الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل:1-085078398

2- 073075520.

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر : شعبة :الدراسات الأدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

البناء الدرامي في رواية المصابيح الزرق لحنا مينة - تقنيات مسرحة الرواية -

إعداد الطلبة:

1- أمال هلالي

2- فطيمة مناصرية

تاريخ المناقشة :2018/04/26

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د/ شبلي خالد	الرتبة: أستاذ مساعد أ	جامعة المسيلة	رئيسا
د/بوضياف أحمد أمين	الرتبة: أستاذ محاضر ب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ بوديسة بلنوار	الرتبة: أستاذ مساعد أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2017- 2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

«رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ» سورة النمل (19)

إنّ الحمد لله نحمده حمدا كثيراً طيباً مباركاً كما ينبغي وجلاله ووجهه وعظيم سلطانه، نحمده لأنّه سهل لنا مبتغانا، ووفقنا ومنّا بالقوة والإرادة لإتمام هذا البحث المتواضع، فالحمد أولا لأنّه علمنا ما لم نكن نعلم.

إنّ مما علمنا به ديننا الحنيف أن نذكر الفضل لأهله، وأنّ نشكرهم على صنيعهم معنا وعرفانا بجميلهم علينا، واقتداء بقوله صلى الله عليه وسلم «**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**»

فإنّنا نتقدم بأصدق معاني العرفان والشكر الجزيل إلى أستاذنا المخلص بإشرافه علينا" **بوضياف أحمد أمين** " الذي لم يبخل علينا بأيّ جهد واتسع صدره إلى ضيق فكرنا فوجدناه حاضرا كلما تطلب الأمر.

كما نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أعضاء اللجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة البحث وبيان نواقصه والإرشاد إلى إكماله وإثرائه بالملحوظات والتوجيهات.

وإلى كافة الهيئة التدريسية بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة.

إنّ قلت شكرا فشكري لن يوفيكـــم حقاً سعيتم فكان السعي مشكوراً

إنّ جفَّ حبري عن التعبير يكتبكم قلب به صفاءُ الحب تعـــــبيراً

وختاما نسأل الله العالي القدير أنّ يبارك لهم في عمرهم وعلمهم وولدهم ومالهم وفي طاعة الله عزّ وجل.

MY HOUSE ON WEB
http://www.myhouseonweb.eu/

مقدمة

مقدمة:

شهدت الرواية في الأدب العربي الحديث تطورا كبيرا ونالت مكانة عالية بين الأجناس الأدبية باعتبارها تعبيرا جماليا عن الوضع الإنساني العام، هذا العالم الجميل المكتمل في بنائه لغة وشخصيات وأزمات وحيّز وأحداث، تقوم على تقنية السرد المتحكم في لعبة الأحداث، والحوارات، وتجسيد العقد، وتصويرها، ووصف الأماكن، والأزمنة، والشخصيات، وهي بهذا من أثرى الأنواع الأدبية حظوة في الدراسة وانتشارا في العصر الحديث.

ولمّا كانت الرواية بهذه الأهمية والمكانة، فقد كان طموحنا ينشد الخوض في واحد من أهم المجالات الدّراسية التي تخص هذا العالم الفسيح، والتي تتجاوز ناحية البناء الفني لتلامس جانبا أكثر حيوية، والمتمثل في البناء الدرامي.

وبما يتوافر فيها من عناصر درامية تجمع بينها وبين العديد من الأنواع الأدبية الأخرى، وخاصّة أنّ الدراما ولدت أيضا من رحم المسرح الذي يعتبر في نظر الكثيرين أبو الفنون، الذي يتميّز بغناه الدرامي، باعتبار أن التفكير باللغة المكتوبة أو المنطوقة يختلف في أدواتها وتقنياتها عن التفكير في الكتل والحجوم، أو في الخطوط والألوان والأشكال، أو في الصور المتحركة والصوت.

انطلاقا من هذه المقدّمات أردنا أن نختبر إحدى اهم الروايات السورية التي كان لها حضور متميّز على الصعيد العربي للرّوائي حنا مينه، وهي المصابيح الزرق هذه الدراما الإنسانية التي أبطالها هم البسطاء من الناس، وموضوعها الرغبة الانسانية المتواضعة في الاستقرار والعدالة والحرية، وملابساتها هي الحرب العالمية الثانية في ظل الانتداب الفرنسي، الحاملة بين صفحاتها الهم والوجع السوري وايقاع زمن الحرب الذي ألقى بظلاله على حياة السوريين وهم يتحركون ويعيشون ضمن تجاذباته.

وقد عنيت الدراسة بجانب البناء الدرامي، والهياكل التي عليها بُنِي المعمار الرّوائي، وتشريحها بغرض الوصول إلى مكوناتها، وتحديد العناصر الدرامية فيها، ومن

ثم وضع تصور لعرضها على المسرح، لتأتي موسومة بـــ : **البناء الدرامي في رواية المصابيح الزرق لحنا مينة، تقنيات مسرحة الرواية .**

فالعنوان من خلال قِسْمَيْه: الرّئيسي والفرعي يتوسّل إلى غاية لها رافدان اثنان: الأول يبحث في عالم الرواية من خلال عناصر البناء الدرامي، والثاني مجاله إمكانية مسرحة رواية.

ومن بين هذه الأسباب التي دعتنا لتناول هذا الموضوع أننا استقللنا الدراسات التي سلطت الضوء على رواية "المصابيح الزرق"، بحسب انها رواية كثيفة المعاني ثرية الاحداث متنوعة الشخصيات ولذلك رأينا أن نخصها بالدّراسة والتحليل لما فيها من عناصر مختلفة في بناء الرّواية.

بالإضافة إلى سعينا لتأكيد فكرة مفادها أن اسلوب حنا مينه في كتاباته الرّوائية مشبّع بالوعي الوطني لدرجة التحامه بعناصر الوجود من حوله، خاصة عندما تكون الكتابة بلون المعاناة، فقد تشكّلت لدينا حين قراءتنا لإحدى رواياته دوافع البحث والخوض في مجال الدراما ومسرحة الرواية من خلال مقطع جاء في استهلال رواية "النجوم تحاكم القمر" التي يقول فيها: "**هذه رواية ومسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل، وهو مشكور على الحالين، إنّ التجريب مع الابتكار ليس صرعة قصدية بالنسبة إلي، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا**"[1].

وهذا من ناحية تفكيك جزئياتها بالنظر إلى الدور الذي يؤديه المسرح في حياة الامم والحضارات، وبالتالي إضاءة لبنة أخرى في ساحة المعرفة، ألا وهي لفت النظر للمهتمين بالمسرح وقضاياه للانفتاح على عالم الرواية من أجل مسرحتها.

سنحاول الدراسة الاجابة عن الإشكالية الرئيسية التي مفادها

[1]- حنا مينه: النجوم تحاكم القمر، دار الآداب، بيرو ت، ط2، 1997، ص5.

- **ماهي عناصر البناء الدرامي في رواية المصابيح الزرق، وماهي آليات مسرحتها؟**

وتفرعت هذه الإشكالية إلى جملة من التساؤلات منها :

- ما هي عناصر البنية السردية للرواية وكيف تتعالق هذه العناصر وتتآلف داخل هذه البنية؟
- هل مسرحة الرواية تكشف عن بيئات وثقافات متنوعة من خلال أبعاد الشخصية والتأثيث الروائي؟

تناول البحث هذه التساؤلات انطلاقا من تقسيمه إلى مدخل وفصلين، وتجزئة كل فصل إلى أربعة مباحث، حيث حمل المدخل عنوان مفاهيم وإضاءات، هذا لطبيعة الموضوع الذي يتطلب مفاهيم لتحديد الجزئيات التي يُبنى عليها عناصر البناء الدرامي وآليات المسرحة، وعقب هذا المدخل فصل أول، حمل عنوان عناصر البناء السردي في رواية المصابيح الزرق، حيث انقسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث، تطرق المبحث الأول: إلى الشخصيات وذلك بإعطاء صورة عن شخصيات الرواية ، ثم الأمكنة من حيث العموم والفروع، ثم من حيث الانغلاق والانفتاح ، فالأحداث ووحداتها السّردية، وأخيرا الزمن العام والطبيعي لأحداث الرّواية.

تلى هذا الفصل، فصل ثانٍ تطبيقي حمل عنوان البناء الدرامي لرواية المصابيح الزرق تقنيات مسرحة الرواية دراسة تطبيقية، والذي بدوره انقسم إلى أربعة فصول أيضا، تناول المبحث الأول عنصر أبعاد الشخصية، ثم تلاها التأثيث الزّمكاني بدراسة أشكال بناء الزمن، وتأثيث الفضاء، ليخلص في الأخير إلى تجليات الصّراع من خلال الحوار، وانتهى البحث بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

واستنادا إلى ما سبق اعتمد البحث المنهج البنيوي نظرا لطبيعة الموضوع التي تفرض الوقوف على أهم العناصر المشكلة للبنية السردية أو الدرامية للرواية.

جمع هذا البحث تحت غطائه جملة من المصادر والمراجع كانت بمثابة المنهل الذي ارتُكِزَ عليه، فمن الطبيعي أن يتطلب موضوع كهذا قراءة مجموعة من المراجع والمصادر منها على سبيل المثال لا الحصر: بناء الرواية لسيزا قاسم، بنية النص السردي لحميد لحمداني، تداخل الاجناس الأدبية لصبحة أحمد علقم.

أن أمر البحث في هذا المجال لا يخلو من الصّعوبات التي لا نريد أن نتحجج بها بقدر ما نريد أن نبيّن الجهد الكبير الذي جاء نتيجة لطبيعة الأثر المدروس في هذه الرواية التي تعتبر من الروايات الطويلة (323ص)، والتي تستدعي بذل جهد في القراءة والتمحّص والتحليل فكانت العناصر متشابكة مع بعضها البعض، وهذه من بيّن العراقيل والصعوبات التي واجهت البحث، وكذا تداخل المصطلحات والمفاهيم بين الجانبين السردي والدرامي.

لا ندّعي أن هذه الدّراسة جديدة في شكلها النظري، لأن هناك بعض الدراسات التي تناولت الرّواية بشكل عام في بناء عناصرها المختلفة مجتمعة أو منفردة، وإن كانت قد تناولت روايات حنّا مينة بالتحليل والنّقد كدراسة فريال كامل سماحة والتي قدّمت فيها دراسة تحليلية لأساليب رسم الشخصيات في روايات حنا مينه، وهناك دراسة أخرى أيضا بعنوان جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحّار، الدقل، المرفأ البعيد) للكاتب مهدي عبيدي تناول فيها علاقة الشخصيات بالمكان والزمان.

ولا يسعنا في هذا البحث إلا أن نتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور "أحمد أمين بوضياف "على عنايته لهذه الدّراسة اقتراحا وتوجيها وتقويما، حتى دفع بهذا العمل إلى نهايته.

وفي الأخير ليس هذا البحث إلا جهدا ومحاولة في القراءة النقدية الجادة والعلمية، حسبنا أنّنا حاولنا فإنّ أصبنا فلنا أجر المجتهد، وإنّ أخطأنا فلنا من أخطائنا ألف درس.

مدخل

مدخل :مفاهيم في الرواية والدراما

ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية

الرواية الدرامية

الرواية الدرامية والمسرح

مفهوم الدراما

- لغة
- اصطلاحا

السرد الروائي والسرد المسرحي

عناصر البناء الدرامي

مفهوم وتقنيات مسرحة الرواية

1- ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية:

يرى الكثير من الباحثين والنقاد أن العصر الذي نعيش فيه هو عصر الرواية، باعتبارها جنسا أدبيا قابلا لامتصاص أجناس أدبية أخرى، ويبدو أنه جنس غير مستقر في حركة دائبة يتغير في اعتباراته الفنية من عصر إلى عصر، ومن مذهب إلى مذهب أدبي آخر.

"يعدّ القرن التاسع عشر قرن الرّواية بامتياز على صعيدي التنظير والممارسة، ولكن هذه المحاولات أثقلت قضية الجنس الروائي بما اشترطته من انفتاحه على صيغ أجناس التعبير والفكر بوصفه جنساً للحرّية الذّاتية"[1].

أصبحت الرواية في العصر الحديث منفتحة على كل الأنواع الأدبية وحتى غير الأدبية، وذلك لما يوجد في المجتمع من تناقضات واختلافات،" فقد عرف المجتمع حديثا مقومات جديدة عكست ما كان يقوم عليها فظهرت مقولة "التشتت مقابل الوحدة" و" التعدد والاختلاف مقابل "الهوية" و"اللمركز" مقابل "المركز أو الهامش"[2].

يرى البعض أنّ الحديث عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا، "يمتلك خصائصه الاصطلاحية المتعارف عليها، لم ينقطع منذ القرن الثامن عشر، ومن الطبيعي أن يثار جدل حول علاقتها بالفنون التي سبقتها، مثل الملحمة والمأساة وغيرها، ولا يملك النقاد إلا الاعتراف بأنّ الرواية نوع مزيج، تقع أصوله في حزمة من الأشكال الأدبية المختلفة"[3] ومن هنا يمكن الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثاً مشروعا، لأنّ الرّواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظيفتها داخل بنيتها "، [4] إذ تستعمل وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنّها

---

[1] – باختين ميخائيل: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص8.

[2] – صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا– دار الفارس للنشر، عمان، ط1، 2000، ص 7.

[3] – المرجع نفسه، ص9.

[4] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

تستعير طرائق الفنون الأخرى، لهذا فلا شيء يمنعها من استخدام الوصف والسرد القصصي والدراما.

ويمكن القول" أن نظرية الأجناس الأدبية قد مرّت بمرحلتين أساسيتين هما:

أ- **مرحلة قديمة:** بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع بعضها عن بعض والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنّيا مع غيره.

ب- **مرحلة وصفية:** ظهرت حديثا، لا تعنى بحكم القيمة ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديدا فاصلا، ولا تقوم بقواعد نهائية صارمة وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية"[1].

وبدلا من التشديد على التمييز بين جنس وجنس، أصبح من المهم الإلحاح عبقرية كل عمل فنّي في إيجاد القاسم المشترك في كلّ نوع على حدى وإظهار صنعته الأدبية المشتركة.

وقد ظهرت هذه النظرة الحديثة إلى الأجناس في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين،" إذ طُرح مفهوم نقدي جديد يتمثل في الرؤية الثورية إلى العمل الأدبي، التي نشأ عنها التحرر من كثير من الصفات الشكلية"[2].

وللحديث عن علاقة الرواية بالدراما نجد أنّ" الدراما قبل أن تكون مجموعة من الأحاسيس وأفعال تمارس على خشبة المسرح هي رواية في حقيقتها الأصلية" [3].

---

[1] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 52.

[2] – ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1983 ، ص 30.

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

2- الرواية الدرامية :

يميز الباحثون في العادة بين ثلاثة أشكال من الرواية" رواية الحدث ورواية الشخصية، والرواية الدرامية، ويرى «**أدوين مويرedwin muir**» أن الرواية الدرامية "هي تشكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءا من آليات الحبكة إشارة إلى رواية الحدث، ولأن الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغيّر الشخصيات مصورا إياها" [1] ،وهكذا يسير كل شيء في الرواية بحسب قول « موير» إلى النهاية ــ

ظهر مصطلح الرواية الدرامية على يد « إدوين موير»، وهذا الشكل يؤدي معنى التداخل بين المسرح والرواية – مسرحة الرواية – وهو شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي[2].

والفرق بين الرواية الدرامية وغيرها من الروايات يتمثل في "اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية سلوك الشخصيات تحدّدها الصفات التي يسبغها الكاتب عليها والأحداث لا بدّ أن ترسم بدقة في الرواية الدرامية، وحدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر وهو يبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبا وتتحرك هذه النقاط نحو المركز تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب وتتسم الأحداث هنا بالتوتر كذلك"[3].

ولعل هذا التوتر ربّما يذكيه اختصار الرواية الدرامية على مشهد ضيق، وقطاع معين من الحياة، ففي المساحات المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتميته. ولا تخلو الشخصيات الدرامية في هذا التوتر، الذي يتجسد في العلاقات بين ثباتها النسبي وتسلسلها المتطور، فالشخصيات فيها شخصيات فعّالة، تؤثّر في الأحداث، وتخلق المشاكل

[1] – صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص45.

[2] – موير إدوين: بناء الرواية، تر: ابراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د/ط، 1969، ص147.

[3] – صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص76.

ثمّ تحلها فيما بعد في ظروف مختلفة، فالشخصيات حدث، والحدث شخصية، وبالتالي الحقيقة والمظهر شيء واحد في هذا الشكل الروائي، أما النهاية في هذا الشكل، فإنّها حل للمشكلة التي تبدأ فيها حركة الأحداث.

والزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته هي حركة الشخصيات، والزمن يبقى مستمرا في مخيلة المتلقي، وهذا يعني أن الرواية الدرامية حرّة في الزمان ومحدودة في المكان، "ومحدودية المكان هي التي تكسب الصراع الدرامي حدّته، وتجعل الزمن، وتزيده وضوحا، والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسي تحدده سرعة الحدث أو إبطائه"[1].

ومما يجدر ذكره أن هذه الخصائص التي تميز الرواية الدرامية لا يستطيع تمثّلها إلا روائي حذق، يعي خصائص الرواية والمسرحية معاً، ومن هنا كانت الرواية الدرامية أقل الأشكال الروائية حضورا على الساحة الأدبية الإبداعية.

وهذا ما ذهب إليه الكاتب حنا مينه من خلال قوله في استهلال روايته « النجوم تحاكم القمر» التي تمتاز بتغليب الحوار على السرد:" **هذه رواية ومسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل، وهو مشكور على الحالين، إنّ التجريب مع الابتكار ليس صرعة قصدية بالنسبة إلي، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا**"[2].

وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على وعي الكاتب بقضية التّعالق بين الجنسين الأدبيين والعلاقة القائمة بينهما.

3- الرواية الدرامية والمسرح:

من الممتع أن يقرأ الإنسان رواية أو مسرحية ما، ولكن ليس ثمة متعة أعظم من متعة مشاهدة رائعة درامية، وقد أخرجت إخراجا بارعا، فالذي يضاف إليها، له شأن كبير

[1] - صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص53.

[2] – حنا مينه: النجوم تحاكم القمر، ص5.

من الناحية الحسية الآنية أهمها ذلك التجسيد النّهائي الحاسم، الممثل الحي، ومن الخطأ الظن بأنّ الدرامية وقف على المسرح وحده، إذ ثمّة تواصل عميق بين المسرحية والرواية والملحمة...إلخ، "وذلك لأنّ جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهره، ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية"[1].

إذ أنّ الناظر إلى المصطلحات الدرامية الحديثة يلحظ أن معظمها في الأصل مصطلحات مسرحية وضعها أرسطو في كتابه فنّ الشعر "يصف من خلالها مفاهيمه النقدية المتعلقة بعالم التراجيديا، وحينما استفاد النقد الحديث من مصطلحات المسرح، وطبّقها في مجال السّرد، وقف حائرا أمام مصطلح «مسرحي»؛ ألا وهو «الدراما» فمن غير المعقول أن يستفيد من مصطلحات الدراما ويترك الدراما هذا المصطلح الذي تندرج تحته كلّ المصطلحات المسرحية، حينها لم يجد النقّاد مناصّا في النّهاية من أن ينقلوا مصطلح الدراما للسّرد، نقلوه محوّرين في المصطلح من الدراما إلى الدرامية" [2].

وبما أنّ الدراما ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الصراع، وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة، فإن كلمة دراما " كانت تطلق على كل ما يكتب للمسرح، أو مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب، أو في المضمون، كما دلّت على أيّ موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً لهذا الصّراع عن طريق افتراض وجود شخصيات"[3].

والذي ساهم في ظهور الدّراسات التي تناولت الدرامية، ومفهومها في الأشكال الشعرية والسردية موقف كل من الكاتبين الفرنسيين «إتيان سوريو**Etienne Souriau**»، «ورولان بارت**Roland Barthes**» من النص الدرامي في دراستهما، "وكذلك الدّراسات

---

[1] - صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية، ص39.

[2] – ينظر: علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2003، ص60.

[3] – ينظر: س. وداوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989، ص7.

الفلسفية والاجتماعية التي اهتمت بالنماذج الأسطوري، والأنماط، وسمحت باستنباط ما هو كامن في النص الدرامي، وما يتجاوز المعنى المباشر إلى الخيال الجماعي من الرّؤى الرّمزية في العمل، والدّراسات النفسية أيضا كان لها دور مهم في تطوير دراسة التلقي في المسرح، وتأثير العمل المتخيل الذي يقدّمه العمل المسرحي للمتفرج، لانّهم حينما توجّهوا للنص الدرامي بحثوا فيه عن الشعرية التي اصطحبوها من الشعر، ومن السّرد مصطلحاته التي نقّبوا عنها في النصوص السّردية، وفي إيابهم اصطحبوا معهم مفهوم الدرامية من النص الدرامي إلى الشّعر والسّرد بأشكاله كافّة، ومجمل مصطلحات نشأت من أجل النص الدرامي، وبعد ذلك غزت عالم السّرد"[1].

بهذا أصبحت الرواية الدرامية تطمح في منحاها المسروائي؛ أي (المسرحي الروائي) إلى التخلّص من القناع السردي نهائيا، والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحرّكها تماما كمل يحدث في المسرحية

فالرواية وما تحمله من خصائص مميزة تحاول أن ترتقي إلى المسرحية للتشابه الكثير بينهما سواء في الحدث أو الشخصيات،" فالمسرحية عبارة عن رواية في حقيقتها، لذلك تسعى الرواية الدرامية الاستعارة من هذه اللحظات المزدحمة بالكثير من الأفكار والمشكلات التي لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح"[2].

4- مفهوم الدراما:

تطور مفهوم الدراما ودور الدراما في العصر الحاضر ليخرجها من نطاقها التقليدي وهو المسرح إلى مجالات مختلفة.

والدراما رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز عن المضي في تعريفها لأنها تقع في المجرد، وتمتد في التاريخ، وتكفي نبرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي تبين ثراء تجلياتها وكثرة اصطباغها في ألوان متفرقة مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد.

---

[1] – علي بن تميم: السّرد والظاهرة الدرامية، ص8-9.

[2] – محمد بركات: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، عدد2، القاهرة، مصر،1970،ص200-201.

أ- لغة:

إن أصل كلمة « **دراما**» من الفعل اليوناني «**dram**» الذي يعني: **فَعَلَ**، وصيغة درامي «**dramatique**» موجودة في اللغة اليونانية «**dramatikos**»، وفي اللاتينية «**dramaticus**» للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب" [1].

"فكلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم « **dram**» بمعنى "اعمل" فهي تعني العمل أو الحدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح" [2].

ويبدو من خلال التعريفين السابقين أن الدراما تعني العمل فكل تصرف أو سلوك إنساني نستطيع الحكم عليه بانه ملمح درامي.

ب-اصطلاحا:

وردت في معجم المصطلحات الدرامية أنها "كلمة تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها كذلك تطلق على كل شيء تمثيلي من ابتكار الخيال" [3].

كما يذهب محمد فريد عزت في قاموس المصطلحات الإعلامية، "إلى أن الدراما تعني ثلاثة مفاهيم:

- الأول: مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.
- الثاني: الدراما هي الفن المسرحي.
- الثالث: هي سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قوى مختلفة "[4].

وقد وردت في المعجم المسرحي بمعنيين: "أنها تطلق على كل الاعمال المكتوبة

---

[1] – نقلت هذه الدلالات العديد من قواميس المسرح وكتبه العربية والترجمة، ينظر ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب، القاهرة ، مصر، ط1، 1971، ص144.

[2] – رضا الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح أحمد شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، ط1، 2004، ص24.

[3] – ماري الياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1، 1997، ص194.

[4] - محمد فريد عزت: قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، د/ط ، 1998، ص118.

للمسرح مهما كان نوعها فيقال: الدراما الإيليزابيثية« **DRAME ELIZABETHEN** »•، ودراما عصر التنوير، والدراما الرومنسية ... كما تطلق أيضا على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يقدم على خشبة المسرح، ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي: المسرح والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية "[1].

و « **لميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** » وجهة نظر حول الدراما حيث يقول: "أنها تهدف إلى لغة وحيدة مفردة عن طريق شخوصها وحدها ويتحدد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد، ولغة وحيدة" [2].

منه كانت ولا تزال الدراما جنسا أدبيا مستمرا من حيث الوجود، ولا يزال يفرض وجوده من خلال طرق توصيله للفكرة، والتي يكون المسرح فيها هو الوسيط بين الممثلين والجمهور إذ يكون هو المتلقي والمتأثر،" والممثل هو صاحب الدور التمثيلي الذي يطلب منه إيصال الفكرة اعتمادا على مهارته في تنسيق وانسجام حركاته التي تؤدي الوظيفة المنتظرة "[3].

مما تقدم نلاحظ تعدد الآراء والمقولات حول وصف وتحديد مفهوم واحد للدراما فالكل يراها حسب منظوره الخاص، والملاحظ أيضا أن أغلب الأقوال ركزت على العنصر الأساسي في الدراما ألا وهو « الفعل » بما أن الدراما من هذا المنظور هي أدب يحاكي الحياة مليء بالحركة والفعل، ويمثل على المسرح بواسطة أشخاص حقيقيين بالاستناد إلى قصة أو حكاية يبدعها أديب ما أو مخرج ما، وتحمل دلالات معينة حسب إيديولوجية مبدعها.

• – **الدراما الإيليزابيثية** :المسرحيات الدرامية المكتوبة خلال فترة حكم إليزابيث الأولى(حكم من 1558–1603).

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص194.

[2] – محمد أبو العلا: اللغات الدرامية ووظائفها وآليات اشتغالها ألوان مغربية ، الرباط ، المغرب، ط1، 2004، ص13.

[3] – نادية بوذراع: محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، دار ميم، الجزائر، ط1، 2016 ،ص38.

5- السرد الروائي والسرد المسرحي:

إن الرواية ما هي إلا سرد، وسيطها الوحيد هو الكلمات، "والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها [جنس سردي منثور]؛ لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعًا" [1]، وإن تقسيم بناء الرواية إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية كما تقول سيزا قاسم، "هو تقسيم يساعد على تحديد مواقع الحركة والسكون في بنية الرواية فإن هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة، فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين، وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها"[2].

من هنا يمكننا القول أنّ النص الدرامي المسرحي هو نص حواري بالأساس، وأن الشكل العام للخطاب في النص الدرامي هو الحوار، بخلاف ما يحدث في الشعر والرواية إذ يشكل المونولوج فيها الشكل العام للخطاب وعندما تحتوي على حوار فهو حوار منقول لا معاش، إذ أن تداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث، قد جعل الحدود فيما بينها تذوب بعض الشيء.

في حين أن الرواية "هي شكل سردي بالأساس، إلا أنها قد تحتوي على حوار بين الشخصيات، والاختلاف بين هذه الحوارات وبين الحوارات الدرامية هي أنها دائمًا خطاب منقول، ولا يختفي الراوي مطلقًا من الخطاب القصصي لأن الكلام يقتضي وجوده، على الرغم من عدم ظهوره في النص، ويتدخل الراوي قبل أو بعد الحوار حتى وإن كان حوارًا

---

[1] -عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص27.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط ، 1984، ص 117.

