في النهاية إلى خيبة اجتماعية في الأوساط الشعبية المصرية والعربية من

¹ . صدرت لأول مرة عام 1966 عن دار المعارف في مصر ، وقد أطلق عليها العديد من

النقاد لقب مسرواية مثل : فؤاد درارة وعبد القادر القط وغالي شكري .

² . صحبة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الروائية العربية ، ص 74،75 .

³ المرجع نفسه ، ص 136.

خلال هزيمة 1967 وهذا ما ألمحت إليه بطريقة ما " المسرواية "في (بنك القلق) . 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 المظاهر تفوقهم وقوتهم . لذلك ينبغي أن نسأل عن مدى نجاح تلك النماذج التي عرفت المسرواية في تصوير ذلك القلق العصري و الحق أن تلك النماذج التي رسمت صورة عامة متكاملة لما يستبد بالإنسان من قلق في العصر الحديث ،ولكنها لا تقف عند روح هذا القلق وتفصيلاته .¹

إن مزاجية الحكيم بين السرد والحوار في العمل ،و ملاحظته أيضا بين المزاجية بين اللغة العامية لتحقيق اللغة الثالثة / الوسطى التي حاول الحكيم الترويج لها أدبيا ، وهي اللغة المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى.

وأن التوجه الحوارية قد أسهم في تفعيل الحبكة المسروائية . ونجد أن توفيق الحكيم في روايته المسرحية ، أن القلق بنية تقليدية قوامها السرد ووحدته الحوار والمزج بينهما هو الذي أنتج (بنك القلق).

4 . الفضاء بين الرواية والمسرحية :

يعد الفضاء من أهم المرتكزات تأثيرا في سيرورة الأحداث ، حيث يرى الناقد المغرب حميد الحميداني أن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان ، أنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكيم سواء تلك

¹ .أنظر صحبة علقم ، تداخل الأجناس الأدبية ،ص 140.

تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالصورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة مكانية " ¹

أي أن حميد الحميداني عدّ الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحركة الروائية ، هذا عن الفضاء الروائي ، أما الفضاء الدرامي فإنه لم يخلو من ذلك الواقع في الاستعمال الاصطلاحي .

إنّ الفضاء الدرامي أوسع أشمل من المفهوم المكاني الدرامي ، حيث جاء في المعجم المسرحي " لماري إلياس " و"حنان قصاب حسن " أن تسمية المكان المسرحي على الموضع الذي تقدم فيه العروض سواء كان بناءً شديداً خصيصاً لهذا الغرض كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق ...أو أي مكان يستخدم في ظروف ما لعرض مسرحية وفي كل الحالات ومهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى ومهما كانت نوعية العرض ، فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضويًا هما :

حيز اللعب ...الذي يتم فيه الأداء وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين " ²

أما الفضاء الدرامي فهو " أحد مكونات النص المسرحي إذ يصاغ بأشكال وأساليب متنوعة داخل النص المسرحي إنه فضاء على القارئ أو المتفرج أن بنية في

¹ . حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991 ، ص 51 .

² . ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 1998 ، ص 373 .

خياله ، انتقالات مكانية (كما في المسرح الاليزابيتي) أو فضاء ثابت (كما تراجيديا الإغريقية)، وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي " ¹.

ثالثا : البعد الدرامي في رواية (ميرمار) :

رواية " ميرمار " (1967) هي الرواية الوحيدة التي كتبها صاحبها خارج القاهرة ،أي ساقته الظروف أن يستلهم أحداثها من احد البنسيونات الواقعة في مدينة الإسكندرية توجهاته ذات الطابع الأوروبي ؛هذا ذو اللون الوردي القديم وما فيه من حنين إلى الماضي الجميل ؛ فرواية (ميرمار) تتوفر على بعض العناصر الدرامية تجعلها تقترب في بنيتها النصية من بنية النص المسرحي بحيث تجري أحداثها في مكان مغلق وهو (بنسيون ميرمار)، والشخصيات الأربع المتحاوره تختلف في توجهاتها الفكرية والإيديولوجية و انتماؤها الاجتماعية شكلت عنصرا حيويا في الصراع بين وجهات نظر الشخصيات من خلال الحوار الذي يجري بينها ،ولهذا نخلص إلى القول إن هذه الرواية تتوفر على الوحدات الأرسطية (وحدة المكان ، وحدة الزمان ،وحدة الحدث .

(أ) . دلالة العنوان :

يتركب العنوان من وحدتين معجميتين دخيلتين عن اللغة العربية (ميرمار) وهي كلمة إسبانية (ميرا) وتعني المشاهدة بإعجاب و(مار) بمعنى البحر والكلمتان معا (ميرمار) معناها مشاهدة البحر بإعجاب ،² لأن البناية الجميلة والقديمة مظلة

¹ .بشار عبد الغني قصاب حسن : العجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1، 1998، ص 373 .

² .ضاد ، مجلة فصلية أدبية متخصصة يصدرها إتحاد الكتاب ، مصر ، نوفمبر ، 2006 ، ص 12.

على البحر، ومن هنا أخذ المكان اسمه في مدينة الإسكندرية الساحلية، وصاحبة هذا (بنسيون) عجوز أرملة تدعى (ماريانا) وهي تتحدر من أصول يونانية .

. نلاحظ أنّ رواية " ميرامار "، تتوفر على كثير من العناصر المسرحية، من فضاء مغلق، والشخصيات الأساسية الأربعة المتحاورة المتصارعة وحدث وزمن ... وركح (بهبو البنسيون).

كل هذه العوامل مجتمعة جعلت الحوار يتفوق على السرد ويختل هنا تجنيس هذا العمل الإبداعي بين الرواية والمسرح .

الفصل الثالث

التوظيف الدرامي في رواية (ميرامار)

أولاً : تطور الرؤية الأدبية عند نجيب محفوظ :

نجد أن نجيب محفوظ خاض تجارب روائية ساهمت في تطور و إثراء الرواية العربية الحديثة ، ومن هنا يتبين لنا أن الرجل مرّ بثلاث مراحل عبر مسيرته الإبداعية وتجربته الروائية ، بدأها أولاً بالمرحلة التاريخية، ثم المرحلة الواقعية الاجتماعية وفي الأخير المرحلة النقدية .

1 . مراحل تطور الرواية عند نجيب محفوظ :

أ) . المرحلة التاريخية :

وتتضمن هذه المرحلة بداياته الأولى في مساره الروائي، وجاءت وفي الفترة ما قبل الواقعية الاجتماعية أي قبل الأربعينيات من القرن الماضي؛ وكانت هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي للرواية العربية التاريخية ، وبالنسبة لنجيب محفوظ أيضاً إذ جعل التاريخ مادة قصصية لأحداث رواياته وقد سبقه إلى ذلك الأديب اللبناني "جورجي زيدان" ، الذي وظّف التاريخ العربي والإسلامي في رواياته وكان غرضه من ذلك تقريب التاريخ من الناشئة العربية عن طريق القص و الحكى ،من خلال توظيف عنصر التشويق كعنصر حيوي يحقّ الطلاب على الإقبال على قراءته وتدوّقه .

كان "نجيب محفوظ" من الكتاب العرب الأوائل الذين حملوا لواء الكتابة التاريخية ، وتوظيفها في عوالمه الروائية ومن أعماله التي تمثل هذه المرحلة (عبث الأقدار 1939) ، وهو أول إبداع له ،و(رادوبيس 1943)، وكذلك (كفاح طيبة 1944)¹، ويتضح لنا من هذه الروايات التاريخية الثلاث الرؤية المحفوظية التي قدم فيها استخدامات صريحة لروح

¹ . ينظر : عمر بمن قينة ، الأدب العربي الحديث ، شركة دار الأمم للطباعة والنشر والتوزيع ،

التاريخ المصري القديم ، وما يعاينه من تمزقات وغلجان اجتماعي ضد الحكام والمستعمر.²

ب) . المرحلة الواقعية الاجتماعية :

تشكل الحارة الشعبية إطارا حكايا لروايات نجيب محفوظ فمنها يستلهم الشخصيات والوقائع والتناقضات الاجتماعية و الثقافية والاقتصادية ، وكانت القاهرة الفاطمية هي الإطار الواقعي والتاريخي بكل تقاليده وعاداته وصراعاته وظواهره الاجتماعية المتناقضة تشكل حيوية سرديته .

كانت الأوضاع الاقتصادية في مصر لا تقل فسادا عن الأوضاع السياسية فالمجتمع كان نصفه ، تتمركز في أيديه ثروة مصر ، بينما الغالبية العظمى من جماهير الشعب ، تعيش تحت ظروف بالغة الصعوبة والمرارة .³

ومن هنا انطلق " نجيب محفوظ " من أحيائها الشعبية ومشكلاتها الاجتماعية ، في مرحلة من مراحل الشقاء الإنساني والظلم الاجتماعي اللذين ساهما في صنع مشاهد الفقر والبؤس والحاجة في المجتمع المصري .

كان يرسم أبطاله . في هذه المرحلة . رسما تفصيليا لا يترك كبيرة ولا صغيرة تتصل بهم دون أن يسجلها ، كان يرسمهم من الخارج ويكاد يحدد تركيبهم النفسي ، وكأنه في أحد المعامل الكيميائية يحلل المواد إلى أصولها الأولية ، ويحدد نسب العناصر المشتركة في تركيب هذه المواد .⁴ بحيث يراعي في تشكيل شخصياته

² . ينظر : عبد الرحمان أبو عوف ، الرؤى الصغيرة في الهيئة المصرية العامة لكتاب ، 1991 ، ص 19.

³ . ينظر : طه وادي : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، ص 93 .

⁴ . فتحي سلامة : تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية ، ص 155، 156 .

الروائية تطابق الاسم على المُسمى ، والهيئة من طول وعرض ولون بشرة ولون الشعر واللباس وطريقة الكلام وأسلوب تفكيره ومزاجه ومكانته الاجتماعية وعلاقاته بالآخرين.

وقد جسد في هذه المرحلة صور الفساد التي استشرت في مفاصل النظام الاجتماعي القائم في مصر آنذاك ، لم يحترم الفرد ، ولم ينشغل بأمره بل تركه للظروف والمصادفات يعاني من مصيره الفردي دون عون أو دعم أو كفالة وغالبا ما يكون مصيره . وهو لا يجد نظاما اجتماعيا يحميه الفشل والإخفاق .⁵ وانتهى نجيب محفوظ إلى قاعدة فلسفية مفادها من يسير في عكس النظام الاجتماعي والثقافي سيعاقب وهذا ما جسده رواياته المحسوبة لى الواقعية الاجتماعية وهي : (القاهرة الجديدة 1945 ، خان الخليلي 1946 ، زقاق المدق 1947 ، السراب 1948 ، والثلاثية (بين القصرين 1956 ، قصر الشوق والسكرية 1957م) ، إن هذه الروايات في مجملها مأساوية ، تعكس مأساة المجتمع بأكمله ولا نكاد نستثني منها سوى (السراب) التي كتبها استجابة لتيار الوعي ، حيث تتميز بالتحليل النفسي .⁶

جسد "نجيب محفوظ" في هذه المرحلة شرائح اجتماعية متناقضة في رواياته مركزا أكثر الطبقة الوسطى ، وتميزت هذه المرحلة ب بروز ظواهر فنية تجسدت في أعماله الروائية التي كتبها ومن بينها ، ظاهرة الانتماء السياسي والعقائدي ، وظاهرة ازدواجية السلوك كم هو الحال في (الثلاثية) ، وظاهرة الفقر والحرمان ، كما هو في

⁵ . عودة الله منيع القيسي : نجيب محفوظ " نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في الرواية " ،

(د،ط) ، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2004 ، ص 15 .

