

جامعة اليرموك  
كلية الآداب  
قسم اللغة العربية وآدابها

# الرواية الدرامية

"دراسة في السرد العربي الحديث"

بإشراف

إعداد

صباحة أحمد محمد علقم

إشراف

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

اللغة العربية وآدابها/ أدب ونقد

٢٠٠٥/٢٠٠٤

# الرواية الدرامية

"دراسة في السرد العربي الحديث"

إعداد

صبحة أحمد محمد علقم

ماجستير لغة عربية، الجامعة الأردنية ٢٠٠٠م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية/  
الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

## لجنة المناقشة

- رئيساً ..... الأستاذ الدكتور خليل الشيخ.....
- عضواً ..... الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس.....
- عضواً ..... الأستاذ الدكتور نبيل حداد.....
- عضواً ..... الأستاذ الدكتور أحمد الخطيب.....
- عضواً ..... الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة.....

١ ربيع الأول ١٤٠٦ هـ

٢٠٠٥/٤/١٠ م

## الإهداء

ما زال وجهه يشرق أمامي كل صباح ...

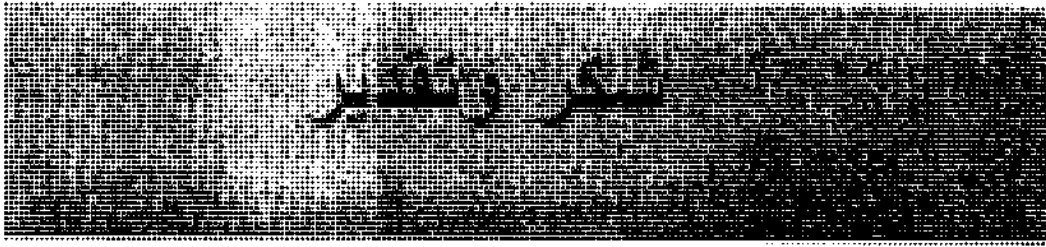
يللمه جراح روجي ...

وينشر في الأمل ...

العلم يا صغيرتي ببني بيوتنا لا عماد لها ...

سلاما والدي ...

سقى الله قبرك مسكنا وطلا وباسمينا ...



- إلى الله عز وجل الذي منحني الإرادة والعزيمة على مواصلة البحث...
- إلى أُمي النقية المخلصة في زمان عز فيه النقاء والإخلاص...
- وإلى أستاذي الفاضل الدكتور خليل الشيخ على ما منحني من وقت وجهد وصبر علي أثناء إعداد هذه الرسالة فكان نعم المربي ...
- وإلى أساتذتي: الدكتور نبيل حداد، يوسف أبو العدوس، أحمد الخطيب، سامح الرواشدة، لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة المتواضعة، وإغنائها وصقلها بما ستفضي إليه المناقشة من توجيهات وآراء...
- إلى الصديق الدكتور أحمد خريس الذي لم يبخل علي بالجواب الدقيق عند السؤال، فله مني جزيل الشكر والتقدير ...
- وإلى كل من ساعدني بالمعاملة الحسنة والكلمة الطيبة أسمى آيات الشكر والتقدير ...

## فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	-الإهداء
د	-شكر وتقدير
هـ	-فهرس المحتويات
ز	-الملخص باللغة العربية
١	-المقدمة
<b>الفصل الأول : الرواية الدرامية ( محاولة في تأصيل المصطلح )</b>	
٦	-تشكل النوع الروائي ( هل الرواية نوع أدبي مستقر )
١٨	-علاقة الرواية بالملحمة والدراما
٢٨	- الدرامية والحوارية
٣٧	حدود الرواية الدرامية.
<b>الفصل الثاني : الرواية الدرامية العربية</b>	
٤٦	-المحاولات الأولى
٦٢	-المسرحي يكتب الرواية والروائي يلجأ إلى المسرحية .
٧٩	-التجريب الروائي والبحث عن أشكال جديدة
٨٧	-منحى السارد الموضوعي أو الدرامي

### الفصل الثالث: المنحى المسروائي في الرواية العربية

١١٢	-توطئة
١٢٥	-بنك القلق لـ(توفيق الحكيم) واضطراب النوع الروائي
١٣٦	-ملف الحادثة ٦٧ لـ(إسماعيل فهد إسماعيل) واختفاء السارد
١٤٦	-ظلال على النافذة لـ(غائب طعمة فرمان) والمسرحية داخل الرواية
١٥٩	-أمام العرش لـ(نجيب محفوظ) وزعزعة السياق الروائي السابق
١٦٨	-درامية الموضوع في قبعتان ورأس واحد لـ(مؤنس الرزاز)
١٧٨	-الخاتمة
١٨٣	-قائمة المصادر والمراجع
٢٠١	- الملخص باللغة الإنجليزية

## الملخص

# الرواية الدرامية

"دراسة في السرد العربي الحديث"

إعداد

صبحة أحمد علقم

إشراف

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

تسعى هذه الدراسة إلى إعادة النظر في التصور الذي أرساه بعض النقاد في عدّ الرواية وريثة شرعية للملحمة، بتأكيد الصلات العميقة والفاعلة بين الفن الدرامي والرواية، والكشف عن مشروعية مصطلح الرواية الدرامية، بالاستعانة بالعديد من النماذج الإبداعية المنتسبة إلى هذا النوع الروائي. تشمل الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول، ففي المقدمة حديث عن مسوغات الدراسة، ومصادرها، ومنهجها، وموضوعاتها .

يرمي الفصل الأول : إلى تأصيل مصطلح الرواية الدرامية، ويعرض إجابات مهمة عن تشكل النوع الروائي، والعلاقة الوثيقة بين الرواية والدراما، ناهيك عن أنه يعرض لمصطلحي الحوارية والدرامية مشيراً إلى الرابط الخفي بينهما.

وفي الفصل الثاني: إطلالة على الرواية الدرامية العربية، بمنحيتها المسرواوي ومنحى السارد الموضوعي أو المحايد. وهي تندرج ضمن محاولات التجريب

الروائي، وبحث الروائي العربي الدائب عن أشكال جديدة بعيد هزيمة حزيران دون إغفال التجارب الروائية الدرامية المبكرة في القرن العشرين التي يمكن تأصيل المنحى المسروائي العربي بها.

أما الفصل الثالث والأخير: فيعمد إلى تحليل خمس من المسروايات العربية، تمثل في مجملها وعيا متفاوتا بالشكل المسروائي وخصائصه ومضامينه.

**الكلمات المفتاحية:** الرواية الدرامية، السرد العربي، منحى السارد الموضوعي، المنحى المسروائي.



## المقدمة

عني فرع من الدراسات النقدية الحديثة بمسألة الجنس الأدبي، وما طرأ عليه من تحولات باستحداث أجناس وتهميش أخرى. ولعل منطلق تلك الدراسات، النظرية الأرسطية، التي فرقت الأجناس الأدبية إلى قسمين رئيسيين هما: الفن الدرامي والفن السردي.

ويبدو أن الإشكالية التي اعتورت منطق التجنيس الأرسطي ظهور أجناس أدبية عصية على التصنيف، كونها لا تنتمي بصورة قاطعة إلى أي من الأجناس الأدبية القديمة، وأبرز تلك الأجناس الرواية التي عدت جنسا أدبيا عابرا للأجناس، بما انضوى عليه شكلها الفني من قدرة فائقة على الاحتواء والتبدل.

فلقد نهلت الرواية من الأساطير الأقدم وجودا من التراجيديا والملحمة، واستعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راو، ومن الدراما حوارها الذي يشكل أبرز ملمح نوعي فيها.

ولأن الرواية تمثل- في عمقها- صورة عن الحياة ذاتها، التي يحاول الروائي الإمساك بها، ليثبت صيرورتها المرنة، فإن النقد ظل عاجزا عن تقديم نظرية أدبية قارة عنها، وأفضل ما قام به أنه لاحق التغييرات الجمة التي طرأت عليها.

إن الرواية لاسيما في زمننا الراهن، لها بحق الأكثر أهمية بين الأجناس الأدبية الأخرى، بجمعها بين خلاصة الأجناس الأدبية القديمة، أو الأجناس الرئيسية، والأجناس الأدبية الفرعية، التي لم يكن لها ما يعبر عنها قبل ظهور الرواية.

فلا غضاضة - إذا - أن تتسم الرواية بالطابع الاحتمالي، الذي يسمح بانضواء توليفات نوعية من الأسطورة والشعر الفنائي والملحمة والدراما فيها، فضلا عن التوليفات الأخرى المحتملة، باستعارة الحكاية الكنائية والباروديا والرسائل وقصص البيكارسك و... الخ.

ويتركز سعي الدراسة الحالية في إعادة النظر في التصور الذي أرساه بعض النقاد مثل: جورج لوكاتش، متمثلا في عدّ الرواية وريثة شرعية للملحمة، فمن نافذة القول إن الرواية لا تستمد حقيقتها من الذاكرة الجماعية كما نراها في الملحمة، إنما من الوحدة التخيلية التي تمتلكها.

وترى الدراسة ضرورة ربط كم كبير من الأشكال الروائية بالشكل الدرامي، الذي لم تؤصل الرواية به إلا فيما ندر، على الرغم من وجود صلات عميقة وفاعلة بين الفن الدرامي والرواية، مما دفع بعض النقاد إلى اعتماد مصطلح الرواية الدرامية، عندما خبروا تلك الصلات وألوهوا اهتمامهم.

إن الرواية الدرامية هي إحدى أشكال الرواية، النازعة نحو تأكيد ذلك الأصل، بتعبيرها عن بحث الروائي الدائب عن التأصيل والتجديد في آن معا، لذلك كان من الضروري وضع تصور شامل لمصطلح الرواية الدرامية، والإطلال منه

على الرواية الدرامية العربية، وأسباب لجوء الروائي إلى هذا النمط من الكتابة الذي لم يعر عربياً ما يستحق من عناية أكاديمية متخصصة. ومن هنا نكتسب الدراسة مشروعيتها وأهميتها المنشودتين.

ولا بد لدراسة تتناول الرواية الدرامية من أن تعي المصطلح وسياقاته النقدية الأولى، وما طرأ عليه من تغير بالتفات إلى كتاب أدوين موير: بناء الرواية، وكتاب داوسن: الدراما والدرامية، وكتاب بيرسي لبوك: صنعة الرواية، ولكنها لم تقف عند هذه الكتب الأجنبية حسب، وإنما استفادت أيضاً من بعض الدراسات السردية الغربية الأحدث، فضلاً عن بعض الدراسات العربية حول الرواية الدرامية، وهي قليلة إجمالاً، وأهمها:

- دراسة بعنوان ( عندما تلجأ الرواية للمسرحية ) لـ وليد الخشاب، وهي منشورة في مجلة فصول ( العدد الأول من ربيع الأول ١٩٩٣ ) تحمل إشارة واضحة إلى هذا النمط الروائي، ويطلق عليه الخشاب مصطلح ( المسرواية ) المنحوت من المسرحية والرواية، وهو يعد المسرواية من صور الرواية المتطرفة الجديرة بالتأمل من حيث تأثيرها، ودلالة انتظام الخطاب فيها.

يمكن كذلك الإشارة في هذا الصدد إلى دراستين مهمتين تلامسان الرواية الدرامية بصورة أقل مباشرة هما:

- دراسة بطرس حلاق المعنونة بـ (الذهنية علاقة لغوية: دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم ) وهي منشورة في مجلة الكرمل ( خريف ١٩٨١ )

تتناول في جانب منها العلاقة الملتبسة بين كتابة الرواية وكتابة المسرح لدى توفيق الحكيم.

- كتاب علي بن تميم المعنون بـ( السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم )، وهو يتوجه في بحثه-كما يشير العنوان- للظاهرة الدرامية في السرد القديم، عاقدا الوشائج بين سرود تراثية عديدة ومفهوم الدراما، الذي عدّ طويلاً غائباً عن أدبنا العربي القديم.

ولقد وازنت الدراسة بين التنظير والتحليل في استقراء هذا النوع الروائي، فغلب التنظير على فصلها الأول والتطبيق على فصلها الثالث، وراوح الفصل الثاني بين الأمرين.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول:

الفصل الأول: يحاول التأسيس لمصطلح الرواية الدرامية، ويبين صعوبة ذلك، إذ نادراً ما تخلو أي رواية من عنصر درامي صالح للرصد، ويعرض كذلك لإجابات مهمة عن تشكل النوع الروائي، والعلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالدراما، ناهيك عن عرضها لمصطلحي الحوارية والدرامية، مشيراً إلى الرابط الخفي بينهما، فضلاً عن أنه يحاول أن يستبين حدود الرواية الدرامية.

أما الفصل الثاني: فنظّل من خلاله على الرواية الدرامية العربية التي لم تخرج عن مثيلتها الغربية في محاولة إقصاء السارد عن مسرح الحدث وتحبيده وتهميشه، في الاتجاه نحو الشكل المسروائي. وهي تندرج ضمن محاولات التجريب

الروائي، والبحث عن أشكال جديدة، تتناسب الواقع العربي بعيد هزيمة حزيران، مع إشارة واضحة إلى اضطراب في فهم النوع الروائي وكتابته في مطلع القرن العشرين.

ويعرض كذلك إلى محاولة الكتاب العرب تجاوز قيد الجنس الأدبي، وكتابة جنس هجين، عبر الاستعانة بتجربة أدبيين مشهورين هما: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ.

ويتكفل الفصل الثالث والأخير: بتحليل موسع لخمس من المسروايات العربية هي: بنك القلق، وملف الحادثة ٦٧، ظلال على النافذة، وأمام العرش، وقبعتان ورأس واحد، وتمثل هذه المسروايات في مجملها وعيا متفاوتا بالشكل المسروائي، تعرض له الباحثة من خلال رصد بعض خصائصه: كغلبة الحوار على السرد، واختفاء السارد من مسرح الحدث، ودرامية الموضوع المطروح، وغيرها من الخصائص.

وتنتهي الدراسة بخاتمة، تبين النتائج التي خلصت إليها.

وبعد، فلا يسعني، إلا أن أتقدم بجزيل شكري وعرفاني إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، الذي لم يبخل علي بتوجيهاته السديدة، فجزاه الله عني كل الخير. وأتوجه بخالص الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور أحمد الخطيب، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة.

---

# الفصل الأول

---

## الرواية الدرامية

" محاولة في تأصيل المصطلح "

- تشكل النوع الروائي (هل الرواية نوع أدبي مستقر؟).

- علاقة الرواية بالملحمة والدراما.

- الدرامية والحوارية.

- حدود الرواية الدرامية.

## تشكل النوع الروائي ( هل الرواية نوع أدبي مستقر ؟ )

### تمهيد

تناولت نظرية الأدب-منذ نشأتها الأولى حتى هذا اليوم- قضية الأنواع الأدبية. ولم تقتصر إسهامات المفكرين والنقاد على الحديث عن تمايزها ونقائها، بل ناقشوا، كذلك، تداخلاتها وتفاعلاتها المختلفة. وتكاد التنظيرات التي دارت حول الأنواع الأدبية تكون قديمة قدم الأدب نفسه، بل لعلها تمثل - إن جاز لي القول- روح النقد الأدبي وجوهره \* . " وقد نمت باتجاه حركة تجريد متواصلة تهدف إلى

\* - لا شك في أن محاولة إيجاد مقاربة لمصطلح النوع أو الجنس ليست بالأمر اليسير، فيوصفه مفهومًا متعدد الدلالات، ينبغي تناوله على مستويين: المستوى اللغوي أولًا، وعلى المستوى الاصطلاحي ثانيًا. فعلى المستوى اللغوي نطالعنا المعاجم العربية بخصوص الجنس الأدبي بالمعاني التالية: الجنس: الضرب من كل شيء، فهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع أجناس. والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس. (انظر ابن منظور ، لسان العرب، ص ٣٨٣) .

أما مصطلح ( Genre ) في اللغات الأجنبية، فيعد مصطلحًا حديثًا نسبيًا في الخطاب النقدي، فقد كان يستخدم للدلالة عليه مصطلحات كثيرة مثل: ( kind ) و ( Species ) . ومن المعروف أن هذا المصطلح مأخوذ من الكلمة اللاتينية ( Genus ) التي تعني الفصيلة أو الجنس، وقد استخدمت في مجالي الأدب والفن كتصنيف للأعمال الأدبية والفنية. (Joseph T.Shipley, Dictionary OF World Literary Terms, p1٣٥) .

ويبدو أن مفهوم الجنس \_ في مختلف الآداب \_ مأخوذ عن المنطق الأرسطي الذي يقتضي إرجاع الجنس إلى أنواعه والكل إلى أجزائه. يقول الجرجاني في تحديده للجنس: اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك. وفي تحديده للنوع: كلي مقول على كثيرين متحددين بالحقيقة في جواب ما هو. وعلى هذا الأساس يكون النوع لدى الجرجاني أكثر تخصيصًا من الجنس (عبد القاهر الجرجاني، الترميمات، ص ٤٢). لكن الاستعمال الحديث للمصطلحين بالعربية لا يرى فرقا بينهما، وهذا ما ستعتمده الدراسة.

تبرير الأدب في منظومة التاريخ الإنساني" (١). ويعد كتاب أرسطو (٣٨٤ \_ ٣٢٢ ق.م) " فن الشعر" مرجعا أساسيا في تصنيف الأنواع الأدبية. وتصنيف أرسطو للأنواع يعتمد على المحاكاة معيارا للتفريق بين أنواع الشعر الملحمي و الدرامي والغنائي. فلقد وضع الطريقة أو الأسلوب الأول، الذي يمكن أن يصاغ به كل من هذه الأنواع. يقول:

" هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها - يقصد أنواع الشعر - لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز" (٢). فالملاحم مثلا تصاغ بطريقة المحاكاة المختلطة، في حين تصاغ الدراما بطريقة المحاكاة المباشرة.

كما جرى تصويره للعمل الفني على أساس من الوحدة العضوية، فتحدث عن "وحدة نظمية للأجزاء على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر أو تم استبعاده، فإن الكل يتفكك ويضطرب" (٣). وقام أرسطو، كذلك، بتحديد الخصائص المميزة لكل نوع من الأنواع، وقد أصبحت تلك الخصائص بمثابة قوانين تشريعية، يجب مراعاتها والالتزام بها عند العديد من النقاد، الذين ألحوا على ضرورة الفصل بين الأنواع الأدبية، وعدم السماح لها بالامتزاج، فهي كائنات فعلية ذات استقلال تام عن بعضها.

---

(١) كارل فيكتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط١، النادي الثقافي الأدبي: جدة، ١٩٩٤، مقدمة المترجم ص ٧.

(٢) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة:بيروت، ١٩٧٣ ص ٤.

(٣) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط١، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ١٩٩٨، ص ٩٣.



يقول هوراس : " كما أن موضوعا كوميديا لا يمكن كتابته في شعر تراجيدي،  
كذلك تأنف مادبة ثايسيس أن تروي أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا ، لكل  
مقام مقال . فليزِم الشعراء هذه الحدود " (١) .  
وقد فرضت ضرورة المحافظة على نقاء الأنواع حصارا عليها، يحول دون  
تطورها وتجدها، ويسعى إلى دفعها إلى محاكاة ( النصوص العظيمة ) والاقتراب  
منها، لتصبح - وفق هذا الزعم - خالدة مثلها.  
ويرى أحد الدارسين أن نظرية الأنواع النقية سعت إلى الإبقاء على المتلقي  
مستهلكا سلبيًا، قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاف حاسة التلقي لديه  
وتدريبها وتطويرها، لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم مع مقولات  
الوضوح والثبات التي تقوم عليها تلك النظرية. ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم  
بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها، ولا يجوز الطعن فيه" (٢) .  
وكانت النتيجة المباشرة لهذا التشدد في النظرة إلى الأنواع -بوصفها كائنات  
مستقلة- ميلاد رد فعل مناقض تماما، يدعو إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع، أو  
إلغائها، أو على الأقل التساهل في تناول الكتابة داخلها، مثلما باح بذلك (سبيستيان  
مرسيه) قائلا:

---

(١) هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٧٠، ص ١١٤  
(٢) رشيد يحيوي، مقدمة في نظريات الأنواع الأدبية، ط ١، إفريقيا الشرق: الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩١  
ص. ٢٠.

"تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعقريته سجينة الأقفاص، حيث الفن محدود ومصغر(١).

وقد ارتبط رد الفعل هذا بالحركة الرومانسية الأوروبية التي سعت إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة، ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع. وقد وصل هذا التحطيم أوجه، عندما أعلن كروتشه (- ١٩٥٢) B.Corce موت الأنواع الأدبية، وميلاد "ما سماه هنري ميشو الأثر الكلي الذي يتعالى عنها" (٢).

ولكن على الرغم من سعي الحركة الرومانسية الدائبة إلى تحطيم فكرة الأنواع الأدبية، فإن فكرة الأنواع ظلت بأثر من هيمنة الفكر الكلاسيكي المحدث على قيد الحياة، ولم تتجاوز التغيرات التي أصابها تلك التحولات الداخلية التي تحدث طبيعياً داخل النوع الواحد، فضلا عن ظهور بعض الأنواع الجديدة، ذلك لأن الجمهور البرجوازي كان وما يزال يتذوق الأنواع التقليدية. وقد علق رينيه ويليك R.Wellek على هذه النظرية بقوله: "النظرية النيوكلاسيكية لا تشرح أو توضح أو تدافع عن فكرة الأنواع الأدبية، أو الأساس في التمييز بينها، ولكنها تهتم إلى حد ما بموضوعات مثل: نقاء النوع، وهمية الأنواع، واستمرار الأنواع، وإضافة أنواع جديدة" (٣).

لكن بوسعنا القول إن مشكلة النقاء النوعي لم تعد ذات أهمية منذ سيادة الرومانسية، فقد رأت في المزج بين الأنواع قانوناً طبيعياً في أي تحول أدبي،

(١) بول فان تينغ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط٣، منشورات عويدات: بيروت - باريس، ١٩٨٣، ١٤٩.

(٢) كارل فينتور، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، مقدمة المترجم، ص٨.

(٣) رينيه ويليك - أوستن وآرن، نظرية الأدب ترجمة عادل سلامة، ط١، دار المريخ: السعودية، ١٩٩٢، ص

والكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع، كما هو موجود ثم يمدده تمديدا جزئياً أيضا " (١). لذلك كان من الطبيعي أن تولي النظرية الأدبية المعاصرة تصنيف الأنواع الأدبية أهمية تاريخية خاصة، لأنه يدخل في صلب اهتماماتها لتمييز الخطاب الأدبي في كل عصر، وموازنته بغيره من العصور، والبحث عما يكون به الأدب أدبا.

" إن السلم التصنيفي قد يصدق بعض الصدق في وصفه لمجمل الإنتاج الأدبي لأمة من الأمم، وقد يكون في الوقت نفسه بعيدا مخالفا لأنواع الكتابة عند أمة أخرى، لذلك علق تودوروف Todorov على التصنيف الأرسطي للأدب بأنواعه (الغنائي والملحمي والدرامي) بقوله: يمكن أن نتساءل مع ذلك: ألا يكون نظام الأجناس (الأنواع) هذا خاصا بالأدب الإغريقي القديم" (٢). وهو بذلك يرد على من يريد عده تنظيما للأنواع الأساسية بل الطبيعية للأدب: فالأدب الجيد الأصل هو خروج مستمر على المعهود من الأساليب والبنى وطرائق التشكيل.

يقول الناقد الفرنسي رولان بارت R.Barthes: "بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوزاي للكلمة. هذا ما أدعوه نصا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على

(١) رينيه ويليك، نظرية الأدب، مصدر سابق، ص ٣٠٨.

(٢) نقل عن نور الدين بنخود، في أجناس الكتابة الأدبية، مجلة الفيصل، ع ٢٥٩، دار الفيصل: السعودية، مايو ١٩٩٨، ص ٤٩.

شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية ... لأن الكتابة عندنا خلخلة،  
والخلخلة لا تتعدى ذاتها" (١).

والنص عند بارت يتألف من كتابات متعددة، تتحدر من ثقافات متعددة، تدخل  
في حوار مع بعضها بعضاً، تتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا  
التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي  
ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليست وحدة النص هي منبعه  
وأصله، وإنما هي مقصده واتجاهه" (٢).

يمكن القول إن النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبي، وتعالقت  
على الفروق بين الأنواع الأدبية. وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد، والتطلع  
إلى كل جديد، وظهرت أعمال تضرب عرض الحائط بكل تقاليد الأنواع الأدبية ونقائنها  
مثل: التراجيكوميديا والمأساملهاة وغيرها. وغدت الأنواع - الآن - مجرد وهم، يخلقه  
كل من المؤلف والقارئ على السواء، وهي ليس لها وجود حقيقي في النصوص  
الإبداعية (٣). دع عنك محاولة الناقد الفرنسي بروننتيير (-١٩٠٦) Bruneti'ere  
المبكرة تطبيق نظرية التطور البيولوجي على الأنواع الأدبية، وما خرجت به من نتائج  
تتعالى على جميع القوانين الشكلية الصارمة.

---

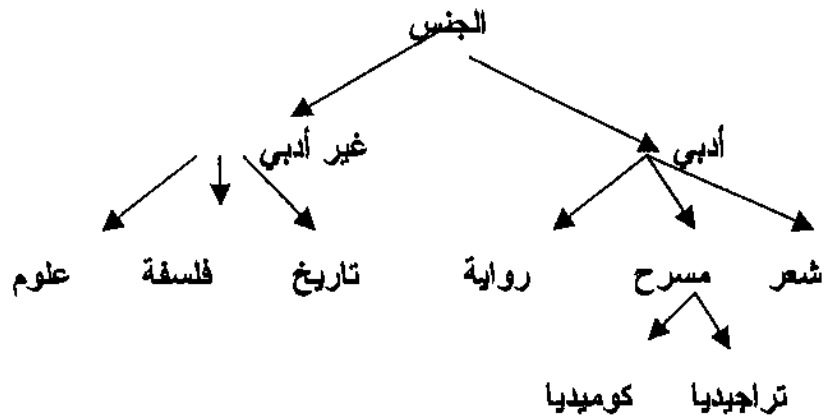
(١) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٢، دار توبقال: الدار البيضاء \_  
المغرب، ١٩٨٦، ص ٥٠، ٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٧.

(٣) ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، ط١، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٩٧، ص ٥٩.

وقد اهتمت أغلب المقارنات النقدية لمفهوم النوع الأدبي بالمظهر الأنطولوجي (الوجودي) للجنس انطلاقا من السؤال: ما نمط وجود الأنواع الأدبية؟ متبينة نظرية المقولات الأرسطية، والنموذج (الشجري) الذي يقوم بتحليل الكائنات والمفاهيم اعتمادا على مقوماتها الملاصقة (الذاتية)، وذلك بأن "يؤخذ الجنس (النوع) الأعلى الذي لا شيء فوقه، أو الذي لا ينقسم، ثم ينظر إلى أية مقولة ينتمي، ثم يحلل إلى مقوماته الذاتية الممكنة وإن كانت ألفا، على شرط أن يقدم الأعم على الأخص" (١).

مثال:



يرى أحد الباحثين أن تبني النظرية التي تقوم على مبدأ النقاء الأرسطي، يبدو مقنعا بالنظر إلى النوع الواحد، وعلائق مكوناته وتراثها، إلا أن سلبيته تبدو واضحة في مجال تداخل الأنواع وعلائقها وتبادلاتها التاريخية (٢).

وهذا ما تنبعت إليه النظرية الأدبية المعاصرة، التي تخلت - كما أشرنا - عن مبدأ النقاء الأرسطي، مسجلة قصوره بجعله النوع الأدبي يبدو مقولة ثابتة بمعزل عن

(١) محمد مفتاح، مجهول البيان، ط١، دار توبقال: الدار البيضاء... المغرب، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٢-٦٣.

التبدلات التاريخية، لتتمكن من تفسير الانتقال بين الأجناس والانزياحات التي تحدث ضمنها.

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

أما على المستوى الاصطلاحي، فيمكن القول: إن مصطلح النوع يتجاوزه مفهومان، يحددان وجوده في التاريخ الأدبي: وهما: " مصطلحا نمط من جهة، ونوع أدبي ( بالمعنى الضيق للكلمة) من جهة أخرى" (١).

والنمط أو ما يسمى بـ (النموذج الأمثل) أو (النص الجامع)، هو الجنس المتعالي على كل التحققات النصية، والذي لا يمكن لأي نص مهما بلغت درجة عبقريته أن يحققه. إنه "الجنس في تمام اكتماله" (٢)، إلا أنه في الحقيقة " لا يوجد أثر يكتمل فيه النمط في مطلق صفائه" (٣)، ذلك أن التجليات النصية لا تعكس بشكل آلي المعايير النوعية، وإنما تقترب أو تبتعد عنها بمقدار. وقد أدرك تودروف ذلك عندما ميز بين نوعين من الأجناس التاريخية والنظرية بقوله: " لكي نتجنب الغموض تماماً لا بد من أن نضع على جانب الأجناس التاريخية، وعلى الجانب الآخر الأجناس النظرية، الأولى تستنتج من ملاحظة الواقع الأدبي، بينما الثانية من المنظومة النظرية" (٤).

---

(١) تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط ٢، دار توبقال: الدار البيضاء \_ المغرب، ١٩٩٠، ص ٨٧.

(٢) كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٤) تزفيتان تودروف وآخرون، القصة \_ الرواية \_ المؤلف \_ : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ط ١، دار شرقيات: القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٨.

أما النوع الأدبي بالمعنى العام، فهو ليس أكثر من معيار للتقويم الأدبي، يتم من خلاله تصنيف الآثار الأدبية وتحديد هويتها النوعية، كأن يقال عن أثر ما بأنه قصيدة أو قصة أو رواية. وإذا ابتغى الباحث تعريفاً محدداً للنوع، فإن هذا لن يكون ممكناً إلا ضمن سياق تاريخي محدد، يستطيع من خلاله تتبع نشأة جنس معين ومراحل تطوره. إن الحديث عن تاريخ الرواية يفترن بمفارقة، ولدت امتدادات ملتبسة بالنسبة لظهور نوعها والاعتراف به من لدن شارحي كتاب فن الشعر ومؤلفي كتب "فنون الشعر"، حتى حدود القرن السادس عشر، عندما نشر الناقدان الإيطاليان سنزيو ceinzio وبيننا pigna سنة ١٥٥٤ كتابين عن الرواية موضحين أنه لا أرسطو ولا أحد قبله قد اهتم بهذا النوع الأدبي، وذهبا إلى أن كتاب أرسطو فن الشعر لم يشمل جميع التركيبات الشعرية، وأن هناك تغييرات في الأدب تستجيب لتحولات الحياة علاوة على أن النصوص الروائية لم تكن متداولة في عهد أرسطو، أو ربما لم تكن موجودة" (١).

ولكن هذه التسويغات لم تكن كافية لإخراج فن الرواية من اللعنة التي لحقت به جراء عدم اعتراف أرسطو به بوصفه نوعاً أدبياً مستقلاً، على الرغم من محاولة بعض الفلاسفة والنقاد إدراجه ضمن نوع (الباروديا)\* الوضع، الذي أشار إليه (أرسطو) في حديثه عن الأنواع الأدبية. نقرأ:

---

(١) محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدد، فصول، ع ٤، مجلد ١١، القاهرة، شتاء ١٩٩٣، ص

\* - الباروديا عند أرسطو هي المحاكاة الساخرة التي تقع في دائرة الأدب الوضع، ويوضحها باختين بوصفها نوعاً من الأسلوب تكون فيها قصيدة اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما يجعل اللغة

" إن الصنف الرابع ( نوع الباروديا )، الذي لا يعالجه أرسطو -كما رأينا - هو بنويوا، خانة فارغة يمكن أن تشغلها أشكال شتى من المحكيات غير الرفيعة، أو بعبارة أخرى، عدد كبير مما نصنعه نحن منذ بضعة قرون تحت اسم الرواية، ألم يكن للرواية في تاريخها الطويل والمضطرب ارتباط وثيق أكثر من مرة بالباروديا ؟ هذه المسألة تستحق المتابعة "(١).

وإذا ما كان هذا القول يحمل تأكيدا لحضور الرواية بمعنى من المعاني في النظريات الأدبية القديمة، فإنه يعد الرواية فنا غير رفيع، لأنه يحوي أخبارا وحكايات لا تصل إلى مستوى الفن الراقي.

وأود أن أشير هنا إلى أمر أسهم في زيادة الجدل حول إشكالية النوع الروائي، وهو انفتاح الشكل الروائي على باقي الأشكال الأدبية الأخرى، واستفادته من مفردات الواقع الذي يفرزه، وقد وصل هذا الانفتاح حد إخراجه من دائرة الأدب(٢). في حين وجد الروائيون والنقاد الجدد في مرونة الشكل الروائي، عنصر الثبات الوحيد الذي أنقذها من غوائل الزوال، فالتبدلات الاجتماعية الجمة، والضرورات الفكرية المستجدة تستلزم شكلا جديدا يتناسب معها(٣).

---

الأولى قادرة على تحطيم الثانية. ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة باروديا، وكأنها كل جوهر متوفر على منطقته الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا. انظر (باختين، الخطاب الروائي ص ٣٠-٣١).

(١) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية ترجمة عبد الكريم الشرفاوي، ط١، دار توبقال الدار البيضاء - المغرب، ص ٢٠-٢٤.

(٢) بوالر منظر الأنواع الأدبية الفرنسية الشهير يحتقر الرواية، ويؤكد أنها ليست نوعا أدبيا. انظر بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ١٧.

(٣) أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، ط١، دار أزمنة: عمان، ٢٠٠١، ص ٦٥.



و " الرواية هي الفن الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل" (١). وهذا يفسر اللعنات وأشكال سوء الفهم التي لازمت النوع الروائي منذ ظهوره رسميا على يد الروائي الأسباني سرفانتيس (- ١٦٦١) M.Cervantes بروايته " دون كيخوته" عام (١٦١٦)، لأنها تعكس بعمق وجوهية وحساسية أكثر وبسرعة أكبر تطور الواقع نفسه.

فحقيقة الرواية هي حقيقة الواقع، وتطور أشكالها هو تطور للواقع نفسه، لذلك يعد القرن التاسع عشر قرن الرواية بامتياز على صعيدي التنظير والممارسة، مع الالتفات إلى محاولة الحركة الرومانسية طرح مسألة نظرية الرواية ضمن تصورهما العام المتطلع إلى المطلق الأدبي، الذي يتخطى الأنواع الأدبية - كما أشرنا سابقا - ولكن هذه المحاولة أثقلت قضية النوع الروائي بما اشترطته من انفتاحه على صيغ أنواع التعبير والفكر " بوصفه جنسا للحرية الذاتية" (٢).

ولقد استطاعت الرواية منذ نهاية القرن الثامن عشر أن تحظى بالاعتراف بعرضها لشخصيات وطنية، مثلما في روايات دي فو (- ١٧٣١) Defoe أو ريتشاردسون (- ١٧٦١) Richardson، وأصبحت بهذا العرض أكثر جدية وواقعية " حيث حل تصوير الحياة الخاصة للإنسان، وتحليل نفسيته، ووصف المعاناة اليومية للعمال بالتدرج محل التغني بالمآثر للشخصيات الملحمية، مما فتح الطريق أمام الرواية البورجوازية" (٣)، للانتشار والتعبير عن قيم الواقع الذي أفرزها .

"إن الرواية، وهي التعبير عن هذه الحضارة الحديثة، التي تلاءمت معها تلك الرواية باستمرار تبعا لكل تحولاتها، يبدو عليها أنها ستأخذ طابعا جديدا ناتجا عن

(١) ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر: القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨. \* تود الباحثة الإشارة إلى أن الذوق الكلاسيكي السائد قبل ظهور الحركة الرومانسية لم يمنح الرواية سوى قيمة ضئيلة، لأن موضوعاتها تجرح الأخلاق.

(٣) بيرنار فاليط، النص الروائي - تقنيات ومناهج-، ترجمة رشيد بنحدو، ط١، باريس، ١٩٩٢، ص ٧.

الاتجاه الراهن للعقول نحو المسائل المهمة في المجتمع، ونحو الفحص عن المصالح والحقوق التي كانت الأجيال السابقة ترى أن لا جدال فيها، وأنها مترسخة. فمن المحتم إذن أن يدخل في الرواية روح ملاحظة أشد صرامة وعمقا من ذلك الذي لا يتعلق إلا بالتفاصيل الفردية في السلوك ... سيتشبع بدروس هذه الفلسفة التجريبية لحكمة بشرية خالصة، تتزايد مصداقيتها عند الشعوب بالقدر الذي تبدأ فيه فلسفة الدين بفقدان هيمنتها<sup>(١)</sup>.

ويمكن القول إن ارتباط الرواية بالواقع وتقلباته العلمية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية فرض على الرواية تنوعا في أشكالها وموضوعاتها، فغدت مصطلحا يستعصى على التصنيف، ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نمط نصي محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية<sup>(٢)</sup>.

وتلك الخصائص جعلت القراء في هذا العصر يقبلون عليها، مما أسهم في الارتقاء بمنزلة الرواية إلى أعلى درجات سلم الأدب، فهي قادرة على التهام أنواع المعارف جميعها في هذا العصر<sup>(٣)</sup>.

---

(١) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ١١٧. نقلا عن الناقد تشارلز نوديه.

(٢) بيرنار فاليط، النص الروائي، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٣) فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول، مجلد ١٦، عدد ٣، القاهرة، شتاء

## علاقة الرواية بالملحمة والدراما

يعرف هيجل (- ١٨٣١) Hegel الرواية في عصره بأنها ملحمة حديثة بورتجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية. ونلاحظ أن تعريف هيجل الذي يقدم الرواية على أنها ملحمة بورتجوازية حديثة، يجاريه فيه الناقد جورج لوكاتش (-١٩٧١) G.Lukacs الذي يعقد فصلا في كتابه "نظرية الرواية" المنشور عام (١٩١٤) للمقارنة بين الرواية والملحمة. يقول لوكاتش: " الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة مغطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايدة المعنى للحياة مشكلة، مع ذلك، فإن هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفا" (١).

ويفرد باختين (-١٩٧٥) M.Bakhtine كتابا خاصا للحديث عن علاقة الملحمة بالرواية، إيماننا منه أن " الرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين، والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي ... الذي تلقى عن طريق الوراثة الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المكتمل "، ومن قبلهم قرر الروائي الإنجليزي فيلدينج (-١٧٥٤) H.Fielding أن الرواية "ملحمة هزلية مكتوبة في صورة نثرية" (٢)، ناهيك

---

(١) جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، ط١، منشورات النل: الرباط -المغرب، ١٩٨٨، ص ٥٢.

(٢) نقلا عن إبراهيم السعافين، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ج١، ط١، دار الشرق العربية: القدس، ١٩٩٣، ص ٩٨.

عن من رآوا في الرواية وريثا شرعيا للملحمة ووليدا صالحا لها(١)، يبشر بصعود البورجوازية، وقيام الدولة الأوروبية الحديثة .

ولعل هذه الرؤية مبنية على مشابهاة شغلت النقاد طوال عقود قوامها الطول الذي يسمح للرواية بعرض موضوعات متعددة ومتباينة، فالرواية تسرد مغامرات وهمية، أو ترسم شخصيات غير حقيقية، أو تنسج حكايات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع الذي يقسم فضاءه الرمزي مع الملحمة(٢). ويمثلون على ذلك بالعديد من روايات البطولة والفروسية التي تتشابه مع الملاحم الهومييرية وغيرها\*، مع إدراك هؤلاء النقاد استناد الرواية إلى واقع جديد، وإلى عالم له رؤية فلسفية واجتماعية جديدة. " وما الحديث عن صلة الرواية بالملحمة إلا حديث مرجعي، لا يهدف إلى إبراز نقاط، بقدر ما هو محاولة التمييز بين شكلين، وربما بين نوعين مختلفين"(٣).

وقد أشارت تعريفات النقاد إلى بعض هذه الفروقات أبرزها: عدم اكتمال الشكل الروائي، على حين يتسم الشكل الملحمي بالقدم والثبات، ومحاولة الرواية التكيف مع ظروف الحياة الجديدة، فهي النوع الأدبي الوحيد الذي يتفاعل مع العصر الجديد ومشكلاته.

وتتميز الرواية بخصائص ثلاث وفق رأي باختين هي:

- 
- (١) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ٢٩.
- (٢) بيرنار فاليط، النص الروائي، مرجع سابق، ص ٦.
- \* - رواية " دون كخوتة " التي تؤرخ لبداية الرواية الحديثة تتناثر في طياتها العديد من الحكايات والقصص والمصادفات والمغامرات الخارقة.
- (٣) إبراهيم السعاليين، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، مرجع سابق، ص ٩٩.

- البهوت الإنشائي للرواية المرتبط بالوعي المتعدد اللغات والذي يتحقق فيها\*.  
- التحويل الجذري للترابطات الزمنية القائمة في الصور الأدبية الموجودة داخل  
الرواية.

- أنها منطقة جديدة لبناء الصور الأدبية؛ أي منطقة التماس الأقصى بالحاضر  
(المعاصر) من حيث أنه لم يكتمل بعد(١).

بكلمات أخرى تمتاز الرواية بتعدد الأصوات والثقافات والأشخاص والأزمان،  
أما الملحمة فهي قصيدة عن الماضي المطلق(أي الماضي القومي البطولي)، تستند إلى  
الأسطورة القومية التي تشكل نواتها، وينقطع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر (أي  
عن زمن الشاعر) بواسطة الزمن الملحمي المطلق ( زمن الأسطورة)(٢). واستناد  
الملحمة في جوهرها إلى الأسطورة يبعدها عن فهم الواقع بتفصيلاته ومحاولة تقويمه.  
يقول باختين:

" إن العالم الملحمي منته تماماً، لا لأنه حدث حقيقي حصل في الماضي  
السحيق، وإنما أيضا في معناه وقيمه الخاصين، إذ لا تستطيع تغييره، أو إعادة النظر  
في تأويله أو إعطائه تقويماً جديداً، إنه منته وكامل وثابت"(٣). لذلك أكد هيجل  
ولوكاتش وغيرهما من النقاد ضرورة الربط بين الشكل الروائي وشروط المجتمع

---

\* - ما البهوت الإنشائي الذي يتحدث عنه باختين سوى ما يستخدمه الكتاب من لهجات محلية للغة القومية  
الواحدة، أو ما يستخدمونه من ألفاظ ومفردات وتراكيب تحدد انتماء الشخصية البيئي والاجتماعي والحرفي  
والمرحلة التاريخية التي تنتمي إليها الشخصية المجسدة في العمل.

