البطل المأساوي

في الرواية العربية الحديثة

رسالة تقدمت بها

وسن عبد السادة جودة محمد

إلى مجلس كلية التربية للبنات في جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بأشراف

الأستاذ الدكتور

شجاع مسلم العاني

١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م

إقرار المشرف

اشـــهد ان اعداد هذه الرسالة الموسومة بـــ (البطل المأساوي في الرواية العربية الحديـــثة) المقدمـــة مـــن قبل الطالبة (وسن عبد السادة جودة الساعدي) جرى تحت اشـــرافي فـــي كلية التربية للبنات بجامعة بغداد – قسم اللغة العربية – وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

الاسم : أ.د. شجاع العاني

(المشرف)

التاريخ : ٧ / ٤ / ٢٠٠٥

بناء على هذه التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : د. حسن منديل العكيلي

رئيس لجنة الدراسات العليا

في قسم اللغة العربية

كلية التربية للبنات – جامعة بغداد

التاريخ : ٢٧/٤/٢٠٠٥

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة،اطلعنا على الرسالة الموسومـــــــة بـــ (البطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة) المقدمة من قبل الطالبة (وسن عبد السادة جودة الســـاعدي) فـــي قســـم اللغة العربية وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفي ما له علاقة بها،ونقـــرر انهـــا جديـــرة بالقـــبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها ، بتقديـــــر (جيد جداً) يوم الاربعاء الموافق ٢٠٠٥/١/١٢ .

التوقيع :
الاسم : أ.د. صبحي ناصر
عضو
التاريخ : ١٢/ ١/ ٢٠٠٥

التوقيع :
الاسم : أ.د.خالد علي مصطفى
عضو اللجنة
التاريخ :١٢/ ١/ ٢٠٠٥

التوقيع :
الاسم : أ.د. شجاع العاني
عضواً ومشرفاً
التاريخ : ١٢/ ١/ ٢٠٠٥

التوقيع :
الاسم : أ.د. داود سلوم
رئيس اللجنة
التاريخ : ١٢/ ١/ ٢٠٠٥

– تصديق مجلس الكلية –

صدق مجلس كلية التربية للبنات،في جامعة بغداد قرار لجنة المناقشة .

التوقيع :
الاسم : ناظم رشيد شيخو
عميد كلية التربية للبنات
جامعة بغداد
التاريخ : ١٤/ ١/ ٢٠٠٥

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهُ لا إِلهَ إلا هو الحيُّ القَيُّومُ لا تأْخُذُهُ سِنَةٌ ولا
نومٌ له ما في السمٰوٰت وما في الأرض من ذا الذي
يشفعُ عِندَهُ إِلا بإِذنه يعلم ما بين أَيديهم وما
خلفهم ولا يُحيطون بشيءٍ من علمه إِلا بما شاءَ
وَسِعَ كُرسِيُّهُ السمٰوٰت والأَرض ولا يؤُده
حِفظُهُما وهو العليُّ العظيمُ

صدق الله العظيم

سورة البقرة
(الآية-٢٥٥)

الإهداء

إلى...

من أنعم عليَّ بنعمة العلم ..... خالقي

شفيعي وقدوتي في الصبر ..... نبيَّ

من أوصاني بهما ربي خيراً ..... والديَّ

من هم سندي ..... أخوتي

أهدي جهدي المتواضع

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٢
التمهيد المأساة في الادب القديم والحديث	٣-٢٠
الفصل الاول المأساوية في الرواية العربية الحديثة	٢١-٥٨
مدخل	٢١-٢٢
المؤثرات الاجتماعية والشخصية المأساوية	٢٣-٥١
نهاية الشخصية المأساوية	٥٢-٥٨
الفصل الثاني البطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة	٥٩-١٢٠
مدخل	٥٩-٦٥
المبحث الاول : مأساة الانتقام	٦٦-٩٣
• الصراع غير المتكافئ بين طرفين مختلفين	٦٨-٧٦
• الفعل المأساوي (الانتقام)	٧٧-٨٣
• حرية الارادة في تنفيذ الفعل المأساوي	٨٣-٨٧
• نهاية المأساة والبطل المأساوي	٨٧-٩٣
المبحث الثاني : مأساة التأمل	٩٤-١٢٠
• الصراع الداخلي	٩٦-١٠٤
• التأمل المأساوي	١٠٤-١١٤
• نهاية المأساة والبطل المأساوي	١١٤-١٢٠
الفصل الثالث البناء الفني في رواية المأساة	١٢١-١٨٧

المبحث الاول : السرد	١٢١-١٣٨
المبحث الثاني : الحوار	١٣٩-١٥٨
المبحث الثالث : الزمن	١٥٩-١٧٣
المبحث الرابع : المكان	١٧٤-١٨٧
الخاتمة	١٨٨-١٩٠
المصادر والمراجع	١٩١-٢١٠
خلاصة باللغة الانكليزية	

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

كانت المأساة وما تزال محط أنظار الدارسين والباحثين للجذور العميقة التي يتمتع بها هذا الفن في التاريخ الادبي والفني، وتشعب صلاته بالفنون الأخرى كالأسطورة والمسرح والرواية والشعر الغنائي وحتى السينما في العصر الحديث.

من هنا جاءت دراستي لظاهرة ((المأساة في الرواية العربية الحديثة)) التي لم يفرد لها جهد خاص مستقل مع أهميتها وحضورها. علما ان هذا الموضوع قد درس في المسرح بشكل واسع وعميق وبالأخص في المسرح اليوناني لارتباطه العميق بحياة الفرد اليوناني والطقوس الدينية عنده، وكذلك التراجيديا الشكسبيرية التي شكلت قفزة نوعية في ترسيخ مفهوم المأساة والبطل المأساوي في المسرح ، مع الفارق في البواعث والخصائص الفنية، التي سيعرضها البحث . وتكمن اهمية الموضوع في كونه يمثل ظاهرة ملموسة في الفن الروائي.

ان فضل اختيار هذا الموضوع يعود الى استاذي المشرف الدكتور ((**شجاع العاني**)) بعد ان عرضه على الباحثة ، فجاء التوجه رغبة صادقة ومتحمسة اليه. ولكتاب ((**ارسطو طاليس في الشعر**)) أهمية وفائدة كبيرة في البحث ، كونه المصدر الرئيسي في ترسيخ هذا الفن. فضلا عن المراجع الحديثة واهمها: ((**التراجيديا الشكسبيرية**)) لبرادلي، ((وروائع التراجيديا في ادب الغرب)) ، محاضرات جمعها كلينث بروكس و ((فن المسرحية)) فردب ميليت وجيرالدايدس بنتلي. وتمثل الدراسة – فيما نرجو لها– اضافة جادة ومتواضعة الى ما سبقت اليه من دراسات اخرى ومنها: كتاب "البطل التراجيدي في المسرح العالمي" لرياض عصمت. وكتاب "المنتمي ، دراسة في ادب نجيب محفوظ" لغالي شكري.

ولقد قسمنا هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. اشتمل التمهيد على دراسة المأساة في الادب القديم والحديث ، التي كونت الجذور الاولى للموضوع . زتناول الفصل الاول ((المأساوية في الرواية العربية الحديثة)) التي تحددت بدراستي المؤثرات الاجتماعية والشخصية المأساوية. ومن ثم دراسة نهاية الشخصية

المأساوية. وقد عنى الفصل الثاني بدراسة ((البطل الماساوي في الرواية العربية الحديثة)) حيث اشتمل على مبحثين، تناول المبحث الاول مأساة الانتقام ، في حين تناول المبحث الثاني مأساة التأمل.

اما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة البناء الفني في رواية المأساة، وقد شمل مباحث البناء الفني من السرد والحوار والزمن والمكان.

ثم جاء دور الخاتمة التي ثبتنا فيها نتائج البحث والتحليل وخلاصة رؤيتنا للبطل المأساوي، وطبيعة تكوين المأساة في النص الروائي العربي الحديث.

وفضلا عما تقدم لابد من ذكر الصعوبات التي واجهتها الدراسة منها، تباين الاراء في الموضوع ، وعدم استقرار معنى مصطلح ((المأساة)) في الرواية واضطرابه ، وصعوبة الحصول على المصادر بسبب القيود التي تفرضها مكتبات المؤسسات الجامعية على الباحثين، مما يعيق فرص الاستفادة من مصادرها فلا تتاح الا في حدود ضيقة فضلا عن الظروف القاسية والبشعة التي مرت بها مكتبات القطر عامة بسبب ظروف الحرب مما اضاف اشكالية اخرى امام مسيرة البحث. وكذلك صعوبة الحصول على الروايات العربية الحديثة من مختلف ارجاء الوطن العربي مما ادى الى نقص في المسح الجغرافي ولكنه لم يؤثر في دراستنا. لان هدفنا ابراز سمات المأساة في الرواية العربية الحديثة فوقع اختيارنا على نماذج روائية يشهد لها بالجودة والتفوق الابداعي.

ولا يسعني في هذه المقدمة الا ان اتقدم بوافر الشكر والتقدير الى استاذي المشرف الدكتور ((شجاع العاني)) الذي كان خير عون ودافعا حقيقيا لاجتياز الصعاب التي اعترت مسيرة البحث. فلاستاذي المعلم والاب التقدير والاحترام كله، واشكره على سعة صدره التي غمرني بها، وعسى الله ان يوفقني في رد جزء من الدين الذي طوقني به. كما اتقدم بالشكر الجزيل الى اساتذة قسم اللغة العربية كافة، والى عمادة كلية التربية للبنات خالص شكري وتقديري.

واخيرا اتقدم بالشكر الجزيل الى كل من مد يد المساعدة لانجاز هذا البحث واخص بالذكر الزميلة الدكتورة انوار مجيد، والزميلة الباحثة هاجر محمود علي. وعسى الله ان يوفقني الى رد الجميل... ومن الله التوفيق.

التمهيد

الماساة في الادب القديم والحديث

وردت اشارة عن نشأة الماساة في كتاب ((ارسطو طاليس في الشعر)) ، اذ قال ((ان التراجيديا بعد ان نشأت مرتجلة اول الامر... على ايدي ناظمي الدثورمبوس... بعد ان نشات التراجيديا هذه النشاة اخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقائمين بها، وبعد ان مرت بكثير من التغيرات توقفت اذ وصلت الى طبيعتها الذاتية))[1]. ولم يناقش ارسطو تفصيلات هذه النشاة بل اكتفى بالايجاز.

والدثورمبوس احتفال كان يؤديه الكورس في اعياد الاله **((ديوينزوس))** في اليونان. وكان الاحتفال يقوم على خليط من الرقص والغناء على التضحية بحيوان الثوراوالتيس (الماعز). وكان هذا الكورس دائريا، أي يدور افراده في حلقة حول مذبح اقيم في الوسط. وكان يربط فوق المذبح الحيوان المعد للتضحية. وهذا الاحتفال كان يجري ما بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد في جزيرة كريت، وفي مدينة كورنشا اليونانية.[2] ويذهب عدد من الباحثين الى الاعتقاد ((بان هذه المواكب التي تصور ظهور ديونيسيوس اصبحت ، من بعد، النواة التي تطورت عنها الماساة. فقد كان من السهولة بمكان تغيير قناع الممثل ليحل محل ديونيسيوس الهة اخرون ، فابطال...))[3] ويجسد ديونيسيوس او باخوس اله الخمر والمرح والسكر والبهجة والسرور في العمل وفتنة العواطف والالهام، والغريزة والمخاطرة، الذي يصبر على الالام ويتحمل المشاق بجرأة وبسالة اله الغناء والرقص والموسيقى والمسرحية.[4].

وعندما اسس ((**بيسيستراتوس**)) الحاكم المطلق في اثينا، المسابقات التراجيدية، ((لم يكن هدفه مجرد ارضاء اذواق واهتمامات التجار والصناع الاثينيين، وانما

---

[1] كتاب ارسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: د. شكري محمد عياد: 42.

[2] ينظر، المدخل الى الماساة و(التراجيديا)، والفلسفة المأسوية ، د. انطوان معلوف: 14-15.

[3] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، د. جميل التكريتي: 76.

[4] ينظر، قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي، ول ديورانت، ترجمة د. فتح الله محمد المشعشع: 512.

استخدام الشكل الفني، الذي كان الناس قد خلقوه ، وسيلة لرفع مستواهم الثقافي وصهرهم في أمة . وكما كان الشكل الفني الجديد تعبيرا عن التقدم الذي سبق احرازه، فقد اصبح تحت توجيهه حافزا لمزيد من التقدم. وقد كانت التراجيديا الاثينية مرتبطة منذ البدء ارتباطا لا ينفصم بالتقدم المادي والاجتماعي للشعب الاثيني))[1]. فالمأساة الإغريقية ((كانت دينا في اصلها وغايتها، وكانت الدولة تخرجها للشعب بأسره))[2].

ومن مؤسسي فن التراجيديا الإغريقية، ((**ثيسبيس**))، واليه يعزى ((فضل ايجاد الممثل الاول الذي اخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، كما ينسب الى ثسبيس وقوفه على منضدة ومن هناك كان يخاطب افراد الجوقة ورئيسها))[3]. وقد ذكر ، ان ((ثيسبيس قد فاز بالجائزة التراجيدية (وهي معزة) حوالي عام 534 قبل الميلاد، وهو الوقت الذي كان يجري قيه تنظيم المهرجان من قبل بيسستراتوس))[4]. ومن بعد ((**ثيبسبيس**))، ظهر ((**خويريلوس الاثيني**)) و ((**فرينخوس الاثيني**)). ويعتبر هؤلاء الرواد الثلاثة من مؤسسي فن التراجيديا الاغريقية. وقد ضاعت اعمالهم جميعها ولم يصلنا منها الا نتف يسيرة. ولقد أقر القدامى بدور كل من ((**فرينخوس الاثيني واسخيلوس**)) في توسيع افاق مضمون التراجيديا لدرجة لم يبق فيها ما يشير الى طقوس عبادة ديونيسيوس.[5].

وقد آخذت التراجيديا شكلها الادبي الفني، في القرن الخامس قبل الميلاد، على يد كل من ((**اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس**)). ان **اسخيلوس** (525 – 456 ق.م) ((اول من زاد عدد الممثلين من واحد الى اثنين، وقلل نصيب الجوقة، وجعل للحوار المقام الاول في التمثيل، اما سوفوكليس فزاد عدد الممثلين الى ثلاثة، وادخل رسم المناظر))[6]. ولم يقتصر دور ((**اسخيلوس**)) على ادخال الممثل الثاني فقط بل اخترع الكثير من ملابس المأساة ، ومعداتها، وطور المسرح. وكان يشترك في

---

[1] اسخيلوس واثينا دراسة في الاصول الاجتماعية للدراما، جورج تومسن، ترجمة ، صالح جواد كاظم: 257.

[2] فن المسرحية ، فردب ميليت ، جيرالد ايدس بنتلي، ترجمة، صدقي خطاب: 46.

[3] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي : 87.

[4] اسخيلوس واثينا: 255.

[5] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي: 89.

[6] كتاب ارسطو طاليس في الشعر: 42.

تمثيل مسرحياته ويدرب الجوقة فيها. واتسمت مآسيه بالنزعة الدينية والوطنية . وهي من الناحية الفنية اقل من غيرها حداثة. وقد قيل انه كتب ، تسعين مسرحية، لم يبق منها سوى سبع مسرحيات.[1] وهذه المسرحيات: **((الفرس، الضارعات، سبعة ضد طيبة، برومثيوس في الاغلال، ثلاثية اورست اغاممنون، حاملات القرابين، والهات الرحمة او الصافحات).**

وقد اضاف **((سوفوكليس))** (497 – 405 ق.م) الممثل الثالث، واعتنى بالصنعة المسرحية وبالقيمة الدرامية، وجاء ذلك على حساب الجوقة، فقد اخذ دورها يتضاءل الى جانب بروز البطل المأساوي. واهتم بتصوير الشخصية الانسانية ولم يحفل بالجانب الديني.[2]

ومسرحياته التي وصلت الينا هي**((اوديب ملكا، انتيجونا، الكترا، نساء تراخيس، فيلوكتيت، اجاكس، اوديبوس في كولونوس))** .

ويعد **((يوريبيديوس))** (485 – 406 ق.م) ، ايضا، من عمالقة التراجيديا اليونانية. فقد انصب اهتمامه على تصوير الانسان بصورة طبيعية اكثر من قيامه بابتكار شخصيات بطولية. وكان يعمد، بوصفه منكرا الى نقد النظام المالوف، فلقد كان يعتبر الالهة عرضة للخطأ، وان احكام القدر تسير على غير هدى، وانها بذلك شاذة وتقترف الخطأ. وتتميز مسرحياته بشكل واضح في انها تقل عن مسرحيات اسلافه من ناحية النبل ولكنها تفوقها من ناحية البراعة العقلية. وقد

كان يستخدم الاساطير القديمة كوسيلة توضح افكاره، وكانت كتاباته مشرقة تمتاز بالحيوية.[3] ومن مسرحياته التسعين، التي كتبها ولم يبق سوى تسع عشرة مسرحية، وهي**((ميديا، اورتيس، اندروماخي، الكترا، الفينيقيات، الكسيت، هيبوليتس، افيجينيا في اوليس، افيجينيا في تورس، ابناء هرقل، هرقل**

---

[1] ينظر، فن المسرحية: 75.

[2] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي: 94.

[3] ينظر، الدراما – اشلي ديوكس، ترجمة محمد خيري: 20.

المجنون، هيلين، الباخوسيات، هيكوبا، ايون، السيكلوب، المتضرعات، الطروادیات)) .

وقد نهلت المأساة الإغريقية مواضيعها من الاساطير الاغريقية فمن ((المعروف ان الميثولوجيا الاغريقية لم تكن تشكل ترسانة للفن الاغريقي وحسب، بل وتشكل التربة التي تغذى عليها))[1].

وقد عرف ((**ارسطو**)) المأساة، بقوله ((التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل ، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. واعني بـ ((الكلام الممتع)) ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وايقاعا وغناء، واعني بقولي تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه وان بعض الاجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء))[2].

أن الفعل الذي تتم محاكاته فعل جاد يعالج مشاكل السلوك الانساني بين الفرد والمجتمع بوجه عام. ويصور ما يصيب الانسان في صراعه الدائب مع من حوله من البشر او قيود تقاليد المجتمع او حتمية القدر. كذلك ينبغي ان يتصف هذا الفعل بالاكتمال، بمعنى انه يعالج فكرة كاملة او موقف معين، تشرح طبيعته للمشاهد وتوضح اسبابه ودوافعه، كما توضح الاثار المترتبة على وقوعه، وبدون ذلك فان الفعل ذاته يكون غير مقنع عديم التأثير. وحجم الفعل في التراجيديا يصبح رهنا بالموقف الدرامي الذي تعالجه، وباتمام معالجته لاسيما، وان كاتب التراجيديا ليس بحاجة الى أي تفصيلات لا تخدم الفكرة ، بل يقتصر على معالجة الموضوع الرئيسي [3]. ويقصد ((بالكلام الممتع)) الجزء الذي تقوم بأدائه الجوقة ، ويحتوي على ((اناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى الناي وبالرقص وبالايقاع السريع في بعض اجزائها . ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على انه يهدف الى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد .

---

[1] نظرية الادب، عدد من الباحثين السوفيت، ترجمة جميل نصيف التكريتي: 570.

[2] كتاب ارسطو طاليس في الشعر: 48.

[3] ينظر ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، محمد حمدي ابراهيم : 30 .

وفي الوقت نفسه يرمي الى الترفيه عنه وامتاعه ثم جعله اكثر استعدادا لمتابعة الاحداث دون ممل او توتر)) [1] ، و ((معروف ان المأساة لم تكن تقوم اصلا إلا على الكورس ... ظل الاثر الرئيسي والاثر الكلي للمأساة القديمة في عصرها الذهبي يرتكنن على الكورس ؛ كان الكورس هو العامل الذي ينبغي عمل حسابه قبل كل شيء ، ولا ينبغي اهماله ابدا)) [2] .

وقد ابدى ((**اسخليوس**)) اهتماما كبيرا برسم الجوقة وبنائها ، اذ غالبا ما يقع ثقل الاداء الفني على الجوقة اذ تحتاج الى جهد وامكانيات في الغناء والرقص ، وكان يعمد الى اخراج اعماله بنفسه ، يلحن الاناشيد الكورالية ويصمم الرقصات ويدرب الجوقة عليها ؛ ليساعد الرقص والغناء في تفسير المسرحية وايصالها . واكثر عناوين اعماله تحمل اسماء الجوقة ، منها : الضارعات ، وحاملات القرابين ، والهات الرحمة او الصافحات . وللنساء حصة كبيرة في الجوقة ، ففي مأساة (**الضارعات**)) توجد جوقتان من النساء ، الاولى – الرئيسية – بنات الملك داناوس ، والثانية الوصيفات – من نساء ارجوس – وفي ((**حاملات القرابين**)) من النساء السبيات ، وفي الصافحات من الايرينيات ؛ بتاثير سلطة الامومة في المجتمع القديم ، وكذلك تضهر في الجوقة الشخصيات المسنة ، كشيوخ الامبراطورية الفارسية في الفرس وشيوخ بلاد ارجوس في اغاممنون ، حيث تتمتع هذه الشخصيات بخبرة الحياة وتجاربها العميقة فتلعب الجوقة دور الحكيم الناصح والصديق المخلص ، متعاطفة مع البطل في الكثير من الاحيان اما اذا اضطربت حكمتها فانها تجد المبرر للاضطراب وتفسره لصالحها [3].

واصبحت الجوقة في مآسي ((**سوفوكليس**)) واحدا من الممثلين ، وكانت جزءا داخلا في الكل [4]. وبذلك انحسر دور الجوقة في المأساة ولكن ((**سوفوكليس**)) عوض عن انحسار دور الكورس او ورح التخطي في البطل المأساوي ، بينما

---

[1] دراسة في نظرية الدارما الاغريقية : 42 .

[2] فن المسرح ، اوديت اصلان ، ترجمة ، سامية اسعد : ج 1 / 303 .

[3] ينظر ، الجوقة عند اسخيلوس جنسيات مختلفة ومواقف متباينة ، جبار العطية ، مجلة الثقافة (س7) ، (ع–10) ، 1977 : –122 123 .

[4] ينظر ، كتاب ارسطو طاليس في الشعر : 106 .

كان(**أسخيلوس**)) في مأسيه يقوم عنده الكورس ، ايضا ، بدور البطولة الى جانب البطل. واصبح دور الكورس هامشيا في مآسي ((يوريبيدس)) ، وصارت ((روح التخطي)) وقفا على البطل المأساوي وحده، وبذلك حافظت مآسي ((يوريبيدس)) على روح التخطي، فلم تنفصم عن المأساة، الا انها حين فقدت روح الاحتفال (الكورس) انفصمت عن الاحتفالات المأسوية.[1]

وتنقسم الاغنية التي تؤديها الجوقة الى ثلاثة انواع:-

(1) الدخول (البارودوس): وهي الانشودة التي ترافق دخول الجوقة، لاول مرة، الى المسرح. وينظم هذا الجزء في اوزان راقصة سريعة تلائم حركة افراد الجوقة، وهم يقومون بالرقص والانشاد معا.[2]

(2) الوقفة (الفاصل الكورالي – الستايتسمون): غناء للجوقة بعد ان يكون افرادها قد اتخذوا اماكنهم في المسرح، وتكون هذه الاغاني كاملة وغير مصحوبة بالرقص، وتخلو من الاوزان الانامستية والاوزان التروخائية.[3]

(3) الانتحاب (الكوموس): وهو غناء حزين مشترك فيه افراد ((الجوقة وواحد او اكثر من الممثلين، ومكانها الاعتيادي هو مباشرة قبل الازمة التراجيدية او بعدها. ولربما كانت (لطما على الصدر)... او تفجعا . الا انه جدير بالملاحظة ان الكلمة لا تستخدم اطلاقا في النثر الاتيكي باستثناء استخدامها كتعبير فني لوصف هذا الجزء من التراجيديا. وعلى ذلك فقد كانت كلمة قديمة مهجورة الاستعمال... ان حركة رقص الكوموس كانت مثارة ومشبوبة العاطفة))[4]. وكان كل ما يؤديه الكورس من غناء ورقص وانشاد ، يمثل اصدق اداء لطقوس دينية، وما لبث الفعل الدرامي الذي بدأ مع الرقص، ان ارتد داخل النفس الانسانية فضلا عن تطور اصوات المغنين الى اناشيد فيها حكمة وجمال وجلال. وفي

---

[1] ينظر، المدخل الى المأساة : 95 ، 99.

[2] ينظر، كتاب ارسطوطاليس في الشعر: 74، وينظر، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية: 45.

[3] ينظر ، كتاب ارسطو طاليس في الشعر : 74.

[4] اسخيلوس واثينا: 248.

خلال ذلك كله ، كان صوت الجماهير يتردد واضحا مسموعا، مما يؤكد ان الدراما قد ولدت من وعي شامل مشترك[1] .

وكتب ((**شيللر**)) ، يقول ((ان التراجيديا القديمة برزت من الجوقة... وعلى الرغم من انها ابتعدت تاريخيا ومع مرور الزمن عن الجوقة، فمن الممكن القول انها انحدرت روحيا وشعريا من الجوقة، وانها يمكن ان تبدو وكأنها عمل شعري مغاير تماما اذا ما نظر اليها بمعزل عن هذا الشاهد الثابت الذي يحمل الحدث على عاتقه))[2].

وقد اختلفت الاراء في تفسير وجود الجوقة على المسرح الاغريقي، فذكر ((**شليجل**)) الكورس بقوله انه : ((المتفرج المثالي))[3] أي المشاهد المثالي الذي يفسر رسالة المؤلف الدرامي للمتفرجين ، بينما ذكر ((**بول كلوديل**)) ان ((الكورس هو تلك الجماعة المغفلة التي تحيط بالشخصية التمثيلية الاساسية وتكون صدى لها في تراتيلها وانشاداتها الغنائية ونزعاتها الحميمة واهوائها))[4].

وقد اشار ((**ارسطو**)) في تعريفه السابق ، للتراجيديا ،الى انها ينبغي ان تؤدي الى التطهير عن طريق انفعالين في نفس المشاهد، هما الرحمة والخوف. ولمفهوم التطهير (الكاثرسيس) اصوله في طقوس العبادة الدايانايسية، التي تطورت منها التراجيديا. والكارثرسيس في معناه البدائي يعني تطهير المسكون (مريض الصرع) من الروح الحال فيه (اله او جان او عفريت) – كما يعتقد الاقدمون – بوساطة احتفال ما، فيه تعاويذ ورقي، غايته اخراج الروح من المسكون او تطهيره منه.

وقد استعمل ((**ارسطو**)) التطهير تعبيرا عن ان غاية المأساة ، ان تخفف عن المشاهد وطأة الشهوات والانفعالات باخراجها منه او تطهيره منها. وهذا ما دفع بعض الباحثين عن معنى الكاثرسيس الى القول، انها مستعارة من المعالجة الطبية القديمة او الطبية الدينية معا[1].

---

[1] ينظر، الدراما : 4–5.

[2] نظرية الادب: 591.

[3] فن المسرح : ج304/1.

[4] تاريخ المسرح، ليون شانصوريل، ترجمة ، خليل شرف الدين: 17.

[1] ينظر، اسخيلوس واثينا: 504 ، ينظر، المدخل الى المأساة: 48.

وهناك من يرى ان مفهوم التطهير يقترن بفكرة العدالة في النظام القبلي للمجتمع الاثيني. والعدالة ترتبط ارتباطا جذريا بمسألة والثأر وتطهير القاتل (المنتقم) من ذنبه . وهذا التطهير لا يتم الا بالانتقام من القاتل او ذريته (من اراق دم انسان فسوف يريق دمه انسان)، وهي الشعيرة الدينية المبنية على فكرة التطهير. وهذه الفكرة جسدها ((**اسخيلوس**)) في مأساة ثلاثية اورست[2].

ويرى ((**ارسطو**)) انه لا يكفي ان تكون المحاكاة لعمل كامل فحسب، ((بل لامور تحدث الخوف والشفقة، واحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الامور على غير توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فانها تحدث – على هذا الوجه – روعة اعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها او بمحض الاتفاق))[3] فالافعال التي تحدث الشفقة والخوف هي ما تعمد التراجيديا لمحاكاتها لاسيما اذا كان وقوع هذه الافعال بخلاف ما يتوقع المشاهد، فانها تحدث عنصر المفاجأة اكثر من خضوعها للصدفة المجردة.

والخوف والشفقة قد ينتجان من نظم الافعال او قد يحدثان عن المنظر المسرحي. وكونهما ينتجان عن نظم الافعال مما يدل على قدرة الشاعر او القاص ومهارته ؛ القصة يجب ان تنظم غير معتمدة على النظر، حتى اذا سمع المرء هذه القصة اخذته الرعدة او هزته الشفقة، كما يحدث لمن يسمع قصة اوديب. اما الاعتماد على المنظر المسرحي في التوصل الى الشفقة والخوف، فليس مما يمت لصنعة التراجيديا بشيء ؛ وذلك ان المنظر ادخل في صناعة المسرح. وان قوة التراجيديا لا تتوقف على التمثيل او على الممثلين، ثم ان لها من البهاء حين تقرا

مثل ما لها حين تمثل. زد على ذلك ان اعظم عنصرين تعتمد عليهما التراجيديا في اجتذاب النفوس، يكمنان في القصة، وهما ، الانقلاب والتعرف[1].

---

[2] ينظر، دراسة في مسرح اسخيلوس، عزيز الساعدي ، مجلة الثقافة : 117.

[3] كتاب ارسطو طاليس في الشعر : 68.

[1] ينظر، كتب ارسطوطاليس في الشعر: 54، 58، 80، 156.

وعندما يطالب ((**ارسطو**)) بان تكون القصة قادرة على اثارة الخوف والشفقة، وذلك بمجرد اعلانها دون التمثيل، ((فكانه يقبل امكانية فصل الموضوع المأساوي عن الصيغة الدرامية وجعله من مشمولات السرد دون ان يصبح الموضوع المأساوي مع ذلك موضوعا ملحميا))[2].

ويرى بعض الباحثين المعاصرين، ان ((**ارسطو**)) قد وفق في القول بهاتين العاطفتين وظيفة للمأساة، وذلك ((لان الخوف عاطفة الإنسان نحو نفسه، ولان الشفقة عاطفته نحو غيره. فكأن العاطفتين معا هما (أصول) كافة العواطف الإنسانية. ولا يكون معنى التطهير في هذه الحالة التخلص من هاتين العاطفتين، بل يكون معناه الوصول الى انسجام وتناغم في العلاقات البشرية))[3].

ويرى ((نوفار)) ان أقسام المأساة لا تزيد عن ثلاثة اجزاء ، هي:[4]

(1) المقدمة او التوطئة او المدخل ويسمى ((برولوجوس)).

(2) الأحداث وتشمل الأقسام او الأجزاء المدرجة بين دورين من غناء الجوقة وعددها يختلف من مسرحية الى أخرى، ويغلب ان يكون هذا الجزء من خمسة أحداث رئيسية كما يستدل من الإحدى والعشرين مسرحية التي وصلت إلينا من مآسي اسخيلوس وغيره.

(3) الخاتمة وتؤلف القسم الأخير من المأساة.

فالمآسي اليونانية مسرحيات في ثلاثة فصول، يحتوي كل منها على خمسة مشاهد واحيانا ستة تروي معاقصة تامة واحدة، تعرض في ثلاثة أقسام منفصلة. وهكذا فان ما اعتاد الجمهور اليوناني ان يشاهده على المسرح لم يكن قط مسرحيات ذات خمسة فصول. وهذه الاقسام بمثابة الفصول في المسرحية الحديثة[5].

كانت ماساة ((**اوديب ملكا**)) ((**لسوفوكليس**)) النموذج الاعلى ، الذي اتخذه ارسطو في تمثيل المأساة، بينما عد ((**هيغل**)) تراجيديا ((**انتيغونا**)) ((**لسوفوكليس**)) ، ايضا، المثل الاعلى للمأساة اليونانية حيث يقول: ((تبدو لي انتيغونا اكملها

---

[2] مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن ايوب: 31.

[3] مقدمة في نظرية الادب، د. عبد المنعم تليمة : 152.