⁶ . ينظر :حمد سلام زغلول : دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها ، واتجاهاتها ، أعلامها

، ط ، منشأة المعارف الإسكندرية

رواية (زقاق المدق) وظاهرة الانحراف تحت إكراهات الواقع الاجتماعي ، كما هو في رواية (القاهرة الجديدة) .

ج) . المرحلة النقدية :

تعد هذه المرحلة من أحدث الاتجاهات التي وصلت إليها التجربة الروائية المصرية وآخر ميلادها ظهرت على يد الروائي نجيب محفوظ أواخر العقد السادس من القرن الماضي بعد أن أتم معالم الرواية الواقعية الاجتماعية ، قد تعثرت تجربته في بداية الأمر من خلال الجدل الذي أثارته روايته (أولاد حارتنا) 1959 حيث أحدثت زلزالا كبيرا في الأوساط الأدبية والدينية وتصدى له رجال الأزهر وانتهت بمنعها من النشر ، لما فيها من تجاوزات تمس الدين حسب منتقديها، ولم تنتشر إلا في أواخر أيامه بمصر .

ومن روايات هذه الفترة رواية " اللص والكلاب سنة 1961 " ، والتي يبدو فيها امتزاج الواقع الاجتماعي بالرمز السياسي واضحا ، وتبعتها أعمال أخرى ذات أهمية منها رواية " السمان والخريف " سنة 1962 ، ورواية " الشخاذ " سنة 1965 ، ورواية " ثرثرة فوق النيل " سنة 1996 ، ورواية "ميرامار" 1967 إلى غيرها من الأعمال التي بدأ فيها المؤلف متأثرا بواقع المجتمع المصري ، ومتفاعلا معه بكل ما يحمله من أفكار ومبادئ وإبراز رؤاه ومواقفه محاولة منه لتثبيتها ⁷.

إذن يمكن القول إن نجيب محفوظ خاض تجارب متعددة من الكتابة الروائية ففي بداية مشواره كتب الرواية التاريخية التي تهتم بتاريخ مصر الفرعوني القديم ، ثم انتقل إلى الكتابة الواقعية الاجتماعية التي تتناول قضايا اجتماعية متصلة بالحياة

⁷ . ينظر عمر بن قينة ، " الأدب العربي الحديث " ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1999 ص 173.

الشعبية في القاهرة القديمة ، وعرج في رواية (الثلاثية) على الحديث عن حياة أسرة أحمد عبد الجواد التي تروي أحداث ثورة (1919) ضد الإنجليز من خلال هذه العائلة التي تتعاقب عليها أربعة أجيال . وانتهى في الأخير إلى المرحلة الانتقادية التي وظف فيها شخصيات رمزية ربما لتجذب متابعات الرقيب السياسي الذي يحاسب المبدعين على كل كبيرة وصغيرة .

2 . تحليل الرواية :

"ميرامار" فكرة مبتكرة في الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ ، عكف فيها الكاتب على تصوير الفوارق الثقافية والأيدولوجية في المجتمع المصري خاصة بعد ثورة 1952 وصعود البرجوازية الصغيرة إلى الحكم ، وقد اختار الكاتب رؤى متعددة . وجهات نظر متصارعة . تجسد في جوهرها الصراع الطبقي الذي كان يشهده المجتمع المصري .

والمبدأ الأساسي الذي تركز عليه الرواية هو التعدد الأصوات بالمفهوم الباختيني ، الذي يحتفظ للشخصيات بنوع من الاستقلالية في التعبير ، يترتب عن هذه الاستقلالية إتباع رؤى ، ووجهات نظر الشخصيات التي تستند إلى منطق الحوار .

ومن هنا يتراجع السرد ليتيح المجال إلى الحوار كمقوم تقتضيه طبيعة المشهد المسرحي ، تتميز الرواية بعدم وجود شخصية رئيسة واحدة ، وإنما يرتقي الروائي "نجيب محفوظ" بشخصياته إلى مرتبة تتقاسم دور البطولة فيما بينها، فلا يكون هناك بطل واحد يجسد أزمة الصراع ، وإنما تشترك كل الشخصيات في تحديد معالم الأزمة فيصبح (عامر وجدي) ، و(حسني علام) ، و(منصور باهي) و(سرحان البحيري) في "ميرامار" ، هي الشخصيات التي تتقاسم الدور الرئيسي لحدّ التناقض

والصّراع ؛ يركّز فيها الكاتب عن نقطة أساسيّة لكل شخصية ،تتمثّل في عنصر الانتماء السياسي لكل واحد من الشخصيات الأربعة الفاعلة في الرواية .

فعامر وجدي ، الصحفي العجوز الذي يرمز إلى روح الشعب بماضيه القريب وكفاحه الوطني ، وتظهر أصالة الشعب المصري في التراث والدين ، ويتجسد ذلك في تلاوة القرآن الكريم من حين إلى آخر ، كما حاول بحكم ماضيه العريق أن يضع لنفسه منهجا مستقلا في الحياة الاجتماعية ، سارت هذه الشخصية وفق مستويين اثنين تجريدي وواقعي فالأول يظهر نفي الدلالة الرمزية المتمثلة في روح الشعب ، والثاني يظهر باعتباره إنسان حي يمارس شؤون الحياة الاجتماعية العادية ، يسعى من خلال ذلك إلى تحقيق شيء من التفاعل بين شخصيات الرواية .

وكان عامر وجدي متعاطفا كثيرا مع زهرة خادمة البنسيون ، لذلك كان يدافع عنها متى تعرضت للمشاكل داخل البنسيون ، ويتضح ذلك في موقعه الصارم ضد طالبة مرزوق الذي حاول التحرش بها ، وهاهي صاحبة البنسيون ماريانا تحاول الدفاع عن الطالبة مرزوق فيتصدى لها أيضا .

ماريانا!

تساءلت بحدة

أتشك في نيته ؟

العبث لا حدود له

لكنه شيخ كما تعلم "

ولشيوخ عبثهم أيضا؟⁸

⁸ . نجيب محفوظ ، ميرamar ، ط2 ، بيرقت ، لبنان ، سبتمبر 1984 ، ص 31 .

فهذا عبث صريح طلبة مرزوق الذي يفق ضده عامر وجدي ، وهاهو عامر وجدي يحذرهما من مطامع الشباب فيقول " قربت وجهي من وجهها الجميل المحبوب وقلت زهرة هؤلاء الشباب لا يعرفون للهو حدودا، أما عند الجد

أما علاقته بحسني علام ، وسرحان البحيري ومنصور باهي فتكاد تنعدم وإن وجدت لا تتعدى الوصف ، فهو يصفهم وصفا سريعا . لا تتعدى الملامح الخارجية غلا أنه يقف وقفة مطولة عند منصور باهي الذي اثر في نفسه " اثر في وجهه الرقيق وقسماته الصغيرة الجميلة " ⁹ .

أما حسني علام فهو شاب ثري ، ضائع يطارد المتعة والمتعة تطارده ، يبحث عن هدفه في الحياة ، يمثل رمزا لإحدى طبقات المجتمع المصري ، وهي الطبقة لبرجوازية ، كان يكره الثورة مع أنه لم تتعرض له بأذى في ملكيته . شخصية ضائعة تريد تحقيق الأهداف .

جاء حسني علام إلى " ميرامار " وقد اختلفت نظرته وتباينت مشاعره نحو نزلاء البنسيون وعلاقته بالشخصيات كانت مؤقتة يحكمها زمن معين ، بدأ بزهرة ، حيث يرى فيها وسيلة للمتعة يضيف عليها طابع الإستقرار النسبي ، ولكن لا يصعد على مستوى خادمه ، يقف منها موقف المهاجم ، وذلك في كل أحداث الرواية " سوف تروضها حقارة أصلها على تحمل نزواتي وغرامياتي اللامتناهية " ¹⁰ وهكذا كانت نظرته لزهرة خاطئة منذ البداية .

⁹ . الرواية و ص 33.

¹⁰ . الرواية ص 67

أما بنسبة لماريانا فلم تشغل علاقته بها حيزا كبيرا فلم ينظر إليها إلا من خلال المنفعة الخاصة وذلك في مناوشات ودية حول مشروعه الوهمي الذي يجري وراءه.

أما عامر وجدي فقد رفضه تماما ، يراه شخصية كريهة كرهت منظره ، " عجبت كيف يبقى حيا على حين تهلك أجيال من الشباب كل يوم " ¹¹.

منذ الولادة الأولى فهما قطبان متنافران ، بحكم السن وبحكم التكوين ، ثم بحكم النظرة إلى الحياة .

ولا تختلف نظرته لمنصور باهي ، حيث ينفر منه نفوره من عامر وجدي ، وسر هذا النفور العقدة الأزلية الكامنة في أعماقه حيال المثقفين .

أما نظرته لسرحان البحيري ، فهو المنافس الحقيقي لحسني علام في الصراع الاجتماعي وفي زهرة ، فهذا يعبر عن صراع الطبقات المحتم بين طبقات والمجتمع بغية التوصل إلى صبغة ملائمة تحكم مساره ، فحسني علام يكن شعوراً بالكراهية في نفسيته ، ويضع أعصابه اتجاه سرحان البحيري على درجة من التحفز المرهص بالانقضاء حيث قال بعد أن علم نهاية سرحان الأليمة " فليمت من يموت وليعيش من يعيش " ¹²

نجد حسني علام يشعر بالميل اتجاه شخصية واحدة في الرواية ألا وهي شخصية طلبة مرزوق ، رغم الاختلاف في السن ، وفي نواحي أخرى كثيرة ، ولكن انتماءهما لطبقة واحدة ، فكان نجيب محفوظ يشير إلى نوع من المشاعر التي تلتقي بحكم الانتماء الطبقي .

¹¹ . الرواية ، 62

¹² . الرواية ، ص 93.

منصور باهي شخصية تعيش داخل ذاتها ، تتضح من خلال تيار شعوره فهو لا يرى الحاضر إلا بالعودة إلى الماضي ، ففيض الذكريات وصورة المستقبل نظرة متشابكة الخيوط . ومأساته يجسدها الإحباط الفكري والإحباط العاطفي حب يائس وبينه وبين درية ، انتهى بزواج درية من رجل آخر يدعى فوزي . وهنا يظهر الإحباط الفكري حيث فوزي هو الرائد الفكري لخلية كان منصور ينتمي إليها .

تمتد الأزمة " الفكرية . النفسية " التي يعيشها منصور باهي لتشمل علاقته بنزلاء "ميرامار" ميله من البداية إلى زهرة . يعاملها بلطف وسرعان ما يعجب بها ويتأثر عند رؤيتها .

إذ يرى مأساته في مأساة هذه الفتاة، يدخل في علاقة مع سرحان البحيري في سياق علاقته مع زهرة . فيميل لأول وهلة إلى سرحان ، ولكن سرعان ما يتغير هذا الشعور، خاصة عند حدوث شجار بين سرحان وصفية وبعد ذلك بين سرحان وزهرة ، فبدأ سرحان يمثل رمز الخيانة .