مباشرًا، وفي الوقت ذاته نجد أن النص الدرامي المسرحي رغم حواريته المتفق عليها، فإنه يحتوي بداخله على سرد"[1].

كما أن الحوار في الرواية (إن وجد) يختلف عن الحوار المسرحي، فإن السرد المسرحي يختلف بالضرورة عن السرد الروائي كما يؤكد شحاتة فإن ما يميزهما هو " أن السرد الروائي تنظيم زمني دال لأحداث ماضية [آنذاك] و [هناك] ولكن السرد المسرحي [يعرض] هذه الأحداث أمام المتفرج كأنها تحدث [الآن] و [هنا] "[2].

6-عناصر البناء الدرامي:

يبدو أن التعدد المفاهيمي للدراما قد جعل النقاد لا يتفقون على عناصر ثابتة ومحددة تميز العمل الدرامي مهما كان جنسه بحيث تكون هذه العناصر ضرورية لا يمكن لأي عمل درامي الاستغناء عنها لأنّها الأساس الذي تقوم عليه وتتجسد فيه حيث أن بعضهم جعلها تتضمن ست عناصر والآخر خمس، والبعض الآخر ثلاث، والمهم هنا أننا سوف نتوقف على أهم العناصر التي يجب توفرها في الدراما، انطلاقا من الزاوية التي تناولنا فيها هذه الدراسة وهي الرواية بحيث تكون هذه العناصر أساسية وضرورية لكل رواية تقوم على تفكير درامي.

أ- الشخصية:

هي التي تقوم بدور الحدث "وترتبط برؤية ذاتية لكن هذه الرؤية لا تطغى على مكونات الشخصية شعوريا وفكريا"[3]، "وهي عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنها ولا تجاوز دورها في الخطاب الروائي ترتبط بباقي العناصر ارتباطا عضويا تكامليا بحيث تصنع الحدث الروائي وتوجهه إذ لا يمكن لأية رواية أن تقوم بغير الشخصية، وهي ما

[1] – ينظر: أسماء عبد الفتّاح يحيى الطاهر: تقنيات مسرحة الرّواية في المسرح المصري– نماذج مختارة– دراسة لنيل درجة الماجستير، إشراف الدكتورة رضوى عاشور، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2009، ص13.

[2] – ينظر: اسماء عبد الفتّاح يحيى الطاهر: تقنيات مسرحة الرّواية في المسرح المصري.ص13.

[3] – أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبو ماضي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2004، ص58.

يمكن أن يمثل أشخاصا معينين في المجتمع، ويتم ذلك بناء على تصور من طرف الكاتب وتخيله الأدبي الذي يسلطه على الشخصية "[1].

فشخصيات العمل الروائي "عالم متحرك يكوّن حياة متكاملة وكأنها تسير في نظام جمالي ويناضل الكاتب لوضع كل شخصية في مكانها الصحيح"[2]، "إذ تعد مدار الحدث لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارع معها، فهي محور أساس في الرواية ومركز الحدث فيها ،كما أنها المكون الأكبر للنص الروائي"[3]، "فحين يتخيل الكاتب شخصيات الرواية، يبدأ بفتح ملف كل شخصية يصفها فيه وصفا دقيقا وكأنها شخصية حقيقية"[4]، "لأنها ركيزته الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، وبدون الشخصية لا وجود للرواية"[5].

ب- الحدث :

يعتبر الحدث هو المحور الأساسي الذي تتحرك به عناصر البناء الدرامي، كما أنه بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنية الرواية، فالروائي ينتقي بعناية فنية للأحداث الواقعية أو الخيالية التي يتشكل لها نصه الروائي فهو يحذف ويضيف مما يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلفا عن الواقع .

---

[1] – قيسمون جميلة: الشخصية في القصة، مقال في مجلة العلوم الإنسانية عدد13سنة 2000م، جامعة منتوري، ص196.

[2] – شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د(/ط ، ت)، ص194.

[3] – محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، (د/ط)، 2007، ص32.

[4] – عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية – الشخصية–، دار الكتاب العربي، الجزائر، د/ط، 1999م، ص23.

[5] – فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص18.

حيث يذهب عبد العزيز حمودة في تعريفه إلى قوله :" بأنه الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض"[1].

هو سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية وفي المصطلح الأرسطي فإن "الحدث هو تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس، في مصطلح « رولان بارت » فإن الحدث هو "مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا [2]".

الأحداث لا بد أن ترسم بدقة في الرواية الدرامية، "وحدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبا، وتتحرك هذه النقط نحو المركز تجاه حدث واحد، تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب"[3].

ت- الصراع:

هو ركن من أركان العمل الدرامي، "وهو يقوي الحدث ويزيد توهجه وحدّته، وقد لازم الإنسان منذ نشأته حيث كانت الطقوس والشعائر من أهم مظاهره وبداية للدراما، ربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر"[4]. حتى يصل العمل الدرامي إلى قلوب وعقول الناس في سهولة ويسر ويحقق الهدف منه لا بد من وجود الصراع "وهو جوهر وروح الدراما"[5]، "إذ هو تصادم بين الشخصيات أو النزعات، الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس

[1] – عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د/ط، 1998، ص43.

[2] – جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، د/ط،2003، ص19.

[3] – صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص47.

[4] – عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص82.

[5] – عبده دياب : التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة، ط1، 2001، ص178.

إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما فرض إرادتها على الأخرى"[1].

فهو إذن تقابل في المصالح، في المواقف، في البقاء بين طرفين يحاول كلٌّ منهما أن يفرض إرادته ويؤكد حضوره طرفا في الحياة وينتهي الصراع إمّا بتسوية النزاع بين المتصارعين، وإما انتصار أحد طرفي الصراع على الآخر، أو عدم الوصول إلى حل.

ث- الحـــــوار:

يعرّف الحوار بأنه حديث بين شخصين أو أكثر" تضمه وحدة في الموضـــوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر-لا تتوافر إلا نادرا- في الحوار المألوف في الحياة اليومية"[2].

الحوار لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي بمعنى ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار لأنه يفتقر إلى الجدية أو الصراع [3].

إن الحوار الدرامي ليس محصورا في الكلمة التي تقال، وما لا يقال بأهمية ما يقال فالوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت لهما قوة درامية كبيرة[4].

معنى هذا أن اللغة الدرامية لا تعبر فقط عن الشخصية في مواقفها وهواجسها وتأملاتها وعلاقاتها، بقدر ما تعبر أيضا عن الواقع المعاش.

على هذا الأساس" فكثرة توظيف الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية التي

---

[1] – مجدي وهبه كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984، د/ط، ص242.

[2] – ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، د/ط، 1959، ص39.

[3] – ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص163،164.

[4] – ميادة برهوم : كراسة فعاليات الدراما، مركز الدعم التعليمي ماتيا، فلسطين، د/ط، 2004، ص5.

ترمي إلى أن تُوجِد في القارئ إحساسًا بأنه حاضر في مشهد الأحداث" [1].

ج- المكان:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصيات والأحداث، والصراع والحوار، وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء كان ذلك في نشأته وتطوره أو في شكله ومضمونه.

بهذا فالمكان بالمفهوم العام: هو الحيز والفضاء، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: " لقد خضنا في هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي «**espace** » ، «**space**»، ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء، والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله : النتوء، والوزن والثقل، والحجم والشكل، وعلى حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده" [2].

في نفس السياق نجد حميد لحمداني يقول: "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء" [3].

المكان الذي تعيش فيه الشخصيات" قد يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه" [4]، "وعموما فالمكان سواء كان واقعيا أو خياليا يبدو مرتبطا أو مندمجا بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث وجريان الزمن"[5].

---

[1] – ينظر: أ.أ مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ص130،133.

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، 1998 ، ص121.

[3] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، دار الثقافة ، د/ط، 1985، ص64.

[4] – ياسين النصير: الرواية والمكان، دار بنينوي، دمشق، ط2، 2010، ص90.

[5] – أسماء شاهين: جماليات المكان في رواية جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص16.

فالمكان والفضاء متشاكلان ولا يمكن فصلهما، وما كان من ضرورة للبحث عن مفهوميهما إلا للإجابة عن تلك التساؤلات الفكرية التي تواجه الدراسين والباحثين، فلا يوجد معنى للفراغ ولا حتى للجسم من غير فضاء [1].

ح- الزمن:

لم يعد الزمن ذلك الخيط الوهمي الذي يربط بين الأحداث بعضها ببعض، ولكنه غدا أكثر من ذلك كله، بحيث أصبح أعظم شأنا، فالروائيون الكبار قد أضحوا يهتمون ويولون عناية كبرى في اللعب بالزمن" حتى كأن الرواية فن للزمن مثلها مثل الموسيقى"[2].

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكد الكثير من الدارسين أن الرواية هي فن شَكَلَ الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة، وهو من أهم قضايا القرن العشرين، حيث شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم .

فالزمن "بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله" [3].

ويرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردي(**Anachronies narratives**) ، حيث أنّ الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أنّ الراوي قد يبتدئ في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، و لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي :

---

[1] – سعدية بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للإطار الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د/ط، 2017، ص31.

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص27.

[3] - سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص37-36.

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب"[1]

فالزمن يعد المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنما لكون هذه الإضافة لهذا وذاك تداخل وتفاعل بين مستويات زمنية متعددة.

7- مفهوم وتقنيات مسرحة الرواية:

اعترفت الباحثة ماري إلياس بصعوبة إعطاء تعريف محدد لمصطلح مسرحة، وذلك نظرا لاختلاف استعمالاته وتنوعها، كما أنها توسع من المفهوم وترى أن المسرحة "غير مرتبطة جوهرياً (وإنما تقنياً) بتحويل شيء أو فكرة أو حادثة إلى مسرح وإنما بشكل إدراكنا لهذا الشيء، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرتنا إلى الأمور وبشكل إدراكنا للعالم (فنحن نرى في الحلم مشهداً) "[2]، وبالتالي يمكن لتعبير المسرحة أن يتجاوز ما هو مرتبط بشكل مباشر بالمسرح.

أما في «المعجم المسرحي» فترى كل من ماري إلياس وحنان قصاب أنه يصعب تعريف مفهوم المسرحة في اللغة العربية بالتحديد "لأن كلمة «المسرحة» التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتي «**Theatralisation**و**Dramatisation**»، فيقال مسرحة

[1] – ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص47.

[2] – أسماء عبد الفتّاح يحيى الطاهر: تقنيات مسرحة الرّواية في المسرح المصري، ص 20-21.

الرواية ومسرحة القصيدة إلخ، في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية (ماهية المسرح) في العمل المسرحي"[1].

كما يتماشى المفهوم مع مفاهيم أخرى تتناول تحويل مادة أدبية أو سردية إلى نص مسرحي، نتيجة الترجمات المختلفة إلى العربية مثل: الاقتباس، الإعداد، الترجمة؛ ومفهوم الترجمة أبعدها جميعًا إذ " يعني تحويل النص الأدبي أو المسرحي من لغة إلى أخرى ولكن ينحى البعض إلى استخدامه بمعنى تحويل شكل أدبي إلى وسيط آخر مسرحي أو سينمائي ولكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائي.."[2].

أما الاقتباس فيعرفه إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية هو "عملية تكوين نص مسرحي من عمل روائي، أو أقصوصى، أو مسرحي، أو غير ذلك" [3] ويرى أن كمية الاقتباس تتفاوت من كاتب لآخر، كما يرى أبو الحسن سلام أن الاقتباس "يقف عند حدود الاستفادة بـــ (تيمة) واحدة من العمل الأصلي المقتبس عنه أو بشخصية أو بأكثر.."[4]، وكذلك يُعرَّف في المعجم المسرحي بأنه: "أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تمامًا" [5].

من التعريفات السابقة يمكن القول أن الاقتباس يعبر بشكل أكبر عن أن فكرة أو شخصية في عمل أدبي، تراثي، تاريخي، اجتماعي قد تؤثر في الكاتب المسرحي لكتابة نصه دون أن يكون ملتزمًا بالمصدر المقتبس عنه، وهو بذلك يختلف عن عملية تحويل نص سردي بالكامل إلى نص مسرحي، لذا استبعدته الدارسة، أما الإعداد فهو أقرب المفاهيم إلى المسرحة حتى أن إبراهيم حمادة يعرف المفهومين معًا على أنهما "إعادة كتابة

---

[1] – حنان قصاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، ص 462.

[2] – أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993م، ص82.

[3] – ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ص53.

[4] – أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص66.

[5] – حنان قصّاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، ص46.

شكل أدبي أو لا أدبي في شكل آخر" [1]، ويعرفه أبو الحسن سلام بأنه "تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي"[2]، وفي «المعجم المسرحي» يُعرَّف الإعداد «**Adaptation**» على أنّه "تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي وذلك من خلال تحويل مادة سردية (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادة وثائقية (مذكرات، وثائق) أو غيرها بحيث تقدم على شكل أفعال وحوار بين شخصيات، وتتطلب هذه العملية دراية بخصوصية العرض المسرحي لأنها نوع من الكتابة تفترض تقليصًا وتقديمًا "مختلفًا" للمادة السردية التي تُحوّل إلى فعل" [3].

رغم اقتراب المفهومين، حتى أن كلاهما صحيحًا هنا، إلا أن الدارسة قد فضلت استخدام مفهوم المسرحة حيث أن الإعداد قد يطلق على تحويل نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر، أو كما تتفق التعريفات على أنه يطلق على تحويل أي شكل أدبي إلى شكل أدبي آخر.

أما المسرحة فإلى جانب المعنى المباشر الذي يستدعيه المفهوم (تحويل مادة أدبية إلى المسرح) فإنه "يعني تخصيص الكتابة إلى خشبة المسرح مباشرة، ويستخدم في مقابل الاتجاه الأدبي في كتابة النصوص المسرحية كما تقول ماري إلياس، كما أن رولان بارت يرى أن المسرحة بمعناها الدقيق" هي كل ما يحمل طابع الفرجة « **Le Spectaculaire**»، وكل ما يحمل طابعًا مصطنعًا "[4]، بمعنى اختلافه عما يوجد في الحياة العادية في النص والعرض.

---

[1] – ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص217.

[2] – أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي ، ص81.

[3] – ماري إلياس حسن وحنان قصّاب: المعجم المسرحي، ص45.

[4] – أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، ص463.

الفصل الأول

البناء السردي في رواية المصابيح الزرق

تمهيد

رواية المصابيح الزرق

ملخص الرواية

الشخصيات الرئسية البطلة

الشخصيات الثانوية

الأحداث

الزمن

زمن الأحداث

الزمن الطبيعي(الموضوعي)

المكان من حيث الانغلاق والانفتاح

رواية المصابيح الزرق:

المصابيح الزرق هي الرواية الأولى التي كتبها حنا مينة* عام 1954م، واستغرق في كتابتها ثلاث سنوات كاملة، تُرجمت إلى الروسية والصينية، وهي رواية تصوّر حياة جماعة من الناس البسطاء أيام الحرب العالمية الثانية، ومن ورائها حياة اللاذقية وسوريا أو بكلمة واحدة تصوّر الجو المحموم الذي كانت تعيشه سوريا أيام الحرب، فاذا صحّ أن تكون لكل قصة عقدة، فعقدة المصابيح الزرق هي أزمة الحرب، وقد تحاور هذه الفكرة أثر الحرب في الناس، الى تصوير حياة كاملة تلعب فيها أزمة الحرب دورا كبيرا، ولكن الدور الأكبر هو لمجموعة هؤلاء الناس كيف يحبون وكيف يعامل بعضهم البعض، وكيف يكافحون في سبيل العيش، وكيف ترتبط مصالحهم الخاصّة بقضايا أمتهم، وكيف يفهمون النضال، إنّها بالأصح قصة حياة مجموعة من الناس أخذت أحداثها في فترة تاريخية معيّنة، فالرواية وإن كان الحافز الاول لكتابتها هو الحديث عن الحرب كيف تغيّر الناس وتسوق حياتهم في مجار جديدة غير طبيعيّة.

وأما الصراع مع التاريخ فقد تضمنه رواية المصابيح الزرق فإذا كان الاستعمار هو قدر الشعوب العربية، فهو في الواقع سرطان يفتك بالروح والبدن معا، ويترك الأوطان في دياجير الجهالة والعماء، بل يعيدها الى عصور ما قبل التاريخ والنضال ضد الاستعمار وتحدّي وسائله القمعيّة وفلسفته العنصرية، وروحه التدميرية واجب الانسانيّة وله الأسبقية والأولوية على صراع المجتمع والطبيعة[2].

* – حنا مينا: روائي سوري من مواليد 1924م، في مدينة اللاذقية الساحلية بدأ حياته الأدبية بكتابة مسرحية دونكيشوتية وعند ضياعها من مكتبته، تهيب من الكتابة للمسرح، فتوجه لكتابة الروايات والقصص، له مؤلفات كثيرة من بينها: الشراع والعاصفة، الياطر، الثلج يأتي من النافذة.

2 – عزت فرح : مقال : صحيفة كل العرب، الناصرة ، نشر يوم:2014/05/07، موقع العرب.

ملخص الرواية:

هي رواية الحياة الاجتماعية السورية البسيطة التي تحمل كل معاني الإنسانية والحب والتضامن بين الناس بجميع أطيافهم وشرائحهم تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، ويروي مجموعة قصص حول شخصيات عاشت في تلك الفترة التي كانت الحياة فيها ممزوجة بين الفرح والحزن، البؤس والتفاؤل كما تعرض حكاية مجتمع فهي في الوقت نفسه تعرض حكاية بطل، ففارس هو الشخصية المحورية التي تلتف حولها باقي الشخصيات الذي شب في هذهِ الحرب منتقلاً بين الموقف ونقيضهِ، حيث تتلاعب بهِ الظروف، هو صبي لم يتجاوز السادسة عشر من عمره، يعيش مع أسرته في مدينة اللاذقية أثناء الحرب العالمية الثانية، يترك عمله في دكان لأن صاحبه يدعى إلى الحرب فيجد نفسه يعيش فراغا قاسيا في بيت فقير، والذي هو في الواقع ليس إلا حجرة على يمين الباب الكبير لسكن جماعي يلتقي فيه بعض العمّال والبطّالين، وبعض القرويين الذين استقروا في المدينة منذ وقت بعيد، فيقضي وقته كلّه في التجوال بين شوارع ومقاهي المدينة التي تعيش تحت وطأة الحرب، ثم يدخل السجن بسبب الشجار الذي وقع بينه وبين حسن حلاوة الفرّان، إذ سرعان ما تحول هذا الشجار إلى معركة مع السلطات الفرنسية حيث تصارعت مختلف أنواع المشاعر في قلب فارس الذي أخذته الحياة من الطفولة الرغيدة لتلقي به في السجن، وبعد تجربة السجن ينتقل إلى مرحلة الرجولة بعد أن عايش عالما جديدا يضم سياسيين ومثقفين من بينهم عبد القادر بعد المرحلة التي عاشها في السجن ليتفاجأ بأن كل شيء قد تغير، ويعود مجددا للبطالة والفراغ فيقع في حب جارته التي تشتغل مع أمه في الريجي؛ "رندة" الفتاة الجميلة التي انتظرت فارسها أن يعود ليخطفها لكن المرض قد سبقه إليها، ويلتقي مع نجوم فيقنعه بالسفر إلى ليبيا للتطوع في صفوف الجندية مع الفرنسيين فيوافق بعد أن سُدّت أمامه كل الآفاق لينتهي به المطاف بموته وموت حبيبته رندة بمرض السل بعد انتهاء الحرب.

البناء الدرامي في رواية المصابيح الزرق:

1- الشخصيات:

يفضي الحديث عن الشخصية الروائية حتما إلى الحديث عن الشخصية الأولى أو الرئيسية وهو ما اصطلح على تسميته بشخصية البطل، إذ " تعتبر الشّخصية الرئيسية هي المحور الرّئيسي الذي تدور حوله أحداث القصة، حيث تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند للشخصيات الأخرى وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمّنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع"[1].

1-1/الشخصيات الرئيسية(البطلة) فارس:

بالرغم من تعدد الشخصيات إلا أن شخصية فارس تحضى بتفضيل خاص لدى الرّوائي من بين الشخصيات الثانوية، ففارس هو الشخصية المحورية التي التفت حولها الشخصيات الباقية.

فارس فتى لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، كان يعيش مع أسرته في مدينة اللاذقية أثناء الحرب العالمية الثانية، تسحقه الظروف الاجتماعية لتحيله على البطالة أولا ثم السجن ثانيا يقع في حب جارته «رنده» التي تشتغل مع أمه في معمل "الريجي" [*] ليلتحق في النهاية بقوات الحلفاء بعدما انسدت أمامه كل الآفاق، نشأ وفي نفسه بذرة التحدي والرفض للفقر، واول مقطع تطل فيه شخصية فارس هو قول الراوي :" **لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر**"[2]، حيث صور الكاتب هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية إلا انه يواصل محاولته، فهو شخصية معبرة عن سلوك الكثير من أبناء طبقته الاجتماعية لأهداف معينة.

---

[1] – ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية– دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية– ا لنادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، 2009، ص76.

[*] – **الريجي** : نوع من التبغ يستهلك في سوريا.

[2] – حنا مينه: المصابيح الزرق، دار الآداب، بيروت، ط7، 1995، ص18.

الملاحظ أن فارس نموذج للشخصية المقهورة والمحبطة التي تعيش انفصالا بينها وبين ذاتها تمثلت في سلسلة احباطات جعلت محيطه علاقة ملتبسة تكسوها هالة ضبابية خاصة الحالة التي عاشها في ثنائية – الوطني والخائن– وقد حشد الكاتب جهده لإبراز هذا البطل من كل جوانبه فمنحه الحيز الأكبر من حجم الرواية لأنه الحامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته من الحياة.

1-2/الشخصيات الثانوية(المساعدة):

تقوم الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرّئيسية قد تكون صديق الشّخصية الرّئيسية أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وهي أقل تعقيدا وعمقا من الشّخصيات الرّئيسية ولا تحظى باهتمام معمق من السّارد"[1]، فهي التي " تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشّخصية المركزية، وتعديل لسلوكها وإما تابع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها لتلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[2].

- **رندة:**

الفتاة الرومانسية التي تعمل في مستودع الريجي مع أم فارس، وتعيش حالة حب مزدوجة بين الحبيب والوطن، هي شخصية تُظهر مدى المعاناة والألم التي كان يعيشها المحبون في ذلك الوقت، كانت رندة شعلة تحترق، تصارع الحب بما فيه من متاعب وعلى عاتقها حمل ثقيل خاصة عندما يقع الأمر في خيارين لا ثالث لهما أحلاهما مر؛ وهو إما اختيار الحبيب وفقدان الوطن وإما اختيار الوطن وفقدان الحبيبيب، هذه المعادلة التي جعلت رنده تعيش هاجس الخوف من المجهول كما هو الحال في خوفها على حبيبيها

[1] – ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم– منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص57.

[2] – ينظر: صبيحة عودة: جماليات السرد في الخطاب الرّوائي عند غسّان كنفاني، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص132.

فارس بالرغم من أنها هي التي دفعته للهلاك، وذلك بتطوعه في جيوش الفرنسيين من أجل مهرها واول مشهد يعرفنا برندة هو المقطع التالي: "**وفجأة تساقط ماء قذر من شرفة الطابق الفوقي عليه... فرفع رأسه وشتيمة كبيرة في فمه، لكن- رندة- بنت الجيران كانت تضحك وتعتذر... واستقرت فورا، نظراته على صدرها النامي وخفق قلبه...**"[1].

الملاحظ أن هذه الشخصية قد ظفرت بحيز هامشي نوعا ما، حيث أننا نتعرف على أحوالها من خلال ما يرويه الآخرون عنها، ففي العمل إنها لا تقترب من المرأة العاملة فكل ما عرفناه عنها يتجاوز الأشياء الخارجية، جمالها، رقّتها، ثم موتها في الأخير جرّاء مرض السل.

- **عبد القادر:**

شخصية ثانوية لكن لها دور مهم في الرواية، وهو شخصية نضالية ثورية ولدت في رحم الثورة، وعاشت في حضن الكفاح، وتربّت بين أحضان الوطن وحبه، والدفاع عنه إنه صوت الجرأة الصادر عن وعي وطني في تحمله للفقر والعذاب والنفي للسجن في سبيل استرجاع حريته وحرية أبناء جلدته، ويمكننا التعرف على هذه الشخصية من خلال المقطع السردي التالي: "**... وفيها بالإضافة إلى فارس – موقوفون يعرف منهم حسن حلاوة الفرّان وشخص آخر اسمه عبد القادر اشترك في معركة الفرن... وبضعة رجال من أهل السّوق**[2].

شخصية عبد القادر شخصية مثقفة وطنية وواعية لقيمة الحرية وبفضلها تعلم فارس كثيرا، إلا أن الكاتب حرم هذه الشخصية من كل فرصة لإضاءة حياتها الخاصة.

- **نجوم:**

شخصية ثانوية لها دور مهم في حياة البطل فارس، لقد تعرف عليه من قبل عن طريق صحبته للصفتلي في رحلة الصيد الأولى، فشخصية نجوم هي الشخصية المحركة

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص39.

[2] – نفسه، ص127–128.

لطموحات فارس الداخلية، فبعد تقابلهما للمرة الثانية مصادفة في العمل بعد خروج فارس من السجن، كان هو صاحب فكرة التطوع في الجيش الفرنسي، فهو شخصية جريئة لها القدرة الإقناع إذا تحدثت، لذا استطاع إقناع فارس بالسفر معه إلى ليبيا، لكن فيما بعد وبعد انتهاء الحرب يجد نفسه ملقى في المستشفى مقطوع الرجل يقص على أبي فارس كيف مات ابنه ، وأول مشهد روائي تظهر فيه هذه الشخصية المساعدة للبطل فارس هو المقطع السّردي التالي:" **كان الصبي يدعى نجوما ، وقد سأله فارس لماذا لا يسموك نجم، أو نجم الدين ...**"[1].

إن الكاتب صوّر شخصية نجوم كشخصية مماثلة لشخصية فارس، تحمل نفس الطموحات والانكسارات والأحلام .

- **أبو رزوق الصفتلي:**

أبو رزوق عجوز شائب من سكان الدار الكبيرة ينتمي إلى بلدة صافيتا [*] يغترب بعيداً عن بلده ويهاجر إلى أمريكا اللاتينية (الأرجنتين)، ويفشل في حياته كمغترب، فيعود إلى وطنه الأم ولكن إلى أين؟ فهو قد باع كل ما يملكه في "صافيتا" من أجل السفر فيستقر في مدينة اللاذقية ويعمل هناك في صيد السمك الذي لا يدر عليه المال اللازم لكي يسد احتياجاته ويؤمن له لقمة العيش لذلك يقوم دائما باسترجاع الماضي عبر فتح دفاتره القديمة ليسرد أمام سكان الدار حكايات خيالية ومبالغ فيها عما حدث له في الغربة، ومن بينها قصصه الغرامية، ويمكننا التعرف على هذه الشخصية من عند لقاء فارس بالصفتلي واقتراح مرافقته لرحلة الصيد، ويظهر هذا من خلال المقطع السّردي:" **...وهو يعود أدراجه إلى سوق الحي، فلمّا بلغه أبصر أبا رزوق الصفتلي آتيا من رأس الحارة، كان ينحدر متمهلا، وقد ألقى قصبة الصّيد على كتفه اليمنى...**"[2].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص62.