[4] محاضرات في تاريخ الادب المسرحي – الماساة اليونانية، د. علي الزبيدي: (المقدمة – ظ).

[5] ينظر ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس ، ترجمة ، فريد مدور: 83.

واعظمها تسكينا للنفس)) [1] ؛ لما تحتويه من مبادئ اخلاقية متناهية ومتعارضة مع بعضها البعض، مما يعرض التوتر الاخلاقي في اقصى مداه، حيث ان ((**انتيغونا**)) تصر على دفن جثة اخيها ((**بولينيكس**)) مخالفة امر الملك ((**كريون**))، الذي اصدر قرارا بحرمان جثة ((بولينكيس)) من حق الدفن حسب الاعراف السائدة، وتركها في العراء، مما دفع الملك ((كريون)) الى الحكم عليها بالموت. ومن هذا التصادم بين القوى الاخلاقية تنشأ المأساة، لان الامر الذي اصدره ((**كريون**)) حقا واخلاقيا بمقدار ما يعمل على المحافظة على صالح المجتمع كله. والدافع الذي يحرك ((انتيغونا)) وهو حب شقيقها وكرامته، هو كذلك حق وعدل ما دام بصدر عن منظمة عقلية هي الآسرة[2]

ان مفهوم ((هيكل)) عن المأساة لا ينطبق على كل المآسي الاغريقية الموجودة، فقد اشار بان ((اية مأساة مآسي ((يوزيبيدس)) تعتبر محدثة في عنايتها بتصوير الشخصية وفي استرخائها الاخلاقي))[3]. وقد عرض ((فريدريك نيتشه)) في كتابه ((مولد المأساة من روح الموسيقى)) في اوائل عام 1872، تصوره عن المأساة اذ تحدث عن الالهين: ديونيسوس اله الخمر والموسيقى والرقص والمسرحية، والاله ابولو اله السلام والراحة والسكون والتأمل العقلي والنظام المنطقي والهدوء الفلسفي، ويقول : ((لقد اتحد هذان المثلان الاعليان فابدعا انبل واسمى ايات الفن اليوناني، اذ امتزج ما في ديونيسيوس من قوة الرجولة الفياضة المتبرمة بما في ابولو من جمال الانوثة الوديع الهادئ))[4].

كان ظهور التراجيديا الرومانية على يد ((**لوسيوس انايوس سنيكا**)) (حوالي 4 ق.م – 65 ب.م) وغيره من كتاب التراجيديا الرومان، ولكن لم يصلنا سوى اعمال سنيكا والقليل من اعمال غيره. وكان ((**سنيكا**)) في مآسيه يلجا الى عرض الآلام ، ويصور معاناة البطل الذي يتعرض لضربات القدر المخيفة ويأتي موته ناجما عن

---

[1] فن الشعر ، هيغل، ترجمة ، جورج طرابيشي: ج361/2.

[2] ينظر ، فلسفة هيجل، ولترستيس ، المجلد الثاني (فلسفة الروح) ، ترجمة د. امام عبد الفتاح امام: 138.

[3] النقد الادبي، كلينث بروكس، ويليم ، ك، ويمزات، ترجمة ، د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي: ح14/4.

[4] قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي: 512.

هذه القوى القدرية. ومواضيع مآسيه مقتبسة من الاساطير الاغريقية. وقد صور ((**أي. م. ترونسكي**)) جوهر التغيرات التي نمت في مآسي سنيكا، بقوله ((ان مآسيه لا تحل التصادمات. فالكاتب المسرحي في عصر الامبراطوية الرومانية. يتحسس العالم على اعتباره ميداننا لفعل الاعمى والغاشم .. ان نتيجة الصراع تتسم بلا مبالاتها فان مجرى الحدث الدرامي لا يلعب الا دورا ثانويا، وان الحدث يجرى اعتياديا بصورة تبسيطية وبلا تحولات و معوقات مثيرة))[1] ولكثرة مشاهد الالم والرعب وسفك الدماء في ((مآسي سنيكا))، فمن ((المتفق عليه، عموما ، ان ((مآسي سنيكا)) اريد لها ان تقرأ او تتلى في تجمعات خاصة، ولم يكن في المستطاع ظهورها ضمن ما يجب ان نطلق عليه تمثيليات او فعاليات عامة))[2].

وحققت الدراما تطورا ملموسا بظهور، المأساة الشكسبيرية ، اواخر عصر النهضة في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وولد ((شكسبير)) في 23 نيسان عام 1554 وتوفي عام 1611، في ولاية ((اورديك)) بقرية "ستراتفورد" على اصغر الانهار التي تعرف باسم "آقون" بمعنى "نهير"[3].

وكان شكسبير((شاعرا دراميا، وشاعرا من طراز فذ، وعيه لهموم الانسان الداخلية، ومعالجتها جدليا مع هموم المجتمع الذي يمر بمرحلة انتقال وتغير من الاقطاعية الى البرجوازية – على حد تعبير الناقد البريطاني "ارنولد كيتل" – اعطاه النكهة الخاصة التي نادرا ما وجدت من بعده الا على يد قلة نادرة من المسرحيين، وفي مقدمتهم ايسن واونيل))[1] ، ولذلك يعتبر ادب شكسبير ((انعكاسا للصدمة الروحية التي مرت بها الكتل البشرية عندما واجهت الحقيقة المأساوية لعصرها))[2].

ومعروف ان ((**شكسبير**))، لم يكن ملتزما بالمبادئ الارسطية، لاسيما مبدأ الوحدات الثلاث، ففي حين اشار ((**ارسطو**)) الى وحدة الفعل ووحدة الزمن، اضاف الشراح والنقاد من بعده وحدة المكان. واصبحت تعرف بالوحدات الثلاث. وكذلك نادى

---

[1] نظرية الادب، عدد من الباحثين السوفييت: 614.

[2] مآسي سنيكا. المسرحية وتأثيرها في الماساة الاليزابيثية . ي. اف واتلنج. ترجمة ، يعقوب منصور، مجلة الثقافة الاجنبية، س10، ع (1)، 1990 : 195.

[3] ينظر، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، مجموعة من النقاد والادباء السوفييت، ترجمة ، عبد الله راضي: (المقدمة –ب).

[1] البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، رياض عصمت: 40.

[2] دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير : 84.

((**ارسطو**) بمبدا ايثار الوصف عن عرض المناظر العنيفة المفزعة على نظر الجمهور، ونصح باستخدام شخصية ثانوية، تروي احداث القتل والتعذيب. ولكن "شكسبير" تجرأ باظهار مشاهد العنف وقتل الابطال على خشبة المسرح، مما يعني تأثر المسرحية الاليزابيثية بمسرح ((**سنيكا**)). واقر ((**ارسطو**)) مبدأ فصل الانواع في التراجيديا والكوميديا الا ان ((**شكسبير**)) لم يلتزم بذلك واستطاع بقدرته الابداعية المتميزة ان يجمع بين المضحك والمحزن في مسرحياته وبالرغم من مخالفة شكسبير للمفهوم الارسطي الا انه التزمه من ناحية البطل المأساوي وطبقته الاجتماعية العليا.[3]

كان ظهور المأساة الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر في فرنسا. وابرز اعلامها ((**كورني**)) و ((**رامسين**))، ومما تميزت به الكلاسيكية الجديدة التزامها بالقواعد الارسطية او شبه الارسطية، لانها كانت تستند الى التأويلات النقدية ولاراء النقاد والشراح الفرنسيين والايطاليين اكثر من اعتمادها كتاب ((فن الشعر)) ((لارسطو)). واصبحت هذه القواعد قوانينا علمية راسخة، فرضت سلطانها على المأساة الكلاسيكية الجديدة. فكانت خاضعة لاصول فنية جامدة: قانون الوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الانواع والوزن الشعري الخاص، وكذلك التزمت باختيار موضوعاتها من التاريخ والاسطورة ولكنه عالجتها في ضوء الديانة المسيحية. يكون الابطال المأساويين فيها من اصل ملكي، او من الاشراف والامراء والقادة. انتقل الصراع من الخارج الى داخل النفس البشرية، والاختيار الحر بين الواجب والعاطفة، وبين العقل والاهواء، وكذلك المأساة الكلاسيكية ارادية، يتحمل فيها البطل مسؤوليته الواعية عن مصيره. واستبعدت المشاهد العنيفة عن خشبة المسرح كالقتل والتعذيب وغيرها. واكتفي بالوصف لانه في نظرهم ابرع واقوى تأثيرا من المشهد الحقيقي ، الذي يثير النفور والاشمئزاز عند المشاهدين[1].

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت اعمال الكاتب النرويجي ((**هنريك ابسن**)) (1828 – 1906) وقد تميزت اعماله المسرحية، ومثلت ثورة درامية في

---

[3] ينظر، المفهوم الاتراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي احمد: 63.

[1] ينظر، فن المسرحية: 132 – 133. وينظر، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة: 42.

المادة والتقنية بمعنى انها تناولت بالتجديد كلا من الموضوع والاسلوب والاخراج. وعالجت واقع الحياة الاجتماعية وما فيها من الاكاذيب والزيف. ولجأ **((ابسن))** الى كشف ادق الاحاسيس والمشاعر التي تعانيها الشخصيات بطريقة فنية وكانه يغوص في اعماقها حتى لقبه **((ديسموند مكارثي))** بالمستكشف في اعماق النفس البشرية. وابطاله شخصيات عادية تعيش تحت سماء المجتمع، لايمثلون اية بطولة خارقة، بل انهم يبحثون عن البطولة الانسانية المتواضعة، ويسعون في سبيل تحقيق حريتهم وفرديتهم وصدقهم مع انفسهم ؛ لذلك فهم يصارعون كل القوى التي تمنعهم وتقف في سبيلهم ، واذا مات البطل فان موته يعنى خلاصا له وانتصارا لحريته وفرديته.

واستخدم **((ابسن))** لغة النثر اليومية لاقناع المشاهدين بواقعية العرض الدرامي[2] وتلك الواقعية التي ادخلها **((ابسن))** على المسرح الحديث، قال عنها **((جون جاسنر))** ((لقد ارانا ابسن الكثير من الواقعية كما لو كان مجرد مصور، ولكن كثيرا من الحقيقة يكمن في ظلال الصورة ، ان شخصياته تبدو حية نابضة، لا تتكشف لنا نحن فقط كمشاهدين ، بل تتكشف لنفسها أيضا الامر الذي يدعونا الى القول بان ابسن قد اعاد خلق الحياة في مسرحياته الواقعية))[3].

وفي الوقت نفسه ، أي في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ظهرت اراء بعض النقاد والباحثين بموت التراجيديا ، ملقين اللوم على القصة الحديثة، او الجمهور الديمقراطي الحديث الذي لا يستطيع ان يتذوق بناء التراجيديا وشعرها. ويرى البعض الاخر، ان التراجيديا قد شاخت واصبحت من مخلفات عصر العنف، والزمن الذي كان فيه الانسان عاجزا عن السيطرة على قدره او تحسينه[1]. وقد راى **((جوزيف وودكروج))** ان التراجيديا اليوم، لم يبق منها شي، ولم يعد يكتبها احد سواء بالشكل الدرامي او ياي شكل اخر. وان صفة التراجيديا تطلق خطأ على الاعمال الادبية الحديثة، التي تتناول الانسان العادي ومغامراته التي لا سحر فيها، لاسيما وان نظرته الى روح الانسان ولانفعالاته تتسم بالتفاهة والانحطاط. وفي الوقت

---

[2] ينظر، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة: 81.

[3] المصدر نفسه: 99.

[1] ينظر، روائع التراجيديا في ادب الغرب ، كلينث بروكس ، ترجمة ، د. محمود السمرة: 129.

نفسه، يقصر التراجيديا على الانسان الملكي، ويقول انه في الابهة الملكية فقط تستطيع التراجيديا ان تتهادى تجر اذيالها[2].

ولم يصح ما ذهب اليه اصحاب هذه الاراء حول موت التراجيديا، ولم يصبح ادب وفن اليوم قاصرا على معالجة موضوعات السعادة والكوميديا. ويقول ((**هاينريخ فون كلايست**)): ((يقدر المرء ان يكون عظيما في الحزن، بل قل بطلا ولكنه في السعادة وحدها يكون إلها))[3]. فلو كانت هذه السعادة في متناول يد الانسان ؛ لتجاوز الادب دوامة المعاناة والشقاء الانساني فضلا عن ان كل ((الملاحم التمثيلية لا يسعها الا ان تصور نزاعا وجهدا وقتالا من اجل السعادة ولكنها لا تحتمل السعادة نفسها ابدا وهي تسير بابطالها الى آلاف المخاطر والمصاعب للوصول الى الهدف المنشود وبمجرد ان يبلغ هؤلاء الابطال اهدافهم تسارع القصة الى اسدال الستار اذ لم يعد لها شيء بعد ذلك لتظهره سوى ان الهدف اللامع البراق الذي توقع البطل ان يجد فيه السعادة قد خيب امله ، وانه لم يكن بعد بلوغه اسعد حالا منه قبل بلوغه))[4].

وفي العصر الحديث تنهض روح التراجيديا من جديد وترتدي لباس الحداثة على اثر التطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ويرى ((هربرت ج. مولر)) ان التراجيديا الحديثة لابد وان تختلف عن التراجيديا القديمة لان الحضارة الحديثة قد اثرت في معارفنا ووعينا وثقافتنا ، وبالتالي تكون التراجيديا في احسن حالاتها عندما تكون حديثة بكل ما في الكلمة من معنى[1]. وقد اصيب الاتجاه المتفاءل بموت التراجيديا بانتكاسة شديدة أثر الاحباطات والازمات، التي مر بها الانسان الحديث، اذ لم يعد واثقا انه السيد الحر الذي يسير قدره. وان الحروب والثورات التي خاضها الانسان الحديث اخذت تحطمه، وهو يجاهد ببطولة وبتصميم، من اجل احرازه نصرا حاسما على كل العوائق التي تقف في سبيله. وقد احيا كثيرون من كبار كتاب العصر الحديث أمثال: ((**ابسن ، ارثر ميلر، ت. س. اليوت، واونيل**)) ، التراجيديا

---

[2] ينظر، خمسة مداخل الى النقد الادبي ، مقالات معاصرة في النقد، ويلبرس سكوت ترجمة د. عناد غزوان وجعفر صادق: 143 – 144.

[3] المأساة ، موسوعة المصطلح النقدي ، المجلد الاول ، ترجمة ، د. عبد الواحد لؤلؤة :23.

[4] قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوه : 419.

[1] ينظر، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة: 55.

كنوع من اشكال التعبير الفني وكذلك الروائيين، امثال((**دوستوفيسكي ، وهاردي، ومالرو، وكامر، وفوكنر ، وجرين**))، فهؤلاء لولا الجو التراجيدي لما استطاعوا ابداع اعمالهم الروائية[2]. ويقول ((**مالرو**)): ((ان الرواية الحديثة وسيلة محظوظة للتعبير عن العنصر المأساوي في الانسان))[3]. وكذلك قيل ان ((**ابسن**))، هو ((رائد المأساة العصرية))[4]، فمن خلال اعماله المسرحية تجسدت هموم المجتمع الحديث وقضايا الانسان المعاصر، لاسيما في ((**بيت الدمية" و "الاشباح" و "عدو الشعب" و "البطة البرية**)).

وجمال المأساة ينبع من انسجامها والتلاحم التام ما بين عناصرها، والمأساة كما يرى ((**انطوان معلوف**)) ((مسرحية يبلغ كل عنصر فيها تمامه، فيتوحد فيها... البطل بمصيره، ومصيره بطبعه وقناعته الذاتية، وروح التخطي (تخطي البطل لروح المساومة والحل الوسط والـ "بين بين") بروح الاحتفال، والشعر بالعمل، والزمن بالحدث، والحدث بالاسلوب، والنقيض بنقيضه في حقيقة واحدة
(المفارقة)، والمشاهد بالبطل (التعاطف)، مما يبعث في المشاهد بعد انفراجا عميقا كاثرسيس))[1]. واذا كان التعريف يقصر المأساة على المسرح، فليس معنى هذا ان كل مسرحية مأساة ؛ ذلك ان المسرحية اذا افتقدت روح التخطي في البطل المأساوي ، واقتصرت على عرض المعاناة المأساوية معاناة سلبية، فانها لا تشكل مأساة. ومن الامثلة على المسرحية المأساوية مسرحية ((**شاترتون**))، التي كتبها الشاعر الفرنسي ((**الفريد دي فيني**)) وتدور حول شاعر شاب عانى باكرا مأساوية الوضع البشري فمات منتحرا، فالمسرحية ليست مأساة، فقد قال عمها مؤلفها، انها ((دراما فكرية... فقد أردت آن اظهر رجلا روحانيا يخنقه مجتمع مادي))[2].

واليوم نستطيع دراسة المأساة في الرواية، لان الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، تجسد بصورة اعمق، في بعض الحالات، روح المأساة اكثر مما

---

[2] ينظر، روائع التراجيديا في ادب الغرب: 130، وينظر ، فن المسرحية: 154.

[3] المأساة في الادب ، صالح الرزوق: 111.

[4] المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: 156.

[1] المدخل الى المأساة: 305.

[2] ينظر، المصدر نفسه: 138.

فعلته الدراما في هذه السنين[3]. فقد استطاعت الرواية ان تخلق ابطالا مأساويين، يتحدثون باسم الانسانية وضميرها، ويجسدون واقع الانسان المعاصر، منهم: **((راسكولنيكوف، وآل كرامازوف لدستويفسكي، وجوليان سوريل في رواية "الاحمر والاسود" لنستندال، وميرسو في رواية "الغريب" لكامو))**... لذلك فأننا نستطيع القول ان رواية المأساة مشروطة بخلق البطل المأساوي وهؤلاء الابطال ممن يقفون على قدم المساواة مع ابطال مآسي المسرح. والماسي ((تسمى عادة باسم الشخصية الاساسية فيها مثل "اوديب" و "ميديا" من الماسي اليونانية، و "هاملت" و "لير" و "عطيل" و "ماكبث" من ماسي "شكسبير"... والبطل هو الذي يخلع على المأساة اهميتها ويشيع فيها نغمتها))[4]. كما ان الاساس في المأساة يبدو جليا ((في مقاومة قوة انسانية ذات ابعاد متناهية العظم، لقوة اعلى منها واشد قوة ، وهكذا ينتهي البطل الى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الانساني، او بالاحرى بسبب رغبته في المعرفة او رغبته في السلطان المطلق))[1].

ومما ساعد الرواية على تقديم المأساة، تفوقها من ناحية التقنية الروائية، ذلك ((آن انتصارها كان دائما يعود الى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح آن يتناولها آلا تناولا سريعا))[1]. ويقول **((مري كريكر))** ((ان المأساة الحقيقية في ايامنا يمكن ان نجدها في الرواية حسب، لان نمطية الدراما تكبت إحساسنا الكامل بالكارثة... الرواية تعطينا احساسا صحيحا بالانسان في مواجهة كاملة مع الكون))[2] وللمأساة اثر جمالي وفلسفي وخلقي يتيح لها فرصة التعبير عن نفسها في الاسطورة والرواية[3]. ويرى الكاتب **((كونستانتين فيدين))** انه ((لا يوجد في الادب ضرب يستطيع ان يشمل الروح الانسانية بهذا الشكل اللانهائي من وجود الانسان وفي مثل هذا الشمول كالرواية))[4] .فضلا عن ان الرواية استطاعت استيعاب مفاهيم المجتمع

---

[3] ينظر، المأساة ، 65.

[4] علم المسرحية ، الاردس نيكول، ترجمة ، دريني خشبة: 219.

[1] المصدر نفسه: 224.

[2] نظرية الادب، رينيه ويليك، اوستن وارين. ترجمة محيي الدين صبحي: 292.

[3] الماساة ، موسوعة المصطلح النقدي: 146.

[4] ينظر، تاريخ الرواية الحديثة. ر.م. البيريس، ترجمة جورج سالم: 249.

[5] الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. د. مكارم الغمري: 12.

الرأسمالي ، الذي ولدت في ظله وصاحبت تطوره ، واتاح لها في الوقت نفسه ، فرصة النمو والانتشار والتطور ، اذ تعزى معرفة القراءة والكتابة والطباعة واقتصاد السوق الى نشوء الرأسمالية في الحقبة التي ظهرت خلالها الرواية ، وكذلك برزت النزعة الفردية في الرواية ، التي وحدت بين ارتياد ما هو فردي وما هو اجتماعي ، وبين ارتياد ما هو خاص وما هو عام . وهذا المزج بين التدفق الاجتماعي والتاريخ الواسع مع ما يصاحبه من الرؤى الاشد نفاذا وحدة للحياة الخاصة الخفية والى العلاقات المتداخلة بينها ، مما يمد الرواية بالقوة والديمومة والاستمرارية . [5] . فعالم ((الرواية ليس مجرد نقطة اختلاف ، بل هو عالم معقد ومتشابك يشمل جميع تفاصيل السلوك والتصرف

الانساني في المجتمع)) [1] ولم تتجاوز الرواية الدراما الا بمعنى ، انها قد اخذت مكانها كشكل ادبي اكثر انتشارا ، وقد اتخذها كبار الكتاب في القرنين الماضيين ، وسيلة فعالة ومؤثرة في التعبير عن مشكلات الانسان المعاصر ، اذ تتميز بالمرونة والتنوع اكثر من أي شيء يمكن تقديمه على المسرح [2].

---

[6] ينظر ، مدخل لدراسة الرواية ، جيريمي هوثورن ، ترجمة ، غازي درويش : 14-16 .

[1] الرواية التاريخية ، جورج لوكاش ، ترجمة ، د- صالح جواد الكاظم : 196

[2] ينظر ، الدرامة والدرامي ، تاليف ، س . دبلوم . د وسن ، ترجمة ، د. عبد الواحد لؤلوة : 133

الفصل الاول

الماساوية في الرواية العربية الحديثة

((المدخل))

مارس الاسلوب الفرنسي الكلاسيكي في القرن السابع عشر تاثيرا طاغيا على الادب الاوربي كله ، والذي أكد مبدأ الفصل الحاد بين الاساليب والاجناس الادبية، وبعد العنصر المأساوي عن العناصر اليومية الواقعية. ولم تخف وطأته وتأثيره الا تحت معاول الرومانتيكية عندما اختلفت الظروف الاجتماعية والفكرية وبعد مضي مدة طويلة استطاع الادب فيها آن يكسر القيود التي فرضت عليه ويجمع النغم المأساوي الجاد الخطير بالتفصيلات الواقعية[1]. والرواية المأساوية تركز على معالجة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخضوع الشخصيات المأساوية لهذه الظروف والاستكانة لها ؛ ذلك ان الشخصية المأساوية ((مأساتها قادمة من الخارج، اما البطل التراجيدي فمأساته قادمة من الداخل. ولاشك آن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معا، ولكن السيادة للقوى الخارجية في الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة في الداخل عند البطل التراجيدي. لهذا السبب من الممكن ان توجد اكثر من شخصية تراجيدية في العمل الفني الواحد بينما لا يوجد اكثر من بطل تراجيدي في العمل الفني الواحد ايضا... البطل التراجيدي الذي تنبع صفاته من ذاته وقضيته من أعماقه، بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم "النماذج" البشرية التي تجسد زاوية ما في البناء الاجتماعي القائم))[2]. وعجز الشخصيات المأساوية عن مراجهة ظروفها ومشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية واستكانتها الشديدة عن المواجهة والتصدي خلق منها شخصيات سلبية عاجزة تصرعها الظروف. وغاية المؤلفين من عرض هذه

---

[1] ينظر، منهج الواقعية في الابداع الادبي، د. صلاح فضل: 295.

[2] المنتمي ، دراسة في ادب نجيب محفوظ ، غالي شكري: 100-101.

المشكلات الاجتماعية، ليستحثونا على اصلاح وتغيير هذه النظم الفاسدة في المجتمع، والمأساوية في الرواية يكون مركزها متنقلا، حيث يشترك في حمل العبء المأساوي اكثر من شخصية ماساوية، ويتضمن فعلهم في الواقع مطلبا عاما، وهو ان نشارك، نحن، في حمل العبء كذلك. كما في رواية ((**نوسترومو لكونراد**))عام 1904، حيث يشترك كل من ((نوسترومو وجارلز كولد وزوجته وانطونيا وديكود)) في حمل العبء المأساوي[1]. ويكون تعاطف القراء مع الشخصيات المأساوية من غير رعب اوشفقة شديدة، بل بمشاركة وجدانية انفعالية قد هذبتها التربية والسلوك والثقافة[2].

ومن المجحف بحق المأساة القول انها تعني اليوم ((اية مسرحية محزنة))[3] ، لان ((لعواطف التي تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد حتى لا نستطيع ان نقول انها محزنة فحسب))[4] ومن الممكن القول ان المحزن يدخل في اطار المأساوية. والمأساوية تمثل تطورا وامتدادا لنطاق المأساة، وان شكلت نوعا جديدا قائما بذاته. ويمثل الاشخاص في الروايات المأساوية رموزا او مجرد اجزاء فحسب من البطل الاعظم الا وهو الانسانية كلها[5]. والشخصية المأساوية عادة ما تختار بعناية لتمثل السمات المأساوية الشائعة في المجتمع، وتجسد علاقة الفرد بالمجتمع وعلاقة المجتمع بالسلطة، في اطار الملحمة القصصية لا في اطار الدراما التمثيلية، وتعرض جزئيات الحياة اليومية ولا ترتفع الى المستوى الميتافيزيقي لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة[6].

---

[1] ينظر ، الماساة. 90.

[2] ينظر، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة: 71.

[3] معجم المصطلحات اللغوية والادبية، د. علية عزت عياد: 144.

[4] المسرحية نشاتها وتاريخها واصولها، عمر الدسوقي: 305.

[5] ينظر، علم المسرحية: 231.

[6] ينظر، المنتمي: 102.

المؤثرات الاجتماعية والشخصية المأساوية

تعرض رواية ((**زقاق المدق – 1947**)) للرؤائي المصري ((نجيب محفوظ)). زقاق المدق 1947 احد الاحياء الشعبية بمدينة القاهرة، وتصور شريحة من شرائح المجتمع المصري انذاك، تواجه ظروف الحرب العالمية الثانية وويلاتها وقسوة الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية. و ((الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ الى اعمق ابعاد الماساة المصرية، لانه رآها ترتبط بمأساة الاسرة الانسانية المتشابكة))[1]. وشخوص هذا الزقاق على تمايزهم وتناقضهم يساهمون في صياغة نسيج هذه الانسانية الماساوية: شخصية ((حميدة)) فتاة الحي الجميلة ذات القد الممشوق والمزاج الشرس والمتطلعة الى الثروة والجاه وارادة الحياة خارج جدران الزقاق، اذ تصوره بعين جارحة وتصفه بـ ((زقاق العدم))[2]. وتتحسر على وجودها في هذا الزقاق، بقولها: ((وآه يا خسارتك يا حميدة، لماذا توجدين في هذا الزقاق؟ ولماذا كانت امك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب))[3]. ونظرت حميدة الى الحياة نظرة شيئية تطمع ان تكون في متناول يدها، وان افتقادها لهذا الشيء داخل بيئة زقاق المدق، دفعها الى هجره، فتقول: ((وهل الجلباب شيء يهون؟ ... ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟ الا ترين ان الاولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب ان تدفن حية؟))[4] فضلا عن هذا ((كانت تهوى مشاهدة المعروضات النفيسة من الثياب والآنية، فتثير في نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة احلاما ساحرة. ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار انه المفتاح السحري للدنيا، المسخر لجميع قواها المذخورة. فجل ما كانت تعرفه من نفسها انها تحلم بالمال، والمال الذي ياتي

---

[1] المنتمي: 133.

[2] زقاق المدق، نجيب محفوظ: 29.

[3] المصدر نفسه: 30.

[4] المصدر نفسه: 30.

بالثياب وبكل ما تشتهيه الانفس))[1]. و ((ظروف الزقاق الاجتماعية تتفاعل مع ظروف حميدة النفسية ومن هنا يتولد الاحتكاك الدرامي ويدفع بالاحداث الى نهايتها الحتمية))[2].

اما ((عباس الحلو)) فهو شاب في مقتبل العمر، هادئ مسالم، يحب الزقاق واهله، و((كان بطبعه قنوعا، عزوفا عن الحركة، هيابا لكل جديد، مبغضا للاسفار ولو ترك وشأنه ما اختار عن المدق بديلا، ولو لبث فيه مدى الحياة لما مله ولا فتر حبه له))[3]. ولعب الحب دوره في حياة ((عباس الحلو)) فانقلبت موازينها على أثر حبه لفتاة الحي الجميلة ((حميدة)) فسعى من اجل ارضاء طموحها النهم للمال الى العمل بمعسكرات الجيش البريطاني، متفكرا في احوال زقاق المدق. ورأى ان هذا الزقاق ((لا يعدل بين اهله، ولا يجزيهم على قدر حبهم له وربما ابتسم لمن يتجهمه وتجهم لمن يبتسم له ، فهو يقتر عليه الرزق تقتيرا، ويغدقه على السيد سليم غدقا،... في حين ان راحته لا تقبض الا على ثمن الرغيف، فليكن سفر، ولتغيرن وجه الحياة))[4]. وان مشاعر ((عباس الحلو)) ((تتميز بنوع من التكثيف الذهني والشعوري والحسي على نحو يبدو فيه عالمه الداخلي اقرب ما يكون الى الحس الرومانسي المندفع الذي يتداخل فيه الاحساس بالدفء والارتياح والتجدد بالتوتر والاضطراب والخوف))[5].

والتناقض ما بين شخصية ((عباس الحلو)) و ((حميدة)) واضح، وهذا ((التناقض في شخصيات العمل الروائي ليس من وحي السلوك الشخصي لتلك الشخوص فحسب بل من وحي واقعها وتركيبها النفسي والانساني))[6].

وكانت ((حميدة)) ((على رغم تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي الى القوة والجموح

---

[1] زقاق المدق : 42- 44.

[2] قضية الشكل القني عند نجيب محفوظ. نبيل راغب : 107.

[3] زقاق المدق: 39.

[4] المصدر نفسه: 41.

[5] بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان: 82.

[6] الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ، د. نصر محمد ابراهيم: 40.

والسيطرة والعراك))[1]. فلم يتحرك قلبها الجامد لاشواق حب ((عباس الحلو)). ولاذت بالصمت لكي لا يكتشف دخيلة نفسها، فهي لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه. ونجد الكثير من الشبه في الخصال بين ((حميدة)) واخوها بالرضاع ((حسين بن المعلم كرمشة))، فهو محب للمغامرة ويكره الزقاق، ويرى ان ((هذا الزقاق لا يحوي الا موتا. وما دمت فيه فلن تحتاج يوما للدفن، عليكم رحمة الله))[2]. لذا ينصح ((عباس الحلو)) بالعمل في معسكرات الجيش البريطاني، ويرى ((حسين)) في الحرب نعمة وسبيل النجاة من وهدة الشقاء والعوز.

واخوة ((حميدة)) و ((حسين)) ((ترمز الى اوجه الشبه بينهما، ومساهمتهما معا في مصير عباس الحلو... حسين وحميدة يشكلان مغامرة الزقاق في هذا العالم))[3].

ويحفل الزقاق كذلك، بشخصية السيد ((سليم علوان)) التاجر العريق، الذي خاضت تجارته غمار الحرب العالمية الاولى وخرجت ظافرة حتى اتخمتها واثقلت موازينها الحرب العالمية الثانية. و ((لعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان في الزقاق ، ومكانة صاحبها من اهله، كان اختيارا هاما في تحديد جذور المأساة فلربما كانت المرة الوحيدة التي صور فيه نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعي))[4]. والسيد ((سليم علوان)) به شره الى الجنس شراهته الى المال، فهو ((رجل يستغرقه العمل نهارا، والغريزة ليلا))[5]. وهو صاحب الصينية ذات الوصفة السحرية، ((التي تفنن في صنعها اله الجنس في الاساطير لاريب... انها تعيد اليه الشباب والحيوية لدرجة مثيرة، لدرجة ان يصيب امرأته الاشمئزاز والتقزز))[6]. فكان هذا كفيل بان يوجه انظاره صوب ((حميدة)) مختلقا الحجج المختلفة، فيقول: ((هي مسكينة وفقيرة ولكن الرغبة لا ترحم واسفاه، والنفس امارة بالسوء... وقال لنفسه صراحة: "مالي احرم على نفسي ما احل الله لها"

---

[1] زقاق المدق: 85.