سرحان البحيري يعيش في أقصى درجات " الانفتاح " ، منبهر بالحياة الناعمة متطلع إلى تحسين المستوى فهو مغامر في الحب والمال ، يطارد طلبة مرزوق (في استثمار المال) وحسني علام (الاستفادة من مشروعه) ؛ مطاردة من قبل شخصية غريبة "على بكى" الذي يسعى لاستغلاله في صفة شيطانية ، فسرحان شخصية انتهازية في جوانب الحب ، الوظيفة والعمل السياسي ، علاقة بنزلاء ميرامار ، تبدأ بزهر ومع يتصل بشعوره نحوها ، في إحساسه في الحب وفي السياسة إحساس طبقي تمتد علاقته إلى باقي الشخصيات التي تشاركه البنسيون ، فيرى عامر وجدي " رمز الشعب " ميتا في عداد الأحياء "لكنه لا يخلو من المرح ، فيما ينظر

إلى طلبة مرزوق ، أنه يمثل طبقة المنتفعين بالثورة " .. وإلى ذلك كله فقد كان من الطبقة التي علينا أن نرثها بطريقة ما " ¹³

وتوحي نظرتة إلى كل من حسني علام ومنصور باهي بما تتطوي عليه من ميل إلى الانتهازية والسعي وراء المنفعة حيث يقول عنهما " أنظم إلينا شابان جديان ، حسني علام ومنصور باهي تطلعت إلى التعرف بهما بغريزة لا تنثني عن الإكثار من المعارف والصعاب ، ودائما تنظر إلى الوجه الجديد بعين الصياد. وحسني علام من أسرة قديمة بطنطا ، وجيه من الوجهاء ومالك لمائة فدان،جميل الوجه قوي البنية.

أما منصور باهي ، فنوع آخر من الشباب إذاعي بمحطة الإسكندرية ، وشقيق ضباط كبير من رجال الأمن ¹⁴. سرحان نظر إلى حسني علام نظرة استفادة وتحقيق منفعة من خلال مشروعه ، غير أن حسني علام كان كالزئبق لا يسهل الإمساك به ، فلم ينل منه شيء .

زهرة شخصية رامزة في الرواية ، فتاة هربت من قريتها لتعمل في البنسيون ، حملها الروائي ملامح مصر الثورة ، مصر هجرت الماضي المشؤوم، راحت تتطلع إلى عهد جديد متسلحة بالعلم ، والثقة بالنفس ويظهر ذلك جليا من خلال رغبة زهرة في التعلم هي مصر التي دعا لها عامر وجدي في كل لحظة ، في صمته وجهه " بأن يحفظها الله " .

وبالمقابل كانت ماريانا تسيطر عليها (سيطرة أجنبية) وتستغل جهلها . في مصر التي تميل إليها وتهواها كل الطبقات على اختلافها ، والمتمثلة في النماذج

¹³ . الرواية ، ص 159.

¹⁴ . الرواية ، ص 162

المتمثلة في الرواية ، فطلبة مرزوق يميل إليها بغرض تحقيق المتعة فقط ، على نحو ما فعل عندما دخل غرفتها ، وهكذا كانت تميل طبقة الإقطاع نحو مصر ، ميل أساسه المنفعة والكسب المادي فقط ، وكان رد الفعل عند زهرة ألما شديداً ، كان موقف الثورة من هذه الطبقة مشحونا بالغضب والألم .¹⁵

ومع أنّ حسني علام ومنصور باهي حاولا اكتساب ودها والدخول معها في علاقة غرامية ، ولم تحب إلى سرحان البحيري ، وكان أملها كبيرا في الزواج منه ، ولكنه لم يفعل ، مماطلا بالصعوبات والمشاكل ، ثم الكشف خيانتة وغدره لها ، وإن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ مصر الثورة أرادت أن تصوغ حياتها الجديدة في إطار نظام اشتراكي . ووقع اختيارها على سرحان يتحدث باسم الاشتراكية ، ولكن خيانة العهد الجديد تعتبر طعن للقيم الاشتراكية. وبعد فشل تجربتها مع سرحان شعرت يألم قاسي ، وكان الشخص الوحيد الذي تعاطف معها بصدق هو عامر وجدي (رمز الشعب) الذي قال لها " أود أن أطمئن عليك يا زهرة ، هو حب متبادل فيما أعتقد وباسمه سأرجوك أن تقصديني عند الشدة . رقتني بامتنان وحب فقلت : مهما يكن من مرارة التجربة الماضية فلن تغير مرارتها من طبيعة الأشياء ، ستظل غايتك المنشودة هي العثور على ابن الحلال!¹⁶

إذن زهرة هي رمز مصر التي تركت ماضيها الريفي ولادنت بالفرار آخذة معها قيمها ، وتقاليدها القروية وإيمانها الراسخ بالله وقاصدة الحاضر ، والمستقبل المتمثلين في التقدم الحضاري والعلمي ، وناشرة الحب على جميع فهي تمد يدها وتفتح صدرها لكل الطبقات ، وتحاول أن تحقق الأمن ، والسعادة لكل أبنائها فلم ترض على أحد منهم ولم تتكاسل في خدمتهم ومع ذلك وقف أبنائها منها مواقف شتى فعامر وجدي

¹⁵ . السيد شفيق ، اتجاهات ، الرواية العربية ، المرجع المذكور ، ص : 261.

¹⁶ . الرواية ، ص : 216.

يحبها ويؤمن بها ، طلبة مرزوق يناوئها ويظهر لها حبا شكليا زائفا ، حسني علام يمجتها من أعماق قلبه ويتربص منها ، وسرحان البحيري يغتصبها ، ومنصور باهي يحبها ولكن لا يعرف الطريق إليها ومع ذلك فلم تفكر في طردهم بل مدت إليهم يد المساعدة والعون .

وهنا تحدد النهاية ، ماريانا ترفض بقاء زهرة بعناد وترى فيها مصدر الشقاء والتشاؤم ، وطلبة مرزوق يستعد للسفر إلى الكويت بعد أن تحولت أحلامه إلى سراب وقد توافق مع الواقع ، وحسني علام ينصرف ، وسرحان البحيري ينتحر ومنصور باهي ينتظر جزاءه دون أن يتبرأ من دائه الذي أفقده وجوده وكيانه . وعامر وجدي يناشد زهرة في البحث عن المستقبل ، والاستمرار في مسيرتها العلمية ، وزهرة ترفض البقاء في هذا المكان (الماضي) ولكنها تستمر في طريقها من خلالها مصائر الشخصيات وتتطلق في البحث عن المستقبل بعد معاناة أليمة مع الماضي .¹⁷

3 : العناصر الدرامية في رواية مرامار :

ميرامار تحمل فكرة الثورة ، عكف فيها نجيب محفوظ على تصوير المجتمع وفق رؤى متعددة . وجهات نظر . مجسدة في الوقت نفسه الصراع الطبقي الذي كان يشهده المجتمع المصري .

أ . واقعية الفضاء المكاني :

إنّ الفضاء الروائي عند نجيب محفوظ . على نحو عام يرتبط منذ تأسيسه بالأبعاد الواقعية ، ويسعى محفوظ دائما عبر بنائه للفضاءات المكانية إلى ترسيخ واقعيتها ، ابتداءً من اختيار أسماء الأماكن الواقعية عناوينا لرواياته ، نجد غالبا تحمل أسماء

¹⁷ . عبد الباقي عبد الحكيم ، الفن الروائي عند نجيب محفوظ من مرامار إلى الحرافيش ، ص :

أحياء وشوارع وأمكنة حقيقية ، وتعد رواية ميرامار مثلاً تقليدياً للروايات ذات الفضاءات المكانية المحدودة والمغلقة ، فميرامار هو البنسيون ، أنزل يقع على شاطئ مدينة الإسكندرية ، تقطنه عدة شخصيات متفاوتة عمرياً ، ذات مشارب سياسية وفكرية مختلفة باختلاف يَحْز، ويحُضُّ على نشوء علاقات مختلفة بينها ، من حيث التوافق والاختلاف ، الصراع والانسجام ، التَّقاطب ، التجاذب، وهو ما حدث فعلاً ، ويتضح ذلك من خلال تتبع مسار الحكيم ، فإذا أردنا أن نصف رواية ميرامار حسب الرأي الباختياني هي رواية الأصوات المتعددة ، أصوات الشخصيات متفاوتة من حيث جذرها التأسيسي ، وبعدها الماضوي ، تتجمع في حيز مكاني محدود جداً ، وهذا ما يزيد من إمكانيته التَّجادل والتَّفاعل ، تكوين مواقف مختلفة ، في أغلب الأحيان ، حسبما يقتضيه التَّموقع الفكري ، السياسي لكل شخصية .

والرواية أكثر تمسك بالفضاء المحدود والمغلق (ميرامار) يقف عبر تقنية الوصف كل التفاصيل ، ومكوناته ، ويروي لنا الراوي عبر منظور الشخصية المركزية فيه ، وفق ما يسميه "جان بويون" ¹⁸

والراوي في سرد لأحداث الرواية ، يزوج بين فضاءين مكانيين ، هما (الداخل) الذي يمكن تسميته بالمكان المغلق ، تتمثل في الحيز المكاني لبنسيون ميرامار ، وهو يشكل خشبة مسرح ، عليها تتحرك الشخصيات وتتفاعل مع بعضها البعض وهو فضاء أكثر حميمية رغم حالة الصراع الجزئي . إذ قيس بالفضاء المفتوح . فما إن تغادر الشخصية الروائية حتى تعود إليه ، لأنه جاذب لها ، تشعر فيه بالانتماء لبقية الشخصيات ، وتستشعر فيه أهمية العلاقات التي تربطها بالآخرين القاطنين في هذا الفضاء الحميم ، وأما الفضاء الثاني فهو (الخارج) الذي يمثل المكان

¹⁸ . سيزاً قاسم : ص 184.

المفتوح ، ويتمثل في شوارع الإسكندرية ، وساحتها وميدانها ومقاهيها ، وعلى الرغم من اتساع الفضاء الخارجي ، إلا أن الأحداث التي وقعت فيه قليلة بالنسبة للفضاء المغلق (البنسيون) وكل هذه الأحداث التي تقع في الخارج ، تخدم بطريقة أو أخرى منظومة العلاقات التي تحكم السلوك الذي عبره تتعامل كل شخصية مع الأخرى في فضاء البنسيون ، فهذا الفضاء الأخير هو منطلق الأحداث ، ومحورها ، ومنتهاهها، وترسيخا لحميمة المكان المغلق (بنسيون ميرامار) نجد الرّأوي يربطه بالدفء العاطفي ، والمحسوس ، فطيلة أحداث الرواية نجد أن الرّأوي يصور فضاء الإسكندرية بأجوائه الغائمة الماطرة ، الباردة ، بالمقابل يصور حالة الدفء والتقارب الذي تعيشه الشخصيات تستشعر هذا الفارق الجوهرى بين الفضاءين الداخلي والخارجي على نحو جليّ ، وعندما تقف عند زجاج النوافذ . باعتبارها زاوية رؤية تفصل بين فضاءين . ناظرة إلى الخارج البارد وتستشعر في الوقت نفسه ، وهي واقفة الدفء المكان الذي تقطن فيه حميمية .