[*] – **مدينة صافيتا** :هي إحدى مدن محافظة طرطوس في سوريا، تقع على بعد 35 كم شمال شرق طرطوس يحيط بالمدينة التلال المكسوة بالخضرة والأشجار المثمرة. ينظر مقال منشور على الموقع : https://ar.wikipedia.org.

[2] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص51.

كانت المهنة الوحيدة التي يحبذها هي الصيد، يعيش مع زوجته التي تعاني مرض الروماتيزم في ظروف مادية قاسية جدا، هذه الزوجة التي تتمنى العودة إلى مدينتها التي عاشت فيها لتدفن هناك فهي تراها أفضل من غرفتها التي تشبه القبر، لكن القدر شاء أن تشفى هي ويموت الصفتلي وحيدا في قبوه في بسبب غمه وبرده وفقره وحزنه عليها عند مكوثها بالمستشفى.

شخصية أبو رزوق هنا شخصية محطمة مثل كل البسطاء المسحوقين المهمشين الذين لا يراهم أحد، هي شخصية الإنسان السوري البسيط الذي يتطلع للعيش بكرامة في ظل أوضاع لا تسمح بذلك.

- **محمد الحلبي:**

الحلبي شخصية ثانوية في الرواية، وهو جزّار الحي، يظهر بطبعه المناصر للضعيف والكاره للظلم، كما تظهر شخصيته شخصية مناضلة مشابهة لعبد القادر، ورغم الحرب إلا أنه لا يخفي مشاعره الوطنية ويقود الجماهير الشعبية في مظاهرات ذات بعد سياسي واجتماعي، فالدعوة إلى الاستقلال لا تنفصل عن الدعوة إلى تحسين الظروف الاجتماعية وأول مقطع يعرّفنا بهذه الشّخصية هو المقطع السّردي التالي:"

وبالرغم من بعض خصاله السيئة التي كان يتميز بها، وهي خوضه في أي شجار يحدث، واشتهاؤه لاصطياده التحرشات، وإثارته للمشاكل، إلا أن ذلك لم يمنعه من أن يكون مناضلا يسعى لمستقبل أفضل لوطنه وأبناء مدينته" **حين ينشب شجار ولو في طرفي الحي البعيد يترك ما بين يديه من عمله، ويتوقف عن فرم اللحم، ويركض خفيفا تهتز آلية سرواله وراءه، ويطق في رجليه حذاؤه المعقوف الكعب، ويدخل فورا بين المتشاجرين ...**" [1].

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق: ص165.

الحلبي شخصية ثانوية يعيش ملحمة وطنية يعرف كل ما يجري حوله، يتلبّسه الحسّ الوطني العالي الذي يقضم مخاوفه غير آبه بما ينتظره من خسائر حتى وإن كانت روحه فيحضر فجأة في أي حالة أو حدث يمس كرامة شعبه ووطنه.

- **المعلمة:**

تبدو امرأة ذكية على قدر من الجمال والأنوثة والثقافة، كما أنها تظهر من خلال القصة امرأة لعوب لا يكفيها التعلق برجل واحد ولا يلهب خيالها الوفاء لرجل واحد، فلا تعطي عاشقها إلا بقدر ما تريد ثم تطمئنه وتعود لتتنكر له.

"**ذهب فارس وبودّه أن يعود ... جاء وهو يحلم بليلة من تلك الليالي فلم تسمح له حتى بالجلوس .. وقد أدّى التحية لعشيقها وانسحب. وضحكت هي عليه، وهددته.**"[1]

وإذا تهاون الرجل ولو لحظة في رفْض سيطرتها عليه تكشر عن أنيابها بلا شك وهذا ما يوضحه المشهد التالي :"**إذا كنت لا تقضي الليل كله عندي فلا ترجع إلي ... لكنه فوجئ بعد أيام، أن مصلحة الدفاع السلبي تطلب منه أن يشتغل كعامل، وأن يحفر بيديه كسائر العمال. أدرك أن هذه ضربة معلمته، وأدرك ما يقوله والده عن كيد النساء** ..." [2].

تبرز شخصية المعلمة أنها شخصية امرأة متحررة بعد وفاة زوجها من جميع المسؤوليات وهذا جعلها بدون هوية، وبدون مصداقية مع نفسها، حيث تقوقعت في فخ الذاتية الباحثة عن الإرضاء الغير طبيعي وأصبحت سمة من سماتها التنقل من رجل إلى رجل، كما أنها تمثل رمزا للاستعمار الفرنسي السالب للحرية، أما ذهاب فارس إليها هو بداية خيانة فعلية للوطن.

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص244.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

- **حسن حلاوة الفران:**

كان رجلا خائنا، متعاونا مع العدو الفرنسي وكانت خيانته علنية فالكل في الحي يعلم بذلك، حتى أن البعض يكرهونه كرها مقيتا ويتمنون موته، والبعض الآخر يعدّه كافراً وهذا ما جسده الحوار التالي:

- **أنت ضربت حسن حلاوة؟**

- **بلى.**

- **ليتك قتلته**[1].

قال الحلبي: لا داع للقتل، التأديب يكفي.

فزعقت أصوات من حواليه:

- **لا يكفي ... لا يكفي** [2].

تظهر لنا شخصية حسن الفران شخصية انتهازية مستغلة محبة للمال كما أنه السبب في دخول فارس للسجن وهي شخصية رامزة للإقطاع والاستغلال.

- **جريس المختار:**

رجل ثرثار ومغرور متباهٍ بنفسه وبقدرته ومكانته، أحيانا يتظاهر بالطيبة فيشرع في تقديم المساعدة دون مقابل، وأحيانا أخرى يكشر عن أنيابه ويتربص بسكان الحي تربُّص الذئب بفريسته بحجة الظروف لينال مبتغاه، فالحرب كانت نعمة عليه مكنته من السرقة والنهب، وهذا من خلال قول السارد: " **له أوقات يخدم فيها الحي خدمة وجدان .. فإذا ذهبت وجاءت غيرها أوقات أكثر ملائمة للاستغلال، شمّر عن ساعديه لسلخ الجلود بسكين لطفه، ونشر هذه الجلود بغير ملح...**" [3].

المختار شخصية انتفت منها ملامح الإنسانية، هي شخصية يتغلغل الطمع والجشع والخداع كيانها، كما أنها مثال لغلظة القلب وفقدان الشفقة، والاستغلال.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص258.

[2] – نفسه ، ص258.

[3] – نفسه، ص69–70.

- **أبو فارس:**

ميخائيل هو رجل في السبعين من عمره وهذا ما استنتجناه من خلال ما جاء على لسان زوجته إذ تقول "**أبو فارس لا يبكي، أكثر من خمسين سنة وأنا معه وما رأيت له دمعة**"[1].

كان رجلا طيبا محبا لعمل الخير ومساعدة الناس، مهنته البناء وقد كان مغرما بالحكايات والمواويل الشعبية ،وهذا ما يظهره قول السارد:

"**كان والد فارس معماري قديم ، أفنى عمره في تشييد البيوت...** "[2].

"**كان رجلا شهما يحب الناس ويحترم الجميع دون إكراه وكانت كلمته تداوي دون أن تجرح شخصية قوية يحترمه كل من في الحي ويحسبون له ألف حساب** "[3].

أبو فارس جبل الصبر، الذي هدته المصائب، ولم يكن له معين إلا سجائره التي ربما كان يحرقها كلما وجد قلبه يحترق، إنه نموذج الشخصية الحكيمة المفعمة بالكبرياء المتسلحة بالصبر، فسريرته كانت مسرحا للحب والحرب و بالرغم من آلامه لكنه لم يجد حرجا في مشاركة جيرانه سعادتهم وكذا مشاركته في المظاهرات من أجل استعادة الحرية والوطن.

- **أمّ فارس:**

اسمها وردة رزق الله، تعمل في مستودع التبغ من أجل مساعدة عائلة فقيرة تحمل عبئها، هي الأخرى أخذت نصيبها من الفقر والشقاء، تحمل والدة مريم صورة المرأة الطيبة والمقاومة والهادئة والحنونة، فهي مليئة بالحياة حريصة على أبنائها، فحين بلغ خبر دخول فارس السجن بسبب ضربه لحسن حلاوة سيطر الخوف والقلق عليها خوفا على مصير فلذة كبدها فارس.

---

[3] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص317.

[4] – نفسه، ص111.

[3] – نفسه، ص317.

يقول السارد: " **تملّكها فزع غير معهود أحسّت بتيارات غير متعاقبة من خوف وغضب وحزن يجتاح كيانها كلّه**" [1].

وأثناء سماعها بخبر شنق ابنها فارس، وهي في المعمل صاحت من شدّة حزنها وازداد قلقها حيث وقعت من سابع سمائها، وهذا ما يظهره المشهد التالي:

ثم أصيبت بدوار عقبه إغماء طرحها أرضا [2].

أم فارس ظهرت كطيف عابر في الرواية، وهي نموذج لكثير من النساء بصفة عامة، والامّهات بصفة خاصة.

- **مريم السودا:**

شخصية محورية قدّمها الرّاوي على أنّها في الخمسين من عمرها، تقطن حيّ القلعة، اشتهرت بلقب السودا لسواد بشرتها كما أنها في مشيتها عرجاء، وهي ذات ماض غير مشرف فقد كانت بنت هوى فيما مضى ثم تزوجت، ولكن زواجها كان من رجل فقير يلقب بالفحل لكنه لا يملك من اسمه شيئا وهذا ما يظهره المشهد: **في القاعة الملاصقة لغرفة أم صقر كانت تقيم مريم السّودا وزوجها نايف، ولا تعود كلمة سودا إلى كنيتها بل إلى لونها ...**" [3].

أما عن عرجها ومشيتها فيقول:"**يعود نايف إلى البيت تتبعه الجاجة، وهي تعرج عرجا يجعل كتفها الأيمن في حالات انخفاض وارتفاع مستمرين..**"[4]

وكانت أحيانا تحاول أن تستعيد ماضيها وتاريخها (بنت هوى) في لحظات معينة بعد زواجها بسبب سوء الحالة التي تعيشها، ليس لديهما أطفال لأنهما لا ينجبان، ويعيشان في بيئة مغرقة بالفقر، لكن بالرغم من هذه السوداوية تجد كيف أنهما يمثلان نموذجا للطبقة

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص117.

[2] – نفسه، ص123.

[3] – نفسه، ص32.

[4] – نفسه، ص34.

التي تبحث في مشكلاتها وتجد حلولاً لها، كيف يفرحون؟، ومتى يبكون؟، بمعنى آخر تجد أنهم يعيشون حياتهم بكل تفاصيلها وشجونها رغم قلة الحيلة وصعوبة الحياة.

مريم السودا تتميز بأنها امرأة قوية وسليطة اللسان عصبية المزاج تؤمن بأن الحياة مستمرة رغم معاناتها، ونلاحظ أن السارد قدمها من الخارج أكثر مما تعمق في داخلها حيث بين لنا جانب واحد من حياتها، وهو هموم الحرب العامة أما جانبها الداخلي فبقي في الظلال.

- **نايف:**

رجل في الثلاثينيات من عمره يلقبونه بالفحل، يعمل صبّاغا للأحذية، تزوج مريم السودا وهو في حالة سكر ظنا منه أن ظروفه ستسير نحو التحسن، ولكن عندما مرت أعوام ندم على هذا الزواج وازدادت ظروفه سوءا، وهذا ما يبرهنه قول السارد: "**كان يصبغ الأحذية، ويعمل في المقاهي، وينام هنا وهناك، لا بيت ولا ولد، أَغْرَتْه بُما لديها من مال قليل، فتزوجها في ليلة سوداء** " [1].

هكذا يقول:" بعد أن سقته حتى غاب عن الوعي، فما إن مرّت أعوام قلائل حتّى راح المال وانكشفت لعينه حقيقة الحال، وبقيت مريم بسوادها وشوهتها" [2].

نلاحظ أن نايف نموذج للشخصية الاتكالية الكسولة، الخاملة والفاشلة .

- **أم صقر:**

يصفها السارد أنها عجوز قروية اشتهرت منذ أن سكنت حي القلعة بأم صقر تسكن في غرفة من غرف دار أبي فارس "**فقُبالة غرفتهم تسكن عجوز قروية، اشتهرت منذ هبطا الحي، باسم صقر وأم صقر، أما الكنية لم يسأل عنها أحد وبذلك دخلت حيّز النسيان**" [3].

---

[1] – حنا مينه، المصابيح الزرق، ص33.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص31.

كانت أم صقر تعيش حياة صعبة، وظروفا قاسية ؛قهر وحرمان، احتياج وعوز، كل هذه الهموم اضطرتها للعمل كخادمة في البيوت صباحا ومساءا لتأمين لقمة العيش لها ولابنها صقر إذ يقول السارد: "**كانت أم صقر غسالة، ومنظفة بيوت، وناقلة ماء لأهل الحي، تذهب صباحا قبل أن ينشر الفجر قميصه الأبيض، وتعود في الضحى حاملة طعامها وطعام ابنها، ثم تذهب ثانية وترجع ظهرا، وهكذا على مرّ الايام**"[1].

وكانت أم صقر شديدة القلق على ابنها فقد سيطر عليها هاجس الخوف حتى وصل بها الحد إلى عدم السماح لابنها بالعمل، كما أنها كانت تلحقه أينما سار دون ملل أو كلل "**كانت أمّه تخاف عليه فتحول بينه وبين العمل إن وجد ، فكانت تلحق به حيثما سار**"[2].

- **صقر:**

هو شاب يتمتع بصحة جيدة، ولكنه كان عاطلا عن العمل وغير راضٍ عن نفسه ولا عن ظروفه المادية التي كان يعاني منها، رغم أن الحصول على فرصة عمل في تلك الفترة شبه البحث عن ابرة في كومة قش، وذلك بسبب الحرب وهذا ما يبينه السارد من خلال قوله: "**كان صقر عاطلا عن العمل كأنه في إجازة منذ ولد، ولم يكن راضيا عن نفسه، ولا معجبا بالدبابيس التي يشكلها في قميصه بنطلونه ليتماسكا ، إلّا انه لم يجد عملا**" [3].

صقر هو شخصية تعاني كباقي الشخصيات.

- **عازار الإسكافي:**

وهو من سكان الخان، يصلح الأحذية داخل دكّانه الضيقة الموجودة بحي القلعة، فهو يسكن في غرفة بسيطة جداً، ويعيش في بيئة فقيرة جعلتها الحرب تنفث الفقر والقهر في نفوس قاطنيها وعازار كان واحدا من أولئك الذين لم تنصفهم الحياة بالإضافة إلى الظروف القاسية التي كان يعيشها كان فاقدا لرجله، وهذا ما يبرهنه قول السارد:"**وظل**

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص51.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه ، ص31.

عازار يرقّع حذاء عتيقا لا يعرف أحد سواه كيف يمكن أن يرقع وهو في مثل هذا البلى ... وأراح جذع ساقه المقطوعة على قذرة وراء السندان، في دكانه الضيقة المستطيلة كأنها فجوة في جدار" [1].

عازار هو نموذج لشريحة من شرائح المجتمع التي ولدت على الهامش، وتلاشت في قعر الحياة، وهي الطبقة الكادحة بحظها العاثر بصمتها المتعفن في حناجرها بانطوائها داخل نفسها، إنها الطبقة التي تلتهم الحزن بشراهة في ركن ضيق من هذه المدينة الموبوءة بالحرب.

- **رشيد أفندي:**

وهو رجل عجوز طاعن في السن، ترتجف جميع أطرافه، قاسي القلب، متحجر الفؤاد ظالم ولا يرحم أحدا "**كان رجلا فانيا، تهتز رأسه وتضطرب، وترتجف أطرافه، كأن نوبة عصبية تلازمه أبدا...**"[2].

وقد كان رجلا بغيضا غير محبوب من طرف العمال "**لم يكن يدري أحد أقلب بين جنبيه أم حجر ... وكان العمّال يكرهونه ويتحاشونه في آن واحد، وقد يشتمونه، إلا أن ذلك لم يمنعه من إيذائهم بكل وسيلة لديه...**" [3].

رشيد أفندي نموذج للشخصية التي تفتقر للضمير الحي، فهي شخصية غير مبالية وأنانية، كل همها جمع الثروة واستغلال الفقراء.

- **بشارة القندلفت:**

بشارة هو صديق لأبي رزوق، كان عمله خادما للكنيسة على الرغم من أن طباعه تناقض تماما عمله، وهذا ما يوضحه قول السارد:" **القندلفت هذا خادما قديما في إحدى**

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص51.

[2] – نفسه ، ص118.

[3] – نفسه، ص118–117.

كنائس المدينة ولم يكن على تناسب مع مهنته، فلا هو بتقي، ولا هو بصالح، على انه خادم كنيسة وكفى..." [1].

كان القندلفت مدمنا للكحول نتيجة غرقه في طين الواقع، والحياة الضاغطة عليه لدرجة وصلت به إلى الحد الذي لا يحتمل، وجاءت ظروف الحرب لتزيد هذه الضغوط وبالإضافة إلى إدمانه للكحول فقد كانت له بعض الخصال الأخرى؛ أنه كان زير نساء ومذيع من الدرجة الأولى لأخبار الناس وفضائحهم فلا تفوته فائتة إلا وكان على علم بها "**ومع السكر كان يجمع بعض الخصال الأخرى التالية: يضرب زوجته، ويعشق أي امرأة صادفها...ويحفظ جميع فضائح الناس ويرويها دون تحفظ...**"[2].

ولكن بالرغم من عيوبه التي ذكرت إلا أنه تميز بطيبته، وبعده عن أذية الناس، وقد شهد له الجيران هذه الخصال وهذا ما يجسده قول السارد:" **كان القندلفت رجلا طيبا، لا يؤذي الناس قط، وقد تحدث جيرانه عن أخلاقه الخاصة في بادئ الأمر، ثم اعتادوها...**"[3].

تظهر شخصية القندلفت من خلال ما سبق أنها نموذج للشخصية المستهترة الثرثارة التي تترصد الأخبار والفضائح وتتعمد مضايقة الناس، وإزعاجهم وذلك بنشر أسرارهم وفضائحهم، ولا يخفى أنها من جهة ثانية هي شخصية تتميز بالطرافة والخفة والفكاهة.

- **الست بربارة صاحبة النادي:**

هي امرأة لبنانية في الاربعينيات من عمرها أو أكثر تعمل في النادي الذهبي وهذا من خلال قول السارد: "**كانت الست بربارة" صاحبة النادي الذهبي ...**"[4].

يبدو أن السارد لم يول اهتماما كبيرا لهذه الشخصية فجاء دورها هامشيا نوعا ما.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص83.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه ، ص84.

[4] – نفسه، ص20.

2- الأحداث:

إنّ رواية المصابيح الزرق هي تمثيل لحالة لمجموعة من الناس يعيشون في اللاذقية بسوريا أيام الحرب العالمية الثانية في ظل الحماية الفرنسية، ومن خلال فارس الذي حاز على حصة الأسد من اهتمام حنا مينا الذي أراده أن ينقل لنا تفاصيل هذا الحدث، ألا وهو الحرب أو بالأحرى أثر هذه الحرب على حياة سوريا والسوريين.

من ثمة فإن الانتقال ينطوي على تحول من حالة إلى حالة أخرى، ففارس في بدء الحرب العالمية الثانية لم يكن شيئا يذكر، كما أن اللاذقية كانت هادئة لا يكاد يميزها شيء ومجيء الحرب أحدث الانتقال من الهدوء إلى الثورة، أو كما عبر عنها الروائي بالمظاهرة "**والناس يتسارعون فينضمون إلى المظاهرة ويهزون قبضاتهم في الفضاء مرسلين انذار بالموت أو الجلاء**"[1].

وللوهلة الأولى يمكن قراءة هذه الجملة باعتبارها النهاية التي رسمها حنا مينة لروايته، لكننا إلى هذا نستطيع إضافة نهاية أخرى من منظور حكي آخر، تلك التي أرادها حنا مينا لبطله فارس، فبعد أن كان في البداية عدما، في النهاية فارس يموت في الحرب بعد تجنده في صفوف الجيش الفرنسي مع الحلفاء فهل يعد حقا موته هو النهاية الفعلية للبرنامج السردي الذي رسمه حنا مينة لفارس؟ وهل انتهى المسار السردي عندما مات في الحرب؟ أم أن لحظة أخرى تشير بشكل أدق إلى الحالة النهائية، فماذا وراء موت فارس؟

فارس لا شيء ح ⟵ ح' فارس

اللاذقية هادئة ⟵ اللاذقية تثور

إن تيمة الحرب تتمظهر بشكل جلي على شكل تغير عام ساهم في احداث التغيرات الأخرى المتوالية، فالحرب هي التي أحدثت البطالة "**فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء**" [2].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص317.

[2] – نفسه، ص19.

إن البطالة هي التي جعلته يبقى دون عمل ليتفرغ إلى قضاء حاجيات عائلته وفي خضم ذلك يدخل في عراك مع الفران يدخل إثره السجن ليخرج منه شخصية أخرى، ولا تزال الحرب تفعل فعلها في مدينة اللاذقية " **لم يعد ثمة قابلية للعيش عند الناس**"[1].

بعد أن يجد فارس نفسه بطالا يتصل بمعلمته السابقة فيعمل حفارا ليلتقي بنجوم يعرض عليه فكرة التجنيد يتردد في البداية لكنه في الأخير يشارك في الحرب ليموت فيها إن الحرب من فعل كل هذا فهي بلا شك التغير الأساسي، وبمجيء الحرب اختلطت الحياة على فارس ووجد نفسه وجها لوجه معها ومع مسؤوليته تجاه العائلة مع رندة التي يحلم بزواجها ومع مجتمعه الذي ينتظر منه أشياء كثيرة تجاه وطنه وحتى مع نفسه من اشكالية اللاوجود التي يعانيها فجميع تصرفاته الواردة في القصة والتي أفرزتها حالة الحرب تنطوي جميعها تحت هذا التغيير.

وهذا رسم تمثيلي لحالة التغير:

ت(التغير)

ح **(حالة الابتدائية)** ←——————— ح' **(حالة نهائية)**

لا شيء	**الحرب**	وجود
هـــــدوء		ثــورة
رضـــــوخ		تحرر

- **تحديد الحالة النهائية :**

لو عدنا إلى القصة نجد أن موت فارس ما هو إلا نتيجة تعبر عن وضع العلاقة بين فارس والموضوع الذي يبحث عنه وهو "الرجولية".

وتحقيق الزواج برندة ، فذهابه إذن للحرب كان سببا لموته، و قبل ذلك قراره بالتجند بعد فقدانه لعمله، و خوفه على فقدان رندة جعله يقرر الذهاب إلى الحرب.

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص179.

وبقراءة استرجاعية يمكن أن نجد أن اللحظة التي قرر فيها فارس التجنّد هي اللحظة التي حسمت الأمر، وجعلت من النهاية تظهر على السطح متمثلة في موت فارس كنهاية فعلية، وبمعنى أدق إن النهاية الأصلية تتحقق في قرار السفر إلى ليبيا، وما موت فارس إلا نتيجة سلبية لهذا القرار، وتظهر من خلال ما نقرأ.

" **ولكنه الآن وقد أضحى بدون عمل يجد نفسه ملزما بتنفيذ إنذاره**"[1].

لولا أنه كان يخدع نفسه ويكابر في الاعتراف بأنه وافق على الهرب... أذهب إلى جريس المختار" [2].

فالعامل فارس في المحور الدلالي الآخر تكمن بداية مساره السردي بالمقارنة مع الحالة النهائية في اللحظة التي سمع فيها بأن المتجر سيقفل بسبب الحرب وأنه سيكون من الآن بطالا، هذا الوضع وما سيأتي بعده سينغلق عند قراره بالتجنّد، و إنهاء فكرة العذاب الذي كان يعيشه.

إن الأحداث التي تضمنتها القصة منذ اللحظة التي صار فيها فارس بطالا جراء الحرب قد تسارعت وارتبطت وأحالت إلى نتيجة (لا يهم أن كانت سلبية أم إيجابية) ينغلق عليها المسار السردي لفارس.

إننا حين نقارن في رواية المصابيح الزرق بين حالة فارس في بداية الرواية وحالته في نهايتها نجد أنه في البدء لم يكن شيء يذكر ولا يعرف من الحياة إلا ما يعرفه عن يومه، إلا أننا نجد أنه في نهاية القصة يغدو إنسانا آخر يحاول إيجاد ذاته الضائع فما الذي أحدث هذا التحول على مستوى العلاقة بين فارس و موضعه من حيث الاتصال والانفصال.

لو تتبعنا المسار السردي لفارس انطلاقا من البداية التي تم تحديدها و الذي يشبه إلى حد ما الرحلة نحو وضع يكون فيه فارس على استئصال مع الموضوع ، متوقفين عند

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص273.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

محطات عديدة تتالي بصيغة سببية تعرف بالتغيرات والتي يتضمنها تغيير عام كان السبب الأساسي في إيجادها.

2-1/الوحدات السردية:

إننا نتحدث هنا عن ما يعرف عند رولان بارت بالوحدات الإدماجية والتي يعتبرا وظائف تأخذ شكل علامات تحيل إلى مفهوم ضروري للقصة لا على فعل لاحق ممكن "فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية" [1].

وسنقتصر على تحديد المفاهيم الضرورية في تشكيل الحكي والتي يمكن أن نلخصها في النقاط الأساسية التالية:

البطالة- الحرب- المصابيح الزرق (المدينة)- السجن- الاستعمار (المعلمة)- نجوم ورندة.

2-1-1- الوحدة السردية –البطالة:

تتحدد هذه الوحدة من خلال تتالي بعض الوظائف أو الأحداث فبعد ذهاب فارس إلى المتجر تفاجأ بأن المتجر سيقفل بسبب الحرب وهذا يحيله آليا إلى البطالة، وبعد دخوله السجن وخروجه منه وجد نفسه يعيش نفس الموقف ألا وهو البطالة مجددا، والتي فرضت عليه مواجهة الحياة وتحمل ثقلها ومن ثم فإن البطالة أحالت تفكيره مباشرة إلى الشقاء وفتحت لديه المجال أمام إمكانية أفعال لاحقة، وهذا ما نقرأه من خلال القول:" **سأل الخادم ما معنى هذا، فأنبأته أنّ معلّمه مسافر اليوم ... وقد ذكرت معلمته أنه مطلوب للحرب**"[2].

[1] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص29.

[2] – حنا مينه : المصابيح الزرق، ص19.

عندئذٍ علت وجهه جهامة لا شعورية ... فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء"[1].

2-1-2- الوحدة السردية- الحرب:

الحرب تأخذ حيزا كبيرا داخل السرد في راوية المصابيح الزرق إذ من خلالها تنبثق باقي الوحدات السردية الأخرى. إذ يقول السارد: "**كان قد حلم بوالده خلال الليل، ورآه في مشاهد مخيفة ... تذكر خلال دقائق ما مر معه بالأمس : الحرب ومعلمه والمتجر والمصابيح الزرق، والحكاية...** "[2].