[2] زقاق المدق: 38.

[3] المنتمي: 135.

[4] المصدر نفسه: 138.

[5] زقاق المدق: 70.

[6] ازمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري: 103.

))[1]. ويكون السيد ((سليم علوان)) هنا ((في الطرف المقابل لعباس الحلو : الفقر امام الثراء، الشيخوخة امام الشباب، النهم الجنسي امام الهيام العاطفي ... كل ذلك يصوغ بداية الطريق القصير في حياة حميدة))[2]. وما كان اسهل الاختيار على ((حميدة)) في هذه الحالة، فهي ((عنوان على التهافت الاقتصادي والاجتماعي، والطموح اللاهب، والعبث المتبرم))[3]. وتوافق ((حميدة)) على التاجر، صاحب الوكالة ذو الثراء العريض ضاربة بعرض الحائط احلام ووعود ((عباس الحلو)) لها. ولكن القدر لم يمهلها كثيرا، فيسقط ((سليم علوان)) مريضا اثر الازمة القلبية، التي تعرض لها مما يقطع طريق وصولها اليه. وتشعر الشخصية الماساوية ((حميدة))، وكأن الحياة تعاندها وتكيد لها مما يدفعها الى احضان المتصيد ((فرج ابراهيم)). الذي تظن انه سيقودها الى الثراء والحياة خارج الزقاق. و ((فرج ابراهيم)) ((يحل التناقض الفني بين عباس الحلو والسيد سليم، فهو يجمع بين نضارة الشباب والجيب المتورم في آن واحد))[4]. مما يسهل على ((حميدة)) ، الانفصال الجذري عن كيان زقاق المدق الذي لا يعني بالنسبة اليها الا العدم والموت[5].

ومن شخوص زقاق المدق الذين يعمقون مجرى المأساوية فيه((الشيخ درويش)) مدرس اللغة الانكليزية الذي انقلب به الحال الى كاتب بالاوقاف، ونزل من الدرجة الوظيفية السادسة الى لدرجة الثامنة، واصبح رجلا تعيسا بعد سعادة وهجر الاهل والاخوان جميعا الى "دنيا الله" كما يسميها[6].

وهناك ((المعلم كرشة)) وما اشتهر به من الشذوذ الجنسي فلا يعجبه سوى الغلمان. والدكتور ((بوشي)) كما يطلق عليه اهل الزقاق المتكسب بالتطيب بخلع وتركيب الاسنان، الذي يساعده في الحصول على طقم الاسنان الذهبية ((زيطة)) صانع العاهات، من جثث الموتى. وقد القى رجال الشرطة القبض عليهما في اثناء سرقتهما لاحدى القبور. ولا تخلو شخصية ((زيطة)) صانع العاهات، الذي يأتيه الناس

---

[1] زقاق المدق: 73.

[2] المنتمي: 139.

[3] نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، د. علي شلق: 88.

[4] المنتمي : 142.

[5] ينظر، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 89.

[6] ينظر، زقاق المدق: 16 –17.

اصحاء ويغادرونه بعاهات صناعية، بغية احتراف الشحاذة، ومما يسهل عليهم خداع الاخرين، فيكونوا عميانا وكسحانا ومبتوري الاذرع والارجل ، من تركيز وتكثيف لحقيقة الزقاق. الذي ((يتكشف في انقلاب المعايير والقيم ، انقلاب المضمون الاجتماعي... الذي اقدم على حل مشكلة الفقر عن طريق صناعة العاهات للاصحاء... والعاهة هنا مصدر خير ووسيلة للعيش واحتيال على الاحياء))[1]. وتتعالى الهتافات من اجل انتخاب المرشح الجديد ((ابراهيم فرحات)) على انغام حفلة الطرب والرقص في السرادق ، وفي هذه الليلة، كان ظهور ((فرج ابراهيم)). ولا يخفى ما بين الاسمين من تعالق، ((فابراهيم فرحات))، من اوجه الفساد السياسي يحاذيه ((فرج ابراهيم)) احد اوجه الانحراف الاجتماعي، وكأنهما وجهين لعملة واحدة، ((الزيف السياسي والخلقي. فالقضية واحدة، تخريب الشخصية جسديا وروحيا واخلاقيا وسياسيا. اليست سرقة اصوات الناخبين وشراؤها يستندان الى الغواية والتضليل، اليست سرقة الاجساد غواية وتضليلا والباعث الخلقي منعدم في كليهما))[2]. وظهور ((حميدة)) في هذه الحفلة ومحاولة ((فرج ابراهيم)) تصيدها، دفع احد النقاد لوصفها بانها ((رمز لمصر التي اغتصبها الانجليز وفرط في حقها خونة يمثلهم مخلب القط "فرج ابراهيم"))[3]. ويرى ((**احمد الهواري**)) ، ان ((الحرب هي البطل الفعلي بتأثيرها المباشر على شخصيات الزقاق))[4]. ان الظروف السيئة التي خلفتها الحرب، هي من دفعت بابناء زقاق المدق الى الرحيل عنه، وكانت توجههم الى كنز الجيش الانكليزي، الذي لا ينفد سواء بالعمل (عباس لحلو، وحسين كرشة) او بحانات الليل (حميدة). كما ابعدت شاعر الربابة عن مركزه من مقهى ((المعلم كرشة)) بعد عشرين عاما، قضاها، يعزف وينشد فيه كل مساء. وكانت الغلبة لمنافسه جهاز الراديو الذي جاء مع الحرب العالمية الثانية ، وركب في المقهى على اثر مطالبة الزبائن ورغبة ((المعلم كرشة))، وعلق الشيخ ((درويش)) على هذا الحدث بقوله : ((ذهب الشاعر وجاء المذياع. هذه سنة الله في خلقه. وقديما ذكرت

---

[1] البطل المعاصر في الرواية العربية ، احمد الهواري: 115.

[2] المصدر نفسه: 120.

[3] المصدر نفسه: 122.

[4] المصدر نفسه: 122.

في التاريخ وهو ما يسمى بالانجليزية (history) وتهجيتها ...))[1] وتعليقات الشيخ ((درويش)) تتردد هنا وهناك وكأنها صدى صوت منشد في الكورس الاغريقي.

وآثار الحرب لم تقتصر ((على المسائل الجزئية ، كما هو الامر في ذهاب صبي المقهى الى السينما، وجلاء شاعر الربابة عن المقهى، بل تعداها الى تهديد الانسان الهانئ المطمئن، الآمن في سربه، والاطاحة بمثله ومواضعاته الاخلاقية بل بحياته نفسها))[2].

ولا تبعدنا الرواية العراقية **((النخلة والجيران))** عام 1966، **((لغائب طعمة فرمان))** عن جو الحرب، فهي تهتم ايضا بموضوع الحرب، وتصور المجتمع العراقي ابان الحرب العالمية الثانية، من خلال تسليط الضوء على احد الاحياء الشعبية في بغداد، التي تحفل بطبقة اجتماعية فقيرة تعاني سوء الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ((بمعنى أن الرواية قدمت "الطبقة" الاكثر تعرضا للاستلاب والقهر، لطبقة التي لا تطحنها حروب العدوان فحسب، بل وتواجه كافة اشكال القهر في الداخل، عندما تكيل لها البرجوازية التجارية ضربات متتابعة في الغلاء الفاحش والتلاعب بقوتها البسيط))[3].

وهذه الرواية تذكرنا بعالم الروائي الكبير ((نجيب محفوظ)) في رواية ((زقاق المدق)). فكلتاهما ((تتحركان من ارضية واحدة، ومن توقيت تاريخي واحد، وتستمدان نماذجهما البشرية من اجواء متشابهة تماما، بل لتحس بالكثير من الشخصيات الروائية في ((النخلة والجيران)) تمتلك الكثير من صلات القربى

والتماثل بشخصيات زقاق المدق))[1].

---

[1] زقاق المدق: 13.

[2] فن القصة، د. محمد يوسف نجم: 25.

[3] بانوروما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج: 175.

[1] معالم جديدة في ادبنا المعاصر. فاضل ثامر: 150.

وفي هذا الحي تسكن ((سليمة الخبازة)) مع ابن زوجها ((حسين)) في منزل زوجها المتوفى، وتعمل خبازة من اجل اعالة نفسها وحسين، ولكنها لا تلاقي من هذا الاخير الا التعنت والطمع، فهو يسرق النقود منها على الرغم من انها كانت تعطيه كل يوم درهما، اذ تقول : ((الدرهم اللي تاخذه كل يوم ما يكفيك.. والمركة والتمن اللي تتغدى بيها وتتعشى متشبعك))[2]وحسين يتقصد القسوة في معاملتها. فتحدث نفسها بمونولوج داخلي ((هالمرة يعيرني بحوش ابوه، هاي اخرتها ست سنين اشتغل واكسيه واطعمه وبالآخر يريد يطلعني من الحوش. اوف!... مرة الاب ماكولة مذمومة))[3]

و ((حسين)) هنا يرتدي اوصاف شخصية ((حسين كرشة)) في زقاق المدق، فهو عاطل يقضي اوقاته بالتسكع في الشوارع وبدخول دور السينما، لكن هنا يحاول القاص ان يضفي بعض التغيير على جوهر هذه الشخصية، لتطالعنا بوجه ((عباس الحلو)) في زقاق المدق ((فكلاهما يشده ذلك الحب العنيف الصادق تجاه البطلة تماضر، وحميدة، وكلاهما يندفع نحو المجهول، عير المغامرة، او الموت. والجريمة من اجل تحقيق حلم الفارسة القاسية))[4].

وقد يترجح الدافع الى هذا التغيير بقول ((**تشيرينشفسكي**)) ((انه لامر صعب ان تكتب رواية بلا حب...))[5].

"تماضر" تلك الفتاة التي صادفها ((حسين))على باب سينما الرافدين، ورافقته هربا من اهلها، الذين حاولوا اجبارها على الزواج من تاجر ثري كبير السن، وتقول مصورة ظلم اهلها: ((جانوا يريدون يلبسوني عبايتي، ويدزوني للعمارة))[6]. واستأجر لها غرفة تقيم فيها، وكان يزورها من حين لاخر حتى فأجاته برغبتها الى الانتقال الى غرفة اخرى لما تلاقيه من الخوف والذعر لاعتقادها ان اهلها يتربصون بها. وبعد ايام قليلة، انتقلوا الى غرفة اخرى في منزل الخالة ((نشمية)) وكانت

---

[2] النخلة والجيران، غائب طعمة فرمان: 6.

[3] المصدر نفسه: 7.

[4] معالم جديدة في ادبنا المعاصر: 152.

[5] قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة د. جميل التكريتي: 93.

[6] النخلة والجيران: 101 ، وينظر: 123.

((تماضر)) على معرفة بهذه المرأة ايام صغرها. وحكاية ((نشمية)) تشابه حكاية تماضر. فهي ايضا قد احبت في صباها، وكان شابا مولعا بالحمام وطيارة ام السناطير، ويسكن في بيت زوجة ابيه. ولهذا لم يوافق اهلها على تزويجها منه، واجبروها على الزواج برجل من اختيارهم ولم يكن يحسن معاملتها[1]. وعندما عرفت ((نشمية)) قصة لقاء ((تماضر وحسين)) اخذت تحث ((تماضر)) على المطالبة بالكثير مما ارهق "حسين" ودفعه الى انفاق الكثير من مدخراته، التي ورثها عن ابيه، والمؤتمنة عند ((صاحب ابو البايسكلات)) ، ثم اضطر الى البحث عن العمل في ثكنات الجيش الانكليزي ولم يوفق في ذلك وضاعت ايام انتظاره مع العاطلين سدى.

اما ((سليمة الخبازة)) فقد ظهر في مسرح حياتها، ((مصطفى الدلال)) الذي اغراها باحلام الثراء، وروض هذه الامنية في نفسها بما يضفيه على كلامه من نفحة الايمان والتدين بما يخدم مصالحه. وكان مشروع "الفرن" الذي وضعت فيه اموالها وهما من صنع ((مصطفى الدلال)) نسجه باحكام من اجل احلامه في الثراء فضلا عن تجارته بالمواد المسروقة من معسكرات الانكليز "السوق السوداء".

وشخصية ((مصطفى الدلال)) ((لا تعزل عن نماذج كثيرة في البورجوازيات الصغيرة، حيث تعيش هذه وضعا ازدواجيا وتمارس ثنائية واضحة في السلوك، وغالبا ما تكون هذه الثنائية ممتدة بين ما يبطن وما يظهر، فهو عندما يتحرك امام الناس وسليمة الخبازة يبدو بوجهه التجاري السمح الهادئ، الرصين ، التقي، الورع المهذب في حين ان هذه المسوح تغطي ما في داخله من حب للنهب والاحتيال والتزوير والاغراء.. انه يحفظ القرآن ويذكر آية او حديثا كلم ألمت به الحاجة الى ذلك لكنه يعاقر الخمرة كسكير محترف ويتقن فن الكذب ويتاجر في

السوق السوداء))[1]. واستمر ((مصطفى)) في لعبة استغلال "سليمة الخبازة" فيقول: ((... سليمة الخبازة كنز، سليمة الخبازة بيدها صنعة. والله يعلم جم دينار جوه راسها. وعدها حوش ، حوش جبير))[2].

---

[1] ينظر، النخلة والجيران: 147.

[1] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، محسن جاسم الموسوي: 69.

[2] النخلة والجيران: 177.

وهكذا عقد اواصر هذه اللعبة بزواجه منها، وتكشفت لها سريرة الرجل بعد معاشرته. وعرفت انه كذاب مخادع، وفكرت بالعودة الى عملها ومعاناتها وغالبا ما يكون ((مكيال الالم في كل فرد امر لا مفر عنه تقرره طبيعته وهو مكيال يستحيل ان يظل فارغا او يتسع اكثر من عياره... فاذا ازيح عن صدورنا هم كبير يضغط عليها... حل مكانه على الفور هم اخر، لقد كانت مادة هذا الهم موجودة من قبل، لكنها لم تتمكن من شق طريقها الى الشعور بها لعدم توفر متسع لها.. اما الان وقد توفر متسع لها فانها تتقدم وتحتل عرشها))[3].

ومما يعمق من سلبية شخصية ((سليمة)) وضعفها، موقفها من ((حسين)) عندما اراد ان يبيع الحوش ويطردها مع زوجها ((مصطفى الدلال)) ولم تحاول الاستفسار عن سبب بيع المنزل، بل وافقت ببساطة رغم تحذيرات زوجها، الذي يصرخ بها قائلا: ((سليمة انت تخبلت.. صرخ بها ثانية بخبال – متعرفين حياة النزولة شنو))[4] و((سليمة الخبازة)) امرأة مسكينة، كل من يعرفها يستغلها لصالحه بدء بحسين وانتهاء بزوجها، وحتى رفيقاتها يضحكن من سذاجتها ويسخرن من احلامها في السعادة، ويستنكرن عليها ذلك[5].

و ((الحركة الدافعة في الرواية ككل... تتلخص في طبيعة التسلق الاجتماعي وهي سمة واضحة في المجتمع عند تحوله باضطراد في اتجاه المدينة: ولهذا فالمتسلق الاجتماعي "مصطفى الدلال" ... هو نذل الرواية الاجتماعية ، ولانه كذلك فهو عمودها البنائي، تعويضا عن البطل في البناء التقليدي للرواية في

مرحلتها هذه))[1]. وتحمل الحرب رياح التغيير الاقتصادي، ونشوء الفوارق الاقتصادية في مجتمع المدينة الواحدة نتيجة ((تنافس الجماعات على موارد الارض الذي ينتهي عادة بالحرب فيما بينها، وتنمو التجارة والمال الذي يحدث فوارق وطبقات جديدة، وتصبح كل مدينة في الحقيقة مدينتين، احداهما مدينة الفقراء والثانية

---

[3] قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي: 416.

[4] النخلة والجيران: 224.

[5] ينظر ، النخلة والجيران، د. سعاد محمد خضر، مجلة الثقافة الجديدة ، ع (9)، كانون الاول 1969: 124.

[1] حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية، د. محسن الموسوي ، مجلة الآداب، س(27)، ع(12)،1979: 41.

مدينة الاغنياء وكل واحدة منهما في صراع وحرب مع الاخرى، وفي كل قسم نجد اقساما اصغر..))[2]. واصبحت الالة، ثمرة مجتمع السيد الرأسمالي الصناعي، تكتسح المجتمع الاقطاعي، مجتمع الطاحونة اليدوية[3]. ونلمس هذا في الاسلوب التقريري في الرواية، نحو ((كانت الافران، زمن العصملي، قليلة، ولما دخل الانكليز دخلت معهم))[4]. وكانت طولة ((الحاج احمد آغا)) تعكس بصورة مباشرة اثر التغيير فقد باعها صحابها، ولم يحفل بمصير ((مرهون السايس)) و ((حمادي العربنيجي)) وكلاهما يعانيان شظف العيش ، ((فمرهون)) يسكن ويعمل في الطولة، ويندب حظه لبيعها، والاخر يسكن في الخان المجاور لبيت ((سليمة الخبازة)) ، وهو مسؤول عن عائلته. وعندما اقتلعت الطولة ((تجمهر عدد من اهل المحلة قرب دكان صاحب ابو البايسكلات وظلوا يحدقون بها في دهشة وامتعاض وكأنهم احسوا بوجودها لاول مرة وبكل ما يحمل هذا الوجود من عفونة وقذارة وقبح))[5]. ويشيد معمل للسكائر على ارض الطولة سابقا. والروائي ((يطرح الصراع بين القديم والجديد دون ان يدفع بالجانبين ليمثلا نموذجين ثابتين متناقضين ، فطولة حاج احمد انما يمكن ان تكون رمزا لواقع فاسد ولحكومة فاسدة... لكنه في الوقت ذاته طرح (التغيير) كمؤثر معاكس لا يخدم الفقير والشغيل في ظل ظروف مجحفة : فقلع الطولة لتحل محلها بنايات

حديثة يعني ايضا تشريد حمادي والاخرين))[1]. ورمزية الطولة نلمسها في تعليقات ((صاحب ابو البايسكلات)) الساخطة على الحكومة مثل قوله : ((حكومتج مثل طولة حاج احمد اغا جايفة يرادلها شلع من الاساس... لتخلينه نحجي ويعتبروني نازي))[2].

---

[2] قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي: 28.

[3] ينظر، البطل المعاصر في الرواية المصرية: 24.

[4] النخلة والجيران: 66.

[5] المصدر نفسه: 86.

[1] حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة . د. محسن الموسوي ، مجلة الآداب ،س(27)، ع(12) 1979 : 41.

[2] النخلة والجيران : 88.

وتتعالى صرخات الحرب ايضا، في رواية ((المصابيح الزرق –1954، **لحنا مينة**)) – الاديب السوري – مصورا اثارها على مجتمع حي القلعة في مدينة اللاذقية الشعبية وانعكاساتها السلبية على المجتمع، لاسيما مجتمع الطبقة الكادحة، التي تعاني وتقاسي من وجود المستعمرين الفرنسيين على ارضها. وهذه الرواية ((تصور حياة جماعة من الناس البسطاء ايام الحرب العالمية الاخيرة. ومن ورائها حياة اللاذقية، وسوريا او بكلمة واحدة تصور الجو المحموم... ايام الحرب))[3].

وتتضح مأساوية الوضع الاقتصادي لهذه الطبقة من خلال الاسلوب التقريري عن وضعية الحي وساكنيه فمنهم البائع المتجول، وناقل الحجارة، وماسح الاحذية، والعامل، والاسكافي، والعاطل.. الخ. ويستطرد الكاتب في وصف الملابس التي يرتديها الرجال والنساء. وهذه الحياة باشكالها المختلفة تحياها دار ابي فارس، هذه الدار التي تمثل العالم الصغير المقابل للمدينة الكبيرة[4].

((ابو فارس)) يمثل مركز هذه الدار وباقي الشخصيات، هي اقطاب دائرة حوله، والكل فيها يحترم كلمته ويسعى الى ارضائه، ومنهم ((مريم السودا)) وزوجها ((نايف الفحل))، الذي يعمل ماسح احذية، و((صقر)) و((أم صقر))، التي تعمل غسالة، ومنظفة بيوت وناقلة ماء لاهل الحي وكانت تخشى على ولدها ((صقر)) كثيرا فلم تسمح له بالعمل، ولم يكن ((صقر)) راضيا عن نفسه. و((مريم السودا)) أيضا كانت عاطلة فلم يسمح لها ((رشيد افندي)) بالعمل في معمل التبغ الذي تعمل فيه ((ام فارس))، وهكذا حال بقية سكان الدار، حتى ((فارس)) يصبح عاطلا بعد ان اغلق المتجر الذي كان يعمل فيه، وعندها يتضح له ان البطالة وجه من وجوه الحرب المتعددة، وهو في صباه لم ير فيها الا مغامرة وحدثا غير عادي. وهكذا يوعي ((مقصود بما يريد شطب حنا مينه على كل شيء سابق لكي يدع فارس يتحرك أمامنا، ويبصر الأشياء ويتعامل معها كجديدة دون سابق معرفة، وهو بهذه الوسيلة جعله امامنا "موضوعيا" كما الغى صفات "البطولة" لديه وجعله ممكن الاستبدال باي طفل من الاطفال))[1]. والبطالة التي عاشها ((فارس)) دفعت به الى التسكع،

---

[3] المصابيح الزرق: (مقدمة الرواية– 9)

[4] ينظر، المصابيح الزرق: 28 – 31.

[1] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة: 75.

ومراقبة اثار الحرب على المدينة. فما ان اندلعت الحرب حتى تحول الفرنسيون، الذين جاء بهم الانتداب، وبثهم في كل ركن الى عسكريين محترفين ذوي رتب واختصاصات.

ويزداد وعي ((فارس)) بمأساة الخبز، عندما يخوض صراعا ضد ((حسن حلاوة)) الفران بعد ان اصبح الحصول على الخبز امرا عسيرا، على الرغم من انه مزيج من النخالة ونشارة الخشب والزوان. كان الناس يتزاحمون عليه خلال ساعات طويلة من النهار, وكان اصطدام ((فارس)) بحسن حلاوة بدء شرارة لاتساع دائرة الاشتباك فلم يعد الامر بين ((فارس)) وحسن حلاوة الفران، بل بين رجال الشرطة والشعب، بين الفرنسيين والوطنيين[2]. وكان الناس يندفعون في هذه المواجهة، ويعرفون اين يوجهون ضرباتهم بسبب شعورهم الوطني. وبالرغم من ان ((الاحداث الرئيسية تنطلق من بيت ابي فارس ، وبالذات من خلال شخصية فارس غير ان فارس لا ينفرد بالبطولة الرئيسية وانما يشركه فيها الحي كله. واذا كان المؤلف قد تنقل عبر لوحاته المختلفة التي رسمها الحي من خلال فارس تقريبا، فان مواقف الشخصيات وافعالها وتصرفاتها تعكس اهمية واضحة في الرواية))[3]. وزج ((فارس)) في السجن لمدة سنة ونصف، وعاش مأساوية واقع السجون من خلال مشاهداته ، ورای كلمات كثيرة بمعان سامية زينت الجدران بعضها كتب بالدم مثل كلمة "الحرية" ، وهناك غدت اعصابه اكثر صلابة وتغلب على التعذيب ومخاوفه ، وعلى اصوات التعذيب، التي تهز اركان السجن ومما خفف وطأة هذا الحال عليه مرافقته ((لعبد القادر)) ، المعروف بوطنيته، مما قوى عزيمته وقبضته بمرور الايام، فكان يسمع من رفيقه الكثير عن الشجعان الذين حاربوا من اجل الوطن والحرية فلم يبالوا بدماء نزفت. وفي السجن ، ((عاش فارس فتى بين الرجال، ثم صار رجلا مثلهم... انضجه ما رای وما سمع من شؤون الحياة))[1].

وبعد خروجه من السجن رای الجميع بمن فيهم والده، التغير الذي اصاب ((فارس)) ((فصلب فتوته واكتملت قوته، ونبت شاربه، واصبح يدخن)) وشغلته مشكلة البطالة

---

[2] ينظر، المصابيح الزرق: 115 – 116.

[3] تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام. د. ابراهيم السعافين: 389 – 390.

[1] المصابيح الزرق: 159.

مجددا، فعاش رحلة البحث عن عمل الا انه وجد كل شيء سائر نحو الانهيار مما دفعه الى التعلق بأمل امدته به زوجة التاجر والضابط الفرنسي الذي قتل في الحرب، ولكن هذا العمل كان مشروطا بارضاء جسدها، وفي الوقت الذي عرفت قدماه طريقا الى العمل ، كان طريقه الى فراش هذه الارملة السورة. وبتخليه عن هذه المرأة خسر العمل ، مما اضطره الى التفكير بالانضمام الى صفوف جيش الحلفاء والسفر الى ليبيا من اجل احلامه في المال، و ((ليجد فرصته في التغلب على مشكلته الفردية في العمل والزواج من رندة))[2].

وهذا الموقف ولد ازمة نفسية لديه، فهو يعرف معنى انضمامه الى صفوف جيش الحلفاء ، وما يشكله من انهيار لقيم تعلمها من والده واهالي الحي واهتزاز صورته ومكانته لديهم، و ((ان فعلته هذه تتناقض مع وعيه المكتسب بطبيعة الاقطاع والاستعمار وعلاقات الاستغلال القومي والطبقي))[3]. ويرى احد الباحثين ان ((**حنا مينه**)) كان واقعيا عندما جعل دور المرأة قاصرا على القاء تنكات الزهر واصصه من فوق الابنية على الجنود الفرنسيين ولم يشاركن في المظاهرات[4]. وهذا الرأي قاصر لان الكاتب صور في اكثر من موضع في الرواية مشاركة النساء في التظاهرات ودفع بهن الى المقدمة: ((وتحرك الحلبي والجماهير خلفه، وسار الجميع من صحن الجامع الى الشارع. ولحقت بهم النسوة كن في المؤخرة، فصاح بهن الحلبي:

- اطلعوا قبلنا... اصمدوا فقط حتى تخرج البيارق.

وخرجت النساء مؤزرات وسافرات ، وتدافع وراءهن المتظاهرون ينشدون..))[1].

وتعرض رواية الكاتب المصري ((**يوسف ادريس**)) ((**الحرام – 1959**)) حياة طبقة اجتماعية ، يطلق عليها ((طبقة القاع في الريف المصري، وهي طبقة عمال الزراعة الاجراء او الترحيلة))[2]. فقد كانت هذه الطبقة الفقيرة الجائعة ، تعاني من

---

[2] تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام: 389.

[3] الرجولة وايديولوجيا الرجولة، جورج الطرابيشي: 89.

[4] الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، ابراهيم الفيومي: 241.

[1] المصابيح الزرق: 145.

[2] اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967، د. شفيع السيد: 211.

سوء الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية، التي تدفع بافرادها الى الرحيل بعيدا عن قراهم من اجل الحصول على العمل، الذي بالكاد يسد رمقهم، ويهدر كرامتهم ما بين افراد الريف الاخرين. ويصف الراوي هؤلاء العمال الزراعيين ((الغرابوة.. هم اكثر الناس فقرا في بلادهم الذين يدفعهم الفقر الى اللجوء الى العمل في التفاتيش البعيدة وترك دورهم وقراهم سعيا وراء يومية لا تتعدى القروش أليسوا ؟ هم ذوي الاسمال البالية، والرائحة الغريبة والخلقة الكريهة؟... وصحيح ان التفتيش يأخذ معظم ما تنتجه الارض، ولكن ما يبقى للفلاح ما يستره ، ويكسيه، ويطعمه ويجعله حتما ينظر الى الغرابوة هؤلاء نظره الى نفاية بشرية جائعة مضطرة الى الهجرة كي تعمل وتأكل وتنال حظا من الحياة))[3].

واستثمرت الشخصية المأساوية ((عزيزة)) من اجل التعبير عن ((قطاع عريض من العمال الزراعيين الذين ظلوا لفترة طويلة يعانون من مشاكلهم الاجتماعية والاقتصادية. فكان فقرهم هو سر تعاستهم وبؤسهم))[4]. ((عزيزة)) احد افراد هذه الطبقة المطحونة، كانت تعمل مع زوجها ((عبد الله) ضمن انفار الترحيلة في نقاوة دودة القطن بأرض التفتيش. وعاشا ((سنين طويلة حافلة قضاها هو وعزيزة في الغربة وبلاد الناس رأيا فيها الكثير ، وجمعا القليل، ولكنهما عاشا، وخلفا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة، عاشا يقبضان القبضية من الحاج عبد الرحيم في موسم القطن ويعيشون جميعا عليها بقية العام، يعيشون غصبا ومحايلة وبالجبنة احيانا والعيش الحاف والملح في احيان ولكنهم يعيشون والسلام))[1]. وعندما يمرض الزوج ((عبد الله)) تقع مسؤولية اعالة العائلة على عاتق ((عزيزة)) وحدها. وتقوم بتلك المسؤولية دون توان على الرغم مما تعانيه من مشقة وصعوبة من اجل توفير القوت الذي بالكاد يسد رمقهم ، وكان ((عبد الله) يشفق عليها الا انه حين هده المرض، ((قال لها : نفسي في البطاطة يا عزيزة))[2]. فكان ما تمناه عبد الله في ازمة مرضه ثمرة البطاطا ، التي صارت في جحيم معاناتهم شيئا يتمناه المرء لكن في حقيقة

---

[3] الحرام، يوسف ادريس: 19.

[4] المرأة الانموذج في الرواية العربية الحديثة ، شمس الدين موسى: 16.

[1] الحرام : 98.

[2] الحرام: 100

الامر، ان ((ما طلبه عبد الله شيئا زهيدا للغاية، وربما لو طلبه في وقت اخر لكان بلا ثمن، لكن الاقدار المنبثقة من ذلك الواقع القاحل شاءت ان يكون ثمن ما طلبه عبد الله هو حياة زوجته وحبيبته عزيزة))[3]. وفي اثناء بحثها عن البطاطا في ارض قمرين، ظهر لها ((محمد ابن قمرين)) الذي تطوع بالبحث بدلا عنها، واعطاها حبة بطاطا كبيرة، وردد لسانها كل ما تعرفه من كلمات الشكر والدعاء ((لمحمد بن قمرين)) ، الذي سرعان ما اخذ ما اعطاه من معروف، وانقض على فريسته ((عزيزة)) عندما سقطت في احدى حفر التنقيب عن البطاطا وشل حركتها. ولم تستطع المقاومة ،و ((استجمعت نفسها ودفعته وناضلت ولكنها كانت ترى ان نضالها لا فائدة منه... كما ما حدث انها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام. وشتمته، ولكن ماذا تفيد الشتائم... سكتت، وظلت تئن انين المظلوم الذي لا يخلى نفسه من مسؤولية ظلمه))[4].

هنا يتبين خضوع شخصية ((عزيزة)) لظروفها الاقتصادية والاجتماعية وحتى البايولوجية والنفسية، ولم تقاوم او تتمرد على قدرها، فكانت شخصية

مأساوية ((تخضع للظروف... التي تعذبها، دون ان تبدي اية مقاومة تجاهها))[1]. وتتحول البطاطا الى ((رمز حقيقي الى كسرة الخبز ولكنه ليس رمزا بسيطا، فقد استراحت عزيزة بين احضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الاولى، ولم تقاومه في المرة الثانية.. ذلك انه رمز مركب. يرمز ثانية الى ازمة الجنس))[2]. ويستثمر الكاتب ((**يوسف ادريس**)) الجنس في رواية ((**الحرام**)) وغيرها من اعماله الادبية من اجل ان يكون ((اطارا وخلفية لتحليل الحياة من حوله، مركزا على جوانبها

---

[3] المراة الانموذج في الرواية العربية الحديثة: 19.

[4] الحرام: 104.

[1] البيئة في القصة ، مقدمة نظرية، وليد ابو بكر، مجلة الاقلام، العدد (7)، تموز 1989: 65.

[2] ازمة الجنس في القصة العربية: 264.

الاقتصادية والمعاشية... ثم يتحول... الى امتحان العلاقات البشرية في صلتها بالقيم والثقافة))[3].