الإسكندرية أخيرا

الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشّهد والدّموع " .¹⁹

بالإضافة إلى أهمية تأطير المكان في إفتتاحية هذه الرواية كونها أشبه بخشبة المسرح التي تحوي أغلب أحداث الرواية ، فإن ذكر المكان في هذا المقام السردى ، على لسان عامر وجدي الصحفي ، السياسي المخضرم ، لم يكن ذكراً مجرداً من الإحساس بأبعاد المكان النفسية والعاطفية ، بل كان ذكر للمكان ، ووصفه لتفاصيله مغرقاً في المشاعر المختاطة بكلّ قائق المكان ومكوناته ، والعبارات التي استخدمها

¹⁹ . نجيب محفوظ (2007) رواية ميرامار ، دار الشروق ، القاهرة ، ص 7.

عامر وجدي تشي بحالة الاقتران ، التتيم العاطفي بيئة وبين المكان ، " فأسقط الحالة الفكرية ، أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دورة المؤلف كديكور ، أو كوسط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول في هذه الحالة محاور حقيقية ، يقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف" ²⁰

ثم ينتقل الوصف من العام إلى الخاص ، من وصف المشهد البانورامي لفضاء المدينة ، بشوارعها وأبنيتها وميدانها ، إلى وصف المكان الذي سيكون مستقر الشخصيات المركزية ، ومجالها الذي تتحرك وتتجاوز فيه ، وهو "بنسيون ميرامار" :
العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك ، فأنت تعرفه ، ولكنه ينظر إلى لاشيء ، في لامبالاة ، فلا يعرفك ، كلحت الجدران المقشرة من طول ما سكنت بها الرطوبة ، وأطلت بجماع بنياتها على اللسان المغروس في البحر الأبيض ، ها أنا أرجع إليك يا إسكندرية" ²¹

إن وصف المكان في الرواية قد بدأ من الخارج ، ثم ينتقل إلى الداخل ، على نحو يتناسب مع حركة عامر وجدي ، وانتقاله من فضاء المدينة الخارجي إلى حيز "البنسيون" الداخلي ، وبعد صعوده لدرج المبنى يصل إلى باب البنسيون ، وبمجرد ما فتحت له (ماريانا) مالكة البنسيون الباب حتى يبدأ في تأطير الحيز المكاني الأهم في الرواية ، ويبدأ المتلقي بدوره في تشييد ورسم معالم هذا المكان ، ومكوناته ذهنياً ، والتي ستكون فواعل سردية مهمة في بناء الجسد السردى للرواية :

" بنسيون ميرامار ؟

. نعم! أفندم أريد حجرة خالية.

²⁰ . حميد الحميداني ، مرجع سابق ، ص 71.

²¹ . نجيب محفوظ ، مصدر سابق ، ص 7.

الباب فُتِح . استقبلني تمثال العذراء البرونزي ...²²

والجدير بالذكر هنا أنَّ واقعية المكان في هذه الرواية تتجلى وفق آليتين أساسيتين : الأولى حرص الراوي على ذكر أماكن حقيقة في مدينة الإسكندرية بأسمائها وصفاتها الواقعية . أمَّا الآلية الثانية ربط هذه الأماكن بأحداثٍ و شخصياتٍ تاريخيةٍ وحقيقيةٍ ، على نحوٍ دقيقٍ و إلى بعض الأوضاع السياسية ، والاجتماعية التي كانت سائدة في مصر ذلك الوقت ، كالحديث عن المشهد السياسي بأحزابه وصراعاته والإشارة على البعد الاجتماعي ووصف الصراع الطبقي ، وذكر بعض الشخصيات السياسية والتاريخ ، وكل ذلك يجعلك تتصور الأماكن وأنت تستنطق ذكريات، وتواريخ ، ويستدعي كل ما يتعلق بها من أحداثٍ وشخصياتٍ على أقرب الحقيقة والواقع .

وفي أدب نجيب محفوظ تتجسد الواقعية بكل مستوياتها سواءً منها ما تتعلق بالأحداث و بالفترات الزمنية التي يعالجها النص السردى ، أو الشخصيات التي يسعى نجيب محفوظ أن يلبسها لبوس شخصيات الواقع المصري بكافة توجهاتها السياسية والفكرية وكافة طبقاتها الاجتماعية والاقتصادية ، والأهم من هنا هو تصوير للفضاء المكاني على نحوٍ يتمسك فيه بأسمائه الحقيقة ، وبتفاصيله ، وأبعاده الواقعية .

ب . البناء الزمني :

الزمن في رواية "ميرامار" متعدد اشتمل على الماضي والحاضر والمستقبل ، والرواية ترصد فترة زمنية عاشها المجتمع المصري ترجمها نجيب محفوظ في

²² . نجيب محفوظ ، مصدر السابق ، ص 8 .

ثورة 1952 الزمن الروائي ، تسير في خط مرسوم لها ، فهي تعيش الحاضر منطلقاً من الماضي متطلعة إلى المستقبل .

والزمن في الرواية قد يتجمد أحياناً ويميل إلى السيولة أحياناً أخرى ، فمثلاً زهرة انتقلت من القرية إلى المدينة لتحقيق هدفا حددته في حياتها ، فهي شخصية لم تستطع التخلص من الذكريات الأليمة والحزينة التي يخفيها الماضي وتحقيق غد أفضل يضمن لها الاستقرار والارتقاء ، فتكون بذلك قد عاشت أو تعيش الزمن بحيثياته الثلاث ، الماضي ، الحاضر ، والمستقبل .

أما شخصية عامر وجدي تستعيد لحظة ماضيه وتجسد لحظة ماضية فيها أحداث زمنية غائبة في عالم اللاشعور ، كالحادثة التي شهدت وفاة أبيه وعندئذ تتوقف دورة الزمن ويليق بحركة عكسية يعكس من خلالها الماضي والذكريات الكامنة وراء اللاوعي .

أما منصور باهي فالزمن عنده مقتصر ومحصور على الحاضر دون الإكثار بالمستقبل ، الأمر الذي يجعله يعيش في عزلة لا يشارك أحداً من النزلاء ، أما درية زوجة فوزي فما زالت تطارده وذلك من خلال الذكريات التي تتجسد عنده في اللحظة الماضية الغارقة في بحر الخيانة واليأس .

وزمن المستقبل هو الكابوس الذي يخيم أذهان شخصيات الرواية ، فكل يخاف منه في ظل تناقضات المجتمع ، فمثلاً عامر وجدي يرى مستقبله في الموت فقد الأهل والأصدقاء والأبناء ، أما حسني علام يرى مستقبله مصدراً للخوف ويتجسد ذلك في " فركيكو لا تشغل بالك بأشياء تافهة ، الخطأ أنني صادقت زمناً عدواً ، وأنا أحسبه صديق " .²³ فالأمر مختلف بالنسبة لمنصور باهي الذي اتخذ من

²³ . الرواية ، ص: 72.

المستقبل عنوانا لليأس والظلام في السجن ، في حين نجد سرحان البحيري يصور للهروب والخلص من المستقبل . أما عامر وجدي فمستقبله يراه في حصول زهرة على ابن الحلال .

ج . الحوار في مرامار:

يعتبر الحوار أحد التقنيات السردية ويعد وسيلة من وسائل التشخيص ، يرى النقد الشكلي أن الحوار " هو نوع ثان من للسرد ، وقد سموه بالسرد المشهدي " .

والمقصود بالمشهدي التمثيلي ، فيما يرى آخرون غير ذلك ، فهو وجهة نظر صاحبي نظرية الأدب " وسيلة من وسائل التي يكتمل بها شكل السرد لأنه ترصيع لها "24

وهو كما يرى باختين " ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي .

كما أنه يتميز بتكثيفه الإيحائي لظروف الحادثة ، والموقف والبطل معا ... ويكون ذلك لتحقيق الإيهام بالواقع²⁵ .

ويظهر الحوار بمظهرين : أولاً. الحوار الخارجي (الدIALOGUE):

ويأتي الحوار ليؤدي إحدى الوظائف الآتي

²⁵ . تريفيان نودوروف : المبدأ الحوارية ، دراسة فكر ميخائيل باختين ، تر: فخري صالح ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، ص 84.83 .

أ . إضفاء بُعد واقعي: وتؤدي هذه وظيفة من خلال الحوار المجرد من أي مغزى أو غاية فكرية وهي تقترب إلى حد كبير من المحادثة اليومية فهي يتأسس على " رد فعل سريع أو إجابة سهلة ، أو تبادل كلمات لا تحمل التأويل المتعدد ..ولا يتضح منها موقف عميق في مسألة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو عاطفية .

ونلاحظ مثل هذا الحوار المعبر عن الحادثة اليومية التي تصور واقعية الحوار دون أن يكون لها غرض رمزي أو إيحائي في حوار " عامر وجدي " وسؤاله لـ " زهرة" عند وصوله البنسون :

. من أنت ؟

. أنا زهرة .

.....

ماذا تريد يا زهرة ؟

. الست ماريانا ²⁶.

فهو حوار خارجي (مونولوج) مجرد ليقدم الشخصية ويهيئ لدخولها في العالم الروائي ،وهو مستخدم في الرواية للتعريف بالشخصيات ولتحقيق الإيهام بواقعية الرواية .

ويلجأ أحيانا الكاتب للاستعانة بالوصف وفي هذه الحالة تدور عين المحاور ببطء فهي عين متأملة للأشياء والحالات ولها القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر جلية ، ربما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة ، فضلا عن أنها تحلل بمخيلة نابضة حية .

²⁶ . الرواية ، ص 8

ويبدو مثل هذا الحوار في المحاورة التي اشترك فيها " عامر وجدي " و"طلبة مرزوق " و" ماريانا " وهي ليثبتان موقف فكري: وقد نقلها نجيب محفوظ على لسان "عامر وجدي " :

تساءل طُلبة مرزوق بعد الكأس الأولى قائلاً :

. من حدثني عن حكمة الله في خلفه ؟

. فهتقت ماريانا مرحبة بتغير مجرى الحديث .

. حاسب أن تكفر يا طلبة بك .

فأشار إلى تمثال العذراء وسأل :

. خبرني يا سيدي لماذا رضيَّ الله بأن يصلب ابنه ؟

. فقال بجد :

. لولا لحت بنا اللعنة .

فضحك طويلاً ثم قال :

. ألم تحل بنا اللعنة بعد ؟

وكان يستغرق إلى النظر ، وأنا أتجاهله حتى لكزني وهو يقول : أيها الثعلب ، عليك أن تصالحني مع زهرة .²⁷

فهذا الحوار مفعم بالحيوية من خلال الصراع بين الشخصيات الأساسية الأربعة التي تمثل في جوهرها الصراع بين طبقات المجتمع ، الذي كان سائداً في

²⁷ . الرواية و ص 48

تلك الفترة من العصر الحديث وكانت هذه الأصوات الاجتماعية والسياسية يمثلها كل من الإخوان والشيوعيين والبرجوازيين، والانتهازيين، فكل شخصية تتولى دورا أسنده لها الكاتب بإتقان وبطريقة تناوبية كل يدافع عن رأيه الذي يعتقد فيه هو الرأي الأصوب الذي يمكن أن يشكل مشروعا سياسيا وثقافيا واجتماعيا لمصر الحديثة المتطلعة إلى مستقبل أفضل .