2-1-3- الوحدة السردية- المصابيح الزرق (المدينة):

المصابيح الزرق تعبير قوي على انعكاس الحرب على حياة اللاذقية وإشارة واضحة إلى وضع المدينة الذي يدفع بفارس قدما نحو تحقيق الأفضل له ولرندة ولعائلته، وضع الحرب، الفقر، و قصص بائع الكاز، وحسن الفران، وبطاقة المختار وغيرها من مظاهر الحرب ساهمت في بناء الحكي،"**عاد فارس إلى البيت، يحمل إلى أهله النبأ المشؤوم فوجده قد سبقه، وألفى والدته تطلى زجاجة المصابيح بالأزرق، ووالده يروي للجيران أخبارا سيئة جدا عن حالة السوق : الأسعار ارتفعت، المواد الغذائية اختفت...**"[3].

2-1-4- الوحدة السردية- السجن:

وحدة السجن تعبر عن الوطنية وعن ثمن الحرية الذي لن يكون إلا بالتضحية كما يعبر من جهة أخرى عن الرجولية، الشهامة والشجاعة، ففعل دخول السجن في ظرف كالذي دخل فيه فارس يجعل منه إنسانا شهما كما أن السجن علمه أشياء كثيرة عن الحياة إن السجن أحدث القطيعة بين فارس الأمس وفارس اليوم والغد." **انقضت على ذلك مدّة**

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص19.

[2] – نفسه، ص39.

[3] – نفسه ، ص21.

قصيرة جدّا حسبها فارس وقتا طويلا جدّا ... وقد شعر خلال الساعات التي انقضت على توقيفه أنه كبر سنوات، أصبح يعي أشياء كثيرة..."[1].

2-1-5- الوحدة السردية- الاستعمار (المعلمة):

تمثل هذه الوحدة السلطة السالبة للحرية التي يبحث عنها فارس وقد تمظهر هذا الاستعمار في شخص المعلمة ذلك أنها كانت تمثل بالنسبة للحكاية رمزا للخيانة المناقض الوطنية. وهذا ما نقرأه من خلال الرواية "**لا تسمع لما يقوله الناس عن الفرنسيين ...ليسوا السبب...وقد شرحت قضيتك لمدير الدفاع السلبي، وهو فرنسي ، وأقنعته بتشغيلك...قلت له أنك نشيط وذكي...**"[2].

2-1-6- الوحدة السردية – نجوم ورندة:

فكرة التجند لم تكن تطرح لولا ظهور الفتى نجوم في حياة فارس مما أسرع في مجيء نهاية البرنامج السردي لفارس ومن ثم وضع فارس في علاقة فقدان مع الموضوع أي فقدان رندة التي تشكل الموضوع الذي يسعى فارس طيلة مساره السردي إلى امتلاكه وجودها فقط كان كافيا لإحداث البداية والنهاية معا لأنه في سبيل الزواج بها ذهب فارس إلى ليبيا، وهذا ما جاء في القصة " **عبارة واحدة فقط شغلته أكثر من سواها، تلك قول أمه:**

- **سأخطب لك إذا اشتغلت...** [3].

ثم يأتي قول نجوم:

- **الجندية ولا سبيل غيرها...**
- **سنعود دون شك ، فكر في الموضوع .. مال وزواج ..** [4].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص127.

[2] – نفسه، ص227.

[3] – نفسه ، ص209.

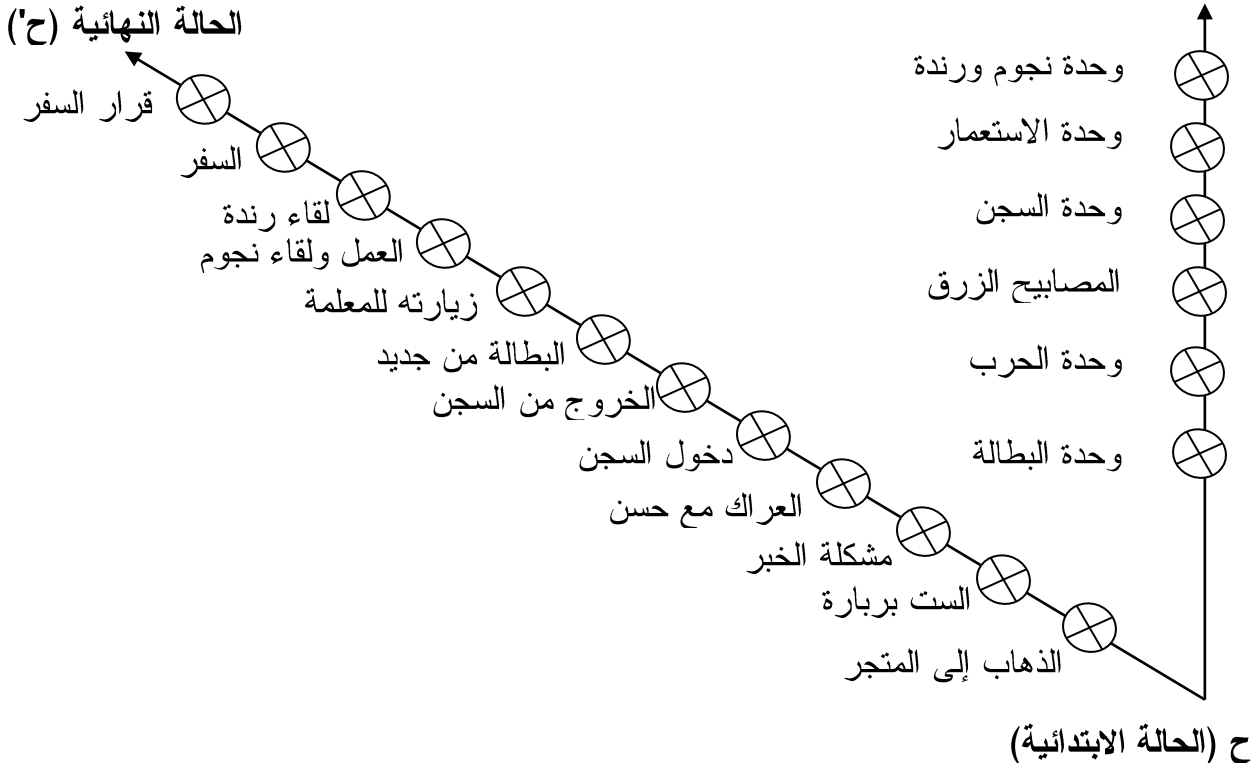
[4] – نفسه، ص282 .

إن القيمة الانسانية المتمثلة في حب رندة وحلمه في الزواج بها ساهمت بشكل كبير إلى دفع فارس الى أن يكون واحدا من جنود فرنسا في الحرب العالمية الثانية من أجل كسب المال الذي وعد به محبوبته، والذي لم يسعدهما بحفل الزواج بل أدّى به إلى النهاية المأساوية وهي الموت.

2-2/الوحدات التوزيعية:

النمط الثاني من الوحدات هو الوحدات التوزيعية "وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها بروب... إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض".[1]

وبالعودة إلى المسار السردي لفارس وجدناه كما سبق وأن ذكرنا أشبه برحلة يقف خلالها فارس عند محطات عديدة يمكننا أن نمثلها كما يلي:



[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 294.

3- الزمن:

يعد عنصرا الزمان من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية، فعلى نبضات الزمن تسجل الأحداث وقائعها، وفي قلب المكان وحيزه تتحرك الشخوص، وفي إطار اللغة ببعديها المكاني والزماني يتألف النص السردي.

وقد استنهض حنا مينه في روايته "المصابيح الزرق" الأمكنة والأزمنة للإدلاء بشهاداتها الحية فقام بوصف المكان بدقة مصور، وذكاء مؤرخ ،حيث قدم وصفا دقيقا للأحداث، وسردا منطقيا للزمان، بدقة متناهية في ذكر تفاصيل الشخصيات بملامحها وثقافتها وخصالها، مستخدما لغة سردية أدبية موظفا إياها بطريقة مثيرة جذابة أعطت للرواية طابعا متميزا.

لقد رسم لنا حنا مينه ملامح الحرب مجسدة في الوطن سوريا بعبق مدينة اللاذقية ودروبها وهمة سكانها، إلا أنه رغم هذا الجانب المظلم انقشعت شمس الحرية على ديجور الاحتلال وثارت الأمكنة والأزمنة للإدلاء بشهادتها الدامغة واعتلت ابتسامة الفرح معلنة يوم التحرير.

- **زمن الأحداث:**

في هذه الرواية نجد تداخلا كبيرا بين زمن الحاضر الذي به نطقت الرواية وبين زمن الماضي، وهو الزمن الفعلي لأحداث الرواية، ذلك أن الزمن فيها له ارتباط وثيق بحياة الانسان عامة، وبحياة الانسان السوري خاصة وكيف لا، ولهذا الزمن ارتباط بقضية الوطن العربي ككل، هذا الزمن الذي يذكرنا بالماضي الأليم المرير وهو زمن الحرب العالمية الثانية ونهايتها المشحون بالمعاناة والقهر والهموم المشتركة بين البشر جميعا.

وذلك عبر الإشارة الزمنية الصّريحة لبدء تلك الحرب صبيحة الثالث من أيلول عام (1939م) في مقطع من مقاطع المتن الحكائي: "**لم يكن فارس في بدأ الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر ...**"[1].

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص18.

- **الزمن الطبيعي(الموضوعي):**

فالزمن الموضوعي هو الزمن الذي نستدل به بالساعات والتقاويم وهو مستقل خبراتنا الشخصية للزمن لأنه يتجلى بصفة تتعدى الذات لأنه زمن مطابق للترتيب الموضوعي في الطبيعة ويتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان) أي يتحرك الزمان ويتعاقب محددا للطبيعة الأرضية نتيجة الحركة "[1]، فالزمن الطبيعي في رواية "المصابيح الزرق" مرّ عبر سلسلة من الأحداث من خلال مجريات القصة بداية من قول الراوي: "**وفي ذلك الصباح رأت اللاذقية منظرا عجباً ...**"[2].

نلاحظ هنا إشارة إلى تحديد الفترة التي كان فيها المنظر جميل وبداية يوم جديد أي الفترة الصباحية بعدها ينتقل إلى الفترة المسائية يقول الراوي: "**ذهب المساء يطوف في الشارع**"[3]، كأنّ الكاتب يريد أنّ يلفت انتباه القارئ إلى تتبع خطى فارس لحظة بلحظة ليعايش الأحداث برمتها، يقول الراوي: "**وحين عاد فارس في نحو التاسعة ليلا...**"[4].

نلاحظ هنا انتقال الزمن طبيعيا من الصباح إلى المساء وصولا إلى الليل، ثم يتوقف برهة لاحتساب الدقائق التي استولى فيها الخوف على مشاعره، فأحس بطعم الوقت الذي يفوح من داخل السجن، وقسوته وسطوته، هذه ه الدّقائق التي احتسبها فارس بالساعات والأعوام، وهذا من خلال قول السارد: "**ومضت دقائق...**"[5]، بعدها يصل احتساب الثواني الأولى فالثانية فالثالثة إذ يقول :"**... مضت ثانية، ثانيتان، ثلاث ثواني ...**"[6].

وكأن فارس هنا يفتّش بين الساعات والدقائق والثواني عن أمل، وفي وسط ضياعه في مكان غريب عنه جلس يراقب عقارب الساعة وهي تلدغ أفكاره.

---

[1] - مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2014، ص22.23.

[2] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص21.

[3] – نفسه، ص146.

[4] – نفسه: ص23.

[5] – نفسه، ص26.

[6] – نفسه، ص143.

فزمن الرواية الطبيعي متسلسل منتظم كانتظام أدراج السلالم في تصاعدها فمن طلوع الفجر إلى سطوع شمس النهار إلى عدّ ساعات وضح النهار إلى غروب شمس الظهيرة وصولا لمنتصف الليل يقول الراوي:"... **له السلطة المحلية منذ الفجر ... وفي مطلع النهار داعب السلطة أمل** "[1]، والملاحظ هنا هو اشارة في الغالب إلى يوم كامل من فجر اللاذقية إلى مطلع نهارها.

مع عدّ ساعات نهار ذلك اليوم بداية من قوله: "**بعد ساعة أمكن تعريف المظاهرة ...** وصولا إلى قوله: "**طوال أربع ساعات...**"[2]، والملاحظ هنا أنّها إشارة إلى انقضاء اليوم وحلول المساء حتى منتصف الليل.

ثمّ ذهب الكاتب إلى عدّ الساعات التي أنهكت كاهل فارس أثناء تواجده في السجن ويشير إلى انتهاء الليلة الثقيلة من خلال طلوع شمس اليوم الموالي على صخب وضوضاء حكام السجن بعد أن كان يفيق على صباح جميل مفعم بالأمل يقول السارد: "**وفي صباح التالي استيقظ...**"[3]، فمن صباح اليوم التالي إلى صبيحة أول اليوم من أيام الأسبوع وكأنّ الكاتب يريد إخبارنا بأنّ حياة السجناء جلها مشابهة لبعضها البعض لا جديد يعتريها يقول الراوي: " **وفي صبيحة أول يوم من الأسبوع الجديد...**"[4]، وبعد ذكره لأيام الأسبوع الجديد ينتقل إلى السنين كأنه أراد منّا أنّ نعيش مرحلة السجن التي مرّ بها منذ دخوله إلى غاية خروجه يقول: " **سنة ونصف سنة مرت إلى اليوم الذي وقف فيه فارس سنة ونصف بضعة أيام...**"[5].

ويتجلى الزمن الطبيعي أيضا في تعاقب الفصول والليل والنهار، حيث استطاع الكاتب تتبع أحداث الرواية وقصص أبطالها عبر الفصول الأربعة من خلال وصفه لحال

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص143.

[2] – نفسه ، ص149.

[3] – نفسه، ص151.

[4] – نفسه، ص157.

[5] – نفسه، ص 159.

الفلاحين في مدينة اللاذقية عند حلول فصلي الشتاء والصيف يقول الراوي: "**فإذا جاء الشتاء سكن المدينة ارتاح فلاحون من شرب، أمّا إذا جاء الصيف فقد حلت عليهم مصيبة كاللعنة** " [1]، وكأنّ الشتاء بالنسبة للفلاحين فصل راحة وطمأنينة وأرزاق بينما الصيف فصل شؤم وتعب وشقاء وقلة النعم، وأيضا نجد تعاقب الفصول طبيعيا من خلال فصل الراوي للنهر وجماله الأخاذ حيث رسم له لوحة فنية بديعة طرّزها بفرشاة الطبيعة عبر عن فصول السنة يقول: "**مخترعا الزرع الخضر في الربيع، وحقول القمح ذي السنابل الذهبية في الصيف والأعشاب الصفر، وفصلات الحصاد في الخريف...** "[2] فالكاتب يحرك الزمن بحركة الفصول، وتعاقب الليل و النهار.

فمن خلال ما سبق للتسلسل الزمني الطبيعي للرواية منذ بدايته إلى نهايته نلحظ أنّ الزمن يتعامل مع الرواية على الدوام كتدفق أحادي الاتجاه لا يرجع إلى الوراء البتة أي غير عكسي تماما فهو شبيه بتدفق ماء الشلال أو بشارع وحيد الاتجاه.

4-المكان من حيث الانغلاق والانفتاح:

تحتاج الرواية إلى مكان تقع فيه الاحداث، وهذا لكي تنمو وتتطور، والمتأمل في أنواع الامكنة في الرواية يجدها تتوزع إلى فئات : فئة الأماكن العامّة(أماكن الانتقال)، وفئة الأماكن الخاصة (أماكن الإقامة).

وقد ميز حسن بحراوي بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بقوله: "**أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والاحياء وغيرها....**"[3]

فأماكن الإقامة هي الأماكن المغلقة، وهي خاصة بالشخصيات، وقد تكون اختيارية (البيت، الغرفة ..)، أو اجبارية (السجن مثلا..)، أما أماكن الانتقال فهي الأماكن المفتوحة التي يرتادها الناس حين مغادرتهم لاماكن إقامتهم (شوارع، مقهى، أحياء شعبية....).

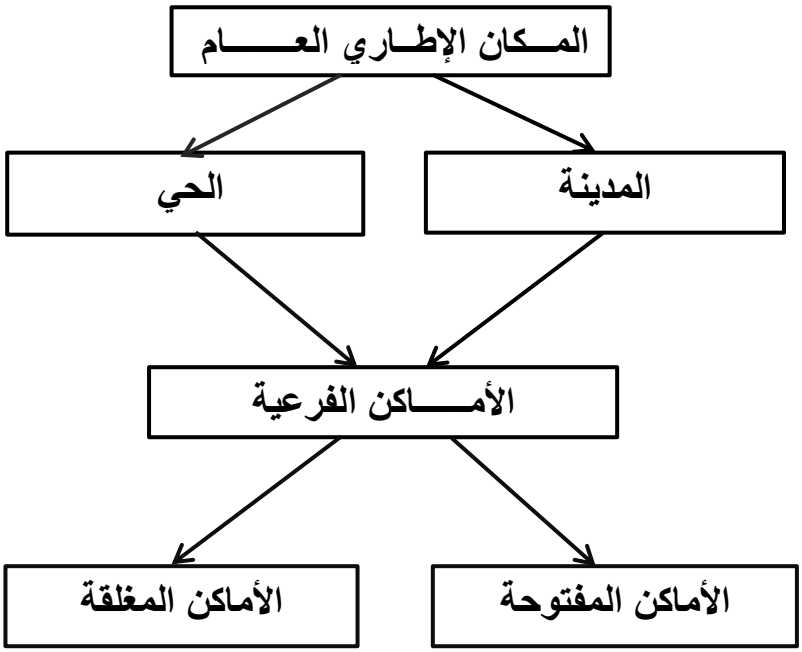
---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص 56.

[2] – نفسه، ص 57.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص40.

وقد ارتبطت رواية المصابيح الزرق بالإطار المكاني ارتباطا واضحا، إذ قام الكاتب بتصوير الأماكن، بدءا بالمكان العام للأحداث (المدينة والقرية تحديدا اللاذقية) مرورا بالأماكن الفرعية (الشوارع والمقاهي والأسواق والبحر...)، مقدما معالمها، سواء ما تعلق منها بالأماكن المغلقة أو المفتوحة وفيما يلي خطاطة توضح دراستنا للأماكن في رواية المصابيح الزرق:



4-1/ الإطار المكاني العام: المدينة/ الحي:

4-1-1/ المدينة/اللاذقية:

برزت مدينة اللاذقية، مكانا مركزيا تدور فيه رحابة الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات حيث تبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعتها وبساطتها وعفويتها وعمقها من خلال أزقتها وشوارعها الضيقة الملتفة، وحركة الناس التي تملأ المكان، حيث يتحدّون الواقع، ويسعون إلى تغييره، ويتحدّون مظاهر الطبيعة القاسية، ويظهر هذا من خلال ما يبرزه السارد في الحوار الذي دار بين الشخصيات:" **كان فارس يصغي إلى هذا الغزل الملتهب بانطاكية ويفكر: إنه يكذب، أمعقول ان أنطاكية أجمل من اللاذقية، أبدا هذا غير ممكن، ومن شدة**

تأثره بما سمع، فإن دافعا انانيا، ينبع من حبه لبلده هو الآخر، كان يدفعه على المعارضة"[1].

دفعت المدينة في ظل الحرب بسكانها إلى التشرد والبؤس والعطالة والفقر، فتحولت هذه الأخيرة إلى فضاء للتسكع والفوضى والقذارة. والمضايقات ومصادرة حرية الأفراد والاعتداءات الجسدية، والملاحظ أن السارد لم يولي اهتمام كبيرا لذكر المدينة وإنما أشار إليها بطريقة خاطفة للأنظار فقط، ربما لأنه أراد تصوير حياة كاملة تلعب فيها أزمة الحرب دوراً كبيراُ على كافة أقطار الأمة العربية.

4-1-2/ الحي/ حي القلعة:

مكان نشأة الإنسان ويعد "النواة الأولى للقرية، والبلدة، والمدينة ويعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء والحنان والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى" [2].

الحي الذي تجري فيه أحداث القصة ومشاهدها هو حي القلعة "**هذا الحي المحافظ على بداية تكوينه هو حي القلعة الواقع على كتف هبة كبيرة، انتشرت البيوت والأكواخ في سفحها وعلى خاصرتها**"[3]

كما يذكر السارد أن سكان الحي بازدحامه هو عبارة عن خليط اجتماعي من السكان بأفكارهم وعاداتهم ومهنهم إذ نجد بينهم:" **البائع المتجول، وناقل الحجارة، وبائع الكاز والكازوز، والخبز والكعك، وماسح الأحذية، والعامل ، ومن لاعمل له....**"[4].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص222.

[2] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنـــان، ط 1، 1994 ، ص195.

[3] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص29.

[4] – نفسه ، ص30.

يوحي هذا المشهد بحجم المعاناة التي يعيشها سكان الحي في ظل الظروف القاسية كالبطالة السافرة، وحالة التعطل الظاهر التي يعاني منها تقريبا أغلبية سكان الحي.

4-2/ الأماكن الفرعية:

4-2-1/الأماكن المفتوحة:

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، إذ إنها تساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[1]، "من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء"[2].

- **الشارع:**

حضر الشارع في الرواية حضورا كبيرا على اعتبار " أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية،" فهي التي ستشيد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها وروحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[3]، وأول إشارة إلى الشارع كانت من خلال الحديث عن البطل فارس، حين خروجه من البيت وهو لا يعلم إلى أين وجهته بالضبط وهذا ناتج عن حالة الضغط والقيد التي يشعر بها، مما أدى إلى ضيق رؤيته و التخبط في الطرق تائها إلى حد ضياعه في الشوارع الفارغة، ويظهر هذا من خلال قول السارد: "**كان الزقاق مقفرا إلا من بعض الصبية، اتخذوا من المنعطف مقمرة، وقد حدثته نفسه بمشاركتهم ما دام أنه يتسكع كصبي متشرد..**"[4].

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 79.

[2] – فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة – الحصار– أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1 ،2003 ، ص 80.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص79.

[4] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص42.

- **المقهى/ المقمرة/ الخمارة:**

يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في الرواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، وأنموذجا مصغرا لعالمنا[1]، فهو بيت الألفة العام الذي "يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة، ودون مواعيد مسبقة"[2].

تبرز المقهى في حي القلعة فسحة خلاقة تقدّم تفاعلا ملموسا بين شخصيات الرواية كما مثّل ملاذا للتجمع وقت الفراغ، استوعب جميع سكّان الحي دون شروط ودون مواعيد، وأشار إلى أنه يتقاسم الوظيفة مع الخمارة والمقمرة، وهذا من خلال المقطع السردي التالي: "**أمّا المقهى فقد كان في حقيقته مقمرة وخمّارة، وكان المقامرون فيه هم الشّاربون ذاتهم...**"[3].

- **السوق:**

السوق مكان تجاري تختلف بنيته الهندسية والعمرانية تبعا للمكان الواقع فيه سواء أكان قرية أم مدينة وهو ليس مكانا للتبضع فحسب وإنما أيضا للإلتقاء والحوار الاجتماعي المتبادل [4]، ولا تبرز السوق هنا مكانا تجاريا فحسب، وإنما تعد أيضا مكانا إعلاميا تذاع فيه رحابة مختلف الأخبار، ويتجمّع فيه الناس للاستمتاع بما يقصون من حكايات تنسيهم بعضا من همومهم وهذا ما يوضحه المشهد في الرواية:

" **فإذا مرّ ثرى اختلف أهل السوق في حديثهم عنه ونالوه – غالبا بعد – بغير قليل من الهزء، وقام أحدهم فقلّد مشيته ...**"[5].

---

[1] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص195.

[2] – نفسه، ص199.

[3] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص42–43.

[4] – فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع سابق، ص 88.

[5] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص30.

- **البحر:**

البحر كفضاء جغرافي مفتوح يُظهر أفكارا وأبعادا سياسية واجتماعية واقتصادية وإنسانية، فعلاقته بالإنسان علاقة الذّكرى والكدح، هي معانقة الفرح والحزن، هو مكان يرسم جسدا الحياة في المدينة بتقلباتها وأسرارها وسكانها وهذا مما توضّحه الصورة السّردية التالية: "**وكان البحر يبدو من أعلى الهضبة كصحراء لا نخوم لها، ممتدا بزرقته إلى مالا نهاية، ينطوي صدره على كل أسرار المدينة وفضائحها...** [1].

- **دكان المختار:**

خصص هذا الدكان لمختار حي القلعة كمقر لعمله، وهذا يدل على انفتاح هذا المكان على العالم الخارجي، إذ نجد أن الدكان عموما يستقبل جميع سكان الحي وهذا ما يوضّحه منظر الحشود، وهم ينتظرون دورهم للحصول على بطاقات الأعاشة، ويرصد معاناة هؤلاء الناس، وهم يكابدون من أجل لقمة العيش بأسلوب يثير إحساس القارئ و يدفعه إلى الإشفاق عليهم وبخاصة أن المكلف بتوزيع البطاقات شخص انتهازي وظالم، وهذا ما يرصده السارد من خلال المقطع السّردي التالي: "**كانت الضجة والأصوات ودخان السكاير، وتمتمات العجائز، وبعض الشتائم النزقة الخافتة تعلو من كل صوب، والمختار يجهد ليحارب على جبهتين، يكتب ويتكلم في آن واحد...**" [2].

- **الكنيسة :**

لم تبرز الكنيسة في هذه الرواية إلا لفظا من خلال الحديث عن احدى الشخصيات وهو «بشارة القندلفت » خادم الكنيسة "**كان بشارة القندلفت هذا خادما قديما في إحدى كنائس المدينة ...**"[3].

كما برزت في موضع آخر:**استفادت الأم من توقف زوجها عن الكلام فقالت معاتبة : – لماذا لا تأخذ فارس إلى الكنيسة؟، دعه يسمع الانجيل** [4].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص29.

[2] – نفسه، ص75.

[3] – نفسه، ص83.

[4] – نفسه، ص205.

ولعل السارد قد أشار إلى الكنيسة لما تحمله هذه الأخيرة من إشارات ودلالات التسامح الديني، والانفتاح على الآخر والإيمان بالتعدد وحرية المعتقد.

وهناك أماكن لم يرِدْ على السارد وصفها حيث لم يذكرها إلا لفظا وهي: المستشفى المقبرة، الميناء، النادي الذهبي.

4-2-2/ الأماكن المغلقة:

المكان المغلق: هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين لذا، فهو المكان المؤطّر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر[1].

- **البيت/ الدار/الخان:**

يولي السارد اهتماما خاصّا بهذا المكان المغلق لكونه الخلية الأساسية التي تتجمع فيها شخصيات القصة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية،إنه يمثل "كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا"[2]، وهذا البيت كان فيما مضى عبارة عن خان ولايزال يحمل دلالات هذا الخان، وهذا ما يوضّحه السّارد من خلال قوله:

"**وهذه الدار التي كانت فيما مضى خانا، مازالت تحمل طابع الخان، ويستطيع المرء من الوهلة الأولى أن يلحظ مرابط البهائم ومعالف الرواحل في جوانبها...**"[3].

ويجدر بنا أن نشير إلى أن هذه البيت المتواضع تتفرع منه عدة غرف تقطنها شخصيات القصة البسيطة، بما يحيط بها من رداءة واهتراء، اذ يظهر هذا من خلال

---

[1] – ينظر: فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع سابق، ص 163.

[2] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ط1 ، د/ت، ص 106.

[3] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص28.

وصف السارد لبيت البطل والذي هو عبارة عن غرفة داخل الخان مثله كمثل بيوت باقي الشخصيات، وهذا ما يبرزه المشهد التالي:

فقبالة غرفتهم تسكن عجوز قروية اشتهرت بأم صقر... [1].