(١) باختين، الملحمة والرواية، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢-٣٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٧.

البورجوازي المحكومة بتناقض جوهرى، يفضي إلى مجتمع، يتضمن ما سبقه، ويحاول أن يتجاوزه. فما حركة الرواية إلا أثر لصراع طبقات متناقضة، تخلق في صراعها التاريخ، وتضيف إليه تاريخا مجزوءا هو الرواية.

وإذا قررنا أن الرواية في جوهرها شكل نثري، فإننا سنضعها مقابل الملاحم الشعرية. ولا يختلف اثنان - الآن - في أن الرواية تفترق عن الملحمة القديمة، ولكن هذه الدراسات - في وقتها - كانت تعبر عن رغبة في إثبات هوية الفن الروائي، والسعي إلى تأكيد حضوره في الأدب القديم.

ويرى أحد الباحثين أن 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) بأن الرواية نوع مزيج، تقع أصوله في حزمة من الأشكال الأدبية المختلفة(١)، ومن هنا يصبح الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثا مشروعا، لأن الرواية لم تستعمر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظفتها داخل بنيتها. فالرواية على حد تعبير شارتييه إمبريالية بطبيعتها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعير ثيمات وطرائق الفنون الأخرى(٢). لهذا فلا شيء

(١) إبراهيم السعافين، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، مرجع سابق، ص ٩٨.

(٢) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ١٣.

يمنعها من أن تستخدم الوصف والسرد القصصي والدراما والمحاولة والمقالة لأهدافها الخاصة، كل منها على حدة أو مجتمعة (١) .

وما الذي يمنعها من الاستعارة، وهي شكل لم ينجز بعد على حد تعبير

باختين؟

ولعل الحديث عن علاقة الرواية بالدراما يتطلب عودة منا إلى أرسطو في كتابه " فن الشعر" حيث يعقد فصلا للمقارنة بين الملحمة والتراجيديا، ويشغل نفسه بأوجه التشابه والاختلاف بين هذين النوعين الراقبين حسب تصنيفه، ويخلص إلى أن الملحمة كالتراجيديا تحاكي حدثا واحدا كاملا له بداية ووسط وخاتمة. وإنما لذلك تختلف عن التاريخ الذي لا يعالج حدثا واحدا، بل زمنا واحدا، وكل الحوادث التي حدثت في هذا الزمن لشخص أو عدة أشخاص. وتتفق الملحمة مع التراجيديا في أنها إما أن تكون بسيطة أو مركبة أو أخلاقية أو انفعالية، وعناصرها هي عناصر التراجيديا نفسها إذا استثنينا الموسيقى و المناظر وغيرها مما يخص التراجيديا من تقنيات. وتختلف الملحمة عن التراجيديا في الطول، فالمحمة بطبيعة كونها محاكاة عن طريق السرد، تسمح بعرض حوادث مختلفة في وقت واحد. وهذا بدوره يسمح للمحمة بطول أكثر بكثير من طول التراجيديا، و يعد ذلك ميزة للمحمة على التراجيديا، إذ إن الشعر يستطيع هنا أن يتغلب على الرتابة بسرده لحوادث متنوعة، مما يساعد على الحفاظ على اهتمام المستمع، إذ أن الإشباع الناشئ من التشابه من شأنه أحيانا أن يتسبب في

---

(١) مارت روبر، رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، ط١، اتحاد الكتاب العرب؛ دمشق، ١٩٨٧، ص ٦٣.

إخفاق بعض التراجيديات. وإذا كان هذا أحد الأخطار التي تهدد التراجيديا أحيانا، فهناك خطر أدهى يمكن أن يهدد الملحمة، وهو الخطر الناشئ عن ميل الشاعر أحيانا إلى أن يروي بنفسه أو يتحدث بلسانه، فهو عندما يفعل ذلك لا يكون خالقا، لأنه عند ذلك لا يحاكي. وكثيرا ما نجد ضمن كتاب الرواية من يوقف سير الحدث، لكي يلقي القارئ درساً ينسجم مع معتقداته(١).

وهناك من الكتاب من يجعل الشخصيات مجرد أبواق تردد أفكاره ومعتقداته\*، وهذا يتنافى مع رؤية (أرسطو) للعمل الفني بأنه خلق وابتداع لشيء جديد، وينتهي (أرسطو) إلى أن الملحمة قد تبدو أفضل من التراجيديا، لأنها لا تحتاج إلى التمثيل والإشارة\*، و بهذا فهي تخاطب جمهورا أكثر ثقافة .

" الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات، بينما التراجيديا تتوجه إلى جمهور وضيع"(٢).

ولكن التراجيديا تترك انطبعا في النفوس أوضح وأقوى مما تتركه الملحمة، لذلك فهي تزود المشاهد بمتعة أكبر وبطريق أقصر عن طريق تركيز الحدث، فالوحدة في الحدث الملحمي أقل بكثير من الوحدة في الحدث التراجيدي، الذي هو عند أرسطو البناء الدرامي ذاته، الذي يحمل المدهش في طياته، بينما تتسع الملحمة لغير المحتمل

---

(١) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، ١٩٩٢، ص ٥٩.  
\* - لقد استثمر ( بيرسي لوبوك ) في كتابه صنعة الرواية هذه التقنية الأرسطية في فهم العنصر الدرامي في السرد، فهو يتشكل عندما يحاول الروائي مسرحة أحداثه.  
\* - الملحمة قد تحتاج إلى التمثيل أو ما يشبه التمثيل والإشارة في مواضع عديدة منها.  
(٢) أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص ٧٩.



أو غير المعقول، مما قد ينتج عنه المدهش في أقصى درجاته، لأننا في الملحمة لا نرى ما يحدث عكس ما هي عليه الحال في التراجيديا.

" فما يتصل بمطاردة أخيل لهكتور مثلا لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكا" (١) .

عبر هذه المفارقات يؤسس أرسطو مصطلحات أساسية للتعبير عن التراجيديا أو الدراما عامة، تطورت فيما بعد عبر استعمالات النقاد اللاحقة، إذ رأى بعضهم الرواية امتدادا للمحمة، واستخدموا العديد من المصطلحات الدرامية في دراساتهم المكرسة لنقد الرواية، فإن كان أرسطو قد أدرك قبل قرون الوشائج الخفية التي تجمع الصنوف الأدبية، فكيف الحال في هذا القرن، وقد أضحى الحديث عن الفواصل بين الأنواع الأدبية الآن ضربا من الجمود.

وعند الحديث عن علاقة الدراما بالأدب تقدم الرواية - بكونها نوعا أدبيا - على القصة القصيرة أو الشعر، لأن الرواية عدت " المولود الشاذ للمقالة وللدراما، والرواية في القرن التاسع عشر على التخصيص مدينة للتراجيديين الإغريق ولشكسبير أكثر مما هو معترف به فعلا" (٢)، والذي يقرأ روايات جورج اليوت \* (١٨٨٠-) وهنري جيمس (١٩١٠-) H.Games يلحظ ذلك التأثير بالدراما رغم محاولة إخفائه ، والحقيقة أنه ليس من المبالغة القول إن الرواية شكل درامي في إطار قصصي، فأحداث

(١) أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص ٦٩.

(٢) س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلى، ط١، منشورات عويدات - باريس: بيروت، ١٩٩٠، ص ١٠٨.

\* -جورج اليوت: هو الاسم المستعار للكاتبة الإنجليزية Marry Ann Cross.

الرواية تجري على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تغير المسرح، فيما تكون المقاطع القصصية هي وسائط إعداد المسرح .

يمتلك الروائي مصدرين ليسا في متناول الدرامي: التعليق الانعكاسي على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخصه. وإلى جانب ذلك عليه أن يقوم ببعض عمل الممثل ( إشارة، حركة، تعبير باللامح... الخ ) وهي التي يشير إليها الكاتب في إرشاداته المسرحية. أما في الوعي الباطني يقوم الروائي بتوسيع معطيات المناجاة(١).

ويستخدم الروائي الحوار، فالرواية ليست سردا متصلاً. والحوار قوام الدراما، ولكن وظيفة الحوار في الرواية تختلف عن وظيفته في الدراما، ففي الأول يكون الحوار مجرد تقنية يلجأ إليها الروائي لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر ، أو لإبعاد ملل السرد عن القارئ ، وما إلى ذلك من الأسباب التي ينتقيها الروائي. بينما في الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار(٢).

ولا شك في أن تقييد الدرامي بالحوار يجعل مهمته أكثر صعوبة، ولا بد من إدراك أن الحوار في العمل الدرامي ليس حوارا لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجادبا الحوار أيا كان. فليس كل حوار يصلح

(١) س.و.داوسن، الدراما والدرامية، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٢) عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٢٨.

لأن يكون حواراً درامياً<sup>(١)</sup>. الحوار ينبغي أن يخلق توتراً داخل المشاهد أو القارئ، يجعله مترقباً حتى نهاية العمل الدرامي\*.

أما الحوار الروائي "هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية"<sup>(٢)</sup>. ويجري بين شخصيتين أو أكثر داخل العمل الروائي.

ومن الجدير ذكره أن الفروق بين الرواية والدراما واضحة تماماً، فإذا كان منظوراً من الدرامي أن يستحوذ على انتباه جمهوره واشغاله بصورة مستمرة أكثر من الروائي، فإن عليه أن يفعل ذلك لمدة أقصر وبمساعدة الحضور الواقعي الجسدي.

كما يمنح السرد الروائي إمكانيات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا يقيد الانتقال داخلهما إلى الماضي أو المستقبل من مكان لمكان، على عكس القيود المادية الزمانية، المكانية التي تقيد الدراما.

ولكن "الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تغفلت من أهم ما تتميز به الدراما، وهو الشخصية والزمان والمكان واللغة والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"<sup>(٣)</sup>، لذلك من الطبيعي أن نتحدث عن علاقة بينهما تظهر أكثر وضوحاً عند حديثنا عن الرواية الدرامية في الصفحات اللاحقة، فضلاً عن أن الدراما هي أقدم الصنوف الأدبية، فمن الطبيعي أن يتأثر بطقوسها كل فن جديد. لهذا " لم

---

(١) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مرجع سابق، ص ١٣٩.

\* - تشير الباحثة إلى لجوء بعض المسرحيين إلى استخدام السرد في أعمالهم، ولكن هذا الاستخدام أثقل البناء الدرامي في مواضع عديدة مثل مسرحية الأيام المخمورة لسعد الله ونوس.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، ط١، عالم المعرفة: الكويت، ١٩٩٨، ص ١٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣.

تتجاوز الرواية الدراما، إلا بمعنى أنها قد أخذت مكانها كشكل أدبي أكثر انتشاراً، فقد نشأت عن الدراما دون شك. إنها شكل أكثر ليونة وتنوعاً من أي شيء يمكن عمله على المسرح. الرواية تخلق ولو لمدة قصيرة شعوراً بتجربة جماعية، ربما كانت أقرب شيء إلى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم، وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع دراما الأمس العظيمة، وتترك الباب مفتوحاً في الأمل أمام دراما عظيمة في المستقبل<sup>(١)</sup>.

ويحمل هذا القول إشارة واضحة إلى استفادة الرواية من الدراما، وطمعها في

خلق طقس جماعي، حرصت الدراما في جميع مراحلها على تدعيمه.

---

(١) عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص ٤٢٣.

## الدرامية والحوارية

إن مفهوم الدراما غير المحدد والعريض، جعل الأجناس الأدبية تشترك معها بصفات قليلة. فليس ثمة تعريف مقبول للدراما على الرغم من ألوف المجلدات التي سطرت عن الدراما(١) .

والسبب كما يرى إسلىن M. Esslen يعود إلى أن الدراما تمتاز بتحديدات مرنة، تستطيع باستمرار أن تجدد نفسها، بالاستناد إلى مصادر تعد حتى الآن واقعة خارج نطاقها(٢)، فلقد " أصبحت الدراما كلمة محببة لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للمسرحية، لأنها تستعمل في سياقات عادية بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهز المشاعر هزة خاصة، إما عن طريق الصدمة والمفاجأة، فظلت كثير من التعريفات الخاصة بالدراما في كتب النقد تتحو جهة العموم ، مما يسهل انضواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها(٣) .

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

---

(١) مارتن إسلىن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عيد المسيح ثروة، ط١، وزارة الثقافة والإعلام: العراق، ١٩٧٨، ص ٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩.

(٣) علي بن نعيم، السرد والظاهرة الدرامية \_ دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم \_ ط١، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٢-١٣.

وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب(١). وقد أشرنا إلى أن أرسطو كان أول من نظر للدراما في كتابه فن الشعر، بأنها محاكاة لفعل كامل له حيز معين\*، وحدد ستة عناصر تكون التراجيديا، وهي الحبكة والشخصية والفكر واللغة والفضاء والمنظورات المسرحية. وظلت هذه المفاهيم ثابتة إلى الآن، يسترشد بها كتاب الدراما الذين يصرون على أن الدراما حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة يؤديها ممثلون أمام الجمهور\*.

ولقد ارتبطت الدراما - عبر تاريخها الطويل - بمجموعة من المفاهيم والشروط والسنن، التي تفاوت كتابها في درجة الالتزام بها، كجذب انتباه الجمهور، وخلق الاهتمام لديه، وإثارة التوقعات، واشتراط على الفعل الدرامي أن يبدو متقربا رويدا إلى الهدف، لكن دون الوصول إليه تماما قبل النهاية. وقبل كل شيء لا بد من تغيير مستمر لوتيرة السرعة والإيقاع، فالرتابة كفيلا بإضعاف الانتباه، وإثارة

---

(١) نقلت هذه الدلالات العديد من قواميس المسرح وكتبه العربية والمترجمة، انظر إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط ١، دار الشعب: القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤٣-١٤٤.

\* - الفعل الكامل هو -فعل كما تقدم- له بداية ووسطه وخاتمة، أما البداية فتعريفها أنها الشيء الذي هو بالضرورة، لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقه، و الذي في الوقت نفسه، يتطلب أن يلحقه شيء. أما النهاية فهي العكس، إن وجودها يجعلنا نفرض أن شيئا قد سبقها، ويجعلنا نختم أيضا أن شيئا لن يلحقها. انظر رشاد رشدي نظرية الدراما مرجع سابق، ص ١٧.

\* - تعد الدراما بدون تمثيل وجمهور دراما ناقصة، على الرغم من أن أرسطو نفسه يرى بأن التراجيديا قادرة على إحداث الأثر بدون المشاهدين وبدون الممثلين، انظر أرسطو، فن الشعر، ص ٢٢. وانظر مارتن إسلي، تشريح الدراما، مرجع سابق، ص ١٢، وعبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مرجع سابق، ص ٤، س. و . دارسن، الدراما والدرامية، مرجع سابق، ص ١٦.

الملل(١). وخلق التوقع والاهتمام لا يكون فقط عن طريق الحكمة ( العقدة) بما تشتمل عليه من حيل، بل قد يكون عن طريق مؤثرات وتعليقات خارجية، يصنعها الكاتب الذي يغيب وجوده في النص الدرامي. ويدرك تمام الإدراك أن عنصرا توتريا واحدا لا يكفي للسيطرة على انتباه جمهوره ومتابعته لعمله باهتمام، لذلك يعنى هذا الكاتب بشخصه، ويرسم لهم صوراً تقارب الأصل، وتتسجم مع الأحداث التي يصنعها حتى لا تبدو طارئة عليها.

أما النقاد والدارسون الجدد، فقد تعاملوا مع النص الدرامي كجنس أدبي مشابه للشعر والقصة، وطبقوا مناهجهم عليه، وخرجوا بنتائج تتسجم مع أهدافهم النقدية الجديدة، ولكن" ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى نتاج راسين (- ١٦٩٩) J.Racine على أنه نتاج مسرحي له ظواهر ينفرد بها، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية لا أكثر"(٢)، وظل ذلك حتى منتصف القرن العشرين عندما تنبه بعض الدارسين إلى أهمية الإخراج و العرض بوصفهما السبيل الأساسي إلى خروج النص إلى حيز الوجود ، " بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج، إلى الحد الذي جعل صموئيل بيكيت يطلق على إحدى مسرحياته اسم "فصل بلا كلمات"(٣). ويمكن القول إن هذه الدراسات بنوعيتها خدمت الفن الدرامي، وساعدت على ذيوعه والإقبال على تقنياته،" لعل هذا الموقف (موقف النقاد من النص الدرامي)

(١) مارتن إسلي، تشریح الدراما، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، فصول، مجلد ٤، ع ١، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٣، ص ١٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥٦.

ساعد في ظهور الدراسات التي تناولت الدرامية ومفهومها في الأشكال الشعرية والسرديّة وأكثر من ذلك أن مجمل مصطلحات السرد هي في الأساس مصطلحات نشأت من أجل ذلك النصّ الدرامي، وبعد ذلك غزت عالم السرد(١).

وينتمي كثير من مصطلحات السرد الحديثة إلى المصطلحات الدرامية ذاتها التي صاغها أرسطو في كتابه "فن الشعر" كما ذكر سابقاً\*، وهذه إشارة إلى أن الدراما في هذا العصر لم تعد حكراً على الفنّ الدرامي، بل نجد العديد من الدراسات تحمل عناوين الدرامية في الشعر والموسيقى والسرد وغيرها.

"من الخطأ الظن بأن الدرامية وقف على المسرح وحده، إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية والرواية والملحمة... الخ، وذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها، ألا وهي نبش الدرامية المبنوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية"<sup>(٢)</sup>، و نلاحظ هنا تحويراً في مصطلح الدراما إلى الدرامية، والدرامية هي فعل الدراما وأثرها، هي الحيوية والحركة قبل أي شيء.

والدرامية في النقد الحديث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحشد المصطلحات مثل: الموقف والتوتر والاستجابة والعرض وغيرها.

وفي معرض ذلك يمكن القول: إن طبيعة عالم الدراما هي التي تحدد المواقف الدرامية الممكنة ومدى الحركة أو عمقها. وهذه الحدود هي ما يطلق عليه نقاد الدراما اسم اللياقة. والتوتر مصطلح يتردد في كل حديث عن الدراما، فنحن نتحدث عن موقف

(١) علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، مرجع سابق، ص ٨-٩.

\* - انظر هذه الدراسة، ص ٢٣.

(٢) يوسف لليوسف، ما الدرامية، الحياة المسرحية، ع ٧، دمشق، ١٩٧٩، ص ١٧.



متوتر عندما نريد التعبير عن الإحساس بأن حالة ما قد تتحول في أي لحظة إلى شيء متأزم مختلف. وفي الدراما تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء هي علاقة توتر.

والتشويق هو مظهر من مظاهر هذا التوتر، لا ينفصل عن الدراما، ويتخذ

أشكالا متعددة من المفارقة والسخرية والمفاجأة وغيرها.

ولأن الحوار هو الذي يخلق العالم الدرامي، ويعرضه، ويثير الحركة داخله

وخارجه، لذلك ينبغي أن يعتني الدرامي به، ليكون عوناً له في جذب انتباه جمهوره

للمواقف الدرامية المختلفة(١).

ويسجل للدراما أنها من أكثر الفنون قدرة على إثارة ذهن المتفرج ودفعه

للمشاركة في النص المعروض وتجاوزه، فهي بحق كما توصف بأنها تجربة جماعية،

يشارك فيها المؤلف والمتفرج أو القارئ والممثلون وما إلى ذلك من عناصر تساعد في

تشعيب النص الدرامي وزيادة فاعليته. ولما كانت الدرامية مرتبطة بالتوتر والصراع

فهي من الوسائل المفضلة للتعبير عن الحياة والإنسان، فهي تجعله في حوار دائم مع

نفسه ومجتمعه، ومن هنا لجأت الرواية والقصة إليها. وغدت الدرامية في نهاية الأمر

مصطلحا يعلو على الدراما التي احتضنته زمنا طويلا.

وقد نقل باختين قوام هذا المصطلح ( الحوار ) إلى السرد تحت مسمى

الحوارية، وأعطى هذا المصطلح النقدي مفهوماً واسعاً، يجاوز في دلالاته الحوار

العادي

(١) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه - دراسة ونقد -، ط٤، دار الفكر العربي: مصر، ١٩٦٨، ص ٢٤٨.

والمشهدى ذا الوظائف المتعددة (الكشف ، والصراع ، والاستجابة وغيرها ) إلى السرد الحواري، و" تتحقق في السرد الحواري أسلبة اللغات الاجتماعية أو الأدبية بمختلف مستوياتها"<sup>(١)</sup>. ويدرج ( باختين ) الأسلبة Stylistation ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. ومن الجدير ذكره أن التهجين \*Hybridisation عند (باختين) لا يقترن بأية دلالة سلبية، بل يصبح عنده عنصرا إيجابيا مولدا للجديد. وعلى هذا الأساس يعرف التهجين بأنه مزج لغتين داخل ملفوظ، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بهيمنة أيولوجية أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة الملفوظ، ولا بد أن يكون معتديا<sup>(٢)</sup>.

وتفترق الأسلبة عن التهجين بأنها لا توحد مباشرة لغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة محيئة، وملفوظة لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا.

وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص (المؤسلب) ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة<sup>(٣)</sup>.

---

(١) محمد اسويرتي، ميرامار وجدل السرد والحوار، فصول، مجلد ٨، ع ١٤-٢، القاهرة، مايو ١٩٩٨، ص ١٢.  
\* - التهجين.. يقابل التناص عند جيرار جينيت Interextualite وهو الوجود الفعلي لنص في نص آخر .  
انظر جينيت ، مدخل إلى جامع النص، ص ٩١ . جان ايف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، ط١، وزارة الثقافة: دمشق - سوريا، ١٩٩٣، ص ٣٥٣.

(٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر: القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢٠. وتشير الباحثة هنا إلى وجود ترجمة أخرى لهذا الكتاب نشرت في دمشق سنة ١٩٨٨ تحت اسم ( الكلمة في الرواية ) .  
(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٢-١٢٣.

بكلمات أخرى الرواية عند باختين هي حوار من اللغات والأصوات المنوعة

والمنظمة يقول:

" وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما ... وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمال والمدارس ... ونتيجة لهذا التعدد اللساني، وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع ثيماتها، ومجموع عالمها الدال ملاءمة مشخصة ومعبرا عنها ... دائما في شكل حوار قل أو كثر ... وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي "(١).  
وتطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها. والمبدأ الحوارية قائم في علاقات الرواية كلها في الأسلوب والبناء، وهو كذلك حاضر في المؤلف، وفي الشخصيات التي ابتدعها.

" الحوار في الرواية حوار من نوع خاص، فهو قبل كل شيء لا يمكن أن يستنفد في حوارات الشخوص ... ولا يمكن أن ينتهي به إلى حل ... إن حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعاشها وحسب، وإنما هو أيضا حوار أيام وعصور وأزمنة ما يموت منها، وما لا زال يعيش ويولد: التعايش والصبيرة يندمجان هنا في وحدة مشخصة... لتتوحد متناقض ومتباين(٢) وموضوع الرواية مسخر للربط بين اللغات، ولتكشف إحداها للأخرى "(٢).

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٣٨-٣٩

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٤. وتزفيتان تودوروف، المبدأ الحوارية - دراسة في فكر ميخائيل باختين، - ترجمة فخري صالح، ط ١، دار الشؤون الثقافية: بغداد، ١٩٩٢، ص ٨-٩.

فذاكرة الروائي تختزن العديد من اللغات ( الأصوات ) التي سمعها أو قرأها، وعند البدء بالكتابة يسترجعها، ويعيد كتابتها بصورة وبأسلوب جديدين، والأصوات لا دلالة لها إلا من خلال السياق الذي تحكمه ظروف تاريخية وقصدية معينة. واختلاف هذه الظروف وتباين مقاصد الأصوات تخلق توترا داخل النص الروائي، يثير القارئ ويزيد من إقباله على قراءة النص. فضلا عن أنه يفرض تجديدا وتنوعا على لغة النص الروائي، يجعل القارئ يعيش داخل الرواية وعوالمها المختلفة. ودوستوفسكي (١٨٨١- Dostoievski مبدع الرواية المتعددة الأصوات Polyphonic Novel فلقد أوجد صنفا روائيا جوهريا<sup>(١)</sup>)، لذلك يفرد في بحث خاص يخلص فيه إلى أن خصوصية دوستوفسكي لا تتعين فقط في إعلانه أهمية حوار الشخصيات، بل في رؤيته فنيا وموضوعيا للشخصيات وفي عرضها بوصفها شخصية أخرى، شخصية غيرية دون أن يسبغ عليها جوا من الغنائية ، ودون أن يمزج صوته معها ، فهو يعطي شخصياته قدرا من الحرية، تنسجم مع خطة بنائه الروائي ، ولا تنمرد عليه .

وتعددية الأصوات تكشف تنوع الحياة، وتعقد المعاناة البشرية، وتباين الوعي والنظرة إلى العالم. فالإنسان في ( داخل القبو ) على حد تعبير باختين هو صاحب مذهب أيولوجي. والكلمات في الرواية هي ( أيولوجيات متباينة )، لذلك يندمج الفكر بالشكل في روايات دوستوفسكي حيث يصعب التمييز بينهما. ويصبح الحوار في

---

(١) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط١، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء - المغرب، ص ١٩٨٦، ص ١١.

أعماله، " ليس مقدمة تعود إلى الحدث، بل هو نفسه حدث" (١) يكشف الصراع بين الأيدولوجيات المتباينة؛ أي أن الحوار عند دوستوفسكي كما يريد باختين توضيحه، هو حوار درامي، يتجاوز الحوار الذي يتم التعبير به مباشرة عن الشخصيات، وإنما هو البناء الروائي بكل أبعاده.

" إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيائها جميع أنواع الأجناس الأدبية سواء كانت أدبية أو خارج أدبية ... وجميع تلك الأجناس ( الأنواع ) تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغتها الخاصة" (٢).

وهذا التنوع في رأي باختين يدخل بحرية مادة اللغة الأجنبية في الثيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها (٣)، وينتهي باختين إلى أن صورة اللغة التي تصنعها الأسلبة، هي التي تحقق جمالية الصنف الروائي، وتحقق له شرط إبداعه.

---

(١) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

(٢) محمد برادة، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٣.

## حدود الرواية الدرامية

يميز الباحثون في العادة بين ثلاثة أشكال من الرواية رواية الحدث\* ورواية الشخصية\* والرواية الدرامية . ويرى أدوين موير أن الرواية الدرامية هي شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة\*. فالشخصيات لم تعد فيها جزءا من آلية الحبكة - إشارة إلى رواية الحدث - ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية بحسب قول موير إلى النهاية. وهي شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا. لهذا يرى موير أن التماثل بين الحدث والشخصيات في رواية من هذا النوع جوهري إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه.

وقد نستطيع أن نقول إن أي تغير في الموقف يتضمن دائما تغيراً في الشخصيات. كما أن كل تغير درامي أو نفسي خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يتشكل من شيء منهما معا، ومن تلك الزاوية تنفرد

---

\* رواية الحدث: يعد الحدث العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي، ومن طبيعته دائما أن يخدم الحبكة. وتكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث. ويعمد إلى إثارة خيال القارئ وإدخاله في عوالم افتراضية، وتحقيق المتعة له.

\* رواية الشخصية: تعد الشخصية العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي ولا تفهم أنها جزء من الحبكة، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها. وتتسم شخصيات هذا النمط الروائي بالثبات، والمواقف بالتنوع والعمومية. - انظر أدوين موير، بناء الرواية، ص ٤٠.

الرواية الدرامية عن رواية الحدث ورواية الشخصية أن حبكةها جزء من معناها(١).  
وبكلمات أخرى لا يوجد في الرواية الدرامية شخصيات وأحداث مستقلة بل كل ما  
هنالك شخصيات وأحداث متمازجة لا انفصام فيها.

والفرق بين الحبكة في الرواية الدرامية وغيرها من الروايات يتمثل في  
اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية ( سلوك الشخصيات تحدد الصفات التي  
يسبغها الكاتب عليها ). فكراهية ( إليزابيث ) لـ ( دارسي ) في رواية الكاتبة  
الإنجليزية جين أوستن ( - ١٨١٧ ) J.Austen العقل والعاطفة Sense and  
( ١٨١١ ) "Sensibility" يعود إلى صفاتهما الشخصية المتباينة، وللظروف التي التقيا  
فيها، حيث بدا ( دارسي ) متكبرا، جامد العواطف، مزهوا بوضع أسرته ومنزلتها  
المميزة. بينما ( إليزابيث ) بدت منعزلة، متحجرة من وضع أسرته المادي، فكان من  
الطبيعي أن يكره كل منهما الآخر بادئ الأمر، ثم تتحول الكراهية إلى حب في نهاية  
الرواية، بعد أن تكشف الأحداث حقيقة هاتين الشخصيتين.

وليس في الحبكة الدرامية ما يهمل المؤلف بيانه، أو يتركه لافتراض القارئ،  
وقد تتضمن الحبكة أحداثا متقابلة، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات، وهي  
منطقية ومركزة ما دامت الشخصيات ثابتة نسبياً، والأحداث تسير فيها منطقياً وتلقائياً،  
وهذا السير المنطقي التلقائي هو الطابع الحقيقي المميز للحبكة في الرواية الدرامية.

---

\* الحبكة: يرى ( موير ) أنه مصطلح محدد، ثم هو مطبق على نطاق عام، وهو سلسلة الأحداث في قصة ما،  
والقاعدة التي تربط بعضها ببعض. وما يميز حبكة عن أخرى هي النظام الذي تسلكه الأحداث فيها.

(١) إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، ط١، الدار المصرية للتأليف والترجمة: القاهرة، ٤١-٤٢.

والأحداث لا بد من أن ترسم بدقة في الرواية الدرامية، وحدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئاً مركباً، وتتحرك هذه النقط نحو المركز تجاه حدث واحد، تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب، وتتسم الأحداث هنا بالتوتر كذلك، ولعل هذا التوتر يذكيه اقتصار الرواية الدرامية على مشهد ضيق، وقطاع واحد من الحياة " ففي المساحات المغلقة وحدها، يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية" (١). كذلك يساعد هذا التحديد في التقليل من تدخل العالم الخارجي في سير الأحداث، مما يقلل مجالها، ويزيد منطقيتها.

ولا تخلو الشخصيات الدرامية من هذا التوتر، الذي يتجسد في العلاقة بين ثباتها النسبي وتسلسلها المتطور، فالشخصيات فيها شخصيات فعالة\*، تؤثر في الأحداث، وتخلق المشاكل، ثم تحلها فيما بعد في ظروف مختلفة (٢). فالشخصية حدث، والحدث شخصية، وبالتالي الحقيقة والمظهر شيء واحد في هذا الشكل الروائي. أما النهاية في هذا الشكل، فإنها حل للمشكلة التي تبدأ فيها حركة الأحداث، وعندها يكون الحدث الخاص قد استكمل بناؤه خالفاً توازناً، أو محدثاً أمراً لا يمكن تتبعه أكثر مما حصل

---

(١) إدوين مورير، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٥٦.

\* - تتحرك داخل البناء الروائي من بداية إلى نهاية، وكلام الشخصيات الدرامية يكاد يكون حقيقياً فعلاً، لأن الرواية الدرامية تكاد تكون كشفاً خاصاً، وصورة حية عن القطاع الذي تمثله.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨.



داخل البناء الروائي.فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما، ويحدث التوازن عادة في صور متنوعة كزواج موفق مثلا(١).

والزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته هي حركة الشخصيات، فالتغير والقدر والشخصية جميعا تركز في حدث واحد، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا، ولكن الزمن يبقى مستمرا في مخيلة المتلقي\*. وهذا يعني أن الرواية الدرامية حرة في الزمان ومحدودة في المكان(٢).

لقد سبق أن ذكر أن محدودية المكان هي التي تكسب الصراع الدرامي حدثه، وتعجل سرعة الزمن، وتزيده وضوحا. والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسي، تحدده سرعة الحدث أو إبطاؤه.

إن كلام موير عن الرواية الدرامية صالح لأن يطبق على عدد كبير من روايات القرن التاسع عشر، التي أفردت مجالا واسعا للشخصيات والأحداث كي تعبر عن ذاتها دون ظهور مباشر لشخصية المؤلف عبر سارده، جريا وراء الاعتقاد بضرورة التعبير عن الواقع بصورة صادقة وأمينة.

واللافت في كلام موير عن خصائص الرواية الدرامية هو ربط الرواية بالتراجيديا، لا سيما في تركيزها على مشهد واحد، أو قطاع من الحياة، أو في اشتراطها حركة الشخصيات، وتوتر الأحداث، والسير بها إلى النهاية، وما إلى ذلك من

(١) ادوين موير، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٥٥.

\* - في الرواية إنن كما في كل الأدب الدرامي يتحرك الزمن، ومن ثم فإنه يتجه إلى نهايته حيث يتلاشى.

(٢) إدوين موير، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٨٧.

خصائص تم ذكرها، ونجدها على خلاف الرواية نقيّة\* في الدراما، مما يجعل مصطلح الرواية الدرامية مصطلحا مشروعاً ومقبولاً .

ولقد أشار الناقد الإنجليزي بيرسي لبوك (-١٩٦٥) P.Lubbock في كتابه "صناعة الرواية" إلى أن العنصر الدرامي يتشكل في الرواية عندما يلتفت القارئ إلى أحداث الرواية نفسها، ولا يشغل نفسه بالسارد أو تعليقاته، فقد حول المؤلف مسؤوليته، وهي الآن تقع حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها، فالسمة الاعتبارية التي قد تكتشف في صوت المؤلف في أي وقت، تختفي في صوت الناطق باسمه. تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحة Dramatization وقد تكفي في العديد من القصص (١).

يتحدث لبوك هنا عن الروائي / السارد المحايد الذي يختفي وراء شخصياته، التي تظهر وكأنها تعبر بتلقائية عن نفسها على مسرح الأحداث تماماً مثل المسرحية. ويرأي لبوك تكفي هذه الخطوة لتشكيل نوع روائي درامي مميز\*.

أما نزوع كاتب الرواية نحو الدراما، فيكون بتحويل أفكار الشخصيات ودوافعها إلى أحداث، وحبوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام. ويحذر لبوك الكتاب من ضرورة الإفراط في توظيف تقنيات الدراما في العمل الروائي، لأن ذلك يخل - وفق تصوره - بالبناء الروائي ويضعفه. حيث يقول:

\* - نقصد باللقاء، هنا هو بعدها عن جو السرد الذي لا بد من أن يشوب الرواية.

(١) بيرسي لبوك، صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط٢، دار مجدلاوي : عمان، ٢٠٠٠، ص ٢٢٥.  
\* - يميز لبوك في صناعة الرواية بين أسلوبين، الأسلوب المباشر وهو الذي يتدخل فيه الراوي بأرائه ينظم الأحداث، ويعلق عليها، ولا يترك للقارئ حرية التأويل والحركة. وهناك الأسلوب غير المباشر الذي ينطوي على تحقيق الدرامية في العمل الروائي، ويعمل فيه الكاتب على مسرح الأحداث بطريقة تلقائية.بيرسي لبوك، صناعة الرواية، مرجع سابق، ص ٢٢٥ وما بعدها.

" يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء، أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دون حاجة، فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جداً. ولذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر وادخاره لمناسبات مهمة" (١).

إن موير ولبوك يتحدثان - فيما سبق- عن المنحى الأول للرواية الدرامية، التي تجلت- بصورة أساسية - في السارد المحايد، أو ما سمي بالسرد الموضوعي، اللذين اتخذا أكثر أطوارهما حدة في القرن العشرين لدى بعض الروائيين مثل همنغواي (١٩٦١) E. Himingway. غير أن الدراسة لن تتوقف عند هذا النمط الروائي، فنادرا ما تخلو أي رواية من عنصر درامي صالح للرصد، وإنما ستركز في بحثها على أحد الأشكال المتطرفة للرواية الدرامية، يسميها غير باحث بالمسرواية \*، وتعرف بأنها شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز، وأهم ما يميزها الانحسار الواعي في رقعة السرد ذلك لحساب الحوار، واعتماد الشكل المسرحي بشتى تفاصيله وتقنياته الكتابية.

ولقد ظهرت المسرواية في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر عند هاردي (١٩٢٨-) T. Hardy وفلوبير (١٨٨٠-) T. Flaubert ثم جويس (١٩٤١-) G.Goyce في القرن العشرين، وإن كانت لها ملامح عند بعض الأدباء قبلهم في القرن الثامن عشر مثلاً.

(١) بيرسي لبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص ١١٥.  
\* - انظر وليد الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرحية، ص ٦٠. و عبد القادر القط، من فنون الأدب الحديث، ص ٣٢٨. ونزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص ٦٩.

وكان ظهورها في الغرب بسبب عدم استقرار التقاليد الروائية تماما في القرن التاسع عشر، وظهور النظريات الجديدة التي تحدثنا عنها، ونادت بانفتاح النص الأدبي وشموليته، نظرا للتقلبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والحاجة للخروج من جميع القوالب المحددة، والجاهزة حتى في مجال الكتابة الإبداعية. ويمثل الخشاب على ذلك بمسرواية فلوبيير " القديس أنطونيوس"، لأنها باعتقاده ممازجة حقيقية ومدهشة للفن الروائي والمسرحي، تكشف قدرة فلوبيير الهائلة على تحطيم الحواجز بين الرواية والمسرحية واستثمار تقنيتهما بشكل جيد(١).

وعلى الرغم من أهمية محاولة الخشاب في تسويغ وجود هذا الشكل الروائي، إلا أن الخشاب لم يتوخ سبر أغوار علاقة التداخل بين الرواية والمسرحية، وإنما ركز على الشكل الخارجي للرواية الدرامية.

صحيح أنه ذكر أسبابا موضوعية للجوء الروائيين إلى الدراما منها: قدرة الدراما، الهائلة على التشخيص والدخول في أعماق النفس الإنسانية، وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل، فإن تلك الإشارات ظهرت سريعة وعمامة.

وإذا أردنا تتبع المنحى الأول للرواية الدرامية فلا مناص لنا من تعريف السارد

المحايد أو الموضوعي أو السارد الدرامي Dramatized Narrator\* الذي يتصف عند

---

(١) ولبيد الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرحية " عن المسرواية"، فصول، مجلد ١٢، ع ١٤، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ٦٠-٦١.

\* - السارد الدرامي يتعلق بما يسميه بعض النقاد بالحالة الدرامية، وفقا لتصنيفات ( فريدمان) وهي إحدى الحالات الثماني المحتملة لوجهة النظر، حين يجري تبني الصيغة الدرامية كما في السرد المسمى موضوعيا أو

الإفاضة أو الاختصار بأنه ذات موجودة، لكن ذلك السارد لا يلحظ إلا بصورة متفاوتة أو ضئيلة، ويقدم لنا عادة عبر أوصاف وخصال جسدية وذهنية أو أخلاقية. وفي الحقيقة إن السارد غالباً ما يعرض على مستوى الشخصيات ( في سرد الشخص الأول أو الحكى المتجانس ) كمجرد مراقب أو شاهد أو مشارك محدود الأهمية في الحدث، أو يمكن أن يكون أحياناً شخصية رئيسية(١).

ويقدم جينيت مصطلحاً جديداً متعلقاً به يسميه التبيير الخارجي External Focalization وهو نمط من التبيير أو وجهة من وجهات النظر\* تكون فيها المعلومات المنقولة محدودة في الغالب بما تفعله الشخصيات قولاً وفعلاً، وليس ثمة إشارة لما تفكر فيه أو تحس به. ومن أهم صفات التبيير الخارجي أن السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية أو مجموعة الشخصيات، وقد طالب العديد من النقاد والروائيين مثل هنري جيمس باختفاء السارد أو بالأحرى المؤلف " مؤمناً بأن القصة

---

سلوكياً، فإن المعلومات المقدمة تكون محدودة بصورة كبيرة بالمقارنة مع ما تقوم به الشخصيات من أفعال أو أقوال، وليس هناك ما يلمح إلى ما يتصورونه أو يفكرون فيه أو يشعرون به ويضرب بقصة (همنغواي) القصيرة: التلال كالقيلة البيضاء مثال على ما سبق.

(١)Gerald Prince, A dictionary of Narratology, University of Nebraska-Press, London, ١٩٨٧. p ٢٤.

\* وجهة النظر: مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر في علاقة السارد بالقصة. وهو يتضمن البعد أو المسافة (التنوعات في مقدار التفصيل و الوعي المقدم، في المدى ما بين الحميمية والبعد، المنظور Prespschirp أو بؤرة Focus أو ما يسميه الفرنسيون. voice نظر والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص ١٦٣.

يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق السرد أو التلخيص" (١)، لأن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات، إنما يضع عقبة بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده\*.

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن هذا الوجه للسارد في الرواية يفرض عليها ظلالة من الوهم بالواقع، تطمح الرواية المعاصرة إلى بلوغه، وجوا من الحرية في طرح وجهات النظر التي يتبناها الروائي، أو يسعى إلى تجسيدها عبر الشخصيات التي يبتدعها، بعيدا عن محدوديات السرد، وقد يكثر في الروايات الدرامية أيضا الحوارات الدرامية Dramatic Monologues، وهي حوارات داخلية أو مونولوجات، وتقدم من خلالها حياة الشخصيات الروائية دون توسط سردي (دون سارد متعين) وتتعدد الأصوات فيها كما أشار (باختين) في حديثه عن روايات (دوستوفسكي) وما إلى ذلك من أشكال المناجاة ومخاطبة الغير بشكل غير مباشر، وكأنما تصبح موصولة بإرث (المونودراما) Monodrama المسرحي\*.

وتطمح الرواية الدرامية في منحها المسرواوي إلى التخلص من القناع السردي نهائيا، والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحركها تماما كما يحدث في المسرحية.