- الحوار الداخلي (المونولوج):

وهو الكلام الذي تحاور به الشخصية نفسها ولا يتطلب محاوراً خارجياً ، فهو يتجه من الشخصية إليها يعود، وهو حديث لا مستمع له ، إنه حديث غير منطوق ، وهو من الأساليب التي يستدعيها البناء الفني ، فالحوار الداخلي قد تستدعيه ضرورة فنية ، ولكنه يفقد قيمته حين لا يوظف فنياً إذ لا يجوز أن تنظم أجزاء العمل منطقياً ثم يستخدم أسلوب الاسترجاع لأن الارتداد إلى الماضي لا يمكن أن يكون منطقياً ومنظماً إلى هذه الدرجة²⁸.

وقد ورد هذا النوع من الحوار بكثرة في الرواية وذلك لبناء الرواية على عنصر الزمن وخاصة مفهوم الاستدعاء الذي يدعو إلى ربط الماضي بالحاضر .

فمثلاً يستدعي موقف زهرة الحازم من حسني علام ورغباته التافهة موقف ابنة عمه رفضته لجهله وتفاهته شخصية حين يقول:

بعد أن يسأل زهرة عن اسمها فتجيب :

²⁸ . إبراهيم السعافين : تحولات السرد دراسات في الرواية العربية ، ط1 ، دار الشروق ، عمان و

. اسمي زهرة جادة أكثر مما يليق ، سوف تكون زينة أية شقة استأجرها في المستقبل ، وهي أجمل من قريبتني الحمقاء التي قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق

29

ثم يبدافي حوار داخلي مع نفسه متذكرا موقف ابنة عمه الماضي.

. أنت جاد فيما تقول ؟

. طبعا يا عزيزي .

. لكنك في رأي لا تعرف الحب .!

. أريد أن أتزوج كما ترين ... إلخ .³⁰

فالحوار الداخلي هنا المتمثل في تيار الوعي قد حقق الإيهام الواقعي بواسطة استدعاء الماضي وربطه بالحاضر المعيش .

أما المونولوج فهو : النمط المعني بالجوانب النفسية من الشخصية ، ولا ينتابه الاضطراب والخلط في التداعي .

4: بناء الشخصيات في مرامار :

إن رواية "مرامار" لا تسجل الواقع كما هو ولا تصور الشخصية تصويرا فوتوغرافيا فقط ، وإنما تصورهما كنمط سائد في المجتمع ودلالة ذات رمزية في الرواية ، وإذا كان المكان المغلق والخلفية الزمنية الراهنة يمثلان الواقع تمثيلا صادقا بكل ظروفه الصعبة التي يعيشها المجتمع المصري بعد الثورة .

²⁹ . الرواية ، ص 91

³⁰ . الرواية ، ص 92

تتعلق أحداث رواية ميرمار من خلال أربعة أصوات أساسية متباينة في منطلقاتها وأهدافها ، بحيث لكل شخصية في الرواية لغتها الخاصة التي تعبر بها عن إيديولوجيا الخاصة .³¹

وتتجلى إيديولوجية كل شخصية في الرواية مما جعل مجموع هذه الآراء المتباينة تحقق ما يُعرف بـ (تعدد الأصوات)، ومن هنا تصبح الأيديولوجيا مكوناً من مكونات الرواية المتعددة الأصوات ومُحفّزاً على السرد في نفس الوقت ، إنَّ اهتمام وعناية

نجيب محفوظ ، بالحوار كان عاملاً مساعداً في بناء الشخصيات الروائية بصفة عامة والشخصيات الرئيسية بصفة خاصة ، لكونها تمثل أحد العناصر التي تُشيد عليها الرواية المسرحية كرواية ميرمار مثلاً. ولا ينكر أحد أن شخصيات نجيب محفوظ الروائية (الرئيسية كانت أو غير الرئيسية) مستمدة فعلاً من الواقع الاجتماعي والفكري والحضاري ، لكونها مأخوذة من نوع معين من الحياة الإنسانية ، ولا يعني أنها انعكاس لهذا الواقع . ذلك أن الواقع الفني ، سواء كان هو الشخصية أو غيرها شيء وهمي من صنع الفنان نفسه .³²

فبناء الشخصيات عنده ليس صورة مصغرة أو مكبرة للخليفة الاجتماعية بل هو " تصوير وتركيب لغوي " . وعليه فكل شخصية جوانب تتعلق بها من حيث المظهر الخارجي والحالة النفسية ، والأفعال ، التي تقوم بها في فضاء محدد ، إضافة إلى أنها تتعرض لأوضاع تجعلها في صراع مع الذات أو مع الآخر ، الأمر الذي قد

³¹ . ينظر : النقد الروائي والايديولوجيا . من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي

. ص 23

³² . بدري عثمان ، بناء الشخصية الرئيسية في الروايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة ، ط1، سنة 1986، ص: 9.

يدفعها لمحاولة التغيير ، هذه الحالات تصور لنا شخصية على حدة ، وتربط بين الشخصيات كلها ، وتسهم في خلق ديناميكية في الرواية انطلاقا من الوضعية البدائية الساكنة مرورا بمختلف الأوضاع المضطربة وصولا إلى الوضعية الختامية ، حيث في الرواية " ميرامار " تعددت الشخصيات ووظائفها ومميزاتها ومؤهلاتها التي تجعل كل واحد منها منفرد عن الأخرى ، وتبعا الأدوار التي تلعبها داخل الفضاء السردي نقسمها إلى :

– الشخصيات الرئيسية :

وهي ديناميكية تظهر باستمرار في الرواية وذات تأثير على صيرورة الأحداث وهي تكون بارزة ، يعرفها القارئ من الوهلة الأولى . إن الشخصية الرئيسة هي محور القصة ، تكون من بدايتها إلى نهايتها.

– الشخصيات الثانوية :

يكون الدور فهذا النوع من الشخصيات ، أقل من مجرى الحكي ، تظهر أحيانا وتختفي أحيانا أخرى " فهي مشاركة في الحدث ما دام البطل أو الشخصية أصبح واحد من المجتمع يعيش أزمة ويتفاعل معه ³³ فرغم ظهورها واختفائها فلها دور في الرواية ، يمكن أن تكون أكثر واقعية عندما يقتبسها الروائي من الواقع المعيشي مباشرة " فالشخصية الثانوية لها مكانتها أو دورها في الرواية ، والكاتب المتمكن هو الذي يستغرق كل فنه في شخصية الرئيسة . بل يهتم بالشخصية الثانوية مثل عنايته ببطله . "

³³ . محمد علي سلامة ، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1 ،

أ) . الشخصيات الرئيسية :

* عامر وجدي:

عامر وجدي وطُلبة مرزوق متقاربان في السن ، فأصبح كل منهما يبحث عن الماضي ويسعى إلى تقريب الحاضر من خلاله ، ولكن البحث يختلف بين الشخصيتين ولا سميا التفاوت الطبقي ، والانتماء الأسري المختلف.

فعامر وجدي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة ، أما طلبة مرزوق فينتهي إلى الطبقة الارستقراطية .

عامر وجدي هو الشخصية المحورية في الرواية ، فهي شخصية مشاركة وفعالة في مجرى الأحداث فهو صحفي ولا يعاني من ضائقة مالية ، حيث يقول : " إني صحفي ، ذو مال ، وابن شيخ كان خادما لمسجد سيدي أبي العباس المرسى³⁴ فقد زار أثينوس وباستور ديدس وأنطونياس ، وكان يجلس فيها وقتا طويلا لكي يلتقط الأخبار ويتابع الأحداث ، عامر وجدي يمثل روح الشعب المصري في تطلعه للقيم الروحية وحبّه لزهرة(مصر) وتشجيعه لها .

* طُلبة مرزوق :

طلبة مرزوق كشخصية شهد نوع من النفوذ الذي زال بقيام الثورة ، كما شهد الخصائص التاريخية للماضي ، شخصية تمتعت بالسلطة السياسية في الماضي (وكيلا لوزارة الأوقاف)؛ والسلطة الدينية (إمام) . وملامح هذه الشخصية تظهر في التحرر في السلوك والميل إلى الدعابة يصل إلى حد السخرية .

³⁴ . الرواية ، ص 15

الأول يظهر في الرواية أنه عشيق لماريانا ، وخبير في النساء و كما أنه حاول استغلال زهرة . أما روح الدعابة فهي واضحة في كل تعليقاته ، تُصبغ باللون السياسي .

ينتقل من السياسة إلى الدين ، يظهر في آخر الرواية متحفظا بخصائصه (موقفه العدائي المتطرف من الثورة ، وروح المرح والحرص والحذر وسوء الظن بالآخر.)

* حسني علام :

يمثل الشخصية الرئيسة الثانية في هذه الرواية ، وهو من بقايا الإقطاع ، ولقد ضيع نفسه فلم يحصل على شهادة .

له مأساة يمكن سرها في أن المجتمع رفضه ورفضته ذات العيون الزرقاء ، وأصدر حكمها بالنفي الأبدى عليه قائلة : " غير مثقف والمائة الفدان على كف عفريت " جعله هذا الرفض يخل بالتوازن في نفسه ويجعلها نهمس في أنفسنا شعور آخر لا يخلوا من عطف عليه باعتباره ليس مسؤولا تماما عن كل الأمور التي تسبب عنها انحرافه . هكذا عرف حسني علام طريقة إلى الضياع وفقد الإحساس السوي بمعنى الحياة ، هذا الضياع الذي يعبر عنه بانطلاقاته الجنسية التي تقوده إلى مرافقة عجوز فيمضي معها .

إنَّ هذا السلوك يظهر لنا الحياة الاستهتارية التي يعيشها حسني علام ، فهو لم يدع لحظة تمر دون أن تكون مشغولة بمتعة أو بوجه ما من أوجه النشاط المادي ، كما نجده يعطينا تعريفا مختصرا عن موقفه من الحياة وهذا التقرير يعتبر خلاصة لنشاطه كله في مجال الرواية : " الخطاء أنني صادقت زمنا عدوا ، وأنا احسبه الصديق ، ولكنني سعيد بحريتي ، لقد قذفت بي طبقتي غالي الماء والقارب ويميل

إلى الغرق ، لا ولا عندي لشيء، سعاد عظمى ألا يكون لك ولاء لشيء ولا ولاء طبقة أو وطن أو واجب ، لا أعرف عن ديني إلا أن الله غفور رحيم " ³⁵

كما نجد حسني علام عاش حياة مرتبطة بذكريات الثورة فيقول عن نفسه : " حسني علام غير مثقف وذو مئة فدان على كف عفريت" ³⁶ وهذا ما يدل على كراهيته للثورة ، أنه يرى في الانجليز ماضيه المشرق ، كما يجد في الثورة عهده المدفون ، والحياة تمثل كابوسا عنيفا يطارده في يقظة ونومه ، فيبحث عن الخلاص منها في الخمر.