ونست الشخصية المأساوية ((عزيزة)) امر تلك الحادثة في زحمة انشغالها بالعمل مع الترحيلة، ثم ما لبث الجنين ان تحرك في احشائها واجبرها على مواجهة الفضيحة التي طالما اخفتها عن عيون الناس، وافزعها رعبها، فكان ان جاءها المخاض وجاهدت في سبيل كتم الآمها، التي لا يحتملها، انس ولا حجر ولا جان، وقد وضعت وليدها عند حافة الخليج، و ((كل ما كان يهمها أن تتخلص من هذا الورم الخبيث الذي اضناها طويلا. ولتتركه بعد هذا او ليحدث له ما يحدث، وها هو ذا الورم بعدما تخلصت منه يصرخ ويهدد بالفضيحة الكبرى. ابن سبعة شهور ولكنه حي ويصرخ))[4]. وحاصرتها صرخاته فما كان منها الا ان حاولت اسكاته فوضعت يدها على فمه وضغطت باصابع يدها ، ولم تشعر حتى وجدت الطفل ساكنا لا حراك به، وفوجئت بموته.

اما راوية ((**الاشجار واغتيال مرزوق**)) للكاتب السعودي ((**عبد الرحمن منيف**)) عام 1973، تعالج مشكلة الاضطهاد والحرية والعمل من خلال طبقات المجتمع البسيطة والمثقفة وتعرض اوجه مختلفة من مظاهر الاضطهاد واستلاب الحرية، التي تدفع بالافراد الى الاغتراب.

وتتبع الاحداث الروائية من قضية رئيسية ، وتتلاحم وتنسجم مع بعضها البعض بالرغم من ((تعايش حبكتان وقصتان))[1] فيها. القصة الاولى هي قصة ((الياس نخلة)) الرجل المزارع البسيط، والقصة الثانية هي قصة استاذ التاريخ ((منصور عبد السلام)) وقد فقد الاثنان عملهما الاصلي بسبب اضطهاد وتسلط الاخرين و ((تماسكت الاحداث الروائية ، مع بعضها، عن طريق الارتباط السببي فيما بينها، كما... هيمنة، احداث مركزية تمثلت بقيمة العمل))[2]. وهذا ما يتجسد في قول منصور : ((... العمل هو الشيء الوحيد الذي يفتش عنه الانسان، يغامر من

---

[3] وظيفة الجنس في قصص يوسف ادريس ، د. سامي بدراوي، مجلة العربي، ع 256، مارس 1980: 106.

[4] الحرام: 110.

[1] في ادبنا القصصي المعاصر، د. شجاع العاني: 234.

[2] تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد الخزاعي: 57 (اطروحة ماجستير).

اجله، حتى لو تعرض للخطر، للموت. البطالة موت من نوع اخر... شرف الانسان ان يعمل..))[3]. اما ((الياس نخلة)) ، فيقول : ((انا احب يا استاذ ان اكل لقمتي بعرق جبيني، اريد ان اعمل ولا اطيق ان اظل بدون عمل. اما اذا فشلت في عمل فاني لا اتردد ابدا في التفتيش عن عمل اخر مهما كان هذا العمل))[4]. ((الياس نخلة)) بدأ بحثه عن العمل بعد ان فقد اشجاره في الطيبة بسبب القطن الذي اجتاح اشجار الطيبة، واقبال اهالي الطيبة على زراعته بسبب الثراء المصاحب له، وصل مصير الاشجار الانتزاع من الجذور وتحولت الخضرة الى لون ابيض يكتسح اراضي طيبة. وفقد الياس اشجاره على أثر مقامرة بدأت اول الامر صغيرة وانتهت بخسارة كبيرة ، خسارة الاشجار، التي مثلت كل شيء في حياته[5]. وصارت الاشجار هي نقطة الصدام ما بين الياس واهل طيبة، واخذوا يضطهدونه حتى هرب الى الجبل، وقضى فيه اربع سنوات، ثم عاد الى الطيبة ولم يمكث فيها طويلا حتى سافر بعيدا عنها.

فالـ ((الظروف الاجتماعية حسب اراء ماركس هي التي تبعث شعور الاغتراب

عند الفرد وهذه الظروف تتجلى في انظمة وعمليات الانتاج الصناعي))[1]، الراسمالي . وتنوعت اعماله في المدينة الكبيرة ومنها عامل مقهى وماسح احذية، وعامل بناء، ووقاد حمام، واجير، ومهرب، وفي تقلبه بين هذه الاعمال يصور الطبقة الكادحة وما تقاسيه من سوء الوضع الاقتصادي.

و((الياس نخلة)) يمثل صوت الطبيعة الحرة بعيدا عن استغلال النظام الرأسمالي ويمقت عدوانية اهل الطيبة لاشجاره، و ((كل عدوانية سواء جاءت من الانسان ام

---

[3] الاشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف: 23.

[4] المصدر نفسه: 43.

[5] ينظر، المصدر نفسه: 47.

[1] معجم علم الاجتماع، دينكن ميشيل، ترجمة د. احسان محمد الحسن: 23.

من العالم هي ذات مصدر حيواني، مهما تخفت العدوانية الانسانية وارتدت من اقنعة فانها تكشف عن اصلها الحقيقي))[3].

اما ((منصور عبد السلام)) الاستاذ الجامعي في ((كلية الاداب ، قسم التاريخ من حيث الاوصاف ليس له اوصاف محددة، وكما في جواز السفر العلامات الفارقة: لا شيء يشبه عددا لا يحصى من الناس ... تجاوز الخامسة والثلاثين يدخن، يشرب ويقرأ كثيرا . له عدد من الاصدقاء ، غير متزوج))[4] ويمثل ((منصور)) وعي الطبقة المثقفة ، فالمثقف ((هو رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري العام تجاه عصره ومجتمعه))[5].

ويجسد ((منصور عبد السلام)) ازمة المثقف العربي بعد نكسة حزيران 1967، وتعدد ابعادها على المستوى السياسي والاقتصادي، فمنصور المنتمي الى الفكر الاشتراكي ، تهتز في مخيلته صورة القيم والمبادئ، اذ يقول : ((الدين، الصحة، المجتمع ، لم تعد هذه القيم تعني شيئا كثيرا بالنسبة لي، نسفت كل الجسور التي كانت تصلني بالعالم، بشاطئ السلامة، ولم يبق امامي الا ان اشرب))[6]. وهذا ما قاده الى شعور الاغتراب والضياع. ذلك ان ((القيمة التي يتعلق بها الفرد هي

التي تصنع شخصيته))[1]. وتكون المحرك الاساسي لما يتمتع به من سلوك، لكن ((منصور)) لم يستطع الصمود امام اختلال الموازين بعد الهزيمة، واثر الانسحاب والخضوع لمبدأ الشخصية المأساوية. بينما من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية ، هو بطل سلبي، ترك ساحة المواجهة، لمبادئ المجتمع والسلطة، وقرر سلوك سبيل الخلاص الفردي، في الوقت الذي كانت صفة الايجابية تؤكد على المواجهة، حتى النصر او الموت))[2]. ويرى احد النقاد ((ان منصور عبد السلام، ليس كمصطفى

---

[3] جماليات المكان، غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا: 79.

[4] الاشجار واغتيال مرزوق: 239.

[5] شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، د. عبد السلام الشاذلي: 27.

[6] الاشجار واغتيال مرزوق: 175.

[1] علم النفس والادب ، د. سامي الدوربي: 66.

[2] تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف: 62(اطروحة ماجستير) .

سعيد ابن الاحتلال، ولا حتى ابن الاستقلال، وانما هو بالاحرى ابن الهزيمة، هزيمة 1967... ان الشرق في رواية عبد الرحمن منيف الاولى، هو الشرق المستقل، ولكن المتخلف والعصر الشرقي هو عصر الاستبداد الشرقي))[3] و((منصور)) عجز عن استيعاب الواقع المحيط به، واصبح متوترا، حاد المزاج عصبيا ، مدمنا على السكر ويعيش في رفض مستمر للحياة، ورفضه نابع من رؤية مأساوية للواقع فهو لا يرى الا السلبيات فادان المجتمع وانسحب منه، والاغتراب الذي عاشه منصور جعله ينسلخ عن الجماعة البشرية، وكلما تعاظم انسلاخ الفرد عن جماعته، ازداد اغترابه، واستيقظت غريزة الموت لديه، وازداد توق الانا الى الفناء كما يقول ((**دوركايم**))[4].

و((منصور)) في اثناء رحلته في القطار وصولا الى مقر عمله الجديد مع البعثة الفرنسية، يتذكر اهم الاحداث في حياته، لنفهم سر هذه الشخصية المعذبة اليائسة ، فهو ابن اسرة فقيرة عاشت ظروفا صعبة اضطرته الى العمل منذ صغره، فعمل في محل تاجر ثم عند صاحب مكتبة، وشعر عند كليهما بالاضطهاد والاحتقار، فترك العمل عندهما وانشغل بالدراسة، وكان مثل ابيه محبا للسياسة، وقد تعرض والده للنفي ، ايام الملك، خمس سنين في الهند ولما مرض سمحوا له بالعودة ولكن توفي بعد سبعة شهور من عودته. وشارك ((منصور)) في المظاهرات من اجل القضية الفلسطينية، وراى مشاعر الحزن والمرارة بادية على ملامح الرجال والغضب يتاكلهم. وفي اثناء دراسته الجامعية، اتضح امامه الصراع الطبقي الاجتماعي، واهتمامه بالسياسة لعب دورا بارزا في فشله العاطفي، فقد احب وانهزم اكثر من مرة، ويرى احد النقاد ، ان ((مبررات ازمته السياسية واستسلامه، وهروبه... ترد في شكل مشاهد، وصور منتقاة من سيرته، انها في قصص حبه الفاشل مع النساء بسبب السياسة التي تسللت اليها ، حتى افسدتها))[1]. بالرغم من ان شخصية ((منصور عبد السلام)) المأساوية تمتلك تكاملها الداخلي الخاص بها ، الا انها تقف على

---

[3] شرق وغرب رجولة وانوثة، جورج طرابيشي: 187.

[4] ينظر، الاسس النفسية للابداع الفني، مصطفى سويف: 122.

[1] الرواية السياسية، احمد محمد عطية: 36، وينظر ، الاشجار واغتيال مرزوق: 199.

هـامش الحيـاة منفـردة وغريبـة لاسـتفحال مشـاعر الاحبـاط والتـأزم والاخفـاق فـي حياتها[2].

تصور رواية ((**السفينة – 1970**)) للكاتب الفلسطيني ((**جبرا ابراهيم**)) جبرا، احداث رحلة يقوم بها مجموعة من الاشخاص متباينى الاتجاهات والجنسيات، وشخصيات هذه السفينة يجسدون مأساوية الهروب والانسحاب من المواجهة، وهم : ((**عصام السلمان ، ولمى عبد الغني، والدكتور فالح عبد الواحد حسيب، ووديع عساف**)). فوديع عساف شاب فلسطيني ، مسيحي مثقف عاش طفولته في فلسطين، وشارك في حرب 1948 ضد الصهاينة، واستشهد فيها صديقه فائز، كما فقد الوطن[3]. وعاش مأساوية التشرد والضياع ، ومأساة الوطن السليب الذي يحيا جرحا في قلبه لا يندمل. وقد اخرجه الصهاينة من ارضه بالقوة وطرد منها، وصار يعاني لعنة هي اوجع اللعنات لعنة الغربة عن الارض، وعمل في الكويت تاجرا، وكسب الكثير من المال، لكنه يحلم بالعودة الى فلسطين حيث التلال والصخور واشجار الزيتون، ويتمنى ان يتم زواجه من الطبيبة ((مها الحاج)) ليذهبا ويعيشا في القدس. ويبدو ان موقف وديع عساف من المقاومة ، موقفا سلبيا لا يتعدى كونه مجرد حلم رومانسي جميل، ورؤيته هذه تتسم بالقصور وعدم

الوضوح، وليس فيها مؤشر على بعد نضالي او وطني[1]. الا انه لم يخسر موقفه الرافض لكل انواع الهزائم، التي لحقت به وهذا ((واقع الفلسطيني الذي يصر على ان يعوض كافة خساراته خاصة خسارته في الارض – الوطن))[2]. وبفضل موهبته الفنية في الرسم، يقوم بسبر اغوار نفسه برسوم يحملها معه، اينما رحل تصور معاناته المأساوية ، فما زالت تنتابه في الليل ذكريات طفولته وشبابه في مدينة القدس، والفن ((يعكس علاقة نوعية او جمالية بين الانسان وعالمه الطبيعي

---

[2] ينظر، مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر: 348.

[3] ينظر، السفينة، جبرا ابراهيم جبرا: 60.

[1] ينظر، جبرا ابراهيم جبرا، دراسة في فنه القصصي ، علي الفزاع: 81.

[2] الرواية في الادب الفلسطيني ، احمد عطية ابو مطر: 250.

والاجتماعي أي ان الفن صياغة للعلاقة بين الانسان وواقعه، ولا يعكس الفن صورة هذا الواقع وانما يعكس حركته))[3]. في ذهن الفنان، ولقد ((كانت رسوما مريعة... تعج بالوجوه. وجوه مشطورة، وجوه نائمة ، ميتة، خضراء، وحمراء وصفراء، حولها اقمار وشموس، واغصان ملتوية يابسة، وايد كبيرة مخيفة الاصابع))[4] ومعاناة ((وديع عساف)) تؤكد ((ان الام الماضي تؤثر على الحاضر فتجعله اشد وطأة وعلى المستقبل فتجعله اكثر مدعاة للقلق))[5].

اما ((عصام السلمان)) الشاب العراقي، المهندس المتخرج من احدى الجامعات في لندن، الذي يلجأ الى هذه السفينة هربا من عالم، لم يستطع تحقيق آماله فيه لاسيما بعد ثورة 1958، وخسارة حبيبته ((لمى عبد الغني))، بسبب قضية الثأر، التي تفصل بين العائلتين، رغم انحدارهما من اصول عشائرية واحدة فكلاهما من الجنوب. وقد عرف ((عصام السلمان)) لمى عبد الغني اثناء دراستهما في لندن، وهناك عاشا الحب والسعادة الى ان اكتشفا قضية الثأر التي تفرقهما، فقد قتل والد ((عصام السلمان))، رجل من الاقطاع، وهو ((جواد الحمادي)) عم ((لمى عبد الغني)) . و((عصام السلمان)) يرى في حادثة القتل هذه لعنة الالهة التي تطالب بالانتقام، ولم تكتف بابعاد ابيه عن البيت والاسرة، بل طالبت بالمزيد فجعلت من حبه للمى مستحيلا، اذ تزوجت ((لمى)) بعد رجوعها الى بغداد من الدكتور ((فالح عبد الواحد حسيب)) ، المنتمي الى طبقتها الاقطاعية المتنفذة، هذه الطبقة التي تنهار عقب احداث ثورة 1958، وكذلك عائلتها فيزج بأبيها في السجن، ويهرب اخوها الى سوريا، وهي تعاني من الحقد والشماتة، وتحاصرها عيون الاخرين. وتمتنع عن قراءة رسائل ((عصام السلمان))، لانها تراه احد المنتمين الى هذه الثورة بغية الاحاطة بطبقتها الاقطاعية. وهناك من يرى ان العقيدة الثورية التي يعتنقها عصام السلمان هي السبب الحقيقي لانقطاع صلته بلمى وليست الجريمة، التي ارتكبها والده منذ

---

[3] قضايا في الادب والنقد، د. ماهر حسن: 271.

[4] السفينة : 73.

[5] التخلف الاجتماعي في مدخل الى سيكولوجية الانسان المقهور، د. مصطفى حجازي: 65.

زمن بعيد، فقد كان بامكان ((لمى)) ان تتجاوز تلك الحادثة، فهي ليست من النوع الذي يستسلم واذا صممت على شيء فلا يردها احد[1].

و ((لمى عبد الغني)) لم تستطع نسيان ((عصام السلمان)) لذا نراها تقرر السفر مع زوجها في ذات السفينة التي حجز فيها ((عصام(لترتب لقاء معه، في حين يدعو زوجها الدكتور((فالح عبد الواحد حسيب)) ، حبيبته ((اميليا فرنيزي)) الى هذه الرحلة، وتأتي بصحبتها ((مها الحاج)) مع خطيبها ((وديع عساف)) ويرى احد النقاد ان عصام ((هو بطل الرواية لا منازع، بمعنى انه الشخصية المحورية الفاعلة في الاحداث))[2]. اما ((وديع عساف)) فشخصيته تمثل ((دور الضمير الذي يرقب الاحداث والعلاقات في الرواية))[3].

ويفاجأ ((عصام السلمان)) بتدبير لمى، وبحقيقتها السادية كما يقول عنها، ويتهمها بالمكر والخداع ويشبهها بآلهة الانتقام في مآسي الاغريق، التي تفسد عليه كل شيء حتى في هروبه، الهروب الذي يرى وراءه دوافع كثيرة اهمها فشله في الفوز بلمى[4]. والسادية توجد كذلك بدرجة ((بسيطة عند الاسوياء... ويظهر ذلك في حالات العض والضغط او القرص او الصفع... وقد يكون نفسيا بانزال الألم بالطرف الاخر من ثنايا تعامله معه))[5].

و((لمى عبد الغني)) بساديتها المتهورة، تكون الضربة القاضية المميتة لزوجها ((د. فالح حسيب)) الذي كان يعاني مأساوية الانهيار الطبقي، اذ تراجعت طبقته الاجتماعية اثر ثورة 1958. ووجد نفسه فجأة على هامش المجتمع، يطلب الاستكانة الى الراحة والتأمل، ويجد صعوبة في الاندماج مع الاخرين لاسيما وهو من النوع ((الانطوائي الوجداني... شديد التأثر، بالغ الحساسية، رغم انعزاله عن الاخرين، لكنه مرهف الحس، دائم الحزن في ذاته وتطغى عليه مشاعر الاسى))[1]. ولا يرى

---

[1] ينظر، الى ان تتجه سفينة جبرا؟ دراسة نقدية، غالب هلسا، مجلة الثقافة ، ع (10)، السنة (7) ، 1977: 92.

[2] جبرا ابراهيم جبرا، دراسة في فنه القصصي: 116.

[3] المغامرة الروائية ، جورج سالم: 187.

[4] ينظر السفينة: 5.

[5] علم النفس في الحياة المعاصرة، د. عبد الرحمن بدوي: 80، وينظر ، السفينة : 176.

[1] القلق والتوتر واثرهما في الابداع عند الادباء ، د. عبد علي الجسماني، مجلة كلية الاداب، جامعة صنعاء، العدد (18) السنة 1995 : 242.

املا في المستقبل، ويتقوقع على نفسه في دوامة سوداويته مغتربا، والاغتراب ، هو عدم وجود القوة واتضاح الهدف عند الفرد المغترب أي انه شعور ينتاب الفرد فيجعله غير قادر على تغيير الوضع الاجتماعي الذي يتفاعل معه فضلا عن انه لا يستطيع توجيه سلوكه واهدافه[2]. وشعور الانسان بانه مرفوض او كونه عديم الفائدة ولا اهمية له، يسببان له معاناة فكرية حادة. فالانسان بحاجة الى الاندماج في المجتمع لادراك ذاته، ولان السجن الانفرادي (العزلة) اقسى انواع العقوبات التي تفرض على الانسان[3].

ويصف ((عصام السلمان)) حالة ((الدكتور فالح)) بقوله : ((ان الدكتور فالح حسيب اقلنا كلاما واكثرنا عزلة رغم استحالتها. كان يتمشى وحده او مع لمى وفي يده كتاب، واكثر من مرة رأيته جالسا في الظل الى مائدة صغيرة، والكأس امامه، وهو يكتب يمر به الناس ولا يراهم))[4].

والانسان المعزول يكون اكثر عرضة للاصابة بالعصاب والامراض النفسية ، اذ يفقد داخله الحيوية والمرح[5].

ومما ضاعف في معاناته، ودفع به الى الهاوية اكتشافه او الاحرى تأكده من امر خيانة زوجته له، مع ((عصام السلمان)) . فقد رآهما في (نابولي) عندما كان بصحبة ((اميليا فرنيزي)) مما زاد في حرجه وحساسية موقفه، وكانت قد اعتذرت عن ذهابها معه في الرحلة التي نظمها القائمون على السفينة الى (كابري) بحجة المرض. وكانت هذه الحقيقة التي واجهها هي ناقوس الخطر في معاناته الماساوية.

تعالج الرواية العراقية ((**الرجع البعيد**)) عام 1980((**لفؤاد التكرلي**)) ، الوضع الاجتماعي من خلال انتقاد التقاليد والاعراف الاجتماعية المتوارثة، فضلا عن مناقشتها الاوضاع السياسية التي مر بها العراق في احداث عام 1963، من خلال شخوص الرواية الذين يعانون وطأة الانسحاق تحت عجلة تقاليد الماضي، التي يتضح ثقلها على الشخصيات المأسوية ((منيرة ومدحة ، وفؤاد ، وحسين)) ، هذه

---

[2] ينظر، معجم علم الاجتماع: 22.

[3] ينظر علم النفس الفلسفي، جي، ف، دونسيل ، ترجمة سعيد احمد الحكيم : 159.

[4] السفينة: 36، ينظر: 183.

[5] ينظر، سيكولوجيا الاتصال والعلاقات الانسانية، د. غسان يعقوب ، جوزف طبش: 16.

الشخصيات التي تخضع للظروف الخارجية دون ان تبدي مقاومة او موقفا تلتزمه، هي شخصيات انهزامية سلبية حتى على مستواها الفكري، ويتجلى هذا في موقف ((مدحة وحسين))، اذ يقول مدحة : ((انه لا يريد أن يعتبر متمردا، ما جدوى ذلك؟ اضافة الى انه يعطل مشاريعه، التمرد يتضمن المواجهة والدخول في المعامع، وهو يستنكر كل هذا. انه يود ان يصل هدفه كالافعى الزاحفة. بالتواء وسكون وباكبر قدر ممكن من السلامة والتأكد. كلا، ليس لديه اوهام عن التمرد، هذه الكلمة زائفة لا تحمل الخير لاحد وهو لا يطيقها منذ البداية. ان كل اخلاقيات العصر لا تعارض صراحة الانانية والاستغلال والتمتع على حساب الغير والاغتناء بكل الوسائل))[1].

يتضح من خلال فلسفة ((مدحة))، فلسفة الشخصية المأساوية ومنطقها، وكذلك موقف شخصية ((حسين)) : ((تؤامه المجنون؟ التوأم الذي انحدر من هذه الافكار ذاتها، ثم اعوزته الارادة والتصميم والنظر الثاقب فتخلى عن كل شيء وترك نفسه تحمل مع التيار، جثة منتفخة طافية على سطح الماء؟))[2] وهذه السلبية تتسم بها افعالهم ايضا.

وتشكل ((فكرة العبث واللاجدوى... الفكرة المركزية في الرواية، كما ان عجز الشخصيات وسلبيتها في مواجهة الواقع... ماثلة هنا وبصورة اوضح، فكريم يسقط صريعا لفكرة العبث واللاجدوى بعد موت صديقه فؤاد، وحسين يتخلى عن اسرته ويسلك سلوكا رخيصا بدافع فكرة العبث بالرغم من ان تناوله ومأخذه لهذه الفكرة يعد سطحيا اذا ما قورن بكريم ومدحة يعيش بهدى من فكرته الذرائعية ، الانانية المنظمة))[1].

والشخصية المأساوية ((منيرة)) ، التي تقع ضحية ((عدنان)) ابن اختها ((مليحة)) الذي ارتكب جريمة الاغتصاب "السفاح" بحق خالته ((منيرة)) وتركها حطاما تواجه مصيرها القاسي في مجتمع يقدس العادات والتقاليد الموروثة. عدنان الشاب الطائش العنيف، الذي يخشاه حتى والداه ، واللذان يجهلان سبب العنف في سلوك ابنهما. وربما كان السبب في ذلك علاقاته الحزبية المشبوهة او عنفه اللا محدود فقد كان

---

[1] الرجع البعيد، فؤاد التكرلي: 118.

[2] المصدر نفسه: 117.

[1] قراءات في الادب والنقد، د. شجاع العاني: 187.

يضرب اخوته واخواته ويحتقر امه ولا يعترف لابيه باية سلطة عليه[2]. تهجم على خالته ((منيرة)) في احدى بساتين مدينة بعقوبة غير مكترث بمبادئ الدين وموانع القربى والاخلاق. واصبحت ((منيرة)) تقاسى الآم نفسية فضيعة نتيجة هذا الهجوم الغادر. واخذت تنسحب بهدوء من الحياة الاجتماعية وتفرض طوقا على حياتها، وتصور حالتها قائلة: ((لست ضحية كما تقتضي التقاليد، ولا انا ذبيحة مجهولة على جانب الطريق، ولا ريشة ، كما يقولون في مهب الريح ، اني احس باني اجمع طرفا من كل معنى من هذه المعاني، انا ضائعة بين تعاسات وقذارات يجب ألا تعلن))[3].

وبعد هروب ((منيرة)) وامها من بعقوبة تلجأ الى بيت خالتها ((ام مدحة)) وتعيش بين ابنائها في بغداد، محاولة الانسجام معهم، ومداراة جراحها، وكانت تتمنى ان تترك وشانها فلا يتدخلون في امورها الا انها تفاجأ بطلب مدحة ورغبته في الزواج منها.

وهذه الشخصية المأساوية الانثوية ((تظل تهيمن على الاحداث وعلى نيات الشخصيات الروائية ومشاعرها على الرغم من انها لا تشارك مشاركة فاعلة ومؤثرة في الاحداث، ولم تسنح لها الفرصة لتقديم وجهة نظرها الا مرة واحدة. وهي تبدو .. لنا دائما مستباحة ومستلبة وتلاحقها رغبات الاخرين ونظراتهم))[1]. ورغبة ((مدحة)) في الزواج منها ، تشكل ضغطا اخر عليها وخضوعا لرغبات الاخرين فيها. وان كانت هذه المرة تطرح بالطرق الاجتماعية المشروعة. ولم تستطع الرفض امام رغبة العائلة التي احتضنتها ، هي وامها، في اتمام هذا الزواج. ولم تستطع اخبار ((مدحة)) بحقيقة امرها، وخضعت لهذا الزواج، الذي كانت اثاره شديدة على نفسها وكذلك على ((مدحة)) الذي انسحب من حياتها بعد ليلة زواجهما الاولى، وعاش في دوامة من الذهول والصدمة، يصارع افكاره المنسابة عنها، ويقول : ((انها ليست عذراء، فهي فاقدة الشرف ويجب ان تعاقب على يديه او على يد أي متبرع اخر من العائلة . هذه المعادلة معروفة. انها تضع الشرف في عضو الانثى العذراء، وهو

---

[2] ينظر، الرجع البعيد: 198 – 199.

[3] الرجع البعيد: 202.

[1] الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر: 85.

توكل لها ان تحافظ عليه الى حين من الزمن مقرر. لماذا؟ هذا بحث اخر. لا احد يبحثه. ولكنه في صميم الموضوع. أهو السعيء لنظافة النسل والعائلة والعشيرة والامة ومن ثم البشرية كلها؟ أي عبث هذا! ولكن، لماذا ترد كلمة النظافة الى ذهنه؟))[2].

ويعيش ((مدحة)) عزلته في دار ((حسين)) بعيدا عن اهله، محاولا الاهتداء الى حل لأزمته . اما ((حسين)) فقد عانى الضياع والتسكع وحياة السكر والعربدة، متخليا عن زوجته ((مديحة)) اخت مدحت.

وعانى ((فؤاد)) ازمة تشبه الى حد كبير ازمة ((مدحة)) ، فقد عاش تجربة عاطفية متأزمة. اذ احب فتاة كانت تقطن بجوارهم من عائلة فقيرة، وفوجئ يوما برؤيتها في احد البيوت المشبوهة. وعاش ازمة صراع داخلية، ولم يتح له الوقت لحسمها بارادته الخاصة، اذ تتدخل العوامل الخارجية فيموت مصادفة بتعرضه الى حادث دهس بسيارة مسرعة، تنهي صراعه وحياته الى الابد. وعلى اثر موت ((فؤاد)) صديق ((عبد الكريم)) تتضخم فكرة العبث اللاجدوى في ((رؤية عبد الكريم)) للحياة، فضلا عن ان احباطه والمبالغة فيه، بدا متكلفا غير مبرر، ونزعته

لاستدعاء الوهن والموت مقحمة[1].

يعيش ((خالد)) الشخصية المأساوية في رواية ((ذاكرة الجسد)) عام 1993، للكاتبة الجزائرية ((احلام)) مستغانمي ذكرى الجسد الذي نزف وقطعت ذراعه اليسرى، وذكرى احلام الوطن (الجزائر)، وذكرى الحب. ومأساوية شخصية ((خالد)) تنبع من التناقضات والاضداد التي يعيشها ويستسلم لها. فقد كان مجاهدا وطنيا من اجل تحرير الجزائر، وخاض تجربة الكفاح المسلح مع المناضل ((سي طاهر)) احد الرموز المشرقة للنضال المسلح ضد الاحتلال الفرنسي للجزائر، وكان يكلف ((خالدا)) بالمهمات الصعبة والاكثر خطورة حتى جاءت معركته الاخيرة ضارية واصيب بذراعه اليسرى، وفجأة وجد نفسه خارج دائرة المعارك في مستشفى للعلاج

---

[2] الرجع البعيد: 322.

[1] ينظر، الرواية العربية النشأة والتحول، د. محسن الموسوي: 251.

في تونس وبذراع واحدة وبألم الخيبة والخوف من المجهول. ويقص ((خالد)) في ذروة انفعاله بذكرى الوطن حكاية الكثير من الشهداء الذين سقطوا في المعارك، ويقول: ((ما زلت اذكرهم، اولئك الذين تعودنا بعد ذلك أن نتحدث عنهم بالجملة. وكأن الجمع في هذه الحالة بالذات ، ليس اختصارا للذاكرة، وانما لحقهم علينا. لم يكونوا شهداء.. كان كل واحد منهم شهيدا على حدة، كان هناك من استشهد في اول معركة، وكأنه جاء خصيصا للشهادة. وهناك من سقط قبل زيارته المسروقة الى اهله بيوم واحد، بعدما قضى عدة اسابيع في دراسة تفاصيلها، والاعداد لها. وهناك من تزوج وعاد... ليموت متزوجا، وهناك من كان يحلم أن يعود يوما لكي يتزوج.. ولم يعد.))[2]. ويعجب ((خالد)) لتغير بعض المناضلين الذين شاطرهم حلم الغد والحرية والامل، فهم بعد تحرير الجزائر واستقلالها عام 1962، اخذوا يتكالبون على المناصب والسلطات، واصبحوا الجلادين الذين يزوجون بناء البلد معصوبي العيون الى السجون، ويقمعون الحرية ويعيشون دكتاتورية السلطة والحكم، حتى ((خالد)) نفسه تلوث بهذا الحال واصبح الرقيب الثقافي الذي يصادر حرية التعبير بالكلمات، بعد ان عين مسؤولا عن النشر والمطبوعات في الجزائر وعندما انتفض ورفض هذا التعتيم الفكري والثقافي، اصبح من المرتدين عن الثورة، وزج به للسجن في حزيران عام 1971 للتحقيق والتأديب. ويقول : ((هل توقعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه وتطرف احلامه انه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا ، يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي.. وحتى ساعتي واشيائي، ليزج بي في زنزانة (فردية هذه المرة) زنزانة ادخلها باسم الثورة هذه المرة... الثورة التي سبق ان جردتني من ذراعي!))[1]. وبعد ان تحول الوطن في عينيه الى سجن كبير بدون قضبان، اختار النفي والرحيل عن هذا السجن خوفا وخشية من ضياع القيم والاخلاق النضالية والسياسية السامية التي قاتل من اجلها. وفي منفاه الاختياري في "فرنسا" ابدع ((خالد)) اروع لوحاته ورسومه الفنية، فقد اختار فن الرسم من اجل عقد الصلح مع الاشياء ومع العالم الذي تغير في نظره ، لانه ايضا تغير وتشوه واصبح معطوب الجسد وبذراع واحدة . وفي احد

---

[2] ذاكرة الجسد، احلام مستغانمي: 26.

[1] المصدر نفسه: 244.