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

---

(١) انجول بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، مجلد ٢، عدد ٢، القاهرة، ٩٨٢، ص ١٠.  
\* - ولعل الإشكال المطروح هو إلى أي حد يمكننا الحديث عن غياب السارد وحياده. لقد تعرض (واين بوث) إلى هذا الأمر، وأكد أن الحسم فيه أمر صعب إذ خلا من رؤيته أن السارد يبقى عارفا بكل شيء حتى في الأحوال التي يعمد فيها إلى الحياد والصمت. انظر المصطفى موفن، تشكل المكونات الروائية، ط ١، دار الحوار: اللاذقية - سوريا، ٢٠٠١، ص ١٢١. ولكن ما يهمنا هنا هو غياب السارد ظاهرا عن مسرح الرواية.  
\* - تعتبر (المونودراما) نوعا مسرحيا يستثمر المونولوج كوحدة متكاملة، ويستخدمه كإطار لتقديم حكاية ما، وهو أقرب إلى تقنيات المونولوج الداخلي في الرواية.

---

## الفصل الثاني

---

### الرواية الدرامية العربية

- المحاولات الأولى.
- المسرحي يكتب الرواية والروائي يلجأ إلى المسرحية.
- التجريب الروائي والبحث عن أشكال جديدة.
- منحى السارد الموضوعي ( الدرامي ).

## المحاولات الأولى

تكاد الآراء، منذ ستينيات القرن السابق، تجمع أن رواية "زينب" (١٩١٤) لـ محمد حسين هيكل هي البداية الحقيقية للرواية العربية الفنية، تميزا لها عن الروايات التعليمية وروايات التسلية وغيرها مما ساد في الفترة السابقة عليها.

وسواء كان الفن الروائي ذا صلة كبيرة بالموروث القصصي العربي القديم، أم منبت الصلة به بوصفه محاكاة للرواية الغربية، فقد حظي بالقبول والانتشار في مجتمعاتنا العربية لأسباب متعددة أهمها: عدم غرابة هذا المصطلح على الذائقة الشعبية العربية التي ألفته من خلال الملاحم والسير الشعبية التي تداولتها الألسن زمنا طويلا، وقد ظهر ذلك جليا في أعمال الروائيين الرواد، كما يرى السعافين، لاسيما في بناء العقدة وترتيب الأحداث ورسم الشخصيات(١)، كذلك لأنه فن الطبقة البرجوازية التي بدأت تفرض نفسها، وتبحث عن مطالبها الروحية والفنية.

وعلى الرغم مما قد يشاع عن تحرج الرواد من نعت نتائجهم بالرواية(٢). إلا أنه كان مصطلحا شائعا ومتداولاً على نطاق واسع، لكنه لم يكن يعني ما يعنيه الآن على

---

(١) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (١٨٧٠-١٩٦٧)، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٠.

(٢) يتعرض جابر عصفور إلى هذه المسألة في معرض حديثه عن رواية زينب لمحمد حسين هيكل، ويرى أن إضافة العنوان الفرعي للرواية "مناظر وأخلاق ريفية" هو دليل على رغبة المؤلف في حجب اسم النوع الأدبي الذي يكتب فيه، وهو فرار من كل ما يمكن أن يتهم به المسكوت عن اسمه من افتراء ضلالة تأليف رواية. انظر جابر عصفور، زمن الرواية، ط١، مكتبة الأسرة: القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠١.



وجه الدقة والضرورة. يقول فرح أنطون\* في مقالة نشرها في مجلته الجامعة عام ( ١٩٠٦) عن إنشاء الروايات العربية: "كثير في السنوات الأخيرة وضع القصص العربية. فقلما يمر شهر إلا وتصدر بضع منها في البلاد التي فيها مطابع عربية. وهم يسمونها (روايات) وهذا خطأ في التسمية، لأن الروايات في اللغة هي الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان. فيلزم أن يكون هناك راو ومروي عنه وحديث مروى. فاسمها الحقيقي إذن "قصة"، لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف، ويقصها على قرائه.

ولكن هذا الخطأ -إذا كان هناك خطأ - كان الأصمعي المشهور أول من وقع فيه في قصة عنتره. فإنه يقول هناك في كل صفحة تقريبا ( قال الراوي)، وقصة عنتره أكثرها اختراع وابتداع كما هو معلوم. والخطأ أو الاصطلاح الذي يجيزه رجل كالأصمعي يجوز أن يعد من الصواب المقبول" (١).

ولعل هذا القول يفضي بنا إلى الحديث عن التخطي في استعمال مصطلح الرواية الذي يلمح إليه أنطون، ويحمل الرواية دلالة النقل الشفوي، مما يبعد الرواية عن دلالتها بوصفها فنا نثريا أدبيا له تقاليد معينة تعلقو على النقل، تقترب من دلالة القص الموجودة في القرآن الكريم.

---

\* -تشكل دراسات فرح أنطون بداية للكتابة النقدية الواعية رغم وجود محاولات سابقة للتنظير لفن الرواية. انظر محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية - النشأة والتحول -، ص ٧١ وما بعدها.  
(١) فرح أنطون، إنشاء الروايات العربية، مجلة الجامعة، ع ٨، نيويورك، نوفمبر ١٩٠٦، ص ٣٠٥.

ومما يلفت النظر أن أنطون الذي يلاحظ التخبط في استعمال مصطلح الرواية، ويرصده من خلال العديد من الروايات والقصص والمسرحيات التي كانت تنشرها مجلته الجامعة في مطلع القرن التاسع عشر، يخلط في كتاباته وحديثه بين القصة والمسرحية، ولا يفصل في الإشارة إليهما بصورة دالة على استقرار مفهوميهما، ففي مقاله التي أشرت إليها سابقا، والأخرى عن الروايات وأنفعها لنا(١)، يأتي حديثه شاملا للفنيين الروائي والمسرحي معا. فنراه يستعمل مصطلحي: رواية ورواية تمثيلية للدلالة على المسرحية، ومصطلحي: رواية وقصة للدلالة على القصة القصيرة، ومصطلحات قصة وقصة صغيرة ورواية صغيرة للدلالة على القصة القصيرة. وباختصار لم يطبق فرح أنطون فهمه النظري لمفهوم الرواية الذي ذكره سابقا على قصصه ومسرحياته وكتاباته، فقد كان يستعمل مصطلح الرواية دون مصطلح القصة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن مصطلح مسرحية لم يكن متداولاً في ذلك الوقت، بينما عرف مصطلح مسرح، وقد استعمل أنطون أربعة مصطلحات للدلالة عليه، هي: مسرح ومرسح وملعب وتياترو(٢)، ويعود الفضل إلى مارون النقاش في إيجاد مصطلح المسرحية في الأدب العربي، للدلالة بصورة قاطعة على الجنس المسرحي دون غيره مقتنياً- فيما أعد من مسرحيات أهمها: البخيل (١٨٤٧) عن مسرحية البخيل The Miser (١٦٦٨) لموليير (١٦٧٣ - Moliere) - أثر

(١) فرح أنطون، الروايات العربية وأنفعها لنا، مجلة الجامعة، ع٩، نيويورك، نوفمبر ١٩٠٦، ص ٣٣٢-

(٢) حسين المناصرة، فرح أنطون روائيا ومسرحيا، ط١، دار الكرمل: عمان، ١٩٩٤، ص ٧٠.

المسرح الغربي، لكن السبق يعود إلى أنطون في كتابة أول مسرحية عربية فنية هي "مصر الجديدة ومصر القديمة" ( ١٩١٣ ) وهي تستمد أحداثها من الواقع العربي المصري ، وتثبت وجودها بين سبل الأعمال المعدة والمترجمة في ذلك الوقت. \*

ومن الجدير ذكره هنا أن العديد من الدارسين قد تنبهوا إلى اتساع مصطلح الرواية في مطلع القرن العشرين ليشمل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة وكتب النوادر والفكاهات وحتى بعض دواوين الشعر(١)، مما دفع أحدهم إلى التقرير أنه ، وغيره من الدارسين، لن يستطيع الحكم على نوع العمل الأدبي الإبداعي دون الإطلاع عليه(٢). ولقد أحصى علي شلش في كتابه نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث ما يقرب من (٢٥٠) رواية عربية موضوعة بين عام (١٨٧٠) وعام (١٩١٤)(٣).

ولو تأملنا هذه الروايات المذكورة في كتاب شلش سواء في عناوينها أو في موضوعات المتيسر منها، لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات لا تمت بصلة إلى الفن الروائي، وإن لامسته فهي ملامسة بعيدة، لا تدل على فهم واع للفن الروائي وتقاليدته، ويعلق أحد الدارسين على هذه الروايات بقوله: " لا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازي عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد كانت في الحقيقة تعبر عن مرحلة

انتقالية في الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية في الأدب العربي

---

\* أشار علي الراعي إلى أن أول مسرحية مصرية عربية تجمع بين شكل المقامة والقصة هي مسرحية صدق الإخاء لإسماعيل عاصم، عام ١٨٩٤، بينما استخدم أنطون في مسرحيته مصر الجديدة شكلاً مسرحياً يجمع بين الرواية والمسرح، انظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ٧٤.

(١) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ( ١٨٧٠-١٩٣٨ )، ط١، دار المعارف: القاهرة ١٩٦٣، ص ٧.

(٢) انظر إبراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨، ط١، دار الفكر: عمان، ١٩٨٥، ص ١١.

(٣) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، ط١، مكتبة غريب: القاهرة، ١٩٨٩، ص ١١.

الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي الإسلامي، كما هو الشأن في الروايات التاريخية لجورجي زيدان، وكان بعضها الآخر، وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية، يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة في ذلك العصر مثل كتابات جبران<sup>(١)</sup>.

ولعل عدم الوعي بالفن الروائي وتقاليدته، لا سيما بالمعنى الغربي، من أهم الأسباب التي أدت إلى التخطي في استعمال مصطلح الرواية وخشية استعماله أحيانا، فلو عدنا إلى الرواية المؤسسة "زينب" الفنية لوجدنا أن صاحبها - كذلك - لم يفصح عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه مؤلفه، وبقي سؤال النوع الأدبي مضمرا في العنوان الموضوع على الغلاف " زينب: مناظر وأخلاق ريفية "، كما في التنويع الإشاري الوارد في الإهداء والمقدمة. فهو مرة يصف كتابه بأنه رواية، وأخرى بأنه قصة. ثم يوحي بأن ما عبر عنه هو سيرته الذاتية، وكان المؤلف تحاشي بوعي أو بغير وعي أن يضع مؤلفه ضمن قيد جنس أدبي، ليس لقواعده الروائية بعد حضور صريح في نتاج الثقافة العربية<sup>(٢)</sup>.

ومن نافلة القول أن مصطلح الرواية لم يستطع الفكاك من دلالاته في التراث العربي السردي، الذي أشار إليه أنطون بالنقل الشفوي، حتى الربع الأول من القرن

---

(١) محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ط١، دار المستقبل العربي: القاهرة، ١٩٩٤، ص١٩-٢٠.

(٢) انظر جابر عصفور، زمن الرواية، مرجع سابق، ص١٠١. ويمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٨، ص ٦٢.

العشرين. وقد تنبّهت يمنى العيد في دراستها لرواية هيكل " زينب " إلى هذه الدلالة: "ولئن كان عدم التمييز هذا، بين القصة والرواية، يبرره زمن الكتابة (١٩١١)، فإن ما يستوقفنا هو أن استعمال هيكل لكلمة قصة بصدق، أي محاكاته دون انزياح، فهو وكما يقول يقص ما يمثل شبابه " تمثيلاً صحيحاً، ويروي " صور الصبا " التي تترجم الحقيقة المرتسمة في نفسه، أي أن دواله تنقل المدلول وتحاكيه. والقص والرواية بهذا المعنى فعلاّن ينتميان إلى الراوي الشفوي، أو الحاكي، أكثر من انتمائهما إلى الراوي المؤلف. وبالتالي، ينتميان إلى زمن كان النثر السردي فيه، له معنى المسموع والمشاهد، فلا يسند الكلام إلى راو مؤلف في حين أن العمل الروائي هو، في زماننا، تأليف يسند الكلام فيه إلى المؤلف الذي عليه أن يمارس لعبة اختلافه عن الراوي " (١). ومن اللافت للنظر أن أحد المعاجم العربية الحديثة يؤكد هذه الدلالة، ولا يزال يعد الرواية مصدراً لرواية الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقله (٢)، دون أن يربط المعنى القديم بالجديد، الذي هو في أحد تعريفاته: " نقل الروائي، لا الرواية لحديث مقصوص، أو محكي، تحت شكل أدبي له تقنيات فنية تقوم على الحركة والسرد والوصف المشوق، ووجود شخصيات تتصارع فيما بينها لتنتهي إلى غاية معلومة يرسمها لها الروائي " (٣).

(١) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية: بيروت، الطبعة الجديدة، ص ٢٨٩.

(٣) عبد الملك مرتاض، الرواية جلساً أدبياً، الأعلام، ع ١١-١٢، بغداد، تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٨٦،

وقد وقف علي شلش طويلا عند مصطلح الرواية، وكيفية تلقيه عند الأدباء والنقاد العرب الرواد، وخلص إلى أن مصطلح الرواية لم يفرد بمقالات خاصة، تتحدث عنه، وتسبر أغواره، وإنما عرض إليه بعض النقاد في ثنايا مقالاتهم، على الرغم من أن هذا المصطلح كان متداولاً منذ عام (١٨٧٠) عندما نشر سليم البستاني روايته " الهيام في جنان الشام " على صفحات مجلته الجنان، كذلك وجد شلش أن حصيلة هؤلاء النقاد محدودة جداً. فلا أثر للمصطلحات الحديثة مثل: العقدة والحبكة والنمو أو التطور الدرامي أو الذروة وغيرها(١).

ومن قبل شلش، تنبه أحمد الهواري إلى ذلك بعد وقوفه طويلاً على تراث نقد الرواية المصرية من ( ١٨٨٠-١٩٥٠). إذ وجد أن فهم القارئ لمصطلح الرواية وطبيعتها، ينبع من تصوره لوظيفتها الاجتماعية والأخلاقية والفكرية، فكان من الطبيعي أن يطالب النقاد بروايات تحث على مكارم الأخلاق، تنهج نهج التعليم والتتقيف، وإن تعذر وجود مثل هذه الروايات، فالأحرى -كما يرى أحد النقاد التقليديين الذين يدلل الهواري بأقوالهم- أن يملعوا أولادهم من قراءة هذه الروايات، التي تشجعهم على الحب والشهوة والرذيلة (٢). ولعل هذا الهجوم الأخلاقي الباكر على الرواية أقلق الروائيين ونتاجهم الروائي.

ما يهمنا في ذلك أن الإبداع والنقد كانا يشيران إلى نقص في فهم التجربة الروائية، وعدم تمثّل واع لأصولها، وتحدثت الكتب التي عنيت بنقد الرواية العربية

---

(١) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٧-٣٨.  
(٢) أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط ١، دار المعارف: القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢١٩.

وتطورها كثيرا عن محاولات الرواد، أمثال: هيكل وجبران والمازني والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم، في تأصيل هذا الفن، وإعطائه صفات مخصوصة. وسأقف عند رواية "عودة الروح" لـ توفيق الحكيم الصادرة عام (١٩٣٣)\*، التي تعد من الروايات المبكرة نسبيا، وأظن أيضا أنها نقطة الارتكاز للشكل الروائي العربي الذي تبلور بعيد هزيمة حزيران ١٩٦٧، واستطاع أن يهضم التيارات العالمية ويستوعبها، ويعيد إنتاجها بما يلائم الذائقة العربية، وينسجم مع واقعها، فهي من هذه الناحية إرصاص بالشكل المسرواوي الذي اعتمده كثير من الروائيين العرب لاحقا.

وأول ما يلفت القارئ في هذه الرواية هو الممازجة الواعية بين السرد والحوار في ثناياها. وكأن الكاتب هنا أراد أن يظهر مقدرته الأدبية في المزج بين فنيين أدبيين عده معظم الدارسين رائدا لهما(١).

واللافت للنظر هنا أن الرواية والمسرحية قدما للقارئ العربي في وقت واحد، على الرغم من أن المؤلف كتب عودة الروح في مرحلة سابقة عليها عام (١٩٢٧). والحقيقة أن هناك عناصر كثيرة تقرب رواية "عودة الروح" من المسرحية الذهنية التي مال إليها الحكيم، وتميز بها، فهي أولا: مبنية على أساس المشهد

---

\* - يشير الحكيم إلى أنه أتم كتابة هذه الرواية في نهاية عام (١٩٢٧)، ولكنها ظهرت للقراء عام (١٩٣٣). انظر توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ط١، مكتبة مصر: القاهرة، ص ٢١٢.

(١) غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، ط١، عالم الكتب: القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٠.

Scene\* الذي يستقل بالحيز الأكبر من صفحاتها، ولا يترك للقسمين الآخرين الداخليين في تركيب الرواية إلا حيزاً ضيقاً نسبياً. فالوصف قليل جداً، وإن وجد فلمحات سريعة.

أما التلخيص Summary\* فأكثر وروداً، لكنه هو أيضاً قليل الحجم نسبة إلى المشهد. ومنها ثانياً أن المشهد غني بالحوار الذي يأتي أكثر الأحيان بالأسلوب المباشر Direct Speech، وقد ينقل أحيانا بأسلوب غير مباشر Indirect Speech، ويبقى مجالاً لاتقاً لنقل الحركة. ولنمثل على ذلك بالفصل الرابع عشر من الجزء الأول، إذ يبتدئ بجملة استهلاكية تدخل في باب التعليق الأقرب إلى السرد والأبعد عن المسرح. " لا أحد يدري إن كانت هي مداعبات القدر، أم مداعبات شخص من البشر!" (١)، بعد ذلك يفتح السرد:

" ذلك أن زنوبة جاءت تخبر يوماً بأن " البيانو" عند الجيران به بعض الخلل، وأنها وعدت سنية أن تسأل لها سليم عن محل تصليح للبيانو، باعتبار أن سليم يملك آلة موسيقية تشبهه، وهي " الهارمونيكا " .

---

\* - يعني المشهد اقتراب حجم النص المسرود من زمن الحكاية، وذلك باعتماد الحوار كأساس. انظر سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ط١، دار الشؤون الثقافية: بغداد، ١٩٨٥، ص ٨٩-٩٠.

\* - يعني التلخيص وصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة، أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به، دونما اقتباس. انظر والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ط١، وزارة الثقافة والإعلام: القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦٣.

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٧٦.



وسمعتها سليم باهتمام شديد، فما كادت تتم كلامها حتى نهض واقفاً، فأخبرته  
زنوبة في الحال أن لا داعي للتعجب... المطلوب كله هو أن يكتب اسم محل "التصليح  
" الذي يثق به وعنوانه على ورقة صغيرة، وسنية تتكفل بعمل الباقي .

ولكن سليم لا يكتفي بهذا، ولا يدع الفرصة تفلت منه، وإذا كان عبده الشاب  
الطائش الأهوج ابن الأمس في نظره، قد ذهب يصلح سلكا في بيت الجيران، أفلا  
يذهب، وهو الرجل المجرب المتفنن الراسي بأي حجة إلى بيت الأحباب ؟

لذلك ما تأخر " سليم " عن إظهار المعرفة بشئون " البيانو " وآلات الموسيقى  
جميعها، وذكر أسماء المحلات المختلفة، وختم ادعائه بقوله:

" إن تلك المحلات تتطلب أجورا ولا ينبغي أن يلجأ إليها إلا في أحوال  
ضرورية جداً وخطيرة. ومن يدري لعل " بيانو " الجيران أمره سهل جدا، ويمكن  
لخبير مثله، أي مثل سليم، أن يعرف علتها، وينصح بما يلزم له، ولا حاجة إلى محل  
تصليح من تلك المحلات النصابة " (١).

ونواجه بمشهد غير أن ما يخفي صفة المشهد فيه، ويقربه من التلخيص أن  
الحوار يأتي فيه بأسلوب غير مباشر، وأحيانا بأسلوب مروي، مما يزيد نسبة بعده  
عن نصه الحرفي الأصلي. إلا أنه ليس من التلخيص في شيء، إذ الحوار فيه واضح  
المعالم، تشير إليه كلمات أو عبارات من نوع: " ذلك أن زنوبة جاءت تخبر يوما بأن  
البيانو عند الجيران به بعض الخلل، وأنها وعدت سنية أن تسأل لها سليم عن محل  
تصليح للبيانو... وسمعتها سليم باهتمام شديد فما كادت تتم كلامها حتى نهض واقفاً،

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج ١، مصدر سابق، ص ١٧٦-١٧٧.

فأخبرته زنوبة في الحال أن لا داعي للتعب<sup>(١)</sup>، فالجمل التي ترد بعد هذه الأفعال - كما نلاحظ- هي مضمون الحوار مرويا من منظور الراوي، لكن بكلمات الشخصيات نفسها.

ويليه مشهد آخر، يتناوب فيه الحوار المنقول بالأسلوب المباشر نقل الحركة، حركات الشخصيات، ويتخلله من وقت إلى آخر جملة قصيرة وصفية أو تلخيصية.

"- أيوه ! أمال ! لا بد من معاينة البيانو... لا أبد أن أعينه أولا... على كل حال... علشان أفتش فيه عن..."

وكان مبروك الخادم حاضرا سامعا فقال مبتسما:

أيوه... علشان سي سليم يفتش... وغمز بعينه لمحسن.

ولكن محسن لم يبتسم، وظل باهت الوجه، وأخيرا قال:

- مين قال البيانو مخروب ؟ ... وكان محسن يتكلم بلهجة اليائس، وقد أحمر

وجهه.

وقد كادت المناقشة تطول لو لم يدخل حنفي أفندي آتيا من الخارج حاملا رزمة

كراريس<sup>(٢)</sup>.

ثم تأتي بضعة أسطر تلخص ما جرى. ونعود من جديد إلى مشهد حوار

منقول بأسلوب غير مباشر "سأل عبده عن الخبر..."<sup>(٣)</sup> حيث شرح الخبر له، ثم

يتحول إلى مشهد منقول بأسلوب مباشر حتى نهاية القسم الأول من الفصل.

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، مصدر سابق، ص ١٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

ونسبه على أن ما تبقى من هذا الفصل والفصول الأخرى في الرواية يجري على الشاكلة نفسها، مع اختلاف بسيط في نسبة الحوار المنقول بأسلوب مباشر ونسبة التلخيص والوصف. غير أن ذلك لن يغير شيئا من البنية العامة للرواية التي تجري أحداثها في مكان ضيق (البيت الذي تعيش فيه الأسرة وبيت الجيران والمقهى الذي يواجه البيتين). والحكيم لا يخرج عن الإطار الضيق إلا نادرا، وذلك حين يذهب بمحسن إلى الريف فسي الإجازة المدرسية لضرورة ملحة لم يستطع المؤلف تفاديها(١).

ولا يخفى أن محدودية المكان ظاهرة تفرضها احتياجات المسرح، في حين تقتضي الرواية اتساع الأمكنة وتنوعها. أما زمن الرواية فيعود إلى أكثر الحقب التاريخية أهمية في حياة مصر الحديثة، وهي الفترة التي سبقت الثورة المصرية عام (١٩١٩) التي أحدثت تغييرا جذريا في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في ذلك الوقت،" لكننا نلاحظ أن طبيعة الحكيم قد وجهت نظرته إلى الثورة ووجهة خاصة، فلم ينتصر لهذه المرحلة بتمجيد الطبقة الشعبية التي برزت أثناءها، وإنما سلط عليه رؤية ذهنية أدت إلى تداخل زمن الحاضر بطائفة من الأزمنة الموهلة في التاريخ"(٢) خاصة في الجزء الثاني من الرواية عند اهتمامه بتاريخ مصر وأصالة فلاحها، وأعطت الواقع أبعادا فكرية، يتمازج فيها زمن الحاضر وحقب التاريخ من

---

(١) عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، ط١، دار المعارف:

مصر، ١٩٦٣، ص ٣٨٧.

(٢) الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ط١، مركز النشر الجامعي:

تونس، ٢٠٠٠، ص ٢٣٢.

خلال أسلوب الاسترجاع Flashback الذي يتكرر كثيرا في الرواية لإلقاء الضوء على حدث يرد ذكره في معرض الرواية. فقد ظهرت حادثة اختفاء منديل سنينة التي أحبها جميع أفراد هذه العائلة محسن وسليم وعبدہ على النحو التالي :

" فاستدار عبده في قوة وعنف وصاح به:

- لو كنت أنا من أرباب السوابق في المسائل دي، كان يبقى صحيح...

فتخاذل سليم قليلا ودمدم:

سوابق؟

فاستطرد عبده ملمحا:

لو كنت أنا يوزباشي وأوقفوني عن وظيفتي علشان مسألة واحدة شامية...

فتجلد سليم ... ولكنه مع ذلك أحس إفلاسه أمام السامعين، فإن هذه الحادثة التي طالما كانوا يستشهدون بها اتهمته مقدما من دون حاجة إلى دليل... الجميع يعلمون أنه ضابط بوليس، موقوف عن العمل منذ ستة شهور بسبب سوء استعماله سلطة وظيفته. فقد اتهم في بور سعيد بمغازلة سيدة سورية ... وإرسال الإشارات والتحيات والابتسامات" (١).

ولا يخفى أن أسلوب الاسترجاع هذا يؤدي إلى قطع أحداث الرواية من خلال هذه الالتفاتات السريعة إلى الماضي: فلا تجري الأحداث على نسق واحد، مما يجعل القارئ في حالة ترقب لمصير هذه العائلة التي ترصد الرواية واقعها، وتلقي الضوء على مشاكلها. فما هي قصة هذه العائلة ؟ وهل هي عائلة حقيقية أم أنموذج ذهني

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج ١، مصدر سابق، ص ٣٣-٣٤.

للشعب المصري قبيل ثورة (١٩١٩)، والكاتب يردد هذه الكلمات كثيرا وينعت بها هذه العائلة " الشعب لسه ما جاش (١) "، " جرى إيه ! " الشعب ماله" (٢)، لذلك اختفى البطل الفرد صانع الأحداث، واستعويض عنه بالشعب الذي تمثله عائلة مصرية مكونة من حنفي المدرس، وأخيه عبده الطالب بكلية الهندسة، وأخته زنوبة، وابن عمه اليوزباشي سليم، وابن أخيه محسن الصغير، ثم الخادم مبروك.

وقد انتقلت هذه العائلة من الريف، وسكنت بجانب السيدة زينب، وتلاشت بين أفرادها الفروق الاجتماعية، وأظلتهم العواطف الحقيقية وروح التآلف، حتى أن محسن الصغير كان يفر من قصر والده الكبير إلى غرفة أعمامه المزدحمة بالشعب.

وفي الجزء الأول من هذه الرواية الذي صدره المؤلف بهذه الفقرة من كتاب نشيد الموتى. " عندما يصير الزمن إلى الخلود سوف نراك من جديد، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد" (٣)، أراد الحكيم -من هذا الجزء- تصوير روح التعاون والتناغم والفاء في المجموع ، وكعادته في مسرحه الذهني، يضع أفكارا تحرك شخصياته، وكأنها خيوط لا ترى ، فتجذبهم من موقف إلى موقف، لنحس بأن الفكرة التي رمز لها الحكيم بتلك الفقرة من كتاب الموتى، هي جوهر حراك الشخصيات، فأفراد العائلة يسكنون في غرفة، ويستيقظون، وينامون، ويمرضون معا، وإذا أحبوا فإنهم يحبون فتاة واحدة وإذا صدموا في الحب فإنهم يصدمون في وقت واحد، كذلك إذا سجنوا فإنهم يسجنون في وقت واحد، ويساقون معا إلى مستشفى المجانين.

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، مصدر سابق، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦.

ويتمتع الحكيم خلق المواقف من أجل هذه الفكرة، فأعضاء الأسرة ينبغي أن  
يقعوا في وقت واحد، وعلى اختلاف سنهم، في حب بنت الجيران، ولا بد من أن  
سنية تحتاج إلى من يعلمها الغناء، ومن أن يكون محسن هو معلمها، ولا بد من أن  
يقف التيار الكهربائي في منزل سنية، ومن أن يكون عبده هو مسيره، ولا بد من أن  
يستعطل البيانو، ومن أن يكون سليم هو مصلحه، بل لا بد من أن يقع ميروك أيضا  
في حب سنية، ومن أن يشتري نظارة تعجبها(١).

وقد يظن القارئ أن هذا الحب سيقضي على الترابط المتين بين هذه العائلة،  
لكن الحكيم - كما يتبين لنا في الجزء الثاني - يؤكد أن التفرقة التي تسم الشعب  
المصري في ذلك الوقت، قبيل ثورة (١٩١٩)، ما هي إلا قشرة ظاهرة. ويفتح هذا  
الجزء بقوله:

" انهض، انهض يا أوزوريس، أنا ولدك حورس، جئت أعيد إليك الحياة، لم  
يزل لك قلبك الحقيقي، قلبك الماضي"(٢)، ويكشف به عن ثورة الشعب المصري  
الوطنية (١٩١٩) التي أكدت ذاتية الوطن والمواطن، وبعثت روح الإنسان المصري  
من مرقدتها، فشهد البناء الاجتماعي المصري بكل أنساقه تغييرا اجتماعيا واسعا  
وعميقا.

---

(١) عبد الحميد إبراهيم، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب  
العالمية الثانية، ط١، دار المعارف: القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٩٦.  
(٢) توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ط١، مكتبة مصر: القاهرة، ص ١.

وبين هذين الجزأين ينثر الحكيم أفكاره عن طبيعة الشعب المصري وحضارته بشكل مفتعل، أثر على فنية الرواية أحياناً\*، وقربها من المسرح الذهني، فصارت على حد تعبير أحد الدارسين: "رواية تتسم بالمسرحانية: يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص، ثم يتعد فيتكرب ويتعدد. حتى وكأنها مسرحية حقيقية، فلا عجب بعد ذلك أن يكون نقلها إلى المسرح يسيراً جداً من ناحية الشكل، وأن تنجح مسرحياً نجاحاً كبيراً"<sup>(١)</sup>.

ولكن تبقى الإشارة ضرورية إلى أن تدخل الكاتب في التعليق والشرح والتوضيح في مواضع متعددة من الرواية حال دون أن تكون "عودة الروح" مسرحية ذهنية خالصة، بل كانت مسرحية يعمد فيها الحكيم إلى تسجيل تجربته الذاتية من خلال عرضه لمجموعة من الصور والأحداث، تعرضت لها أسرة مصرية تعيش في قلب القاهرة العشرينيات<sup>(٢)</sup> مفيداً من قراءته للروايات القومية التي كانت سائدة في فرنسا أثناء وجوده هناك<sup>(٣)</sup>.

---

\* - انظر أحاديث المسافرين مع محسن في القطار في الفصل الأول من الجزء الثاني من رواية عودة الروح. (١) بطرس حلاق، الذهنية علاقة لغوية - دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم -، الكرمل، مطابع الكرمل: بيروت، خريف ١٩٨١، ص ٧٤.

(٢) يرى العديد من الدارسين أن محسن هو توفيق الحكيم، وهو يجسد في عودة الروح مرحلة انتقاله إلى القاهرة للدراسة وعيشه في كنف أعمامه وعمته. انظر السعيد الورقي، الرواية عند توفيق الحكيم بين الترجمة الذاتية والرواية الفنية، في، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان - الكتاب التذكري -، ط١، وزارة الثقافة: القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٨٠.

(٣) انظر محمد يوسف نجم، في الطريق إلى الأصالة والابتكار - دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم -، ط٢، دار صادر: بيروت، ص ٦٠.

## المسرحي يكتب الرواية والروائي يلجأ إلى المسرحية\*

تبلورت أزمة الحكيم الذاتية وقلقه وألمه في علاقته بالفن، وكانت مشكلته الكبيرة هي الوسيلة التي يستطيع بها أن يكون فنانا كبيرا. وتمثل هذه الأزمة القيمة الكبرى التي يصدر عنها الحكيم في كل أحكامه ومقاييسه، فظل يعيش في تصوراته عن الواقع أكثر من عيشه الواقع نفسه. فلقد كتب الحكيم في صنوف الأدب المختلفة، لكنه عرف لدى الأجيال رائدا مسرحيا، وهو لا ينكر إخلاصه الأول لفن المسرحية التي يراها أعظم الأعمال الفنية في الأدب بعد الشعر<sup>(١)</sup>، لخصوصية أسلوبها الموسوم بالدقة والتركيز، يقول الحكيم عن فن المسرحية:

" إنه نبات مصري عاش فوق أرض الفراعنة من جهة والعرب من جهة أخرى، وهاتان الحضارتان الفرعونية والعربية أساسهما التركيب والتركيز في التعبير الفني أكثر من التحليل. فالفكر الفرعوني مثلا قام على التركيز في فن العمارة وفي النحت ... كما أن الحضارة العربية شعارها في البلاغة هو الإيجاز الذي يصيب المفصل بأقل العبارة. فمن هاتين الحضارتين نبع عندي الإحساس التركيبي الذي يناسبه القالب المسرحي"<sup>(٢)</sup>.

---

\* يهدف هذا القسم إلى إلقاء الضوء على وجود هذه الظاهرة من خلال الاستعانة بنموذجين دالين من أدبنا العربي أكثر مما يهدف إلى مسح إحصائي لها.

(١) عبد العزيز شرف، الحكيم ونظرية الشعر، في، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان - الكتاب التذكري -

، مرجع سابق، ص ٣٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨٢.



وكان الحكيم قد اتجه إلى الكتابة المسرحية وهو طالب في الجامعة، وكتب مسرحيات بعضها له هدف سياسي نضالي كمسرحية الضيف الثقيل (١٩١٨) التي عرض فيها بالاحتلال البريطاني(١)، وبعضها له هدف اجتماعي كمسرحية المرأة الجديدة (١٩٢٣) التي أوضح فيها موقفه حينذاك من قضية السفور، وأنه خطر يجب الحذر منه، ولعل هذه المسرحية تعكس موقفه من المرأة بوجه عام(٢). وأخرى مسرحية غنائية هي علي بابا (١٩٣٢). وكانت هذه المسرحيات لا تمثل الفن الحقيقي للحكيم، إنما مرحلة البداية فحسب، وكان للواقع السياسي والاجتماعي والفني في ذلك الوقت أثر في اتجاه الحكيم هذه الوجة، بالإضافة إلى صلته بفرقة عكاشة المسرحية التي كانت تمثل أعماله وتسوقها تجارياً(٣).

وينتقل الحكيم من القاهرة إلى فرنسا ليتابع دراسته العليا في الحقوق، لكنه لا يستطيع الانصراف إلى الدرس بسبب انهياره في باريس عاصمة الفن والفنانين، فكان يقضي أغلب وقته في متابعة العروض الثقافية المختلفة وخاصة ما تعلق منها بالمسرح والموسيقى.

يقول الحكيم عن ذلك في كتابه "زهرة العمر":

---

(١) أشار الحكيم إلى هذه المسرحية في مقدمة كتابه مسرح المجتمع، ولكن نص المسرحية لم يثبت ضمن أعماله. انظر توفيق الحكيم، مسرح المجتمع، ط١، المطبعة النموذجية: القاهرة. وانظر توفيق الحكيم، سجن العمر، ط١، مكتبة القاهرة، ص ٥١.

(٢) توفيق الحكيم، المسرح المنوع ١٩٢٣-١٩٦٦، ط١، المطبعة النموذجية: القاهرة، ص ٥٤٣. أفرد جورج طرابيشي أيضا في كتابه لعبة الحلم والواقع المرأة في مسرح توفيق الحكيم في صفحات خاصة. انظر جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، ط١، دار الطليعة: بيروت ١٩٧٢، ص ٤١ وما بعدها.

(٣) توفيق الحكيم، سجن العمر، مصدر سابق، ص ١٥٧.

"لقد فتحت أمامي المطالعات دنيوات لا قبل لي بها، وعوالم لا حدود لها ...  
لقد أضعت وقتي كله في باريس محنيا على مكتب أقرأ وأقرأ حتى قرأت كل شيء،  
لم أترك شيئاً من تاريخ النشاط الذهني لم أطلع عليه ... أما قراءتي في القصص  
التمثيلي فهي أعجب شيء فعلته. لقد قرأت ... المكتبة المسرحية برمتها، وأنا كنت  
أرسلها من مصر قبل نزوحي إلى فرنسا ... وكانت هي أول حانوت دخلت إليه إذ  
دخلت باريس" (١).

وقد وجهت هذه المتابعة للعروض المسرحية والثقافية والمطالعة الواسعة  
للأدب المسرحي الحكيم إلى الطريق الصحيح إلى الأدب المسرحي الحقيقي، وظهر  
ذلك جليا في مسرحه الذهني الذي التصق به، وخير ما يمثل هذا المسرح مسرحيتا:  
أهل الكهف (١٩٣٣) وشهرزاد (١٩٣٤). وقد أثارتا عند ظهورهما اللغظ بين مؤيد  
ومنكر لهذا النمط المسرحي الجديد، الذي يطرح قضايا إنسانية شاملة مثل: البقاء  
والفناء، والواقع والحقيقة وغيره (٢).

وعلى رأس المؤيدين كان طه حسين الذي وصف مسرحية أهل الكهف بأنها  
حادث ذو خطر لا في الأدب العربي العصري حسب بل في الأدب العربي كله (٣).  
والمسرح الذهني عند الحكيم - كما يشير في مقدمة مسرحيته بجماليون (١٩٤٣)  
- مسرح يقيمه المؤلف داخل الذهن، ويجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ط١، مطبعة التوكل: مصر، ١٩٤٣، ص ١٥٩.

(٢) جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع، مرجع سابق، ص ٥٠-٥١.

(٣) طه حسين، فصول في الأدب والنقد، ط١، دار المعارف: القاهرة، ١٩٤٥، ص ٩٢.

المعاني، مرتدية أثواب الرموز، والاعتماد في هذا المسرح على الفكرة لا على الحادثة. لذلك - كما يرى - اتسعت المسافة بين خشبة المسرح وبينه، ووجد في المطبعة الوسيلة الفضلى في توصيل هذه الأعمال، ويعترف بأنه لم يفكر نهائيا في أن تظهر أعمال مثل أهل الكهف وشهرزاد على المسرح الحقيقي، وأنه نشرها في كتب مستقلة، ولم يضمنها مجموعات مسرحياته، لكي تظل بعيدة عن فكرة التمثيل. وإذا لم يكن بد من تمثيلها على خشبة المسرح فلا بد لها من إخراج خاص في مسرح خاص (١).

واللافت للنظر في تصور الحكيم للمسرح الذهني وأعماله المسرحية التي تندرج تحته دعوة الحكيم الظاهرة لكتابة مسرح للقراءة فقط، وهذه الدعوة ما تزال موضوع جدل إلى الآن، ينتصر فيه إلى الرأي السائد بأن المسرح فن مركب، لا يتصور وجوده دون خشبة المسرح.

والحقيقة أنه ليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة في ذهن الحكيم وقت كتابة مسرحياته الذهنية، وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر، ولما حدد لها مكانا وزمانا، ولا وصف الإطار الذي يجري فيه كل مشهد من مشاهدها، ولعله كان أقرب إلى الدقة في حديثه عن أهل الكهف لصديقه الفرنسي أندريه، إذ يقول: " أخفيت عنك يا أندريه أنني كنت كتبت منذ عام وأنا في الإسكندرية شيئا كالقصة التمثيلية بنيت على سورة من القرآن ... هي قصة ليست عصرية، ولا تاريخية، ولا حتى قصة

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ط، المطبعة النموذجية: القاهرة، ص ١٠-١٢.

تمثيلية...بل... بل لست أدري ربما كانت عملا فنيا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل حوار أدبي للقراءة وحدها، فإن وضعها للتمثيل لم يخطر على بال. إن كلمة التشخيص التي عرضتني للإهانة في بدايتي الأدبية ما زالت ترن في أذني... كلا إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة عن كونه Transpositionartisque ( تحوير فني) لسورة قرآنية "(١). ويظهر لنا هذا الحديث نفور الحكيم من كلمة التشخيص التي كانت ترتبط بأذهان الناس في ذلك الوقت بدلالات سيئة. ويرى مندور أنه لا يمكن أن ينفر أديب مثل الحكيم من كلمة التشخيص، وإنما ينفر أو يمكن أن ينفر من تشخيص التوافه(٢).

ويبدو أن عدم تقبل عامة الجمهور إلى مسرح التشخيص كان سببا في تصريح الحكيم في مرحلة لاحقة أنه يكتب مسرحا للقراءة لا للتمثيل.

يظهر لنا الحديث السابق تركيز الحكيم على أهمية الحوار، والحوار - كما هو معروف لدينا - قوام المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشخصيات و يقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها.

ولا ينفي الحكيم أن ولعه بالحوار كان سببا رئيسا في توجهه إلى الفن المسرحي. والحوار في رأيه ملكة تمتاز بالتركيز والإيجاز، وهذه الملكة لا تلاصق كل الأدباء، فمنهم خلق للإفاضة والتحليل والإسهاب، ويقصد بهؤلاء الأدباء كتاب الرواية.

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٢) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط ٣، دار نهضة مصر: القاهرة، ص ٣٨.

يقول في كتابه الفن والفكر:

" الأديب المسرحي يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال، ويحب إصابة الهدف بكلمة، أو رسم الشخصية في إجابة، والإحاطة بالمعنى في عبارة ... فليس للمؤلف المسرحي أن يكتب - ويكتب كما شاء له هواه، مثلما يستطيع القصصي الرواية ذلك الحر الطليق الذي يملأ الصفحات كما يريد وعلى قارئه أن يتبعه " (١).  
والمتتبع لروايات الحكيم سيلمح بالتأكيد انتقال تلك النزعة النقشفية من الوصف والسرد إليها، ولقد تلمسنا ذلك في روايته الأولى عودة الروح التي تلتها أربع روايات أخرى هي على التوالي: "القصر المسحور" عمل مشترك مع طه حسين (١٩٣٦)، و"يوميات نائب في الأرياف" (١٩٣٧) و عصفور من الشرق (١٩٣٨)، و"الرباط المقدس" (١٩٤٤).

وقد اعتمد الحكيم في ثلاث من هذه الروايات الخمس على تجربته الشديدة الالتصاق بالذات في بناء روائي فني، فصورت عودة الروح حياته في القاهرة قبل أن يسافر إلى باريس، وتحدثت عصفور من الشرق عن حياته في باريس، أما يوميات نائب في الأرياف، فيذكر فيها صفحات من حياته بعد العودة من باريس واشتغاله وكيلا للنيابة في ريف مصر.