*منصور باهي :

هو أحد من بين الشخصيات الرئيسية فهي شخصية تعيش داخل ذاتها ولا تتضح معالمها إلا من خلال تيار شعوره الذي لا يكاد يرى المستقبل إلا من خلالها معا . فكل هذه الأشياء تشكل بالنسبة لمنصور باهي صورة واحدة متشابكة الخيوط إلى حد كبير . ومأساة هذه الشخصية التي تحدد خصائصها وتحكم تصرفاتها تتلخص في شيئين الإحباط الفكري والإحباط العاطفي ، وهذا أن الشئان يكونان خطين كبيرين " تحكم عقدها جيدا حول منصور باهي ، حتى تدفعه إلى نهاية المأساوية التي تنتمي إليها متهما نفسه بقتل سرحان البحيري ، وهو أمر لا يصدق فيه أحد ومدفوعا إلى ركن من الحياة أقل ما يقال فيه أنه ركن متجمدا " .

ورغم هذه الانهزامات والإحباطات التي واجهته (نجد طاقته التأهليه أضخم بكثير من طاقته العلمية ، لذا فان مشروعاته إلى بينها داخل نفسه تحقق مشروعا اثر مشروع ابتداء من مشروعات الحب والزواج والمعتقد الفكري) وانتهاء بمشروعه

³⁵ . الرواية ، ص 72

³⁶ . الرواية ، ص 61

المعلق الذي يراوده وهو جميع برامج الإذاعية في كتاب . فرغم إصاقه لنفسه تهمه قتل سرحان إلا أنه لم يسجن فهو الوحيد الذي خرج من البنسيون باهيا لعدم ارتكابه لأي سوء ، طابعه الحساس لا يمنعه من أن يكون من جيل الثورة الخالص ، وعرف الاشتراكية كأحدى الطرق المؤدية للسجن ، وهذا بسبب مقالته التي كان ينشرها والإعلانات التي كان يذيعها .

ورغم الصفات الذي كان يتحلى بها منصور باهي لا أن نجده يطارده في بعض الأحيان إحساس بالتقاهة والضياع والخيانة ليخلع هذا الإحساس ، على غيره وينتقم منه خياله .

فالحياة عنده تتجسد في معنى الخيانة للوطن ، وللتصديق خاصة ، حيث لم يجد في الثورة ما يتمناه .

* سرحان البحيري :

هو شخصية من الشخصيات الرئيسية فهو مسؤول سياسي ، ومسؤوليته السياسية ممتدة في تاريخ الثورة وحاضرها " من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومي فأنا اليوم عضو بلجنة العشرين وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين ."³⁷ اسمه يدل على شخص ، فهو يسرح وتبحر في أحلامه اللامتناهية مستخدما في ذلك كل وسيلة لبلوغ غايته إذ نجده في نشاطه السياسي يطمح من ورائه على الثروة والنجاح ، وفي الحقيقة لم يكن مهتما اهتماما جنونيا بأن تتم العملية وتتجح الصفقة ويصبح من أثرياء البنوك فنحن أمام شخصية طموحة لا يهتمها في الدنيا إلا السعي وراء جمع الأموال والجري وراء النساء ، كان يكره الطبقة التي ينتمي إليها حسني علام ، لكنه مفتون بكل شخص إذ ساقته الظروف لصحبته وهذا يعكس لنا طمعه وسعيه

³⁷ . الرواية ص 35

نحو كسب المال ، هذه الصفات النتناقضة المتذبذبة تعطي سرحان سمة النفاق وعدم الاكتراث بالآخرين ، ولعل هذا الشيء الوحيد الذي جعله غير محبوب لدى الجميع سواء ماريانا التي سرحت " أنها لم يرتح له قلبي أبدا من أول نظرة ، فهمته شرير لا أخلاق له " 38

وهكذا كان دور سرحان في الرواية ، فهو يظهر لك من الوهلة الأولى انه شخص طيب ونبيل وشريف ، لكنه يخفي وجها آخر ، فهو يحمل كل صفات النفاق والدناءة وهذا ما جعل نهايته مأساوية . حيث انه شخصية تعشق المادة والمنفعة ، وتحاول الكسب بشتى الطرق سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة معتمدا في ذلك على إيمانه بالثورة ، وبأنه واحد من أبناءها ، وأن كان إيمانه خالصا ، لذلك كان موقفه من زهرة (مصر) موقف يسيء غالبي وطنيته وعروبته ، فهو يخفي وراء الشعار وظاهر يختلف عن باطنه ، فيقول ما لا يفعل ويرى ما لا يبصر .

ب . الشخصيات الثانوية :

* زهرة :

شخصية تعمل كخادمة لدى ماريانا ، فقد أتت إلى الإسكندرية هروبا من جدها الذي أراد يزوجها بعجوز مثله لتخدمه : " أراد جدها أن يزوجها من عجوز مثله تخدمه " 39

زهرة رمز الخصوبة والبساطة والرغبة في أن تتقدم وتصبح شيئا ، قبلت الزواج من سرحان لم تر غرابة في أن يخطبها ، حامل الشهادة الجامعية ، لقد مضى عهد الباشاوات والشهادات ، وجاء عهد العمل ، حيث تريد أن تطور عملها ، وأن تقيم

38 . الرواية . ص 52

39 . الرواية ، ص 27

نفسها بنفسها على أسس عملية وإنسانية معا " كلنا أبناء حواء وآدم ... الدنيا تغيرت ، بعد الكتابة والقراءة ، سأتعلم مهنة كالخياطة " ⁴⁰ إنها شخصية سوية مكتملة ، فلاحا وشابة ولكنها ناضجة ، فتاة جميلة منضبطة فعلا وقولا ولغتها مختصرة ودقيقة ، شخصية لها خبرة في الحياة ، فازت بإعجاب الجميع ولكن كل واحد على طريقته ، عامر وجدي يرى فيها الحنين والتفاهم ، إذ يراها امتداد له .

أما ماريانا فتميل إليها بالقدر الذي تستفيد منها استفادة واستغلالا ، وحسني علام يميل إليها بغرض تحقيق النزوات لا تنتهي ، في حين منصور باهي فيها الصورة التي تكمل حياته .

أما سرحان البحيري انتهازي فميله كان متميزا إذ لا يرضى من أن تمنحه الشيء الذي لا يعوض. وقد واجهت زهرة أحداثا ومآسي رهيبة ومتكررة ، ولكنها ومع أجزائها وخيبة أملها ، فهي تطمح إلى حياة أفضل ، مواصلة السير إلى الأمام .

الملاحظ أنَّ معظم الشخصيات تظهر على المسرح العمل في آخر جولة من حياتها بعد أن يكن قد اتضح لها أنَّ باب المستقبل يكاد يكون مغلق في وجهها ، وليس وحده هو العامل الحاسم في خلق هذا الإحساس وإنما التجربة التي مرت بها الشخصية أو تلك ⁴¹.

*ماريانا :

هي شخصية ثانوية أخرى لا تقل أهمية عن زهرة ، هي صاحبة البنسيون على تتحصر على الإسكندرية التي أصبحت الزبالة تشاهد على شوارعها ، وهذا يظهر من خلال حوارها مع عامر وجدي " عزيزتي كان لابد أن تعود إلى أهلها ،

⁴⁰ . الرواية ، 43

⁴¹ . الربيعي محمود ، قراءة الرواية ، المرجع المذكور . ص 147

قالت بجدة : ولكن نحن الذي خلقناها " ⁴² تخلص هذه الشخصية في عبارتين هما " المجد الغارب " و " الروح التجارية " .

أما المجد الغارب نشعر به منذ دخول الشخصية في الرواية ولا يغادرها حتى تنتهي من المسرح ، ويظهر ذلك من خلال تصرفاتها فهي تعيش القهر ، وقهرها مرتبط بتاريخ الثورة الشعبية في التحرر من النفوذ الأجنبي ، قتلت زوجها الأول وأفلس الثاني ، ولكن رغم ها تبقى متشبثة بالحياة ، تسمع الأغاني وتحتفل بليلة رأس السنة كأنها شابه . وأما الروح التجارية تظهر في تعاملها مع النزلاء في المساومة والتدبير ، خاصة مع حسني علام حين أرادت أن تشاركه في مشروعه التجاري .

ولكن تتجلى بصورة أوضح الروح التجارية في ضعف وجهل زهرة في مواقف كثيرة ، نراها تسعى جاهدة إلى التخلص منها إذ تقول : "لقد سقط النحاس على البنسيون ، إني واثقة من ذلك ، وعلى زهرة أن تذهب ، فلتبحث على رزقها في مكان آخر .

ج . وحدة الموضوع (الحدث) :

سبق للروائي نجيب أن اقتحم تجربة الكتابة المسرحية ولكن لم يتألق فيها ووجد نفسه في الكتابة السردية ومن أشهر أعماله المسرحية نذكر : (بيت ويد حيي) ، (التركة) ، (النجاة) ، (مشروع) ، (للمناقشة) ، (المهمة) ، (المطاردة) ، (الجل) ، (الشیطان یبظ) ، ولكن ما يهمن في بحثنا هذا رواية "ميرامار" (1967) ، ففي عملية إحصائية تقريبية يتبين لنا أن هذه الرواية التي تحتوي على 261 ، يغطي الحوار فيها حوالي 208 صفحة و بعملية حسابية 80 % تقريبا من عدد صفحات الرواية ؛ إذن هي رواية تتمتع ببنية ذات طابع حواری ؛ ومن المتعارف فنیاً أن

⁴² . الرواية ، ص 13

الحوار (Dialogue) كمصطلح يرتبط بالخطاب المسرحي⁴³ " إلا أن الوظيفة الأيديولوجية للحوار هنا ،تتحقق في سياق التعارض والتناقض بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون أولاً ، وفي السياق الذي يقنع القارئ بموقع وطبائع ومقاصد الشخصيات الروائية المتكلمة ثانياً، ومن منظور ذهني وتهكمي ساخر يمثل رؤية الروائي ثالثاً⁴⁴

ومن خلال مقارنة واقعية نجد نجيب محفوظ حاول استعارة أربعة نماذج اجتماعية من الواقع المصري المعيش وبنى عليها مشروعه المسرحي ، هذه النماذج كما وسبق أن أشرنا تختلف في وجهات النظر بحسب انتماءاتها الأيديولوجية والثقافية والاجتماعية وحتى التاريخية، وهذه الشخصيات المتناقضة هي :

*الشخصية الأولى (عامر وجدي) :

هو صحفي عجوز مولع بتكرار حياته الماضية ومغامراته شأنه في ذلك شأن كل كبار السن وهو ذاكرة متقلبة معاصر للتاريخ المصري الحديث لكونه عاصر التحوّلات السياسية التي عاشتها ثورة يوليو 1952 وما بعدها . وصفه الكاتب قائلاً : " صحفي متقاعد في الثمانين على أقل تقدير ،نحيل مع ميل إلى الطول ، وذو صّحة يحسد عليها، ووجهه المتجدّ الغائر العينين البارز العظام لم يدع للموت شيئاً يلتهمه⁴⁵ .

⁴³ .. ينظر: عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب

القاهرة 1975، ص 37

⁴⁴ عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ . دراسة تطبيقية .

موفم للنشر ، الجزائر 2000 ص 198

⁴⁵ . نجيب محفوظ ، ميرامار ، دار مصر للطباعة ، القاهرة (د.ت)، ص 94

*الشخصية الثانية ("حسني علام) :

"شاب غير مثقف"⁴⁶، ينتمي إلى أسرة عريقة من مدينة طنطا ، تعرف بالثراء لما تمتلكه من أراض فلاحية شاسعة ، يحبّ السهر والشرب والبحث عن المتعة " من أسرة قديمة بطنطا ، وجيه من الوجهاء ،ومالك لمائة فدان⁴⁷.