- **بيت الصفتلي/القبو:**

هذا المكان هو مكان منفصل عن الخان وسكّانه وهو مكان اضطراري تعيش فيه هاتين الشخصيتين فرضته عليهما ظروف الحرب وأحداثها، إنه عالم الظلمة والرطوبة الشديدة حيث تتقلب فيه أوضاع الجسم والنفس "**جلس الصفتلي في بيته الذي يشبه المغارة...**"

وفي أعلى فتحة المنور بدت بقعة من الشمس على الجدار، فقال لزوجه:

- انظري ...قلت لك أن بيتنا تدخله الشمس.

فقالت زوجته التي تشكو الروماتيزم:

- ضع يدك على الجدار وتلمس الرطوبة [2].

- **السجن:**

يظهر السّجن هنا فضاء يتميّز بالانغلاق والضيق، ذو مساحة محدودة، وهو فضاء انفصال عن العالم الخارجي، إذْ "يعيد بناء الانسان و يصوغه من جديد، حسب قوانينه وأنظمته"[3]، إذْ ترتبط دلالة السجن هنا في الحصول على لقمة العيش، فالبطل يقدم على ضرب حسن الفران الذي استبدت به هو الآخر شهوة وحشية طاغية للربح، كما ارتبطت أيضا بلحظات التوتر والقلق، بسبب الإزعاج المتعمد وطول الانتظار في طوابير الحشود قام بفعله هذا الذي قاده إلى دخول السجن مع شلة أخرى من سكان الحي، وهذا من خلال المقطع السردي التالي:

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص31.

[2] – نفسه، ص228.

[3] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص317.

"**وقد زاد في تهيج الناس تدخل الشرطة، واجتذب تدخلهم الذين كانوا يتفرجون وهكذا تحولت المعركة عن اتجاهها الاول، ولم تعد بين فارس وحسن حلاوة الفرّان، بل بين رجال الشرطة والشعب**" [1].

والسجن في هذه الرواية وسيلة استخدمها الرّاوي كوسيلة استعملها المستعمر لمعاقبة كل من وقف في وجه الظلم والقهر، حيث جسد هذا المشهد حجم المعاناة التي تعيشها الطبقة المسحوقة في البحث عن لقمة الاكل والكرامة.

- **معمل الريجي "القبو":**

يمثل القبو مكانا يرتبط وجوده بالعمل، وهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس ضد الشخصيات العاملة فيه ،من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته، وأيضا من خلال معاملة صاحب القبو ضد العاملات به، بالإضافة إلى الضيق والرطوبة والروائح الكريهة الخانقة الناتجة عن جرد عيدان التبغ "**وفي جو القبو الكبير المستطيل كنفق طويل ينعقد غبار يتصاعد من كل صوب، ويتكاثف ذرات ذرات فيثقل الهواء ويجعله نِيكُوتِنِياً...**"[2].

كما تكشف الرواية عن العنف والإذلال الذي يمارسه صاحب القبو ضد العاملات فيه، فقد جاء في إحدى الحوارات التي جمعت إحداهن بصاحب المعمل:

ونادته عاملة صبية :

- **يا رشيد أفندي ..**
- **نعم يا خانم**
- **إسمي زنوبة..**
- **لا إسمك بلوطة قردة كلبة .أي؟**

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص116.

[2] – نفسه، ص118.

وقالت العاملة:

- **ولماذا تشتمني؟**

فنظر إليها غاضبا وتوجه إلى مكتبه وصاح:

- **نصف يوم حسم..**[1].

ويكشف هذا المشهد أن صاحب المعمل قد زرع الرعب والخوف في نفوس العاملات بنزعته الشريرة مما جعل المكان لا يبعث على الراحة والأمان لما قاسته هذه الشخصيات من أنواع الظلم والتسلط، إضافة إلى الظلم الممارس من طرف الاستعمار وظروف الحرب الخانقة.

يتوضح من خلال هذه المشاهد أن العاملات مسجونات في قمقم كبريائهن الجريحة وعزة نفسهن المهانة حيث لا تستطعن الوقوف في وجه هذا الظالم فتفقدن عملهن والذي هن بأمس الحاجة إليه في ظل الظروف القاسية التي يعشنها.

أما باقي الفضاءات التي وردت في الرواية فقد أشار الكاتب لبعضها سريعا أثنـــاء السرد وأهمل رسم صورة لهذه الأماكن، من ذلك مثلا النادي في قوله: "**وحين بلغ الموضع الذي يعرف أن النادي يقوم فيه، توقف لحظة قبل أن يدخل...**"[2].

وكذلك الأمر في المستشفى "**وكان المستشفى الكبير ذو الآجر الاحمر القاني محاطا بحقول التين والليمون والزيتون...**" [3].

والأمر نفسه للميناء: "**ولم يسمح لفارس بالخروج من الميناء...**"[4].

وحري بنا أن نؤكد أن ما اخترناه من بنى مكانية (مفتوحة أو مغلقة)، تمثل أكثر التمظهرات المكانية كثافة وتواترا في رواية المصابيح الزرق، إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: ما هي الآلية التي استعان بها الروائي في تقديمه لهذه الأمكنة ؟ وهذا السؤال ستتم الإجابة عنه في الفصل الآتي من البحث من خلال الكيفية التي مُسرِحَت بها هذه الرواية.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص119.

[2] – نفسه، ص189.

[3] – نفسه، ص263.

[4] – نفسه، ص290.

الفصل الثاني

البناء الدرامي لرواية المصابيح الزرق تقنيات مسرحة الرواية دراسة تطبيقية

تمهيد

أبعاد الشخصية الدرامية في رواية المصابيح الزرق

أبعاد شخصية البطل

الشخصيات المساعدة البارزة

الزمن الدرامي

تجليات الصراع من خلال الحوار

الفضاء الدرامي والتأثيث الروائي

تمهيد:

لقد شهدت التجارب المسرحية العربية عبر مسارها الكثير عمليات المسرحة التي بنيت من خلالها على الأعمال المسرحية بالاستناد إلى أعمال أدبية أثبتت جدواها فكريا وفنيا واستأثرت باهتمام القراء، فكان لها حظ التوسع من حيث التلقي بتحويلها عبر قنوات عديدة إلى نص أدبي ممثل على خشبة المسرح، وسنقف عند رواية "المصابيح الزرق" وهو عمل أدبي معد بمسرحة رواية المصابيح الزرق لشيخ الرواية السورية لحنا مينا.

إن كل اللحظات في المسرح آنية حية تتحقق بواسطة شخصيات تنفعل، وتتكلم، وتتحرك وتتخذ قرارات خاطئة أو صحيحة في حضورنا، إذ تتحول الشخصية المسرحية إلى علامة عن طريق الممثل على خشبة المسرح، حيث العرض المسرحي يجعل الشخصيات المتخيلة الموجودة في النص تتحول من كائنات ورقية إلى كائنات حية عن طريق الممثل لذلك إذا أردنا دراسة أي شخصية روائية معدة للتمثيل على خشبة المسرح يجب أن ننظر إليها من خلال أبعادها الثلاثية؛ البعد الجسمي(الفيزيولوجي)، والبعد النفسي (السيكولوجي) والبعد الاجتماعي.

هذه الأبعاد هي التي نبني حكمنا الأول عليها" لأنها بمثابة الأضواء الكاشفة عن الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات والمثيرة للبواعث القارة في داخلها والدافقة لها على سلوك هذا المسلك واتخاذ هذا الموقف دون ذاك"[1].

البعد الجسمي(الفيزيولوجي):"ويتمثل في الجنس(ذكر، أنثى)، وفي شكل الإنسان وحسنه ووسامته وظهور أنفه، أو صغره، استدارة وجهه أو استطالته وطول عنقه أو قصرها وبدانته أو نحافته ولون بشرته وعينيه وشعره وأسنانه"[2].

البعد النفسي والاجتماعي:" يقصد علماء النفس بالبعد النفسي الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني، ويتداخل هذا البعد مع البعد الاجتماعي، ويؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر

[1] – نجية طاهري: بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجيستير، الأستاذ المشرف، عبد الرزاق بن السبع، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010، ص108.

[2] – عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية – الشخصية– دار الكتاب العربي، الجزائر، د/ط، 1999، ص23.

فالطباع رغم أنها فطرية تتأثر بالتربية والبيئة والجانب العقلي وتنمية الثقافة والتربية ويعمد الكاتب في وصف البعدين النفسي والاجتماعي على إبراز بعض المقومات وهي:

أ – **البيئة الاجتماعية والطبيعية:** فهي تؤثر في طابع الفرد وسلوكه، وأخلاقه وكل بيئة تختلف عن الأخرى، فمثلا البيئة الصحراوية تختلف عن البيئة الجبلية وكذلك بيئة الريف تختلف عن بيئة المدينة"[1].

ب – **الجانب الانفعالي الوجداني:**" هو الجانب الثاني من المظهر النفسي إلى جانب الذكاء وهو من أعقد الجوانب وأكثرها غموضا في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته الوراثية الأخرى غير العقلية كخفة الروح والمزاج والطباع وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات، فالشخصية قد تكون في مختلف مراحل حياته من حالات الفرح والحزن والألم والحب"[2].

1–أبعاد الشخصية الدرامية في رواية المصابيح الزرق:

شخصية البطل فارس:

البعد الجسمي الفيزيولوجي: يعرض لنا حنا مينه في روايته بطله فارس على أنه صبي في سن الفتوة اليافعة، إذ هو في سن السادسة عشر من عمره، ويظهر هذا من خلال قول الراوي:" **لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر، كان صبيا يافعا في السادسة عشر من العمر**"[3].

هنا يحصل لنا أول لقاء مع هذه الشخصية ثم نجد إشارة ثانية تشير إلى سماته المادية التي جاءت على لسان والده ومريم السودا إذ يقول والده: " **لقد تغير، فصلُب عوده واكتملت فتوته، ونبت شاربه**[4].

بينما لاحظت مريم السودا أنه لم يقبّل يدها بعد الاغتسال فقالت:

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص24.

[2] – نفسه، ص25.

[3] – نفسه، ص13.

[4] – نفسه، ص177.

- **هل نسيت؟**

وضحكت وأضافت:

- **لقد كبرت، الغربة صيّرتك رجلا** "[1].

نلاحظ أن الراوي لم يحدد الملامح الدقيقة لهذه الشخصية كي نتعرف إليها أكثر واكتفى بتلك الملامح المقدمة فقط، ففارس هنا كان صياغة لمجموعة كبيرة من أبناء المدينة الذين كانوا مثله، وفي مثل وضعه يحملون بدرجات متفاوتة آلامه وطموحاته، أي أن فارس شخصية تلخص جيلا بأكمله خلال الحرب العالمية الثانية .

البعد الاجتماعي: كان فارس قبل الحرب يشتغل في متجر يديره عسكري متقاعد إلا أنه يفاجأ بأن هذا الأخير مطلوب إلى الحرب وأنه مضطر لأن يقفل متجره وبالتالي يفقد فارس عمله ويصبح عاطلا عن العمل، إذ يظهر هذا من خلال قول السارد:" **وقد ذهب صبيحة اليوم الثالث من أيلول سنة 1939 إلى بيت معلمه، كان يعمل في متجر يديره عسكري متقاعد، فوجده متجهم الوجه، مربد السحنة كمن نزلت به كارثة...**"، ثم يقول:"**... وقد ذكرت معلمتها أنه مطلوب للحرب**".

لم تزد هذه الأخبار المريعة على أن دفعت فارس إلى طرح السؤال التالي:

- **والمتجر؟**
- **سيقفل.** [2]

وكانت هذه هي البداية حيث أصبح فارس عاطلا عن العمل نزل عليه الخبر كالصاعقة الأمر الذي فرض عليه الاستعداد لمواجهة ثقل الحياة القادمة وقتامتها، إذْ كان من عائلة فقيرة يعيش مع أسرته في بيت تشترك فيه عدّة عائلات على مستوى واحد من الفقر، والذي هو في الواقع ليس إلا حجرة واحدة لسكن جماعي، " وبما أن بيت الإنسان امتداد له فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص ن.

[2] – نفسه، ص19.

تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"[1]، فمن خلال بيت فارس نستطيع معرفة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية إذْ يقول السارد:" **لم يكن بيت فارس في الواقع سوى غرفة واحدة، تقع إلى يمين الداخل في دار كبيرة، متعددة الغرف، تقطنها أسر العمال والعاطلين، والقرويين النازحين حديثا إلى المدينة...**" [2].

ومن خلال الغرفة الوحيدة التي تقطنها أسرة فارس يصف لنا السارد حالة الفقر التي تعيشها إذْ يقول: "**كان الفقر يطلّ من كل ناحية في البيت، وعبثا جهدت والدته لإخفائه فمن طربوش والده العتيق، المعلق على مسمار صدئ، تتدلى شرابته دون حراك، ومن الشرشف الكبير الناصل اللون، تطل ثقوب كأحداق فارغة في جماجم عظيمة، ومن الحيطان التي اصفر بياضها بسبب الدخان، من كل ذلك تتبدى حالة من العسر...** " [3].

من خلال هذا المقطع الذي يصف فيه السارد بيت فارس تتضح الصورة المعبرة، والناقلة الشارحة، والمفسرة للحالة الاجتماعية للشخصية البطلة، والملاحظ أن السبب الرئيسي لكل هذه الظروف الاجتماعية القاسية هي الحرب التي انعكست سلبا على مظاهر الحياة الاجتماعية في مدينته، وصاغت واقعا إنسانيا مرّا لتكون ثائرا موجِّها وموجَّها لنحافة عوده، وقلة حيلته، ومعاناته الذاتية، لأنه لم يكن يعرف عن شبح هذه الحرب شيئا.

فارس شخصية بسيطة متعلمة ذات حظ قليل من المعرفة، حيث لم يذكر الراوي المستوى التعليمي لبطله إلا أنه بيّن للقارئ أنه يجيد القراءة والكتابة، ويظهر هذا من خلال مكوثه في السجن إذ يقول: **على جدران الغرفة عبارات وأشعار مكتوبة بالرصاص تركها الذين مرّوا من قبله، تذكارا لمن سيأتي بعدهم، وقد استقرّت نظراته على البيت التالي:**

يا ظلام السجن خيّم ... إننا نهوى الظلاما...

---

[1] – مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتابة، دمشق، د/ط، 2001، ص50.

[2] - حنا مينه: المصابيح الزرق، ص28.

[3] – نفسه، ص252.

وإلى أسفل قليلا وبخط آخر يختلف، وجد بيتاً ثانياً:

ليس بعد السجن إلا نور فجر يتسامى [1].

وفي موضع آخر يقول:" **فتّش في جيبه عن قلم ليقوم ويكتب كسواه فلم يجد، عندئذ انصرف إلى قراءة ما هو مكتوب**"[2].

كما نلاحظ أن مستواه المعرفي محدود وهذا ما يبيّنه المقطع الحواري الذي دار بينه وبين نجوم حول الذهاب إلى ليبيا حيث كان فارس لا يعرف شيء عنها سوى أنها بلد بعيد.

قال فارس لنجوم:

- **أين نذهب؟**
- **إلى ليبيا...**

كان هذا الاسم يمثل في ذهن فارس بلدا بعيدا، يجهل موقعه، لكنه سمع به في الأيام الأخيرة.

- **وماذا في ليبيا؟**
- **وماذا تظن أنت؟**

فقلب فارس شفتيه ومطهما، ولاحت في قسمات وجهه مسحة من عدم الرضا بسبب تخلفه في الفهم والجرأة عن صاحبه نجوم[3].

كانت علاقاته الاجتماعية مع أسرته وجيرانه جيّدة فالكل كانوا يحبّونه، وكان يحبّ مرافقة الصفتلي إلى الصيد، وكان هذا الأخير يعمه الصبر، والقناعة بالقليل ليجعل منه رجلا نافعا لنفسه ولغيره.

---

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق، ص151.

[2] – نفسه، ص152.

[3] – نفسه، ص249.

قال الصفتلي ناصحا:

- **إذن فتعلم الصبر**"[1].

بالإضافة إلى المعاناة التي كان يعيشها بطلنا فقد كان يحمل على كتفيه النحيلتين مهمة رب البيت الثاني بعد والده، إذ كان ينفذ كل ما يطلبه منه ويُجهد نفسه كي يؤديه، خاصة بعدما كشفت الحرب عن أنيابها وانتزعت النقاب عن وجهها، فبعد أن فُقد الطحين من الأسواق اشتد طلب الناس على الخبز وأصبح الحصول على هذه المادة من أصعب الأمور فطلب منه والده التكفل بإحضار الخبز بما أنه يعيش فترة من العطالة عن العمل، وكذا ليجنب أمه مشقة الانتظار في طوابير الحشود، ويظهر هذا من خلال المقطع الآتي إذ يقول السارد:" **ولكي يجنب أبو فارس زوجته مغبة الانتظار الطويل أمام الأفران، عهد إلى ابنه بابتياع الخبز، وجعل هذه المهمة كل شغله اليومي...**"[2].

نلاحظ أن حنا مينه لم يكترث كثيرا بوصف السمات المادية للشخصية البطلة، وقد يكون هذا بدافع من الرؤية الغالبة عليها التي لا تركز على الفرد إلا لتقدم من خلاله حركة المجتمع وعلاقاته، كما أنه اختار بطلا من الطبقة الفقيرة البسيطة ربما لأن الفقراء هم من يحملون على جباههم بوادر المستقبل، وهم من سيغيرون المجتمع.

البعد النفسي: في بدء الحرب كان فارس انسانا عاديا بلا رسالة أو قضية، إلا أن انغماسه في معترك الحياة والواقع من حوله جعله يتفاعل مع هذا الواقع فيتحول ويتغير وينمو، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:" **لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر...**"[3].

لكن بعد مجيء الحرب أصبح فارس يعيش متأرجحا بينه وبين صراعه النفسي وخاصة أن هذه الحرب كانت سببا رئيسيا في فقدانه لعمله، مما جعل هاجس العطالة

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص59.

[2] – نفسه، ص109.

[3] – نفسه، ص18.

يتكرّس كيانه علقما مريرا غلّف كامل حياته، ويتضح هذا من خلال قول فارس:" **فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء...**"[1].

وتسهم كل هذه الظروف التي خاضها الحرب والبطالة، والفقر في دخوله السجن هذا الأخير الذي حوله من شخص بسيط ساذج إلى رجل في مرحلة اكتمال للوعي بما يدور حوله، فقد ساهم في اكسابه الكثير من المعارف، كما ساهم في ارتياد مجاهل عالمه الداخلي، وتعريته من مشاعر الخوف والطفولة" **وقد شعر خلال الساعات التي تقضّت على توقيفه أنه كبر سنوات. أصبح يعي أشياء كثيرة، لكنّه لم يستطع سبر غور هذه الأشياء....إنّه خائف وشجاع ومضطرب...**"[2].

بعد خروج فارس من السجن حاملا في نفسه نوعا من الشهامة والرجولة، يعود إلى شبح اليأس والإحباط لأن كل مساعيه في الحصول على عمل من أجل الزواج بحبيبته رندة قد باءت بالفشل الذريع، وفي وسط هذا الجو المشحون يتضاعف إحساس فارس بمرارة الضياع، وتظل فكرة الحصول على عمل مهيمنة على ذهنه لشعوره بأنها الحل لكل أزماته التي يعيشها بقوله: "**لابد من تدبير عمل ألم يكفني ما تعطلت**"[3].

ازداد مزاج فارس اسودادا، وتلبسه شعور باليأس خاصة عندما فكر في رندة فالزواج يحتاج إلى العمل لكن اليأس تغلب عليه في قوله: "**لا يليق بالفقير أن يتزوج**"[4].

من هذا المنطلق كان نبذ فارس لهذه الحرب التي لم ينجم عنها سوى ذاتية خائفة ممزقة، ضائعة، شاردة، ومن ثم كان إحساسه بالقلق إزاء مستقبله ومحبوبته، إذ يجد فارس نفسه أمام اختيار صعب يدفعه للبحث عن ذاته من خلال مواجهة ظروفه، هذه الأخيرة التي دفعته بالتوجه لأرملة معلمه من أجل الحصول على العمل، ويوفق أخيرا إلى

---

[1]- حنا مينه: المصابيح الزرق المصدر ، ص19.

[2]– نفسه، ص127.

[3]– نفسه، ص182.

[4]– نفسه، ص191.

عمل لا بأس به بمساعدتها، ويتمثل هدا العمل في مصلحة الدفاع السلبي كمناظر على العمال، حيث اتخذته بالمقابل عشيقا لها.

وقالت السيدة:

- **وجدت لك عملا.**

وقال فارس مضطربا :

- **شكرا.**
- **العمل في مصلحة الدفاع السلبي .. مناظر على العمال** [1].

ثم قالت:

- **تعال مساءا لأخذ الرسالة إذن.**
- **في أي ساعة؟**
- **في أي ساعة تشاء.**

ثم استدركت:

- **تأخر قليلا ... أخاف أن تأتي ولا تكون الرسالة جاهزة** [2].

لقد كان الثمن خيانته لرندة مع أرملة معلمه من جهة، ومن جهة ثانية خيانة للوطن بتصرفه هذا، وبعد شعوره بالندم لخيانة حبيبته رندة مع الأرملة تتلبد الأفكار في نفسه مؤسسة لحالة إنسانية تطحن كيانه، وتتشظى مشاعره لتغدو قصة متناثرة يلم شملها ضميره تغطية لواقع إنساني في تعرية لواقع متأزم متهاو، إذ يقول السارد:" **وفكر برندة وقال:**

"لن أراها بعد اليوم.. أنا لا أستطيع الذهاب إلى الحي ولا أريد مخافة والدي أحس بالندم والغرابة والعذاب، وراح يبحث على النسيان.."[3].

---

[1]– حنا مينه: المصابيح الزرق، ص226.

[2]– نفسه، ص228.

[3] – نفسه، ص239.

وبعد رفضه لمعاشرة الأرملة قامت بالحلول بينه وبين عمله ليستفيق مرة ثانية على كابوس البطالة، وهكذا تغزوه الأسئلة، باحثة عن غاياتها وإجاباتها المقنعة، لتعيش نفسه حالة صعبة تنبئ بهشاشة تجتاح نفسيته، وتعبث به لينحني لها قهرا، وغصبا لا طوعا.

بعد هذا لم يبق له أي شيء سوى السفر قال: " **فأما الآن أرى كل شيء من الماضي ...صرت أنا بلا ماض... ولم يبق إلا السفر**"[1].

"**ضاع كل شيء: الأهل والحبيبة والعشيقة والكرامة .. شيء واحد بقي: أن يسافر في الحرب، ويموت فيها**"[2].

واستمرت معاناته في حياته مع السلطة مع العائلة مع الوطنية، مع أرملة المعلم مع رندة، مع المستقبل، مع العمل، مع المكان، وتدريجيا كانت كل هذه الحوادث سببا في انسلاخ فارس الجديد عن فارس القديم مما جعله يفكر في السفر إلى ليبيا للالتحاق بصفوف الجيش باقتراح من صديقه نجوم، بعد أن سدّت في وجهه جميع الأبواب وبعد أن فقد كل شيء، وما أن انقشع ظلام الحرب نورا وأشرق ضوء المصابيح الزرق حتى انطفأت روح فارس لتوافيه المنية هناك بسبب عدم اكتمال نضجه .

لقد اندفع فارس مع طموحاته وساقه اندفاعه إلى التطوع محاربا مع جيش يحتل بلده ويضطهد أهله، وسافر غريبا إلى أرض لا يعرفها ومات بلا مقابل، وبسبب مصالحه الشخصية حطم نفسه.

الملاحظ أن حنا مينه منح شخصياته الروائية الاستقلال الذاتي، فقدمت الشخصية البطلة نفسها من خلال تطور الاحداث، فلم يبالغ في تصوير البطولة المثالية، ولم يلبس بطله ثوب القداسة، بل جعله صورة واقعية إنسانية طبيعية استطاع الكاتب استنباط الغايات النهائية منها ومعرفة سقفها، حيث لمست فرشاته لوحة الواقع وهذا ما جعلها ذات تأثير واضح.

---

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق ، ص286.

[2] – نفسه، ص286.

2-الشخصيات المساعدة البارزة:

- **شخصية رندة حبيبة فارس:**

-**البعد الجسمي الفيزيولوجي:** أطلت رندة علينا بجمال فاتن، فتظهر شابة في مقتبل العمر بيضاء الوجه بخدين متوردين مشربتين بحمرة الورد، ذات شعر أسود متمايل يزين كتفيها المعتدلتين، وجسد ممشوق معتدل القامة والمبسم، نابض بالحياة بالرغم من رشاقته" **كان شعرها الأسود المتحلق في استدارة متماوجة على كتفيها المستقيمتين، يكسب قامتها الفارغة مزيدا من الأناقة ووجهها شبيه بوجه مريم المجدلية ....**"[1]

وبما أنّها ذات جاذبية، وعلى قدر من الجمال والبساطة فقد ظهرت راضية كل الرضى عن جمالها، لهذا كانت تمتنع عن وضع أدوات الزينة؛(مساحيق التجميل)لأنها ستزيد من جمالها وفتنتها كما يقول المقطع التالي:" **في الصباح الباكر ... فاعتنت بتصفيف شعرها ... شيء واحد أسفت عليه كل الأسف، أنها لا تستطيع، وهي في طريقها إلى العمل، أن تضع الأحمر على شفتيها كما تفعل سائر البنات، لا شك أنها لو فعلت لبدت أكثر فتنة وجمالا ... على أن ذلك لم يمنعها من السرور ولم يحل بينها وبين الرضى...**"[2]، إذ كثيرا ما كان فارس يقارن بين جمالها وجمال معلمته الخائنة "**كان يتمثل رندة وقد نضت ثيابها، ووقفت دون هذه الأستار التي تغيب جمالاتها وتخفي ملاحتها. وكان يذكر المرأة الأخرى، فيشعر بالقرف إذا قارن بين جسمها وجسم رندة، ويقول في نفسه أشتهي هذه لا تلك**"[3].

-**البعد الاجتماعي:** تنتمي رندة إلى حي القلعة وبالتالي يحيلنا هذا الامر آليا إلى أن مستواها الاجتماعي مواز لمستوى البطل والكثير من شخصيات الرواية.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص199.

[2] – نفسه، ص210.

[3] – نفسه، ص266.

أما بالنسبة لعملها فقد كانت رندة عاملة تشتغل في مستودع التبغ مع أم فارس، ويظهر هذا من خلال المقطع التالي:" **كانت رندة تتململ خوف التأخر عن الشغل ... واصلت سيرها حتى بلغت مستودع التبغ...**"[1].

-**البعد النفسي:** ظهرت بسجية نفسية إيجابية تفيض حبّا وعطاءا، فبدت على قدر من الطموح والقوة والثقة والجرأة وذلك من خلال تصديها لجبروت رشيد أفندي صاحب المشغل أمام عمال وعاملات المستودع، وكذلك وقوفها في وجه المحتكر ومشاركتها في المظاهرات، وهذا ما جاء على لسان أم فارس: **وقد كسرت شوكة رشيد أفندي .**

فابتسمت رندة وأكملت الأم:

- **حاول أن يشتمها ... فقذفته بخيط التبغ !**

قال فارس:

- **برافو!**[2].