معارضه الفنية في "باريس" تعرف على ((احلام)) ابنة صديقه وقائده النضالي وسي طاهر، هذه الفتاة التي لاعبها ودللها نيابة عن والدها ((سي طاهر)) وحمل اسمها ((احلام)) على شفتيه عندما كان في غيبوبة الألم والشفاء في تونس، واليوم يرأها فتاة جميلة ناضجة تقف امام احب لوحاته اليه، لوحة ((قنطرة الحبال)) في قسنطنية، مدينته. وتكررت لقاءاتهما بعد ذلك، وقص عليها ماضي والدها النضالي واحلامه في الجزائر الحرة والمثقفة. وقد كان يشعر بانجراف عاطفته نحوها لا سيما بعد ان اكتشف فيها موهبة روائية ، وفلسفة غريبة في تفسير الكتابة، هذه الفلسفة التي عذبته وآلمته كثيرا فيما بعد. وعشقه المجنون ((لاحلام)) هز فيه قيما كان يعتقد برسوخها في نفسه، فلم يستطع مقاومة اغراء جنونه وعشقه ووقع اسيرا لقسنطنية ((احلام)) هذا الاسم الذي تتجاذبه رمزية الواقع والحلم. فاحلام كالوطن (الجزائر) الذي يمتلك اليوم موهبة النسيان بينما ((خالد)) يحمل ذاكرة تخنقه وتزيد من جراحه وكلما حاول افراغها تمتلئ من جديد اكثر واكثر، وفوجئ يوما بخبر زواجها من احد اسماء السلطة الجديدة الذين ينفر ((خالد)) منهم ويكره الاندماج في ركابهم. ولكنه رغم ذلك يوافق على حضور حفل زفافها في قسنطنية ، وتكون المرة الثانية التي يخسر فيها ((خالد)) الوطن الذي ظن انه استرده في ((احلام)) يخسره بالطريقة ذاتها. والنص ((يكثف من صور التناقض بين افكار "خالد" وممارساته، فهو يقع في نقطة توتر ، فلا يستطيع أن يتخلص من حالة التردد التي تشوب سلوكه، ولا يستطيع أن ينفصل بين ما يريد ان يكون عليه، وما يريده الاخرون ان يكون))[1].

[1] الكتابة والجسد، ثنائية الذاكرة والنسيان، د. عبد الله ابراهيم، مجلة عمان، العدد (36) حزيران 1998: 61.

نهاية الشخصية المأساوية

تتبلور نهاية الشخصية المأساوية من خلال ضياعها على المستوى المادي والمعنوي، كليهما معا، او احدهما. فقد يستمر وجود الشخصية المأساوية لكنها تخسر على المستوى المعنوي، وفي حالة موت الشخصية المأساوية فانها تذهب كما تجئ دون ان تترك اثرا يذكر.

والضياع هو حقيقة مصير الشخصية الماساوية، النابعة من ارضية الضياع الاقتصادي والضياع الاجتماعي والضياع النفسي، وقد يجسد بالقهر السياسي والفساد الاجتماعي[1].

في رواية ((زقاق المدق)) تكون نهاية ((حميدة)) بين ايدي جنود الاحتلال، اذ تتحول الى سلعة في عالم تجارة الرقيق الابيض تبيع جسدها لجنود الانكليز وللاغنياء . وفي هذا الضياع تمارس حميدة ((الموت المعنوي لذاتها الى جانب ممارستها للحياة المادية التي صارت تمثل هويتها الحقيقية كرد فعل عكسي لوجودها بدون هوية في عالمها الزقاقي القابع في الظلام))[2]. ويفاجأ عباس الحلو بسقوط حميدة، ويلقاها وقد تبدلت وتغيرت ملامح الفتاة التي احب واذا به يقابل ((تيتي)) وجه حميدة الاخر في حياة الليل، ويقرر الانتقام منها ،لكنه يسقط صريعا اثناء محاولته الانتقام من ((حميدة)) على ايدي جنود الاحتلال.

وتلقى ((تماضر)) في رواية ((**النخلة والجيران**)) الضياع نتيجة ظروف الظلم الاجتماعي، حتى تقع فريسة الاقطاعي ((عمران البستاني)). وهكذا ((فان ازمة الحرب وما تخلقه من تدهور اقتصادي واخلاقي ونفسي لا تنعكس في مأساة "تماضر" كما تنعكس في مأساة "حميدة" اذ لا نجد اثرا للحرب في صنع مأساة الاولى..))[3] واصبح الضياع يلف خطوات الشخصية المأساوية ((حسين)) ((وهبط المساء عليه وهو يضرب في الشوارع دون هدى. كان يشعر بالتعاسة والمذلة والضياع. ولم يستقر رأيه بعد على ما سيفعله ...كان لا يعرف الى اين يذهب))[1]

---

[1] ينظر ، المنتمي: 114.

[2] بناء اشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 82.

[3] المرأة في القصة العراقية، شجاع العاني: 124.

[1] النخلة والجيران: 254.

ولم يجد مرتكزا له في هذه الدنيا غير السكين معتقدا انها توفر له الحماية والقوة التي يفتقدها، وتشفى رغبته في الانتقام من اختلال توازن العالم الخارجي الا انها تتحول بين يديه الى سلاح الجريمة، ويقتل ((محمود بن الحولة)) الشقي ثأرا لصاحب ابو البايسكلات، وبذلك يقف في بداية طريق مجهول المصير.

وفي رواية ((**المصابيح الزرق**)) تطوع فارس الشخصية المأساوية في صفوف جيوش الحلفاء، عندها ندبته امه وقرر والده طرده من البيت والحي، وفقد فارس فروسيته ولجأ الى الخمر وادمنه بسرعة وكلما اصر على النسيان ازداد شعورا بالغربة حتى((رندة)) لم يستطع مقابلتها. ورأى ضياع كل شيء منه ((الاهل والحبيبة والعشيقة والكرامة... شيء واحد بقى: ان يسافر الى الحرب، ويموت فيها))[2]. وزج((فارس))نفسه في حرب لا طائل وراءها غير خسارة نفسه وهكذا جاء خبر موته من غير ان يستوقف شخوص الرواية، وكان ((الموت المعنوي الاكيد لشخصية فارس ابلغ دلالة واعمق مغزى من موته العضوى، فدلالته هي انكساره الاسيف من الداخل ومغزاه هو السقوط الاليم))[3]. ومن اجل خاتمة رومانسية دفع الكاتب، ((رندة)) حبيبة ((فارس)) الى الموت ((دون دور وظيفي في البناء الروائي لموتها، ان ((رندة)) تموت موتا رومنتيكيا ميلودراميا وبالسل))[4]. وشخصية ((رندة)) هامشية وقدمت من اجل بيان ردود فعل شخصية ((فارس)) ، اذ لم تظفر باهتمام يبرز تفاعلها مع الاحداث وتأثيرها فيها.

وبعد ان تركت الشخصية المأساوية ((عزيزة)) جثة الصغيرة عند حافة الخليج، في رواية ((**الحرام**)) ، عادت الى حياة الترحيلة، وهي تظن ان الكابوس الذي يخيم على حياتها انتهى، ولكنها سرعان ما مرضت بحمى النفاس واشتد عليها المرض، وان كانت تصر على العمل من اجل ((عبد الله)وابنائها غير ان المرض سرعان ما هزمها، وكشف سر اللقيط وامه، هذا السر الذي كشف عن اسرار اخطر تحفل بها ارض التفتيش، ورغم المساعدات التي قدمها افراد الترحيلة لها ، وكذلك ما قدمه

---

[2] المصابيح الزرق: 289.

[3] الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري: 233.

[4] عالم حنا مينه الروائي، محمد كامل الخطيب: 27.

مـأمور الزراعـة ((فكـري افنـدي)) مـن اهـالي التفتـيش الا انهـا لـم تجـد نفعـا وماتـت ((عزيـزة)). وعزيـزة كانـت قـد اختـارت الصـمت ولـم تصـرخ او تتمـرد علـى شـيء فـي الحيـاة، ويرحـل جثمانهـا بصـمت ، ايضـا، عـن ارض التفتـيش، ولـم يسـتطع افـراد الترحيلـة الصـراخ بصـوت عـال، فـالوداع الاخيـر لعزيـزة كـان يجـب ان يـتم بهـدوء وبـلا اعـلان. والضيـاع الـذي قدمتـه شخصـية ((عزيـزة)) ضيـاع سـاخر تراجيـدي فمـن اجـل حبـة البطاطـا ماتـت عزيـزة ، وقتـل الوفـاء للـزوج المـريض اثنـاء محنتـه، واصـبحت ((عزيـزة)) ((ضـحية للشـر والرغبـة والانانيـة التـي تتولـد فـي لحظـة لـدى الانسـان، فحملت عزيزة في الرواية جميع آثام واوزار المجتمع الظالم. كانت عزيزة هي المركز، والبـؤرة والانمـوذج بـداخل العـالم، واثنـاء تقـديم الكاتـب لهـا كـان يحملهـا مشـاكل تلـك القطاعـات المطحونـة والفقيـرة. مكثفـا جميـع مشـاكل تلـك القطاعـات مـن عمـال الريـف الفقراء))[1]. وحـاول الكاتـب اضـفاء هالـة اسـطورية علـى مصـير ((عزيـزة)) المحـزن ، والمؤسـف ،وذلـك بـان جعـل شـجرة تنمـو فـي مكـان وفاتهـا، وصـار النـاس يعتبرونهـا شـجرة مباركـة تسـاعدهم علـى الشـفاء. وتبـدو شخصـية ((عزيـزة)) الماسـاوية ((فـي منتهـى درجـات "اليـأس" والاستسـلام. انهـا تتقبـل اخفاقهـا باذعـان لا انسـاني. فلـيس هنـاك فعـل مضـاد، او محاولـة للـرفض والتمـرد مـن قبلهـا... وكانهـا شخصـية مازوكيـة في تقبلها لمظاهر الألم والانسحاق))[2].

وفـي روايـة ((**الاشـجار واغتيـال مرزوق**)) يكتشـف ((منصـور عبـد السـلام)) اثنـاء عمله مـع البعثـة الفرنسـية، مقتـل ((مرزوق)) صـديقه فـي النضـال السياسـي عـن طريـق الجرائـد، ويحزنـه استمرار القمـع والاضـطهاد فـي بـلاده. التـي تحولـت فـي عينيـه الـى مكـان خـانق معـاد، يغتـال احلامـه و ((احـلام)) كـل اولئـك الـذين حملـوا شـعلة الحيـاة. او ما يقع ضمن مشروعات الحياة، او بشروا بما راوا من امل

---

[1] المرأة الانموذج في الرواية العربية: 22.

[2] مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: 351.

للانسانية))[1]. وتتحول شخصية ((مرزوق)) الى رمز انساني يمثل الشعب والطبيعة، ((مرزوق ليس واحدا، مرزوق كل الناس ، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، مرزوق هو الياس نخلة الذي لا يموت))[2]. بينما ينتهي الحال بشخصية ((منصور عبد السلام)) الماساوية ، البطل السلبي، الهارب من المواجهة، الى العدمية واليأس وخيبة الامل[3]. وتتعدد الروايات حول موت منصور :((مات منصور، نعم مات تماما .. اما لماذا مات منصور ، ومتى ؟ فلا احد من الاحياء يعرف السبب على وجه التحديد ، اختلفت الروايات حول موته كثيرا، قال بعض الناس انه عطش ومات، وقال ناس اخرون ان الحزن الذي احسه وهو يخدم العسكرية جعله لا يطيق شيئا فشرب سما ومات...))[4].

وفي رواية ((**السفينة**)) فوجئ الدكتور ((فالح عبد الواحد حسيب)) بخسارة زوجته بعد ان شهد خسارته الطبقية ، مما دفعه الى التفكير بالانتحار. وقد نلمح قوة الارادة لديه، ولكنها ارادة مريضة (لان الفرد لم يكن حرا في اختيار هدفه نظرا لاستسلامه الى طغيان حافز غير صحيح ولانه سجين عاطفة عمياء))[5]. وقد ترك ثلاثة رسائل تثبت انتحاره منها رسالة باللغة العربية الى زوجته ((لمى)) واخرى باللغة الانكليزية معنونة الى ربان السفينة "هركيوليز" وكلتاهما مفتوحتان، اما الرسالة الثالثة فقد كانت مغلقة وكتبت بالانكليزية معنونة الى السيدة ((اميليا فارنيزي)). الدكتور ((فالح)) في اثناء ازمته بحث عن العزلة والانفراد بغية التوصل الى اراء صادقة مع نفسه بعيدا عن تأثير الاخرين، وقطع صلته بالعالم فلا يستمع الى وسائل الاعلام[6]، التي تشكل صلتنا بالعالم، وتساعدنا على الاندماج فيه حيث نساير العصر، وان كانت من طرف واحد، وفي اكتشافه لحقيقة جنون جده وموته في اسطنبول اثره في تعقد الامور وتشابكها في نفسه، اذ مات جده ((وهو مغلول

---

[1] رحلة الكشف والاكتشاف، ماجد السامرائي، مجلة الجديد، ع2، 1994: 10.

[2] الاشجار واغتيال مرزوق: 302.

[3] ينظر، في ادبنا القصصي المعاصر: 236.

[4] الاشجار واغتيال مرزوق: 222.

[5] علم النفس الفلسفي: 142.

[6] ينظر، السفينة : 215 – 216.

اليدين ، لانه... اصبح خطرا على نفسه والاخرين))[1]. اذا كان ((تزامن الاحداث المؤسفة تشير الى مستوى وجود معين اذ يتحول هذا التزامن الى نوع من العقاب))[2]. فان تزامن حادثة انتحار ((د. فالح حسيب)) بحادثة خانة زوجته ((لمى عبد الغني)) مما يشكل امعانا في عقاب الطبقة التي ينتمي اليها ((فالح حسيب)) ، وكذلك يرى ((فاروق وادي)) بان ((نهاية فالح حسيب هي نهاية فرد، ونهاية طبقة، وانتحاره هو انتحار له، وللطبقة التي ينتمي اليها... تلك الطبقة التي يرى جبرا انها انتحرت ذاتيا، ولم تنحرها قوى طبقية اخرى متناقضة معها ومتجاوزة لها. فهذا الانتحار وكما يرى جبرا هو النهاية المحتمة التي انقادت اليها هذه الطبقة))[3]. وبما يعتمل في نفسه من نشوة مأساوية ، ينتحر معتقدا ان في انتحاره هذا شخصية في سبيل الاخرين، ذلك النوع من الانتحار كما يرى ((دوركهايم)) ((يدفع الشخص المنتحر على الاعتقاد بان حياته اقل اهمية من حياة الاخرين الذين ينتحر من اجلهم))[4]. ويرى الدكتور ((فالح)) ان في انتحاره تضحية من اجل ((لمى)) ، اذ يقول: ((انت يجب ان تعيشي مهما يكن من امر، واما انا فقد فرغت من امري))[5].

في ظل ظروف اجتماعية وسياسية متازمة يكاد ((مدحة)) في رواية ((**الرجع البعيد**)) ان يصل الى قرار يخص علاقته بزوجته ((منيرة))، ويقرر العودة اليها، بعد ان رفض فكرة الفناء ورفض ان يخسر حبيبته ((منيرة)) من اجل مظاهر لا تمس الجوهر. فهي ((منيرته الرائقة كالسماء، لم ترد عيبها، لقد حدث لها ذلك. حدث لها. لم تفعله هي، لكنها تلك الصافية كنجمة الصباح، اختارته هو نفسه، بذاته، من اجل ان تكون له، وهذه... هي دلالتها الاصيلة، وكل ما عداها اقنعة زائفة لا علاقة لها بروحها. اقنعة الفناء التي امكنه ان يمزقها اخيرا))[6].

وفي اثناء اتخاذه قرار الرجوع الى ((منيرة))، يحدث انقلاب عام 1963 على ((عبد الكريم قاسم))، ويحسم المجتمع امره من هذه الحقبة ولكن الادهى من ذلك ان

---

[1] السفينة: 210.

[2] المسرح والوجود، هنري كوبيه، ترجمة د. نزار صبري: 44.

[3] ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، فاروق وادي: 163.

[4] معجم علم الاجتماع: 112.

[5] السفينة 219.

[6] الرجع البعيد: 363.

يكون ((عدنان)) احد وجوه هذا الانقلاب ، الذي اعاق وصول ((مدحة)) الى ((منيرة)) في اثناء اجتيازه الشارع، وسقط مضرجا بدمه يرتجف بشكل مروع على اسفلت الشارع الخالي، كما سبق وان اعاق هذا الوصول بسبب جريمة السفاح التي ارتكبها عدنان. ويموت ((مدحة)) يتصاعد ايقاع الماساوية المتناثر بشكل مثير في الرواية. التي بدأت بموت ((فؤاد)) وانتهت بموت ((مدحة)) مما اضعف لحظة موت ((مدحة)) فلم تهزنا كثيرا. وفي كلتا الحالتين يتحقق هذا الموت من خلال العوامل الخارجية، مما اضفى طابع المجانية على مصائر الشخصيات الماساوية[1]. التي تقوم على الصدفة البحتة ولا تنبع من حبكة الرواية، يعني لو ان ((مدحة)) اجتاز الطريق وعبر بسلام لالتقى بمنيرة وعندها يتغير ايقاع النهاية فتكون سعيدة. ثم ان الحوادث العرضية كثيرة الوقوع في الحياة، وتستدر العطف والاشفاق، فقد يموت البطل في حادثة تصدمه فيها سيارة فتقضى عليه، ولهذا لا يجوز للمؤلف ان يختارها نهاية لبطله[2].وتبرز ((بنية الاخفاق))[3] على المستوى الفردي والشخصي، ويتضح من خلال مصير ((مدحة)) المحزن والمؤسف بموته دون احلامه. اما المستوى الاجتماعي تتبلور بنية الاخفاق من خلال شخصية ((منيرة))، التي تجسد رمزا انسانيا له دلالته الخاصة[4]. وتتضح بنية الاخفاق على المستوى السياسي من خلال شخصية ((عدنان)).

انتهت شخصية ((خالد)) المأساوية وهي محاطة بالكثير من الهزائم والخسائر فبعد خسارته ((لاحلام)) فوجئ بمقتل صديقه الشاعر والمناضل الفلسطيني ((زياد الخليل)) والذي ظن ((خالد)) انه غريمه في حب ((احلام)) وبات يشعر انه اخطأ بجمعهما معا، واصبح ((خالد)) يعاني غيرة وحرقة وغصة افقدته صلته الوثيقة ((بزياد)) وبظروفه النضالية المعقدة وبعد سفر ((زياد)) ترك له حقيبة امانة عسى ان يستردها يوما ما. ولكن في بداية صيف عام 1982، جاء خبر موت ((زياد)) ايذانا لخالد بأحقيته في الاطلاع على تلك الحقيبة السوداء التي حملت كل ما احب

---

[1] ينظر، الصوت الاخر: 86.

[2] ينظر، المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها: 364.

[3] ينظر ، مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: 344.

[4] ينظر ، الصوت الاخر: 85.

((زيـاد)) مـن اشـيائه الخاصـة لاسـيما دفتـر اشـعاره الـذي يحمـل كلمـات لهـا وقـع الرصاص، وكذلك كان هذا التاريخ 1982 زمن الخيبات القومية[1]. وصدم في عام 1988 بخبر مقتل اخيه ((حسان)) خطأ في الجزائر عندما كان يحاول البحث عن فرصة عمل توفر له ولعائلته العيش الكريم، وتحقق جزءا بسيطا من احلامه،ولكنه يسقط عبثا على يد الجزائريين. وهكذا يضطر ((خالد)) الشخصية المأساوية للعودة الى ((قسنطينة)) هذه المرة من اجل عائلة اخيه ((حسان)) ويضطر للبقاء في الوطن (الجزائر) مكرها بعد ان فقد فيه شرعية الحلم وحمل في روحه الحزن والالم والصمت، ويقول : ((يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي ، بلهجة من اقنعوه اننا نغترب فقط لنغنى، واننا نهرب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا..))[2].

اما الشخصيات المأساوية الثانوية التي لم نتطرق الى نهايتها المأساوية في هذه الروايات، فاننا نستطيع القول، ان غالبية هذه الشخصيات المأساوية تبقى معلقة في الهـــــواء مـــــن غيـــــر وضـــــع حـــــد لمعاناتهـــــا.

---

[1] ذاكرة الجسد: 245.

[2] المصدر نفسه: 404.

الفصل الثاني

البطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة

ذكر ((**جينيت**)) ان البطل هو ((الشخصية التي يضعها السارد تحت المجهر)).[1] ولا يصبح البطل بطلا ، الا اذا امتلك كفاءة خاصة ((سلطة او معرفة او عمل)) .[2] وهذا ما سنجده في تكوين البطل المأساوي .

تطرق ((**ارسطو**)) الى تحديد صفات البطل المأساوي عند ايضاحه للأمور ، التي تثير عاطفتي الخوف والشفقة (التطهير) ويرى انه ((لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكنة لا ينتقل الى حالة الشقاء لخبثه لا لشره بل لزلة او ضعف ما ، ويكون من اولئك الذين يعيشون في عزة ونعمى ، مثل اوديبوس ثواستيس ومن ينتمون الى مثل هذه الآسر من ذوي الشهرة)) [3] . فالبطل ليس بالفاضل كل الفضيلة ولا بالشرير المتأصل في الشر ، فهو يقع في منزلة بين هذين الوصفين، فضلا عن انه فرد من الاشخاص العظام ، كالملوك والامراء وانصاف الالهة والابطال . ويكون ضحية السقطة ((الهارماتيا))، التي تغير مصيره من السعادة الى الشقاء ، مما يساعد على اثارة عاطفتي الخوف والشفقة . ويفسر ((**الاردس نيكول**)) تحديد المركز الاجتماعي للبطل المأساوي بالطبقة العليا الارستقراطية في المجتمع ((على اعتبار ان الناس يرون في البطل الملك او الامير رمزا لمصير مملكة بآسرها)) .[4] لكننا نرى ان في هذا شيئا من المبالغة ، لا سيما اذا تذكرنا مأساة ((**اوديب ملكا**)) الذي قاد ((اوديب)) الى التحري والبحث عن قاتل الملك ((لايوس)) ، مصلحة شعبه ، اذ كان الطاعون يهدد سكان المدينة ((طيبة)) بالفناء ، وعلى الرغم من الشكوك والمخاوف التي اثارها هذا البحث حول ((اوديب)) الا انه لم يتراجع في البحث من اجل انقاذ شعبه حتى اكتشف الحقيقة التي

---

(1) مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا . سمير المرزوقي ، جميل شاكر : 31

(2) ينظر معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د – سعيد علوش : 50

(3) كتاب ارسطو طاليس في الشعر : 78

(4) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة : 5

قصمت ظهره ، وانزل العقاب بنفسه . فنحن نتفق مع ما يذهب اليه ((**كليفوردليج**)) اذ يقول : ((اننا لا نشعر ان موت الابطال ينزل المخاطر بمصلحة الشعب)). [1] هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ، فاننا نرى الاصرار بان يكون البطل المأساوي من الطبقة العليا ربما جاء بسبب عنصر العلنية الذي يوفره هذا الشرط انذاك ، والذي تحتاجه المأساة كخاصية فنية في تألقها وإشراقها الانساني .

والفكره الشائعة عن صراع البطل المأساوي مع القدر المنسوب الى الالهة او القوى الطبيعية العليا وانهزامه في النهاية .[2] فكرة خاطئة ، ذلك ان هذا القدر لا يتعدى كونه نظام القوانين الاجتماعية القائمة آنذاك5 في المجتمع اليوناني ، فالمآسي اليونانية التي قدمها ((**اسخيلوس وسوفوكليس ويوبيبدس**)) ، كانت تعالج مشاكل اجتماعية فقد تناولت العائلة كوحدة اجتماعية . ويصوغ نظاما من المقدسات طبيعة العلاقات العائلية بين افرادها . ويكون الاخلال به مدعاة للعقاب ، وجزء هام من هذا النظام كان مبنيا على اعتقاد من ان الجرم الخلقي يمكن ان يورث لافراد العائلة الواحدة . والمحرمات والمخالفة والعقوبة تكون القانون الاخلاقي الذي تعتمد علية التراجيديا اليونانية . وهذا القانون لا يفترض ان الفرد عديم الحيلة او غير مسوؤل، بل يؤكد مسوؤليته ويلزمه بمواجهة عواقب اعماله . فاليونانيون كانوا يهتمون بعواقب مخالفة القوانين الاخلاقية لا بالاسباب التي ادت الى المخالفة . [1] ويرى ((**فوزي فهمي احمد**)) في مأساة ((**انتيغونا**)) ، ان (كريون ليس على حق . بل انه على باطل تماما كما كان القدر مع اوديب على باطل حين قدر علية قتل ابيه والتزوج من امه)). [2] وفي هذا شئ من المبالغة والتسرع في الحكم ، ذلك ان البطل الماساوي الارسطي يتمتع بحرية الارادة وبمسؤوليته عن الفعل .والخلق الذي يتصف بة ((هو ذلك الذي يوضح الفعل الارادي فيبين ما يختارة المرء وما ينفر منة)) . [1] ثم ان القدر ، وان كان يضع كينونة نقطة البداية الا ان الانسان ، هو من

---

(1) **المأساة : 74**

(2) **ينظر ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة : 3**

(3) **ينظر ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، حسين رامز محمد رضا : 76 – 77**

(4) **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة : 17**

(1) **كتاب ارسطو طاليس في الشعر : 56**

يحدد شكل النهاية ((فللانسان ةانما ضلع في مصيرة ومسؤوليته)). [2] اما ((اوديب)) فقد ((اقترف افعالة عن جهل ، ولكن هذة الافعال لم تكن مقدرة ، بل متنبا بها فقط . وهذة التفرقة اساسية وهامة ...ان اوديبوس حر الارادة ، وافعالة هي من صنعة ولكن الصورة التي تمت عليها افعالة هي تماما كما جاء في نبوة موحي ولفي)). [3] والنبؤة ليست قدرا ، وما كان لها ان تتحقق لو ان اوديب اصغى لها جيدا ، وكبح جماح غضبة ، ولم يقتل ((لايوس ، فما كان علية هو تجنب القتل ، كما ((ان بعض الامور التي تبدو شبيهة بالقدر لها فعلا علاقة بالخلق ، فانها ليست حوادث قدرية بالمعنى الكامل)). [4] والصراع بين((انتيغونا ، وكريون)) يؤكد الخلاف حول القوانين الاخلاقية في المجتمع اليوناني انذاك .

وقد ذكر ((ارسطو)) ان البطل الماساوي قد يقوم على الفعل عارفا بمن سيلحقة او يكون على غير علم بهوية الطرف الاخر قائلا : (ولافضل ان يكون من يفعلة غير عارف ، ثم يعرف بعد ان يفعل ، لان الفعل يخلص من البشاعة ، والتعرف يحدث الفزع والذهول) وتفضيل ((ارسطو)) لهذة الحالة نابع من وصفة البطل الماساوي بانة لا يتميز بالخير التام او الشر التام ، بل هو يقع في منزلة الوسط بين هذين الوصفيين . ويرى ((لاسل ابركرمبين)) انة من الجائز ايضا ان يكون البطل في ماساة منطويا على الشر المحض كما في حالة ماكبث ، الذي يستحق كل ما حاق بة من الشقاء ، او منطويا على الخير ، بريئا من كل اثم كما هي حالة ويدمونة ، التي لا تستحق مما نالها من الويل شيئا . ويرى الخطا في نظرة ((ارسطو)) نتيجة حرصة الشديد على مجارة نظريتة المشهورة عن ((الوسط الحمود)) فضلا عن ان تقيدة بوظيفة الماساة (الشفقة والخوف) حد من امكانية رؤيتة للاسى

---

[2] **المدخل الى الماساة : 63**

[3] **روائع التراجيديا في ادب الغرب : 43**

[4] **التراجيديا الشكسبيرية ، أ . س . براة لي ، ترجمة ، حنا الياس : ج 25/1.**

(5) كتاب ارسطوطاليس في الشعر : 86

عندما يصلى البرئ نار الشقاء والعذاب من غير اثم ولا ذنب ، وكذلك رؤيتة بعين الانصاف حالة الشرير المنكوب ، ويعترف بانها باعثة على الاسى[1] .

وهنا تطرح مسالة على جانب كبير من الاهمية ، هل يمكن ان يكون البطل المأساوي بريئا خيرا الى اقصى حد او ان يكون شريرا الى اقصى حد ؟.

اذا علمنا ان المأساة والكوميديا انما تعالج الحالات القصوى في الشخصيات الانسانية وحالات التطرف فيها [2] يمكننا القول ، بامكانية المأساة في معالجة حالات التطرف في الخير او الشر ، عند البطل الماساوي ((فالبطل في شيء هو من بلغ بهذا الشيء اقصاه)) [3] ومن نقاد عصر النهضة من يرون امكانية وجود البطل المأساوي الخير والبريء . وهم كل من ((**كاستلفترو ، وروسي**))، اذ ((لا ضيرفي نظر هذين الكاتبين من ان يكون القديس رجلا صالحا لان يصبح بطلا في المأساة)) [4] وكذلك يذهب ((**ت.س.اليوت و برناردشو**)) ، اذ ((يومنأن ان اقل لمسة ممكنة من الالهيات في مسرحيتها مفيدة ، فهي تثير تساؤلا . وهكذا فان القديس يمكن ان يصبح شخصية مناسبة تماما لاثارة شيء قريب جدا مما تثيره تجربة تراجيدية)) [5] ويرى ((**كورني**)) امكانية عرض الاخيار او الاشرار ، ابطالا في المأساة ، ويضرب مثلا بمسرحيته ((**بوليوكت**)) ويعرض فيها القديس ((بوليوكت)) بطلا لهذه الماساة في حين يصور في مسرحيته (وردجون اميرة الباراثيين)) كليوباترا اميرة الشام شريرة خالصة . وهو يرى في عقاب الاشرار ما يؤدي الى تطهير بعض النقائص الانسانية باثارة الخوف من البطل ، والرحمة

على ضحاياه ، عن طريق المأساة الكلاسيكية الارادية الواعية [1] . وكذلك فان ((شكسبير)) عند ما صور ابطاله المأساويين فأنه ،((لم يرسم لنا قط نماذج ضخمة

---

(1) ينظر ، قواعد النقد الادبي ، لاسل ار كرمبي ، ترجمة _ د. محمد عوض محمد : 130-132

(2) ينظر ، الحياة في الدرامة ، اريك بتلي ، ترجمة جبر ابراهيم جبرا : 274

(3) المدخل الى المأساة : 25

(4) علم المسرحية : 224

(5) روائع التراجيديا في ادب الغرب : 257 .

(1) ينظر ، النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنمي هلال : 541-542

للفضيلة ، وبعض ابطاله بعيدون عن ان يكونوا اخيارا))[2] وفي الشر التراجيدي يبدو لنا البطل ((بشكل شخص المجتمع والقوانين الاخلاقية فنحن نحزن ونتالم من اجل المجتمع الذي افسدته وامرضته مثل تلك الشخصية ذات الاتجاهات الخاطئة .. الفزع من الخطيئة والفزع من الشر نفسه وليس من بعض الشريرين الذين تمرغوا في الخطيئة)) [3] . والفزع من امكانية ان تضم الوجوه الانسانية شرا بشعا . مما يزيد في حزن الانسان على ضياع الانسانية .والخوف من امكانية طغيان الشر في نفوس البشر ، مما يثير الشفقة على هذا المصير المؤلم للانسان .والكبرياء ، هو همزة الوصل او نقطة الالتقاء بين البطل المأساوي الشرير ، والبطل المأساوي الخير ، فكبرياء الشرير يدفعه الى الاندفاع والنسياق في الشر المطلق من اجل طموحاته . وكذلك البطل الخير يندفع الى اقصى نداءات الخير من اجل كبريائه ، بالرغم من تناقض الاهداف والغيات بينهما ، فالاول يسعى من اجل السلطة والمال ... الخ (الغايات الدنيوية) والثاني يسعى الى ان يسود الحق والعدل المطلق (الغايات الاخروية) [4] وقد كان ظهور مفهوم ، أثم الكبرياء ، وعقابة الحتمي من الافكار الاساسية في المأساة الاغريقية مما يؤكد ان العجرفة والغرور والخطيئة تقود الى كارثة ، وكان جمهور النظارة الاغريق يستدلون على قرب سقوط البطل من اظهار لكبريائه [5] ، وغالبا ما يثار فينا الشعور المأساوي ((من حضور شخصية على استعداد لان تبذل حياتها اذا لزم الامر، من اجل الحفاظ على شيء واحد ، هو احساسها بكرامتها الشخصية . وما نضال البطل التراجيدي من اورست الى هامات ، ومن ميديا الى ماكبث ، الانضال الفرد في سبيل نيل المكانة التي يستحقها في المجتمع . فهو حينا قد طرد من مركزه . وحينا اخر يسعى لنيله لاول مرة [1] .