يعيش أسير ماضي عائلته الإقطاعي، سلوكه الطائش كان عائقا له في تحقيق طموحاته

*الشخصية الثالثة (منصور باهي) :

الشاب التقمّي ذو الميول الاشتراكية اليسارية يشتغل في محطة إذاعية محلية بالإسكندرية له طموحات يسعى لتحقيقها بدافع من انتمائه الأيديولوجي " مذيع في محطة الإسكندرية ، شهادة عالية جديدة ووجه وسيم دقيق ولكنه خلو من الرجولة⁴⁸

* الشخصية الرابعة (سرحان البحيري) :

شخصية انتهازية وصولية يتمتع بذكاء من خلال قدرته على بناء علاقات مع الناس خاصة أولئك الذين يرغب في مصاحبتهم والتّقرّب منهم من أجل غاية في نفس يعقوب . يعمل في شركة محلية كضابط حسابات

" وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل⁴⁹ ، وهو من المستفيدين من الثورة رغم أنه لم لها يقم شيئا⁵⁰

⁴⁶ . الرواية ،ص 92.

⁴⁷ . الرواية ،ص227.

⁴⁸ . الرواية، ص 101.

⁴⁹ . الرواية ،ص96.

⁵⁰ . ينظر : الرواية ،ص97.

، وُجد منتحرا ذات يوم " ها هي الصحف تحمل إلينا أنباء الجريمة إنها تترادف غريبة ومتناقضة لقد اعترف منصور باهي بالقتل ولكنه لم يُقنع أحدا بالباعث عليه . قال إنه قتل سرحان البحيري لأنه . في نظره . يستحق القتل ... وإذا بالتقرير الطبيب الشرعي يؤكد أن الوفاة نتجت عن قطع شرايين رسغ اليد اليسرى بموسى حلاقة ، وليس بضرب الحذاء كما اعترف القاتل ، وبذلك رجح أن تكون الوفاة نتيجة انتحار لا القتل .. ⁵¹ .

وما نخلص إليه في الأخير أن الرواية تجري أحداثها في "البنسيون" يعني في فضاء مغلق ، وبين شخصيات متحاوره متصارعة في انتماءاتها الثقافية والأيدولوجية ، وفي زمن واحد ومكان واحد وموضوع واحد هو ما يمكن القول أنها تتماس مع جنس آخر المسرح الذي يركز في بنيته النصية على الحوار كمقوم أساسي تهض عليه المسرحية .

⁵¹ . الرواية ، ص 282 .

خاتمة

خاتمة :

إن رواية ميرamar للروائي المصري نجيب محفوظ من أكثر الروايات الجديرة بالقراءة والدراسة لكونها تجربة روائية غير مسبقة في الكتابة السودانية العربية في العصر الحديث فيها من الواقعية الأدبية كما فيها من الإيحاء الذي عودنا الكاتب أن يوظفه في أعماله خاصة المتعلقة بالمرحلة الواقعية الانتقادية، وبعد الدراسة والبحث في فضاءات الرواية وشخصها ولغتها الفنية خلصنا في بحثنا إلى جملة من النتائج وهي :

أولاً : تطوّر الرواية العربية الحديثة التي بدأت رواية سير ذاتية وانتهت رواية إلى رواية موضوعية تهتم بانشغالات الواقع المعيش .

ثانياً : تعدّ هذه الرواية رواية تجريبية بامتياز لأن نجيب محفوظ زواج فيها بين جنسين أدبيين مختلفين أحدهما سردي والآخر حوارى .

ثالثاً : الملاحظ في هذه الرواية ظاهرة اختلال الأجناسي أو بعبارة اللبس في ضبط الانتماء التّجنيسي للرواية كونها تركز على بنية متميزتين 'دهما بنية سردية والأخرى حوارية .

رابعاً : اللغة الحوارية التي تغطي المتن الروائي للرواية ميرamar تشكل حوالى 70% من مساحة الرواية وهذه ظاهرة جديدة في الرواية العربية .

خامساً : تحققت تقريباً كل العناصر الأرسطية في المسرح في رواية ميرamar والتي اعتمدها أرسطو في كتابه (فن الشعر) منذ القرن الرابع قبل الميلاد كمعيار خالد تميّز به النصوص المسرحية، وهي وحدة الموضوع أو الحدث ووحدة الزمن ووحدة المكان .

سادسا : استوحى نجيب محفوظ من المجتمع المصري أربع شخصيات أساسية كل شخصية من هذه الشخصيات تحمل أيديولوجية تتناقض مع الأخرى ، هذه الشخصيات في الحقيقة ترمز للطبقات الاجتماعية والثقافية السائدة في مصر آنذاك ومن هنا فالرواية تقم شكل من أشكال الصراع الطبقي في مصر بعد الثورة على الحكم الملكي .

سابعا : تعكس الرواية عمق الصراع والجدال السياسي والثقافي القائم بعد ثورة 23 يوليو 1952 وهو انقلاب عسكري قامت به مجموعة أطلقت على نفسها اسم الضباط الأحرار ضد آخر ملوك سلالة محمد علي مؤسس مصر الحديثة . واستبدل هذا النظام بالنظام الاشتراكي الذي أعاد خلط الأوراق السياسية والاجتماعية في مصر أي أن كان نظاما ملكيا تحكمه أقلية إلى نظام سياسي آخر يحكمه الشعب .

ثامنا : احتدام الصراع بين الشخصيات الروائية جعل السرد يتراجع مقابل السرد .

تاسعا : يمكن القول إن رواية ميرامار هي وثيقة تاريخية بطريقة أو أخرى كونها تؤرخ لحقبة زمنية حساسة من تاريخ مصر السياسي الحديث والمتمثل في الصراع الأيديولوجي في المجتمع المصري بعد الثورة وظهور الحكم الاشتراكي بقيادة جمال عبد الناصر .



قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع :

- 1) إبراهيم السعافين : تحولات السرد دراسات في الرواية العربية ، ط 1 ، دار الشروق ، عمان و الأردن ، 1996
- 2) إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط12005. .
- 3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، مج1، مادة (ج. ر. ب)، 1111 فيروز الأبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، مادة (ج. ر. ب).
- 4) أبو الحسن السلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد ولتأليف ،مركز الإسكندرية للكتاب ، ط2، 1993.
- 5) أحمد عثمان ، المصادر الكلاسيكية مسرح توفيق الحكيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ، ط 1 ، القاهرة ، 1993.
- 6) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق ، 1983.
- 7) أسماء يحي طاهر : مسرحية الرواية دراسة في المسرح المصري ، المجلس الأعلى للثقافة مصر / ط 1 ، 2010.

8) أن أوبر سفيلد ، حوار حول أزمة مجلة البحرين الثقافية، العدد 32، 2002

9) أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، ط1، 2010.

10) بشار عبد الغني قصاب حسن : العجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، 1998

11) بن جمعة بوشوشة 'سردية التجريب و حادثة السردية في الرواية العربية بالجزائر، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، 2005

12) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، مؤسسة الانتشار العربي، ط1 ، 2012 .

13) تريفان ذودوروف : المبدأ الحوارى ، دراسة فكر ميخائيل باختين ، تر: فخري صالح ، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1995.

14) جان دو فينو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، 1965

15) جمعة قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر ، نور للطباعة و النشر و التوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2006، -2007

- (16) جهاد فاضل : حوار مع يوسف إدريس ، أسئلة الرواية ، ط1، الدار العربية للكتاب (د-ت) ، 2010.
- (17) حسن لشكر : الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، مجلة العربية، الرياض ، 1431هـ .
- (18) حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ط1، 2002.
- (19) حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي ، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، 1991
- (20) خليل موسى : دفاتر الزفتية بين السرد المشهدي وتعدد الرواية ، مجلة جامعة دمشق عدد خاص " جولان " ، 2013.
- (21) الدراما التلفزيونية ، عماد نداف ، المطابع الأجنبية ، 2018
- (22) الربيعي محمود ، قراءة الرواية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1990
- (23) رضا بن صالح : في حداث الرواية المغاربية مقهى البيزنطي لشعيب خليفي أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، دمشق ، تموز آب 2008،
- (24) س . داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات بيروت . باريس ، ط2 ، 1999

- (25) س. داوسن، الدراما و الدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1980
- (26) سامية أحمد سعيد :النقد المسرحي والعلوم الأنسانية ،فصول ،مجلد4، ع1 ، القاهرة .مصر، 1983 .
- (27) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق). المركز الثقافي العربي، لغرب ط3، 2006
- (28) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، هلا للنشر و التوزيع ،ط1، 1427م، 2006
- (29) سيد شفيع ، اتجاهات ، الرواية العربية ، دار الفكر العربي ، ط3، 1998.
- (30) شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في أليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014
- (31) شكري عبد الوهاب، تاريخ و تطور العمارة المسرحية، مؤسسة حور الدولية للنشر و التوزيع، 144ش، طيبة، سبورتنيج، الإسكندرية، 2008
- (32) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 335، 2008

- (33) شكيل والإيديولوجيا ، ط ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1993
- (34) شوقي ضيف وآخرون ، معجم الوسيط ، معجم اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، (د. ط) ، 3001.
- (35) الصادق قسومة : الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ، ط 1 ، مركز النشر بيروت الجامعي ، تونس
- (36) صالح فخري : في الرواية العربية الجديدة ، ط 2 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة . الجزائر ، 2007.
- (37) صالح معقودة : نشأة الرواية العربية في الجزائر ، مجلة المخبر ابحاث في اللغة والأدب الجزائري .
- (38) صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن (د ط) . 2006.
- (39) صدرت لأول مرة عام 1966 عن دار المعارف في مصر ، وقد أطلق عليها العديد من النقاد لقب مسرواية مثل : فؤاد درارة وعبد القادر القط وغالي شكري
- (40) ضاد ، مجلة فصلية أدبية متخصصة يصدرها إتحاد الكتاب ، مصر ، نوفمبر ، 2006

- (41) الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، (أفكار ورؤوس من أفكار) ، الموقف الأدبي، ع97، عن منشورات اتحاد الكتاب العرب، تونس، (د. ت) ،
- (42) طه وادي : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، دار الفجر للنشر وتوزيع ، ط1، 1905.
- (43) عادل أبو شنب : فارس زرزور "الرواية الحوارية"، المعرفة ، ع 146 ، دمشق - سوريا ، 1974،.
- (44) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد. منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق (د ط) ، 2000 .
- (45) عبد الباقي عبد الحكيم ، الفن الروائي عند نجيب محفوظ من مرامار إلى الحرافيش ، 1991.
- (46) عبد الرحمان أبو عوف ، الرؤى الصغيرة في الهيئة المصرية العامة لكتاب ، 1991.
- (47) عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب القاهرة 1975.
- (48) عبد القادر أبو شريفة ، لافي قزق :مدخل إلى التحليل النص الأدبي ، دار الفكر الموزعون وناشرون ، . عمان ، ط4، 2008 .