ومزج بين هذه الذاتية وبين أحداث متخيلة يسيطر عليها الجو الأسطوري لألف ليلة وليلة لتقديم قضاياها الذهنية والفكرية في القصر المسحور، التي يمكن

---

(١) توفيق الحكيم، بين الفكر والفن، ط١، دار الوطن العربي: القاهرة، ص ٦٥، ٦٣.

للدارس العودة إليها لمعرفة آراء الأدبيين طه حسين والحكيم في الأدب والفن وحرية الأديب والفن\*.

وتبقى بعد ذلك رواية الرباط المقدس التي تناولت موضوعاً متأثراً برواية ثابيس لأناتول فرانس. وإن لم يختف الحكيم كلية من العمل حيث أطل من وراء الراهب سارد القصة.

ومما يلاحظ على هذه الروايات استئثار الحوار بنصيب الأسد فيها، حتى إن بعضها مثل القصر المسحور ليست سوى حوارات فكرية تنسجم مع مسرحه الذهني، الذي وقفنا عليه كثيراً قناعة منا أنه امتداد لتيار الروايات السالفة الذكر، أما لماذا لا يسمي هذه الروايات بالمسرحيات مع إدراكنا أن الحكيم كان يمزج بين تقنيات الرواية والمسرحية في مواضع كثيرة من حديثه، فيعود إلى تمييز الحكيم بينهما على مستوى الموضوع والشكل. فعلى مستوى الموضوع، ذكرنا كيف أنه استمد موضوع رواياته من تجربته الذاتية وواقعها، بينما في مسرحه الذهني كان يعنى بالأفكار العامة التي يهجس بها الإنسان في كل زمان ومكان، وهي قضايا الموت والزمن والخلود وغيرها.

أما على مستوى الشكل، وعلى الرغم من غلبة الحوار على بنية الروايات، فإن القراءة الواعية تكشف تدخلاً واضحاً من سارد الحكيم في التوضيح

---

\* أفرد محسن جاسم الموسوي في كتابه ثارات شهرزاد فصلاً كاملاً للحديث عن هذه الرواية بوصفها عملاً مشتركاً بين طه حسين وتوفيق الحكيم، وميز الفصول الخاصة بالحكيم عن طه حسين. انظر محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد- من السرد العربي الحديث- ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٣، ص ١٧٣-١٨١.

والشرح والتمهيد السردي للمواقف الروائية ، ففي رواية عودة الروح مثلا نجده حريصا على أن يذكر محسن بأمور كثيرة منها طفولته ودروس التاريخ القديم وغيرها:

" كل ذلك وإن جهله محسن بعقله الناشئ ... عقل طالب الكفاءة فإنه كان يدرك بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم، ألم يقل ( دوستوفسكي ) ... إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة بدون أن يعلم"(١).

وهذا التدخل يغيب- بالطبع - نهائيا في مسرحياته التي تكشف - في كثير من الأحيان - عن قدرته على إدارة الحوار أكثر مما تظهر قدرة الحوار على بناء الأحداث والارتقاء بها، كما هو منشود في الحوار المسرحي.

ويرى محمد نجم أن الاهتمام بالقصة تجدد في نفس الحكيم بعد عودته من باريس، نتيجة الحركة القصصية القوية السائدة التي تمثلت في تلاميذ محمد تيمور من أعضاء مدرسة الآداب الجديدة، وصحيفتهم الفجر التي كانت تصدر آنذاك، وتدعو إلى كتابة القصة المصرية، والأخذ بأساليب الغرب في كتابتها، وبعد أن بدأ المازني بنشر "إبراهيم الكاتب" أولى رواياته مسلسلة في مجلة "روز اليوسف" عام (١٩٢٥)، ولما كانت تنشره "السياسة الأسبوعية" التي أصدرت ملحقا أدبيا للسياسة عام (١٩٢٦) عن القصة، ووجوب الاهتمام بها، وعن الأدب القومي المصري. كل هذه الاعتبارات قوت عزيمته على كتابة رواياته(٢)، على الرغم من أن الرواية

(١) توفيق الحكيم، عودة الروح، مصدر سابق، ص ٣٠-٣١.

(٢) محمد يوسف نجم، في الطريق إلى الأصالة والابتكار، مرجع سابق، ص ٥٩.

كانت - كما يقول في سجن العمر - غير معترف بها كفرع من فروع الأدب العربي، ولم تحظ باحترام الذوق الشعبي، فهي كمهنة التمثيل والموسيقى والتصوير والنحت أشياء لا يقربها إلا المغامرون والمقامرون بسمعتهم<sup>(١)</sup>.

وبعيدا عن جو رواياته ومسرحياته يؤكد توفيق الحكيم رفضه أن يعد روايا أو حتى مسرحيا، لأن الفن لا يقترح في خانات محددة، بل هو بحث في اللغة والرؤية. يقول:

" أنا أرفض أن يصنفوني في قوالب جامدة، فيقولون عني أنني كاتب مسرحي أو فيلسوف. أجل، إنني أرفض هذه التسميات لأنها تنزع عني شمولية التفكير، ولأنها تضعني في إطار ضيق من التخصص ... صحيح أنني كتبت أعمالا كثيرة في المسرحية. لكن هذا ليس كافيا لأن يحصروني في إطار ضيق"<sup>(٢)</sup>.

والفنان يرفض بطبعه القولية، لكن النقاد درجوا على عد الحكيم مسرحيا، لغلبة المسرحي على تأليفه، ويغفلون الروايات الخمس التي تشكل علامات مميزة في رواياتنا العربية، وقد كتبها الحكيم لمطلب الشمولية في الفكر والأدب، فلقد كان يريد أن يظهر مقدرته الفنية، لأنه يريد أن يكون كاتباً متعدد الإنتاج الإبداعي، وأراد لنتاجه الأدبي أن يكون عصيا على التصنيف، لذلك كان يجعل بعض أعماله دون تصنيف، مثل: شهرزاد وأهل الكهف التي لم يضمنها في مصنفاته المسرحية، كما ذكر في مقدمة بجماليون المشار إليها، كذلك في مسرحية بنك القلق التي حاول أن

(١) انظر توفيق الحكيم، سجن العمر، مصدر سابق، ص ١٤٤-١٤٥.

(٢) غالي شكري، ثورة المعتزل - دراسة في أدب توفيق الحكيم -، ط ١، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٢٠.



يستدع فيها بناء أدبيا جديدا يجمع بين فني الرواية والمسرحية كخطوة متقدمة على روايته الأولى عودة الروح، وستلقي الدارسة الضوء عليه في موضع لاحق.

والحق أن الحكيم طعم تجربة الكتابة المسرحية، التي غلبت عليه، بتجارب روائية، لم تتبن الشكل الروائي بالكامل، لكنه لجأ إليها لتحل - كما رأينا - بعض إشكالات التعبير لديه، فأنجج مسرويات تستقطب الرواية نحو المسرحية، وتجعلها في المجمال تنوعا فنيا عليها، دون أن نقلل - بطبيعة الحال - من معرفته بالشكل الروائي وقدرته على كتابته.

وكثيرا ما اعتقد أن الحديث عن تجربة الحكيم الإبداعية، يفضي بالضرورة إلى حديث عن تجربة نجيب محفوظ الإبداعية، فهو روائي أمد المكتبة العربية بالكثير من الروايات الخالدة. ولكن ما سر المسرحيات الخمس\* التي كتبها وضمناها في مجموعته القصصية تحت المظلة (١٩٦٩)؟ هل كانت تحولا باتجاه المسرح ١٩ وما علاقتها بقصصه القصيرة، علما أن القصة القصيرة كانت إحدى بدائل محفوظ التعبيرية ١٩.

ذكر محفوظ في غير حديث أنه ودع الرواية ذات المنحى التقليدي بعد ثلاثيته (١٩٥٢) " بين القصرين وقصر الشوق والسكرية "، وهو يكتب شيئا يسميه قصصا حوارية، لا يسميها بحال - كما دعاها النقاد - مسرحية، لسبب بسيط أنها أعمال لا يمكن تقديمها على المسرح كما هي دون إعداد مسرحي خاص (١)، وكان حديث

---

\* - المسرحيات هي: يميت ويحيى، والتركة، والنجاة، ومشروع للمناقشة، والمهمة. (١) رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، ط١، دار الشروق: القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٢٣-٢٢٤.

محفوظ يعود بنا إلى المسرح الذهني (مسرح القراءة) الذي دعا الحكيم إليه، ولعل في أحاديث محفوظ ما يؤكد ذلك، فهو يكرر دائما أن قصته الحوارية تعتمد أصلا على الحوار في عرض الأفكار والمواقف، وأن الحوار هو الوسيلة التي ارتضاها للتعبير عن أفكاره بعيد ثورة (١٩٥٢). يقول محفوظ في مجال الرد على الناقد محمد بركات: "الحق إنني وجدت نفسي على باب المسرح. والظاهر أن انفعالاتي الأخيرة وجدت في الحوار خير معبر عنها" (١).

وإن كان الحوار أحد الأسباب التي دفعت محفوظ باتجاه المسرح، فإن هناك أسبابا أخرى، تتضاف إليها، أهمها: أن محفوظ رأى أن المجتمع العربي مر - في ذلك الوقت - بفترة انتقال وتغيير عنيفة، ومثل تلك المرحلة لا تصلح لكتابة الرواية، لأن الرواية تحتاج إلى مجتمع مستقر يمكن وصفه، أما المجتمع المتغير، فلا يمكن وصفه، وإنما يمكن التفكير فيه. وهذا مجال للقصة الحوارية برأيه وليس الرواية (٢).

ولا يخفى على قارئ أعمال محفوظ ابتداء من اللص والكلاب (١٩٦١) ملاحظة الكم الهائل من الأفكار والرؤى السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ضمنها في ثنايا رواياته، حتى إنها كانت أحيانا عبئا ذهنيا ثقيلا على بنية العمل الروائي، مما دفع الدارسين إلى وضعها في إطار خاص ينحو نحو التشكيل الدرامي، وقد عده بعض الدارسين اتجاها مميذا في الرواية العربية، في حين عده الآخرون خروجا مبكرا لمحفوظ من عالم الرواية (٣).

---

(١) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، ٢٤، القاهرة، فبراير ١٩٧٠، ص ٢٠٠.  
(٢) رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٢٤.  
(٣) نبيل راجب، قضية الشكل الفني عن نجيب محفوظ، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٢٥ وبعدها.

ومما قرب محفوظ من المسرح أيضاً، ولعه بمسرح شكسبير، يقول عن ذلك: " أما فسي المسرح، فقد أحببت شكسبير حبا شديدا في مواقفه وفي أحاديثه على السواء، وكان يخيل إلي أنه صديق عزيز، يكلمني في المقهى ... وفخامته وسخرياته تمتزج بي بدرجة أحس معها أنه ... ابن وطني... وبعد شكسبير أحببت يوجين أونيل حبا كثيرا وهنري إيسن..."(١).

ويحمل هذا القول دلالة على اطلاع واسع على التيارات المسرحية العالمية، لكن توجهه محفوظ إلى الرواية والقصة، كان خيارا فنيا من البداية بخلاف الحكيم الذي ساعد عدم وجود مسرح راق في مصر في بداية عهده بالكتابة الإبداعية، وعدم احترام من يشتغل فيه في توجهه نحو مسرح الذهن، وتكشف مجموعة محفوظ القصصية الأولى همس الجنون (١٩٤٥) عن ولعه بالحوار، فلو أخذنا مثلا قصة همس الجنون التي سميت المجموعة باسمها لوجدناه يحتفل بالحوار منذ بدء القصة حتى نهايتها، حتى يطغى على السرد، مما دفع أحدهم إلى القول بأنها قصة حوارية تنضاف إلى قصصه القصيرة الحوارية التي كتبها بعد هزيمة حزيران عام (١٩٦٧) من مشهد واحد(٢).

إذ تدور الأحداث كلها داخل حديقة القصر، وعلى مشارفها، بعد استقرار سيارة الباشا بها، وتدخل الشخصيات إلى بؤرة الضوء من باب الحديقة أو من باب القصر. ويقوم السرد بدور التقدمة والتنبيه للدخول والخروج. ويتكون المشهد من

(١) صبري حنا، نجيب محفوظ مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، الآداب، ع٧، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣٨.

(٢) محمد محمود عبدالرزاق، بدايات نجيب محفوظ، إبداع، ع ١٢، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨.

ثلاث لوحات. يكشف الحوار في الأولى عن شخصية الباشا والهائم، ويدور في الثانية حول الشاب الذي ضبطه الشرطي يقفز من سور الحديقة، وادعى أنه من أهل القصر. وفي الثالثة بين الشرطي والسائق المطرود ليفصح عن أن السائق - كاشاب- كان على علاقة آثمة بالمذنب، وذلك هو سر اندفاعه للنيل من غريمه حتى تم طرده(١).

ويعود محفوظ إلى هذا النزوع الحوارى في مجموعته القصصية "خمارة القط الأسود" (١٩٦٨) وفي مجموعته السابقة الذكر "تحت المظلة" (١٩٦٩) التي تحتوي على ست قصص قصيرة، كتبها بعد هزيمة حزيران، التي كان وقعها عنيفاً عليه كغيره من المثقفين والأدباء، وملاً نفسه بالسخط والرغبة الملحة في الهجوم على الفساد والمفسدين، ولما لم يكن ذلك ممكناً في ظل رقابة متشددة، فقد لجأ إلى الرموز والإبهام، لذلك تضح هذه المجموعة بالرموز التي يشير إلى دلالتها الحوار دون أن يضطر إلى تقديم تفسيرات أو تعليقات سردية، تفتضح تلك الرمزية التي تشير إلى محنة الإنسان المعاصر وأزمته في واقع متغير مضطرب. يعلق أحد الدارسين على قصص نجيب محفوظ بقوله:

" كثيرة هي أقاصيص محفوظ التي سبقت الفكرة فيها الحادثة فالتجربة. لكن بينها أقاصيص تبدو أنها خرجت لتوها من معطف توفيق الحكيم. إن موضوعات هذه الأقاصيص محاولات للتعبير عن محنة الإنسان أو نقد العصر ... سقطت بالتفلسف

---

(١) نجيب محفوظ، همس الجنون، ط١، دار القلم: بيروت، ص ٤٥.

في المتقابلات العقلية، برغم ما فيها من جزئيات، قد تبدو بلغة القصة قصة، صارت  
بمسرح الحكيم الذهني أشبه، استحالت المسرحة قصا" (١). ولعل هذا التعليق وما  
سبقه من حديث عن قصص محفوظ يجعل قراءتنا لمسرحيات محفوظ أمرا متوقعا  
ومقبولا، فولعه بالقص الحوارى من الطبيعي أن يقوده إلى المسرحية. يقول محفوظ:  
"إننا نعيش في عصر المسرح بلا جدال، فهذه اللحظة المزدهمة بالكثير من  
الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح ... المسرح هو سيد  
الموقف ... ولعلك لاحظت أن قصصي ورواياتي الأخيرة كانت تعتمد تماما على  
الحوار، ومعنى هذا أن النقلة إلى الكتابة للمسرح كانت نتيجة طبيعية وغير  
مخططة" (٢)، ولكنه ينفى أن يكون كاتب مسرحيا، لأنه غير مؤهل لذلك، من الناحية  
الفكرية: "أنا أكتب المسرح من حيث انتهيت في الرواية، أما من الناحية الفنية، فأنا  
مجرد كاتب مبتدئ، ولا يمكن أن أزعم أنني انتمى إلي كتاب المسرح الجماهيري  
... اعتقد أن مسرحياتي الخمس كانت كلها انفعالا بأفكار، أكثر منها عرضا لحياة  
واقعية ... أنا لم أفكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح ... وما أظن أنني سأكون  
كاتباً مسرحياً في المستقبل ... إنني كتبت مسرحياتي الخمس ... مستهدفاً بها القراء  
أولا وأخيرا" (٣).

(١) سليمان فياض، حواريات نجيب محفوظ القصيرة، المجلة، ع ١٧١، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢١.

(٢) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، ع ٢، القاهرة، فبراير، ١٩٧٠، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢-٢٠٥.

يظهر من أقوال محفوظ حيرته وتردده بين فن القصة والمسرحية. فهو يكتب القصة والرواية بأسلوب مسرحي، ويكتب مسرحيات للقراءة، ولا يفكر بانتهاج الكتابة المسرحية، ولكنه يكتب خمس قصص مسرحية، لا يطمئن إلى تسميتها بمسرحيات الفصل الواحد مثلا، وإنما يسميها بالحواريات.

والحوارية عند محفوظ " قصة في جوهرها، ولكنها تعتمد على الحوار، فمن يشاء أن يتناولها كقصة، وجدها كذلك، ومن يراها تصلح للمسرح فلن يكون بحاجة إلى إعدادها مسرحيا ... وتستطيع أن تسمى هذا النوع على سبيل الطرافة "ق.م"، وهما الحرفان الأولان لكلمتي قصة ومسرحية، لأن هذه الحواريات تجمع بين جوهر القصة وشكل المسرح" (١).

وعندما يذكر محفوظ بمسرواية الحكيم بنك القلق، يشير إلى أن تجربته تختلف كثيرا عن تجربة الحكيم، فهو يرى أن الحكيم جاء بقصة كتبها مرتين: مرة كرواية ومرة كمسرحية. أما هو فمزج بين القصة والمسرحية في وحدة عضوية وفنية واحدة (٢). والحقيقة أن قوله صحيح، فمحاولات محفوظ فيها قدر أعلى من إحكام البناء على الرغم من غلبة الطابع الفكري الذي يشابه ما لدى الحكيم في "عودة الروح" و"بنك القلق"، ففي مسرحية محفوظ "النجاة" يلفت انتباهنا الانضباط الأسلوبية الحافل بالتشويق والإثارة. فهناك فتاة هاربة من وجه الشرطة التي تطاردها، تطرق بابا، وتدخل طلبا للحماية. ما جريمتها؟ ترفض أن تصرح لصاحب الدار، وبرغم

(١) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

الحرص الشديد الذي يبديه محفوظ في إخفاء جريمتها، فإنه يترك لنا بعض البصمات للتعرف إليها. جريمتها فعل تاريخي مألوف، ولكن الشرطة تصفه بأنه جريمة، وهي تصرخ محتجة عند رؤية رعاة البقر في التليفزيون يتبادلون إطلاق النار، إنها تعيش الخطر، وتمارس فعلا تاريخيا، ولكنها تكره هذا العنف الهمجي الأمريكي.

وهكذا تتضح قسماتها الثورية، أما هو فبرغم لقاء المصادفة الذي جمعه بها، فهو كذلك ذو قسمات ثورية لا يمكن إخفاؤها، وهو يخفي في بيته أشياء لا يريد لرجال الأمن الوصول إليها. إنهما إذن شركاء في فعل تاريخي وحلم واحد، ويواجهان معا خطر الشرطة، عدوة هذا الفعل التاريخي، وعدوة الأحلام، فماذا يفعلان؟ هي تفضل الموت على الخيانة، "إذا انقطع الأمل فعلينا أن نعاشر اليأس معاشرة حسنة" (١) - هكذا تقول - وإذا سقطت بين أيدي الأعداء فتسقط جثة هامة منتصرة، ولهذا، فعندما تدرك أنه لا مفر، تتعاطى شيئا وتموت. ثم تدخل الشرطة فلا تهتم بها أو بصاحبها، فهناك معركة في العمارة المقابلة، بل تكاد تكون في كل مكان، معركة شاملة أكبر من حدودهما. ولهذا فقد يكون انتحارها - رغم بطوليته - تعجلا لا مبرر له، وقيمته سلبية في رحلة نضالها. لكنه على أية حال عمق مسرحي لمأساة بطولتها، إنها تموت والمعركة مستمرة، إنها بحياتها وموتها انتصار رائع للحياة والإنسان" (٢).

(١) نجيب محفوظ، تحت المظلة، ط٢، مكتبة مصر: القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٢٥.

(٢) محمود أمين العالم، تأملات في خمارة القط الأسود وتحت المظلة، الهلال، ع٢، القاهرة، فبراير ١٩٧٠، ص ٢٤.

والحقيقة أن محفوظ قد سعى إلى أن يجدد أشكاله التعبيرية باستمرار، فهو لا يريد التوقع داخل جنس أدبي وحيد قد يعزله عن ضرورات الواقع المتغيرة، بل يريد المشاركة فيه، يقول محفوظ:

" أحب أولاً أن أقول إنني كتبت المسرح وما أسميه بالحواريات تحت إلحاح الحاضر واللحظة التاريخية التي نعيشها الآن ... إنني لجأت إلى الحوار والنقاش لأشارك فيما يحدث، ولأقول فيه رأياً ... لأواكب الأحداث السريعة المتغيرة بهذه الأعمال القصيرة، إن الرواية تستغرق زمناً طويلاً في كتابتها ... وأنا لا أستطيع أن أبقى سنوات دون أن أشارك وأناقش وأدخل في حوار مع ما يحدث على أرض الواقع في مجتمعنا" (١).

كذلك إن الفواصل بين الفنون الأدبية هي فواصل وهمية وبإمكان المبدع خرقها في أي وقت دون عناء.

---

(١) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص ٢٠٧.



## التجريب الروائي والبحث عن أشكال جديدة

طال التجريب فنون الأدب المختلفة لا سيما القصة والرواية والمسرحية، " وتمثل في الانقطاع الواضح عن مسابرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها، تلك التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة، إذ كانت الواقعية- فيما رأى المبدعون والنقاد- تصدر عن رؤية وثوقية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان والطبيعة تتجلى في فهم مكتمل للعالم" (١).

وكان من نتائج الانقطاع عن القديم والسائد ظهور هذه الفنون بموضوعات وأشكال جديدة، تعبر عن رؤية قلقة للعالم والذات، فرضتها طبيعة الحياة الحديثة المعقدة والمتغيرة بسرعة، لم يعد الإنسان فيها قادرا على اللحاق بالتطور الحاصل.

فليس من المعقول أن تتقلب المعارف العلمية السائدة، وتظهر نظريات جديدة في ميادين علم النفس والاجتماع والاقتصاد والاتصالات، وتخترع القنبلة الذرية التي قد تلغي وجود الحياة الإنسانية في لحظة، ويبقى الفن بقوالبه الجامدة الثابتة، والفنان المبدع الأصيل ينبغي وجود شكل أدبي محدد يقف عنده - كما يرى برافسنگ تشاودا- بل يتعين عليه أن يولد أشكالا أخرى، تتكيف مع الحياة، فالشكل الأدبي لا يمكن أن يبقى سائدا إلى الأبد(٢). ويقرر آلان روب جرييه أن الفن حياة لا شيء فيه يكسب بشكل نهائي، لذلك يحتاج الفن إلى إعادة نظر دائمة، وهذه الإعادة تؤدي إلى ازدهاره(٣)، وهي أمرٌ

---

(١) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، ط٢، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٧٢، ص ١٢.

(٢) برافسنگ تشاودا، حاجز الرواية، نظرات في مستقبل الرواية، ترجمة حسين جمعة، رابطة الكتاب

الأردنيين: عمان، ١٩٨١، ص ٩٥-٩٧.

(٣) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ط١، دار المعارف: القاهرة،

ص ١٢٠.

مشروعاً تاماً، لأنه يرمز إلى تغير مستويات الحياة ومعطياتها، وتبدل المرجعيات الفلسفية والجمالية التي تشكل ذائقة الناس<sup>(١)</sup>.

وبما أن الرواية فن غير منته؛ أي أنه في تغير دائم، فقد كانت من أقدر الفنون الأدبية تعبيراً عن الحياة الجديدة المتغيرة، وظهرت الرواية الجديدة كرد فعل على الرواية التقليدية، التي لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات التي نشأت عن الواقع الجديد. فلكل "موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكليها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء، وعلى النقيض من ذلك، فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة"<sup>(٢)</sup>.

وبذلك تنفي الرواية الجديدة أن تكون مدرسة ذات قوام، ولا مذهباً ذا أسس، وإنما هي "تطلق على شتات من أعمال ظهرت بداية في الخمسينيات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئها سوى رفض المقولات التي كانت تعد أساس الجنس الروائي"<sup>(٣)</sup>.

وأول من استعمل مصطلح الرواية الجديدة -كما يرى أحد الدارسين- هو أميل هنريو في مقالة نشرها بجريدة (لومند) نقد فيه رواية الغيرة لجرييه<sup>(٤)</sup>، ثم شاع استعماله كنعيت لأعمال جرييه ونتاجي ساروت وكلود سيمون وهنري جيمس، وجيمس

(١) خليل الشيخ، المغامرة والتجريب في القصة العُمانية، جريدة الدستور الأردنية، ١٧/١٢/٢٠٠٤.

(٢) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطوليوس، ط١، منشورات عويدات: بيروت، ١٩٧١، ص ٦-١٠.

(٣) الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ط١، مركز النشر الجامعي: تونس، ص ٦٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٦.

جويس وغيرهم من كتاب الغرب. وقد وجد الأدباء العرب في نتاج هؤلاء الإبداعي تقنيات تساعدهم في التعبير عن وضع قلق مأزوم ومهزوم خاصة في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧. فلم تعد الرواية التقليدية المتمثلة في ثلاثية نجيب محفوظ وما شاكلها قادرة على التعبير عن هذا الواقع، وعن الإنسان العربي المقموع والمحبط، لذلك تجاوزها الروائيون إلى الرواية الجديدة التي تنهل - بصورة أساسية - من أعمال روائيين مجددين هما: فرانز كافكا (- ١٩٢٤) F.Kafka ومارسيل بروست M. Proust(-١٩٢٢).

ومن أبرز ميزات هذه الرواية هو تحررها من أسر الشكل التقليدي، الذي يلتزم بالحبكة التي تتعقد بالتدرج ثم تتحل، بحيث توهمنا بصدقها وانفاقها مع طبائع الأمور في الحياة، فالرواية الجديدة ثورة ضد هذا الشكل التقليدي والنظرة الوثوقية للحياة والإنسان، " ثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست في الذات، وإنما في الموضوع، أي ليست النفس الإنسانية، ولكن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية. هذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان، فهو ليس مجرد إكسسوار في حياة الإنسان، فربما كان المقياس هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به " (١)، فالحبكة أصبحت مفككة مبعثرة، والأحداث فقدت لحمتها وتسلسلها وسببيتها، تجسيدا لرؤية الكاتب للحياة وما فيها من غموض وتعقيد، فلم يعد القارئ ينتظر حلا بل أصبح أمام تحولات، يحاول تقديم تفسيرات ومبررات لها، فغدت الرواية الجديدة مشروعا أمام القارئ، يستنطقه و يشارك فيه، ولا شك في أن أساليب السرد التقليدي التي تنحو نحو التصوير الفوتوغرافي للواقع، لم تعد مقبولة، فالواقع المعيش لم يعد واضحا أو مفهوما يمكن تبريره ، بل أصبح واقعا قلقا ومقلقا، ويحتمل تأويلات

(١) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١١١.

متعددة تشدد الرواية الجديدة عليها، ومن هنا ظهرت أساليب سردية جديدة، كان أبرزها اختفاء الراوي الكلي العلم الذي يوحى للقارئ بأنه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها . وحل محله راو يروي بضمير المتكلم يحلل مشاعره، ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضا لنا حيرته وتوهمات، أو راو موضوعي ينقل لنا ما يتراءى أمام عينيه، أو رواة عديدون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة، يقع على عاتقنا كقراء اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلف نفسه ورؤيته للأشياء والعالم(١).

ويتعدد الرواة، تعددت أشكال الرواية وتباينت فهناك الرواية المتعددة الأصوات(البوليفونية )، ورواية تيار الوعي، والرواية الميثاقصية، والرواية الدرامية، ومن يتتبع الإنتاج العربي بعد الهزيمة وحتى الآن، يستطيع أن يرى حضورا مميزا لهذه الروايات في أدبنا العربي خاصة في أعمال صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإبراهيم أصلان وغيرهم من جيل الستينيات من القرن العشرين، الذين تركوا بصمات واضحة في الرواية العربية الجديدة.

وقد أطلق إدوار الخراط على هذه النقطة في الكتابة الإبداعية العربية مصطلح الحساسية الجديدة، التي نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني، أو - كما يرى - كرد فعل لموجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغناء كبير وجدوى قليلة، وحول مجلة صغيرة هي ( جاليري ٦٨ ) تبلور هذا المفهوم، وأصبحت هذه المجلة منارة تجديد

---

(١) فخري صالح، أقول المعنى في الرواية العربية الجديدة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت،

في الواقع الأدبي في مصر\*، وصدرت بعد ذلك مجلات طليعية أخرى تسير على نهجها في العراق والمغرب ولبنان(١).

والحساسية الجديدة ظاهرة، كما يعتقد الخراط، لها جانبان على الأقل: الأول: أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية، والجانب الآخر يرتبط بنقطة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي في مصر والعالم العربي. والحساسية الجديدة تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد، لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وتشتمل على تيارات متعددة، مثل: تيار التغريب أو العبثية، والتيار الداخلي، وتيار استيحاء التراث، والتيار الواقعي السحري، والتيار الواقعي الجديد.

ويحاول الخراط في كتابه الحساسية الجديدة رصد الفروق بين هذه التيارات ونظيراتها في الأدب الغربي، ولكن المتأمل لهذه التيارات وانعكاسها في الأدب العربي، يراها صورة أخرى لها مع تعديلات بسيطة، تنسجم مع ذائقة المتلقي العربي.

كذلك يلخص لنا الخراط سمات الحساسية الجديدة في الرواية في عدة نقاط، أهمها: أن الفنان يقيم واقعا فنياً جديداً، له قوانينه، وله منطقته الخاص، تغيب فيه الحكمة

---

\* - يقول إدوار الخراط في لقاء مع محمد بدوي أنه فوجئ في بداية ١٩٦٨ بكتاب جدد يبحثون عنه، ويسعون إلى اللقاء به، وبعد اللقاء معهم بدئ تكوين هذه الجماعة (أدباء الستينيات) ونودي بإصدار مجلة جاليري ٦٨ التي سلك من أبرز أعضائها غالب هلسا ويحيى الطاهر عبدالله وعبد الرحمن الأنودي وإبراهيم أصلان. انظر محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩٣، ص٨٣-٨٤.

(١) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية، ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٣، ص١٣-١٤.

التقليدية، وتتعدد الحكايات، أو قد تختفي الحكمة على الإطلاق، واللغة لغة حادة وقاطعة أحيانا، ومتقلبة أحيانا أخرى، ولكنها ليست إنشائية بحال.

كذلك نجد في الرواية عكوبا على سبيل أغوار النفس الداخلية، بحيث أصبح الحلم والكابوس والهذيان ثيمات في كتابة أصحاب الحساسية الجديدة، واندمجت هموم المجتمع في نسيج العمل الروائي، لذلك لم يعد الحوار التقليدي سواء كتب بالفصحى أم العامية مهما، بل أصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، كما أصبح هناك مستوى واحد لعدة أصوات من ناحية أخرى. ونهاية يرى الخراط أن مصطلح الحساسية الجديد هو أدق وأوفى من مصطلح الكيان الجديد، لأنه فيما يرى -ونعتقد بصحته- يوحي بنوع من الانتهاء والكمال، لكن الحساسية توحي بمرونة متجددة، وتدفق مستمر(١)، ومن الجدير ذكره هنا أن الخراط تحدث في موضع آخر عن الكتابة عبر النوعية، وهي الكتابة الإبداعية التي تتقارب وتتداخل فيها الأجناس الأدبية، ويصفها بقوله:

" إنها الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى ... وتعبر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدة، تتجاوز مآثرات التاريخ الأدبي، وتتحدى عمقها الآن"(٢).

---

(١) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص ٢٥-٢٨ وما بعدها.

(٢) إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة " القصة - القصيدة " ، ط١، دار شقيقات :

القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٢٨ .

والتنظير لهذا النمط من الكتابة الجديدة دليل على وجود هذا النمط وانتشاره، ويدلل الخراط على هذا النمط بكتابات للروائي بدر الديب، بعدها النموذج الأمثل لهذه الكتابة، وإن كان يشير أيضا لكتابات أخرى لاعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبدالله ونبيل نعوم وغيرهم من الكتاب، الذين كتبوا النوع الأدبي الجديد، الذي يتحدث عنه الخراط، وهو القصة - القصيدة.

ولا شك في أن بحث الخراط هذا الموضوع وتحليله لنماذج من هذا النوع الأدبي الجديد إضافة جديدة للنقد الأدبي، لأن الأمر لا يتعلق بحديث عن نوع أدبي جديد، هو القصة - القصيدة أو الكتابة عبر النوعية على حد قول الخراط فحسب، " بل القضية هي تطور اللغة الأدبية، من حيث أساليب سردها، أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والاجتماعية والقومية والإنسانية. فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا، واتساع آفاقها، وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى" (١)، وهي أمور تحتاج إلى تفصيل وبحث في العلوم المختلفة بدلا من تأطيرها في مصطلح أو مفهوم مغلق.

وسنقف في الصفحات القادمة عند نمط من الحساسية الجديدة، ومثال على الكتابة عبر النوعية هو الرواية الدرامية. وكنا قد ألمحنا إليها في الفصل الأول. فالرواية الدرامية العربية لم تخرج عن إطار الرواية الدرامية الغربية، التي سعت إلى تحييد السارد وإقصائه عن مسرح الحدث، فأصبح جزئي العلم، أو غير ثقة، أو مهمشاً في

---

(١) محمود أمين العالم، أدوار الخراط والكتابة عبر النوعية، إيداع، ع ١٠، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٥، ص ٣٤.

منحاه الأول، أو بدا في المنحى الثاني المسروائي محصورا في رقعة سردية محدودة لطغيان الحوار على السرد. وسنتناول في الجزئية الأخيرة من هذا الفصل المنحى الأول من الرواية الدرامية، في حين سنؤخر الحديث عن المنحى الثاني، مكرسين الفصل الأخير لتحليل عدد من نماذجه.



## منحى السارد الموضوعي (الدرامي)

تكشف النظرة العامة للنتاج الروائي الجديد هيمنة السارد الموضوعي أو الدرامي\*على البناء الروائي، وتضاؤلا وانحسارا للسارد الكلي العلم، الذي يقدم مادة روايته، ويحللها، ويعلق عليها. ويعود ذلك إلى جملة المتغيرات الاجتماعية التي فرضت وجودها على الواقع، مما ولد حساسية مغايرة عند كتاب الرواية، أدت إلى انغلاق عوالمهم الروائية، أو انطواء شخصياتهم، لتمسكها بقيم عالم آيل للانهايار، بسبب هيمنة مظاهر جديدة لعالم لا يمكن الائتلاف معه بسهولة.

ومن هنا جاء انحسار الرؤية وضيقها ، فتحوّلت إلى رؤية مجهرية، تسلط الضوء على مشهد معين، وتضيء جوانبه ، ليكون أنموذجا دالا على مشاهد مهيمنة في البنية الاجتماعية(١)؛ دون أن يتورط السارد في تلك الروايات عاطفيا مع ما يسرد .

تعد أعمال جيل الستينيات في مصر خير مثال على هذا النمط السردي، والنظرة الجديدة للواقع، وخصوصا أعمال صنع الله إبراهيم وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان.

وقد تحدث محمد بدوي في كتابه الرواية الجديدة في مصر عن أدباء الستينيات في مصر، ورأى أن كتابتهم مغامرة، إذ يواجهون الكتابة بوصفها إشكالية معقدة، تعيد النظر في تاريخها وأدواتها محولة ذاتها إلى موضوع. فهؤلاء الكتاب - كما يعتقد بدوي - دخلوا غمار الأدب دون قناعات حدّية مسبقة وجاهزة، بل يمكن القول إنهم في شعور

(١) انظر هذه الدراسة، ص ٨٠-٨١.

(٢) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والروائي والدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء: ١٩٩٠، ص ٦٥.

مبهم بتغايرهم عن سابقهم والمتعاصرين معهم، راحوا ينظرون إلى ما استقر في القص من طرائق وأساليب نظرة مسترربة، فادتهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة، بحثا عن كفيات قول مغايرة لما كان مستقرا آنذاك في المؤسسة الأدبية من قيم وتقاليذ كتابية. ولا شك، أن الإلحاح على التجريب في مثل هذا السياق وليد شعور بالمغايرة والتمايز، أنتجها موقع محدد في السياق التاريخي، ووعي حاد بما يطرع فيه من رؤى ومصالح، لذلك يخلص بدوي إلى الإقرار بأن دراسة نصوص الأدب الستيني ليست بالأمر اليسير إن حاول الدارس أن يصوغ نتائجهم من خلال أطر مسبقة قبلية، لأن كل أديب منهم استقر على طائفة من الاستراتيجيات والتقنيات التشكيلية يمكن تلمسها من خلال أعماله(١).

ففي رواية بهاء طاهر " شرق النخيل " (١٩٨٥) يطل علينا سارد ليس مراقبا محايدا - كما سيأتي عند أصلان -، ولا هو السارد الذي يعرف مسبقا كل شيء. " الراوي هنا طرف، نفترض أنه يعرف الجزء دون الكل، وأن معرفته هي مزيج من الواقعة ووجهة النظر"(٢).

لذلك فالبداية لن تكون هي مشهد الافتتاح الذي يجمع السارد بحبيبه السابقة ليلي، وإنما هي قد تكون مع جد السارد الذي حول الأرض المهجورة إلى حديقة جميلة، يسعى أبناء صادق لاغتصابها بحجة أن لديهم أوراقا تثبت ملكيتهم للأرض. إذن نحن أمام عمل تغيب فيه البداية التقليدية، مما يجعل القارئ في قلب الصراع مع السارد،

---

(١) محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر - دراسة في التشكيل والأيدلوجيا-، مرجع سابق، ص ١٥-١٦.

(٢) غالي شكري، الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، ع٣-٤، القاهرة، إبريل ١٩٨٧، ص ١٤٦.

والسارد هو ضمير متكلم مأزوم، يعيش صراعا داخليا حادا، يتجسد عبر المشاهد الثلاثة التي تتركب منها الرواية من خلال أقواله وتداعيات ذاكرته، وهو صراع جعله عاجزا عن مواصلة الدراسة والقراءة والحب، كما يظهر في حوارهِ مع ليلي:

" أرجوك يا ليلي. لا تبدئي هذا التعذيب. نعم. نعم. أنت تعرفين كل شيء يقول لك ووجهي يقول لك. أنا سكير. أشرب كل ليلة. أفكر أيضا في إدمان المخدرات لو أمكن. ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره ... أنا لا أستحق أن تهتمي بي . يجب أن تقنتعي بذلك يا ليلي. أنا لا أستحق أن يهتم بي إنسان.

ولكن لماذا ؟ لماذا ؟ كنت شيئا آخر فما الذي حدث ؟ كنت تقرأ. كنت ترغبني على أن أقرأ الكتب التي تحبها حتى صرت الآن لا أستطيع الحياة بدون القراءة، والآن أنت نفسك لا تقرأ. لماذا ؟" (١).

ويكشف هذا الحوار أيضا عن تحول في شخصية السارد لا يفصح عنه مباشرة، ولكنه يزيج لنا الستار عن أوضاعه الأسرية والدراسية شيئا فشيئا، فهو طالب من قرى الصعيد قدم إلى جامعة القاهرة للدراسة في كلية الآداب في قسم اللغة الإنجليزية، وهناك في الكلية يلتقي بزميله في السكن سمير وزميلته ليلي التي أحبها حبا صادقا، ينبع من قرويته الصافية، وكان هو يفوقهما نفوقا وأدبا، ويتمثل ذلك في رفضه الدائم لسلوك سمير في إنفاق المال على صديقه سوزي أو (بنت الحرام) كما تصف نفسها (٢)، وغيرها من النساء الساقطات، كذلك في رفضه أن يزور زميلته ليلي في منزلها، لأنه لا

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، ط١، دار المستقبل العربي: القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٠.

يرتبط معها بأية علاقة شرعية كالخطوبة والزواج، ولقد كان يفوقهما وعيا وانتماء للوطن، ويظهر ذلك في حديث الشرطي الذي اقتحم غرفة السارد وزميله سمير لإلقاء القبض على سمير المتهم بالعمل ضد الحكومة ومصصلحة البلاد:

" رفع الرجل حاجبيه قليل، وقال - أنا الذي أسألك. أنت، ما الذي يغضبك؟ أفهم أن مقرك الرئيسي الآن هو بار ستيل. نعم لا تتدهش. نحن نعرفك أنت أيضا. شغلت بالنا فترة منذ سنتين أو ثلاث سنوات عندما كنت في الجمعية الأدبية في الكلية، وكنت تنظم المحاضرات الثقافية وهذه الأشياء. نحن نعرف أن هذا هو المدخل للمصائب. لكنك أرحت بالنا بسرعة عندما انقطعت عن الجمعية، ثم عن الكلية، ثم اتجهت إلى البار" (١).

و (سمير) المولع بالنساء والشراب يتحول إلى ناشط سياسي بارز، يصدر مجلة - الكرياج- التي تنتقد الحكومة العاجزة عن اتخاذ قرار الحرب.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الكاتب يرصد في هذا العمل المرحلة التي سبقت حرب رمضان ١٩٧٣. وإضرابات الطلاب الشهيرة ١٩٧٢-١٩٧٣ من أجل إصلاح حكومي فاعل على الصعيدين السياسي والاقتصادي، على الرغم من أنه لا يذكر ذلك مباشرة. فهذه الأحداث وغيرها تتشكل عبر حوارات السارد وتداعياته.

" جئت من ربع ساعة فقط . ولكن الجامعة تكاد تكون خالية على أي حال. ما

الذي حدث ؟

---

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، مصدر سابق، ص ٧٦-٧٧.

- قالت - صح النوم. ألا تعلم أن هناك إضرابا ومظاهرات ؟ لم يبق في الجامعة سوى " الطلبة الجبناء " كما يقول زملاؤنا المضربون. ألم تسمعوا عن ذلك؟

قالت وهي تتحاشى النظر في وجهي أبدا، احتل اليهود سيناء من حوالي أربع أو خمس سنين كما تعلم" (١).