---

(2) التراجيديا الشكسبيرية : ج 1 / 30

(3) موجز تاريخ النظريات الجمالية م . أ اوفسيا نيكون ، ز سيمنوفا . تعريب ، باسم السقا : 390

(4) هذا يذكرنا بشخصيات ضحت من اجل الاهداف السامية والحق والعدل في الحياة : شخصية المسيح (عليه السلام) والحسين الشهيد (عليه السلام

(5) ينظر ، فن المسرحية : 50 ، وينظر ، قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي : 180

(1) المأساة والانسان العادي ، ارثر ميللر ، ترجمة ، رياض عصمت . مجلة المسرح القاهرة ، 1969 ،نقلا عن : صورة البطل في المسرح المعاصر ، احمد العشري ، مجلة افاق عربية ، السنة (11)، اذار ، 1986 : 83

وفي القرن الثامن عشر ووائل القرن التاسع عشر ، حدث تغيير كبير على مفهوم البطل النبيل الارستقراطي ، فقد اصبح البطل انسانا عاديا من الطبقة البرجوازية او عامة الشعب ، ولقد ((جعلت الواقعية وتطور النظم الاجتماعية ، الدراما الحديثة تهبط من عالم الملوك والقياصرة الى عالم الافراد والاشخاص الواقعيين الذين يعيشون على الارض ، جعلت الدراما تقترب من هذه الشخصيات لتصف وتغوص الى اعماق نفسيات هذه الشخصيات ، لقد بعدت كل البعد عن السماء والالهة واقتربت من الحياة الواقعية و.. اصبحت مرآة عاكسة لما حولها من مشكلات وشخصيات)) [2] . وهذا ما يؤكد ان ((التراجيديا ليست امتيازا يحتكره شخصا ما))[3]

وفي القرن الثامن عشر ، وعلى اثر ظهور الطبقة الوسطى ، برز فن الرواية ، فكانت (النوع الادبي المرتبط في نشأته ونضجه ببروز دور الطبقة الوسطى ونضج مثالها الجمالي الاعلى ، فهذا النوع الادبي يستلهم ملامح ابطاله من صفات (اوساط) الناس ، او من العاديين ، وليس من العمالقة الكمل اصحاب الخوارق . وكان الانسان العادي اكتشاف الطبقة الوسطى ... حيث الاعتداد بالانسان العادي الفرد اعتدادا عظيما لاول مرة في التاريخ))[4] والرواية تركز على تصوير الفرد العادي (لانها ملحمة كفاحه ضد المجتمع وضد الطبيعة ، وبمستطاعها ان تنمو فقط في مجتمع ينعدم فيه التوازن بين الانسان والمجتمع حيث يكون الانسان في حرب مع بني جنسه او مع الطبيعة)) [5] . وبطولة هذا الرجل العادي تنبع من مجابهة قيم العالم المنهارة الزائفة ، ومكافحا ضدها بمفرده ، ومعتمدا على قواه الشخصية ، وبفضل نشاطه الجرئ المتحامل يكتسب هالة من روح البطولة ، بطولة تمثل الروح الانسانية في صراعها من اجل القيم الاصيلة ، فالشعور بالتسامي ينبع ((ليس من ناحية طبقته الاجتماعية ، ولكن من حيث كونه ، انسانا يرفض ، عكس

(2) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة : 72

(3) ينظر ، المسرح في مفترق الطرق ، جون جاسنر ، ترجمة سامي خشبة ، 1967 : 64-65- 135 نقلا عن : صورة البطل في المسرح المعاصر ، احمد العشري : 84

(4) مقدمة في نظرية الادب : 143

(5) مدخل لدراسة الرواية : 14

الاخرين ، ان يتقبل الظلم ويرفض ان تداس كرامته . من هنا جاءه الشعور بالتسامي والنبل الانساني))[1] .

وسبق وان اشرنا الى ان الرواية الحديثة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، استطاعت ان تخلق ابطالا مأساويين ، يتحدثون بأسم الانسانية وضميرها ، ويجسدون واقع الانسان المعاصر ، وهؤلاء الابطال ممن يقفون على قدم المساواة مع ابطال مآسي المسرح . وعلى ضوء البحث سنحاول تعريف البطل المأساوي ، بقولنا : البطل المأساوي ، هو البطل الذي يحمل روح التخطي (التطرف) بين جوانحه سعيا وراء اهدافه وطموحاته حتى لو كان الامر على حساب حياته ، وهو العماد الاساسي للمأساة ، ويتمتع بالارادة وبالمسؤولية عن اعماله وافكاره وتاملاته ، وبكلمة اخرى ، هو الذاتية التي تستوعب هموم الانسان والبشرية . وبدون البطل المأساوي لا تتحقق المأساة اذ تفقد رونقها وبهاءها الانساني الخالد ، وتصبح حرفا ميتا .

وعلى الكاتب المأساوي اضفاء بعض صفات التفرد على شخصية البطل المأساوي ، تشعرنا بتميزه وتفوقه على غيره من الشخصيات الثانوية ، ويتجلى ذلك من خلال الوصف دون الاسراف فيه . وقد يكون ((في شدة وضوح الرؤيا .. او قد يكون في خصوصية المحنة ، اوفي امتلاك فضيلة وهيبة خاصة))[2]

(1) صورة البطل في المسرح المعاصر ، احمد العشري : 83

(2)المأساة : 77

المبحث الاول

((مأساة الانتقام))

الانتقام ((كاعدالة شكل لانجاز سلبي ، اوعقابي ويمارسه مرسل ، يمتلك سلطة العمل المطلق كما يساهم الانتقام ، في تطوير وتغيير الاحداث الحكائية))[1] ومأساة الانتقام ((بنية مأساوية بسيطة ويمكنها ، شأن معظم البنى البسيطة ، ان تكون عظيمة القوة ، وهي بنية نجدها باقية على شكل ثيمة مركزية حتى في أشد المأسي تعقيدا . وهنا يقيم الفعل الاصلي الذي يستثير الانتقام حركة مضادة تماثلها في القوة وتعاكسها في الاتجاه تشكل نهايتها نهاية المأساة وحلها)) [2] .

عرفت مسرحيات ((**مأساة الانتقام**)) في انكلترا ، في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ونشأ هذا النوع متأثرا بمسرحيات الشاعر الروماني ((سنيكا)) وتدور احداثها حول الشخصيات الرئيسية ، ومحاولتها الاخذ بالثار ، وتتميز بمشاهد الانتحار والجنون والمناظر المخيفة الى غير ذلك من الحالات ، والمناظر التي تصور الانفعالات النفسية وتنتهي عادة بأن تثأر الشخصية لنفسها من عدوها ، وربما كانت مسرحية ((**المأساة الاسبانية**)) عام 1592 ، **لتوماس كيد** ، من اوائل مسرحيات الانتقام ، وقد تاثر ((**شكسبير**)) بهذا النوع من المأساة في مسرحيتي ((**هاملت ويوليوس قيصر**)) . [3]

وغالبا ما تعالج مأساة الانتقام موضوع القتل لا الموت ، وقصص المأساة من ((اغامنون)) الى ((مكبث)) ، من ((دوقة مالفي)) الى ((بنشيليا)) ، تجسد الدافع الى القتل . والكتاب المأساويون قلما يقدمون لنا مشاهد الاحتضار او الموت بالذات ، في حين نراهم يكثرون من تقديم مشاهد القتل . واذا كان الموت هو الحقيقة النهائية ، في العالم المأساوي ، فان اتيان القتل ، هو الفعل النهائي ، طالما ان الدرامة تعالج فن الحالة القصوى ، فهي تطلب الفعل النهائي الذي يماثل الحقيقة

---

(1) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : 218

(2)تشريح النقد ، نورثروب فراي ، ترجمة ، د- محمد عصفور : 269

(3) ينظر ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس : 180

النهائية [1] ، وقد اشار ((**بن جونسن**)) الى ان مأساة الانتقام تعالج ((الجريمة او التمرد على ما هو اعمق من هذا من اخلاقيات)) [2] .

وليس من الصواب القول ، ان البطل التراجيدي ((بطل ثوري تقدمي ، يكافح ليس من اجل ذاته الخاصة فحسب وانما من اجل تغيير شروط حياة اجتماعية جائرة)) [3] لان للبطل الثوري شروطه وخصائصه ، التي تميزه عن البطل التراجيدي ، اذ يقدم البطل الثوري من وجهة نظر النقد الاشتراكي ، وهو مرتبط بطبقته العمالية كما ان البطل يحارب في معاركه ضد اعدائه ، وضد نفسه لكي يجعل من نفسه مناضلا احسن وانسانا احسن فدوره يتجلى بمقدار ما يعبر عن الحاجات والمهام الاجتماعية ، وفي قيامه بدور القيادة المنظمة للجموع الثائرة مما يجعل من موته انتصارا للجموع ولو على المدى البعيد . وموت البطل الثوري يثير مشاعر الحزن والغضب [4] . على العكس من مفهوم البطل المأساوي ، اذ يعتمد على فرديته الخاصة ، وارادته الشخصية ، وحرية افعاله ، مما يضفي على تكوين البطل التراجيدي ، تكوينا ذاتيا اكثر منه موضوعيا ، وهذه الفكرة اكدها ارسطو واتبعه علماء التحليل النفسي ، اذ يرون انه ذات تمر بتجارب يمكن ان نمر بها نحن ، لذا فهو بطل ذاتي في اغلب احواله [5] و ((يتميز بحس مرهف نبيل اكثر من ادراك فكري صحيح ووعيه يتجه الى الداخل اكثر مما يتجه الى الخارج)) [6] . فضلا عن ان نهايته تنجم عن فعله المأساوي (الانتقام) مما يثير مشاعر الشفقة والخوف .

ويمكننا دراسة مأساة الانتقام والبطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة ، من خلال الخصائص الاتية :-

1) الصراع غير المتكافئ بين طرفين مختلفين.

(1) ينظر ، الحياة في الدرامة : 308 – 309 .

(2) الكوميديا والتراجيديا ، مولوين ميرشنت ، كليفورد ليتش ، ترجمة ، د. علي محمود : 15 .

(3) البطل التراجيدي في المسرح العالمي :8 .

(4)ينظر ، صورة البطل في المسرح المعاصر :89.

(5) ينظر ، التكوين الفني والفكري للبطل في المسرحية العراقية ((نماذج مختارة))، يوسف رشيد : 100.(اطروحة دكتوراه)

(6) البطل التراجيدي في المسرح العالمي : 9

2) الفعل المأساوي (الانتقام) .
3) حرية الارادة في تنفيذ الفعل المأساوي .
4) نهاية المأساة والبطل المأساوي .

الصراع غير المتكافئ بين طرفين مختلفين :

ان المأساة الانسانية تنبع من الصراع غير المتكافئ بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع . ولما كان هذا الصراع هو السمة الاساسية لتاريخ البشر ، فان الحس المأساوي هو اللون الغالب على بقية احاسيسهم [1] وهذا الصراع الذي يخوضه البطل المأساوي يمنحه هيبة ومكانة خاصة لا سيما وان الاساس في الماساة يبدو جليا ((في مقاومة قوة انسانية ذات ابعاد متناهية العظم ، لقوة اعلى منها واشد قوة ، وهكذا ينتهي البطل الى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الانساني ، او بالاحرى بسبب رغبته في المعرفة او رغبته في السلطان المطلق))(2[2] والصراع الذي يعيشه البطل في الرواية مأساة الانتقام الحديثة ، هو صراع ينشأ بين البطل المأساوي وقوى خارجية كالمجتمع والسلطة والتقاليد . وقد يبدو الصراع في هذه الروايات كانه صراع بين افراد الا انه يجب تفهم الشخصيات في هذا الصراع تفهما رمزيا [3] .

كان خروج ((سعيد مهران)) من السجن ، في رواية ((**اللص والكلاب**)) عام 1961 ، بداية صراع يخوضه من اجل الانتقام من اناس خانوه ، وكانوا بسبب دخوله السجن ، وهم زوجته نبوية وعليش سدرة صديقه وتابعه ، ولكنه راى ان دائرة الخيانة تتسع بعد ان اكتشف خيانة معلمه ، واستاذه ((رؤوف علوان)) لمبادئه ومثله ، التي كان ينادي بها وزرعها في نفسه ، عندها اخذ على عاتقه مهمة تحقيق العدالة الانسانية الضائعة بين زيف المثل والقيم والشعارات الرنانة ، ((ذلك ان معركة سعيد مع القيم هي معركة المنتمي مع قيم فاسدة يريد ان يستبدلها بقيم صالحة ، غير انه

(1) ينظر ، المنتمي : 76
(2) علم المسرحية : 224
(3) ينظر ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : 63

في ظل الازمة التي يعانيها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرد البعيد عن الثورية)) [1] .

ومما شجع ((سعيد مهران)) على احتراف اللصوصية ، دعم ((رؤوف علوان)) له ، اذ يتذكر وجهه مقهقها في بيت الطلبة، قائلا: ((سرقت ؟.. هل امتدت يدك الى السرقة حقا ؟ برافو ، كي يتخفف المغتصبون من بعض ذنبهم ، انه عمل مشروع يا سعيد ، لا تشك في ذلك)) [2] واقنع ((سعيد مهران)) بمشروعية السرقة وبشعاره ((المسدس والكتاب)) وزج به في طريق خاطئ معللا ان السرقة ((عمل مشروع يدخل ضمن دائرة الصراع الشريف من اجل إقرار العدالة الاجتماعية)) [3]

والبطل التراجيدي ((سعيد مهران)) يقف ضد سلطات المجتمع والقانون ظنا منه، انه يحقق العدالة الاجتماعية ، التي حرم منها ويفاجأ بخيانة ((رؤوف علوان)) الذي تبنى صوت السلطات (الصحافة) ، اذ يشن هجوما ضد سعيد مهران مما يؤدي الى تبلور الصراع الى صراع بين ((سعيد مهران)) ، وسلطة المجتمع . ويكون الطرفان المتواجهان في خضم هذا الصراع على صواب من امرهما من حيث المبدأ على سواء في حين ان كلا منهما يتصور في الواقع المضمون الايجابي لهدفه وشخصيته نفيا لمضمون الهدف والشخصية المعاديين ، فيحاربهما من ثم وهذا ما يجعل الطرفان على حد سواء مذنبين [4] .

والبطل المأساوي ((سعيد مهران)) يدرك جيدا مغزى خيانة ((رؤوف علوان)) فهي ليست خيانة جزء عزيز من نفسه فحسب ، بل خيانة للمجتمع لا للفرد ، مما يشكل خطرا اكبر على المجتمع يفوق خطورة خيانة زوجته وعليش سدره . ذلك ((ان رؤوف صاحب العقل والتاريخ ، هو الفيلسوف كما يدعوه سعيد ، وهذا هو الجانب الذي يحتفظ به بين اضلعه قبل دخوله السجن .. أي ان دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش ، وانما هو يرتبط بمجموعة القيم التي

---

(1) المنتمي :262

(2) اللص والكلاب ، نجيب محفوظ : 48

(3) قراءة الرواية ، د. محمود الربيعي : 20

(4) ينظر ، فن الشعر :334.

استودعها رؤوف في كيان سعيد وروحه))[1] ويقرر ((سعيد مهران)) الانتقام من شخوص الخيانة ، بعد ان تشابكت خيوط المؤامرة بصمت فيما بينهم ، فهو يرى ((نبوية في ثياب رؤوف او رؤوف في ثياب نبوية او عليش سدره مكانهما وستعترف لي الخيانة بانها اسمج رذيلة فوق الارض)) [2] وهكذا يتحول ((سعيد مهران)) من ((مجرد مجرم الى ثائر على اوضاع المجتمع الظالم)).[3] حاملا في نفسه القيم التي تناساها صاحبها ((رؤوف علوان)).

ويخوض البطل الماساوي ((مصطفى سعيد)) في رواية ((**موسم الهجرة الى الشمال**)) 1966 للكاتب السوداني ((**الطيب صالح**)) ، صراعا حضاريا على المستوى العالمي ذلك ان مأساته تنبع من التناقض التراجيدي الذي يسود نظرته الى العالم مما يزج به في مأزق حقيقي اورثه صعوبة التمييز ((بين الغرب الحضاري والغرب الاستعماري)).[4]

ومما سهل عليه الرحيل الى دول اخرى ، وترك بلدة السودان ، اكتشافه ان بلاده تعاني الجدب وعدم القدرة على العطاء لابنائها فضلا عن الاغتراب النفسي الذي يعاينه ، فقد نشأ يتيما ولم تربطه بأمه مشاعر قوية واضحة المعالم فقد كان يجهل عاطفتها ويصف لحظة وداعة لامة بفتور المشاعر فلم يعرف وداعهما الدموع والقبل بل كان غريبين عن بعضهما.[5] وفي لندن ، التي ارتحل اليها ((مصطفى سعيد)) ليكمل دراستة اثبت تفوقة على اقرانة ، اذ يتصف بالذكاء والمقدرة العلمية وهذا ما وضعة في مراكز متقدمة في المجتمع البريطاني ، فقد عرف بالرجل الاسود الوسيم المدلل في الاوساط البوهيمية .

ولكن سلوك ((مصطفى سعيد)) كان يتصف بالالتواء والكذب والخداع مما اضفى علية هالة من الغموض لاسيما ،وان البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) حسب تعبير جاك بيرك ، بطل منتمي الى عهد الاستعمار .[1] ويحمل في اعماق نفسة

---

[1] المنتمي : 261 .

[2] اللص والكلاب : 37.

[3] قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ : 251 .

[4] لقاء الحضارات في الرواية العربية ، د. رجاء عيد . مجلة فصول (النقد الادبي) ، م(16)،ع(4) ،1998 : 58

[5] ينظر ، موسم الهجرة الى الشمال ، الطيب صالح : 26-27 .

[1] ينظر ، ازمة الاجيال العربية المعاصرة ، فوزية الصفار : 15 .

النقمة والحقد على الغرب نتيجة ((الرضة الحضارية التي كانت من نتائج لقاء المجتمع السوداني بالحضارة الاوربية لقاء عنيفا ، لتسهم في صياغة مأساة مصطفى سعيد)) .[2] وهناك من يرى ، ان الذاكرة الجماعية – التاريخية التي يمتلكها مصطفى سعيد ((تتجلى حقدا غير واع حينا وواعيا في حين اخر عبر سلوك مصطفى سعيد . بل ان اللاشعور الجمعي يتضخم في نفس مصطفى سعيد حتى يطغي على شخصيتة بل يجعل هذة الشخصيه تتقمص ذلك اللاشعور وتتصرف على انها تجسيد لة)).[3] وعندما يتبنى ((مصطفى سعيد)) شعور العداء للحضارة الغربية ، وهو في ربوعها ينجرف في هذا الشعور دون تبصر ، وينسى انه فردا يجابه حضارة بما فيها من السلب والايجاب . ويدفعه شعوره الجامح الى الاعتقاد بان الجنس وسيلته لتحقيق انتقامه من الرجل الابيض الذي استبعده حقبة من الزمن وتحقيره له في ارض وطنه ولسواد بشرته ، كان يشعر بالذل والهوان وهو في بلده ، ويقول : ((الرجل الابيض لمجرد انه حكمنا في حقبة من تاريخنا ، سيظل امدا طويلا يحس نحونا باحساس الاحتقار القوي تجاه الضعيف)) [4] ولهذا فقد اقبل البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) على اقتطاف اطايب الغرب على كل المستويات ((الفكرية وحتى الجنسية ، بروح الانتقام)) [5] وكان لعلاقاته الملتوية مع النساء الاوربيات ضحاياها ، فقد تسبب بانتحار ثلاثة من النساء اللواتي يحملن ملامح خاصة متميزة ، نستطيع القول ، انهن يمثلن عالم الغرب الحضاري والانساني الذي لم يستطع ((مصطفى سعيد)) استيعابه وتقبله ، وهن((شيلا غرينود))فتاة عاملة تؤمن بأن المستقبل للطبقة العاملة ، وترى انه سيجئ يوما تنعدم فيه الفروق ويصير الناس كلهم اخوة . و((آن همند)) الفتاة التي تحمل حبا رومانسيا للشرق وحبا صادقا لمصطفى سعيد ولقاءه بان همندا ايقظ فيه تاريخ العرب القديم ومجدهم الغابر عندما كانوا حملة مشعل الثقافة والحضارة وهذا ما يبحث عنه ((مصطفى سعيد)) تفوقه التاريخي والحضاري . وكذلك لقاءه ((بايزابيلا سيموره)) ، التي تذكره بالمجد

---

[2] الرواية العربية والحضارة الاوربية ، د– شجاع العاني : 83 .

[3] ابطال في الصيرورة ، محي الدين صبحي : 14 .

[4] موسم الهجرة الى الشمال : 63 .

[5] الريف في الرواية العربية د. محمد حسن عبد الله : 308 .

العربي ، لا سيما وان امها اسبانية ، ويربط انسجامهما التلقائي بايام احتلال العرب للاندلس ، مما (يستدعي الى ذهنه صورا تتعلق بالتحقق من صميم هويته)) [1] .

والبطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) في رواية ((**الطريق**)) عام 1964 ، يعيش صراعا ((في شكل صراع ذهني وشعوري ينضج ببطء في داخل صابر الرحيمي)) [2] . لا يلبث ان يتحول الى صراع خارجي وتتمثل اطراف الصراع بشخصية ((كريمة)) التي تشده الى الحياة الماجنة العابثة ، وبين الحاضر والمستقبل والمتمثل في شخصية الهام ، ووالده ((سيد سيد الرحمي)) والذي يشده الى الحياة الكريمة الشريفة بشعاراته (الحرية ، الكرامة ، السلام) وماساة (صابر الرحيمي) تتبع من رحلة البحث العقيم عن الاب والصراع بين كريمة والهام ، بين الجريمة والعمل. [3] .

عاش ((صابر الرحيمي)) برعاية والدته (بسيمة عمران) في اجواء حياة لاهية عابثة ، مصدرها ممارسة والدته لنشاطات غير مشروعة فقد كانت تتاجر بالمخدرات فضلا عن ممارستها البغاء ، ولم تكن تقف عند حد ، بل كانت تحرض على القتل تخلصا من منافسيها . وبعد ان قبض عليها قضت في السجن خمس سنوات ، أضاع ((صابر)) خلالها كل ما ادخرت والدته من اموال لاجله . وعند خروجها من السجن ، لم يبق له من المال الا القليل مما دفعه الى التفكير بالعمل الا انه لم يجد امامه سوى اعمال دنيا ((بسيمة عمران)) اذ يقول ((ليس امامي الا ان اعمل برمجيا او بلطجيا او قوادا)) [1] وفي هذا الحال اضطرت والدته الى اخباره بحقيقة والده ((سيد سيد لرحيمي) وبانه ما زال على قيد الحياة ، وليس كما اخبرته في السابق عن موته قبل ولادته ونصحته بالبحث عنه ، قائلة : ((ستجد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحرك من ذل الحاجة الى أي مخلوق بما سيهيء لك من عمل غير البلطجة او الجريمة ، فتظفر اخر الامر بالسلام)[2] وبعد موت والدته لم يجد حلا

---

[1] ابطال في الصيورة : 15.

[2] قراءة الرواية : 72.

[3] ينظر ، تأملات في عالم نجيب محفوظ ، ومحمود امين العالم : 97

[1] الطريق ، نجيب محفوظ : 9

[2] الطريق : 20

غير المضي في تجربة البحث عن والده الغائب ، وكل ما يعرفه عنه هو صورة تجريدية رمزية . وبحث في الإسكندرية في كل مكان يمكن ان يرشده الى ((سيد سيد الرحيمي)) ، كالشهر العقاري والسجون ومشاريخ الحارات واولياء الله ، ولم يعثر على ضالته وتوجه الى القاهرة واستأجر غرفة في احدى الفنادق الرخيصة القديمة ، وهناك تعرف على ((كريمة)) الفتاة الشابة ، زوجة العم ((خليل ابو النجا)) ، وبعدها ، تعرف على (الهام) في جريدة ابو الهول اثناء نشره اعلان البحث عن ((سيد سيد الرحيمي)) وتوثقت معرفته بها ، اذ تكررت لقاءتها في الجريدة وخارجها ، وقد احس نحوها شعورا غريبا ، لم يألفه من قبل تجاه الفتيات وشعر ان في جمالها ((جانب مجهول تتعلق به الآمال كمستقرابيه) [3] .

ولم تجد محاولاته في العثور على والده الرحيمي حتى محاولته في نشر الاعلان اوقعته في فخ مشاكسة نصبها احد العابثين مدعيا انه ((سيد سيد الرحيمي)) ، مما دفع به الى اليأس والقنوط من هذا الامل ، وازداد احساس البطل الماساوي ((صابر الرحيمي)) بالاضطراب واليأس عندما اوشك على الافلاس ، ولم يبق له من امل سوى ((كريمة))والاموال التي تعده بها فيما لو ساعدها على التخلص من زوجها العم ((خليل او النجا)) صاحب الفندق . وكان انسجامه مع ((كريمة)) بدء تخليه عن (الحرية والكرامة والسلام) ما يمثله الرحيمي وكذلك اصبحت علاقته ((بالهام)) مبنية على الكذب والخداع ومما زاد في توتره وضياعه احساسه بانه لا يرقى لمستواها ، فهي فتاة شغوفة بالعمل متطلعة الى الامام . وعجب لا نقسامه الحادبين المراتين (فكثيرا ما عشق اكثر من امراة في وقت واحد بلا عذاب او قلق . ولكنه مع الهام تعذبه كريمة ومع كريمة تعذبه الهام والتوحيد بينهما امنية لا

يجرؤ على تمنيها))[1] .

وكريمة احكمت سيطرتها على ((صابر الرحيمي)) ، وتفوقت بذلك على الهام ، مما دفعه الى الاستسلام لكريمة ((التي هي رمز الماضي الذي لم تخرج منه شخصية

---

[3] الطرق : 53

[1] الطريق : 110 .

صابر الرحيمي على الرغم من انقطاع صلته الرقائعية المباشرة بهذا الماضي وعلى الرغم من دخول طرف اخر اكثر اشراقا وشفافية في حياته المظلمة الفاقدة لمعناها وهويتها ، واعني بذلك شخصية الهام)) [2] .

وفي رواية ((**بداية ونهاية**)) عام 1949 ، يظهر البطل المأساوي ((حسنين)) وعائلته ، في صراع من اجل البقاء في مجتمع قاس ومجحف بحق ابنائه ، فهذه العائلة بعد ان فقدت معيلها الاب ((كامل افندي علي)) تعرضت لمواجهة ضغوط المجتمع فخلق منهم مأساة تشرح جوانب الحياة التي لا قوها بمرارة وسخط وهوان (فالمشكلة الحقيقية التي يواجهونها ، مشكلة نظام فاسد يعم فساده الكبير والصغير ، وتتولد عنه اكثر مشكلات هذه الطبقة المحدودة المضطهدة ، وهذا اما يعنيه نجيب محفوظ ، ويحرص على تصويره والايحاء به))[3] . ويشير ((حسين)) – الابن الاوسط لهذه العائلة – الى هذا من خلال قوله: (والحق اننا نغالي في تحميل الله مسؤولية مصائبنا الكثيرة . الا ترى ان الله اذا كان مسؤلا عن موت والدنا فليس مسؤولا بحال عن قلة المعاش الذي تركه) [4] . فما يواجهونه ، هو انظمة المجتمع الجائرة ، التي تشكل قوة اكبر منهم ، لا يستطيعون مقاومتها الا ان بطلنا المأساوي ((حسنين)) يصر على خوض هذا الصراع في سبيل تحقيق طموحاته للوصول الى الطبقة العليا، فلم يتوانى عن ارهاق كاهل عائلته الفقيرة بالاجور الغالية لدخول الكلية الحربية ، ورفضه دخول المعاهد المجانية لا لشيء سوى انه يكره الفقر فضلا عن نفسه التواقة الى السيادة والقوة ، ولم يكن امامه لتحقيق هذا الحلم سوى الانقضاض على المصروفات المالية للبيت التي كان يبعث بها شقيقه ((حسين)) ومد يديه الى اخته ((نفيسة)) الضائعة الممزقة التي لم تبخل ابدا عليه بنقودها ،وكذلك طلب النقود من اخيه ((حسن البلطجي)) ولم يفكر حينها كيف يحصل اخيه على الاموال بالقتل ام بالسرقة ؟ فكل ما يهمه هو تحقيق حلمه مهما كان الثمن .

---

[2] بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ 284.

[3] فن القصة : 133.

[4] بداية ونهاية ، نجيب محفوظ : 24

و(حسنين) يتميز بازدواجية الشخصية التي يتسم بها بعض ابناء الطبقة البرجوازية الصغيرة . ويتضح هذا من خلال عقدة الطبقية ومحاولتهم الانتساب والتشبه بالطبقة العليا ((فيحاولون جهدهم ويضحون بتضحيات غالية ، قد تكون في التنكر للاهل او للوطن او رفض العادات والتقاليد في محاولة للتخلص من طبقتهم والانتساب الى طبقة " الذوات "عن طريق تقليدهم في الزي والمظهر)) [1] وفي الوقت الذي يصبح فيه ((حسنين)) ضابطا في سلاح الفرسان ، يصل كل من ((نفيسة وحسن)) الى قمة تدهورهما وسقوطهما ضائعين في مأساة الجنس ومأساة الخبز . وكان سقوط نفيسة بسبب رغبتها اللاشعورية في تحقيق انوثتها وتاكيدا لوجودها وذاتيتها حيث تقع فريسة الازدواجية الطاحنة بين حقيقتين تتبعان كلتاهما من الجسد ، فهي في سقوطها تصارع الرغبة والحاجة الماسة الى النقود [2] .

ويكون الصراع في الرواية الليبية ((**التبر**)) للروائي ((**ابراهيم الكوني**)) بين البطل المأساوي ((اوخيد)) الذي يمثل براءة الصحراء و((دودو)) الذي يمثل سلطة التبر والمال التي تغزو قيم الصحراء واصالتها ، اذ يظهر " دودو " في حياة ((اوخيد)) عندما كان يواجه خطر المجاعة التي اهلكت الكثير من اهالي الصحراء ، وباتت تهدد حياته وحياة زوجته ((ايور)) وطفله الصغير ، مما أضطره الى رهن بعيره الابلق الذي تربطه به علاقة حميمة فقد رباه منذ صغره واجتاز معه رحلة الشفاء القاسية ، وكان يفاخر به الفرسان لجماله ورشاقته ولسلالته النادرة في الصحراء وكان يعتقد ان باستطاعته استرجاعه عندما تتحسن الظروف في الصحراء . ولكن ((دودو)) الغريب كان يضمر الكثير ، الذي لم يدركه ((اوخيد)) فقد يطمع ((بايور)) زوجة ((اوخيد)) ، ومما سهل عليه تحقيق غايته ادراكه مدى تعلق ((اوخيد)) بالابلق فقد كان يدرك ان معاناة الا بلق ستجبر ((اوخيد)) على الموافقة على شرطه بتطليق زوجته ((ايور)) مقابل عودة الابلق في المراعي الخضراء . وهنا يتاكد موقفه المتطرف بامتلاك الابلق بتخليه عن زوجته وولده من اجل ان ينعم بالحرية مع الابلق اليه . واخذ يسوغ لنفسه فعلته،هذه مدعيا ، انه كسر القيود التي

---

[1] القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، د. عبد الحميد ابراهيم : 28 .

[2] ينظر ، ازمة الجنس في القصة العربية : 95 ، وينظر ، بداية ونهاية : 111.