- (49) عبد القادر القط :من فنون الأدب المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون وموزعون ، ط1 ، 1998.
- (50) عبد الله إبراهيم :المتخيل السردى ،مقارنة نقدية في التناص الروائي والدلالة ،ط ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،1990.
- (51) عبد الله سرور ،النشر الأدبي الحديث، البيطاش، سانتر و التوزيع، القاهرة،2005
- (52) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.
- (53) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، ط1، 2014.
- (54) عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ . دراسة تطبيقية . موفم للنشر ، الجزائر 2000 .
- (55) عرجون الباتول: نحو رواية عجائية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، مجله ثقافية، ع: 21 أكتوبر 2009
- (56) عز الدين المناصرة: علم التناص: المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار المجدلأوي للنشر وتوزيع ، ط1 ، 2006

- (57) عزيز نعمان: مقال الحداثيّة وما بعد الحداثيّة في السرد الروائي، مجلة الثقافة العدد 21، وزارة الثقافة ، 2009.
- (58) عمر بمن قينة ، الأدب العربي الحديث ، شركة دار الأمم للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 1999 .
- (59) عمر بن قينة ، " الأدب العربي الحديث " ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1999.
- (60) عودة الله منيع القيسي : نجيب محفوظ " نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في الرواية " ، (د،ط) ، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2004 .
- (61) فايز ترجيني، الدراما و مذهب الأدب، المؤسسة الوطنية الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1988.
- (62) فايز ترجيني، الدراما و مذهب الأدب، المؤسسة الوطنية الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1998.
- (63) فتحي سلامة : تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، دار المعارف ، ط1، 1998.
- (64) فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ، دار العين ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

- (65) فرحان بلبل : النص المسرحي الكلمة والفعل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003
- (66) فلايغليوب فان تيغم، تقنية المسرح، ترجمة بهيج شعبان، منشورات عويدات، لبنان، بيروت، باريس، ط3، 1985.
- (67) فؤاد صالحى علم المسرحيات وفن كتابتها ، ثالثة للطباعة والنشر . طرابلس ، ط 1، 2001 .
- (68) فوزى فهمي، مقدمة منشورة في كتاب هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما بعد الكولونيالية، ترجمة: سامح فكري، القا عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت، ط3، 1983،
- (69) لاوس ايجري ، فن كتابة المسرحية . ترديني خشبة ، مكتبة الانجلو مصرية ومؤسسة فراكلين . القاهرة . نيويورك ، 2008.
- (70) لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2012
- (71) لوسيان غولدمان : مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تج: بدر الدين عروكي، دار الحوار سورية، ط1، 1993.
- (72) مارتن اسلن :تشریح الدراما ، تر: أسامة منزلجي ، دار الشروق لنشر وتوزيع ،ط1، 1987.

- (73) ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1، 1998.
- (74) ماي إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان، ط1،1997
- (75) مايكل فاندين هوفيا،المسرح التجريبي و مفهوم اللاتحدد،ترجمة سامح فكري -مجلة فصول-مجلد 13 عدد شتاء،1995
- (76) مايكل فاندين هوفيا، المسرح التجريبي و مفهوم اللاتحدد، ترجمة سامح فكري،- مجلة فصول- مجلد 13 عدد 04 شتاء 1995،ص34.
- (77) مجموعة باحثين: الأدب و الأنواع الأدبية، تج: طاهر حجار ، ظلا سدار للدراسات و الترجمة، سوريا، ط 11985.
- (78) محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د. ط، 2004،
- (79) محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996،(د. ط)
- (80) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005

- (81) محمد الباردي، الرواية العربية والحادثة، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط2، سوريا دمشق، 2002.
- (82) محمد العابد الجابري، التراث السردي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1991
- (83) محمد العيد تاورته: نشوء الرواية في الأدب.
- (84) محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في الت
- (85) محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، أبو ظبي، 2011.
- (86) بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001،
- (87) محمد بركات: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، القاهرة مصر 1970، ص 200,201.
- (88) محمد ساري: الأدب و المجتمع. الأمل للطباعة و النشر، الجزائر، (د ط، د س)
- (89) محمد سلام زغلول : دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها ، واتجاهاتها ، أعلامها ، ط 1، منشأة المعارف الإسكندرية، 1973.

- (90) محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر، 2010.
- (91) محمد علي سلامة ، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1 ، 2007،
- (92) محمد غنيمي هلال ، المقارن ، دار النهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
- (93) محمد غنيمي هلال ، المقارن ، دار النهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
- (94) مخلوف بوكروح، التلقي و المشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون و ثقافة لولاية الجزائر، 2004.
- (95) مصطفى محمود أبو بكر، احمد عبد الله، مناهج البحث العلمي، الدار الجامعية، ط1، 2007
- (96) مها حسن القصراري: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجاً، مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، مج2.
- (97) ميشال بوتور :بحوث في الرواية الجديدة ،ترجمة فريد أنطو نيوس ، ط1. منشورات عويدات ،بيروت .لبنان ،1971،

- (98) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.
- (99) ميمون بن إبراهيم : المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم ، ص172 .
- (100) نجيب محفوظ ، ميرامار ، ط2 ، بيرقت ، لبنان ، سبتمبر 1984.
- (101) نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي... النص المسرحي... قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2003.
- (102) نضال محمد فتحي الشمالي : قراءة النص الأدبي مدخل، منطلقات، دار وائل للطباعة و النشر، عمان ، ط1، (د س)، دار وائل لطباعة والنشر ، 2009.
- (103) نقلا عن الدكتور عبد الحميد الحسيب، أستاذ البعثة الفرنسية :الرواية العربية الجديدة و إشكالية اللغة عالم الكتب الحديث، اردن-الأردن، 2014
- (104) نقلت هذه الدلالات العديد من قواميس المسرح وكتبه والترجمة ،أنظر إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،ط1،دار الشعب ،القاهرة ،مصر، 1971

- (105) نهاد صليحة، المسرح بين النص و العرض، مهرجان القراءة للجميع 99-مكتبة الأسرة .
- (106) نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي...النص المسرحي...قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب ط1، 2003
- (107) مدحت جيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1416هـ، 1995.
- (108) نواف نصار : المعجم الأدبي ، ط1 ، دار ورد للنشر والتوزيع ، (2007)،
- (109) وليد إخلاصي: كلام في الرواية، مجلة الوقف الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عن (تموز 447_آب 448) 2008..
- (110) وليد الخشاب :عندما تلجأ الرواية للمسرحية " عن المسرواية " ، مجلد 12 ، ع 1، القاهرة . مصر ، 1983 .

قائمة المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
الإهداء و الت شكرات	/
مقدمة	أ-ج
ملخص	06
الفصل الأول : تحديد المفاهيم والمصطلحات	10
أولاً: مفهوم مصطلح التجريب	11
1 -المفهوم اللغوي	11
2-المفهوم الاصطلاحي	12
3 - في مفهوم الرواية التجريبي:	15
ثانياً: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية	16
1- في الرواية الغربية	16
2 - التجريب في الرواية العربية	19
3 - التجريب والخطاب الروائي	24
ثالثاً: الرواية والأجناس الأدبية الأخرى	23
1- مفهوم الرواية	28
2-علاقة الرواية بالأجناس الأدبي :	31
3- علاقة الرواية بالمسرح	35
أ) تعريف المسرح:	35
ب) . تعريف المسرحية:	36
* النص المسرحي:	36

37	* العرض المسرحي:
38	* الإخراج :
39	4 - علاقة الدراما بالمسرح
39	أ) . تعريف الدراما
40	ب) . أقسام الدراما
42	5 -علاقة التجريب بالمسرح
42	أ) مفهوم التجريب
43	ب) المنهج التجريبي
44	ج) التجريب في المسرح
47	د) أشكال التجريب في المسرح
53	الفصل الثاني الخصائص الدرامية في الرواية العربية
54	أولاً: السمات الدرامية في الرواية
54	1. الرواية الدرامية والمسرح
54	أ) . مفهوم الدراما
56	ب) . النص المسرحي بين الكتابة الدرامية والكتابة الأدبية
58	2 . الرواية الدرامية والمسرح
60	أ) . الاتجاه المسرحي- الروائي (المصْروائي)
64	3. علاقة النص المسرحي بالنص الأدبي (الاقتباس ، الترجمة ، المسرحة).
64	أ) . الاقتباس

65	ب (. الترجمة
65	ج (. مسرحة الرواية
66	ثانيا : آليات مَسْرحة الرواية
67	1 عناصر مسرحة الرواية
67	أ (. الحدث
68	ب (. العوامل التي تساعد على مسرحة الرواية
69	ج (. الحوار
71	د (. الشخصية في مواجهة الجمهور
72	هـ (. المشهد
73	2 . الوحدات الثلاث في المسرح : (عند أرسطو)
73	أ (. وحدة الموضوع
73	ب (. وحدة الزمان
73	ج (. وحدة المكان
74	3 . المسرحية عند توفيق الحكيم
75	أ (. اضطراب المصطلح الروائي عند توفيق الحكيم
76	4 . الفضاء بين الرواية والمسرحية
78	ثالثا : البعد الدرامي في رواية (ميرمار)
78	أ (. دلالة العنوان
79	الفصل الثالث التوظيف الدرامي في رواية (ميرمار)
80	أولا : تطور الرؤية الأدبية عند نجيب محفوظ
80	1 - مراحل تطور الرواية عند نجيب محفوظ

80	أ) . المرحلة التاريخية
81	ب) . المرحلة الواقعية الاجتماعية
83	ج) . المرحلة النقدية
84	2 - تحليل الرواية
91	3 - العناصر الدرامية في رواية ميرامار
91	أ . واقعية الفضاء المكاني
95	ب . البناء الزمني
97	ج . الحوار في ميرامار
101	4 - بناء الشخصيات في ميرامار
104	أ - الشخصيات الرئيسية
108	ب - الشخصيات الثانوية
110	ج - وحدة الموضوع (الحدث)
114	خاتمة
118	قائمة والمراجع
133	فهرس الموضوعات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص المذكرة:

رواية ميرامار (1967) للروائي العالمي المصري نجيب يعلج فيها الصراع الاجتماعي من خلال فضاء القاهرة المعزية التي كانت تختزل الحياة الاجتماعية في مصر من خلال أربع شخصيات أساسية وهي : عامر وجدي ،حسني علام ، منصور باهي، حسني البحيري .

من خلال هذه الشخصيات المتناقضة حقق الكاتب التناقض والصراع في المشهد العام للرواية ، وفي الأخير يمكن القول إن رواية ميرمار هي رواية في إطار مسرحية أو مسرحية في إطار روائي .

الكلمات المفتاحية:

الرواية-المسرح -الخشبة - الحوار - الشخصية - المٌسرح -الدراما - الوحدات الأرسطية

Résumé :

Miramar (1967) est produit romanesque de l'écrivain égyptien Nadjib mahfoud (1911/2006) qui traite la lutte des classes au sein de la société de Caire Fatimides, à travers quatre personnages différents.

Le dialogue et la lutte sont le moteur du théâtre, parce que Le roman miramar couvre presque soixante dix pour Cent de dialogue animé par quatre principaux personnages Sont : Ameer Oudjdi , Monsour Bahi, Hasni Alam ,Serhane El-Behiri,

,et finalement on peut dire que Miramar est un roman sous titre d'un texte théâtral ou un texte théâtral sous titre narratif

Mots clés :

Roman –Théâtre – Scène – Dialogue – Personnage – Théâtralisé – Drama – Unités d'aristote