ولعل هيمنة الصيغة الماضية على هذا المقطع وغيره من المقاطع تمنح القارئ بعدا تأمليا فيما يسمعه ويراه، فالقارئ هنا يلمح رغبة السارد في إعطاء المشهد بعدا تصويريا بالاستعانة بعبارات تشبه تعليمات الإخراج المسرحي (رفع الرجل حاجبيه وقال)، ( قالت وهي تتحاشى النظر في وجهي)، (قلت بشيء من الحدة)، (قالت وهي تبتعد) وهناك الكثير من العبارات الأخرى المشابهة التي تزخر بها الرواية، علاوة على التداعبات الوصفية الدالة، فقرة الجامعة ( تلمع في الشمس مثل كأس خرافي مقلوب ) وأحواض الزهور حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة، تحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدا، وتقوست في وسطها حتى لامست الأرض والسماء، وتحتها أطراف سعف النخيل تلمع في الشمس كالمرايا الصغيرة، وغيرها من الأوصاف التي تبدو وكأنها شحنات من الرمز البعيد، يتسلل تأثيره إلى نفس القارئ، ويشكل بالتدرج عواطف السارد وأفكاره(٢)، ويجعلنا نمضي قدما إلى معرفة سر التحولات التي طرأت عليه، وتعود بنا ذاكرة السارد إلى قرينته في الصعيد حيث النزاع الخفي بين أبيه وعمه، وسببه رفض أبيه مساعدة عمه في الضغط على أبناء صادق الذين يريدون أخذ حديقة

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، مصدر سابق، ص٦.

(٢) نعيم عطية، بهاء طاهر وشرق النخيل، ٨٤، إبداع، القاهرة، أغسطس ١٩٨٦، ص ٧.

جده وعمه بالقوة، علما أنه يمتلك ورقة رابحة في الضغط عليهم ، وهي تتلخص في إقراضهم المال بالربا، ولكن يؤثر السلامة ومصالحته على مصلحة أخيه الذي يقتله أبناء صادق، كما تحكي والدة السارد:

" كان عمك رحمة الله عليه خارجا من الجامع بعد صلاة الجمعة ومعه حسين خرجا مع الناس وفي وسط الناس. لكن أولاد الحاج صادق كانوا في الانتظار بالبندق. رأهم عمك لكنه مشى وكأنه لا يرى شيئا ... عندما اقترب منهم مد له العوضي ورقة وقال لعمك وقع هذه الورقة لا يعود بينا وبينك شيء. لكن عمك مشى كأنه لم يسمع فصوبوا له البنادق يقولون حسين سبقه ووقف أمام أبيه ... ومد ذراعيه ليحميه ... وعندما مد عمك، يده ليبعد حسين عنه ظنوه سيخرج مسدسه من جيبه فانطلق الرصاص وانكأ الابن بحضن الأب، والأب يحضن الابن، والدم يجري مع الدم" (١). وحسين ليس فقط ابن عم السارد بل هو صديقه وزوج شقيقته فريدة المرتقب، ولكن النزاع بين أبيه عمه جعل زواجهما مستحيلا، وربما كان هذا السبب وراء تصديه للموت نيابة عن والده، وهو السبب في إدمان السارد الخمر ليلحق بصديقه وابن عمه.

" نعم يا أمي. لو من الأصل: ونعم يا فريدة لو أنا نموت معا. لو أن الناس كالزراع ينبتون معا ويحصدون معا فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذي ينبت معا كله في وقت واحد ... ولكن هناك ما هو أفضل،

---

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، مصدر سابق، ص ٦٨.

ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء" (١). إذن السارد كان يهجس بالموت، لكن الموت على حد قوله لا يأتي حين يود الإنسان أن يموت " لا يأتي الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته" (٢).

فالسارد يكره الحياة التي تفرق بين الأحباء، والحياة التي حرمته أن يكون له أب كريم كأب زميله سمير، فهو لا يذكر أن والده اشترى له شيئاً سوى دراجة كسرت في يوم شرائها، وكان مرابياً " كان أبي كتوما وحريصاً، لا يعقد صفقات إلا في السر وعلى انفراد، وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحداً عن أسرارهم، لكني منذ صغري عرفت أن أبي يفعل شيئاً تكرهه أمي" (٣).

ويبدو أن الحياة التي يكرهها السارد هي الحياة في ظل غياب سلطة أبوية، تتجاوز هوس القمع والانفراد بالقرار، وتضطلع بمسئولياتها، وهو ما يجهد بهاء طاهر في الإلماح إليه دون أن يقوله مباشرة، فهو يدع لقرائه المجال كاملاً لتأويل أقوال سارده وأفعاله هو وباقي الشخصيات في ضوء الإرشادات المرجعية الدينية والأسطورية والإسقاطات السياسية والاجتماعية، وهو ما يضيفي البعد الدرامي على هذه الرواية، فحالة اللاسلم واللاحرب التي ندد بها أفراد المجتمع في حقبة ما قبل حرب أكتوبر، تعبر عنها سوزي في رفضها لواقعها:

" ما الذي يقلقك يا سوزي ؟ لماذا الهم في وجهك ؟

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، مصدر سابق، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

قالت دون أن ترفع رأسها أبدا يا سيدي. في الحقيقة أنا مجنونة قليلا فسامحني.

كل شيء هنا مفرح. بما في ذلك ماتم جاركم رحمة الله عليه

- اعملي يا سوزي بحكمة أُمي. تقول دائما من يموت يرتاح، وإنما الهم

للأحياء...

قالت وهي تنظر لي بعينين محمرتين إذن أنت أيضا من جملة الحجر ... أنا من

جملة الحجر. أشرب الزفت وبجوارنا مَاتم. كلنا حجر ... كل الناس حجر ... نعم

حجارة تلد حجارة من أشباهنا والدنيا التعيس فيها من ليس حجراً" (١).

فلماذا كل هذا التحجر والتعاسة؟ لأن الواقع مرير، فهي تتحول من ممرضة

محترمة إلى مومس تعيش في أحضان الرجال، تدمن الخمر والكحول بعد أن اعتدى

عليها الطبيب الذي كانت تعمل عنده، وعلمها الحشيش والسكر وحول السارد إلى مدمن

لينسى هم عمه وابن عمه وحديقة جده التي ضاعت ولا يخفى على القارئ دلالة الحديقة

وارتباطها بسيناء والأراضي العربية المحتلة بعد حرب ١٩٦٧ وبالفرديوس المفقود

بالمعنى الإنساني الأوسع، وقصة الطرد من الجنة، وتناحر الأخوين هابيل وقابيل

المقابلين سياسيا لأولاد العمومة المتقاتلين في وقتنا الحاضر.

ومما يلفت النظر أن القارئ ينتقل مع السارد من قصة إلى أخرى لتعمق الدلالة

ببوحها جزئيا بها، فحب ليلي للسارد الذي غاب اسمه عن العمل - وكان المؤلف أراد

نموذجاً لكل الفئات الاجتماعية المهمشة العالجة عن أخذ دورها الفاعل في التركيب

---

(١) بهاء طاهر، شرق النخيل، مصدر سابق، ص ٧٦-٧٧.



الاجتماعي الجديد - هو الذي دفعها للاعتصام في الميدان ليلا على الرغم من أن الجمعيات الطلابية أعفت الطالبات من ذلك.

وحب سمير لصديقه المناضل الشهيد الفلسطيني عصام، هو الذي دفعه للانغماس في العمل السياسي من أجل تحرير الأراضي المحتلة، وحب سوزي لـ سمير هو الذي دفعها للتضحية بنفسها من أجل حماية سمير. وحب السارد لـ (ليلي) هو الذي أعاده إلى دوره الايجابي في المجتمع. فانغمس بلا وعي في المظاهرات عندما هجمت الشرطة، وأخذ يردد بصوت عال عبارات ضد الحكومة، ويتشبث بـ (ليلي) التي غدت رمزا يدل على الأرض التي يسعى لحمايتها والدفاع عنها.

أما في وردية ليل (١٩٩١) لإبراهيم أصلان، يتوقف القارئ أمام مشاهد (فصول) متعددة، يبدو للوهلة الأولى منفصلة، لكن نظرة أعمق في هذه المشاهد تشير إلى التئام خيط من الفقر والإرهاق والإحباط، يضم المشاهد الخمسة عشر التي تتشكل منها الرواية بعضها إلى بعض، وقد وسم الكاتب هذه المشاهد بعناوين معينة هي على التوالي: فستان النيل، وتأهيل، والدرج، وعام سعيد للسيدة، ومصابيح، ونوافذ، والنوم في الداخل، وكوب شاي، والصاحبان، وعبر حاجز من زجاج، ويوم آخر، وطلعت ليلي، والسلام، ودموع، ورؤيا. وترصد هذه المشاهد حالات من الوحدة والقهر اليومي بلغة حيادية باردة. ويتأمل المشهد الأول:

" غادر العربية عند دار القضاء العالي، وعبر ٢٦ يوليو ذا الاتجاهين، ومشى في

الجانب.

كان الوقت ليلا، واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذي ازدحم برواد التاسعة. ومن هناك، كانت عيناها تبسمان من أجله حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح، والعامل الذي ينحني بسترته القصيرة البيضاء، يسوي كتلة اللحم ويدبرها أمام النار، وشم رائحة الشواء، وهو يقول:

" أهلا "

قالت:

" أهلا "

" على فين ؟ "

" انت اللي على فين ؟ "

قال:

" أبدا "

وحدق في عينيها الكبيرتين، وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة، وسمع الصوت الذي أحدثه العامل بحافة السكين، وهو يلمم فتات اللحم في جانب الصينية المعدنية المستديرة.

تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجي المفتوح. كانت تسبقه قليل، وترتدي

فستانا من التيل، وتثبتت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء.

توقفت وهي تعطي ظهرها إلى اللوحة التي علقت بها مشاهد من الفلم المعروف. توقفت أمامها حيث تخف حركة الناس. كانت تضع على صدرها الصغير

زهرة من الحرير المقارب للون الفستان

"أنت داخل السينما "

" ليه ؟ "

" لازم شفت الفلم ؟ "

"أبدا والله "

" أمال مش عاوز تدخل ليه ؟ "

" حنعمل إيه في السينما ؟ "

" ممكن نعمل كل حاجة ."

واتسعت ابتسامتها.

ابتسم هو الآخر:

" دي زحمة قوي "

" وإيه يعني ؟ "

وراحت تؤرجح حقيبتها الجلدية البيضاء.

ومضت فترة، والتفتت هي إلى المدخل القريب:

" الحفلة بدأت تدخل "

قالت بغضب:

" أنا ما بارحش بيوت ."

وتراجعت إلى الوراء وهي ترتجف:

" مش باحب أروح بيوت ."

ورأى قدميها الصغيرتين، والأظافر المقضضة الملمومة في مقدمة الحذاء البني

القديم، وقال:

" أصل أنا عندي شغل ."

نظرت إليه دون أن ترفع وجهها المائل، وبانت أهدابها الطويلة والثقب الدقيق

في حلمة أذنها الخالية.

" آه والله عندي وردية ليل ."

" أنت بتشتغل إيه ؟ "

" أنا باشتغل موظف ."

" موظف ؟ "

" آه ."

" فين ؟ "

" في هيئة المواصلات "

" اللي فين دي ؟ "

اللي عند معهد الموسيقى "

" العمارة العالية ؟ "

" آه. باشتغل في الدور الرابع "

شبكت ذراعها على صدرها فتكور نهداها، ورفعت وجهها إلى ياقة قميصه

المفتوح وشعره الذي شابه البياض:

" أمال كنت فين ؟ كنت بنتعشى ؟ "

" أبدا والله، دانا لسه جاي من البيت "

" بينكم فين ؟ "

" في إمبابة "

" عند المنيرة ؟ "

" لا. عند الكيت كانت. لكن أختي ساكنة عند المنيرة "

عادت الابتسامة إلى عينيها الكبيرتين، وقالت:

" انت اسمك إيه ؟ "

أنا اسمي سليمان "

وارتفع صوت الولد الذي ينادي من وراء الأسوار التي تحيط بالحفائر الخاصة  
بمئرو الأنفاق. تابعه حتى اقترب بحمله من الجرائد مد يده إلى جيبه وقال:

" أجب لك واحدة ؟ "

هزت رأسها نفيا.

" دى بتاعة ا " .

لا . متشكرة . "

وراقبته وهو ينزل عن الرصيف، وقالت بصوت عال:

" أقولك، هات . "

عاد بنسختين من الجريدة، أعطاهما واحدة:

" متشكرة . "

" العفو . "

وابتسم:

" عن إذنك . "

ونزل إلى عرض الطريق، وهو يفتح الجريدة بين يديه، تمهل على الرصيف  
الضيق الذي يفصل بين الاتجاهين. ومضت فترة أخرى من الوقت، ثم التفت.

كان المدخل قد خلا من الرواد. وكانت هي في دائرة الضوء حيث اللوحة التي تثبت عليها مشاهد من الفلم المعروض. وقف ينظر إليها حتى أدارت وجهها وتطلعت ناحيته بعينيها الكبيرتين ثم اعتدلت، بفستان التيل، والشعر الكثيف، والخرزة الثقيلة الزرقاء<sup>(١)</sup>.

وجد المؤلف يتوسل ساردا بضمير الغائب، ليصف لنا لقاء ليليا باردا بين مومس فقيرة، كما يبدو من وصف ملابسها، وموظف يعمل في هيئة المواصلات موزعا للبرقيات. تدعوه المومس في توسل وإغراء جنسي للدخول إلى السينما، لكنه يعتذر بكثرة الزحام، فتزد بغضب أنها لا تحب البيوت. ويومئ ردها إلى تجربة قاسية تعرضت لها من قبل، لكن السارد لا يشغل نفسه برغبتها، بل ينشغل بالوصف الدقيق للمكان والمومس، فيصف فستانها التيل، وشعرها الكثيف، والخرزة الثقيلة الزرقاء فيه، وغيرها من الأوصاف الجسدية الحسية الطابع.

لكن السؤال المطروح هنا: كيف تتخلق الدرامية في هذا المشهد الذي يبدو عاديا؟ لا شك في أن اكتفاء السارد بدور المراقب المحايد في رصد الحدث، وهيمنة صيغة الفعل الماضي ( غادر، عبر، مشى، كان، اقترب...) على الجمل السردية، تمنح القارئ بعدا تأمليا فيما يعرض له، و يناقشه، ومن ثم يحكم عليه.

فقد يتساءل لماذا اختارت هذه المومس موظف البريد لتعرض نفسها عليها. على

الرغم من ملامح الفقر والإعياء البادية عليه؟ لماذا لم تختار رجلا غنيا؟

---

(١) إبراهيم أصلان، وردية ليل، ط١، دار شرقيات: القاهرة، ١٩٩١، ص ١٣-١٥. تعتذر الباحثة عن طول الاقتباس ولكنه ضروري للتحليل اللاحق.

ولماذا ترفض الذهاب إلى بيوت الزبائن إن كانت بائعة هوى ؟! وقد يحاول القارئ أن يجد إجابات لهذه التساؤلات، وقد يخلص إلى حكم معين بشأن هذه الفتاة، كأن يقول مثلا لا شك في أن هذه فتاة تعرضت لضغوطات مادية معينة، أجبرتها على العمل في أحد البيوت، وقد اعتدى عليها صاحب المنزل، لذلك صارت تخاف البيوت المغلقة، وتحب الأماكن العامة المفتوحة - السينما - التي قد تشعرها بنوع من الأمان الذي تفتقده، وربما شعرت أنها ستلقاه في أحضان هذا الموظف البسيط الذي لا يفترق عنها في وضعه الاجتماعي والاقتصادي كثيرا.

هذا الإجابات ليست حكما نهائيا بل المشهد مفتوح، ويومي بأسئلة كثيرة، ولعل هذا يذكرنا بمسرح بريشت (- ١٩٥٦) B. Brecht الذي يثير المتفرج، ويجعله يشارك في العمل المسرحي بالتحليل والاستنتاج بعد أن غيبه المسرح الأرسطي طويلا، ومما يدعم الرأي في أن الكاتب أراد قارئنا متسائلا وناقدا، إصراره على تجريد هذه الفتاة من بعدها الروحي بالتركيز على وصفها الخارجي، واعتبارها كتلة من الأشياء الموصوفة، وعندما يتركها الموظف وراءه، كما يترك السينما وبائع اللحم وغيرها من الأشياء التي تصادفه في طريقه إلى العمل، دون اكتراث، فإنها تستحيل حشدا من الدلالات الناقصة والمفتوحة على التأويل، لاسيما والسارد يمتنع عن إدانتها، ويترك للقارئ حرية الحكم عليها من خلال ذلك الحوار العابر. فالحوار " هو العنصر الجوهرى في لوحات إبراهيم أصلان، لكنه ليس الحوار الدرامى الذى يصنع حدثا، أو يطور صراعا، أو يبنى شخصية من داخلها ومن خارجها، بل هو على العكس يبدو حواراً عابراً ويومياً وخالياً



من السعي لصياغة معنى. لقد التقطه وسجله راو أقرب ما يكون إلى الكاميرا وجهاز التسجيل<sup>(١)</sup>، لكنه يخفي في طياته كما لاحظنا فقرا ويأسا من الواقع الذي استحال فيه الإنسان فاقتدا القدرة على التواصل، وكأنه يريد أن يستنفر القارئ لتغيير هذا الدور الذي وضعه المجتمع الحديث فيه، لذلك لا يبقى هذا السارد محايدا في المشاهد اللاحقة ، وما يلبث أصلا أن يعرفنا أن هذا الموظف الذي التقته الفتاة هو سليمان، وأنه يستعد لأخذ وظيفة جديدة في مؤسسة المواصلات، وهي توزيع البرقيات بدلا من العم جرجس الذي يستعد لأخذ وظيفته الجديدة أيضا كرئيس وردية ليلية بدلا من العم متولي، الذي سيخرج على المعاش صباح الليلة التي التقى فيها الفتاة، وهي ليلة نهاية السنة.

ما يلفت نظرنا هنا وفي المشاهد اللاحقة هو تعدد المواقف الانتقالية التي بصدمنا المؤلف بها. فمنذ بداية العمل يتم اللقاء بين السارد والفتاة على مفترق الطرق، ويمضي كل منهما في النهاية باتجاه، والسارد سليمان والعم جرجس سينتقلان إلى عمليين جديدين، والعم مرزوق ينتقل إلى رحمة الله تعالى، والفتاة تهجر حبيبها، وتستعد للسفر إلى إحدى دول الخليج للعيش مع زوجها، وغيرها من المواقف الانتقالية التي ترصدها المشاهد، وعلى الرغم من استخدام السارد لضمير المتكلم في رصد هذه المواقف إلا أنه حريص جدا على نظرتة الحيادية، وعدم التورط في التحليل، وحتى التعليق على هذه المشاهد، حتى لو كانت مأساوية، مثل: مشهد النوم في الداخل، الذي

---

(١) خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية ١٩٦٠-١٩٩٠، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٣٦-٢٣٧.

يصف لنا ببرود واضح مشهد انتحار العم مرزوق بائع ( الأنتيكة) في محله الذي اعتاد النوم فيه:

" كان الرجال قد تمكنوا من فتح الباب المغلق. لاحظت أن المدخل مزدحم بالأشياء كما عهدته: كميات كبيرة من القدور الرخامية والأواني النحاسية المطروقة والزجاجات الملونة والمرايا ذات الأطر المنقوشة والمقاعد والثريات والمشكاوات والتابلوهات الباهتة المركونة، وفي خلفية المحل المعتم كان الجسد الضئيل يتدلى من حبل قصير مربوط في شماعة وضعت أفقيا بين صوانين متقابلين .... كان يعطينا ظهره، وكان جسده ثابتا تقريبا وأشعة الشمس تنير أرضية المحل، وحذاؤه البني النظيف، وجزء صغير من جوارب قدميه المعلقين في الفراغ. تراجعت وسط الزحام باحثا عن محمود، لكني لم أجده. وعبرت الطريق إلى الناحية الأخرى" (١).

ويندهش القارئ هنا، هل أصبح حدث الموت عاديا يمر به الإنسان دون اكترات أو تعليق ؟ وهل مشهد رؤية إنسان مشنوق لا يشغل السارد عن رؤية الأشياء التي يزخر بها المكان، أم هو شيء من هذه الأشياء الكثيرة التي يذكرها السارد. هل تبدد السارد إلى هذه الدرجة في مواجهة المواقف العظيمة ؟ ولماذا لم ينشغل السارد بالإجابة عن سبب انتحار العم مرزوق على الرغم من أنه يمتلك محلا، ويبدو أن وضعه المادي مستقر؟! هل الوحدة هي السبب كما أشار السارد أنه اعتاد على النوم داخل محله، لأنه

---

(١) إبراهيم أصلان، وردية ليل، مصدر سابق، ص ٥٤-٥٥.

لا عائلة له؟ ولماذا لم يتزوج وعاش وحيدا؟ هل كان مريضا؟ وغيرها من الأسئلة التي تثير القارئ وتقلقه.

لعل الإجابة عن التساؤلات السابقة تعود بنا إلى الحديث عن كثرة المشاهد الانتقالية في هذا العمل الروائي الذي يوحى عنوانه بها فـ (وردية ليل) يعني أن هناك عملية تبدل وتناوب، ثمة ليل ونهار، لكن الكاتب يؤكد حضور وردية الليل، ويغيب النهار عن هذا العمل إلا في مشهد واحد، يجمع بين السارد سليمان ومحمود في بيته ظهيرة يوم الجمعة.

ولا شك في أن هذه المشاهد الانتقالية توحى بحالة من القلق تسيطر على شخصيات الرواية، سليمان السارد يتمنى أشياء كثيرة، لكن الفقر يمنعه من الحصول عليها، لذلك يقرر عدم الذهاب إلى سوق الخردوات يوم الجمعة، الفتاة تتمنى أن تتزوج ممن تحب، لكن الظروف المادية تمنعها وتدفعها إلى الزواج برجل كبير من بلد عربي، ويعبر عن ذلك الكاتب بجعلها تأخذ من هذا الرجل ثمن البرقية التي ستطلب فيها أن لا ينتظرها لأنها ستتزوج.

والعم بيومي رغم أنه في آخر يوم في عمله يصر على أن يوصل البرقية الخاصة بالسيدة اليوغسلافية ميرابودوفتش، لأنها تعطيه بعضا من المال، كما اعتاد زوجها الراحل أن يفعل.

فالفقر هو أحد أسباب هذا القلق، كذلك الوحدة التي دفعت بالعم مرزوق إلى الانتحار، والسيدة التي نتوقع موتها في كل لحظة تتسلم فيها برقية، فهي تعيش في حالة

قلق دائم على أولادها الذين يسكنون بعيدا عنها، وأي برقية تخاف أن تحمل لها خبرا مزعجا عنها.

وكذلك الخوف من الواقع الجديد، وهذا يتضح من حديث الذكريات الذي يأتي عابرا أثناء فتح العم بيومي مكتبه الذي سلمه لجرجس، ويكشف هذا الحديث أن العم بيومي كان مناضلا سياسيا تعرض للسجن عدة مرات، أما الحريري زميلهم في العمل، شارك في حرب ١٩٦٧، ويحب عبد الناصر كثيرا. ولعل تردي الوضع السياسي - كما يومئ هذا الحديث - هو سبب من أسباب القلق والخوف من الواقع الجديد، ويدل ذلك على التحسر على أيام زمان والألفة التي كانت تجمع بين الناس، وكل هذا القلق والخوف يعرضه لنا السارد بلغة باردة تخلو من الإيحاء والعواطف، لغة أفلقتنا في مواضع كثيرة، ودفعتنا إلى العودة حيث افتتاحية المشاهد: "جبال الكحل تفنيها المراد" الدالة على الفقد والتحول والعجز عن الرجوع إلى الماضي.

ومن خارج مصر يطل علينا محمد زفزاف\* في روايته "قبور في الماء" (١٩٧٨) بعين راصدة تتقري كل حركة، وتصف ما يجري أمامها من أحداث بعفوية وثقافية وحياد واضح بصيغة الماضي القريب:

--"شعر علال أن صديقه العيساوي متالم"<sup>(١)</sup>

---

\* روائي مغربي ولد بسوق أربعا الغرب سنة ١٩٤٦، عمل مدرسا في الدار البيضاء، ونشر العديد من المقالات والدراسات في الصحف والمجلات المغربية والمشرقية. من أهم أعماله الروائية: المرأة والوردة، أرصفة وجدران، الحي الخلفي. انظر حميد لحدمني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ط١، دار الثقافة: الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٥، ص ٥٥٥-٥٥٦.

(١) محمد زفزاف، قبور في الماء، الأعمال الكاملة، مجلد ١، ط١، وزارة الشؤون الثقافية: المغرب، ١٩٩٩، ص ١٢٨.

- "انحنى علال إلى الأرض وأمسك بعود ملقى فوق الصفحة الجافة للأرض" (١)

- "انحدر مع السلم الحجري، كان ينصت لارتطام قدميه". (٢)

ولا شك في أن هذه الأفعال الماضية التي تتكرر كثيراً في الرواية تشكل في الواقع حركة زمنية تعبر عن سيرورة الواقع أمامنا في الحاضر (٣).

والواقع الذي يرصده السارد بلغة تقريرية باردة هو واقع الاستغلال، استغلال القوي لأخيه الضعيف، وما يترتب عليه من إهمال وتفريط في حقوق الضعفاء: استغلال العياشي صاحب المراكب وزمرته لجماعة من الصيادين وعائلاتهم من سكان قرية المهديّة، والعمل على قتلهم بإهماله وتفريطه (مراكبه البالية المهترئة التي أودت بحياة كثير من الصيادين).

وكما ينجح المسرحي في جعل أنظار المشاهدين موجهة إلى الخشبة طوال العرض، فإن زفزاف ينجح في جعل قارئه يقف على شاطئ المهديّة مع أهلها الواقفين في انتظار عائلاتهم على مركب العياشي المهترئ، مركب الأحلام العائمة مع أصحابها في الماء. تنتشر الأقاويل بعدم عودة المركب:

- "انظر ، باخرة

- نعم باخرة هل تعتقد أنها مركب صيد؟

- كنت أعتقد ذلك.

- لا أعتقد أنهم سيرجعون (٤).

وبعد أن يزداد اليقين في عدم عودة المراكب تطرح قضية التعويض "الدية"،

وتستأثر بالقسم الأكبر من الرواية، وكان الموت لا يهم، المهم أن لا يموت الإنسان دون

(١) محمد زفزاف، قبور في الماء، مصدر سابق، ص ٢٢٩ ..

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

(٣) حميد لحداني، الرواية المغربية، مرجع سابق، ص ٤٨٢.

(٤) محمد زفزاف، قبور في الماء، مصدر سابق، ص ٢٣٢-٢٣٣.

ثمن، والثمن في نظر أهل قرية المهديّة سيدفعه العياشي الذي لا يؤمن على مراكبه من الغرق، وتلك دلالة على أنه لا يكثرث بموت الصيادين، فهو مصيرهم المحتوم، لأنهم فقراء قذرون:

- "إن العياشي رجل كريم. سترى كم سيدفع لهم؟!

- لا تتق بذلك الكلام، فهو يعرف مسبقاً أنهم مجرد أكباش".<sup>(١)</sup>

ومن الملاحظ أن رؤية السارد الخارجية للأحداث ساعدته في رسم صورة مأساوية لسكان قرية المهديّة، تثير القرف والحسرة في آن واحد، علاوة على أنها أضفت أجواء درامية قلقة على النص، فهم فقراء وجهلاء، والأهم قذرون:

"كانت هوام صغيرة تنتشر في رأسها الأشعث، حدق العيساوي في جبين أمه، رأى قملة سارحة بحرية. ثم قال:-- اذهبي يا أمي وافلي القمل سيأكلك وأنت حية"<sup>(٢)</sup>.

"كانوا قذرين ومتسخين، وقد غلف المخاط أوجههم، فأصبحت سوداء"<sup>(٣)</sup>.

والتعويض الذي يتوقعه أهل المهديّة كبير، ويليق بأموال العياشي ونفوذه يتحول إلى زردة (وليمة كبرى يقدم فيها الطعام والشراب لأهل القرية) يأكلون ويشربون ويترحمون على أمواتهم، فما حدث لعائلاتهم هو قضاء وقدر، والزردة تدل على اهتمام العياشي بمشاعر الصيادين، وذلك من طيب أخلاقه، متجاهلين استغلاله الذي أودى بحياة معظم سكان المهديّة":

- "لست متشائماً، ولكنها التجربة كل سنة يذهب مركب في قلب الماء"<sup>(٤)</sup>.

(١) محمد زفزاف، قبور في الماء، مصدر سابق، ص ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

- "إن البحر ذهب بأسرتها كلها" (١).

- "كيف لا أكون متشائمة، والمهدويون كلهم ذهبوا" (٢).

ومن الجدير بالذكر هنا أن التحول في مواقف أهل قرية المهديّة (الحنز على الأموات يتحول إلى فرح بالتعويض، واليأس من التعويض يتحول إلى فرح بالزردة). يكرس أجواء الفقر والضعف التي تسم القرية، وتعطي بعداً فجائعيّاً درامياً ساخرّاً لمشهد الانتظار، الذي يكاد يكون هو المشهد الوحيد في الرواية. وقد تنبه أحد الدارسين إلى هذه الملاحظة المهمة بقوله: "لقد وقع التركيز على التحول من التراجيدي إلى الساخر بهدف إبراز الانحطاط الذي يتصف به ذلك العالم الصغير المغلق على نفسه، عالم القرية الذي يبدو مقطوع الصلة بكل ما حوله، فبعد إعلان غرق السفن، وموت الصيادين، سيظهر سكان المهديّة آلامهم بصورة موجزة قبل أن يخوضوا صراعات يومية، تتحلل تدريجياً إلى رغبة في الحصول على دية لأموالهم، ثم إلى قبول وليمة جماعية، تعطي انطباعاً بأن ما يميز الفقر، هو سهولة ارتداد المأساة إلى صفة المهزلة" (٣). التي يذكيها الجهل وغياب الوعي بقتامة الواقع المعيش، فالعيساوي أحد شباب القرية الذين اعتقدنا بوعيهم من خلال رصدنا لحديثه عن استغلال العياشي للصيادين، وتواطؤ السلطة معه ممثلاً بتنفيذ القائد لأوامر العياشي، نجده يغيب وعليه، وينخرط مع أهل القرية في الحديث عن الزردة والاستعداد لها، والأشدّ وجعاً هو اعتقاده أن القائد سيدفع الدية عن الموتى لأهل القرية:

(١) محمد زفزاف، قبور في الماء، مصدر سابق، ص ٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

(٣) إبراهيم الخطيب، قبور في الماء - ملاحظات حول واقعية زفزاف - الثقافة الجديدة، ع ١٣، ليبيا،

"لقد تكلف المعلم بيوض بإقامة الزردة، ستقام صدقة للجامع، وستجلب الشيوخ من بني حسن، كما أن ما نتقاضاه عن الموتى، سيدفعه لنا القائد بنفسه في الشهر القادم".<sup>(١)</sup>

وكان الكاتب يشير ضمناً إلى أن مسؤولية المأساة (غرق المركب وموت الصيادين) هو من صنع أهل القرية للعايشي وحده. لذلك يغيب عن هذه الرواية البطل المركزي، فالشخصيات التي يحشدها الكاتب في الرواية تسهم جميعها في تشكيل رؤية الكاتب القاتمة للواقع من خلال الحوارات المتعددة التي يجريها على لسان هذه الشخصيات.

ولا شك في أن أجواء الحوار أيضاً تسهم في توضيح معالم هذه الشخصيات التي تنتظر الموت على سطح مركب العياشي. وقد منحت الأجواء الحوارية السارد مزيداً من الحياد، فزراه لا يكثرث بهواجس شخصياته وأفكارها، لأن مثل هذا الاكترائمن يوحى السارد يتقمص دور الشخصيات الروائية، مما يوحى بأنه لا يلتزم الحياد الكبير في التعامل مع شخصيات روايته".<sup>(٢)</sup> كذلك منحت الأجواء الحوارية أيضاً إيقاعاً سريعاً للنص زاد من التوتر الذي يذكيه مشهد الانتظار -قوام الرواية- ناهيك عن محاولة المؤلف حصر شخصياته وحصر المتلقي أيضاً في مساحة ضيقة، وهي شاطئ قرية المهديّة المطل على البحر، فنحن لا نغادره إلا قليلاً عندما نتوجه إلى المقهى ودكان إبراهيم، ولكن الحديث الدائر فيهما لا يفترق عن حديث الشاطئ، وما تثيره

(١) محمد زفزاف، قبور في الماء، مصدر سابق، ص ٢٨١ .

(٢) حميد لحداني، الرواية المغربية، مرجع سابق، ص ٤٨٣



المساحات الضيقة من توتر وانفعال وشعور بالعزلة والوحدة، فالشاطئ يغدو -كما  
المحنا- خشبة مسرح تتحرك عليها شخوص السارد الروائية مدة يومين (مدة انتظار  
أهل القرية على الشاطئ)، ليغيبوا بعد ذلك تاركين في نفس المتلقي توتراً، يدعو إلى  
ضرورة الوعي بالظلم من أجل التخلص منه بدلاً من المشاركة في زيادته. ولا شك في  
أن هذه الرواية تعكس جانباً من الواقع الاجتماعي السائد في المغرب بعد الاستقلال  
بسمه الفقر والجهل والاستغلال<sup>(١)</sup>.

ويبقى القول أن الرصد الخارجي الدقيق لتفاصيل المشهد اليومي العادي الذي  
ميز هذه الروايات، يحمل دلالة نفى الإنسان عن العالم، أي استئثار الأشياء الصغيرة  
والموضوعات الهامشية بالمركز، وتنحية الحياة الداخلية تماماً عن مواقع الضوء.

وقد يحمل -كما يرغز الخراط دلالة متناقضة، إذا رأينا فيه استعارة أو مجازاً  
حذف منه أحد طرفيه، بحيث يومي هذا التحديد إلى نزوع النصوص الجديدة نحو  
انكسار هذه الآلية، وهو ما يطلقون عليه تقنية تغييب الوعي<sup>(٢)</sup>.

ولكن هذا التغييب والحياد هو في نهاية الأمر موقف من المجتمع والأيدلوجيا بعد  
هزيمة حزيران، يشير إلى انقطاع الروائي عن كل مرجعية سياسية واجتماعية  
وأيدلوجية، موقف قلق ومقلق للقارئ الذي يثيره برود السارد وحياده تجاه بعض القضايا  
المصيرية، مما يحفز على ضرورة الفعل، وأخذ دور فاعل في مجتمعه والاهتمام  
بقضاياها. (التورط الكامل مقابل الرصد الخارجي والرفض التام للتورط).

(١) انظر إدريس السناقوري، الرواية المغربية -مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية-، ط١، دار النشر  
المغربية: المغرب، ١٩٨٣، ص ١٦-١٨ .

(٢) إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٩٩، ص ١٥٦ .

## الفصل الثالث

### دراسات تطبيقية على المنحى

#### المسروائي

-توطئة

-بنك القلق لـ ( توفيق الحكيم ) واضطراب النوع الروائي .

-ملف الحادثة ٦٧ لـ ( إسماعيل فهد إسماعيل ) و اختفاء

السارد.

-ظلال على النافذة لـ ( غائب طعمة فرمان ) والمسرحية

داخل الرواية.

- أمام العرش لـ ( نجيب محفوظ ) وزعزعة السياق الروائي

السابق.

-درامية الموضوع في قبعتان ورأس واحد لـ ( مؤنس

الرزاز).

## توطئة

يعد الحوار إحدى الصيغ المعتمدة في صوغ النص الروائي. ويشغل - في العادة - حيزاً أقل مما يشغله السرد والوصف، لكن هناك بعض النصوص الروائية العربية اعتمدت الحوار صيغة مهيمنة في بنائها كبنك القلق (١٩٦٦) لتوفيق الحكيم، والأشقياء والسادة (١٩٧١) والحفاة وخفي حنين (١٩٧١) لفارس زرزور، وملف الحادثة ٦٧ (١٩٧٤) لإسماعيل فهد إسماعيل، والياقوتي (١٩٧٧) لعبد النبي حجازي، ولكع بن لكع (١٩٧٩) لإميل حبيبي، ونيويورك ٨٠ (١٩٨٠) ليوسف إدريس، وأمام العرش (١٩٨٣) لنجيب محفوظ، وقبعتان ورأس واحد (١٩٩١) وفاصلة في آخر السطر (١٩٩٥) لمؤنس الرزاز.

ولعل تلك الهيمنة لصيغة الحوار دفعت الحركة النقدية للحديث عن رواية حوارية. إذ تناول الناقد عادل أبو شنب روايتي فارس زرزور السابقتين في مقال، تحدث فيه عن تلك الرواية وخصائصها، فرأى أنها تعتمد تقنية واحدة، تقوم على أساس تسجيل أقوال الشخصيات التي يتخيلها الكاتب في ذهنه، ومن خلال تسجيل هذه الأقوال، يتمكن الكاتب من عرض المواقف والأحداث التي تتضمنها الأقوال بصورة حتمية، لأن أقوال الشخصيات تلتقط لتقديم مواقف الشخصيات وآرائها إزاء أحداث معينة. ومن أهم مميزات الرواية الحوارية - في الغالب - غياب الملامح الخارجية للشخصيات، وغياب التجسيد الفعلي للأزمة والأمكنة. ويأتي هذا نتيجة أن القارئ يسمع أقوال الشخصيات فقط، ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها، مما يقود إلى

تراجع عنصر السرد والوصف عن ساحة نص الرواية الحوارية، وذلك لغياب موضوعي السرد والوصف (١)، إن كتابة من هذا النوع لها عملية مزاجية بين الرواية والمسرح. وقد أطلق عليها النقاد فيما بعد اسم المسرواية\*.

واللافت للنظر في استعراضنا بعض أسماء كتاب هذه الأعمال المسروائية أننا نجدهم ممن كتبوا للمسرح، ونظروا له كتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ونجيب محفوظ، مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب توجه هؤلاء إلى هذا الشكل الروائي، الذي يطمح الحوار فيه أن يكون بديلاً مهيمناً للسرد.

يقول يوسف إدريس ملخصاً رؤيته ورؤية زملائه من الكتاب في هذا الشكل:

"أنا أصنع أعمالاً لا تستطيع أن تضع لها لافتات أو عناوين سريعة. ونحن تعودنا في عالمنا العربي أن نقاوم لب الأشياء؛ هذا يكتب قصة قصيرة، هذا يكتب رواية، هذا يكتب مسرحاً. الموضوع في الحقيقة موضوع رؤية. الكاتب صاحب رؤيا ... هذه الرؤية يضعها الكاتب في أشكال متعددة ... ولا ينقل له قوالب" (٢).

وإن كان إدريس يلح على أن الرؤيا الجديدة للواقع، هي التي فرضت القوالب الأدبية الجديدة، فإن بعض النقاد يصرون على أن الرغبة في تقليد الغرب، ومحاولة تحطيم قالب الرواية التقليدية كانت وراء ظهور المسرواية (٣).

---

(١) عادل أبو شنب، فارس زرور: الرواية الحوارية، المعرفة، ع ١٤٦، دمشق، نيسان ١٩٧٤، ص ١٤٩-١٥٠.

(٢) انظر هذه الدراسة، ص ٤١-٤٣.

(٣) جهاد فاضل، حوار مع يوسف إدريس، أسئلة الرواية، ط ١، الدار العربية للكتاب، ص ٢٨٣.

(٤) وليد الخشاب، عندما تلجأ الرواية للمسرحية، مرجع سابق، ص ٦١.

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

في مسرواية الحفاة و"خفي حنين" (١٩٧١) لفارس زرزور \* يستخدم الحوار الشبيه بالحوار المسرحي، إذ ينسب كل قول إلى صاحبه، بنفس الطريقة نفسها التي يكتب بها المؤلف المسرحي مسرحيته، ويضع في صدر الرواية أسماء أبطالها وأدوارهم. انظر:

١- "عواد	المتعهد
٢- مسعود	قروي شاب ظريف
٣- عمر الطاهر	قروي متعلم
٤- عبد الروؤف	قروي متزوج
٥- منيرة	زوجة عبدالروؤف
٦- العجوز	أم عمر
٧- فرحة	أخت عمر
٨- مفتش القطار	
٩- الطبيب	
١٠- المحقق	

---

(١) روائي سوري أصدر خلال حياته الأدبية الممتدة من أوائل الخمسينات المؤلفات التالية: "حتى القطرة الأخيرة" و"٤٢ راكباً ونصف" وهما مجموعتا قصص. وكتاب "معارك الحياة في سوريا"، وخمس روايات منها: حسن جبل و اللاجتماعيون.

١١- بائع التفاح

١٢- حسين سجين

١٣- بدر سجين

١٤- مأمور القطار أجنبي" (١).

وينقل الكاتب الحوار بين أشخاص كل مشهد روائي، لينتقل بعد ذلك إلى مشهد روائي، فيبدل من الأشخاص ما يتطلبه المشهد الجديد، وهكذا حتى يتم العمل الذي يصور أوضاع العمال الزراعيين في منطقة حوران السورية، حين لم تعد ثمة أرض تزرع، ولا عمل يعمل سوى انتظار موسم الحصاد، حيث ينقل متعهد الحصادين ( عواد) العمال الزراعيين من جنوب سوريا إلى شرقها، من حوران إلى القامشلي، ليعملوا في حصاد قمح أراضي الإقطاعيين والمشاريع الزراعية الكبيرة، محصلين لقمة عيشهم بأشق سبيل.

ويسجل لـ (زرزور) طول نفسه الحوارية، فنحن أمام عمل حوارية، يتجاوز الثلاثمائة صفحة، يغيب فيه السرد نهائياً والمونولوجات الداخلية باستثناء بعض التعليقات التي تقترب من التوجيهات المسرحية، مثل: " ديك يصبح - خطوات تتخبط في العتمة تتوقف - خبط شديد على باب عتيق جدا - صوت يرد في العمق" (٢). ولا شك في أن مثل هذه التوجيهات يلجأ إليها المؤلف لتدعيم أجواء المشاهد الحوارية.

(١) فارس زرزور، الحفاة وخفي حنين، ط، ١٩٧١، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧.