كانت مغرمة بفارس، تتمرس مشاعرها بنار الحب، وكانت تحاول جاهدة إخفاء مشاعرها باعتبار أن فارس لم يصرح بحقيقة مشاعره نحوها لأن هذا التصرف لا يليق ببنت عاقلة مثلها فيجب أن تتركه يتعذّب ويحترق بنار الحب كما كانت تقول لها أمها دائما، " **اعتزمت أن تتصرف كفتاة عاقلة، وأن تخفي حقيقتها فالبنت الطائشة - كما تقول أمها - هي التي تتسرع في إعلان حبها وبما أنها عاقلة فمن الخطأ أن تبوح أو تأتي بحركة تنمّ عن هذا الحب...**"[3].

بعد دخول فارس السجن أعادها الزمن إلى الوراء ليقيس عمر اللحظات الخاطفة بينها وبين فارس، أو يوقفها، لحظة تسرق في كل لحظة من الألوان التي طرّزت لوحة حياتها لتفترشها اللافتة السوداء بدخول فارس السجن، وكغيمة أتعبها رحيله، وقفت هي برزخا منتظرا حاملا بهاء الجمر في موقد الصبر على نوائب الدّهر، واختلطت مشاعرها

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص187.

[2] – نفسه، ص182.

[3] – نفسه ، ص212–211.

وتلاطمت الأفكار في عقلها بسبب هذا الحب المجهول النهاية، ويظهر هذا من خلال المقطع التالي:"... **إلا أن الغرابة كانت ذاتية محضة، تحسها في قرارة نفسها وتتدبرها في خاطرها وهي تطرح نفسها أسئلة مثيرة "كيف؟ ومتى؟ ....**"[1].

وفي الوقت الذي كان فيه فارس مسافرا تمرض رندة بمرض السل، وتنتقل إلى المستشفى بلبنان، مما زاد من معاناتها النفسية، فظلّت تنتظر طيفه كنهر يجري يبحث عن مصب، كالمحطات اليتامى، كالحصى الضّامئ، كأوراق الشجر وقت الخريف متناثرة قارعة على الطريق لتأتيها بالحقيقة، لتأتيها بفارس، فارس هو كل ما كانت تحتاجه رندة فعلا لتشعر بالسلام" **هناك أويقات سوداء كانت تمرّ في حياتها، تلك أويقات اشتداد المرض والهواجس، ففي مثل هذه الحال، كانت تشعر أنها أصبحت نسيا منسيا من الجميع، حتى من فارس، إلا لماذا تأخر عنها**".

- **هل يخاف العدوى؟**

"**تهتف بذلك في سرها، وهي مطبقة الجفنين، ثم لا تلبث أن تداري جزعها بالفكرة التالية: فارس لا يخاف...**"[2].

وبهذا تعيش رندة مع عالمها الداخلي المغلّف بمجموعة من التساؤلات والافتراضات والتكهنات حول مغيب حبيبها فارس الذي يوقد نارا في قلبها، ويحدث ضجيجا في أفكارها، مما يزيد في تفاقم حالتها النفسية واغترابها.

- **شخصية المناضل عبد القادر:**

-**البعد الجسمي:** لم يكترث السارد بوصف السمات المادية لشخصية عبد القادر، وكل ما اكتشفناه عن سماته الجسمية كان من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيات والذي يبين أن عبد القادر يتميز ببنية جسمية قوية وجسم ضخم، وهذا من خلال المقطع التالي:" **كانت المعركة تدور ... والعصى تعلو وتهبط على رأس عبد القادر، وهو يتراجع تارة ويهجم**

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق ، ص188.

[2] – نفسه، ص309.

أخرى، ويقفز ويجار، والدماء ترعف من الجروح الكثيرة في رأسه ووجهه وساعديه..."[1].

-**البعد الاجتماعي:** كل ما استطعنا معرفته عن وضعه الاجتماعي جاء عرضا من خلال الشخصيات الأخرى التي كانت مسجونة معه، فعبد القادر كان عاملا في معمل الدباغة وهذا ما يوضحه المقطع التالي:" **أنا أعرف عبد القادر ... كان عاملا في الدباغة، ثم سجن لأنّهم ضبطوا عنده كتبا ممنوعة**"[2].

-**البعد النفسي:** يلتقي القارئ عبد القادر أول ما يلتقيه شجاعا، باغضا للمحتلين، ماقتا للمتعاونين معهم، كما يظهر أنه يتمتع بإرادة قوية ورباطة جأش، وتظهر كل هذه السمات من خلال حركته حين جلس بهدوء داخل السجن، ومن أقواله مع الترجمان، حيث أظهر احتقاره له موجزا في عبارته الأخيرة موقفه من كل متعاون مع المحتل، ومنبئا في الوقت ذاته عن تصميمه على مواصلة النضال دون تراجع، إذ بصق عبد القادر على الضابط الفرنسي تعبيرا عن احتقاره، فيقول له المترجم:

- **أنت فعلت هذا؟**

وأضاف دون أن ينتظر جواباً:

- **ستموت...**

قال عبد القادر وهو يجلس بهدوء:

- **الموت أشرف من رؤية وجهك يا نذل...** [3].

كان همه الوحيد حرية بلده، وأن يعيش أبناء وطنه في عزة وكرامة فهو الذي ذاق ويلات الاستعمار، وتعرض لشتى أنواع التعذيب داخل السجن إلا أنه بقي صامدا مؤمنا بأن التضحية في سبيل الوطن هي واجب من أجل انتزاع الاستقلال من المستعمر الفرنسي

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص132.

[2] – نفسه، ص161.

[3] – نفسه، ص130.

"كان فارس قد سمع عبد القادر قلعت أظافره، سالت دماؤه بسبب تهمة سياسية وجهت إليه في الماضي..."[1] .

كان عبد القادر بمثابة المرشد أو المساعد الرئيسي لبطل الرواية فارس حيث أعانه على تحقيق رغبته في أن يصبح رجلا قويا جريئا لا يهاب الصعاب، كما تميز بالرغم من شجاعته وقدرته على تحمل أنواع التعذيب بشخصيته المتواضعة التي لا تحب التباهي، والتكلم عن نفسها وهذا ما يوضحه القول التالي:

- **لا تصدق أن الإنسان يولد شجاعا أو جبانا . الإيمان .. هذا كل شيء أنا مثلا كنت أخاف، أمّا الآن...**

وسكت...

سأل فارس:

- **ماذا انت؟**
- **لا شيء، يحسن ألّا يتكلّم المرء عن نفسه** [2].

شخصية عبد القادر هي شخصية مثقفة وطنية وواعية لقيمة الحرية، إذْ بفضلها تعلم فارس الوعي الوطني والقيم الاجتماعية كالنخوة والشهامة وحب الوطن في وسط مشحون بالعنف والتحدي، فظهر عبد القادر نموذجا للشخصية المناضلة التي تحاول جاهدة التمسك بالوطن، وتعمل من أجله غير آبِهَة بالمخاطر حيث حددت بوصلتها بدقّة، فأصبحت تشير فقط إلى الوطن المسلوب الذي أصبح استرجاعه الهم الأكبر وإن كان الثمن حياته، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على مدى تجذّر المواطن السوري بأرضه، وانتمائه لها على وجه الخصوص.

---

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق ، ص156.

[2] – نفسه، ص155.

- **شخصية نجوم:**

-**البعد الاجتماعي والنفسي:** كان فلاحا يرعى الغنم في القرية ثم اشتغل في نقل الحصى وحفر الملاجئ لكنه بسبب كرهه لكل هذه الأعمال التي لا يجني منها سوى التعب والشقاء ولا يستطيع براتبها القليل أن يحقق كل طموحاته وأو لها المأكل والمشرب واللبس وثانيها الزواج الذي يحلم به فيقرر الذهاب إلى ليبيا كي يلتحق بالجيوش المحاربة مع الفرنسيين وكان هذا اللقاء الثاني الذي دمره ودمر فارس إذ يقول نجوم: "**لقد عفت نقل الحصى وحفر الملاجئ، والنوم على الأرصفة، ثم إن لي حبيبة أريد الزواج بها، فما تفعل بي إذا لم أو فر لها المال؟ ولماذا نحب إذا لم نفكر بالزواج ؟**"[1].

من هنا يطلّ علينا نجوم بمستوى معيشي من الطبقة الفقيرة التي تسعى وتحلم إلى تغيير هذا الواقع السيء البشع، فهو غير راض بالعمل الذي كان يعمله مما جعله يفكر في ترك الضيعة والتخلص من رعي الأبقار، ونقل الحصى ليشتغل في حفر الملاجئ ليكتشف متأخرا أن هذا العمل الجديد أشقى من عمله القديم فيقرر السفر إلى ليبيا رغبة في تحقيق أحلامه، ورغبته أيضا في الزواج من حبيبته، وهذا ما يوضحه المشهد الذي جرى بينه وبين فارس عندما سأله:

- **لماذا تركت الضيعة؟**
- **وماذا أفعل فيها؟ كرهت رعي الأبقار...**
- **ومتى تركتها؟**
- **منذ سنتين** [2] .
- **وما تعمل؟**
- **لا تسأل، أول عمل كان نقل الحصى على الحمير، وآخر عمل لا أعرف ...**
- **نقل الحصى أهون من حفر الأرض؟**

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص250.

[2] – نفسه، ص148.

- **لا ....**
- **واستدرك**
- **إذا أردت الحقيقة فلست راضيا عن الاثنين**[1].

إنّ الكاتب لم يمنح البعد الجسمي لهذه الشخصية، وبالتالي فهي شخصية مماثلة لشخصية فارس عاشت في رحم الأزمات، لتتغلغل وتنمو باحثة ثائرة داخل رماد الحرب والفقر، ومن داخل هذا الركام تستيقظ هذه الشخصية مقاومة، حالمة بمستقبل وغدٍ أجمل حاملة معها الألم والأمل معا.

الملاحظ من كل ما تقدم أن حنّا مينه قدّم الشخصيات في إطارها الواقعي لتكون منسجمة مع الأحداث التي تقدّم على خشبة المسرح، وهو عمل مهم لا ينم إلا عن كاتب متمرس، فقد بنى حنا مينه شخصياته الورقية بناء فنيا مراعيا فيه تطور هذه الشّخصية مع باقي عناصر الدراما من زمن وحدث وصراع، كل هذا من أجل نقل الفعل الدرامي للشخصيات وضخّه على خشبة المسرح بشحنة فكرية وفنية، مع مراعاة ما لهذه الشخصيات من أبعاد وصفات تتطلّبها العملية المسرحية، سواء كانت صفات جسمانية أو مزاجية أو سلوكية أو غير ذلك.

2-الزمن الدرامي:

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية "فــمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذ جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[2] والأصل في أي بناء سردي أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص149.148.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 117.

الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل [1]، غير أن الزمن يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بنائها، وذلك " بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم" [2].

إن التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب، كابتداء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، تمثل مفارقة زمنية والمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعا، أو استباقا[3] ولقد ميز" **جيرار جنيت** " بين نوعين المفارقات الزمنية هما :الاسترجاع و الاستباق.

- **الاسترجاع (flash back):**

ويأخذ تسميات عدة من بينها: الاسترجاع، التذكر، اللاحقة، يعرفه **جان ريكاردو** بقوله:" هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن" [4].

ومن خلال دراسة رواية " المصابيح الزرق" نجد أن الاسترجاع قد شكل حيزا هاما من حياة الشخصية الرئيسية، والشخصيات الأخرى المحيطة بها، إذ لجأ إليه الروائي لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات، كما أنه ساهم في طي المسافات وردم الفجوات أو الثغرات التي يخلفها السرد، وبث الحيوية في النص السردي وجعله أكثر حركية " ليحقق غايات فنية أخرى منها التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي "[5]، وقد سخرها لخدمة هدفه وتسخير رؤاه، فمن خلالها ألقى الضوء على حياة البطل وبعض العادات والتقاليد التي كانت تعيشها شخصيات الرواية، حيث وردت مقاطع استذكار كثيرة

---

[1] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 190.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص192.

[3] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ، ط 1، 2003، ص15.

[4] – جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د/ط،1977، ص 250.

[5] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان ط3، 2010، ص 113 .

منها:" **كانت اللوحة صورة من طفولته الزاهية، وقد تخيل نفسه قبل عشر سنوات يلعب هكذا ويلهو، وما عتم أن اعترف أنه كان أكثر من هؤلاء أذى صخبا..**" [1].

انطلق السارد من تصوير الأحداث الراهنة التي تمثل الحاضر الذي يعيشه البطل ليعود بالقارئ إلى الوراء إلى لحظة إحساس الذات بتشنج الزمن، زمن الطفولة بمراحلها المعقدة التي سرعان ما تغدو حنينا جارفا استنادا إلى ما صرحت به الشخصية البطل في نبش مواطن اللاشعور لديه حتى وصل به الأمر إلى الغوص في تلافيف ذاكرته، وهو يقلب صفحات طفولته، وكأن فارس يتشوق إلى وضعه هذا ويحن إليه هروبا من هذا الحاضر الأليم.

كما عمد الكاتب إلى استعراض استرجاعات الحياة قبل مجيء الحرب بزمن، حيث حلل من خلال رجوعياته أوضاعا سابقة كانت تعيشها اللاذقية قبل أن تطأ أقدام الحرب هذه المدينة، حيث جاء في الرواية:" **وكانوا في أيام الآحاد يخرجون بالحاكي إلى ساحة الدار، وفي الصيف يذهبون إلى الحقول، ويذهب معه كل من في الدار والدور المجاورة...**"[2].

لقد استطاع السارد من خلال هذا المثال أن يسلط الضوء على الزمن الماضي الجميل، زمن الصفاء والسعادة الذي حظيت به شخصيات الرواية قبل أن تجر الحرب أذيالها على هذه المدينة.

ثم يقول" **هذا ما كان في الماضي .. أما الآن فقد، انقضى ذلك كله، وانتفت هذه الملاذ، على قلتها وتفاهتها ...ومنذ اليوم الأول للحرب بدا تقنين كل شيء، وغاضت البسمات مخلفة جهمة كئيبة، ونامت البلدة على هم وظلام..**" [3]، وكأن الراوي يحصي ويرصد كل التحولات التي عاشتها سوريا بين أحضان الحرب العالمية الثانية، وهذا ما

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص40.

[2] – نفسه، ص37.

[3] – نفسه، ص38.

ألزمه استدعاء حشد من الوقائع والتفاصيل السابقة على سبيل المقارنة بين ما كانت وبين ما آلت إليه البلاد.

كما نجد استرجاعا آخر للحياة التي كان يعيشها والد البطل من خلال استحضار بعض المحطات الحياتية المشابهة لحياة ابنه فارس حين كان في مثل سنه، والمتمثلة في مشاركته في حرب "السفر برلك" من خلال قوله: "**وقد غام كل شيء في ناظريه وامحت، وراء الضباب الذكريات صورة الابن ، ابنه فذهب أيضا إلى الحرب. إنه لم يركب البحر، بل سيق على قدميه عبر سهوب وسهول الأناضول. لقد كانت حربا طويلة قاسية، حرب السفر برلك تلك**"[1].

وكأنه أراد أن يبين لنا أن حالة فارس الابن في الحاضر إنما هي إعادة شريط لحياة أبيه السابقة، إنه يستعيد شريط الحياة القديمة، ويستمرئ نكهة الأحداث برمي شباكه على الماضي لجمع شتاته في محاولة لعقد مشابهة بين حادثين، أو أمرين يذكّر أحدهما بالآخر. ويمكننا أن نقول إن استرجاع الراوي بعضا من جوانب الشخصيات الثانوية قد لا تشكل جزءا هاما من خطاب الرواية بقدر ما تعتبر مؤشرات مهمة لفهم بعض دواخل الشخصيات الرئيسة لهذه الرواية. كما أنه نظّم من جديد ترتيب المشاهد و الأحداث بشكل فنّي ،و هذا عائد إلى تأثير السينما والفيلم وخاصة على الرواية الحديثة [2].

- **الاستباق:** وهو سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الاشارة إلى الأحداث السابقة، بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية [3].

وكمثال على ذلك، نجد تنبؤات فارس حول مصيره باقتحام الحرب لمدينته والتي كانت السبب الرئيسي الذي رماه في براثن الضياع والبطالة من خلال هذا القول: "**فكر**

---

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق ، ص294.

[2] – سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، لبنان، ط1،2005، ص71.

[3] – أحمد حمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فاس للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2004، ص33.

فارس "أين أذهب؟" ودون سبب واضح اسود مزاجه وتلبسه شعور يائس فقال في نفسه "لن أجد عملا"[1]، كما أضفت هذه الحرب على حياته طابعا سوداويا قاتما، وهذا من خلال قول الراوي: "**عندئذ علت وجهه جهامة لاشعورية. ليذهب معلمه حيث يشاء، حيث يطيب له أن يذهب، شريطة أن يبقى المتجر مفتوحا فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء**" [2].

وفي موضع آخر من الرواية يرد استباق آخر يتم من خلاله الإعلان صراحة عن الأحداث التي سيؤول إليها السرد، من خلال قول نجوم صديق البطل فارس:" **بعد أيام سأتطوع، وأطلب الالتحاق بالجيوش المحاربة في ليبيا . هناك الطعام موفور، والمعاش مضاعف والكساء جيد، والموت بعد، سهل، مرة واحدة ... أما هنا ؟**"[3].

فالسارد هنا لخص مجموعة من الأحداث المتصلة بمحتوى الرواية، والمتمثلة في السفر إلى ليبيا والالتحاق بصفوف الجيش، فكان الاستباق هنا عبارة عن تصريح من السارد ممهدا فيه لما سيحدث في المستقبل من خلال الاقتراح الذي قدمه نجوم أحد الشخصيات المصاحبة للشخصية الرئيسية فارس الذي سيطر عليه شبح البطالة، والتي بدورها ستكون سببا في خسارته لحبيبته رندة التي شكلت له غصة في قلبه.

نلاحظ أن القارئ والمتتبع لأحداث "المصابيح الزرق" يبقى في حالة انتظار وترقب إلى غاية آخر صفحاتها لكي يأتي الجواب صراحة، وقد كان هدف الكاتب من هذه المقاطع الاستباقية هو تحفيز القارئ وتشويقه للقراءة، وبالتالي دفعه لأن يكون شريكا في بناء السرد.

فمن خلال هذه الاسترجاعات للماضي والتنبؤات بالمستقبل في وقت حاضر ظهر التداخل الزمني للأزمنة الثلاثة في لحظة زمنية واحدة، كشفت عن الوجهة الداخلية للشخصية الرئيسية وللشخصيات المحيطة بها.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص190.

[2] – نفسه، ص19.

[3] – نفسه، ص251.

- **نظام السرد (الايقاع):**

وهو ما يسمى بالمدة **(La durée)**، ويقصد بها وتيرة سرد الاحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أوبطئها.

يمكن دراسة هذا العنصر كما اقترح جيرار جينات وفقا لمستويين وهما :

***تسريع السرد:** ويشمل تقنيات الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطّي فترة زمنية طويلة من الحكاية .

***إبطاء السرد:** ويشمل تقنيات المشهد ،والمونولوج ،والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية [1].

1- تسريع حركة السرد:

أ- **الخلاصة (sommaire):** تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل [2].

ومن هنا سنحاول تقديم بعض النماذج التي تجسد الخلاصة التي وردت في رواية " المصابيح الزرق "، والتي كان الهدف منها إعطاء معلومات عن البطل فارس وغيره من الشخصيات الأخرى، ليستطيع القارئ فهم حاضرهم ومستقبلهم، ومنه تأتي الخلاصة بشكل مختصر لسنوات طويلة مرت من عمر الشخصية البطل في قول السارد:" **ومضى يراقب أمه وهي ترفو ثياب والده، واخوته وهم يلعبون ويتصارعون، وقد بدوا في لهوهم كخرفان صغار، فهتف في ذاته: لماذا كبرت؟**"[3].

قام الراوي بتلخيص تلك المدة الطويلة من عمر البطل في سطور معدودة، ليكشف الظروف الصعبة التي مر بها، والمعاناة التي يعانيها.

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الاردن، ط 1، 2004 ، ص220.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76 .

[3]- حنا مينه: المصابيح الزرق، ص252.

وفي موضع أخر من الرواية اختصر الراوي البعد الجمالي لشخصية البطل فارس، وذلك بقوله:

وتفاصح حلاق يضع يديه وراء ظهره وقال بصوت أنثوي:

- **ما شاء الله .. شباب.**

فخطر لفارس، الذي اصطبغ بحمرة الخجل أن يعود إليه، لكن الكتلة اللحمية كانت قد استعادت روعها وزعقت:

- **الحقوه .. سرقني** [1].

في هذه الخلاصة نجد أن لفظة "شباب" كانت كافية لتقديـــم شخصية فارس من حيث البعد الجمالي باختصار، بالرغم من أنه كان مجرد تلميح، متجاوزا بذلك التفاصيل الدقيقة لملامح فارس التي تصب كلها في قالب البعد الجسمي، إلا أنه أستطاع أن يعطينا نظرة شاملة حول بهاء وجمال البطل.

من خلال معرفة كيفية اشتغال الخلاصة في رواية "المصابيح الزرق" نجد أن كل التلخيصات التي وردت عملت على تسريع الحكي بتجاوز التفاصيل الدقيقة، وتلخيص فترات طويلة أو قصيرة بذكر ما يهم من أحداث، حيث يتمكن القارئ من معرفة ما حدث في تلك الفترة في بضعة أسطر، لندرك مدى قدرة الروائي على الاشتغال بهذه التقنية المرتبطة بالزمن، فعملت بذلك على سد ثغرة حكائية رغـــم المساحة الضيقة التي شغلتها، فكانت بمثابة اللحمة الرابطة بيف أجزاء الحكاية، وبذلك ساهمت في بناء الزمن الروائي .

ب- الحذف (L'ellipse): " يعتبر الحذف بأنه أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي"[2].

---

[1]- حنا مينه :المصابيح الزرق ، ص276.

[2] – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة أمنية، المغرب، ط1 ،1999، ص164.

ومن أمثلة الحذف في رواية " المصابيح الزرق" ما جاء في قول السارد:" **سنة ونصف مرت على اليوم الذي أوقف فيه فارس، سنة ونصف وبضعة أيام إنها مدة قصيرة في حساب الزمن، لكنها لم تكن كذلك في حساب الناس**" [1].

ما يمكن استجلاؤه من هذا الحذف هو أن السارد قام بتقليص الأحداث الحكائية، حتى يسارع في إخبارنا بالحالة الراهنة للبطل، فالفترة المسقطة من النص كفيلة بتسريع السرد وتعجيله بإسقاط كل ما هو عرضي ولا أهمية لذكره على مستوى المتن الروائي.

وكذلك نجد الحذف في قول السارد:" **وهناك أمضى ثلاث سنوات هي أشقى ما في حياته من سنين...**".

وكذلك قوله:" **على أنه رغم السنين ، يذكر كيف حدث ذلك ..يذكر كيف عاد..**"[2]

الملاحظ هو أن هذا الحذف جعل القارئ مشاركا في تحديد وتصور ما حدث في تلك الفترة الزمنية المسقطة، بل وتحديده لتلك الفترات بالتقريب كمساهمة منه في إعادة بناء النص، حيث يتمكن من استيعابه أكثر واكتشاف الجماليات الكامنة خلف النص الروائي .

وقد كان توظيف الروائي لتقنيتي الخلاصة والحذف من أجل العمل على تسريع وتيرة الحكي، بتجاوز بعض الأحداث وإيراد المهم منها في مساحة نصية محدودة حتى يتجنب التكرار وحشو الكلام .

2- إبطاء حركة السرد:

أ- **المشهد (La Scène)** : "يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[3]، والمشهد في الرواية هو المقطع الذي يهيمن فيه الحوار فالمواقف الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص159.

[2] – نفسه، ص294.

[3] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص76.

القصصي"[1]، وكثيرا ما نصادف مثل هذه المشاهد في النصوص الروائية، كما في الرواية التي نحن بصدد دراستها لأن موضوعاتها تتطلب الحوار والجدل.

وقد يتنوع المشهد بين الحوار الداخلي في أعماق شخصية واحدة، والحوار الخارجي الذي يكون بين أكثر من طرف.

ونستطيع أن نتلمس هذه التقنية في رواية "المصابيح الزرق"، وخاصة الحوار الخارجي الذي استغل مساحة واسعة من المساحة الإجمالية للرواية.

وسنأخذ مثالا على مشهد من الرواية، بالتركيز على الحوار الذي يشكل بؤرة الحدث الروائي، كالبؤرة الزمنية التي عملت على إيقاف الزمن وتعطيل السرد بالتركيز على حوار دار بين البطل وشخصيات أخرى في لحظة زمنية معينة، ليكون الحوار كالآتي:

قالت أم فارس:

- **إذا اشتغلت فسأخطب لك.**

وضحك والده: خطب قبل أن يشتغل.

ثم صفق ونادى:

- **يا صقر، يا نايف ، يا مريم ، ...أين ....أينكم.**

واتاه صوت مريم : يا الله ...

- **تعالى.**
- **ما أقدر.**
- **قلنا تعالى.**

وجاءت مريم ملفوفة باللحاف.

- **ما هذا؟**

[1] – إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص110.

- **نايف لبس سترتي.** [1]

وأغرب فارس في ضحك معافى وهو يفسح حيزا لمريم.

قالت وهي تجلس:

- **البرد سبب كل علة. أنا لا احتمل البرد.**
- **وحين كنت صبية؟**
- **لا تسألوا... نايف هددني.**
- **قولي الحقيقة.**
- **الحقيقة..**[2]

إن السمة الغالبة على هذا الحوار هي الطول، حيث استغلت مساحة واسعة من النص، ومع أنها عملت على إبطاء الحكي إلا أنها دفعت نوعا ما بالحدث إلى الأمام، فانطلاقا منها ومن وظيفتها الإخبارية تمكن القارئ من معرفة الكثير من الأخبار والمعلومات التي تكمل الحدث الروائي.

ب- المونولوج: "هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها"[3].

لجأ الكاتب إلى توظيف المونولوج، وتجلى ذلك في عدة مواضع من الرواية من بينها حوار أحد الشخصيات مع نفسه:

"**فامتثلت الخادم وخرجت، وقال فارس في نفسه وهو يشرب قهوته ويتظاهر بالنظر إلى الأثاث في الجانب الآخر من الغرفة" كيف تتناول قهوتها وهي نائمة؟؟ وكيف تجلس وهي شبه عارية؟ وهل علي أن أنسحب ريثما ترتدي ثيابها؟**"[4].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص207–208.

[2] – نفسه،208.

[3] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، دار الفاس، الأردن، ط1، 2004، ص240.

[4] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص225.

هكذا كان الاشتغال على تقنية الحوار الداخلي التي عملت على تبطيء الحكي بزيادة مساحة النص والحد من سيرورة الزمن بالتركيز على لحظة زمنية معينة، حيث تقدم معلومات جديدة ومهمة للقارئ، وبذلك تعمل على سد العديد من الفجوات الحكائية.

الوقفة:(La Pause) : "وتسمى أيضا بالاستراحة، وتتمثل في مختلف المقاطع الوصفية التي تتخلل السرد، والتي تعمل على تعطيل زمن السرد، حيث تؤدي إلى إيقاف مجرى الحكاية"[1].

ولقد جسد حنا مينه في روايته « المصابيح الزرق» الكثير من الوقفات الوصفية من بينها:

"**وكانت الملابس تتألف من السراويل للرجال والملايات للنساء وثمة من يلبس البنطلون وبعض النساء المسيحيات خرجن من إطار هذا التقليد، فبدت أكمام الفساتين وأذيالها تنحسر عن السواعد والسيقان في تقليد لا صنعة فيه، زينة بائسة لا تناسق بينها، وأصباغ فاقعة صارخة...**"[2].