تكبله فما المراة والولد والعار الا وهقا ودمية ووهما ورثه عن الاباء والاجداد [1] . وقد اكرمه ((دودو)) باعطائه ((التبر)) واقنعه باخذه على الرغم من تردد ((اوخيد)) خوفا من اللعنة التي يجلبها التبر ، قائلا : ((لا اعتقد اني ساحتاج اليه . يقال في قبيلتنا انه يجلب اللعنة .

تجاهل النصف الثاني من الجملة ، وعلق على النصف الاول :- لا يحتاج اليه الانس فقط ، انما الجن ايضا صراع الانس والجن بسببه ، وصراع الشيطان والانسان بسببه ، وصراع الانسان والانسان بسببه فكيف لا تحتاج اليه ؟ دخلت بسببه الحبس ووقعت في الاسر ، ونكل بي زنوج بامبارا . ولكن لا تنس ان بدونه لما حققت ما حققت ![2] وباخذ البطل المأساوي ((اوخيد)) للتبر اوقع نفسه في الفخ الذي نصبه له ((دودو)) ذلك انه بعد ايام من رحيله ، ذاع وراءه خبر الرجل الذي باع زوجته وولده مقابل حفنة من التبر . وعندها عادت الحقيقة القاسية تجلده بسياطها وعادت للاشياء معانيها القديمة ، عاد الوهق زوجته مقدسة ، وعادت الدمية ذريته وخليفة عهد ، وعاد الوهم الكاذب عارا حقيقيا .

الفعل المأساوي (الانتقام)

يمثل الفعل المأساوي الذروة في تصاعد احداث الرواية ، وتتبلور في الفعل المأساوي روح التخطي التي يحملها البطل المأساوي بين جوانحه ، وتتمثل في لطرفه وعناده وسرعة تنفيذه للانتقام الذي يسعى اليه ، فيأتي عمله وهو في حالة من الهيجان والاندفاع دون تروى ومماطلة ، اذ يخضع البطل لطبعه فما يخونه حتى العمى ، وصحيح ان روح التخطي (الافريس / التطرف) ترمي صاحبها بما يشبه العمى ، ولكنه في الواقع عمى يسعى البطل اليه ، ويشتاقه في اعماق وجدانه ، اذ هو سبيله الى تخطي اعتبارات الخوف والتردد والمصلحة المادية ، سبيله الى

---

[1] ينظر ، التبر ، ابراهيم الكوني : 128 .

[2] التبر : 125.

الاخلاص لنفسه فيما يراه حقا وعدلا [1] والبطل الماساوي لا يقبل بالمهادنة والحلول الوسطى والمساومة خلافا لقناعته الذاتية المتطلعة الى المطلق ، ذلك ان الرؤية المأساوية تكون هي المسيطرة على وعي البطل الماساوي ، وتلك الرؤية تشترط الكل ولا شيء غيره ، وترفض كل تفاوض مع العالم [2]

ويتصف الفعل الماساوي الذي يرتكبه البطل الماساوي ، بميزة العلنية ، التي تمثل خاصية مهمة في بناء المأساة ذلك ان البطل المأساوي بعد تنفيذه فعله الماساوي ، يصبح انسانا عاما ((يعيش دائما ويفعل دائما على الملأ ، وكل لحظة من حياته تحتمل العلنية من حيث الجوهر والمبدأ . الحياة العامة والانسان العام بطبيعتهما ذاتها مفتوحان مرئيان مسموعان)) [3] وقد راى ((أ.أ رتشاردز)) ، ان التراجيديا ربما كانت من ((اكثر التجارب المعروفة عمومية وشمولا وقدرة على تنظيم كل شيء ، ففي مقدورها ان تتقبل في بنائها كل شيء وان تعدل منه بحيث لنفسه مكانا في هذا البناء)) [4] .

تكون رصاصات مسدس البطل الماساوي ((سعيد مهران)) الحل الوحيد الذي يملك بين يديه لمواجهة الخونة ((نبوية وعليش سدرة)) ، ولكن رصاص مسدسه يطيش ويصيب خطأ رجلا بريئا اسمه شعبان حسين الساكن الجديد في شقة زوجته وصاحبه القديم ، ويضطرب ((سعيد مهران)) لهذه الهزيمة الجنونية ولهذا الخسارة الفادحة ، فقد زج بنفسه الى الضياع ، مادام لا يصيب اعداءه . ويعجب لهذا التناقض ويخاطب قتيله ، قائلا :((من انت يا شعبان ؟ انا لا اعرفك وانت لا تعرفني . هل لك اطفال ؟ هل تصورت يوما ان يقتلك إنسان لا تعرفه والا يعرفك . هل تصورت ان يقتلك بلا سبب ؟ ان تقتل لان نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرة ؟ وان تقتل خطأ ولا يقتل عليش او نبوية او رؤوف صوابا ؟ وانا القاتل لا افهم

---

[1] ينظر ، المدخل الى المأساة : 62 .

[2] ينظر ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : 107 .

[3] اشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق :57.

[4] مبادى النقد الادبي ، أ.أ. رتشاردز ، ترجمة د. مصطفى بدوي : 317 .

شيئا ولا الشيخ علي الجنيدي نفسه يستطيع ان يفهم . اردت ان احل جانبا من اللغز فكشفت عن لغز اغمض ..)) [1]

وبعد ضياع رصاصه في صدور الابرياء يقع ((سعيد مهران)) فريسة روح التخطي والتطرف ولم يستطع التوقف من اجل دماء الابرياء التي سفكت في سبيل العدالة التي يطمح اليها ، واصر على المضي في الطريق الذي اختاره ، وتضخم معنى قتل ((رؤوف علوان)) في نفسه ، حتى راى ان ((الرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث . والدنيا بلا اخلاق ككون بلا جاذبية ، ولست اطمح في اكثر من ان اموت موتاله معنى)) [2] . ولكن الحظ لم يحالفه في قتل ((رؤوف علوان)) فقد استقرت رصاصته في صدر البواب المسكين ، مما يعني ضحية اخرى وضيق الخناق عليه واخذ الكل يطاره ويتهمه بالجنون لا سيما بعد الحملة الاعلامية التي قادها رؤوف علوان ضد سعيد مهران وتشهيره بماضيه الاجرامي واظهاره بصورة القاتل السفاح مما ألب الجميع ضده ، وهذه الرصاصات الضائعة تبين (مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكي يصحح وضع القيمة التي اهدرها رؤوف ، ولكي يعيد الى الحرية معناها السليب [3] ويساهم في خلق العدالة الاجتماعية الضائعة لا سيما وان محاولة تحقيق المثل العليا تحتاج الى كثير من الجهود والتضحيات التي لا يتوانى البطل التراجيدي ((سعيد مهران)) عن تقديمها .

اذا كان البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) سببا غير مباشر في مقتل او انتحار ثلاثة من النساء ((شيلا غرينود ، وآن همند ، وايزابيلا سيمور)) ، فانه ارتكب بيديه جريمة قتل زوجته ((جين مورس)) وهنا اصبح الجنس ((رمزا للعنف السياسي .. فبعد ان كان مصطفى سعيد ينتقم من المجتمع الاوربي بصفة غير مباشرة بدفع فتياته الى الانتحار تركز شخصه اكثر واشتد وعيه واصبح اعنف في عملياته الانتقامية)) [1] و((جين مورس)) كانت نقيض الفتيات الاخريات ، فقد كانت ((ماجنة بالقول والفعل لا تتورع عن فعل أي شيء ، تسرق وتكذب ، وتغش

---

[1] اللص والكلاب : 71.

[2] اللص والكلاب : 115 .

[3] المنتمي : 272 .

[1] ازمة الاجيال العربية المعاصرة : 72 .

)) [2] وبذلك تكون شديدة الشبه بشخصية ((مصطفى سعيد)) وقد يكون هذا الشبه راجعا الى تعرضهما ((للتشويه العقلي الذي تسببت في خلقه حضارة اوربا الصناعية في عصرنا) [3] الحديث . وتكون العقلانية التي يتسم بها ((مصطفى سعيد)) عقلانية غير عملية عندما يواجهها الواقع اللاعقلاني للحضارة الراسمالية بوجهها الاستعماري ، فيقع ضحية للتفاوت بين تعليله العقلي وفعله العملي .

واذا كانت ((جين مورس)) ترى المهزلة لعلاقتها ((بمصطفى سعيد)) ، اذ يقول: (تزوجتها .. ولما انتهى العقد اجهشت بالبكاء .. وفجاة انقلب بكاؤها الى ضحك ، وقالت وهي تقهقه بالضحك : يالها من مهزلة)) [4] فان ((مصطفى سعيد)) كان يرى المأساة جوهر هذه العلاقة . والشبه بين الاثنين خلق صداما عنيفا ، فلم ينعما بالانسجام والتوافق رغم زواجهما فكل منهما يعبر عن نفسه بطريقة ملتوية عاجزة عن الحب ، وربما يعود هذا ، ايضا ، لفكرة السيطرة التي تحوم برأس كل منهما

ويكتسب فعل البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) صفة العلنية من خلال المحاكمة الجنائية ، فضلا عن الشهرة الغامضة التي ينعم بها في المجتمع البريطاني .

اكتشف البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) ان الجريمة جاهزة في رأس ((كريمة)) وما يقع على عاتقه سوى التنفيذ ، واخذ يكرر معها الخطة حتى لا يفوته شيئا عند التنفيذ ، وقد مهدت دخوله الى شقة زوجها ((خليل ابو النجا)) وزودته بسلاح الجريمة (القضيب) وعندها ، احس بالتوتر بجتاح اعماقه ، والاضطراب ((يكشف عن ذرات متنافرة متجانسة في ماضيه وحاضره ، القتل ، وحب الهام والبحث عن المستقبل والآم الام وجسد كريمة)[1] . وبالفعل نفذ جريمته ، وقتل صاحب الفندق ((خليل ابو النجا)) .

ونلمح في هذه الجريمة انتقام ((صابر الرحيمي)) من المجتمع الذي حرمه حقه في الحياة الشريفة ، انتقاما لاواعيا ، كما يرى استاذ علم النفس ((ان صابر مصاب بعقدة حب الام وانه يمكن تفسير اندفاعه الاجرامي بأمرين مهمين ، فهو اولا وجد في

---

[2] موسم الهجرة الى الشمال : 158 .

[3] الرواية العربية والحضارة الاوربية : 89 .

[4] موسم الهجرة الى الشمال : 160 .

[1] قراءة الرواية : 74 .

كريمة بديلا عن امه فأحبها . وان لا شعوره اصر على الانتقام لامه فقتل صاحب الفندق كرمز للسلطة وطمع في مصادرة امواله كما صادرت الحكومة اموال امه) [2] .

واثارت الشكوك التي حاكها البوليس حول ((كريمة)) هيجان ((صابر الرحيمي)) واندفاعه لمواجهة ((كريمة)) بالحقائق التي كانت تخفيها عنه ، فقد ظن انها اتخذت منه لعبة لتنفيذ جريمة القتل ، وتفوز هي والرجل الاخر بالثروة والاطمئنان ، ولم تدرك ما يملك من كبرياء ترخص في سبيله حياته . وكره ، ان تتحطم حياته من اجل لا شيء ، فثار هذه المرة من اجل الانتقام الصريح لنفسه من جارية ماجنة ، ربيبة بلطجي وزوجة رجل فان ، و ((انقض عليها كالمجنون وقبض على عنقها بيدين عصبيتين ثم ضغط بكل قواه على حين اهتز الجو من زلزلة دفع الباب)) [3] واصبحت قصة البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) اسطورة تتداولها الصحف والندوات العلمية ، فالاولى اخذت تشهر والثانية تبحث في اسباب المأساة وتعرضها على الاختصاصيين في علم النفس وعلم الاجتماع ورجال الدين .

تتجلى الرؤية المأساوية من فعل البطل المأساوي ((حسنين)) ، ورفعه شعار المقامرة بكل شيء ، اذ يقول ((اذا ربحت ربحت الدنيا جميعا واذا خسرت لم اخسر شيئا يذكر)) [1] . عندما يقدم على مغامرة جديدة لتسلق اكتاف الطبقة الارستقراطية بعد ان تسلق اكتاف عائلة الفقيرة ، طنا منه ان عائلة ((احمد بك يسري)) الارستقراطية سترحب بطلبه يد ابنتها ، بعد ان كانت تلك العائلة تقدم يد العون لا سرته ، ولم يلق بالا لنصح اسرته بالتريث الى ان يكون ثروة صغيرة تؤهله لمثل هذه الخطوة . وكان مندفعا عجولا نافذ الصبر بطبعه ، وتغاضى عن طبيعة العلاقة بين البرجوازية الصغيرة ، والبرجوازية الكبيرة ، التي ((تسير في خطين متوازيين كل منهما يحيا حياته الخاصة في عالمه المحدود بحدود طبقته . والالتقاء بينهما يتخذ مظهرين : الاول للشفاعة .. من اجل سد رمق البرجوازية الصغيرة التي تكاد ان تموت من الاملاق . والمظهران الثاني يتمثل في الاغتصاب الجنسي ..

---

[2] الطريق : 204 .

[3] الطريق : 202 .

[1] بداية ونهاية : 227 .

والمظهرين وجهان لحقيقة واحدة هي انعدام العدالة الاجتماعية) [2] . وبعد ان رفضت العائلة الأرستقراطية خطبته رفضا شنيعا ، ساخرة من وضعه الاجتماعي ، خاب امله في تسلق الطبقة الارستقراطية ، وظلت عينه منصبة على الوحل الذي يحاصر مستقبله ، فود ((لو كان في وسع الانسان ان يخبق حياته من جديد فيولد في اسره جديدة ، وينشئ ماضيا جديدا)) [3] ويشعر ان الماضي يناصبه العداء ويحكم ضرباته اليه لا سيما بعد ظهور اخيه ((حسن البلطجي)) مطاردا بعد فراره من البوليس ، ويحكم عليه الخناق فجأة اكتشافه مأساة ((نفيسة)) في قسم الشرطة ، اذ تضبط في احدى البيوت المشبوهة ، وتثور في نفسه ثورة عمياء محتجا بالدفاع عن كرامته وكبرياء اسرته فما كان منه الا ان يقودها الى الموت بنفسه ، وهنا يتصاعد الفعل المأساوي ، فهو يقدم على القتل وان لم يكن بيده انتقاما لنفسه من ضياع كرامته وضياع احلامه في الطبقة العليا بسبب هذه العائلة البائسة .وتقرر ((نفسية)) قتل نفسها خوفا من ان يصاب ((حسنين)) بأذى اذ اقدم على قتلها ، وتركت له مهمة اختيار كيفية تحقيق ذلك ، فوقع اختيار على النيل ، ولم تمانع ، وساق ((نفيسة الى الموت وكانه يسوق هوان الفقر وذل الكرامة وشقوة الطموح وتعاسة التطلع الى اعلى)) [1] ذلك ان الوضيعة التراجيدية التي تواجهها ((نفيسة)) هذه المرة بوجهها الصارخ لا يمكن ان تحل الا من قبلها من خلال تحطيم تراجيدي لحياتها كلها . وما ان رآها البطل المأساوي ((حسنين)) تتسور السور وتقذف بنفسها الى النيل ، حتى شعر بان الدوامة العنيفة التي ركبها من اجل الوصول الى احلامه ، بدات تحاصره وتشده الى اعماقها ، ولم يعرف الاهتداء الى خلاص من فعلته ، بل تطرف وتسرع في عقاب نفسه حتى بلغ فعله المأساوي الذروة بانتحاره في النيل ، وجاء رد فعله العنيف هذه المرة عقابا لنفسه وانتقاما من نفسه ، التي لم تحمل الا شعورا ورغبة بالدمار لمن حوله .

---

[2] البطل المعاصر في الرواية المصرية : 232 .

[3] بداية ونهاية : 233 .

[1] المنتمي : 174

وكان فعله المأساوي مشهودا من قبل الاخرين ، فليس ((الفعل مجرد تحطيم لحدود الذاتيـة وانمـا هـو جانـب منـه نحـت للشخصـية ، وعـرض للـذات امـام العـالم وامـام الاخرين)) [2] .

يسـعى البطـل المأسـاوي ((اوخيـد)) للانتقـام مـن ((دودو)) الـذي شـوهه بالعـار ولوث يديه بلعنة التبر، لعنة الدمار التي بدات تغزو قيم الصحراء الاصيلة وتستبدلها بسطوة بريـق المـال والذهب . ويصـل ((اورخيـد)) الـى الواحـة التـي يسكنها ((دودو)) عندما كانت تشهد الاستعدادات لحفل زفافه ، بما زاد في اندفاع ((ورخيد)) للبحث عنه حتى وجده في " عين الكرمة " يغتسل بالماء ، ووقف فوق رأس غريمه حتى توقف عن العبث بالماء ورفع نحوه نظرة بلهاء ، ولكن ((وخيد)) لم يهمله حتى صوب نحوه بندقية وارداه قتيلا في الماء ثم ((فتح صرة التبر والقى بها في العين فوق المكان الذي غابت فيه الجثة ، قال

:- وهذه هدية الزرافة !) [1] .

وفي اعراف الصحراء فان الريح هي الكفيلة بنقل الاخبار والشائعات لاسيما الفضائح الاخلاقيـة بوجـه خـاص وانتشـر خبـر العـار الـذي لطخـه بـه ((دودو)) الـى اقصـى الصـحراء ، وكـذلك ذاع خبـر انتقامـه البليـغ مـن ((دودو)) ولكـن عـرف الصـحراء قـد قضـى عليـه بـالنفي فانقطعت (صـلته ليس بقبيلته فقط ولكن مع كل الناس . عاره لن يمحوه الدم لن يمحوه حتى الموت . ستطارده اللعنة حتى بعد الممات . حكم عليه بالعزلة الى الابد . لن يجرؤ على التحدث الى مخلوق ، لن يجسر على النظر في عيني انسان . الا بلق الان هو صديقه الوحيد)[2] .

واذا نظرنا الى الفعل المأساوي من خلال الانساق الثلاثة التي وضعها ((**أ ، م ، و. تليارد**)) للفعل الماساوي وهي :-

---

[2] مشكلة الانسان ، د. زكريا ابراهيم : 41

[1] التبر : 141

[2] التبر : 143

1) المعاناة والتحمل وهذا النسق اساسي لانه موجود ضمنا في النسقين الاخرين .
2) الهدم والتجديد .
3) التضحية والتكفير [3] .

يمكننا ان نقول ان روايات ((**اللص والكلاب ، والطريق ، والتبر**)) تقعان ضمن نسق المعاناة والتحمل . ورواية ((**موسى الهجرة الى الشمال**)) تقع ضمن نسق الهدم والتجديد . اما رواية ((**بداية ونهاية**)) فتقع ضمن نسق التضحية والتفكير.

حرية الارادة في تنفيذ الفعل المأساوي :-

الارادة ((هي بالضرورة الانا وهي تعمل او في حالة اداء الفعل ، وهي بذلك تتميز عن المعرفة التي هي الانا وهي تفكر)) [4] . يملك الانسان قبل ان يقدم على أي فعل حرية قول (نعم أو لا) ولكنه لا يستطيع أن يمحو من الوجود ما فعل ؛ لاننا احرار في ان نتخذ من التصميمات ما نشاء ولكن التصميم بمجرد خروجه الى حيز التنفيذ ، فانه سرعان ما يلزمنا يتحمل نتائجه ، وكانما هو مصير كتب علينا ان نتقبله وبذلك تكون للحرية عبودية لاتكاد ان تنفصل عنها ، ما دمنا ملزمين بان نتحمل نتائج افعالنا [1] . وطبيعة العمل المأساوي تفترض (قدرا من الحرية او الاستقلال الفردي ، او على اية حال ان يكون لدى الفرد الفاعل وعي متيقظ بما فيه الكفاية ليتقبل مقدما تبعة نتائج افعاله)) [2] ، وبذلك يمتلك البطل المأساوي من ناحية فرصة لممارسة الحرية وتحفه من الناحية الاخرى النتيجة الحتمية لفقدان تلك الحرية وينشأ الموقف ذاته حتى عندما يكون البطل بريئا او شهيدا [3] .

ان البطل المأساوي ((سعيد مهران)) في رواية ((اللص والكلاب)) ، قد صمم على الاخذ بثأره ممن خانوه ، وملأ الانتقام روحه حتى سد عليه منافذ التريث والتعقل ، وهو يردد مع نفسه ((آن للغضب ان ينفجر وان يحرق ، وللخونة ان ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة ان تكفر عن سحنتها الشائهة نبوية عليش ، كيف

---

[3] ينظر ، الحياة في الدرامة : 292
[4] فلسفة هيجل : 85
[1] ينظر ، مشكلة الانسان : 46 .
[2] فن الشعر ، هيغل : ج2 / 346 .
[3] ينظر ، تشريح النقد : 274 .

انقلب الاسمان اسما واحدا ؟ انتما تعملان لهذا اليوم الف حساب وقديما ظننتما ان باب السجن لن ينفتح ، ولعلكما تترقبان في حذر ، ولن اقع في الفخ ، ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر)) [4] فالاندفاع والتطرف في سبيل الانتقام ((خلق من سعيد مهران بطلا تراجيديا .. فهو لم يملك القدرة على ان يتفادى عاصفة الحقد والانتقام . التي اجبرته على ان يسير في اتجاهها الى مصيره المحتوم الذي لم يستطع له دفعا)) [5] .

ولا نستطيع ان نحمل ((سعيد مهران)) المسؤولية كاملة عن ما ارتكبه من جرائم ذلك لان المجتمع لم يقف الى جانبه ، ولم يتح له فرصة قول ما يريد في مناسبة ، هي افضل مما مر به ، فعلى ((الحكومة ان تجود بهذا السؤال في مناسبة

افضل))[1] . ولذلك لم يعد بمقدره الا ان يثبت سعيه الذاتي من اجل اقرار العدالة الاجتماعية في المجتمع .

وفي رواية ((**موسم الهجرة الى الشمال**)) تمثل شخصية ((**جين مورس**)) الرغبة المتجسدة للبطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) في القتل ، وهي من تحرضه باستمرار على هذا الفعل وتحفزه الى ان قام به ، واقدم على قتلها ، و((جين مورس)) شخصية فارغة ، قد احترق فيها كل شيء ماعدا النداء البيولوجي (الجنس) ، لذا فهي تقبل المشاركة في لعبة المطاردة مع ((مصطفى سعيد)) لكنها بعدئذ لا تستطيع النجاة من نفسها ، فهي لا تملك الخيار بينما البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) كان يمكنه ان ينجو بنفسه الا انه وافق على الانغماس في هذه المأساة ، فقد كان بوسعه الانسحاب من حياة ((جين مورس)) وتجلب قتلها الا ان روح التخطي التي يحملها بين جوانحه دفعته الى قتلها ، اذ يقول ((وما اكثر ما سألت نفسي ما الذي يربطني بها ، لماذا لا اتركها وانجو بنفسي ؟ ولكنني كنت اعلم ان لا حيلة لي

---

[4] اللص والكلاب : 7 – 8 .

[5] قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ : 246 .

[1] اللص والكلاب : 61

وان لا مفر من وقوع المأساة)) [2] ذلك ان تحت العقل الواعي ارادة واعية اولا واعية – كما يراها شوبنهور – وهي ((قوة حيوية مكافحة ملحة وهي فاعلية تلقائية . ارادة ذات رغبة آمراة عاتية . وقد يبدو العقل احيانا وكأنه هو الذي يقود الارادة ، ولكنه بذلك كالدليل الذي يقود سيده فقط ، ان الارادة هي الرجل الاعمى القوي الذي يحمل على كتفيه الرجل الاعرج المبصر)) [3] وبقتل ((جين مورس)) يتجسد تصاعد ايقاع الانتقام ، الذي عزفه البطل المأساوي مصطفى سعيد ، من الحضارة الاوربية بوجههيها : الحضاري والاستعماري .

والبطل المأساوي ((صلبر الرحيمي)) في رواية ((**الطريق**)) يعترف بحرية ارادته في تنفيذ فعله الماساوي اذ يقول ((ولعلي الان اشارك الله في بعض علمه

بالغيب ، مذقبلت ان اكون قاتلا)) [1] ان البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) عندما اوشك على الافلاس ، ظن ان ((كريمة)) والجريمة التي تدبر في الظلام ، هي الامل الوحيد الباقي له ، واتقنت ((كريمة)) دورها حتى وافقها على جريمة قتل زوجها ((خليل ابو النجا)) ويكون ((صابر الرحيمي)) مدركا لما هو مقدم عليه ، لا سيما وانه سبق وان رفض الانخراط في اعمال الجريمة بالاسكندرية ، ورحل عنها بحثا عن الحرية والكرامة والسلام ، الا انه انحرف عن طريقه وارتد الى نقطة الماضي ، فاثبت انه قادر على ارتكاب عمل اجرامي كبير ، فلم يرفض فكرة قتل خليل ابو النجا حين اوحت اليهبها ((كريمة)) : واندفع بعدها الى قتل ((كريمة)) ثارا لكرامته وكبريائه .

اقدم البطل المأساوي ((**حسنين**)) في رواية ((**بداية ونهاية**)) على تنفيذ فعله المأساوي بوحي من عقدة الكرامة والكبرياء المتضخمة لديه حتى سدت بوجهه منافذ التريث ومراجعة النفس فضلا عما عرف به طبعه من التعجل والانانية ورغبته الدفينة في النجاة من مصير هذه العائلة البائسة ، فلو تريث قليلا لا مكنه ان يجد حلا اخر

---

[2] موسم الهجرة الى الشمال : 164

[3] قصة الفلسفة من افلاطون الى جن ديوي : 400

[1] الطريق : 125

ونهاية اخرى ، الا انه اندفع كعادته ولم يستشر احد ، واقدم على فعل لاخلاص منه ، وقرر ان تهلك ((نفيسة)) في النيل ، وشعر ((وهي ترمي بنفسها ان بوسعه ان يجد للمسألة المعقدة التي تحيره حلا ، ولم يكن الحل فيما فعلت بنفسها كان يمكن ان تكون نهاية اخرى ، وكانما حاول ان يستدرك الخطأ بصرخته ولكنها ضاعت ، ثم صك مسمعيه اصطدامها بالماء فندت عنه صرخة اخرى))[2] وضاع البطل الماساوي ((حسنين)) : فرصة النجاة ((لنفيسى)) ولم يجد مهربا من نفسه الممزقة المحاصرة بالضياع ، وقرر ان يتحمل مسؤولية فعله كاملة بوعي وادراك فكان قراره بالانتحار لا يخلو من قسوة بالغة على نفسه ، نتيجة شعور البطل الماساوي ((حسنين)) بانه ليس هناك حل اخر لمشاكله .

وفي رواية ((**التبر**)) يقرر البطل المأساوي ((اوخيد)) النبيل سليل ((اخنوخن العظيم))، ابن شيخ اعرق قبائل الصحراء. الانتقام لشرفه وكبريائه من ((دودو)) ، الذي خدعه واذاع وراءه خبر تخليه عن زوجته وولده من اجل التبر، واوخيد النبيل حفيد الابطال، لا يجدر به السكوت على هذه الاهانة، و ((لن يترك الامر هكذا، لن يموت مجللا بعار كهذا. سيذهب الى الوغد، سينزع من شفتيه الحقيقة. سيجبره ان يعلن الحقيقة للناس. الكلب ابن الكلب. و.. سيعيد له التبر الملعون. شوهه بالذرات الصفراء. لوث يديه . لطخ روحه. امتدت يده الى عرين اللعنة. اللعنة الكامنة في الكنوز))[1]. لذلك صمم على الاخذ بثأره .

نهاية المأساة والبطل المأساوي:

النهاية يتميز الجزء الخاص بالنهاية بانكماش عملية السرد القصصي، ففيها نصادف سردا قصصيا متسارعا[2]. وعادة ما تكون القسم الذي يتلو الذروة، اذ تكون قصيرة. وهناك بعض المؤلفين الذين ينهون المأساة عند الذروة، غير ان هذه النهاية

---

[2] بداية ونهاية : 253

[1] **التبر: 137.**

[2] **ينظر، نظرية الادب ، عدد من الباحثين السوفيت: 276.**

الفجائية العنيفة المبتورة تصدم المشاهدين دائما، والافضل اتاحة برهة استرخاء لهم للترويح عن النفس قبل ان يسدل الستار، وربما جاء هذا بتأثير ما يمثل من المسرحيات التراجيدية التي تختتم بالمشاهد العنيفة كموت ((هاملت)) وموت ((روميو وجولييت)) بعيدا عن النهاية الحقيقية للنص المسرحي الذي يختتم بمشاهد تعيد التوازن للمتفرج، فبعد ان يقتل ((هاملت)) الملك يعتلي العرش ويلقي كلمة الوداع ثم يموت ويدخل ((فور تنبراس)) وتنتهي المسرحية بنشيد الموت الذي يضفي جوا مؤثرا على مسرحية ((هاملت)). والمصالحة بين ((آل كابولت وآل مونتاغو)) جزء لا يتجزأ من مسرحية ((**روميو وجولييت**)) والا لما اضافها ((شكسبير)). وهناك عودة الى الالتزام بالخاتمة كما وردت في الاصل[3] . وكذلك الرواية تعمل على اعادة التوازن للقارئ في نهاية المأساة بعد الفعل المأساوي العنيف الذي قد ياتي في منتصفها او في نهايتها. وهذا الامر ليس بعيدا عن طبيعة الحياة نفسها، اذ تستمر الحياة وتعود الى التوازن بالرغم من ابشع المآسي الحاصلة في تاريخ البشرية!!.

ونهاية البطل المأساوي كامنة في طبيعة الصراع الذي يخوضه، وغالبا ما تكون نهاية البطل الاندحار عندما يصارع قوى خارجية اكبر منه، ويفاجئ ((ان ما حلم باثباته هو عكس ما وصل اليه، وهي قمة مأساته كبطل تراجيدي فريد))[1]. اذ يصبح ((كل ما كان تحت تصرف بطل المأساة في الوضعية الاساسية لا يتحول، بل بالضبط يسلب منه في النهاية. فضلا عن ذلك، وكقاعدة (على الاقل بالنسبة لمأساة العصر الحديث)، فان هذا الشيء المسلوب يتضمن كل شيء بما في ذلك نفس حياة البطل))[2]. وعادة ما يكون سقوط البطل المأساوي في المراحل الاخيرة من ظنه بامتلاك كل شيء.

والمأساة في ((جوهرها ليست تعبيرا عن اليأس، بل عن الظفر والانتصار على اليأس، وعن الثقة بقيمة حياة الانسان))[3]. فالمأساة تترك لنا دائما املا يداعب احاسيس الانسانية الظامئة الى السلام من خلال معرفة الطريق الذي كان يجب على

---

(3) ينظر، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: 113-114.

(1) البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 45.

(2) نظرية الادب ، عدد من الباحثين السوفييت: 603.

(3) خمسة مداخل الى النقد الادبي: 146.

البطل المأساوي ان يسلكه ولكنه اضاعه في سعيه المحموم، وهذا ما حدث لـ ((سعيد مهران)) عندما نفذ منطق الانتقام، ولـ((مصطفى سعيد)) عندما تبنى منطق التنازل عن الحب ، ولـ((صابر الرحيمي)) عندما قبل منطق الجريمة ، ولـ((حسنين)) عندما تبنى منطق الانانية، ولـ((اوخيد)) عندما قبل منطق التملك.

والمأساة ((ليست في الموت، فالموت مصيرنا جميعا، وليست في المصائب والنكبات، فكلنا معرضون لها، وليست في الاخفاق او في الموت قتلا، فهذا نصيب الكثيرين منا ايضا، ان المأساة هي في اخفاق الذين كان يرتجى منهم أن يجيئوا بالكثير فجاؤا بالقليل، او الذين كان عليهم ان يصلوا الى ما يريدون او يراد لهم، ولكنهم لسبب ما لم يستطيعوا))[1]. وقد سبق وان اشار ((تشيرنشيفسكي)) الى ان المأساة غير مرتبطة بتاتا بفكرة الحتمية أي الموت التراجيدي[2]. وهذا مما يتضح في نهاية روايات المأساة العربية الحديثة، اذ اننا في النهاية نقف مع البطل المأساوي بعيدين عن مشهد موته – عدا رواية ((**التبر**)) – مما يدل ان المأساة لا تتعلق بهذا المشهد قدر تعلقها بعرض الفعل المأساوي وسعي البطل المأساوي من اجل هدفه المطلق.