وعلى الرغم من مأخذ النقاد على هذا العمل (١) إلا أنني وجدت نفسي أمام حوار ينقلني من موقف إلى آخر باهتمام في عربة الأحلام المتوجهة إلى مناطق الحصاد، يجلو الصراع بين الشخصيات دون أن يتدخل المؤلف بشكل وآخر. وهذه ميزة للحوار الدرامي الناجح، نقرأ:

" فرحة: ألم تقل لي - كما أنت قرأت في كتابك - أن الأشقياء والتعساء في هذه الدنيا ينبغي لهم ألا يرضوا بواقعهم، وأن يحاربوه، وأن يعملوا ليكونوا سعداء ؟

عمر: طبعاً، قلت لك هذا، وأقوله كل يوم، ولكن هذا الأمر شيء، ومسألة ركوبك مع عواد في عربة المسافرين، خالية من أبناء ضيعتك شيء آخر خاصة وأن زوجة عبد الرؤوف الحامل أحق منك بذلك

فرحة: أنا لا أجد فرقا بين الاثنين، أنا أجد نفسي سعيدة إذا ركبت في عربة المسافرين.

عمر: كلنا سنكون سعداء إذا فعلنا ذلك، ولكن على ألا يركب كل منا مع عواد وأمثال عواد، وعلى حسابه، وتحت رحمته، وفي ظل حمايته وتحت طرف جناحه " (٢).

ولو تأملنا الحوار السابق لوجدنا أنه يكشف صراعات متعددة، أولاً: صراعا أزليا بين الأشقياء والسادة، أفرده (زرزور) في مسرواية أخرى، صدرت متزامنة مع هذه

(١) انظر نبيل سليمان، الرواية السورية ١٩٦٧-١٩٧٧، ط١، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٢، ص ٣١٥ إذ رأى أن هذا العمل اخفاق روائي بحسب على زرزور الذي تميز بروايته التاريخية. كذلك رأى الناقد عادل أبو شنب في حديثه عن الرواية أن الحوار فيها كان مفتعلا ولا مبرر له. عادل أبو شنب، فارس زرزور: الرواية الحوارية، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٢) فارس زرزور، الحفاة وخفي حنين، مصدر سابق، ص ٣١.

المسرواية ( ١٩٧١ ). يندرج ضمن هذا الصراع صراع عمر ابن القرية الوحيد الذي تعلم القراءة والكتابة أثناء خدمة العلم الإلزامية، مع عواد الذي يصفه عمر بقوله:

" ابن قريتنا. مات أبوه فقيرا جائعا أعمى، وعاش هو كل طفولته كما يعيش أي متسول في ضيعتنا، أقول لك ما الذي جعله يسوق أبناء القرية كلهم إلى حيث يشاء، ويتحكم فيهم ؟ " (١) .

ويعكس هذا الصراع خلافا في الرؤية، وليس خلافا شخصيا بين عواد وعمر، فعمر يريد أن يساعد أبناء ضيعة وتحسين ظروفهم، بينما عواد يسعى إلى امتنان كرامتهم، فهو يأخذ نصف أجرهم، وينقلهم في عربات لا تصلح إلا لنقل البهائم، ويحشرهم في عربة واحدة رغم أعدادهم الكبيرة، كذلك يظهر صراعا بين فرحة وأخيها عمر، لأنها تنظر إلى عواد أنه المخلص لها من شقاء الفقر والذل، فراها تعاتب أخاها:

" ماله عواد، لماذا تكرهه ... إنه لطيف ونظيف وعنده دار جميلة (٢)" كذلك

يكشف لنا الحوار عن رغبة الكاتب في أن يشارك القارئ بخياله في هذا العمل، فهو لا يذكر لنا صراحة من أين حصل عواد على الامتيازات التي مكنته من السيطرة على أهالي القرية، بل بتركنا نستنتج ذلك من خلال ما يظهره الحوار من أوصاف له، مثل: الأنانية و الوصولية والانتهازية، ولا شك في أن هذه رغبة المسرح المعاصر، الذي يريد متفرجه مشاركا إيجابيا لا متلقيا سلبيًا.

(١) فارس زررور، الحفاة وخفي حنين، مصدر سابق، ص ٣٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣ .



ولعل من المواقف الدرامية المؤثرة في النص هو مشهد انعطاف عربة القطار، ووقوع الناس على بعضهم، وتأذي أم عمر، وإصابة عمر برأسه، ويسجل للمؤلف أنه يترك للقارئ حرية الربط بين هذا الموقف ورغبة عواد في تلقين عمر درسا عندما أخرج أخته فرحة من عربة المسافرين الخاصة بعواد، ولا يحاول هو أن يتدخل، ويترك المواقف تعبر:

" عواد: أريد أن أفهم القصة. كيف حدثت وسقطت بين أقدام الناس حتى داسوك

بالنعال ؟

عمر: لا، لم أفس بالنعال، فالجميع حفاة كما تعلم، إلا إذا كنت تريد إهانتني

عواد: ( يضحك ) أريد إهانتك ؟ أعوذ بالله، ولكنها كلمة تقال، وأنت القارئ

الكاتب بلا معنى" (١).

وهكذا ينتقل بنا الحوار من موقف إلى آخر، داخل عربة القطار، التي باتت تذكرنا بخشبة المسرح المحددة المساحة، ويتصاعد حدة هذا الحوار بتصاعد المسافة التي يقطعها القطار فـ ( فرحة ) تحاول تشوية صورة مسعود صديق أخيها الذي يحبها من أجل أن يكرهه عمر، ويقبل بعواد من خلال اتهامها به، بأنه هو الذي أوقعه بكوعه عندما انعطف القطار، وإصرار عواد أن تتركب فرحة معه العربة وإلا سيضطر لأعادتها. وتتركب معه العربة، ويبدأ بمغازلتها، ويعدها أنه سيشتري لها حذاء وثوباً، وما إلى ذلك من الأمور التي تحقق السعادة لطفلة في الثانية عشرة من عمرها.

---

(١) فارس زررور، الحفاة وخفي حنين، مصدر سابق، ص ٣٩.

وهناك في العربة الأخرى يكشف الحوار عن صراع حاد بين مسعود وأخيه عبد الرؤوف، الذي يدل أن ينشغل بزوجته الحامل، التي جاءها المخاض في عربة القطار المزدهمة، انشغل بالسباب على أخيه. نقرأ:

" عبد الرؤوف: اتركوني عنه، سأعلمه كيف يخاطب أخاه الكبير

مسعود: أتركوه، اتركوه، أرجو أن تتركوه، لأعلمه كيف يمتنع عن التجني على أخيه الصغير...

عبد الرؤوف : لا فشرت ، إنك لست ابن أبي ولن تكون " (١).

ويتضح أن سبب الصراع هو الطمع الذي يسم عبد الرؤوف، والذي جعله يحرم أخاه من ميراثه، ويأخذ زوجته الحامل للعمل، ولكن يظهر الحوار سببا آخر غير الطمع، هو الحاجة وكثرة أولاد عبد الرؤوف، وما إلى ذلك من المواقف التي يعبر عنها (زرزور) بجمل قصيرة ومتلاحقة حتى يصل القطار إلى جزيرة الأحلام، وهناك كان لهم - على حد قول عواد - إبليس بالمرصاد، فقد استعاض صاحب الأراضي عن عواد وعنهم بالحصادات الحديثة.

وهنا تكمن الفجائية في هذا العمل بالمأساة التي لحقت بالمساكين الفقراء، الذين قدموا من أقصى الجنوب للعمل من أجل الحصول على رغيف الحياة، وتحملوا مشاق السفر في عربة الدواب فوق بعضهم وإهانات المتعهد عواد لهم ، ولكن يبدو أن قدرهم أن يبقوا على الأرض حفاة.

---

(١) فارس زرزور، الحفاة وخفي حنين، مصدر سابق، ص ٥٧.

والحقيقة أن هذا العمل - على الرغم من طوله - عمل مسرواىي جيد، أراد صاحبه أن يجرب انتهاج شكل جديد في الكتابة الروائية، ونجح في انتهاجه، فقد ضاق المكان كما لاحظنا، بحيث لم يتجاوز عربة في إحدى القطارات، واقتصر الزمان على زمان الرحلة من الجنوب إلى الشمال (الجزيرة)، كما كشف الحوار عن الشخصيات وتكبيرها، ورصد مواقفها حتى وصلنا إلى المشهد الفجائعي أمام قصر مالك الأراضي، الذي استغنى عنهم في نهاية العمل، وعدم اهتمام النقاد بهذا العمل قد يعود إلى موقفهم من قضية تداخل الأجناس الأدبية، وحرص البعض منهم على نقائها، وخوف الآخر على الرواية التي تعتمد السرد كتقنية أساسية في بنائها.

كذلك في مسرواية نيويورك ٨٠ (١٩٨٠) لـ يوسف إدريس محاولة يمتزج فيها الحوار الدرامي بالسرد في اختلاط غير متناسق، غير أن الحوار يتغلب، ويبتلع السرد الذي هو عبارة عن مونولوجات فكرية داخلية، ترصد ما يدور داخل شخصية المنقف المصري، الذي يرمز له المؤلف بضمير الـ " هو" في حوارهِ مع المومس الأمريكية، التي يرمز لها بضمير الـ " هي".

إذن نحن في هذا العمل أمام حوار فكري طويل بين منقف مصري ومومس أمريكية، يجري في بار أحد الفنادق الكبيرة في ولاية نيويورك الأمريكية حول موضوع يكشفه الحوار لنا، ويتلخص في اختيار المومس هذا المنقف، لتقضي معه ليلة على الرغم من العروض والامتيازات التي قدمها غيره من زبائن المقهى، ولكنه يرفض، ويعلم احتقاره لها:

" هو: شيء مؤسف ومقزز. ولكنك حرة، وأنت اخترت أن يختارك الرجال أو يفرضوا عليك اختيارهم. وأنت أيضا حرة، ولكن حريتك لا بد أن تتوقف هنا حيث أقول لك ... نوعك أشمئز منه، احتقره، أتقيؤه. وأنا أنظر إليه" (١) .

ولكن هل يستمر هذا الرفض ؟ خصوصا وهو أمام مومس تختلف عن باقي المومسات، لا تضع إلا القليل جدا من الماكياج، وجهها طبيعي جدا تلبس نظارات طبية غالية الثمن ، تبدو - على حد وصفه - كأنها نائبة رئيس العلاقات العامة في هيئة الأمم المتحدة، لأنها كما يهمس صغيرة في السن بين الخامسة والعشرين والثلاثين، ولا يمكن أن تكون رئيسة(٢) .

يبدو أن الإجابة عن استمرارية هذا الرفض تبدو محسومة بالإيجاب منذ بداية العمل وإعلان الـ ( هو ) نفوره وتقرزه منها بقوة وصلابة. ولكن هذا الحسم بالإيجاب لم يمنع المؤلف من افتعال موقف يذكي من حدة الحوار، ويزيد من توتره، ليبعد الملل عن القارئ، الذي يشعر نفسه في مواضع كثيرة من هذا العمل أنه أمام نقاش فكري حول مشروعية احترام البغاء في زمن تحكمه العلاقات والمصالح المادية، عندما جعل هذه المومس تباغت هذا المثقف في غرفة نومه مساء، وهي شبه عارية، تحمل كتابا ضخما يبدو كرسالة الدكتوراه المطبوعة والمعدة للتناول، عنوانه غريب " السلوك الإنساني عند الحيوان "، من تأليفها هي، وينتابه هنا الشك بعد الحذر: هل (هي) عميلة لجهة من جهات المخابرات ؟ ولكن لماذا الخوف وكل أسراره مكتوبة ومنشورة ويعرفها الجميع، وبعد جدل عقيم لا علاقة له بهذا الحدث حول مدينة نيويورك ومومساتها، يعترف لها بأنها

(١) يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، ط١، مكتبة مصر: القاهرة، ص ٧-٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٩ .

صادقة في أنها معالجة نفسية، ولكن يبحث عن إجابة لسؤاله عن السلوك الحيواني لدى الإنسان . نقرأ:

" هو: سلوك إنسانة مثلك... دراسة وعارفة ومدركة ومتقفة ولا تتضور جوعا، وتقبل به وبارادة رغبة تماما أن تعمل مومسا" (١). وهنا يتدخل السرد ليكشف عما يدور في داخله، ويفرض على القارئ خواطر متناقضة. هدفها الإدلاء برأي أو تشويه البعض، فهو يستنكر في ثلاثية نجيب محفوظ والأفلام المصرية صراحة البغي، ويغفرها عند دوستوفسكي لأنهن ضحايا، ولا شك في أن هذا إقحام دون مبرر فني، وتؤكد هي منطقتها في موضوع البغاء بقولها:

"مذ فجر التاريخ يا عزيزي والعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة صفقة، ولا بد أن تكون صفقة. من الذي يدفع غير مهم، في أزمان كانت المرأة هي التي تدفع للرجل الثمن، وفي أزمان أخرى كزماننا ينقلب الوضع. الدوطة وما تسمونه عندكم المهر والشبكة والهدايا، في حقيقتها الواضحة جدا، ما هي؟ أليست ثمنا؟ لقد درست شرائع الزواج في كل الأديان السماوية والوضعية في كل منها يوجد مقابل مادي لكي يكون الزواج حقيقيا ورسميا". (٢)

ويرد عليها بانعدام القيمة الإنسانية وسيطرة القيمة المادية في بيئتهم. ويستمر الحوار حتى النهاية في هذا المعنى، ولا تكتسب منه إلا مزيدا من التصادم بين وجهتي نظر للجنس تعكسان في جوهرهما نزاعا جوهريا بين حضارتين، الحضارة الغربية بخارجها المبهر وداخلها العفن، الذي تسيطر عليه النوازع المادية، ولا يتورع في

(١) يوسف إدريس ، نيويورك ٨٠ ،مصدر سابق، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.

التضحية بأي شيء في سبيل المادة التي تحقق له الوجود، ويمثل عليها في النص برمز المومس (هي). والحضارة العربية المحافظة التي تؤمن بالقيم، وتتعرض للضغوطات في انفتاحها على الحضارات الأخرى، ويمثل عليه برمز المثقف (هو)، ولا يخفي على أن الـ هو تشير إلى المؤلف ذاته، وهو يذكر ذلك صراحة عندما تسأل المومس المثقف عن عمله: "أنا... أنا كاتب أيتها الـ... (١)".

وقد نهض الحوار بمسؤولية في توضيح أفكاره إزاء الحضارة الغربية، ودعوته إلى الصمود أمام إغوائها، ولعل استعاضة الكاتب عن أسماء بطلي عمله بضمير الغائب (هو وهي)، يؤكد رغبة الكاتب في الاهتمام بأفكارهما لا بشخصيتهما، وهذا يذكرنا بالشخصية المسرحية التي تبدو ملامحها في مخزوناتنا الداخلية، ولا يمكن استنباطها إلا من بين سطور أقوالها.

وقد لجأ الكاتب إلى المونولوجات الداخلية لتوضيح بعض أفكاره من هذه المومس، أو للمقارنة الخفية بين مومس مصر ومومس أمريكا، والحقيقة، أنها أثقلت البناء الحوارية في الرواية، ولو عمل الكاتب على نقل هذه الأفكار بالاستعانة ببعض المشاهد الحوارية، لدعم المشهد الحوارية العام الذي يجمع المومس بالمثقف، وزاد من فاعليته.

كذلك كان لطول جمل الحوار أثر في التقليل من فاعليته، بحيث اقترب في الصفحات الأخيرة من السرد العادي. ولعل طول الجمل الحوارية يسم معظم أعمال الروائيين الذين حاولوا كتابة هذا الشكل المسروالي مثل نجيب محفوظ.

---

(١) يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، مصدر سابق، ص ٧٥.

والحقيقة أن استخدام الحوار كتقنية أساسية في العمل الروائي يحتاج إلى حرفية عالية حتى لا يبدو زيادة أو ثقلا على بنائه، بل يجب أن يسهم في تطويره بما يخدم غرض المؤلف.

وسوف نتفحص، فيما سيأتي من صفحات ، خمس مسروايات تكشف عن تنوع في

الرؤية والأسلوب لدى كل مؤلف. والمسروايات هي :

- بنك القلق
- ملف الحادثة ٦٧.
- ظلال على النافذة.
- أمام العرش.
- قبعتان ورأس واحد.

## بنك القلق لـ ( لتوفيق الحكيم ) \* واضطراب النوع الروائي.

حيثما أصدر توفيق الحكيم مسروايته بنك القلق في عام ١٩٦٦، لم يدهش قراء الحكيم أو نقاده بمثل هذا النوع الفني، فقد لاحظوا سعيه الدؤوب وراء أشكال فنية، تضيف جديدا إلى الفن الذي يكتب فيه، فتحدث عن لغة وسطى في المسرح لا تجافي الفصحى، ولا تهبط إلى ابتذال العامية، وكتب مسرحا للقراءة لا للتمثيل، وزاوج بين مسرح المعقول واللامعقول في مسرحيته " يا طالع الشجرة "، فضلا عن ريادة مميزة له في فن الرواية عند حديثنا عن روايته "عودة الروح" ١٩٣٣، التي تسبق هذا العمل بما يقارب الثلاثة عقود قضاها قارئنا ومتأملا في الأدب الأوروبي، الذي بهره منذ سفره إلى فرنسا للدراسة\*  
تفتتح مسرواية الحكيم على سارد بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلي العلم، يعرف القارئ بشخصيات المسرواية وسلوكها، ويروي شيئا من سير الأحداث وتطورها، ثم ينتهي إلى مشهد مسرحي كامل، يعود في نهايته إلى فصل سردي، وهكذا إلى أن يتم (الحكيم) فصول مسروايته العشر.

والحق أن طريقتة في المزوجة بين السرد والحوار ليست جديدة، فقد لاحظنا مثل هذه المزوجة في روايته الأولى "عودة الروح"، ففيها صفحات كاملة من السرد تتلوها صفحات من الحوار، وهي كذلك ليست جديدة على التأليف المسرحي الحديث، فقد مارسها قبله بريخت (- ١٩٥٦) B. Brecht مثلا. ولكن هذا الأخير كان يهدف من وراء ذلك إلى

\* صدرت لأول مرة عام ١٩٦٦ عن دار المعارف في مصر، وقد أطلق عليها العديد من النقاد لقب مسرواية

مثل: فؤاد دوارنة، وعبد القادر القط، وغالي شكري.

\* - انظر هذه الدراسة ، ص٦٣.



فلسفة فلية تتلخص في تحطيم الإيهام بالحقيقة عند المشاهد، والعمل على إشراكه منذ البداية في المشكلة التي تعرض أمامه على المسرح، لذلك يرى أحد الدارسين أن جودة قالب هذا النوع من الأعمال لا ينبغي أن تصرف الدارس عن النظر في العمل ذاته (١) .

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

ويخطر ببال ( أدهم ) صاحب العقل المتوهج والخيال الحاد فكرة مجلولة، وهي تأسيس بنك رغم إفلاسه.

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

شعبان: من هو ؟

أدهم: مفلس عبقرى. مثلى ومثلك ... البنك الذي سنفتحه سيتعامل في القلق ...  
كما تتعامل البنوك الأخرى في صنف النقود. إنها تقرض وتفترض في نفس الوقت ...  
والفرق هو مكسبها. نحن أيضا سنعالج ونتعالج في نفس الوقت. نعالج بأجر كبير ونتعالج بأجر أصغر والفرق هو مكسبنا" (٢).

(١) عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، ط١، دار غريب: القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٢٩.

(٢) توفيق الحكيم، بنك القلق، ط، مكتبة مصر: القاهرة، ص ٢٨-٢٩.

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

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

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

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

" شعبان: اليوم دخلت حجرة مكتب مقفلة وعثرت في أحد أدراجة ... على علب فارغة لأشرطة تسجيل، هي بالطبع تسجيلات الركوردر والموضوع هنا في حجرته، وإذا بهذه التسجيلات تباع ويقبض ثمنها على دفعات ... في هذه الورقة أيضا مطالبة بإثبات

عناوين الأشخاص المهتم بأمهم ... أنا أنكر أنه من النوع الذي يبدو عليه التذمر ...  
يظهر أننا اشتركنا في نشاط مريب" (١).

وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا في اختيار فكرة مسروايته (البنك) بما يوحيه هذا  
المكان من تنوع في نوايا زبائنه ووجهات نظرهم، أسهم في تدعيم بنية العمل الفنية القائمة  
على التنوع في الأسلوب سردا أو حوارا، والنهوض بالأحداث عن طريق رسم الجوانب  
الفكرية المختلفة العامة للشخصيات وسلوكها، دون الوقوف عند تفصيلاتها، وهذا النهج  
الذهني هو عماد أسلوب الحكيم في مسرحه\*.

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

"شعبان: أنا اشتراكي مائة في المائة ! ... وإن كنت بيني وبينك لا أعرف ما هي

الاشتراكية !؟

أدهم: وأنا اشتراكي من ساسي إلى راسي. أكثر منك. وأعرف جميع المذاهب" (٢).

---

(١) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) أنظر ما كتبه محمد مندور عن مسرح توفيق الحكيم الذهني في كتابه مسرح توفيق الحكيم، ص ٣٦ وما  
بعدها.

(٣) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ٢٢١.

مما عرض أدهم للسجن والاعتقال أكثر من مرة. أما منير عاطف الذي حقق حلم شعبان وأدهم في البنك فهو إقطاعي ابن إقطاعي، وشقيق عادل بك الذي يملك معظم أراضي قرية أدهم والقرى المجاورة، يظهر منير عاطف في النص موقفا عدائيا خفيا من ثورة الاشتراكية يوليو ١٩٥٢ يظهر في النص بقوله:

" على فكرة يا أستاذ أدهم نسيت أسالك... ما هو موقفك السياسي ... هل أنت مع

النظام ؟

أدهم: وأنت ؟

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

أدهم: برجوازي اشتراكي.

منير: تمام " (١).

إن طرح هذا السؤال والتردد عند الإجابة عن ولائه للنظام السياسي السائد، يبرر لما سيسلكه بعد ذلك من تسجيل لأقوال المتذمرين من الوضع السياسي العام، وتحويلهم إليه ومقابلتهم\*.

ويظهر الحوار كذلك العديد من الشخصيات، عملاء البنك، وهؤلاء العملاء قلقون

من التبدلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ولعل هذا القلق السائد في الرواية يوحي بأن البناء الاشتراكي الذي ساد مصر بعيد

ثورة يوليو ١٩٥٢ في طريقه للانهايار والسقوط، كما القوالب الأدبية التقليدية الجامدة التي

---

(١) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ٥٧.

\* - بشير الحكيم في كتابه عودة الوعي إلى أن الحاكم مهما كان مقدسا، فلا بد له من أعداء يترصون به، لذلك يحذر عبد الناصر، وينبهه إلى ضرورة الديمقراطية والاهتمام بمصالح الشعب. انظر توفيق الحكيم، عودة الوعي، ط١، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٦-٤٨.

تمضي إلى زوال. ونجد في مشهد افتتاح الرواية خير دليل على ما نذهب إليه: " وقف أدهم سليمان قرب أحد الأبواب يشاهد مع المشاهدين. وكان قد دخل إلى الصالة خلسة ... لم يكن مظهره يوحي بأنه ممن يستطيعون حجز كرسي أو مائدة في هذا المكان ... على أن رأس أدهم سليمان مشغول الآن بفكرة طرأت عليه وهو يتأمل ناطحة السحاب الآدمية هذه، وقمة رأس الآتية الزجاجية المملوءة تكاد تمس سماء المسرح. ومن تحتها رأس الحساء السمراء تطأ بقدميها طوابق من أكتاف رجال. كل ذلك راسخ كالبنيان. وكل هذا البنيان يمكن أن تطيح به سعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة!"(١).

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

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحكيم يعترف في كتابه "عودة الوعي" أن هذه الرواية عبارة عن رسالة لعبد الناصر، تنبهه بحالة القلق والتفكك التي أصابت المجتمع المصري قبيل حرب ١٩٦٧. وضرورة تعديل بعض الرؤى السياسية، وإلا ستتلاشى إنجازات ثورة يوليو(٢)، التي رحب بها الحكيم كباقي أفراد الشعب المصري، وأحب زعيمها، الأمر الذي حال دون اختبار منجزات الثورة وبياناتها.

يقول الحكيم:

(١) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ١٢.

(٢) توفيق الحكيم، عودة الوعي، مصدر سابق، ص ٦٢. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب يظهر وجهة نظر الحكيم في ثورة يوليو والفترة التي تلتها حتى عام ١٩٧٢.

" إنني أرجو من التاريخ أن يبرئ عبد الناصر لأني أحبه ... ولكني أرجو من التاريخ أن لا يبرئ شخصا مثلي ، يحسب في المفكرين ، وقد أعمته العاطفة عن الرؤية ، ففقد الوعي بما يحدث حوله ، لقد كانت ثقفتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته ، ولتمس لها التبريرات المقبولة " (١).

ونعود إلى الرواية، إذ ينبغي أن نشير إلى أن مشهد الافتتاح السردي السابق يهئ القارئ للدخول إلى المشهد الحوارى الذى يليه. إذ نجد أنفسنا أمام مشهد من المشاهد الكرنفالية (الاحتفالية) التى استخدمت فى المسرح كثيرا خصوصا فى افتتاحية المسرحيات، لإثارة ذهن القارئ وشحنه. ولا نبالغ إذا قررنا أن مشهد الافتتاح السابق هو جوهر اهتمام هذا العمل، وما يأتى بعده من صفحات مجرد توضيح له.

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

وبدأ شعبان يتردد على بيت خاص للخالة فى حي المعادى، وينجح فى اكتشاف الأسرار الموجودة داخل البيت ( سر منير عاطف- الذى ألمح إليه سابقا- المتعلق

بأشرطة التسجيل)، وسر موت والدة ميرفت المفاجئ، وتضحية الخالة بشبابها من أجل تربية ابنة أختها. نقرأ حديث فاطمة عن علاقتها مع عادل بك عاطف زوجة أخيها:

" كانت فتاة في التاسعة عشرة تدرس في الجامعة، وتعيش بينهما بقوامها الرشيق ونهديها البارزين ... لكن كيف استطاع ذلك الرجل أن يسيطر عليها ويجعلها عشيقته، أكثر من عام، في غفلة من زوجته ؟ ! إن أختها لم تكن تشك لحظة في ما نشأ بين زوجها وأختها الصغرى من علاقة أئمة ... حتى وقعت الواقعة ذات ليلة. فطنت إلى زوجها وهو ينسل من جانبها في الفراش ويخرج من الحجرة ... غيبته طالت ... وعند اقترابها من حجرة أختها ... وضعت عينها على ثقب الباب فأبصرت الكارثة ! زوجها وأختها متعانقان في فراش واحد" (٢).

وهذا المشهد الذي رآته شقيقتها خديجة كان كفيلا بدفعها إلى إحراق نفسها وإحراق زوجها الذي تمكنت النار منه وقتلته، ولكن (خديجة) تم إسعافها، وإن أصيبت بالجنون، مما دفع عائلة زوجها إلى إخفائها في منزل المعادي، وتولي أختها -السبب في جنونها -الإشراف عليها ورعايتها.

لقد تساءل أحد الدارسين عن جدوى إقام قصة فاطمة على بنية المسرواية، ما دامت لا تخدم الهدف الكلي للعمل خدمة حقيقية؟ (٣).

وأغلب الظن أن الهدف من سرد هذه الحكاية - المأساة - يهدف إلى تدعيم البناء الفني الجديد للمسروائي، بما تخلفه المأساة من توتر وانفعال لدى القارئ، ناهيك أن هذه

(١) توفيق الحكيم، عودة الوعي، مصدر سابق، ص ٦٠.

(٢) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ٢١٠.

(٣) عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٣٣.

القصة تريد التأكيد أن القلق يتغلغل في أعماق الناس بغض النظر عن مظاهر تفوقهم وقوتهم. لذلك ينبغي أن نتساءل عن مدى نجاح تلك النماذج التي عرفت المسرواية في تصوير ذلك القلق العصري، والحق أن تلك النماذج التي رسمت صورة عامة متكاملة لما يستبد بالإنسان من قلق في العصر الحديث، ولكنها لا تقف عند روح هذا القلق وتفصيلاته.

وكما زواج الحكيم بين السرد والحوار في هذا العمل، فقد زواج أيضا بين اللغة الفصحى والعامية لتحقيق اللغة الثالثة (الوسطى) التي حاول الحكيم الترويج لها أدبيا، وهي اللغة المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى.

" الأمر وما فيه أنني عامل في مصنع نسيج بشبرا. لي زميل في العمل طبعه الإهمال والكلفة... فتلة غزل تتعقد يتركها... نصحته ولكنه يقول لي " اسكت ولا يهملك ". وأخيرا المحته وهو يكسر سرا أحد أسنان المشط الذي يمر فيه الغزل حتى تنفذ منه العقد التي يتركها... وهنا لم يستطع ضميري السكوت فهددته بكشف أمره فاتهمني بالوشاية ماذا أفعل ؟ أسكت ويظل الإنتاج ينخفض مستواه أو أشكوه فأكون قد وشيت بزميل ... لا أستطيع. العمل عندي لا بد يأخذ حقه"(١).

ويلاحظ القارئ انسجام هذه اللغة مع بناء النص الفني وفكرته الجريئة الغريبة. وقد أظهرت هذه اللغة عبر توجهها السردية في بعض فصول المسرواية أحداثا كان يتعذر عرضها حواريا فقط، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة، وحاولت تبرير

---

(١) توليق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ١٥٠-١٥١



سلوك بعض الشخصيات ليفهم القارئ دوافعه، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها، مثلما يحدث حين نكتشف خيانة فاطمة لأختها، وتكفيرها عن ذلك بتكريس حياتها لابنتها ميرفت.

أما التوجه الحوارى فقد أسهم فى تفعيل الحبكة المسرواوية، والتي تتلخص فى رغبة القارئ فى معرفة السر وراء دعم منير عاطف مشروع بنك القلق. ويكشف الحوار هذا السر، فالاهتمام لصالح جهة معينة يساندها منير عاطف، ولكن من هى هذه الجهة؟ ومن المسؤول عنها؟ ربما قصد ذلك الكاتب الذى أراد عبر مسرواويته أن يعرض لنا عالما قلقا محببًا ومحبطًا فى الوقت ذاته، عالم يبدو أحيانا غريبا كغرابية فكرة بنك القلق، وعجيبا كالمشهد الكرنفالى الذى افتتح به العمل، ولكنه عالم واقعى يعيشه شعبان وأدهم كما نعيشه نحن، عالم يطمح إلى السلام، والحرب تكشر عن أنيابها.

" أنا يا سيدى الفاضل مثل كل الناس أقرأ الصحف وأسمع الإذاعات، وأصبح رأسى الآن تطير فيه الصورايخ العابرة للقارات، وتلف فيه الأقمار الصناعية، وتقوم الثورات وتدور المعارك، والبيض يضطهدون السود، والرأسمالية تدمغ جبين كل من أراد التحرر من استغلالها بختم الشيوعية. والكرة الأرضية كلها تتطلق بنا فى الفضاء حول الشمس وفى جوفها قنبلة زمنية. وكلنا نعيش يومنا ولا نعرف ماذا سيكون غدنا" (١).

عالم يطمح إلى المساواة والعدل، فى وقت أصبحت الأخلاق تهمة يحاسب عليها القانون، كما لاحظنا فى قصة العامل الذى فصل من مصنع النسيج لأمانته وخوفه على

---

(١) توفيق الحكيم، بنك القلق، مصدر سابق، ص ١٤٦.

مصلحة العمل. إذن يمكن القول إنه لم يكن بمقدور الحكيم التعبير عن هذا العالم المهتز القلق ببنية تقليدية قوامها السرد أو الحوار، وأعتقد أن ممازجتهما معاً السرد والحوار، دعمت الفكرة التي أنشئ بنك القلق من أجلها، وساعدت الكاتب في طرح وجهة نظره في العالم الذي يعيشه ونعيشه، فالقارئ لا يشعر بهوة زمنية في هذا العمل، فنحن نقرأ ما نعيش، وهذا الشعور يفسر خلود أعمال الحكيم الأدبية.

## ملف الحادثة ٦٧ لـ ( إسماعيل فهد إسماعيل ) (\*) واختفاء السارد.

يعتمد إسماعيل فهد في مسروايته هذه تقنية أساسية وهي الحوار، فهو ينسب كل قول إلى صاحبه بالمنهج نفسه الذي يكتب به الكاتب المسرحي مسرحيته، ويتبع بعض أسلوب السيناريو كتحديد الزمان والمكان، ولكن دون الدخول في تفاصيل ذلك بشكل دقيق كالسيناريو.

"الزمان: الآن"

المكان: غرفة تحقيق.

مع المحقق الأول

الحالة: استجواب " (١) .

وتندرج هذه المحاولة ضمن محاولات الروائي السابقة إشراك المتلقي في العمل الروائي. إذ لاحظنا عند الاطلاع على بعض أعمال إسماعيل فهد الروائية أن السارد كان محايداً، لا يتدخل، ولا يعرض، ولا يفسر أي شيء في الرواية. فالسارد في هذه الأعمال يريد أن يشعر القارئ بالوثوقية التامة أو شبه التامة<sup>(٢)</sup>. ولكن ينبغي أن نشير إلى أن ملف

---

\* هو مؤسس فني الرواية في الخليج العربي (الكويت) ولولاه لظلت الكتابة الروائية في الكويت غير حاضرة ومعروفة، إذ يعد صاحب مكان بارز في عالم الرواية العربية. ومن أهم رواياته: كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحيل. ولد في العراق عام ١٩٤٠، كويتي الجنسية. انظر عمر صبحي جابر، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٢، ص ٥٠.  
(١) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، ط ٣، دار المدى: دمشق ١٩٩٦، ص ٧. تود الباحثة الإشارة إلى أن الرواية صدرت عام ١٩٧٤ عن دار العودة في بيروت.  
(٢) إسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية، ط ١، دار العودة: بيروت، ١٩٧١، ص ٣٤ وما بعدها.

الحادثة كانت العمل الوحيد الذي عمد فيه إسماعيل فهد إلى الدهج الحوارية لعرض مضمون روايته.

ومن نافلة القول هنا ان المؤلف قد عشق فن المسرح، وقرأ عنه الكثير، وكتب دراسة عن أحد مبدعيه، وهو الكاتب السوري سعد الله ونوس، أظهر فيها إعجابه بتجربة مسرح التسييس التي ابتدعها<sup>(١)</sup>.

تفتتح الرواية على مشهد عام في إحدى غرف التحقيق الموجودة في كل زمان ومكان، ومع سيد هذه الغرفة (المحقق) الذي يوجه الاتهامات للمذنبين. فخصيات هذه الرواية تتجه نحو العام، المحقق، المذنب، والشريك الثالث الذي لا ينفصل عنهما، أعني وسائل التحقيق، التي تكفل اعتراف المذنب بجرمه تمهيدا لعقابه.

والمذنب في ملف الحادثة (٦٧) هو خباز فلسطيني، يضعه حظه العاثر أمام جثة قتيل في إحدى الليالي أثناء زهابه إلى عمله الليلي في المخبز، ويلقي رجال الشرطة القبض عليه بتهمة قتله، علما أنه اقترب من القتل بهدف مساعدته. يقول :

" كنت غير بعيد عن المخبز - سمعت أننا هناك كومة من الظلام ... قلبي يحدثني ابتعد. لكن الأنين المفجوع ... فكان قرارا سريعا لأقترب وأرى ... هل أنفذ بجلدي ... هل أبقى لمساعدته ... ومن دون وعي مددت يدي إليه، احتضنته. وبهدوء

---

(١) انظر إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة - الفعل في مسرح ونوس، ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٨٠.

أمنته على الأرض ... إياك أن تتحرك ... سأتصل بالإسعاف، ستكون في المستشفى بعد دقائق" (١).

ولكن سيارة الشرطة كانت أقرب، وغرفة التحقيق فتحت أبوابها لاستقبال الخباز القاتل فيما بعد، لتبدأ سلسلة المفارقات الموجهة للمتهم وللقارئ على حد سواء، إذ ينجح الحوار الذي يدور بين المحقق والمتهم في إثارة القارئ في مواضع عدة من الرواية، أبرزها عندما يريد المحقق من المتهم أن يعترف بجريمة لم يرتكبها، ويحاول المحقق كذلك صياغة ملابساتها، وإقناع المتهم ضرورة الاعتراف بها:

"أظننا توصلنا إلى اتفاق شبه كامل ... المسألة بسيطة جدا ألم تعترف بملامستك لجسد القتيل قبل موته ... الحل الأفضل أن ملامستك هذه تمت بواسطة خنجر ... كثيرون مروا بتجربتك. أنت لست أول قاتل، ولا آخر قاتل ... ستحاكم ... وتستطيع وقتها أن تدعي أنك كنت في حالة دفاع عن النفس ... ولعل المحاكمة تسفر عن البراءة ما دام القتل حدث في حالة دفاع عن النفس" (٢).

والإقناع يحتاج إلى وسائل تعذيب تتوزع بين الشتم والضرب وانتزاع الأظافر والعرض على الكلب البوليسي والسلك الكهربائي، وما إلى ذلك من الوسائل التي تنتهك إنسانية الإنسان وحرية وكرامته، وتجبره على الاعتراف بما يكره. فالمتهم يقرر أن يعترف أنه القاتل، كما يريد المحقق والسلطات المسؤولة عنه. وعندما يفعل ذلك تبدأ مفارقة أخرى في الإجابة عن أسئلة المحقق حول علاقته بالقتيل، وأسباب قتله، ويحاول

(١) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ٥١-٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٨-٩٠.

أن يفتعل بعض الإجابات، ولكن إجابته تظل غير مقنعة. ولن يكون له خلاص إلا بترداد ما يقوله المحقق، ولكن مفارقة أخرى تحدث، فالسلطات المسؤولة عن التحقيق تقبض على المجرم الحقيقي، ولكن هنا وتجنباً للسياسات ووسائل التعذيب التي أنهكت جسد المتهم البريء، لا يملك إلا أن يقول بهلع في نهاية الرواية: " لا والله يا سيدي !! أنا لم أكذب يا سيدي النيابة القاتل... النيابة هو الذي يكذب ... القاتل هو الذي يكذب " (١).

إن موضوع المسرواية - كما يبدو لنا - هو موضوع قصة قصيرة، تحكي عن غياب الحريات في مجتمع يسوده الظلم والفوضى. ولكن المؤلف استطاع مد هذا الموضوع دون أن يجعل القارئ يشعر بملل، بل جعله مترقباً لمصير هذا الإنسان البسيط الحالم بتأمين لقمة العيش له ولعائلته في الزمن الصعب الذي يعيش به (٢).

" جئت إلى هذه البلاد باحثاً عن الخبز، فعملت في مخبز أيام الوقوف في طابور بانتظار إهانة وكالة الغوث. والآن لا بد من الوقوف في طابور أمام كلب بوليسي " (٣). والذي يتعرض - كما يبدو - للاضطهاد السياسي والاقتصادي في مجتمعه.

وقد ساعد البناء الحوارية الذي وسم هذه المسرواية في تطوير الفعل الروائي، عن طريق المفارقات التي رصدنا بعضها سابقاً، والنتيجة - كما بدا لنا - عن التناقض بين وجهة نظر المحققين والمتهم، والارتقاء بهذا الفعل إلى الذروة بوصول خبر القبض على الجاني الحقيقي، وما تبعه من تكذيب وتصميم المتهم البريء على الاعتراف بالقتل. ولا

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي، الشاطئ الجديد - قراءة في كتاب القصة العربية -، ط ١، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٧٢، ص ١٨٥.

(٣) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ١٩.

شك في أن المفارقات تعين المؤلف على تجسيد المجتمع، ورصد معاناة أفراده، انطلاقاً من أن شخصيات المسرواية -كما تقدم- نماذج فنية رامزة ودالة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية، واتجاهات فكرية، فالمتهم نموذج لكل الفئات الجماهيرية التحتية التي تعاني القهر السياسي والاقتصادي. إنه الصورة الكلية المصغرة للشعب العربي، وليس الفلسطيني فحسب، إذ عمد المؤلف على إغناء شخصية هذا المتهم بالاسترجاعات والتعليقات التي ذيلت بها فصول الرواية عن قريته في فلسطين، وتشرده وأمه وزوجته وأطفاله وعمله... الخ .

وقد كانت عملية الاسترجاع تتم أحياناً عبر كلمة من جملة، أو كلمات مرتبة، أو غير مرتبة، تماماً كما يحدث عند تذكرنا لبعض الأحداث الماضية مثل: " عندما .. السيد ... عليك... تسكت" (١). ولا شك أن هذه " ميزة تحقق متعة عند القارئ بما يضيفه من خياله في تعبئة الفراغات، كما أنها تعيده إلى تذكر الموقف برمته" (٢).

ومن الجدير ذكره هنا أن تقنية الاسترجاع ترد بكثرة في روايات إسماعيل فهد، ولا تكاد تخلو رواية منها. (٣) ولعل المؤلف وجد في هذه التقنية وسيلة فضلى في التعبير عن ماضي شخصيته وحاضرها، كذلك في تحفيز القارئ على متابعة نصه الروائي من الصورة المفككة التي هو عليها إلى الصورة المركبة المنظمة المتتابعة، ويشير ذلك إلى

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ١٣

(٢) شكري ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٠٧.

(٣) وقف عمر صبحي جابر على هذه الظاهرة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، انظر عمر جابر، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ٩٩-١١١.

تمثل جيد لمصطلح تيار الوعي الذي ابتدعه عالم النفس الأمريكي وليام جيمس، ويحمل دلالة على منهج معين في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في الرواية بالاعتماد على اللاوعي الذي يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ ومفكك ومتكرر<sup>(١)</sup>. ويتم ذلك عن طريق استخدام جمل مفككة وغير مفهومة ومجزوءة لنقل نشاط العقل الباطن، كما نلاحظ في أجزاء كثيرة من ملف الحادثة ٦٧:

- "الخبز، الخباز، المخبز، صاحب العمل"<sup>(٢)</sup>.

- "أنا، أنتم، لو"<sup>(٣)</sup>.

- "أبدأ .. أبدأ .. أنا لن أذهب .. سأجيء .. الشرطي"<sup>(٤)</sup>.

كذلك تربط تقنية الاسترجاع بين ماضي المتهم وحاضره، مما يرصد الجوانب العامة والخاصة لهذه الشخصية دون تدخل وسيط يملئ على القارئ تصوره. ونعود إلى الرقم الرمز (٦٧) الذي يؤكد عمق القضية التي يطرحها المؤلف، وقتامة الواقع الذي ترصده هذه الرواية واقع الهزيمة العربية في حزيران.