وفي موضع آخر وصف السارد أبو فارس وهو يشعل سيقارته بقوله:

" **فأشعل والده عود ثقاب أنار كفيه اللذين كورهما حوله، وأضاء غضون جبينه ذي الأخاديد الطويلة المنحنية، وجبهته العريضة المتعالية في ترفع ووقار ...**"[3].

وبهذا نجد أن هذه الرواية أي رواية «المصابيح الزرق» قد احتوت على الكثير والعديد من هذه الوقفات الوصفية التي ساعدت في إبطاء السرد لكنها ساهمت أيضا في سير الأحداث وشوقت القارئ لاستكمالها ومعرفة محتواها.

من خلال ما سبق نلاحظ أن التعامل مع الزمن الدرامي المسرحي يستدعي إبداعا متشبّعا بالذّكاء، وهذا ما ذهب إليه حنا مينه من خلال وضع المتلقي في خضمّ عملية البناء للرواية، انطلاقا من الحدث وصولا إلى نقطة الوصول، ثمّ ملأ فراغات النص الزّمنية

[1] – عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق، ص170.

[2] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص29–30.

[3] – نفسه، ص178.

باستخدام تقنية الاسترجاع مثلا على سبيل العودة إلى زمن أبعد كمشهد إجباري توضّحت من خلاله الأحداث التي أرادها، ودوافع الشخصيات في أفعالهم، فالزمن عند حنا مينه يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان المسرحي من حيث أنّه يتجلى على عدّة مستويات، لا بل إنّ إدراك الزمن مرتب بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي تدور فيه الأحداث، حيث أن المشاهد يظل متيقظا يقطع الحدث باستمرار لأن يتذكر واقعه ويعود إليه فيما بعد.

3- تجليات الصراع من خلال الحوار:

إنّ كل عمل درامي لابد من احتوائه على صراع، فالصراع هو أحد العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي، فلا نستطيع التحدث عن شخصيات المسرحية بمعزل عن عنصر الصراع الدرامي" فهو عبارة عن مناضلة أو تصادم أو صراع الحدث الدرامي" [1]، "ويعدّ الحوار الدرامي الأداة الرئيسية التي يبرهن بها على الفكرة، ويكشف على الشخصيات وعلاقاتها، ويساعد على تفجير الصراع الدرامي فالمسرحية لا تأخذ شكلها النّهائي إلّا من خلال الحوار الدرامي"[2].

وهناك نوعان للصراع الدرامي:

- **الصّراع الدّاخلي:** ويتجلى من خلال صراع بين عاطفتين، صراع بين العقل والعاطفة صراع بين العاطفة ومثل أعلى ، وصراع بين فكرة وفكرة ما[3].

- **الصّراع الخارجي:** يكون مع شخصية وأخرى مضادّة مع الطّبيعة وظواهرها، مع المحيط او المجتمع، مع قوى كبرى كالقدر والموت[4].

[1] – عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الاعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص183.

[2] – ينظر: ماري إلياس حنان قصّاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص97.

[3] – فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001، ص105.

[4] – ينظر: فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، مرجع سابق، ص105.

أ-تجليات الصراع من خلال الحوار:

- الصراع الخارجي:

يبدأ الصراع في المصابيح الزرق مع الاستعمار الفرنسي من خلال صراع أهالي الحي مع حكومة المستعمر الفرنسي نتيجة لما عاناه من ضيم وهوان وفقر وجهالة، فجاء الصراع تحديا لوسائله القمعية وفلسفته العنصرية، وروحه التدميرية التي مارسها على سكان المدينة وعلى معيشتهم المضنية في ذلك الحي الفقير.

ويظهر هذا من خلال صراع المناضلين عبد القادر ومحمد الحلبي الملقب بأبو جميعة ضد السلطات الفرنسية، هاتان القوتان المتنافستان المصممتان الصلبتان، اللتان لا تعرفان المساومة كانتا كفيلتين بخلق صراع كلّه بطولة وشهامة، حيث يظهر صراع عبد القادر مع السلطات من خلال كبريائه وتزمته، وتعصبه المسعور لحراس السجن، فقد ساهم صراعه هذا في نشر الوعي السياسي وبلورته داخل السجن في نفوس المسجونين، ومن ضمنهم البطل فارس، إنه صراع من أجل الحرية والعدالة، فهي قضية أمن واستقرار.

وهذا الحوار بين عبد القادر والسجناء، والرقيب الفرنسي يصور الخطوط العريضة والصورة العامة للصراع، ومدى قدرة السجناء على تحمل القسوة والتعذيب داخل السجن، فقط من أجل تحقيق المبادئ التي آمنوا بعدالة قضيتها.

سأل الترجمان:

- ما الذي حرّضكم على مهاجمة الفرن وشتم فرنسا؟

وجاء صوت باك من طرف الشبكة الحديدية:

- موا... نو mon non موا... نو ... [1].

وعاد الترجمان يسأل:

- من شتم فرنسا؟

وعاد حسن حلاوة يصيح نائحا متوسلاً:

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص 130.

- **موا...نو...موا...نو...**
- **ألن تتكلموا؟**
- **"بون" ...** [1].

وفي قفاه تفّ عبد القادر تفيفًا رشّ رذاذه ما حوله، فتراجع الترجمان وصاح بعبد القادر:

- **أنت فعلت هذا؟.**

وأضاف دون ان ينتظر جوابا:

- **ستموت**

قال عبد القادر وهو يجلس بهدوء:

- **الموت أشرف من وجهك يا نذل...** [2].

هذا الحوار يطرح قضية الصراع السافر بين الاستعمار والمسجونين، وخاصة عبد القادر، حيث يتحول تدريجيا إلى صراع عنيف، ومواجهة سافرة تكشف أنّ القضية هي قضية السلام الذي يبدو هنا أثمن من الحرية ذاتها، فهو صراع ممزوج بغيرة وطنية وتضحية مطلّة على نضال سوري بطولي ضد المستعمر الفرنسي ومساندیه من أهل اللاذقية .

كما يظهر الصراع الطبقي بين أهالي حي القلعة من خلال تصديهم إلى عسف أدوات الاستعمار المحلية من بينهم مختار الحي الذين تفنّن في إخفاء بطاقات الدعم التي توزع في الأحياء من مكتبه، إذ أنّ هذه التجمّعات تعمّق صراع الأهالي مع أذناب الاحتلال الفرنسي، وهذا ما يبينه الحوار الذي دار بين المختار وأهالي القرية:

وقالت امرأة:

- **ما عندك عدل تعطي لناس وتمنع عن ناس .. سنشتكي...**

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص130.

[2] – نفسه، ص130.

فأغلق المختار الدفتر ... وهو يصيح في الحاضرين:

- **روحوا اشتكوا روحوا، أوباش...**

وخطا من وراء طاولته يريد الخروج... وقال قائل:

- **عيب ما في داع.**

فصاحت امرأة:

- **العيب لمن يعما العيب، الاولاد جياع، لم يأكلوا أمس خافوا الله** [1].

ويظهر صراع آخر بين فلاحي الريف ومدير الّريجي حيث يصنف دخّانهم في النخب الثالث، ويسعّره بأدنى الأسعار في جدول أسعار الدخان الذي تشتريه الحكومة الفرنسية ويتابع رشيد أفندي شراء الدخان من جميع الفلاحين بالتصنيف ذاته، وبثمن بخص ويظهر هذا الصراع من خلال مقطع الحوار التالي:

قال رشيد أفندي:

- **الوزن الإجمالي 90 كيلو، الرطوبة خمسة بالمية، والعيدان عشرة، والكيلو بتسعين قرش ... ارفعوا الكيس وهاتوا غيره.**

صاح الفلاّح صاحب التبغ:

- **ظلمتنا يا بيك وحياة راسك.**
- **غيره ..**
- **ظلمتنا ..**
- **غيره..**

ونتر الأفندي سترته وقال:

- **التبغ؟ أي تبغ؟ وحل، هذا وحل، ارفع غيره، من لا يعجبه التخمين أمامه المحكمة .. هل سجّلت الوزن الإجمالي والرطوبة والعيدان؟**[2].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص78.

[2] – نفسه، ص123–124.

هذا الحوار كشف عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية التي كان يعيشها سكان الحي الشعبي في أحضان الحرب والاستعمار، وبالتالي حدّد هوية هذا الأخير، كما كشف عن الصراع السياسي والاجتماعي من خلال تصويره للطبقة الكادحة، وما تعانيه هذه الأخيرة من ظلم وبؤس، وواقع مرير معاش.

كما يكشف الحوار التالي الصدام المحتدم بين العاملات والعمال مع رئيس معمل الرّيجي المستبد المستغل لقوت العاملات والنّاهب لهم، ويُظهر ما تعانيه هذه الطبقة الكادحة من انتهاك حقوقهم، وعدم انصافهم حتى من ناحية معاملتهم.

قالت العاملة:

- **لماذا تشتمني؟**

فنظر إليها غاضبا، وتوجّه إلى مكتبه وصاح:

- **نصف يوم حسم..**

وصاحت العاملات:

- **ظلم والله ظلم...** [1].

ونجد نوعا آخر من الصراع وهو الصراع العائلي الذي يبرز من خلال صراع مريم السودا مع زوجها نايف، هذا الصراع الناتج عن عدم التوافق والتفاهم بين الزوجين، مما أدى إلى خلق جو مشحون بالصدامات والمواجهات، ففي بعض الأحيان تبدأ المشكلة من سبب تافه لتتفاقم إلى درجة التّلاسن والاقتتال، وغالبا ما يكون سبب هذا الصراع المستمر الوضع الاجتماعي المعاش، وعطالة نايف عن العمل و شعوره بالندم لزواجه من مريم السودا ذات اللسان السليط، وذلك بسبب ماضيها غير المشرف إضافة إلى بشاعة منظرها وسواد وجهها، وهذا ما يجسّده الحوار الذي دار بينهما:

تقول وهي تلفّ سيكارتها:

- **المهمّ أنّني أعجبُ زوجي.**

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص119.

فيفتح نايف الفحل فمه... ويتنهّدُ ويقول:

- **علقنا...**
- **علقت؟ أنت علقت؟**

وترميه بنظرة إنكار وتقول آسفة .

- **يا ضياع تعبي، أفنيتُ عُمري ...**
- **أفنيتِ عمركِ قبل أن أراكِ...**
- **والنتيجة؟...**

وطفق الخصام بينهما يحتدم كلّ يوم، فتقذفه بما تقع يدها عليه ... [1].

كما يكشف هذا الحوار الذي يتضمن جدالها مع نايف زوجها طبيعة هذه الشخصية المتحدية، الجريئة، ورغبتها في الصدام حتى مع أقرب الناس إليها، بالإضافة إلى التوضيح بأن الصراع بين الأزواج جانب طبيعي من جوانب الحياة، إذ لا يكاد ينتهي صراع بينهما حتّى يبدأ الآخر، وهكذا دواليك تبقى الأمور بين مدٍّ وجزر.

-الصراع الداخلي :

يبدأ الصراع من خلال الأزمة التي تؤدي إلى الخيط الرئيسي والصراع الدرامي الداخلي في نفس فارس، وهو صراع لا ينفصل عن عقله وإحساسه، فأزمته تبدأ من فقدانه لعمله في بيت معلّمه بسبب طلب هذا الأخير للحرب، ويظهر هذا من خلال ما شعر به فارس حين ذهاب معلّمه إلى الحرب" **خرج فارس إلى الشارع وفي نفسه شعور كدر وهو مزيج من أسى وأسف وحيرة، ومضى في طريق واجما، تلاحقه صورة معلّمه بقامته الطويلة وكتفيه العريضتين...**"[2].

فأزمة الحرب قادته لأزمة العطالة التي خلقت صراعا داخليا نفسيا عند فارس، وهي السبب الرئيسي أو الآلية التي خلقت لنا الصراع الدرامي الداخلي، إذ تجلى صراعه هذا

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص32– 33 .

[2] – نفسه، ص20.

مع نفسه وواقعه حيث عايش في ذلك الحي حياة صعبة وعنيفة امتزجت بالفقر والحرمان وقد كان أول تحدي له فقدانه للعمل، الأمر الذي دفعه للإحساس بالتشتت والضياع الشديدين "**في ذلك اليوم تبدّل في نفس فارس شيء ما تبدّلا ملحوظا وزايله الشعور الذي كان يحسه نحو الحرب وأحس أنّ ثقلا خانقاً يجثم في الجو....**"[1].

ثم تزداد الأمور تعقيدا بعد عراكه مع حسن حلاوة الفرّان من أجل الخبز، ودخوله السجن لتزداد ظروفه قساوة على ما كانت عليه، ويحتدم الصراع بينه وبين نفسه نتيجة للظروف القاسية التي تضافرت كلها دفعة على حياته، لكن بالرغم من أن السجن مكان مغلق يُشعر بالاختناق، والضعف والعجز، إلا أنه ساهم في خلق صراع لدى فارس مع نفسه، تمثل هذا الأخير في مواجهة كل مخاوفه التي حدّت من إمكانياته، وتغلّب على شعوره بالنقص، وهذا من خلال المونولوج الذي دار بين فارس ونفسه، "**وشرع المساجين برفع حصرهم...وفارس يركض ويعمل...**"

قال في نفسه:

- **يمكن للإنسان أن يحتمل السجن فإن أحدا لا يموت هنا**[2].

بعد خروجه من السجن وقرار الإعفاء عنه، تواجهه البطالة مجددا، بالإضافة إلى حبّه لرندة، فصراعه مع الظروف القاسية التي أوجدتها الحرب، وحبّه لرندة وضعه في موقف لا يمكن تفاديه، وهذا ما دفعه للوقوع في الخطأ، فلا يجد أمامه سوى سبيلا واحد وهو التوجّه إلى أرملة معلمه من أجل الحصول على عمل، والتي توافق على منحه عملا مقابل أن يكون عشيقا لها.

وهنا تزداد حدّة الصراع حيث يضع فارس نفسه في موقف حرج نتيجة ارتكابه لهذا الخطأ، وهو خيانة رندة مع الأرملة فيقع مجددا بسبب فعله المتهور مع معلمته في سلسلة من الأخطاء، دون أن يكون له اختيار في التوقف، كل هذا بسبب طموحه المتأصل في

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص22.

[2] – نفسه، ص157.

نفسه وفي أعماقه، وهو تحسين ظروفه من أجل الزواج بحبيبته رندة، وهذا ما من خلال المونولوج التالي:

"**يا نسل حواء انا لا أ خجل .. أنا لا أخجل ... ولكنّي لا أعرف كيف أبدأ.. أنا لم أحبّ سوى رندة، وهذه لا أزال أحلم في أن أمسك يدها ... أما أنت وكل هذه المفاتن وهذا الصدر الذي فكّرت فيه وعرّيته وداعبته في خيالي عشرات المرّات، أيمكن أن أمد يدي وأقطف؟ أم أنني أحلم؟ أتضحكين علي؟**"[1]، وهنا تبدأ أزمة القلق تتملّكه وتزعزع كيانه وذاته.

وتزداد الأحداث تعقيدا، إذ يزداد قلق فارس، واضطرابه، فتتصارع الأفكار بينه وبين نفسه إذ يقول: "**وضَح الأمر الآن إنّها تحرّضني، فهل أنا بحاجة إلى هذا التحريض؟ كيف أفعل؟ كيف يفعل الناس من خلال هذا الموقف ؟ مريم قالت لي: لا تقلل أدبك مع الأدوام ... ولكن مريم لا ترى هذا الجسم... أنا وحدي أرى وأرتجف، فماذا لو هجمت عليها وضربت بنصيحة مريم عرض الحائط ؟**"[2].

ومن شدّة تأثير هذا الوضع على نفسية البطل أدخله في دائرة مغلقة صارع فيها مختلجاته المسجونة التي وضعته بين الفأس والسّندام أو بين رندة ومعلمته، فكان عليه لزاما أن يختار بين أن يكون عشيقا لمعلمته مقابل ألا تسلبه لقمة العيش، أو أن يختار حبّ حياته رندة مقابل فقدان عمله والذي هو بأمسّ الحاجة إليه.

وبعدما اكتشف أن معلمته هي التي كانت وراء فقدانه لعمله لأنّه رفض أن ينفذ مطالبها، وأن يكون عشيقا لها، تتملّكه مشاعر اليأس مجددا، ليبلغ الصراع ذروته في عدم ظفره بعمل بعد فقدانه للعمل الذي دُبِّرَ له بواسطة أرملة معلمه.

مشاعر الغربة التي كان يحسها فارس لم تكن الحضور الانفعالي الوحيد في نفسيته بل كان يعاني تمزقا حادّاً بين عائلته وخاصة والده، وبين حبّه لرندة، وحبّه لوطنه،

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص236.

[2] – نفسه، ص236.

بالإضافة إلى إعجابه بأرملة معلّمه، ويبدو هذا الصراع واضحا حيث لم يستطع البطل إخفاء هذا التمزق الذي تعيشه ذاته، وهذا ما يوضحه الحوار التالي الذي خلق مواجهة حادّةً بينه وبين نفسه :

- **يا نسل حواء، يا ساقطة** [1].

وقال في نفسه:

- **يا لها من فاجرة، تخون زوجها الذي مات.**

فقال صوت من داخله:

- **وأنت تخون سيّدك الذي مات.**
- **تخونه مع عدو وطنها.**

فأجابه صوته الداخلي:

- **وأنت جندي عند هذا العدو**[2].

وفي حوار آخر يظهر صراعه مع نفسه المتمزقة من موقف أبيه تجاه تفكيره في السفر، وهو الأمر الذي حز في نفسه نوعا من النزاع والاصطدام بواقع أليم، فوقع تفكيره في العجز عن الأخذ بالقرار المناسب فيما يخص سفره وموقف والده من ذلك، وهذا ما يبينه الحوار التالي:

وقال في نفسه:

- **لولا قبوة والدي وخوفي من مفاتحته لاستشرته بالأمر، ولربّما تجنّبت غضبه وحرمانه.**
- **أمّا الآن فقد صار كلّ شيء من الماضي .. وصرت أنا بلا ماضٍ..**
- **ولم يبق إلّا السفر**[3].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص288.

[2] – نفسه، ص288.

[3] – نفسه، ص286.

ويمتد هذا الصراع ليفتق الذات ويشطرها بين خياراتها دون أن يقطع التردد بالإعلان والشك واليقين، فترتسم ذات فارس في صورتها النفسية، ذاتا قلقة، مترددة، وكذلك مغتربة تعيش في دوّامة العجز عن اتخاذ القرار، وهذا ما يوضحه الحوار الذي جرى بين فارس وذاته الحائرة:

فكّر في أن يعود إلى معلّمته ويرجوها تدبير عمل جديد له... لكن فكرة أخرى معاكسة ما لبثت أن تفتقت في ذهنه المضطرب:

- **من المحتمل أن يثور الحلبي في وجهي ويطردني.**
- **لأذهب إلى جريس المختار..** [1].

وهذا ما يحيلها – شخصية فارس– إلى حالة يأس يدفعها نحو الانفلات للسفر إلى ليبيا بغية البحث عن عمل، بسبب اغتراب ذاته في هذا الوطن الذي لا يتعرف عليه ولا يشعر به، ولا يستطيع استيعاب ذاته، وما تعانيه من قهر نفسي وتقوقع في دائرة العطالة وما فرضته هذه الأخيرة من مشاعر القهر تحت طائلة الحرب وحوادثها العنيفة.

هي هكذا الذات في سجالها مع الواقع المعاش، مهزومة محاولة الفرار من هزيمتها لتقع فريسة لواقع آخر أرادت أن تحتمي فيها من آمالها المتلاشية وطموحاتها المنهارة .

والملاحظ أن الصراع قد أولاه الكاتب عناية كبيرة قدم فيه صورة للواقع العربي عموما والسوري خصوصا، فامتزج الصراع الداخلي مع الصراع الخارجي وسارا جنبا إلى جنب مشتركين كلاهما في تشكيل البناء الدرامي، وتحوّل الحوار بنوعيه إلى ذروة تُعنى بالصدمة والتأزم والتوتر بين الشخصيات ودواخلها، والذي ساهم بدوره في نمو وتطور الأحداث وصولا إلى قمة الحدث الدرامي، وبهذا استطاع الكاتب أن يوصل فكرته إلى القارئ أو المشاهد أو المستمع بكل يسر وضوح.

[1] – حنا مينه :المصابيح الزرق، ص288.

4-الفضاء الدرامي والتأثيث الروائي:

- **فضاء الحي:**

ورد ذكر الحي كثيرا في رواية «المصابيح الزرق»، بالرغم من أنه يمثل قاع المدينة، إلا أنّه يظل يتسم بالدفء والمحبة، وقد استطاع الكاتب رسم فضاء نموذجي للحي الشعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضارية، إذ يصفه بقوله: "**ولم يكن الحي بأبنيته وأسواقه، إلا صورة عن هذه الدار أو أن الدار وهو الأصح صورة عن الحي ففيهما معا يتمثل الماضي على أحسن شكل...**"[1].

من خلال ما استعرضه «حنا مينه» من تفاصيل طبوغرافية، وتحديدات رسمها لنا أسعفتنا في التعرف على أهم الصفات التي ينبني عليها هذا المكان، حيث قام بوصف الحي، وعرض أجزاءه عرضا دقيقا جعلنا نتصور المنظر حاضرا مشخصا أمامنا، وكأننا نراه بالعين المجرّدة، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:" **أزقة ضيقة، ذات أبنية حجرية متقاربة وأبواب صغيرة أشبه شيء بالكوى، تفضي إلى باحات واسعة في وسطها ماء وزهر وشجر...**"[2]، يرسم لنا الكاتب هذا الحي فضاء نموذجيا للحي الشعبي الذي ظل يحمل هويته الخاصة بالرغم من ملامحه البائسة المنسلخة عن أبسط مظاهر العيش البسيطة، والمثقلة بالقهر والفقر، والسيطرة الأجنبية التي أحدثت هذه الأخيرة خرابا لكيانه وروحه، ويظهر هذا من خلال ما ورد في النص: "**هذا الحي المحافظ على بدائية تكوينه هو حي القلعة... انتشرت البيوت والأكواخ في سفحها وعلى خاصرتها، وارتفعت معها صعودا إلى القمة، متساندة متماسكة في تلاحم عضوي...**"[3].

كما يظهر من خلال هذا المقطع الموقع الجغرافي لهذا الحي، وهو سفح الهضبة، إذ يوضّح هذا القول أنه مكان معزول عن صخب المدينة وأوساخها، وضجيجها، فهو يحمل هويّة خاصّة من دون أن يحمل على عاتقه رياح التحديث المباغت التي تهب عليه.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص29.

[2] – نفسه، ص.ن.

[3] – نفسه، ص29.

من خلال هذه الخصائص الملازمة لهذا الحي البسيط، يمكننا التعرف على الواقع الاجتماعي للقاطنين بهذا الحي من خلال التقسيم الطبقي، حيث تعكس صورة بعض المشاهد التفاوت الطبقي والتراتيبية الاجتماعية بين سكان هذا الحي الذي يحتضن فئات متباينة ومتنوعة من السكان حيث المرتبة الأولى والأسبق للطبقات الغنية، ومن بينها المشهد التالي: "**أما التقسيم الطبقي للحي فكان ملحوظا فقط في بيوت السكن، الطوابق العليا للأغنياء، والطوابق السفلى والأقبية للفقراء...**"[1].

هذه الصورة تضعنا أمام عالم متدهور، عالم يتأسس على البؤس، ويفتقد إلى التساوي الاجتماعي والعدالة الإنسانية، كما يرصد الواقع الاجتماعي والايديولوجي المنغلق على نفسه من جهة، والمنفتح على البحر من جهة أخرى، مما يدل هذا الأخير انفتاحه على العواصف والأنواء، فتكوُّم البيوت على بعضها، يعطي دلالة التضامن والتعاضد، والتساند لمقاومة الغرباء بشراسة، فمن خلال أزقّته الضيقة وأبوابه الصغيرة المفتوحة تظهر لنا صفة الالتحام والتآزر، وهذا من خلال ما جاء في الرواية :"**ومن سفح القلعة إلى البحر يمتد شارع طويل ، حديث، اسمه سلطات الانتداب "شارع فرنسا". لكن هذا الاسم لم يهبط إلى عالم الواقع... فإذا ذُكِر اسم فرنسا شتموا وبصقوا وتوعّدوها بيوم عصيب...**"[2].

من خلال ما سبق يمكننا القول أن حنا مينه قد وقف أمام هذا الحي بتكوينه الطبوغرافي وبيوته، وسكانها وقفة تقريرية مفصلة لصفات هذا الحي، ورسم لوحات جزئية بمجملها أعطت مشاهد حركية حاضرة في النفس بجمالها وواقعها، حيث وضّحت كل ما ينتمي لهذا الحي، وعكست تمسك قاطنيه بالهوية الاجتماعية من أجل مواجهة طوفان التحولات المباغتة .

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص30.

[2] – نفسه، ص29–30.

- **فضاء الشارع:**

احتل الشارع في الرواية مكانا بارزا وكان، وكانت له جمالياته المختلفة، إذ يقول السارد: "**الشارع الطويل المستقيم يفضي إلى البحر**"[1]، لكن سرعان ما قُتِلت الحياة واستشهد نبض الحركة في هذه الشوارع، حيث اكتست بحلّة السكون والخمود، والخواء والقتامة، فتلبّسها الخوف الذي يعلو وقع أقدام المارّة في هرولة متعاكسة، كأنه لا يصلح إلا أن يعيش المرء فيه بصمت وصبر، سكونه سكون الأموات في القبور، حيث يجسد هذه الصورة المشهد التالي:" **هذا الشارع فلا يبدو منه إلا امتداده الذي يضيع في الظلمة بعد أمتار...** [2].

يبرز الراوي سوداوية الحياة وواقعها في شوارع المدينة أيام الحرب العالمية الثانية فبعد تدهور الأوضاع يلف هذه الشوارع في الليل صمت مطبق، وضوء خافت ناتج عن طلي المصابيح باللون الأزرق كما تميزت بقلّة حركة الراجلين بسبب جنود الاستعمار وبطشهم بالمدنيين من خلال ما جسّده المشهد التالي:" **وعاد الشارع مظلم، مقفر والمصابيح الزرق تتلفع بسحابة، تزداد كثافة كلما ابترد الليل، والريح تعصف، والسوق اقفلت، وليس من حركة سوى عصا الحارس تنقر نقرا رتيبا على الرصيف**"[3].

يشير هذا الصمت إلى الخوف الذي يتملك سكان المدينة حيث أضحت شوارعها مخيفة، تشتم منها رائحة الموت والاغتصاب حتى أنه مُنع على النساء التجول ليلا بسبب حادثة اغتصاب حدثت لفتاة من المدينة كان السبب وراء هذه الفعلة الشنيعة جندي انجليزي "**وذات يوم عصفت بالحي عاصفة من غضب جموح، حسبت لها السلطات حسابا بعيدا، وذلك ان بنت مصطفى الصيداوي عادت إلى البيت ممزقة الملاية، لقد اعتدى عليها جندي انجليزي...**"[4].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص190.

[2] – نفسه: ص254.

[3] – نفسه، ص106.

[4] – نفسه، ص168.