وهذا الرقم ٦٧ يعيد إلى الذهن أيضاً مسرحية سعد الله ونوس "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٧-١٩٦٨)، إذ نلمح تشابهاً في العنوان وبالقضية المطروحة أيضاً، فـ (ونوس) يؤكد في مسرحيته أن الإنسان العربي مقهور ومهزوم من الداخل قبل

---

(١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف: القاهرة ١٩٧٥، ص ١٥-١٧.

(٢) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ١١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٥.



أن تهزمه القوى الخارجية(١)، وهذا ما يجسده المتهم إسماعيل الذي عاش طوال حياته مقهورا وذليلا، ينتظر إحسان الآخرين عليه ابتداء من وكالة الغوث، وانتهاء بصاحب المخبز الذي عمل عنده . وإن كان الإعلام العربي أحد الأسباب التي أسهمت في تضليل الشعب العربي أثناء هزيمة حزيران، إذ لم يقدم صورة واضحة وحقيقية عن أجواء المعركة، فقد كان يتحدث عن نصر مؤزر، بينما كانت تجري على أرض الواقع هزيمة ساحقة، لذلك يدينه ونوس بشدة عبر إدائته للسلطة القمعية التي يمثلها في مسرحيته المشار إليها، السلطة التي لم تكثف بتضليل الشعب، بل طالبت منه مباشرة عدم المقاومة، فهي ليست وظيفته برأيها.

" عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل وفي لحظات تفرقت جموعنا ... كنا نريد أن ننضم إليهم، لكنهم قالوا لنا بوجوه عابسة، وعيون مهددة، الحرب ليست من شؤونكم "(٢).

والإعلام العربي لم يخرج عند إسماعيل عن هذا الغرض، فقد اتخذ وسيلة غير مباشرة لإضعاف روح المقاومة عند المتهم، الذي يصر على براءته من الجريمة المنسوبة إليه عن طريق تأكيد المذيع لانتصارات النظام العسكري الذي تمثله السلطات المدنية التي تحاكم المتهم في المعركة القائمة بينها وبين أعدائها من الخارج.

---

(١) انظر صبحه علقم، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ٢٠٠٢، ص ٩٢.

(٢) انظر سعدالله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الأعمال الكاملة، مجلد ١، ط١، دار الأهالي: دمشق، ١٩٩٦، ص ١١٩-١٢١.

وخير دليل على ذلك أن المحقق يشعل المذيع منذ بداية فصول الرواية حتى الفصل السادس الذي تنهار فيه مقاومة المتهم، ويقرر الاعتراف الذي يظهر بصورة نهائية في الفصل الثامن - الأخير - وكان المذيع في هذه الرواية وسيلة من وسائل التعذيب، لأنه تجسيد وهمي لانتصار سلطة تقمع شعوبها، وتحرمهم من حقهم في الدفاع عن أنفسهم والمطالبة بأبسط حقوقهم في التعبير عن مطالبهم .

وقد أسهم (المذيع)، كما يبدو، في تنمية الحدث الدرامي عبر إشارته لهذا الانتصار.

" المذيع: تفيد الأنباء الواردة من الأرض المحتلة ... أن قواتنا الباسلة استطاعت حتى ساعة إعداد هذه النشرة من التوغل عشرات الكيلومترات ... قواتنا الباسلة تسدد ضرباتها القاتلة إلى قلب جيش العدو، فلول الجيش المعتدي، نتفهدر إلى الأمام ... علما بأن عدد الأسرى قد بلغ اليوم... " (١).

وساعد وجود المذيع على تأكيد الجو الدرامي في هذا النص، بما يشيعه وجوده من توقع وترقب لدى المستمع ( المتهم ) والقارئ على حد سواء الذي يتابع صوت المذيع، ويحاول أن يربط بين تصريحاته وسلوك بطل هذه الرواية ( المتهم )

ولم يكن دور المذيع هامشيا أو يمكن انتزاعه من المسرواية، كما أشار أحد

الدارسين بقوله:

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق، ص ٥٨ - ٥٩.

" المذيع الذي يدخل صوته ليتحدث عن فلسطين والصهاينة وأمريكا والعالم .  
والعالم لا يلعب دورا في التأثير على شخصيته المتهم، ولا على مجرى الأحداث. وخيل  
أحيانا أنه زائد وبالإمكان الاستغناء عنه. ولو فعل المؤلف ذلك لكان في صالح الرواية ،  
إذ أن من شأنه إعطاء الرمز شمولية، وعدم إبقائه ضمن حدود زاوية صغيرة " (١)، بل  
كان فاعلا على مستوى البناء الفني ، فقد أسهم في تنمية الحدث وزيادة حدته.

وعلى مستوى الدلالة، إذ أكد الكاتب حرص السلطات القمعية على تضليل شعوبها  
وتغيبها عن ساحة الأحداث الداخلية والخارجية:

" المتهم : سيدي

أرجوك: أتوسل إليك

أقبل يديك: فقط أسمح لي أن

أخبر زوجتي عن مكاني

المحقق: قلت له أكثر من مرة... ممنوع اتصالك بأي مخلوق في الخارج" (٢).

إذن نحن أمام عمل أقرب إلى المسرحية من الرواية، تغيب فيه شخصية السارد  
في مواضع كثيرة، ويتولى الحوار فيه خلق أبطال هذا العمل ، والتعريف بهم وبقصتهم ،  
والانتقال بهم من موضع إلى آخر مجسدا الأحداث التي أهدت القارئ، وبقي متابعا  
لنتائجها حتى الصفحة الأخيرة .

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي، الشاطئ الجديد، مرجع سابق ، ص ١٨٥ .

(٢) إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، مصدر سابق ، ص ٨ .

أما الزمن فقد كان آنيا كما أشرنا في البدء، لأن بناء الشخصية كله كان مرتبطا بزمن التحقيق، والاسترجاع للزمن الماضي تم عبر استحضار الشخصية لذكريات طفولتها وعملها، والأحداث الآتية التي تمر بها الشخصية هي المحفز لذلك، ولا يعني هذا أن بنية الرواية متعددة بين الماضي والحاضر، بل بنية الزمن هي الحاضر فقط، وهذا ما أكدته النص الروائي في بدايته، حيث ذكر الزمن في أول الرواية فقط، ولم يذكره في الفصول الأخرى (١).

وإن كان المسرحي ينجح في إبقاء نظر جمهوره معلقا بالخشبة طوال عرض مسرحيته، فإن إسماعيل فهد قد نجح في حصر المتلقي ضمن فضاء يتسع قليلا في غرفة التحقيق، ويضيق حتى يكاد يخنقنا في سيارة الشرطة والسجن. وهذا يقربنا من خشبة المسرحية التي كانت حلما يسعى إليه المؤلف عبر هذا الشكل الروائي.

---

(١) عمر صبحي جابر، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٤١.

### ظلال على النافذة لـ ( غائب طعمة فرمان ) \* والمسرحية داخل الرواية

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

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

" تريدون مسرحية عراقية ؟ ... خذوا هذه العائلة ... أب وأم وثلاثة أبناء وابنة... تعيش تمزقا حادا ... لأن زوجة أحد الأبناء قد هربت "(١).

واللافت للنظر أن موضوع المسرحية التي يقترحها شامل هو موضوع الرواية التي يصوغها المؤلف، ولكن ها هي إحدى شخصياته تتمرد عليه، وتأخذ مكانه في كتابة نص مسرحي يحتل ثلث الرواية التي نتحدث عن عائلة بغدادية، انتقلت إلى حواضر بغداد الجديدة بعد أن تحسنت أوضاعها المعيشية، تلم بهذه العائلة مصيبة كبرى عندما تهرب

---

\* - تؤسس روايته النخلة والجيران عام ١٩٦٦ للرواية الفنية في العراق عند معظم الدارسين ، ولد عام ١٩٢٧ في حي المحمودية في بغداد ، هاجر إلى موسكو عام ١٩٦٠ ، من أهم أعماله : خمسة أصوات ، المخاض ، القربان . وتعكس أعماله اهتماما واضحا بتاريخ العراق الحديث ومجتمعه . انظر خالد المصري ، غائب طعمة فرمان - حركة المجتمع وتحولات النص - ، ط١ ، دار المدى للثقافة والنشر : دمشق ، ١٩٩٧ .

\* - صدرت الرواية عن دار الآداب في بيروت عام ١٩٧٩ في حدود ثلاثمائة صفحة من القطع المتوسط.

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ط١، دار الآداب: بيروت، ١٩٧٩، ص ٦٢.

حسية زوجة الابن الأوسط فاضل بسبب سوء معاملتهم لها، لأنها لم تتجرب رغم مرور سنوات على زواجها.\*

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

ويشكل هروب حسية فرصة للعائلة لإعادة النظر في طريقة معاملتها بدءاً بالأب عبد الواحد، الذي رأى في اختفاء حسية عارا يلحق بالأسرة وبه، بوصفه ربانها وسيد كلمتها، لذلك جند كل إمكانياته للبحث عنها. وكلف أول ما كلف امرأة عرفت باختلافها إلى بيوت بغداد للتجارة والخطبة، وهي نعيمة محبوبته القديمة التي رفض والده أن يزوجها له، وتنجح في العثور عليها عند عمته العمياء، وتحاول أن تقنعها بالعودة إلى البيت ولكنها ترفض، ثم تبلغ الحاج عبد الواحد بمكان عملها، ويذهب إلى هناك، ويقنعها بضرورة مغادرة هذا البيت المشبوه الذي تعمل فيه، ولكنها ترفض، ومرورا بالأب رباب والأخت فضيلة التي كان المطبخ جل اهتمامها، وكانت تترقب عودة زوجة أخيها بفارغ الصبر، فهي لم تجد نفسها مسؤولة عن هربها، فقد كانت هي الزاعية الحقيقية للبيت، ولم تكن تشغل زوجة أخيها بأعمال المنزل، والأخ الأكبر ماجد الذي لم يوفق في الحصول على وظيفة على الرغم من حصوله على أفضل الشهادات الجامعية، وهو لم يبصر نفسه

---

\* - تتكرر صورة المرأة العاقر في العديد من أعمال فرمان مثل: سليمة الخبازة في روايته النخلة والجبران، وهدية في المخاض. لعل ذلك يحمل إشارة إلى عمق التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي شهدتها العراق في أواخر الخمسينات وبداية الستينيات، وهي الفترة التي ترصدنا هذه الأعمال. انظر خالد المصري، غائب طعمه فرمان، مرجع سابق، ص ١٠٨-١١٤.

من أن يكون أحد الأسباب التي دفعت حسبية للهروب، ويرى في حسبية ضحية بيت مرتبك، وأنها بزواجها المتعجل لم تفهم مجريات الحياة الزوجية، وأن أخاه فاضل غير كفؤ لحسبية، سكير وعاطل عن العمل وبطيء الفهم، على حد وصفه، ونراه ينظر إلى هروب حسبية، كما يبدو في النص كقضية وطن، وليس قضية أسرة، فنراه يشغل نفسه بالحديث عنها عندما لا يوفق في الحصول على وظيفة في بلد تحكم علاقات المحسوبية والانتهازية. وتؤكد هذه النظرة من مشكلة الأسرة أن ماجد كان سياسياً قديماً. ولا شك في أن هذه المعادلة التي صنعها ماجد، جعلت طريقته في البحث عن حسبية تقف عند الأمل برجوعها بعدما تساعد الأسرة كلها أخاه فاضل، وقد أفرد المؤلف في ظل خاص على حين لم يفرد حسبية أو فاضل في أي ظل، وهذا تأكيد على رمزية قضيتهما المطروحة\*، ليسهل بعد ذلك دخولها إلى عالم شامل المسرحي، وشامل هو الابن الأصغر في هذه العائلة، نجده يلعب عائلته وزوجة أخيه في كل موضع من مسرحيته التي يسمها بـ (عقاب الضمير).

ومن يتأمل مشاهد المسرحية التي تدور أحداثها في المعهد المسرحي، حيث يتلقى شامل تعليمه وتدريبه، يجدها قد راعت ضرورة الكتابة المسرحية، فأنحسر السرد فيها إلى الإرشادات الممهدة للمشاهد والأحداث، وتضمنت فصول مسرحيته حبكة من نوع خاص(١)، يذكبها الحوار بين طلاب المعهد الذين سيجسدون أدوار أفراد عائلة شامل .

---

\* يرى بعض الدارسين أنه يرمز بحسبية لثورة عام ١٩٥٨، والتحول التي طرأت على المجتمع العراقي. والانشغال بالبحث عن حسبية والقلق عليها هو قلق المجتمع العراقي إبان هذه الثورة. النظر ياسين النصير، الصيانة والتدمير - ظلال على النافذة المونجا - الأكلام، ع٧-٨، بغداد ١٩٩٢، ص ٥٣.

(١) أحمد خريس، العوالم الميثاقية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٧٦.

ومن الجدير بالذكر أن شامل لا يكتفي بتجسيد أدوار أفراد أسرته، بل يحلل شخصياتهم جميعا وهو من بينهم أيضا.

" شامل: الأب رجل عصامي من حي بغدادي قديم، أنشأ نفسه من مهنة بسيطة، وتدرج حتى أصبح من سكان أحياء بغداد الجديدة ... ولزمه شعور بضعة المنشأ، والضياح في البيت الجديد، فكان يراقب أهله، وكانهم في غابة. وكان الابن الأكبر قد سافر إلى أوروبا، وابتعد عن سيطرته، كما أن الابن المتوسط تنكر له، وتزوج فتاة غير معروفة الأصل، انتشلها من أحد الأعراس، ونشأ الصغير [ شامل ] غريبا بين أهله، مصابا بالقهر والإحباط، لا يشعر إلا بضغطهم المهنية، ولا يتحمل ضعفهم وهزال حياتهم "(١).

ولا يكتفي الممثلون كذلك بتقمص أدوارهم التي وزعها شامل عليهم، فنراهم يناقشون أدوارهم، ويحللون سلوك الشخصيات التي سيجسدونها ومواقفها، منتفعين من حرية التمثيل والتخيل التي يمنحها المسرح لهم(٢)، ويصوغون نصا جديدا، يحمل الجميع مسؤولية هرب حسبية، ويرى أن فعل حسبية مبرر، وفضيلة هي امرأة حقيقية مسحوقة، وماجد صورة عن أبيه، وشامل يفكر بطريقة أنانية، وفاضل الوحيد الصامت المتألم الذي يمتص الأم الأسرة وعذاباتها، إلى درجة تدفع شامل كاتب المسرحية إلى القول: إن هذه المسرحية ليست مسرحيته، لأنه يستقيها من واقع حياته. أما ما يسمعه من مواقف فهي

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٢) ياسين النصير، الصيانة والتدمير - ظلال على النافذة لمرزوقا -، مرجع سابق، ص ٥٣.



جديدة عليه، لذلك يشعر بالحنق والضيق من زملائه الممثلين الذين لا يعرفون جذور هذه المسرحية وملابساتها.

"لن تكون هذه المسرحية مسرحيتي ... لن تعبر المسرحية عن أفكارني ... لا، لا أريد ... لقد انطبعت في ذهني حتى صارت شخصيات حقيقية، ولا أستطيع تغييرها ... لقد طلبتم مني موضوعا، وقد عرضته عليكم، وها أنتم تعترضون" (١).

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

والحقيقة أن وجود المسرحي داخل الروائي، يظهر إحساس المؤلف الحاد بصعوبة تمثيل الواقع، لاسيما عبر الشكل الروائي الواقعي، وهو موضوع يخوض في بحثه ممثلو المسرحية، بتواز مع تقديم التمثيل الروائي، عندما يتحدثون عن مسرحية متوخاة تتلافى عيوب المسرح السائد، حتى منتصف الستينيات تقريبا، طارحين بعض الإشكاليات المسرحية كالتعريب أو التعريق والحاجة إلى مسرح وطني، والرغبة في تجاوز الحكبات الجاهزة (٢).

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

جبار: مسرحنا يشكو من غياب المسرحيات

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، مصدر سابق، ص ٢١٠-٢١١.

(٢) أحمد خريس، العوالم الميتافيزيقية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٧٨.

شامل: إذا وضعت في معادلات لن تجدوا غير شخصيات محنطة" (١).

وقد رأى بعض الدارسين أن استخدام الروائي لهذا الأسلوب المسرحي لم يرق إلى درجة أن يكون مقنعا، ليس بسبب هذا الأسلوب لذاته، بل لانعدام المبرر الفني له ضمن الرواية، وليس لدراسة شامل المسرح وتطبع شخصيته بالكثير من مظاهر التمثيل واللاحقية، بمبررات في الواقع (٢).

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

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

وأود الإشارة هنا إلى أن بعض الدارسين قد وجدوا في هذه المزوجة بين السرد الروائي والواقعي والحوار المسرحي التخيلي أسلوبية موفقة تحسب لـ (فرمان) في جعل التقنية تشي بالمضمون، وجعل المضمون يتبدى عبر التقنية (٣).

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، مصدر سابق، ص ٥٧-٦١.

(٢) نجم عبدالله كاظم، الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها - دراسة مقارنة - ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد ١٩٨٧، ص ٧٤.

(٣) محمد كامل الخطيب، انكسار الأحلام - سيرة روائية - ط ١، وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٧، ص ٥٥.

ومن خارج الرواية يتحدث فرمان عن استخدامه لهذه التقنية المسرحية داخل هذا العمل الروائي فيقول: " الأسلوب المسرحي في العمل الروائي، ليس من ابتكاري، هو مطروق في كثير من الأعمال الروائية ... جوبهت بمشكلة فنية خاصة بهذا العمل، وكان شامل في ذهني يلعب دورا كبيرا، وكنت أريده أن يكون شخصية بارزة في الرواية ... وبعد تفكير طويل لجأت إلى أن أكتب قسمه، خصوصا وهو طالب في معهد الفنون الجميلة، بهذا الأسلوب، وقد تساءلت لماذا لا استخدم ثلاثة أساليب في العمل الروائي. وفي استخدامي لهذا الشكل المسرحي لم أبرز على ما اعتقد، شخصية شامل وحدها بل أبرزت معها هؤلاء الطلاب الذين يمثلون دور الجوقة في المسرحيات اليونانية، هم يعلقون على الأحداث ويعطون صورة للفترة التاريخية الموجودة هناك، وأعتقد أن كل تعليقاتهم إذا نظرت إليها بإمعان تبرز جانبا من جوانب الفترة التي حاولت أن أصور فيها ظلال على النافذة" (١).

ولعل حديث الكاتب عن أهمية شخصية شامل بالنسبة له، وبالنسبة للعمل الروائي يقتضي منا العودة مرة أخرى إلى هذه الشخصية، فقد تعرفنا من خلال حديثنا السابق على أنه الابن الأصغر في عائلة عبد الواحد، وأنه يدرس المسرح في معهد الفنون الجميلة، وأنه استقى من الأزمة التي تعيشها أسرته بهروب زوجة أخيه حسبية مادة غنية لمسرحيته (عقاب الضمير) التي تتخلل ثنايا الرواية، بل جعل هربها عقدة هذه المسرحية،

---

(١) محمد كامل الخطيب، انكسار الأحلام مرجع سابق، ص ٢٣٦.

وموقفه من هربها يظهر لامبالاته الواضحة، التي تتسجم مع وصف والده له بأنه لا يحب أخذاء، ولا يهمله شيئا مما يجري في البيت.

" حسنا، هربت، لأنها عاقر ... والعائلة تريد أن تتجنب. نعم. هذه العائلة المنكودة أدخلت إلى بيتها فتاة لا تعرف لها أصلا ولا فصلا. مجرد نزوة ... الحب من النظرة الأولى ... الزواج المجاني على قارعة الطريق"(١)، ومن هذا المقطع يبدو أنه يرى أن هرب حسبية نتيجة لعقمها من جهة، ونتيجة طبيعية لسوء اختيار أخيه، ونمط العائلة التي يعيشون فيها، حيث الأب يريد أن يصوغ أبناءه ومستقبلهم كما يريد ، وتستسلم الأم لجهل يزيد من بعدها عن أفراد أسرتها، والأخ الأكبر ينعزل ليكتب مذكراته وأحزانه بعد أن فشل في الحصول على عمل يتناسب مع شهادة الهندسة التي حصل عليها.

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

" عجب ا صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف، والمؤلف لا يريد أن يسمع ... خلقتنا، وتريد أن تهرب منا "(٢)، تدعيما لشخصية شامل الغنية، وتعزيزا للمواقف الدرامية التي يزخر بها القسم الذي ينفرد فيه، والتي تتحول إلى مواقف إنسانية عامة

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، مصدر سابق، ص ٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٥، ٣٠٠.

تناقش قضايا الإنسان في كل مكان وزمان . الإنسان المقهور من الداخل ( الذات ) ومن الخارج ( المجتمع ) .

" الكدمات دليل على أنك تعيش . أما ذوو الأبراج العاجية فلا بدا أن بشرتهم ملساء رخوة من مادة لدائنية " (١) .

منظما يحمل الكلام إشارة إلى مسرحية الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو Pirandello (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) التي ظهرت عام ١٩٢٤ . وتتحدث عن عائلة متخيلة تقتم خشبة المسرح، ليقوم أفرادها بالتدرب على أدوارهم، دون أن يكون النص المسرحي بين أيديهم، لكنهم يريدون إضفاء أبعاد درامية على قصتهم التي تفص بالمرارة والأسى والاتهامات المتبادلة،س يقول بيراندللو عن هذه المسرحية:

" لقد كنت أريد أن أقدم ستة شخصيات تبحث عن مؤلف، ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف الذي تبحث الشخصيات عنه، أما المسرحية التي تظهر بدلا منها، فهي الكوميديا التي نتناول فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف، وما تتضمنه من عنصر المأساة لما منيت به هذه الشخصيات من رفض " (٢) .

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

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة ، مصدر سابق، ص ٦٥ .

(٢) لويجي بيراندللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة محمد إسماعيل محمد، ط١، المطبعة العالمية: القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢١ .

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

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

" تبدو الرواية ظاهريا مأساة اجتماعية، لكن القراءة لا تلبث أن ترى في المأساة قلعا لـ ( ميلودراما ) \* جوهرها فتاة مظلومة تدعى حسيبة وفتى مظلوم أسمه فاضل. تبدأ الرواية بالفتاة المظلومة وتنتهي بها، بل إن الشخصيات كلها تدور حول حسيبة، فهي المركز الذي يحدد إيقاع الشخصيات وفكرها ومسارها، فالأب يطوف في المدينة بحثا عنها، والأخت كما الأم في انتظار حسيبة، الزوج غارق في سكره وأساه، والحالم المهزوم ماجد الأخ الأكبر يهجم بها، والفتى والأخ الصغير شامل يجعل من الفتاة الملبوذة موضوعا لمسرحيته. والفتاة هاربة ويائسة وتتوس بين الحياة والموت "(١).

---

\* المأساة الفاجعة وهذه الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي. يتكون المصطلح في الأصل من كلمتين يونانيتين: أغنية Melos ومسرحية Drama. وقد يكون بهذا المعنى مغناة درامية. ولكن دلالة هذه المصطلح تحولت في القرن التاسع عشر إلى الإشارة إلى نوع من الأنواع المسرحية يهدف إلى إثارة انفعالات الجمهور والتأثير عليه. انظر إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ط١، دار الشعب: القاهرة ١٩٨٥، ص ٢٧٢. (١) فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط١، دار كنعان: دمشق، ١٩٩٢، ص ٢٧٨.

والحقيقة أنه رغم وجود بعض عناصر الميلودراما في هذا العمل الروائي، إلا أنه يفتقد للعناصر الميلودرامية الأخرى، فالموت الذي يغسل به الخاطئ خطاه، لا يحضر فحسية موجودة في مكان ما، والكل لن يستريح إلا بعودتها، وعودتها محتملة كما تقول الرواية:

" لن تضيع امرأة بمنزل هذه السهولة، لتبحث عن مصيرها "(١).

وتنتهي الرواية بمعرفة الوالد مخبأ حسيبة في بيت عمه نعيمة -محبوبته القديمة- العمياء، وتنتهي مسرحية شامل بذهاب إحدى الممثلات اللواتي يشتركن في المسرحية إلى بيت شامل لتكتشف وتكشف التطابق المحكم بين مسرحية شامل وبين وضع عائلته (بين ما قد يبدو خيالاً وبين ما هو واقعي).

وينتهي هذا العمل الذي حاول الاستفادة من تقنية الأسلوب المسرحي ليفتح آفاقاً من الحرية المفقودة خارج النص - أي في الواقع - وقد ساعد تملك فرمان لأدوات لغته على تخفيف مأزقه. فكانت لغة المسرحية تنسجم مع لغة الرواية الجميلة بحيث لم نشعر بفرق لغوي ونحن نقرأ فصول هذه الرواية. وقد كثرت التضمينات والأمثال الشعبية في هذا العمل، ولكنها لم تضعفه، بل جعلته أكثر قبولا من القارئ. وأجدي مدفوعة لأمثل على رقي لغة فرمان بهذا المقطع:

"كنت أراقب زهرة من مكمني، تروح وتجيء في البيت مكبوسة القامة إلى الأرض، يرتج نهداها، وتتكور كتفاها، وتتأرجح ذراعاها البضتان ... وكانت عملية

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال النفاذة، مصدر سابق، ص ٧٠.

المراقبة لا تبدأ إلا حين يخلو البيت من أهله ... وتخرج عفاريت النفس من مخابئها،  
أتلسق النافذة.. أكسر رقبتى وأراقب ... أحياناً قليلة كانت تتزلم بشيء غير مفهوم  
يتصاعد شيئاً فشيئاً حتى يستقيم أغنية مسموعة تتساب أعطاف زهرة على نغمها الحلو،  
حتى يخيل أنها على وشك أن ترقص" (١).

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

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

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، مصدر سابق، ص ١٨٩-١٩٠.



وقد استطاعت بنية الظلال وأقسامها استيعاب أصوات هذه الفئات التي أرادها المؤلف أن تعلن عن نفسها، وتكشف واقعا مترديا، تجهض فيه كل محاولات التغيير. وهذه الأصوات نجدها في روايته "خمسة أصوات" عبر خمسة مثقفين يصوغون مواقف مختلفة من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية قبيل ثورة ١٩٥٨. وتأتي رواية الظلال لتبلور هذا الشكل المتعدد الأصوات البوليفوني في بناء مسرحي خاص.

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

## أمام العرش لـ (نجيب محفوظ) وزعزعة السياق الروائي السابق.

حينما توقف محفوظ عن كتابة الرواية التاريخية، التي اعتنت موضوعاتها بمصر القديمة، لم يتوقع أحد من قرائه أن يعاود مشروعه القديم، باستلهاً تاريخ مصر القديمة مجدداً في كتابة تفصلها عن آخر روايات الأربعينيات: كفاح طيبة ١٩٤٤ ما يقارب الأربعة عقود، فلقد نشر في عام ١٩٨٣ عمله الإشكالي أمام العرش، مثيراً دهشة قرائه من نواح عدة، ولعل أهمها قناعته بصلاحية التاريخ القديم، ثانية، لأن يكون بسيطاً للتعبير عن الذات، بعد أن اجتذبه الواقع المعيش، والتاريخ المعاصر ردحا من الزمن، فضلا عن تبنيه لشكل فني لم يعهده قارئ محفوظ سابقاً في رواياته، فمن الصعب أن نعد أمام العرش - كما يشير إلى ذلك رشيد العناني(١)- رواية تاريخية، وليست كذلك كتاباً في التاريخ على الرغم من تقيدها الكبير بالحقيقة التاريخية، وليست أمام العرش مسرحية على الرغم من غلبة الحوار على السرد فيها، معيدة إلى الأذهان حواريات محفوظ القصصية التي سبق الحديث عنها(٢). إنها في حقيقة الأمر عمل مسرواني باستثماره قالباً مسرحياً يحوز داخله نزوعاً روئياً متخفياً كما سنرى.

لا يطور محفوظ في أمام العرش شخصيات بالمعنى التقني، ولا يبيلور حبكة كبرى أو رئيسة بصورة ملحوظة، وغاية ما تطلعنا عليه القراءة مجموعة من الحكايات الصغرى، لا تكاد تتجاوز مساحتها في المتوسط ثلاث صفحات من القطع الصغير، وهي

---

(١) Rasheed El-Enany, Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning, Routledge, London and New York, ١٩٩٣, P.P. ٤٢-٤٣.

(٢) انظر هذه الدراسة، ص ٧٠-٧٢.

ذاتها فصول المسرواية التي تتناول كل مرة شخصية من شخصيات مصر السياسية بدءا بالملك مينا، كما يشير العنوان الفرعي للعمل وانتهاء بالرئيس أنور السادات.

والحق أن كثرة الشخصيات المتناولة في مسرواية محفوظ، وهي تفوق عدد الفصول القصيرة المعقودة (٦٣ فصلا) يسوغها اتساع الحدث المسروائي ليشمل تاريخ مصر تقريبا، بانتقاء غالب الشخصيات المؤثرة فيه، ضاربا في تاريخ يتجاوز خمسة آلاف عام.

تفتتح "أمم العرش" على مشهد المحكمة المنعقدة في قاعة عدل، ذات سقف مذهب، وجدران مزينة بالرموز الإلهية، والكراسي الذهبية الفارغة، وبتأس هيئة المحكمة أوزوريس (إله الخصب الذكر عند قدماء المصريين) وتسانده يمينا إيزيس (إلهة الخصب الأنثى عند قدماء المصريين وزوجة أوزوريس وأخته كذلك)، ويسارا يقف حورس (وهو ابنهما الذي ثار لموت أبيه من عمه ست وأعاد مجده الضائع)(١). أما كاتب المحكمة فهو تحوت (كاتب الآلهة في مصر القديمة). ويضفي المفتاح السابق بعدا مجازيا للمكان، ونكهة أسطورية باعتماد آلهة مصر القديمة قضاة، وبالانطلاق من المفهوم الديني القديم أساسا للحكم على تاريخ مصر بأكمله، مثلما يضفي لونا من إيمان محفوظ بخصوصية تاريخ مصر، المستمد من أبعادها الفرعونية، هذه الأبعاد التي تكاد تلغي التاريخ العربي الإسلامي من تاريخ مصر.

تتوسل "أمم العرش" في سردها الافتتاحي ساردا بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلي العلم، وهو يقوم بالتمهيد للمحاكمات، والتوسط بين الحوارات التي تحتل معظم

---

(١) لمزيد من التفصيل حول أسطورة إيزيس وأوزوريس انظر مثلا: أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ط١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٣٦ وما بعدها.

العمل. ونستطيع أن نلمح دورا هامشيا لتحوت كاتب الآلهة، الذي يقدم بعض السرود التلخيصية المعرفة بالشخصيات، ويقدم عند انتهاء مصر الفرعونية سردا تلخيصيا واستباقيا للتاريخ اللاحق عليها(١)، ويقوم هذا السرد باختصار فترة اعتلاء الفرس عرش مصر الذهبي - كما يسميه الكاتب - مرورا بالإسكندر واليونان، وانتهاء بالرومان وصراع الكنيستين المصرية الأرثوذكسية والرومانية الكاثوليكية. وتنتهي مسرواية محفوظ بفصل قصير اختزالي يفسح فيه المجال لأهم الشخصيات المتناولة في العمل، فتبوح كل شخصية بما تراه مناسباً لصالح مصر أهلها. والشخصيات مرتبة، هي: إخناتون، ومينا، وخوفو، وأمحتب ( وزير زوسر ) وبتاح حتب ، وأبنوم ، وتحتمس الثالث ، وسعد زغلول ، وجمال عبد الناصر ، وأنور السادات. ويقوم أوزوريس بافتتاح الكلام، وتقوم إيزيس بإنهائه.

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

" وهتف حورس:

السيد عمر مكرم.

---

(١) انظر: نجيب محفوظ، أمام العرش، ( حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات )، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٢٣-١٢٥.

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

ولدت في أسيوط، وتلقيت العلم والأخلاق والدين على يد الصفوة، ثم تيوأت نقابة  
الأشراف، ودأبت على ردع القوى دفاعا عن الشعب المعذب، ولما جاء الفرنسيون لغزو  
بلادنا دعوت الشعب للقتال وسرت في طبيعته، ولكن جيوشنا انهزمت واحتل الفرنسيون  
القاهرة، وقد اختاروني لعضوية الديوان فرفضتها بايأه وهاجرت إلى سوريا تاركا أموالى  
وأملكى عرضة للذهب، ولما غزا الفرنسيون سوريا أعادني نابليون إلى مصر مكرما  
ولكنى اعتزلت في بيتى، ولما ثارت القاهرة كنت على رأس ثورتها، فلما أخدمت بقسوة  
هاجرت من مصر ثانية ولم أعد إلا بعد جلاء الفرنسيين. وتزعمت الثورة على المماليك،  
وعلى الوالى التركى، وبايعت حاكما جديدا لما آنتت فيه من ميل إلى المصريين وجنوح  
إلى العدل والاستقامة، وحتى ذلك الحاكم قاومتة لما تناسى تعهده لنا فنفاني، وانتهت حياتى  
في المنفى... (١)

بطلنا هذا المقطع على طبيعة تشكل فصول المسرواية، فهي تبدأ دوما بنداء  
حورس، وتنتى بدعوة أوزوريس أو إيزيس بالكلام، أو بقراءة تحوت لبعض من تاريخ  
الشخصية، ثم يأتي كلام طويل - نسيا - للشخصية، وتتبادل شخصيات مصر القديمة  
الحوار مع الشخصية موضع المحاكمة، ويقوم أوزوريس بإطلاق الحكم عليه، ووضع  
- وفق قانون المحكمة - فى المكان الذى يستحقه.

(١) نجيب محفوظ، أمام العرش، مصدر سابق، ص ١٦١-١٦٢.

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

وللحكم على الشخصية قوانين ومحددات، تقترب من آراء محفوظ خارج أعماله، وهي تتلاقى مع توجهاته السياسية والفكرية، ونظرته إلى الحياة . وتتعلق أحكام محفوظ في " أمام العرش " من معرفته وسعة اطلاعه على تاريخ مصر في عصورها المختلفة، لا سيما ما اختص بمصر القديمة التي قضى في دراستها رحا من الزمن<sup>(١)</sup>.

إن الشيء الذي تضيفه "أمام العرش" للتعبير عن وعي محفوظ الجديد بالتاريخ هو عدم تدخل الآلهة في حركته بالصورة القدرية التي نجدها في مرحلته التاريخية الأولى. فالأبطال والزعماء والقادة مخبرون فيما أتوا من أعمال، وليس للمحكمة إلا أن تدبهم أو تعلق من شأنهم بحكمها عليهم.

ونستطيع الخروج بتصوير عام حول شروط الخلود لدى محفوظ في هذا العمل، وهي بمثابة الدستور أو القوانين المرعية من جانب قضاة عمله، وتتمثل في طريقة تطبيق العدل ونشر الحرية، وإيثار الشخصية للصالح العام، فضلا عن الإلمام بالأوضاع السياسية والحضارية المتغيرة التي تملئ ردة الفعل المناسبة.<sup>(٢)</sup>

---

(١) يقول نجيب محفوظ: "كنت قرأت في تاريخ مصر، وكانت هناك كتب قيمة في هذا الوقت، قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي، واستخرجت حوالي خمسة وثلاثين أو أربعين موضوعا (...) لكن هذه الرغبة أو هذا الدافع مات بعد رواية كفاح طيبة". انظر جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة: بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٤٤.

(٢) انظر: وفاء ابراهيم، الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ، قراءة فلسفية لبعض أعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ط، ١٩٩٧، ص ٣٥-٣٧.

ويذبغي للحاكم أو الزعيم المثالي أن يملك القوة الكافية للحفاظ على استقلال البلد ووحدة أراضيه، وهو شرط أساسي لدى محفوظ.

وصحيح أن محفوظ قد اختار الشكل المسرواقي ليتخفى وراءه، ويدع شخصياته تنطق مباشرة دون تدخل سارده، لكننا نراها - كثيرا - تنطق بما جاء على لسانه خارج أعماله، معبرة عن ميله السياسي والنفسي لشخصية دون أخرى، ولا يلغي هذا وجود بعض الفروقات بين آراء محفوظ داخل العمل وخارجه، ولنضرب بحديثه عن الزعيمين جمال عبد الناصر وأنور السادات مثلا لذلك. فعلى الرغم من أن "أمام العرش" تكاد تكون للناظر المدقق تصفية حساب مع عبد الناصر وعصره دون السادات، فإننا مدعوون إلى الانتظار بعض الوقت حتى يكتب محفوظ روايته اللاحقة يوم "قتل الزعيم" ١٩٨٥ ليصفي حسابه مع عصر السادات.

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

" دعنى أعرب لك عن عظيم حبي وإعجابي، وما حبي لك إلا امتداد لحبي لذاتي، فما أكثر أوجه الشبه التي تجمع بيننا، كلانا يشع عظمة تملأ الوطن وتتجاوز حدوده، وكلانا جعل من هزيمته نصرا فاق كل نصر، وكلانا لم يقنع بإعماله المجيدة الخالدة فأغار على أعمال الآخرين ممن سبقوه" (١).

(١) نجيب محفوظ، أمام العرش، مصدر سابق، ص ١٩٣-١٩٦.

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

" لقد حاولت أن تمحو اسمي من الوجود، كما محوت اسم مصر، وقلت عني إنني اعتليت الموجة الثورية عام ١٩١٩، فدعني أحدثك عن معنى الزعامة، الزعامة هبة ربانية وغريزة شعبية، لا تلحق بإنسان مصادفة، ولا كضربة حظ أعمى، والزعيم المصري هو الذي يبايعه المصريون على اختلاف أديانهم، وإلا لم يكن زعيما مصريا أبدا... (١). وكيف لا يعده زعيماً؟ ومحموظ وفدي عتيق كما أشار في أكثر من حديث صحفي إلى أنه تربى في مدرسة الوفد التي كانت مدرسة الوطنية المصرية برأيه، وهدفها الاستقلال والحكم الديمقراطي في الداخل.(٢)

وينتقل الحديث إلى مصطفى النحاس، الزعيم الوفدي الذي انتقلت إليه الأمور بعد وفاة سعد زغلول، فيتهم عبد الناصر بالدكتاتورية وقمع الحرية وحقوق الإنسان، ويحمله مسئولية الإطاحة بحزب الوفد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وينهى النحاس القول بـ " لبتك تواضعت في طموحك، لبتك عكفت على إصلاح وطنك، وفتح نوافذ التقدم له في شتى

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(٢) انظر جهاد فاضل، حوار مع نجيب محفوظ، أسئلة الرواية، مرجع سابق، ص ٢٣٣-٢٣٤.



مجالات الحضارة. إن تنمية القرية المصرية أهم من تبني ثورات العالم. إن تشجيع البحث العلمي أهم من حملة اليمن. ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الإمبريالية... (١). تشبه الانتقادات السابقة ما جاء على لسان محفوظ خارج أعماله الأدبية بصورة كبيرة، وهي استكمال لانتقاداته المبطلنة والصريحة السابقة في أعماله الروائية، لا سيما في روايتي "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ و "الكرنك" ١٩٧٤، فالأولى تنبأت بهزيمة حزيران العام السابع والستين، والثانية بينت تهافت الدولة الأمنية التي أنشأها. غير أن "أمام العرش" تبدو الأكثر حدة في التعامل مع عصر عبد الناصر، لأن مؤلفه الضمني (٢) يقوم بتكثيف المساوي، وحشد الخصوم، وغض الطرف عن محاسن ذلك العصر التي لا ينكرها محفوظ خارج نصه، دون أن يكون مدفوعا إلى المجاملة، أو مرغما من جانب السلطة على قول ما لا يريد، فهو يقر بأن عبد الناصر كان رمز الأمل في حياة جيله، ويؤكد أنه ثار على فكرة تنحيه بعد الهزيمة، وأنه كان أفضل من في الساحة من سياسيين ليقود مصر في تلك المرحلة. ويقول كذلك:

" الحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن عبد الناصر بذل جهدا كبيرا في السنوات الثلاث

الأخيرة في حياته، وهي السنوات التي تلت النكسة وحتى يوم وفاته، لإعادة تنظيم الجيش

---

(١) نجيب محفوظ، أمام العرش، مصدر سابق، ص ١٩٨ .

(٢) يعنى المؤلف الضمني فناع المؤلف، أو ذات المؤلف الأخرى التي يخبر بها عن النص، أو الصورة الضمنية للمؤلف في النص التي تقف وراء المشاهد والأحداث وتكون مسؤولة عن تصميمها، وعن القيم والمعايير الثقافية، التي يتمسك بها. فالمؤلف الحقيقي قد يولف روايتين تحويان مؤلفين ضمنيين مختلفين. والمؤلف الضمني هو من يعزى إليه إختيار الأحداث وتوزيعها وتوليفها دون أن يكون وجوده متحيزا كالسارد. انظر Gerald Prince,

والدولة، واستطاع بهذا الجهد خاصة مع ما تحقق من إنجازات في حرب الاستنزاف أن يسترد كثيرا من هيئته، ومن الأمل في استعادة الكرامة المهذرة" (١).

أما السادات فتمر محاكمته في أمام العرش بردا و سلاما مقارنة بمحاكمة عبد الناصر، وهو أمر يجعلنا نستوثق من دوافع مؤلف محفوظ الضمني السابقة، فمن يقرأ آراء محفوظ عن السادات خارج العمل سيجده يكيل النقد الكثير حتى يكاد يتساوى مع النقد الموجه لعبد الناصر، فهو يسميه الأضحوكة بعيد تولية الحكم، ويصف شخصيته بأنها غريبة الأطوار، وتدعو إلى الحيرة والدهشة (٢).

ويذندق محفوظ السياسة الاقتصادية للسادات التي أسماها سياسة الانفتاح، وتلك الاعتقالات الجائرة في أواخر حكمة التي لم تدع رمزا من كل الأحزاب التجمعات السياسية والدينية إلا أودعته السجن.

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

---

(١) رجاء النقاش، نجيب محفوظ (صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته)، ط١، مركز الأهرام للترجمة والنشر: القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٧٥

(٢) عندما يوقع نجيب محفوظ على البيان الشهير الرافض لحالة اللاسلم واللاحرب، يعلق عليه السادات قائلا: "حتى الحشاش التي اسمه نجيب محفوظ وقع معاهم"، فيضيف محفوظ: "ولما علمت بذلك قلت في نفسي: فليتكلم أي أحد آخر غير الرئيس السادات عن مسألة الحشيش هذه". انظر رجائي النقاش، نجيب محفوظ - صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

## درامية الموضوع في قبعتان ورأس واحد لـ ( مؤنس الرزاز )\*

يبدو مؤنس الرزاز في كتابه " الذاكرة المستباحة" و "قبعتان ورأس واحد " \* مترددا في الخروج من قوقعة التجربة القومية التي حبس بها نفسه حوالي عقد من الزمان، عبر ثلاث روايات مثلت روايته متاهة الأعراب في ناطحات السراب الحد الأقصى لهذه المقاربة فنيا وموضوعيا<sup>(١)</sup>، فهو يضعنا في "قبعتان ورأس واحد" أمام مشهد حوارى مكثف، "يختزل الواقع العربي المرير المنقسم داخليا، والمتشطر في انتمائه بين المعسكرين الشرقي والغربي ببنائية قديمة معتمة بلا كهرباء ، ويفتقد سكانها التواصل والتعارف ، أي غياب المعرفة وسيادة واقع التفئيت والتجزئة"<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من أن الجار قد يلحظ أدق التفاصيل التافهة لجاره كجواربه الصفراء وحذائه البني المغبر، إلا أنه لا يعرف شيئا عن حقيقة مواقفه وأفكاره ومشاعره. " توقف الجار الأول ورفع رأسه نحو الجار الثاني فلم يتمكن من رؤيته، لكنه استطاع أن يبصر حذاءه البني المغبر وجاربه الأصفر ذا الثقب المستدير بدقة وعناية "(٣). مما يجعل

\* من أهم الروائيين الأردنيين الذين أسهموا بارتقاء الرواية العربية من خلال العديد من الروايات أهمها: أحياء في البحر الميت، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، وكاتم صوت. تعكس أعماله وعياً سياسياً حاداً.

\* - صدرت الرواية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ١٩٩١ بمشاركة رواية أخرى هي الذاكرة المستباحة. وقد أطلق عليها نزيه أبو نضال لقب مسرواية، على حين لعتها كل من إبراهيم السعافين وعسان عبد الخالق بالمرحبة الذهنية. انظر نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ط١، دار أزمنة: عمان، ١٩٩٦، ص ٦٩ وعسان إسماعيل عبد الخالق، الغاية والأسلوب، ط١، أمانة عمان: عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٠. و إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ط١، مؤسسة آل البيت: عمان، ١٩٩٥، ص ٣٠٧.

(١) انظر مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٦.

(٢) نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص ٦٩.

(٣) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٩١، ص ٨٨.

الصراع الدموي يدب بينهما بلا مبرر، كما حدث بالنسبة للأصلع والأعور، بعد أن قاما بانقلابيهما المشترك على رئيس البناية السابق، واستيلائهما على السلطة فيها.

ويجر هذا الصراع المحتدم بين الأصلع والأعور ويلات على بنائيتهم، فلا يهتم بإصلاحها وترميمها أو تأمين التيار الكهربائي لها. مما يوحي بظلام شامل، يغيب هذه البناية الرمز ( الواقع العربي ) الذي هو على ( كف عفريت ) كما يذكر ذلك السارد الشاهد على الواقع في افتتاحية هذا المشهد.

" إنها ورطة.. بحر من التيه خلفنا ، الخطر كامن أمامنا (...). آه.. لعن الله عجزنا عن التواصل. فنحن نعيش.. أقصد.. نقصد.. كلنا على كف عفريت "(١).

وأبطال هذا المشهد هما: أصلع وأعور، ومعهما الجارة سمراء وبعض عناصر الكومبارس، للمساعدة على تقديم مضمونه مثل رجال الصحافة والإعلام وسكان البناية. ومضمون المشهد - كما تقدم - يصور خلافا نشب بين الأعور والأصلع على تولي سلطة البناية التي يسكنان فيها، بعد أن تعاونوا معا في البداية على قتل صاحبها - لبخله وعدم اهتمامه بشؤون سكانها، والتعهد بخدمة ساكنيها وحل جميع مشاكلهم.

" الأعور:

انقلبت الأمور الآن إلى صالحني. معك حق . المسؤولية في بلاد ما قبل الرأسمالية والتاريخ والعمارات القديمة التي لم تقم على أسس عصرية أمريكية... رأس لا يحتمل قبعتين أنت الضحية الآن.

الأصلع:

(١) مؤسس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٨٨.

- وأنت الجراد. كنت أحسب أن المعذبين في الأرض لا يعذبون غيرهم إذا سيطروا على الوضع، لأنهم تذوقوا معنى العذاب العلقم.

الأعور:

- هذا صحيح تماما نظريا. لكنه عمليا غير صحيحا.

الأصلع:

- لماذا؟

الأعور:

- لأن السيطرة تعنى الامتيازات. أنا لم أعد عاطلا عن العمل الآن إنني أحتل موقع المسؤول وصاحب القرار" (١).

- إذن، هناك رأس واحد لا يحتمل إلا قبعة واحدة، لذلك لا بد أن يتخلص أحدهما من الآخر.

يقول الأصلع :

" يبدو أن أي حركة لا تصلح برأسين. على أحدا أن يقلب الآخر، وسأفطر بك قبل أن تتغدى بي. أعطني مسدسك، وأرفع يديك إلى فوق" (٢).

ويقتل الصراع المحتكم بينهما على السلطة في مجراه كل مفردات العدالة الاجتماعية والحقوق والحريات العامة والخاصة، التي كانت يوما سببا في اجتماعهما، الذي غاب عشر سنوات رغم أنهما يسكنان في بناية واحدة، وينتميان إلى طبقات اجتماعية متباينة، كما يدل لباسهما وحديثهما. نقرأ:—

(١) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٩٩-١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

"غريب.. نحن نسكن في نفس الطابق منذ عشر سنوات. وعلى الرغم من ذلك فإن  
واحدنا لا يكاد يعرف شيئاً عن الآخر... أنا أومن بالعدالة الاجتماعية.

ورد الجار ذو الحذاء المغبر:

العدالة الاجتماعية؟ يا سلام. ثمة أحلام مشتركة بيننا"(١).

ولا يقتل الصراع الدائر بينهما أحلامهما المشتركة فحسب، بل يقتل أحلام ساكني  
البنية في البقاء، لأن الأصلح فقد مسمار الأمان الذي يمنع القنبلة التي يهدد بها الأعور  
من الانفجار، ولا يستطيعون البحث عنه، لأن الكهرياء مقطوعة عن البنية. وتسدل ستارة  
المشهد الذي يتسم بالغرابة موحية بظلام شامل، يغيب كل الأمان والأحلام بالخلوص من  
هذا الصراع الدائر على السلطة بين القطبين الأعور والأصلح، ويوحى بنسف شامل لكل  
مبادئ الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية. فالأصلح لم يعد يقوى على حمل القنبلة  
ورفعها إلى أعلى، فنراه يئن:

"يدي تعبت... العرق يذرف من قبضتي. القنبلة سوف تنزلق، أصابعي تخذلني  
... أصابعي تتخاذل"(٢).

وعبثاً يحاول الجار الأعور والجار السمرء مساعدته، لأن الظلام يشتد، والتعب  
يزداد عليه، وتبقى فرصة الانفجار قائمة إن لم يعثر على مسمار الأمان.

(١) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٨٩-٩٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٧.

وقد كشف مشهد الصراع السابق عن قدرة فنية تتمثل تقنيات المشهد المسرحي، فالمؤلف يعمد إلى الحوار طوال المشهد للكشف عن الشخصيات التي تفتقر إلى الملامح الخاصة، فالشخصيات رموز يصعب قولبتها، وتحديد ملامحها، وتدلل على طبقات اجتماعية متباينة، فالأعور ينتمي إلى الطبقات المعذبة في الأرض التي تعاني أمراضا اجتماعيا ونفسية كثيرة، يفرضها الواقع الطبقي عليها.

" الجار الأعور: نحن أبناء الطبقات المعذبة في الأرض ... أنبل منكم. لأننا نرفض التعذيب من حيث المبدأ ... أنا مدمن خمر وفي اليوم. إنني عاطل عن العمل وشاعر مرهف من أصول فلاحية "(١).

بينما ينتمي الأصلع إلى الطبقة الأرستقراطية صاحبة الذوق العالي والفكر الراقى.

" الجار الأصلع بكل تهذيب:

طبعا نحن الأرستقراطيون أصحاب تقاليد عريقة. صحيح أن مزاجي الموسيقي تغير منذ زمن، صرت أطرب لفهد بلان أكثر من بيتهوفن. لكن ( بيت هوفن) جميل أيضا... مع أنني سمعته ولم أراه.

سألته سمراء:

- لم تر ماذا ؟

- بيت الموسيقى... بيت هوفن طبعا يبدو أنك غير متقفة. لكن حضورك لا يخلو

---

(١) مؤنس الرزاز، قبعان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٩٧.

من جاذبية " (١).

ويقودنا المقطع السابق إلى الحديث عن سمراء، وهي جارة تشارك البطالين السكن في البداية، تلعب دور الوسيط في الصراع بينهما، وتحاول تقريب وجهات النظر بينهما، وتشاركهما البحث عن مسمار الأمان المفقود، ويبدو أنها ترمز إلى الطبقة الوسطى الغائبة عن مسرح الواقع ومسرح المشهد، لأن الكاتب يرسم لها صورة خيالية بعض الشيء، فهي سمراء بشعر أشقر، حديثها يعكس فكرا راقيا، يبدو أن الكاتب يرتجي وجوده في الواقع ( البداية ).

ويظهر المقطع السابق أيضا خواء الفكر الأرستقراطي الذي يقوم على مظاهر شكلية زائفة (بيت-هوفن). كذلك نشير إلى الملامح الكاريكاتورية للشخصيات، الأصلع، الأعور، الجارة السمراء صاحبة الشعر الأشقر، وهذه الملامح لها دلالات معينة تدعم وجهة نظر الكاتب المنشغل بالبحث عن أسباب الخصام بين البطالين، التي نتلخص في عدم معرفة كل منهما الأصلع والأعور إلى طبيعة بعضهما وفكرهما، ويذكر ذلك بوضوح في بداية المشهد:

" الأصلع ندم بعد أن حاول أن يفسر العالم أو أن يغيره. لا فرق. قال في محاولة للنقد الذاتي ... أنه لم يكن يعلم أن الأعور لا يرى الحياة إلا من زاوية واحدة، وبلون

---

(١) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٩٦.



واحد، لأنه لا يملك سوى عين واحدة. أما الأعور فإنه يأكل أصابعه ندماً، لأنه لم يفكر حين تواطأ مع الأصلع بأن الأصلع لا يعرف الدهشة ... لأنه أصلع" (١).

لذلك يدعونا الرزاز عبر التزامه بالنهج الحوارى إلى الحوار، وتبادل وجهات النظر، بعيداً عن التعصب، لأنه وسيلتنا في إصلاح واقعنا.

وتغيب ملامح المكان والزمان في هذه النظرية فلا خصوصية لهما، فالمكان (درج البناية) مجرد خلفية لإجراء الحوار بين الأعور والأصلع. والزمان غائب في النص إلا في نهاية الرواية عندما يشير إلى أن الليل بدأ يهبط، وهذا إيذان بصعوبة البحث عن مسمار الأمان للقنبلة وسط الظلام.

وينهض الحوار في الرواية أيضاً بمسؤولية تصعيد الحدث العام (الصراع) بين بطلي الرواية، وذلك من خلال تدعيم المشهد بنفر من المصورين ورجال الإعلام الذين حضروا المشاهدة وتصوير مشهد العراك الغريب بين الأصلع والأعور.

"مذدوب محطة تلفزيونية أجنبية يسأل الأصلع:

سيدي... كيف ستحلون هذه المشكلة المستعصية؟

تسارع سمراء فتستل الغليون من فم الأصلع.

الأصلع:

ينبغي أن نبحث عن صيغة حل وسط.

---

(١) مؤسس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ٨٧.

مندوب آخر: وأنت يا سيدي. كيف ترى المخرج من هذه الورطة... التي ورطتما فيها معكم كل سكان العمارة" (١)

وهكذا يستمر الحوار بين المتعاركين ومندوبي الإذاعات في حوار تزداد حدته من موضع إلى آخر، ويتخلله العديد من المفارقات الساخرة التي تثير فينا الضحك والبكاء معا.

رجل إعلام غربي للأعور:

-هل تسمح يا سيدي أن أضع عصبة على عينك المطفأة كي تبدو كالأقرصان، وتذكر المشاهدين بالراحل موشيه دايان. المشاهدون يحبون الإثارة (...).

الأصلع:

-أبدا. لن أسمح له بأن يطلق النار. أنتم الأمريكان منحازون للأعور. كيف تريد منه أن لا يصبني برصاصته وفوهة رشاشته ملاصقة لبطني.

المندوب الإعلامي:

-نحن لسنا منحازين للأعور. نحن منحازون للمشاهدين. المشاهد يريد أكشن، يريد إثارة .

سمراء:

-اعتقد أنكما تحولتما إلى سلعة في يد هؤلاء الإعلاميين الأجانب" (٢)، وبالإضافة إلى هذا المقطع هناك مقاطع ساخرة كثيرة، يذكرى حديثها لغة تعمد إلى "الفضافة التي تثير

(١) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

القرف والاشمئزاز باعتبارهما أداتين وظيفيتين، وتقرب بين الزائف والجوهري الذي يعري الإنسان ويكشف تناقضه"<sup>(١)</sup>، ويظهر اهتمامه بمصالحة على حساب مصالح الآخرين .

وتغيب في هذه الرواية الحبكة التقليدية، فنحن أمام مشهد عراق قد نراه في أي ساحة من ساحتنا، ولكنه اشتباك غريب يدعم إحساس الرزاز بالقرف من الواقع العربي، العجيب والغريب الذي يؤثر المصلحة الخاصة على العامة.

نقرأ :

" ثبت المشهد بعد العراق على وضع عجيب. الأصلع يطوي عنق الأعور بذراعه اليمنى. ويرفع قنبلته بيده اليسرى. بينما اتخذ جسد الأعور شكل قوس. فأصبح وجهه ملتصقا ببطن الأصلع بينما قبضت يده على الرشاش المسدد بفوهته نحو الجزء السفلي من حوض الأصلع.

الأعور لاهتا:

هذا اشتباك عجيب. مازق ينبغي أن نجد طريقا لحله .

الأصلع:

أنت المسؤول عن هذه الورطة.

الأعور:

الوضع معقد فعلا.

الأصلع:

---

(١) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، مرجع سابق، ص ٣٠٧.

وهل تحسب أنني سعيد بهذا الوضع المعقد ؟

لقد بدأت أصابعي التي تضغط على القنبلة تتعب، وإذا ارتخت... سقطت القنبلة،

تداعت العمارة علينا كلنا" (١)

ومن نافلة القول ان المشهد المسرحي يمنح القارئ، قدرة على التخيل والتمثل

للحدث المعروض، مما يخلق توتراً داخل القارئ يسعى المؤلف الجاد الدؤوب مثل الرزاز

إلى تدعيمه من أجل تغيير الواقع نحو الأفضل.\*

يقول الرزاز في مقالة نشرها في إحدى الصحف الأردنية عن ذلك قائلاً: "هل

يمكن التعبير عن الواقع اللامعقول ببناء متماسك تقليدي" (٢).

وقد يفسر ذلك وجود الشكل الروائي الذي تحدثنا عنه وغيره من الأشكال الروائية التي

تميز إنتاج الرزاز الإبداعي\* .

---

(١) مؤنس الرزاز، قبعتان ورأس واحد، مصدر سابق، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

\* ساعدت هذه الملامح المسرحية رواية قبعتان ورأس واحد في أن تكون عملاً مسرحياً ناجحاً، عرض ضمن مهرجان المسرح الأردني الثالث عشر عام ٢٠٠٤ .

(٢) سندس القيسي ، حوار مع مؤنس الرزاز، جريدة الدستور، ١٩٩٣/٩/٣ .

\* - انظر نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ط ١، دار الكرمل: عمان، ٢٠٠٠ .

## الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى ترسيخ " الرواية الدرامية " مصطلحا ونوعا أدبيا في النقد العربي الحديث. وتوسع جانبها التطبيقي الذي اعتمد عددا غير قليل من الروايات، فخصص الفصل الثالث وجزءا كبيرا من الفصل الثاني لهذا الغرض وخلصت الدراسة إلى الآتي: -

- تجاوزت النظرية الأدبية الحديثة مفهوم النوع الأدبي، وتعالقت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة، وكان مرد ذلك إلى تطور الأنواع الأدبية القديمة وظهور أخرى جديدة ترفض الشعريات " البويطيات " السائدة، وتعتمد إلى استلهاام الأنواع الأدبية الفرعية، وتمزج بين مختلف أشكال الكتابة، وليست الرواية الدرامية سوى تجل لهذا المنحى الكتابي.

- إن الحديث عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا يمتلك خصائصه الاصطلاحية المتعارف عليها لم ينقطع منذ القرن الثامن عشر، لكن الدارسين لا يملكون إلا الاعتراف بأن الرواية نوع هجين ترد أصوله إلى جمع من الأشكال الأدبية المختلفة، ومن هنا يصبح الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثا مشروعاً تماماً كمشروعية الحديث عن علاقة الرواية بالملحمة التي شغلت الدارسين زمنا طويلا لتأكيد حضور النوع الروائي في الأدب القديم وإثبات أصالته .

- لما كانت الدرامية؛ أي " فعل الدراما وأثرها " مرتبطة بالتوتر والصراع، فقد  
غدت من الوسائل المفضلة للتعبير، فهي تجعل الإنسان في حوار دائم مع نفسه  
ومجتمعه، ومن هنا لجأت الرواية إليها، وغدت الدرامية في نهاية الأمر مصطلحا  
يعلو على الدراما التي احتضنته زمنا طويلا. وقد نقل باختين قوام هذا المصطلح  
(الحوار) إلى دراسة السرد تحت مسمى " الحوارية " وأعطى هذا المصطلح  
النقدي مفهوما واسعا يجاوز في دلالاته الحوار العادي والمشهدي ذا الوظائف  
المتعددة إلى السرد الحواري الذي تتحقق فيه أسلبة اللغات الاجتماعية والأدبية  
بمختلف مستوياتها .

- أظهرت الدراسات النقدية الغربية منحيين بارزين للرواية الدرامية . يتمثل المنحى  
الأول بصورة أساسية في السارد المحايد أو ما يسمى بالسرد الموضوعي الذي  
يظهر فيه السارد جزئي العلم أو غير ثقة أو مهمشا، والمنحى الثاني يتمثل في  
المنحى المسروائي الذي يبدو السارد فيه محصورا في رفعة سردية محددة لطغيان  
الحوار على السرد. ولا شك في أن هذه الوجوه للسارد تفرض على الرواية ظللا  
من الإيهام بالواقع تطمح المسرواية الجديدة إلى بلوغه، وجوا أكبر من الحرية في  
طرح وجهات النظر التي يتبناها الروائي، أو يسعى إلى تجسيدها عبر الشخصيات  
التي يبتدعها دون اللجوء إلى السارد المعبر تقليديا من وجهة نظر المؤلف .

- يكثر في بعض الروايات الدرامية الحوارات الداخلية التي تقدم من خلالها حياة  
الشخصيات الروائية وعالمها دون وجود سارد متعين، وكأنما تصبح موصولة  
بإرث المونودراما المسرحي.

- أكدت الدراسات النقدية الروائية العربية وجود خلط واسع في استعمال مصطلح الرواية فرضته جده هذا النوع الأدبي على أدبنا العربي، وعدم الوعي به وبتقاليده إلا حديثاً.

- وإذا كانت رواية " عودة الروح " لتوفيق الحكيم تؤسس للرواية العربية الفنية، فإنها كانت كذلك إرهاباً بالشكل المسرواوي العربي الذي تبلور بعد هزيمة حزيران و" عودة الروح " رواية تتسم بالمسرحانية، يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص ، ثم يتعدى فيتركب ويتعدد ، حتى لكأنها مسرحية حقيقية ، لولا تدخل الكاتب في الشرح والتعليق في مواضع متعددة من الرواية . ولا بد من القول أن الحكيم طعم تجربة الكتابة المسرحية التي غلبت عليه بتجارب روائية أخرى لم تتبن الشكل الروائي الكامل، لكنه لجأ إلى الرواية لتحل - كما ألمحنا- بعض إشكالات التعبير لديه، فأنتج مسروايات تستقطب الرواية نحو المسرحية وتجعلها في المجمل تنوعاً فنياً عليها، دون أن نقول بطبيعة الحال من معرفته بالشكل الروائي وقدرته على كتابته.

أما الروائي نجيب محفوظ فقد كتب مسرواياته ( حوارياته ) تحت إلحاح الحاضر واللحظة التاريخية التي نعيشها الآن في أعقاب هزيمة حزيران وضياع أجزاء كبيرة من الأراضي العربية، إذ وجد في الحوار ضالته في تجسيد الكارثة التي ألمت بالمجتمع العربي ومسبباتها.

- كشفت النظرة العامة للنتاج الروائي العربي الجديد هيمنة للسارد الدرامي أو المحايد على البناء الروائي، وتضاؤلاً وانحساراً للسارد العليم الذي يقدم مادة

روايته ويحللها ويعلق عليها، ويعود ذلك إلى جملة المتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي فرضت وجودها على الواقع العربي بعد هزيمة حزيران التي أدت إلى انغلاق عوالمهم الروائية أو انطواء شخصياتهم، لتمسكها بقيم عالم آيل للانحيار بسبب هيمنة مظاهر جديدة لعالم، لا يمكن الائتلاف معه بسهولة. ومن هنا جاء تحول الرواية، وانحسار أثر السارد فيها، فتحوّلت إلى رؤية مجهرية تسلط الضوء على مشهد معين وتضيء جوانبه ليكون أنموذجاً دالاً على مشاهد مهيمنة في البنية الاجتماعية دون أن يتورط السارد في تلك الروايات عاطفياً مع ما يسرد، كما لاحظنا في مشاهد الفقر والقهر، والإحباط التي عرضتها روايات بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد زفزاف. كذلك أظهرت رواياتهم اهتماماً واضحاً بالطبقات المهمشة في المجتمع ( العمال والموظفين والطلاب والصيادين والمومسات ) وكان هذه الروايات تشير إلى ضرورة الالتفات إلى هذه الطبقات التي أفرزها البناء الاجتماعي الجديد وأسهم في معاناتها.

- ارتبط ظهور الشكل المسروائي العربي بالرؤية الجديدة للواقع ومحاولة تحطيم قالب الرواية التقليدية والرغبة في تقليد الغرب ومن أبرز خصائص المسرواية العربية التي أظهرتها الدراسة التطبيقية لنماذج للمسروايات العربية: -

أ- اعتماد الحوار صيغة مهيمنة في بنائها الفني.

ب- محدودية المكان. فهو لم يتجاوز البنك في مسرواية توفيق الحكيم، ولم يتجاوز غرفة التحقيق عند إسماعيل فهد إسماعيل، ولم يخرج عن معهد التمثيل



في مسرحية شامل عند غائب طعمه فرمان المتضمنة في روايته " ظلال على النافذة " ، وضاق كثيرا في مسرواية مؤنس الرزاز إذ لم يتجاوز مصعد العمارة.

ج- اتسمت شخصيات المسروايات بأنها نماذج فنية رامزة ودالة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية واتجاهات فكرية ، وما يدعم ذلك أن العديد من كتاب المسروايات المدروسة لم يحفل بأسماء شخصياته ، فهي عند مؤنس الرزاز: أصلع وأعور والجاراة سمراء ، وهي عند يوسف إدريس : هو وهي دون هوية ، ويظهر المتهم دون اسم في ملف الحادثة ٦٧ وهكذا . ولعل ذلك يذكرنا بالشخصية المسرحية التي تبدو ملامحها مبنوثة في مخزوناتنا الداخلية، ولا يمكن استنباطها إلا بما تجهر به من كلام، وقد لجأ فارس زرزور في مسروايته "الحفاة وخفي حنين " إلى تحديد شخصياته وأدوارها، وأظهر تعليقاته عليها تماما، كما يفعل المؤلف المسرحي.

د- غابت عن المسروايات وحدة الزمن التقليدية، وأظهرت ميلا واضحا إلى أسلوب الاسترجاع الذي يوحد بين الماضي والحاضر، كذلك كثرت في المسروايات المونولوجات، وطالت كما -ألمحنا - في أمام العرش. الأمر الذي يساعد القارئ على كشف حقيقة الشخصيات الروائية وجوهرها.

## المصادر والمراجع

### أولاً : المصادر :

- إدريس، يوسف، نيويورك ٨٠، القاهرة - مصر، مكتبة مصر، د.ط. د. ت.
- إسماعيل، إسماعيل فهد ، ملف الحادثة ٦٧، دمشق - سوريا، دار المدى، ط٣، ١٩٩٦.
- أصلان، إبراهيم، وردية ليل، القاهرة - مصر، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٠.
- الحكيم، توفيق، عودة الروح، القاهرة - مصر، مكتبة مصر، د.ت.
- \_\_\_\_\_، بجماليون، القاهرة - مصر، المطبعة النموذجية، د.ط، د.ت.
- \_\_\_\_\_، بنك القلق، القاهرة - مصر، مكتبة مصر، د.ط، د.ت.
- الرزاز، مؤنس، قبعتان ورأس واحد، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١.
- \_\_\_\_\_، متاهة الأعراب في ناطحات السحاب، بيروت-لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦.
- زرزور، فارس، الحفاة و"خفي حنين"، د.ط، ١٩٧١.
- زفزاف، محمد، قبور في الماء، الأعمال الكاملة، مجلد ١، الدار البيضاء-المغرب، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٩.

- طاهر، بهاء، شرق النخيل، القاهرة - مصر، دار المستقبل العربي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٥.
- فرمان، غائب طعمة، ظلال على النافذة، بيروت - لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٧٩.
- محفوظ، نجيب، همس الجنون، بيروت-لبنان، دار القلم، د.ط، د.ت.
- \_\_\_\_\_، تحت المظلة، القاهرة-مصر، مكتبة مصر، ط٢، د.ت.
- \_\_\_\_\_، أمام العرش" حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات"، القاهرة - مصر، مكتبة مصر، ط١، ١٩٨٣.
- ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، دمشق - سوريا، دار الأهالي، مجلد ١ ط ١، ١٩٩٦.

### ثانيا : المراجع العربية :

- إبراهيم، عبد الحميد، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية، القاهرة-مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٧٣.
- إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة - ، الدار البيضاء -المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
- إبراهيم، وفاء، الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ -قراءة فلسفية لبعض أعماله، القاهرة - مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه -دراسة ونقد، القاهرة -مصر، دار الفكر العربي، د.ط، ١٩٦٨.
- إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح ونوس، بيروت -لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٨١.
- بن تميم، علي، السرد والظاهرة الدرامية -دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم -، الدار البيضاء - المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣.
- بدر، عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) القاهرة - مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٦٣.
- بدوي ، محمد، الرواية الجديدة في مصر-دراسة في التشكيل والايديولوجيا-، بيروت-لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣ .
- جابر، عمر صبحي، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢.
- الجرجاني، عبد القاهر، التعريفات، تحقيق عبد الرحمن عميرة، بيروت- لبنان، عالم الكتاب، ط، ١٩٨٧.
- الحجاجي، أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة - مصر، دار الثقافة، ط١، ١٩٧٥.

- حسين، طه، فصول في الأدب والنقد، القاهرة، مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٤٥.
- الحكيم، توفيق، بين الفكر والفن، القاهرة - مصر، دار الوطن العربي، ط١، د.ت.
- \_\_\_\_\_، سجن العمر، القاهرة-مصر، مكتبة الآداب، ط١، د.ت.
- \_\_\_\_\_، زهرة العمر، القاهرة -مصر، مطبعة التوكل، د.ط، ١٩٤٣.
- \_\_\_\_\_، عودة الوعي، بيروت-لبنان، دار الشروق، ط١، ١٩٧٤.
- \_\_\_\_\_، مسرح المجتمع، القاهرة-مصر، المطبعة النموذجية، د.ط.، د.ت.
- \_\_\_\_\_، المسرح المنوع ١٩٢٣-١٩٦٦، القاهرة، مصر، المطبعة النموذجية، د.ط، د.ت.
- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة - مصر، دار الشعب، ط١، ١٩٧١.
- حمودة، عبدالعزيز، البناء الدرامي، القاهرة -مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٩٨.
- الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة -مقالات في الظاهرة القصصية -، بيروت - لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٩٣.
- \_\_\_\_\_، الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة، القاهرة -مصر، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤.

- \_\_\_\_\_، أصوات الحداثة- اتجاهات حداثيّة في القص العربي-، بيروت- لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩.
- خريس، أحمد، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، عمان ن- الأردن، دار أزمنة، ط١، ٢٠٠١.
- الخطيب، محمد كامل، انكسار الأحلام - سيرة روائية -، دمشق - سوريا، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٧.
- دراج، فيصل، دلالات العلاقة الروائية، دمشق - سوريا، دار كنعان، ط١، ١٩٩٢
- دومة، خيرى، تداخل الأنواع في القصة المصرية \_ ١٩٦٠-١٩٩٠، القاهرة - مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨.
- الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت-المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ط٢، آب ١٩٩٩.
- راغب، نبيل، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، القاهرة - مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥.
- الربيعي، عبد الرحمن مجيد ، الشاطئ الجديد - قراءة في كتاب القصة العربية، دمشق-سوريا، منشورات وزارة الثقافة ، ط١، ١٩٧٢.
- رشدي، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، القاهرة - مصر ، مكتبة الأنجلو . د.ط، ١٩٩٣.

- السعافين، إبراهيم، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، القدس - فلسطين، دار الشرق العربية، ج١، ط١، ١٩٩٣ .
- \_\_\_\_\_، الرواية في الأردن، عمان - الأردن، منشورات مؤسسة آل البيت، ط١، ١٩٩٥ .
- \_\_\_\_\_، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨، عمان - الأردن، دار الفكر، ط١، ١٩٨٥ .
- \_\_\_\_\_، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ١٩٧٠-١٩٦٧، بغداد - العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٠ .
- سليمان، نبيل، الرواية السورية ١٩٦٧-١٩٧٠، دمشق - سوريا، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٢ .
- شرف، عبد العزيز، الحكيم ونظرية الشعر، في، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان - الكتاب التذكري -، القاهرة - مصر، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٢ .
- شكري، غالي، ثورة المعتزل - دراسة في أدب توفيق الحكيم -، القاهرة - مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥ .
- \_\_\_\_\_، الرواية العربية في رحلة العذاب، القاهرة - مصر، عالم الكتب، ط١، ١٩٧١ .

- شلش، علي، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة - مصر، مكتبة غريب، ط١، ١٩٨٩.
- صالح، فخري، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠.
- طاهر، صلاح، مجموعة أحاديث مع توفيق الحكيم، القاهرة - مصر، دار الكتاب الجديد، د.ط، د.ت.
- العالم، محمود أمين، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، القاهرة - مصر، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩٤.
- عصفور، جابر، زمن الرواية، القاهرة - مصر، مكتبة الأسرة، ط١، ١٩٩٩.
- علقم، صبحة، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٢.
- قسومة، الصادق، الرواية ومقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، تونس، مركز النشر الجامعي، ط١، ٢٠٠٠.
- عبد الخالق، غسان إسماعيل، الغاية والأسلوب - دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن، عمان - الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠٠.



- العبد، يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، بيروت - لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٩٨.
- الغيطاني، جمال، نجيب محفوظ يتذكر، بيروت - لبنان، دار المسيرة، ط١، ١٩٨٠.
- فاضل، جهاد، أسئلة الرواية، بيروت - لبنان، الدار العربية للكتاب، د.ت.
- القط، عبدالقادر، في الأدب العربي الحديث، القاهرة - مصر، مكتبة غريب، ط١، ٢٠٠١.
- كاظم، نجم عبدالله، الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها - دراسة مقارنة -، بغداد - العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٧.
- لؤلؤة، عبدالواحد، موسوعة المصطلح النقدي، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، مجلد ٣، ١٩٨٣.
- لحميداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء - المغرب، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥.
- ماضي، شكري، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨.

- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، الكويت عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٨.
- مساعدة، نوال، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، عمان - الأردن، دار الكرمل، ط١، ٢٠٠٠.
- معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت-لبنان، المطبعة الكاثوليكية، الطبعة الجديدة.
- مفتاح، محمد، مجهول البيان، الدار البيضاء - المغرب، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠.
- المناصرة، حسين، فرج أنطون روائيا ومسرحيا، عمان - الأردن، دار الكرمل، ط١، ١٩٩٤.
- مندور محمد، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة - مصر، دار نهضة مصر، ط٣.
- الموسوي، محسن جاسم، ثارات شهرزاد- من السرد العربي الحديث-، بيروت-لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٩٣.
- مويغن ، المصطفى ، تشكل المكونات الروائية ، اللانقوية -سوريا ،دار الحوار ، ط١، ٢٠٠١.
- الناقوري، إدريس، الرواية المغربية- مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية-،الدار البيضاء-المغرب، دار النشر المغربية، ط١، ١٩٨٣.

- نجم، محمد يوسف، في الطريق إلى الأصالة والابتكار-دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم-، بيروت-لبنان، دار صادر، ط٢، ١٩٨٥.
- أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، عمان - الأردن، دار أزمنة، ط١، ١٩٩٦.
- النقاش، رجاء، في حب نجيب محفوظ، القاهرة - مصر، دار الشروق، ط١، ١٩٩٥
- الهواري، أحمد ابراهيم، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة- مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٧٨.
- هيكال، أحمد، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، القاهرة -مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٠.
- الورقي، السعيد، الرواية عند توفيق الحكيم بين الترجمة الذاتية والرواية الفنية، في، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان- الكتاب التذكري-، القاهرة- مصر، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٨.
- يحيى، رشيد، مقدمة في نظريات الأنواع الأدبية، الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١.

- **ثالثاً : المراجع المترجمة :**
- إسلىن، مارتىن، تشرىح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد - العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٧٨.
- بارت، رولان، درس السىمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، الدار البىضاء - المغرب، ط٢، ١٩٨٦.
- باختىن، مىخائىل، الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة - مصر، دار الفكر، ط١، ١٩٨٧.
- \_\_\_\_\_، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحىد، بىروت - لبنان، معهد الإنماء العربى، ط١، ١٩٩٢.
- \_\_\_\_\_، الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق - سوريا، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٨٨.
- بوتور، مىشال، بحوث فى الرواية الجدىدة، ترجمة فرىد انطونىوس، بىروت - لبنان، منشورات عوىدات، ط١، ١٩٧١.
- بىراندللو، لوىجى، ست شخصىيات تبحت عن مؤلف، ترجمة محمد اسماعىل محمد، القاهرة - مصر، المطبعة العالمىة، ط١، ١٩٦٧.

- تادييه ، جان إيف ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، دمشق - سوريا ، منشورات وزارة الثقافة ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- تشاودا، برفسنغ، نظرات في مستقبل الرواية، ترجمة حسين جمعة، عمان - الأردن، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ١٩٨١.
- تودروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء - المغرب، دار توبقال، ط٢، ١٩٩٠.
- \_\_\_\_\_، المبدأ الحوارى - دراسة في فكر ميخائيل باختين -، ترجمة فخري صالح، بغداد - العراق، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٢.
- \_\_\_\_\_، وآخرون، القصة - الرواية - المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة خيرى دومة ، دار شرقيات - القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- تيغم، بول فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت - لبنان، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٣ .
- جرييه، ألان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم، القاهرة - مصر، دار المعارف، د.ط، د.ت.
- داوسن ، س . و، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلى، بيروت - لبنان، منشورات عويدات، ط١، ١٩٩٠.

- روبير، مارت، رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، دمشق - سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٨٧.
- شارتييه، بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، الدار البيضاء - المغرب، دار توبقال، ط١، د.ت.
- شيفير، ماري، ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، دمشق - سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٧.
- طاليس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت - لبنان، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣.
- فاليط، بيرنار، النص الروائي - تقنيات ومناهج -، ترجمة رشيد بنحدو، باريس، ط١، ١٩٩٢.
- فييتور وآخرون، كارل، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، جدة - السعودية، منشورات النادي الثقافي الأدبي، ط١، ١٩٩٤.
- لبوك، بيرسي، صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، عمان - الأردن، دار مجدلاوي، ط٢، ٢٠٠٠.
- لوكاتش، جورج، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، الرباط - المغرب، منشورات التل، ط١، ١٩٨٨.

- \_\_\_\_\_، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، دمشق-سوريا، منشورات وزارة الثقافة، ط٢، ١٩٧٢.
- مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة-مصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ١٩٩٨.
- موير، أدوين، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة - مصر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط١، د.ت.
- هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة - مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٠.
- ويليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة-مصر، منشورات المجلس الأعلى للثقافة والإعلام، ط١، ١٩٩٨.
- ويليك، رينيه، أوستن وآرن، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، السعودية، دار المريخ، ط١، ١٩٩٢.

#### رابعاً : الدوريات:

- أبو شنب: عادل، فارس زر زور: الرواية الحوارية، المعرفة، دمشق - سوريا، العدد ١٤٩، نيسان ١٩٧٤.

- أسعد: سامية أحمد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، فصول، القاهرة - مصر،  
مجلة ٤، العدد ١، ديسمبر ١٩٨٣.
- أنطون: فرح، إنشاء الروايات العربية، الجامعة، نيويورك، السنة الخامسة، العدد  
٨، نوفمبر ١٩٠٦.
- أنطون: فرح، الروايات العربية وأنفعها لنا، الجامعة، نيويورك، السنة الخامسة،  
العدد ٩، نوفمبر ١٩٠٦.
- برادة: محمد، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، فصول، القاهرة - مصر،  
مجلة ١١، العدد ٤، شتاء ١٩٩٣.
- بنخود: نور الدين، في أجناس الكتابة الأدبية، الفيصل، السعودية، العدد ٢٥٩،  
مايو ١٩٩٨.
- بركات: محمد، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، الهلال، القاهرة - مصر، العدد  
٢، فبراير ١٩٧٠.
- حافظ: صبري، نجيب محفوظ - مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، الآداب،  
بيروت - لبنان، العدد ٧، ١٩٧٣.
- حلاق: بطرس، الذهنية علاقة لغوية - دراسة في عودة الروح، توفيق الحكيم،  
الكرمل، بيروت - لبنان، خريف ١٩٨١.



- الخشاب: وليد، عندما تلجأ الرواية للمسرواية " عن المسرواية "، فصول، القاهرة - مصر، مجلد ١٢، العدد ١، ربيع ١٩٩٣.
- الخطيب، إبراهيم، قبور في الماء-ملاحظات حول واقعية زفزاف-، ليبيا، الثقافة الجديدة، ع ١٣، ١٩٧٩.
- دراج: فيصل، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول، القاهرة - مصر، مجلد ١٦، العدد ٣، شتاء ١٩٩٧.
- سمعان: إنجيل بطرس، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، القاهرة - مصر، مجلد ٢، العدد ٢، ١٩٨٢.
- شكري: غالي، الحب والأرض بين التناظر والمقالة، فصول، القاهرة - مصر، العدد ٣-٤، ١٩٨٧.
- العالم: محمود أمين، تأملات في خمارة القط الأسود وتحت المظلة، الهلال، القاهرة - مصر، العدد ٢، فبراير ١٩٧٠.
- \_\_\_\_\_، إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية، إبداع، القاهرة - مصر، العدد ١٠، أكتوبر ١٩٩٥.
- عبدالرزاق: محمد محمود، بدايات نجيب محفوظ، إبداع، القاهرة - مصر، العدد ١٢، ١٩٨٨.

- عطية: نعيم، بهاء طاهر وشرق النخيل، إيداع، القاهرة - مصر، العدد ٨،  
اغسطس ١٩٨٦.
- فياض: سليمان، حواريات نجيب محفوظ القصيرة، المجلة، القاهرة - مصر، العدد  
١٧١، ١٩٧١.
- مرتاض: عبدالملك، الرواية جنسا أدبيا، الأقلام، بغداد - العراق، العدد ١١-١٢،  
تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٨٦.
- النصير: ياسين، الصيانة والتدمير - ظلال على النافذة أمونجا - الأقلام، بغداد -  
العراق، العدد ٧-٨، ١٩٩٢.
- اليوسف: يوسف، ما الدرامية، الحياة المسرحية، دمشق - سوريا، العدد ٧، ١٩٧٩

#### خامسا : الصحف :

- الشيخ، خليل، المغامرة والتجريب في القصة العمانية، جريدة الدستور الأردنية،  
٢٠٠٤/١٢/١٧.
- القيسي، سندس، حوار مع مؤسس الرزاز، جريدة الرأي الأردنية، ١٩٩٣/٩/٣.

سادسا : المراجع باللغة الإنجليزية :

- EL-Enany ,Rasheed ,Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning , Rutledge , London and New York , ١٩٩٣ .
- Prince ,Gerald, A Dictionary of Narratology University of Nebraska Press , Lincoln London , ١٩٨٧.
- Joseph T Shipley, Dictionary of world literary terms, forms technique, criticism, London: Allen Quin, ١٩٧٠.

## **Abstract**

### ***The Dramatic Novel A study in Modern Arabic Narrative***

***By: Sabha Ahmad Alkam***

***Supervised by:  
Prof. Khalil Al-Sheikh***

This study aims at reviewing the image that some critics have established for the novel as the legitimate heir to the epic by asserting the deep and effective relations between the dramatic art and the novel, and revealing the validity of the term "the dramatic novel" by using many of the creative models belonging to this narrative type.

This study consists of an introduction and three chapters. The introduction contains the aims of the study, its sources, its methodology and topics.

The first chapter discusses the origin of the dramatic novel and displays important responses about the evolution of this narrative style, the close relationship between the novel and drama, not to mention that it displays two terms novelistic dialogue and the dramatic dialogue pointing at the covert relation between them.

In the second chapter, an overlook on the Arabic dramatic novel with its two trends: the novelistic drama and the objective or subjective narrator.

The Arabic dramatic novel is listed under the novelistic experimental attempts, and the Arab novelists constant search for new forms after the June defeat ( Huzairan ) without overlooking the early twentieth century's dramatic novels which the novelistic Dramatic style can be originated.

The third and last chapter analyzes five Dramatic novels which represent a various consciousness of the Dramatic novel form, its features and its themes .