وبعد تدهور أوضاع المدينة أضحت شوارعها مقفرة، موحشة تنبأ بالخطر، وتثير مشاعر الخوف، حتى أن الناس امتنعوا عن الخروج خاصة في الليل، وهذا ما جاء على لسان أحد شخصيات الرواية: "**وقال الرجال لنمنع نساءنا من الخروج ليلا، وامتنعت النساء وامتنع الرجال الذين لا يحبون المشاكل...**"[1].

استغل الكاتب الشوارع كفضاء للرمزية والدلالية، إذ استغلّها بخيارات إيديولوجية متعددة، عكست من ناحية الوضع الأمني للمدينة، ومن ناحية أخرى عكست شخصيات قاطنيها إزاء الحرب.

- **فضاء المقهى:**

لا يركز السارد على المكان فحسب، وإنما يحاول أن يجسد الحالة التي كان يتميز بها هذا المقهى، فبالإضافة إلى كونه مقهى هو في الوقت نفسه مكان للقمار، وداخله مكان آخر يقاسمه الوظيفة هو الخمارة، وأهم ما يتسم به أنه مكان خاص للشرب والغياب الكلي عن الواقع المعيش نظرا لارتباطه بلحظات البطالة والتسكع، وهذا ما يبينه من خلال قوله: "**أما المقهى فقد كان في حقيقته مقمرة وخمارة، وكان المقامرون فيه هم الشاربون ذاتهم، فإذا ربح أحدهم ابتاع كأسا رخيصا من عرق التين ذي الرائحة الكحولية الحادة...**"[2].

ويظهر المقهى أيضا متأثرا بالوضع الأمني للبلاد شأنه شأن سكان المدينة، لذا نجده يحمل الكثير من الدلالات السلبية كالتحول، الاغتراب، الفوضى، والقذارة :"**وفي أنصاف الليالي، حين لا يبقى لعب ولا عمل، يتجمع بعض المدمنين حول الشاروخ، فيشربون ويكحون ويغنون ويأكلون ما جلبوه من وخبز وبيض ... ويتركون في فضاء المقهى غيوما من دخانهم ... وقشور البيض والفجل والبصل، فإذا أصبح الشاروخ رائقا كنس**

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص172.

[2] – نفسه، 42–43.

المقهى في اليوم التالي، وإلا ترك الأقذار على الطاولات وفوق الكراسي، فيأتي الزبائن ويزيحونها بأكفهم، ويلعبون مضيفين إليها من مخلفاتهم المماثلة الشيء الكثير" [1].

وقد بدا المقهى في هذه الرواية مكانا متواضعا، يعكس الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تعيشه الشخصيات، وكما لم يسلم الشارع من الفوضى والعراك بين الناس كذلك المقهى هو الآخر كان مسرحا للعديد من المشاحنات وهذا ما يبينه قول السارد: "**وعلت ضجة في المقهى، وقام الجميع واتجهوا إلى المتشاجرين إلاّ الشاروخ، فقد ظل جالسا وقد سرّه الشجار...**"[2]

وعلى الرغم من ضيق المقاهي، واتساخها، وفقرها، واختلاط الزبائن ومشاحناتهم إلا أنها تمثل مكان استراحة للكثير وهذا ما يظهر من خلال حوار دار بين الشخصيات في المقهى:

- **كان يقول لزبائنه وهو يضحك:**
- **العمى ..استحوا.. ذوقوا.. ادفعوا أجرة المي والكهربا على الأقل..**
- **فيجيبون:**
- **استحينا .. ذقنا.. لكننا مفلسون .. فتعال اشنقنا.**
- **وكانوا يضحكون ويتعاركون ...** [3]

وبصورة عامة يمكننا القول أن فضاء المقهى عند "حنا مينة " يطغى عليه الحضور المكثف للشخصية على التفاصيل و الصفات الطبوغرافية، فهو فضاء الشخصية بامتياز بما يمنحه من حرية البوح عما يختلج في دواخل النفوس من مكبوتات، تشكل على مستوى الحكي أزمة مضاعفة لأزمة الحدث الروائي العام.

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق ، ص45.

[2] – نفسه ، ص45.

[3] – نفسه، ص41–42.

- **فضاء السوق:**

لم يركز السارد على طبوغرافيا السوق باستثناء إشارته البسيطة إلى موقعها على أنها عبارة عن صفين طويلين من الحوانيت وحوانيت تفضي إلى حوانيت بعدها، خاوية كلها، لا بيـــع ولا شـــراء، أرففها خالية إلا من بعض المقتنيات البسيطة "**وكانت سوقه الصغيرة تتمركز عند عنق الشارع ، وترتفع منه بحوانيت متفرقة إلى سفح الهضبة**"[1].

تبرز السوق من خلال الرواية فقيرة لأبسط الأشياء، حيث زادت الحرب من تدهور أوضاعها وتأزمها "**وقد جاءت الحرب، واحتكرت الأرزاق، وخلت الأسواق من مواد الغذاء، حتى الضرورية منها، كالدقيق والخبز، فأخذت البلدية في توزيع الأعاشة على السكان...**"[2].

ركّز على فقرها واكتظاظها بالناس وطلباتهم، وكثيرا ما يؤدي ازدحامها إلى الاقتتال والتلاسن بين الباعة والرواد، الذين يضيق المكان بسلوكاتهم الطائشة وأصواتهم الصاخبة من أجل الحصول على أبسط الاشياء.، ويتمظهر هذا من خلال قول السارد:" **فيهز الناس رؤوسهم غير مصدقين، وقد يشتمون البائعين، ويدخلون معهم في ملاسنة تتحول إلى عراك، ثم يعودون إلى بيوتهم صفر اليدين نادبين خيبتهم المريرة ...**"[3].

من خلال ما سبق نلاحظ أن السوق هنا يرسم الحدود الثقافية للجماعة، فقد كان رمزا للحرية الفكرية، كما أنه اعطى الدلالة الحياتية والاجتماعية لمرتادي هذا المكان، ويبين لوحة من لوحات الفقر والتهميش التي تعانيها الطبقة الفقيرة المهمّشة.

- **فضاء السّجن:**

يحمل السجن هنا كثيرا من الدلالات السلبية، فهو مكان بارد، مظلم، تبدو فيه الحياة رتيبة ومملة وهذه الصفات جعلت منه مكانا معاديا ومكروها يثير الإحساس بالاختناق والاستلاب، وهذا من خلال الصورة التالية: "**انقضت على ذلك مدة قصيرة جدا حسبها**

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص 30.

[2] – نفسه، ص 73.

[3] – نفسه، ص 48.

فارس وقتا طويل جدّا كان موقوفا في غرفة كبيرة زادتها كآبة الخريف ضيقا وقُتاما ووحشية، وقد شعر خلال الساعات التي انقضت على توقيفه أنه كبر سنوات "[1]

ويعمد السارد إلى وصف واجهة السجن وصفا هندسيا بقوله أن شكله مستطيل ثم ينتقل إلى وصف داخله، إذ يتعرف على أبعاد السجن ومحتوياته "**كانت واجهة السجن الخارجية على خلاف ما تصور مستطيلة كواجهة بناء كلاسيكي بطابق واحد، وفي الوسط باب حديدي كبير وراءه حارس وعلى جانبيه غرف مستطيلة عرفت فيما بعد أنها مهاجع الدرك...**"[2].

نلاحظ أن باب الزنزانة هنا ربما اكتسب سمة خاصة تميزه عن باقي الأبواب التي عهدها البطل، فرؤيته كانت توحي بالانغلاق وانسداد الأفق ونهاية الكون "**والواجهة الحديدية في تقاطعها وتصالبها تدنو منه وتحيط به وتضغط عليه لتكاد تصهره ...**"

بعد هذا ينتقل إلى وصف حجرة السجن التي اتسمت بالظلمة الحالكة والقتامة، إنها صورة ضبابية يعتريها صمت مخيف "**كان الظلام يغمر الحجرة، وصمت كئيب يلفّ المكان...**"[3].

يعكس هذا المشهد بشاعة المكان ووحشته، والقسوة المتخللة في ثنايا زواياه، ناهيك عن قذارة المكان، وانبعاث الرّوائح الكريهة، والحشرات المقزّزة في أرجائه، بالأخص غرف السّجناء الضيقة وبقايا سيكارات ملقاة عند أطراف الجدران، وهذا ما يبرزه المشهد التالي:" **كانت الغرفة ضيّقة، قذرة، وفي احدى زواياها تنبعث رائحة البول ... وفي الزاوية التي يجلس فيها كانت أعقاب سيكا رات رخيصة ملقاة عند طرف الجدار**"[4].

والملاحظ أيضا في وصفه للسجن أن جدرانه مثلت أداة تواصل بينه وبين من سبقوه من المساجين حيث يقول: "**كانت أسماء كثيرة : صباح، عزيز، فجر، طلعة، عبد الله محمد،**

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص127.

[2] – نفسه، ص150.

[3] – نفسه، ص151.

[4] – نفسه، ص151.

وتواريخ متباينة منقوشة على الجدران."[1]، لقد مثلت هذه الكتابات شيفرات تواصلية بين الأسرى الذين أقاموا بهذه الزنزانة، وبات الحائط عاملا تواصليا بين هؤلاء الأسرى، كما أنها إشارة إلى الروح الوطنية المنبثقة من ثنايا قلوب السّجناء، فما أُخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، والتضحية بالروح والدم من أجل نيل الحرية الوطنية.

جاء التركيز في وصف السجن على الدقائق، والتفاصيل الكبيرة والصغيرة له ولسجنائه، حيث وصفت نافذة السّجن الحديدية بالقول التالي:" **كانت غرفة السجن مستطيلة، ينتهي أحد طرفيها بنافذة مرتفعة تطل على باحة المخفر، بينما ينتهي الطرف الآخر بالشبكة الحديدية المطلّة على الرّدهة...**"[2]، فالنافذة هنا لم تكن مكان إسقاط الضوء داخل الزنزانة نهارا، والاستنارة بها ليلا، كما لم تكن مكانا لاستنشاق الهواء، بل تبدو النّافذة هي تمركز أماني الإنسان السّجين في الحرّية، وهي الرّغبات الدّفينة والمتخيلة تجاه العالم الخارجي، والتي تكشف المواقيت وتبرزها.

- **فضاء البحر:**

يكتسي البحر عند «حنا مينة» أهمية خاصة يؤكدها حضوره المتواتر في أغلب رواياته، فقد كان دائما مصدر إلهامه، حتى أن معظم أعماله مبللة بمياه وموج البحر الصاخب.

وفي هذه الرواية «المصابيح الزرق» تظهر العلاقة المتأزمة بين البحر والمدينة وعدم انسجامها، ذلك أن البحر لم يعد مستقلا بخصائصه الجمالية، وإنما أصبح جزءا من هذه المدينة الموبوءة بالعنف والقهر" **وكان البحر يبدو من أعلى الهضبة كصحراء لا نخوم لها، ممتدا بزرقته إلى مالا نهاية، ينطوي صدره على كل أسرار المدينة وفضائحها..**"[3].

---

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص153.

[2] – نفسه، ص127.

[3] – نفسه، ص29.

يبرز البحر هنا عالما فنيا ثريا يحمل سرّ الحياة وأفقا طافحا بالأسرار والدلالات، كما يحضر في مختلف فصولها بجماله وجلاله، فيثير في نفس المتلقي مختلف المشاعر والأحاسيس الإنسانية، إذ يبرز مرتبطا بالمدينة متأثرا بتحولاتها وشاهدا على انهيارها وسقوطها بين أحضان الحرب، هذا البحر الذي احتوى أسرارها باثّا روح الابتسامة والأمل لقاطنيها، بقهقهته التي كانت بمثابة الباعث للحياة، والتجدّد بحركة أمواجه الدّؤوبة على صخور الشاطئ، وهذا ما تجسده الصورة السردية في هذه المقطع:" **والبحر الأزرق يبدو رحبا كالرجاء منبسطا كسهل لا نهاية لاتساعه ... ويحلم هادئا راكدا، بما لا يدري إلا هو، كأنه يهدهد أسرارا خاصة به، ويرمق المدينة بعين عظيمة الاتساع، مبتسما وقائلا "أعرف كل شيء"، ثم يقهقه بموجاته المصطفقة على صخور الشاطئ ويضيف " لكنني لن أبوح بشيء**" [1].

كما جاءت صياغة هذا الفضاء بشفافية رائعة، مدهشة ومفصلة، فيه أدقّ التفاصيل حيث استُعْرِض بسماته وخصائصه وإشكالاته، ليس كمكان هندسي وإنّما كمكان طبيعي ساحر وأخّاذ تتحرك ضمنه وفي فضائه شخصيات بأحلامها، وصراعها، وإرادتها وانكساراتها، ثم ينتقل الوصف بامتداد أفقي واسع، من البحر إلى السّماء، إلى السحب، إلى الشمس، راصدا صورة فنّية جميلة ومؤثرة، متّخذا من الطبيعة فرشاة لرسم هذه اللوحة وهذا ما يوضّحه المشهد التالي:" **حيث يُخيّل إلى الرائي أنّ السّماء تلامس صفحة الماء كانت سحب كثيرة تتجمع...وعلى البحر الصّافي صفاء السّماء الممتدة فوقه، تنبسط حزمات ذهبية من ضوء...**"[2].

يشكل البحر هنا رمزا شفيفا لسطوة المكان وعمقه وكثافته، كما ارتبط البحر بمختلف القيم الجميلة كالحب والموسيقى والشعر والحرية والتواصل، فبالرغم من ابتعاده عن

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص263.

[2] – نفسه، ص263.

احتضان الوجود البشري إلا انّه حوى حياة كاملة أجمل من حياتنا على سطح الكرة الأرضية.

- **فضاء البيت:**

هناك العديد من البيوت في هذه الرواية لكننا اخترنا بيت البطل فارس باعتباره الفضاء الذي يحوي جميع فضاءات البيوت الأخرى، إذ تتصل الرؤية الداخلية للمكان بدلالات الحزن والحسرة، فتكشف عن حياة البؤس والفقر، التي يعيشها البطل، من خلال وصف زوايا البيت المهملة، التي تفتقد لأدنى شروط الحياة الكريمة، وقد توسل السارد في هذا المثال ببعض الأشياء التي تشكل علامات دالة على المستوى الاجتماعي المتواضع الذي تعيشه الشخصية، وهذا من خلال الرؤية التالية:

"**كان الفقر يطل من كل ناحية في البيت، وعبثا جهدت والدته لإخفائه ... ومن الشرشف الكبير الناصل اللون تطل ثقوب كأحداق فارغة في جماجم عظيمة، ومن الحيطان التي اصفر بياضها بسبب من الدخان، من كل ذلك تتبدى حالة من العسر لحظتها رندة ولابد، ولئن وجدتها حالا طبيعية تعهدها في بيتها وبيوت الآخرين...**"[1].

هذا البيت هو البيت الذي يسكنه البطل، إنه بيت لا يختلف عن البيوت التي تسكنها الشخصيات الأخرى، بيت يشير إلى الوحشة، والقلق، وإلى عقم الحياة وتعفّنها، إنه مكان بائس كبؤس الشخصيات التي التحمت مع هذا المكان وصارت جزءا منه، تفوح منه رائحة الفقر وشقاء النفس في ظل أزمة الحرب.

مما لا شك فيه أن للمكان في الرواية عموماً أهمية ملحوظة، فهو لم يكن مجـــرد خلفية للأحداث ومسرحاً تتحرك عليه الشخصيات حسب، بل شكل حضوره وظيفة بنائية استطاع أن يؤطر الكاتب من خلالها الأحداث ويقدم الشخصـــيات داخل الفضاء المكاني فتعددت الفضاءات المكانية مما أتيح مجالات أوســـع للشخصـــيات فـــي التحرك والتفاعل مع الأحداث، وقد اعتمد السارد على تقنية الوصف لرسم صورة الفضـــاء المكاني

[1] – حنا مينه: المصابيح الزرق، ص252.253.

الخارجي، كما اعتمد أيضا على حركة الشخصيات لرسم أبعاد المكـــان وطبيعته من الداخل، وكذلك طبيعة العلاقات التي يفرضـــها المكـــان علـــى الشخصـــيات المتحركة داخله، كما كشفت جوانب عدة من شخصيات الرواية ودواخل نفوسها وخصوصا البطل.

الملاحظ أن المكان الدرامي في المصابيح الزرق صنع الكثير من الملامح التي عُرفت من خلال الوصف، فكان اختيار الكاتب لمكان معين ومهيّأ جزء من بناء الشّخصية كما ساهم في بلورة صورة لها ولكيانها الملموس، وهي تستميت بحثا عن نتائج أفعالها، كما كان لها قدرة التأثير الفاعل في مجريات الأحداث.

خاتمة

خاتمة:

وقف هذا البحث على تتبع مسار النص الرّوائي وعناصره الأساسية التي تشكل الرواية، وتعتبر مجرّد محاولة تحليلية لرواية المصابيح الزرق، وقد ركّزنا في هذه الدّراسة على الكيفية التي تمسرح بها الرواية من خلال التقنيات المتعلقة ببناء عناصرها الدرامية ومكوناتها الأساسية، وبالتالي جمع هذا البحث جملة من النقاط والنتائج المستخلصة من الفصلين تمثلت في الآتي:

– إن عالم حنا مينه عالم طافح بالأسرار التي حولته إلى جماليات طالما ارتكزت في مجملها على آفاق انسانية متكاملة واتكأت على أدوات متمرسة، وجالت بفضاءات رحبة، أحدثت صدىً في مسيرة السّرد العربي المعاصر على وجه العموم، وفي سوريا على وجه الخصوص.

– الملاحظ أن تصوير الرّواية للشخصية في انغماسها بالأحداث في فترة الفوران الاجتماعي والسياسي بعيدا عن التقرير واستخدامها للحوار، قد بيّن كيف مسّت هذه الأحداث جوهر الشّخصية ففرضت عليها التحول والانغماس في العمل النضالي، وهذا ما يعكس اختيارا فنّيا قارّا وهو أنّ حنا مينه يكتب في إطار الواقعية عموما ويحبّذ التشخيص الفعلي للعالم الواقعي من خلال ثوابت في مستويات عديدة كالزمن والمكان وآلية السرد وتقنياته.

– كما أنه قدّم شخصياته بأسلوب واقعي أقنعنا بوجودها بيننا، حيث عكست الرواية العلاقة التي كانت سائدة آنذاك، والتي تميّزت بالنبل على الرّغم من حالة الفقر والبؤس، التي عاشتها شخصيات رواية المصابيح الزرق، والملاحظ أيضا في هذا العمل أن شخصية المرأة باهتة جدّا، ولعلّ ذلك يعود إلى إعطاء البطولة الحقيقية للرجل، لدوره الكبير في الصّراع الإنساني في المجتمع العربي، وخاصة في الفترة التي أرّخت لها الرواية.

– لا يظهر المكان عند حنا مينه كديكور للشخصية والأحداث الروائية وإنما يعدّ حاملا للشخصية وتقلباتها، وقد أفاد الكاتب من الصفات المادّية ووظفها لخدمة الحدث الروائي

فعلى سبيل المثال عكست البيوت وضع ساكنيها، وفضاءاتهم فيها وارتبطت بالحالة الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشونها.

– قامت الأحداث بإضاءة الشخصيات وأبرزتها بصورتها الفريدة، وقد أبرزت أيضا الشخصيات في صراعها مع القوى الاجتماعية، وفي صراعها مع المستعمر ليكون الصراع هنا صراع القضية الوطنية.

– اعتمدت المصابيح الزرق على مرجعية تاريخية زمنية في بنائها للمبنى الرّوائي، وهي مرحلة الحرب العالمية الثانية وتصاعدت الأحداث الزمنية الدّالة فيها، كما حاول الرّوائي عبر حركات إيقاع زمن السّرد أن يسرّع في زمن السّرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، وأما من ناحية إبطائه فقد اعتمد على تقنيتي المشهد والمونولوج، وبالعودة إلى المفارقات الزمنية نجد عنصري الاسترجاع والاستباق من أجل سدّ الثغرات التي يخلفها السرد، وتوقع ما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية للشخصيات.

– نجد أيضا أن من تقنيات روايات حنا مينه الانفتاح على عالم المسرح، والذي يعتمد بالدّرجة الأولى على الحوار والصراع قبل اعتماده على الوصف والتّحليل، وهذا ما طالعناه بوضوح في رواية المصابيح الزرق، حيث منح للشخصيات القدرة على فعل البوح من خلال الحوار الذي ساهم هذا الأخير في تجلي الصراع، والصّدام بين الشخصيات، وكشف عن وعي خاص من لدن الذات الرّوائية التي عرفت كيف تفضح بكثير من – الجرأة والشّجاعة– حقيقة الواقع المعاش في ظل الحرب العالمية الثانية.

وهذا كله يُظهر أن حنا مينه قد أعطى للرواية السّورية شكلا وملامح مميّزة وجديدة، وفتح أمامها الأبواب مشرّعة لتنتشر وتمتد عبر أرجاء الوطن العربي بدون قيد أو شرط.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

2- حنا مينه، المصابيح الزرق، دار الآداب، بيروت ، ط7، 1995.

المراجع العربية:

1- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة،ط1985،2.

2- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993م.

3- أحمد حمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فاس للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2004

4- أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية في شعر إيليا أبو ماضي ، دار الوفاء، الاسكندرية ط2004،1.

5- أسماء شاهين: جماليات المكان في رواية جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

6- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000.

7- حميد لحمداني: بنية النص السردي، دار الثقافة ، د/ط، 1985.

8- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 1997.

9- حنا مينه: النجوم تحاكم القمر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1997.

10- رضا الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح أحمد شوقي وعلاقته بشعره الغنائي دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004.

11- سعدية بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للإطار الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د/ط، 2017.

12-سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، لبنان، ط2005،1.

13-سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب د/ط ، 1984.

14-شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، لبنـــان، ط 1، 1994.

15-شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر د(/ط، ت).

16-صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – الرواية الدرامية أنموذجا- دار الفارس للنشر، عمان، ط1، 2000.

17-صبيحة عودة: جماليات السرد في الخطاب الرّوائي عند غسّان كنفاني، دار مجدلا ويعمان، الأردن، ط1، 2004.

18-عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة أمنية المغرب، ط1 ،1999.

19-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

20-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د/ط، 1983 .

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

22-عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1998.

23-عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي ، الجزائر ،د/ط ، ديسمبر 1999م.

24-عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الاعلام، دار الفكر العربي، القاهرة ط12011، ص183.

25-عبده دياب : التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة، ط1، 2001.

26-علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1،2003.

27-فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس للنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1999م.

28-فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001.

29-مجدي وهبه كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان بيروت ، لبنان ،1984.

30-محمد أبو العلا: اللغات الدرامية ووظائفها وآليات اشتغالها ألوان مغربية ، الرباط المغرب، ط1، 2004.

31-محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر ط1.

32-محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، (د/ط)، 2007.

33-محمد فريد عزت: قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، د/ط ، 1998.

34-مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، دار الفاس، الأردن، ط1، 2004.

35-مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد) الهيئة العامة السورية للكتابة، دمشق، د/ط، 2001.

36-ميادة برهوم : كراسة فعاليات الدراما، مركز الدعم التعليمي ماتيا، فلسطين، د/ط 2004، ص5.

37-نادية بوذراع: محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، دار ميم، الجزائر، ط1، 2016.

38-ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، د/ط، 1959 .

39-ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية- دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية- ا لنادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط2009،1.

40-ياسين النصير: الرواية والمكان، دار بنينوي دمشق، ط2، 2010.

41-يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط32010.

المراجع المترجمة:

1- أ.أ مندولا: الزمن والرواية، تر، بكر عباس، دار صادر، بيروت.

2- باختين ميخائيل: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

3- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د/ط،1977.

4- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة د/ط،2003.

5- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط 1 ،2003 .

6- س. وداوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989.

7- موير إدوين: بناء الرواية، تر: ابراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة د/ط، 1969.

الرسائل والمجلات والدوريات :

1- أسماء عبد الفتّاح يحيى الطاهر: تقنيات مسرحة الرّواية في المسرح المصري- نماذج مختارة- دراسة لنيل درجة الماجستير، إشراف الدكتورة رضوى عاشور، كلية الآداب جامعة حلوان، 2009.

2- قيسمون جميلة: الشخصية في القصة، مقال في مجلة العلوم الإنسانية عدد13،سنة 2000م ، جامعة منتوري.

3- محمد بركات: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، عدد2، القاهرة مصر،1970.

4- نجية طاهري: بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجيستير، الأستاذ المشرف، عبد الرزاق بن السبع، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010.

المواقع الالكترونية:

https://ar.wikipedia.org

فهرس

المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة..... أ–د

مدخل :مفاهيم في الرواية والدراما

ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.....6

الرواية الدرامية 7

الرواية الدرامية والمسرح.....9

مفهوم الدراما 11

لغة.....11

اصطلاحا.....12

السرد الروائي والسرد المسرحي 13

عناصر البناء الدرامي 15

مفهوم وتقنيات مسرحة الرواية.....20

الفصل الثاني: البناء السردي في رواية المصابيح الزرق

تمهيد 25

رواية المصابيح الزرق 25

ملخص الرواية.....26

الشخصيات الرئسية البطلة 27

الشخصيات الثانوية.....28

الأحداث.....39

الزمن 47

زمن الأحداث.....46

الزمن الطبيعي(الموضوعي).....47

المكان من حيث الانغلاق والانفتاح.....49

الفصل الثاني: البناء الدرامي لرواية المصابيح الزرق تقنيات مسرحة الرواية دراسة تطبيقية

تمهيد 61

أبعاد الشخصية الدرامية في رواية المصابيح الزرق 62

أبعاد شخصية البطل.....62

الشخصيات المساعدة البارزة 69

الزمن الدرامي.....76

تجليات الصراع من خلال الحوار 86

الفضاء الدرامي والتأثيث الروائي.....96

الخاتمة.....109

قائمة المصادر والمراجع 112

فهرس المحتويات

الملخص:

تسعى هذه الدّراسة إلى سبر أغوار العناصر الدرامية في رواية المصابيح الزرق، عبر تقديم فكرة متكاملة عن العناصر المكونة للبناء الروائي، والتي انتهت باستخراج العناصر الدرامية ومسرحتها كتصور مبدئي لعرض مسرحي، من خلال دراسة العناصر المشتركة بين المسرح والرواية، والمتمثلة في الشخصيات وأبعادها المختلفة، نماذجها، تكوّنها وأدوارها، وبناء الزّمن وكيفية عرضه في العمل المسرحي، المكان وطرائق تقديمه، علاقته بالشخصيات وتأثيره فيها، والبحث في تجليات الصراع من خلال الحوار.

الكلمات المفتاحية: الأجناس الأدبية – البناء الروائي – الدراما – مسرحة الرواية .

Résume :

Cette étude vise l'exploration des profondeurs des éléments dramaturgiques dans le roman « les bleus lanternes » à partir d'une analyse aussi complète que possible des elements qui constituent la structure romanesque

Cette étude s'est terminee par la mise en lumière des éléments dramaturgiques et leur theatralisation

À travers l'étude des éléments communs entre le roman et le théâtre, à savoir, les personnages, leurs dimensions, types, structures, rôles, la structure temporelle et sa présentation dans le travail théâtral, l'espace, sa relation avec les personnages et son influence, nous essayerons de mettre en lumière le conflit qui se présente également a travers le dialogue

Mots cles: genres littéraires - structures romanesques- dramaturgie - theatralisation du roman

بحمد الله تم