سعى البطل المأساوي ((سعيد مهران)) بما يملك من ثقافة وادراك الى أقرار العدالة الاجتماعية والانسانية الضائعة، عندما رأى زيف القيم ((وان لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه، ذلك ان قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع))[3] ذلك انه بالرغم من تأييد الملايين من الناس له الا انهم عاجزون عن تقديم المساعدة الفعلية العملية لانقاذه وانقاذ انفسهم من هذا السجن، ويرى في ضياع الحرية الماساة الحقيقية، ويقول: ((مأساتي الحقيقية انني رغم تأييد الملايين اجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا.. كي يطمئن الاحياء والاموات ولا يفقدون اخر امل))[4]. ويصبح البطل المأساوي

---

(1) المآسي الثلاث هاملت، ((روبسبيو، اليسبياديس))، يوسف احمد طه: 3.

(2) ينظر ، موجز تاريخ النظريات الجمالية: 389.

(3) المنتمي : 271.

(4) اللص والكلاب: 110.

((سعيد مهران)) الحلم والامل وفدية الجبناء والمثل والعزاء. وتكون نهايته بين القبور تطارده الكلاب وتحاصره، ولم يتردد في اطلاق رصاصه مدويا في ضمير الانسانية ولكن رصاص الكلاب، انصب كالمطر فلم يستطع المقاومة، واضطر الى الاستسلام، بلامبالاة. هذه اللامبالاة تمثل تخطيا اخر يعيشه البطل المأساوي ، وتحفظ له هيبته وكيانه من الانكسار، وتعيد التوازن الى وجدان القارئ وتزيد ثقته بشجاعة البطل المأساوي. ويبقى البطل المأساوي ((سعيد مهران)) معنى ورمزا للانسانية في سعيها من اجل الخلاص الروحي والمعنوي، حي في ذهن القارئ ووجدانه.

حكم على البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) بالسجن سبع سنوات في محكمة الاولدبيلي، خرج بعدها، ليطوف ويتشرد في اصقاع الارض من باريس الى كوبنهاكن الى دلهي الى بانكوك، وشبح ((جين مورس)) يلاحقه، اذ يقول ((اطارد خيالها ويطاردني.. انه شعور لا يمكن لانسان ان يتصوره.. وقد ظل مذاق تلك الليلة في فمي يمنعني من أي مذاق سواه))[1]. وعاش اخر ايام حياته في قرية مغمورة الذكر على النيل واشترى ارضا وزرعها، وتزوج من فتاة سودانية قروية تدعى ((حسنة بنت محمود)) وانجبت له ولدين، وعاش مسالما، محبا لاهالي القرية، الى ان روى القليل من سيرة حياته للشاب العائد من اوروبا (الراوي). وتركه بعدها ينقب ويبحث في ماضيه، وجعله وصيا على زوجته واولاده، بعد اختفائه في ايام فيضان النيل مما يرجح غرق جثته في النيل وضياعها. وهناك من يرى ((انه لم ينتحر عضويا، وانما انتهى معنويا بوجود هذا الوجه العائد من اوربا ليحتل موقعا صحيحا الغى به موقعه المستأنف على غير اساس))[2].

ومن الصعب الحكم على البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) بانه مجرم لاسيما وانه يحمل في نفسه لوثة، وان البقعة المظلمة في روحه اتسعت حتى قتلته بعد ان قتل ((جين مورس)). وقد عجز عن هذه الفكرة الروائي ((**الطيب صالح**)) معللا ضياع

---

[1] موسم الهجرة الى الشمال: 155.

[2] الريف في الرواية العربة المعاصرة:312.

بطله ((مصطفى سعيد))، قائلا: ((...انه ليس شخصا يشير اليه القارئ باصبعه ويقول هذا المجرم المسؤول وهناك طبعا مشاكل جيل واجيال))[3].

صار البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) في السجن اذ يقول : ((في سجن الموت تتحرر من علاقات الحياة كلها فلا تهمك الفضائح انت متحرر من الكبرياء

والخجل كما كنت وانت في الرحم))[1]. ومأساة ((صابر الرحيمي)) ترتكز على العوامل الاقتصادية والاجتماعية والنفسية، ذلك انه اذا كان البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) من جهة وشخصية والدته ((بسيمة عمران)) من جهة ثانية، ضحيتين انسانيتين لغياب تحقق العدالة الانسانية في الماضي، فان ((صابر الرحيمي)) و شخصية ((كريمة)) ضحيتان له في الحاضر، ومن ثمة فالماضي والحاضر متشابهان[2]. ويبقى الحب الذي يكنه ((صابر الرحيمي)) لـ((الهام)) يمثل جانب الفضيلة في شخصيته. ((وكم عجبوا للجانب الخفي الذي كشف عنه حب الهام. لم يفكر مرة في اغوائها . اعترافاته المتتابعة بين يديها. رفضه استغلالها على أي وجه وتعففه عن اموالها وهو مختنق بأزمته الاخيرة))[3].

وقدم ((صابر الرحيمي)) الى المحاكمة، واحيلت الاوراق الى المفتي، ونطق بالحكم لكن محامي الدفاع لـ((صابر الرحيمي)) اخذ يسعى من اجل الاستئناف، واثناء ذلك وصلته اخبار عن والده ((سيد سيد الرحيمي)) تؤكد وجوده ولكن ((صابر الرحيمي)) اخفق في العثور عليه. والضياع الذي يمثله البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) ، هو ضياع الانسان المعاصر الذي تخبط بين اتجاهات شتى في الحضارة المعاصرة. وكل ما استطاع العثور عليه وتركه لنا، هو الامل في جدوى البحث واهميته من اجل كرامة الانسان وحريته.

---

(3) ازمة الاجيال العربية المعاصرة، 33.

(1) الطريق: 203.

(2) ينظر، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 293.

(3) الطريق : 203.

توهم البطل المأساوي ((حسنين)) ان بامكانه تحقيق رؤية الحياة، التي تملأ كيانه الداخلي غير واع، انه يحمل بذور المأساة بين جوانحه وداخل اعماقه وذلك حينما يتداخل خط سيره الصاعد الى اعلى بخطى سير كل من شخصية ((حسن)) بادئ الامر، وشخصية ((نفيسة)) لينتج تلك المأساة الدرامية[4]. ذات النهاية الماساوية العنيفة فقد احس البطل المأساوي ((حسنين)) فداحة ما اقدم عليه من فعل مأساوي، وساعدت المفارقة الماساوية في تعميق شعوره بالذنب فتذكر ايادي الفتاة التي كانت تمتد اليه لتنقذه من الموت جوعا، وتساعده على اكمال تعليمه، ولم تكن تبخل عليه بشيء على الرغم من قلة ما تكسب من نقود وقد استمرت تساعده حتى اخر لحظة من عمرها فالقت بنفسها في النيل لتهلك ، وحدها ، بعيدا عنه.

وتكتسب حياة البطل المأساوي ((حسنين)) قيمتها وانسانيتها من كشفه دخيلة نفسه لاول مرة بعيدا عن اوهامه واكاذيبه ، قائلا: ((اني شر الاسرة جميعا. حقيقة يعرفها الجميع، واذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي اقبح ما فيها ما وجدت في نفسي يوما الا تمنيات الدمار لمن حولي فكيف ابحث لنفسي ان اكون قاضيا وانا رأس المجرمين! لقد قضي عليّ))[1].

وكانت نهاية البطل المأساوي ((حسنين)) عند الذروة في فعله المأساوي فجاءت عنيفة بانتحاره. ويمثل ((حسنين)) ((النموذج البشري الذي يتحرك في اطار هذه الطبقة الاجتماعية، ويحمل في قلبه كل اوهامها وفرديتها، وعلى كتفه كل اوزارها وتناقضاتها، وهو في نهاية القصة يلجأ الى التخلص من هذه التناقضات بحل فردي نموذجي عند كل فرد من البرجوازية الصغيرة، يبحث عن حل لمأساته، معزولا عن جذوره الشعبية الاصيلة هذا الحل هو ان ينتحر))[2]. ومما يساعد على اعادة التوازن للقارئ في نهاية هذه المأساة، الدعاء الذي يقوله البطل المأساوي ((حسنين)) عند انتحاره ((ليرحمنا الله)).

---

[4] ينظر، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 152.

[1] بداية ونهاية: 256.

[2] دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام: 278.

جاءت نهاية البطل الماساوي ((اوخيد)) عنيفة جدا بسبب الذهب، ايضا، اذ اصبح ((اوخيد)) مطاردا من اقارب ((دودو)) الذين يطالبون بالثار له من ((اوخيد)) ، وهم في حقيقة الامر، جاءوا طمعا باقتسام الثروة ولما كان دم اوخيد حائلا بينهم وبين الثروة فقد جدوا في البحث عنه وتحالفوا ضده وعجلوا في الظفر به حتى يتمكنوا من تقسيم الارث بينهم، لان عرف الصحراء لا يبيح توزيع الارث قبل الانتقام للقتيل. واستعملوا في ذلك حيل مختلفة للايقاع به، واستخدموا الذهب لرشوة الرعاة والرحل الخبراء بتفاصيل الصحراء الشمالية، وعندما علم ((اوخيد)) بسعيهم المحموم من اجل الثروة، اختار الفراق عن الابلق، ولجأ الى كهف في اوعر منطقة جبلية، واستطاعوا ان يجبروه على النزول اليهم عندما بدأوا بتعذيب الابلق ولم يستطع الصبر على استغاثة الابلق ونزل اليهم، ووقع بايديهم فكانوا قساة الصحراء وانتقموا منه شر انتقام بتمزيق جسده وقطع رأسه. ومما يساعد على اعادة التوازن في نهاية الرواية ((التبر)) ظهور الكائن الخفي (الرمزي)، الذي كان يراود البطل المأساوي ((اوخيد)) في احلامه كثيرا، ولكنه لم يستطع رؤيته، بل كان يحس بوجوده فقط، فاذا به في اللحظات الاخيرة من حياته، يشعر برؤيته لهذا الكائن الخفي. تمثل رؤية هذا الكائن الخفي انتصارا للبطل المأساوي ((اوخيد)) ومما يحفظ اتزان القارئ بالرغم من الفاجعة التي لحقت بالبطل المأساوي.

المبحث الثاني

مأساة التأمل

التأمل ((استغراق الذهن ، في موضوع تفكير، تغفل معه الذات والمحيط))[1] او ((التفكير الطويل لتكوين الفكرة او الرأي))[2] فضلا عن ((حصر الذهن في موضوع معين او التفكير فيه من جميع نواحيه))[3]. ويمكن ان تتجلى المعرفة من خلال التأمل، فالمعرفة ((هي الانا وهي تفكر)) [4].

في اثناء عصر النهضة لم تكن ملكة التأمل، قد تكونت بعد، اذ انها ((تولد حين يجد المرء نفسه محاصرا، أي حين يجد نفسه محجما من جانب المجتمع ، بحيث يكون مرغما على الازدواج ورؤية نفسه لا باحادية جانب، بل بعيني الاخر. والحق ان المرء لا يستطيع ان يرى نفسه الا بعد ان يجتاز نقطة ومعيارا يقعان خارج نفسه))[5]. وفي القرن الثامن عشر ، عصر الفلسفة والتفكير ، ظهر الانسان الذي كان يفكر حقا في منظور مصائر الكون و البشرية، فقد كان يتحسس في تقلبات ((فاوست)) الروحية تاريخ جوهر البشرية، وتطلعاته هو في آن معا[6]. والعالم الكبير في مأساة التأمل يمثل فقط على اعتباره موضوعا للتفكير، وقد ينصب التأمل على العالم الذاتي للشخصية وصراعها ما بين الافكار وتناقضها. والبطل المأساوي في مأساة التأمل مستغرق في الفكر حتى يقوده الى ارتباك الرؤى والافكار، مما يشل قدرة البطل المأساوي على الحركة والفعل. وابطال تراجيديا التأمل عادة ما يعيشون حياة روحية مضطربة ويطبعهم الفكر، بالالم والعذاب الروحي، ذلك ان ((انسياق المرء وراء اهتمامات متعاكسة علامة اما على نقص في وضوح الافكار، واما على

---

(1) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: 39.

(2) معجم المصطلحات اللغوية والادبية: 118.

(3) المصدر نفسه: 118.

(4) فلسفة هيجل: 85.

(5) الوعي والفن، غيورغي عاتشف، ترجمة ، د. نوفل نيوف: 192.

(6) ينظر، المصدر نفسه: 254.

تعتيم في الروح، واما على وهن ونقص في الحرية... فهم رجال مزدوجون ، عاجزون عن الارتقاء الى فردية ثابتة راسخة))[1].

وماساة العصر الحديث ((منفتحة على الحياة والواقع، وهي تواصل الحياة في الوعي))[2]. لكن هذا لا يعني خلو الماسي السابقة من الوعي والافكار، بل هي على العكس، ((فالمسرحي الاول في التاريخ قد حقق درامة عظيمة رفيعة من حيث العاطفة والفكر معا. ومن حيث الفكر... لقد كانت الدرامة العظيمة، منذ البداية، مسرح افكار))[3]. ويتضح هذا من معالجة المآسي على الدوام للموضوعات الجدية، التي تدور في اطار القضايا الانسانية العامة، مما يمنحها القوة والسمو والخلود.

وبما ان الافكار المطروحة في الفن، هي تأملات فكرية، فمن الصعب الجزم بصحة هذه الافكار او خطأها، ذلك ((ان الحقيقة في العلم هي الحقيقة كما هي موجودة وتعادل نفسها دائما. والحقيقة في الفن ذات معان عديدة، وهي ليست واضحة في كل شيء ولا دائما ، حتى بالنسبة لخالقها نفسه))[4]. ويرى ((لغجوي)) ان الافكار التي ترد في الادب التأملي الجدي، هي افكار فلسفية مخففة في معظمها[5]. واطلق الفيلسوف ((شليجل)) مصطلح (تراجيديا الفكر) على مسرحية ((هاملت)) وكذلك فعل البروفسور **((داودن))** اذ اطلق المصطلح ذاته على مسرحية ((يوليوس قيصر))[6]. واختار **((أ. س.برادلي))** ان يطلق على مسرحية هاملت ((تراجيديا الكمال الخلقي)) ، ويرى كذلك انها جديرة ، بان تدعى ((تراجيديا التأمل))[7]. ونرى في مصطلح الفكر نوعا من الجمود والتجريد، الذي يكون مناقضا لطبيعة الفن، لذا فضلنا اختيار مصطلح **((مأساة التامل))** لما في مصطلح التأمل من المرونة والشاعرية فضلا عن انه يناسب تكوين البطل التراجيدي في هذا المبحث، والبطل

---

(1) فن الشعر، هيغل: 374.

(2) الوعي والفن: 188.

(3) الحياة في الدرامة: 122.

(4) الواقعية اليوم وابدا، بوريس بورسوف، ترجمة :21.

(5) ينظر، نظرية الادب، رينيه ويليك، اوستن دارين: 143.

(6) ينظر، التراجيديا الشكسبيرية، ا.س برادلي، ترجمة، حنا الياس: ج104/1.

(7) ينظر ، المصدر نفسه: ج144/1.

التراجيدي سواء اكان منتقما ام متاملا ، فهو ((يتميز بحس مرهف نبيل اكثر من ادراك فكري صحيح. ووعيه يتجه الى الداخل اكثر مما يتجه الى الخارج))[1].

وسنحاول دراسة مأساة التأمل من خلال الخصائص الاتية:-

1. **الصراع الداخلي.**
2. **التأمل المأساوي.**
3. **نهاية المأساة والبطل المأساوي.**

الصراع الداخلي:-

تكون طبيعة الصراع الداخلي سكونية، اذ تجري في اعماق روح البطل الماساوي، وكانت بدايات ظهور هذا الصراع في مسرحيات عصر اليزابيث فضلا عن وجود الصراع الخارجي، الا ان الاهمية الاعظم شأنا، هي للصراع الداخلي، فالصراع الذي يستكن في اعماق عقل ((هاملت)) ، هو جوهر المأساة الحقيقي وتتركز فيه قيمة المسرحية[2].

وقد اطلق ((**ا.س. برادلي**)) تعبير ((قوة روحية)) على الصراع الداخلي والخارجي في المأساة، ويعني ((قوة تعمل في النفس البشرية سواء اكانت قوة خير او قوة شر وسواء أكانت وجدانا شخصيا ام مبدأ عاما... وهي تظهرها مؤثرة في الناس مولدة للنزاع بينهم... مسببة الاضطراب بل قائدة الى الصراع في نفس البطل))[3]. وقد رأى ((فوجان)) ان العمق او الداخلية من خصائص الدراما الحديثة. وتنوعت اشكال الصراع الداخلي بين الواجب والاهواء او بين الفكرة ونقيضها او بين العاطفة ونقيضها حتى اصبح بين العقل الواعي والعقل الباطن،

---

(1) البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 9.

(2) ينظر، علم المسرحية: 136.

(3) التراجيديا الشكسبيرية: ج29/1.

بين العلائق الانسانية وعلائق الروح مثل مسرحيات ((مترلنك))[1]. فقد اثر التطور التاريخي في المأساة، اذ اصبح مجرى الحوادث الدراماتيكية او الصراع المأساوي، يتركز في المحتوى الروحي مما جعلها جامدة بعيدة عن حرارة العمل الدرامي[2] ويرى ((**لايوس ايجري**)) ان الصراع الساكن مليء بالحركة، الا انها حركة تبلغ من بطئها ان يخيل انها السكون بعينه، والبطل هو المسؤول عن سكون الصراع من حيث انه شخصية باحثة مترددة لا تحسم امرها الا بعد عناء طويل[3].

وفي رواية ((**الشحاذ**)) عام 1965، يظهر البطل المأساوي المتأمل ((عمر الحمزاوي)) المحامي الكبير المشهور ، في بدء ازمته الروحية، في عيادة صديقه الطبيب الذي يخبره بانه لا يعاني من مرض عضوي ولكنه لا يخفي عليه رؤيته مقدمات لاكثر من مرض، وكذلك يردد ((عمر الحمزاوي)): ((المسالة خطيرة مائة في المائة، لا اريد ان افكر او ان اشعر او أن اتحرك ، كل شيء يتمزق ويموت، فخطر لي على سبيل الامل انني سأجد لك سببا عضويا))[4]. ان جو المأساة يغلب على رؤية البطل الماساوي ويحكمها، فـ((عمر الحمزاوي)) يعاني من ازمة روحية تظهر في صورة ((ازمة داخلية مقلقة، غير متحددة الملامح، تظل تتراقص امامنا كعلامة استفهام ضخمة))[5]. ولا يظفر بدواء شاف من عند الطبيب، ويحاصره الشعور بالسأم والملل بطرح اسئلة بلا جواب. ويرى ((البرتومورافيا)) في السام اغترابا، ويقول ((السأم هو اغتراب ونتيجة لانحطاط الانسان المتحول من غاية الى وسيلة. ان الانسان... غالبا ما يشعر بعدم تملكه لنفسه، كما لو كان مباعا لقوة غامضة لا يعرفها. ولا يستطيع الانسان ادراك حقيقة ان هدف الانسان دائما بشكل استثنائي هو الانسان نفسه، فيشعر بنفسه "غريبا" وعندها يحل السأم))[1]. والصراع الداخلي الذي يعيشه البطل الماساوي ((عمر الحمزاوي)) ((لا يكمن في مواجهة بين

---

(1) ينظر، علم المسرحية: 135، 138.

(2) ينظر، موجز تاريخ النظريات الجمالية: 115.

(3) فن كتبة المسرحية، لايوس ايجري، ترجمة ، د. درني خشبة، نقلا عن : الشخصية والصراع الماساوي، دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي، عدنان بن دريل:77.

(4) الشحاذ، نجيب محفوظ: 9.

(5) معالم جديدة في ادبنا المعاصر: 159.

(1) الواقعية اليوم وابدا: 154.

عمر واسرته او مجتمعه بقدر ما يكمن في الاختلاف بين الانا العمرية التي تسعى للتحرر بعدما افاقت على الواقع الذي اصبح مقبرة لآمال الماضي، وبين عمر الاجتماعي المقيد، رب الاسرة الثري. ونتيجة لذلك تتعقد الامور ويصبح التعايش مستحيلا بين الذاتين))[2].

والاجوبة العاقلة باتت تستفز ((عمر الحمزاوي)) وتخنقه، فقد صدمته الاجابة العاقلة من قبل ، وكانت بدء ازمته الروحية ، وهو لا ينسى الدوار الذي اصابه عندما سأل احد عملائه ((قلت له: تصور ان تكسب القضية اليوم وتمتلك الارض ثم تستولي عليها الحكومة غدا)) فهز رأسه فسي استهانة. وقال: ((المهم ان نكسب القضية. السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سياخذها ، فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجئ واختفى كل شيء..))[3]. والبطل المأساوي ((عمر الحمزاوي)) يريد ان يتأمل في مغزى الوجود، ويبحث عن معنى جديد يبعث فيه دفق الحياة والحب، ذلك انه عاش النقيضين: فقد كان اشتراكيا محبا للمدينة الفاضلة، وتحول عنها لما واجهه من عنف وبطش، زج على اثره صديقه ((عثمان خليل)) في السجن. واصبح احد رجال الطبقة البرجوازية الاثرياء، وانصب تفكيره على العمل وجمع المال والثروة مبتعدا عن العمل السياسي قانعا بحياة اللامبالاة. وقد كان محبا للفن، شاعرا، الا انه هجر دنيا الشعر لما لاقاه من اهمال الاخرين، فلم يسمع لغنائه احد فأثر الصمت. واعطى الغلبة للعلم، واهمل دور الفن في الحياة، او بالاحرى جعله على هامش الحياة لذلك نصح ابنته ((بثينة)) عندما اكتشف ، انها تكتب الشعر، الا تفرط في دراستها العلمية. وقبل زواجهما، عاش الحب مع ((زينيب))، التي ضحت من اجله بالكثير، فقد اعتنقت الاسلام، وتركت اهلها من جله، وانجبت له اولاده (بثينة وجميلة وسمير) ومنحته الاخلاص والوفاء ولكنه صار يكرهها بعد هذا الحب العظيم، و بالاحرى انه صار يكره نفسه وبالتالي كره كل ما يمت لهذه النفس بصلة. اذن فقد عاش الايجاب والسلب ولم يجد المعنى الذي يبحث عنه فيهما، مما يؤكد انه يبحث عن ((ايديولوجية خاصة، او بعبارة اخرى عن معتقد

---

[2] الشحاذ دراسة نفسبيوية ، هدى وصفي ، مجلة فصول، المجلد الاول، العدد الثاني، يناير 1981: 184.

[3] الشحاذ: 56.

يحفظ التوازن بين وجهني الحياة الداخلي والخارجي... ومعتقد يقي الانسان مأساة الوقوع في التناقض بين ما يريده حقيقة وبين ما يفعله واقعا، ويحقق له انسجام اتجاه الحركة النفسية مع اتجاه الحركة المادية. وهذا التناقض هو مأساة عمر الحمزاوي))[1].

يظهر الصراع بين العقل الواعي والعقل الباطن في روح البطل المأساوي "محمد جعفر" كاتب المقالات المعتزل، بطل رواية ((**الوجه الاخر**)) عام 1960، اذ يظهر لنا واثقا ((بأن لديه طبيعة نبيلة يمكنها ان تحب البشر جميعا))[2]. و((محمد جعفر)) ((مثقف مأزوم، وأزمته مركبة، فهي فكرية اجتماعية مادية (اقتصادية) جنسية))[3]. وقد تضافرت الاحداث للكشف عن قيم عقله الباطن او الكشف عن وجهه الاخر، كموقفه من الشاب المريض الذي طلب مساعدته ونجدته الا انه تخلى عنه وتركه وحده يعاني المه دون اتخاذ موقف ايجابي عملي لمساعدته، ((وكان يحس اضطرابا في داخله كأنه اصيب بصدمة عاطفية قبل لحظات، لبثت صورة الشاب المريض تحوم في ذهنه كالشبح خلال مسير الباص. لقد تركه يموت بقسوة لم يصدقهاوما زال لا يصدقها . لعله لفظ انفاسه الاخيرة الان. ماذا كان يعني ذلك؟))[4].

و((محمد جعفر)) موظف ينحدر من اسرة فقيرة، وكان يعاني ازمة مالية شديدة تضغط عليه بسبب حاجة زوجته ((سعدية)) للدخول الى مستشفى للولادة مما اضطره الى التعامل مع المرابي العجوز ((سيد هاشم)) ورهن عنده الذهب الذي تملكه زوجته، مقابل دفع الكمبيالات الشهرية. وقد احس البطل المأساوي ((محمد جعفر)) بطعنة في كرامته لتعامله مع هذا المرابي، وقد ((صب... لعناته على رأس المرابي "سيد هاشم" لسبب موضوعي، وهو كونه رمزا نموذجيا للفساد الاقتصادي،

---

(1) قراءة الرواية: 77.

(2) الوجه الاخر، فؤاد التكرلي: 10.

(3) التجربة الروائية في العراق في نصف قرن، د. نجم عبد الله: 104.

(4) الوجه الاخر: 14.

والادعاء بالدين، ويخصه بالاحتقار، والشفقة عليه كومة عظام، وكيانا هزيلا بلحمه، وسلوكه، وثيابه، ويقرنه ضمنيا بالحيوان اللا اجتماعي))[1].

ويقف البطل الماساوي ((محمد جعفر)) ، امام وجهه الاخر، مرة اخرى ، على نحو اشد ضراوة مما سبق، عندما يعجز عن مساعدة زوجته ((سعدية)) ولو بشكل معنوي، اثناء معاناتها الام الوضع وسماع صرخاتها الوحشية، فقد كان ((يحس انه بعيد عنها ، وانها لا تمت له بصلة، ان مقاساتها والامها لا معنى لها البتة. لم يعد لها معنى منذ ان انطفأت في جوفها تلك الشرارة. ولكنها تتألم مع ذلك، ورفضنا هذا الألم لا معنى له مطلقا، ان جوهر الالم هو امتلاكه، هو ان تعيشه بلحمك الطري وكان امام باب عالمها المغلق، يحس بها بعيدة عنه))[2]. وعلى اثر هذه الولادة المتعسرة الفاشلة، تفقد ((سعدية)) طفلها وينطفئ بصرها، ويقف ((محمد جعفر)) مترددا حائرا في تحمل مسؤولية زوجته، وتردده هذا يؤكد ان طبيعة البطل المأساوي ((محمد جعفر)) لم تكن منسجمة مع الفكرة التي يحملها عن نفسه، وان فكرة ((النبل الانساني)) لم تشكل سوى جزء صغير من نفسه، وقد دخل هذا الجزء في تناقض مع طبيعة البطل الكلية[3]. وظهر الانقسام المأساوي بين وعيه الباطن وافعاله، فلم يستطع مساعدة زوجته في التغلب على الآمها ومعاناتها، بل العكس هي من كانت تبحث عما يرضيه، واخذت تشك في قيمة وجودها في حياته. وغرق ((محمد جعفر)) في اعتقاده انها تشده الى دنياها الموحشة ليعمى معها، ولم يتفهمها، بل صرخ بها قائلا: ((تريدين تخبليني وياج))[4]. وباتت نفسه تنكرها، وتتنكر للحظات السعادة التي منحته اياها من قبل. ويراها اليوم كائنا قبيحا لا يمت للبشر بصلة، واذا ((كان محمد جعفر في واقع الحياة الموضوعي جزءا من الحياة، فقد صار بالنسبة لسعدية الحياة كلها بعد انطفاء عيونها، الامر الذي جعل سعدية تعيش كل مأساتها من خلاله، فتفرض عليه قلقا))[1]. متزايدا.

---

(1) الوجه الاخر، دراسة نقدية ، علي عبد الحسين مخيف: 118.

(2) الوجه الاخر: 51.

(3) ينظر، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، د. مكارم الغمري: 191.

(4) الوجه الاخر:

(1) الوجه الاخر ، دراسة نقدية: 126.

وينشأ الصراع الداخلي في روح البطل المأساوي ((كمال عبد الجواد)) في رواية ((**السكرية**)) عام 1957، من هيامه بسماء المثل الاعلى في الحب والفكر والحقيقة والايمان، مما دفعه الى التقوقع في فضاء الفلسفات المختلفة، ينهل منها ما يشاء باحثا عن الايمان والحقيقة، ساعيا للانسجام والصفاء الروحي.

ويمثل الصراع العاطفي احد اوجه الصراع الداخلي في روح البطل الماساوي ((كمال عبد الجواد)) اذ يقول ((انا نفسي – بين عقلي وقلبي – شخص يعاني انقسام الشخصية))[2]. فقد احب ((عايدة)) شقيقة صديقه ((حسين شداد)) وانجرف في مشاعر حبه الرومانسي ((لعايدة)) سليلة الطبقة الارستقراطية، التي راى فيها ((نموذجا للمستوى المعيشي الرفيع والجمال اللارستقراطي والثقافة الفرنسية كصدى لافتقار بيئته هو اسلوب الحياة المتميز. ومن ثم، تفتح قلبه على طراز جديد من العواطف والانفعالات يغاير حياة الحي العتيق ورفاقه امثال فؤاد الحمزاوي))[3]. وقد صنع منها خياله معبودة تهيم روحه حول محرابها، وما كان يخطر له ان تنزل من علياء سمائها، بعد ان اكتشف ان ((عايدة)) قد اتخذت من حبه لها قنطرة للوصول الى قلب ((حسن سليم)) ابن المستشار. والمنتمي الى طبقتها الارستقراطية، وكلاهما جدير بصاحبه، ومضى يتجرع مرارة الهزيمة، ونار الوجد تحرقه، و ((الفواصل الطبقية هي التي أزرت بكمال وبحبه فهي التي فجرت الازمة العاطفية التي اكتوى بنارها وقد تركت هذه التجربة في نفسه مرارة ، شعر بان الحياة قد جرحت كبرياء وكرامته ، حاول ((كمال)) بعد ان فشل في أن يجد ذاته فيمن احب ، حاول ان يحتفظ بتكامل الانا فانطوى على ذاته يجتر فشله ويقتات همومه وخلع على نفسه شخصية المفكر المتعالي على الغير))[4].

و((كمال عبد الجواد)) لا يستطيع ان يسلو ((عايدة)) رغم ما يردده من انها المعبود الذي لا يطمع سوى ان يحيا معه حياة الروح، ولم يستطع ان يحقق فكرة عشقه للروح، ذلك ان ((الانسان حيوان وروح كلاهما، او هو بالاحرى مزيج من كليهما .

---

[2] **السكرية: 146.**

[3] **البطل المأساوي في الرواية العربية المصرية: 285.**

[4] **المصدر نفسه: 295.**

فهو، بوصفه حيوانا ، يتمتع بحوافز لا تنسجم قناعاتها باستمرار مع حوافزه الروحية. وعلى نقيض الحيوان، يصح الانسان ملزما على ان يواجه صراعات نفسية داخل نفسه))[1].

ومأساة ((كمال عبد الجواد)) وان ((كان الحب يحركها ويتحكم فيها فهو ابدا لم يخلقها في البداية – ان حيرة كمال وتردده ولدت معه – هي حيرة مبعثها التعلق بشيء غامض ، مطلق مجهول يسميه الحقيقة))[2]. أي ان تجربة فشله العاطفي في الحب ساهمت بشكل كبير على تفجير ينابيع التأمل في روحه، اذ يقول ان ((الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الادمي دلالا وتمنعا ولعبا بالعقول واثارة للشك والغيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الادمي عرضة لان تكون ذات وجوه واهواء وتقلبات، ولا تخلو في كثير من الاحايين من مكر وخداع وقسوة وكبرياء))[3]. والصراع العقلي الذي نشب في اعماق البطل الماساوي ((كمال عبد الجواد)) ، كان صراع متعدد الابعاد، فهو ((اولا صراع بين الانتماء "القدري" الاصيل، والشك الطارئ، وهو ثانيا صراع بين اتخاذ الفلسفة او الادب غاية كبرى للحياة، وتحقيقا ذاتيا للوجود))[4]. ويشير الاب ((**جوتييه**)) الى "كمال عبد الجواد" ، وصراعه بين القديم والجديد بين الشرق والغرب بين مصر والثقافة العربية الاسلامية والغرب بحضارته وعلمه العادي، اذ يقول ((جلالنا الاستاذ نجيب محفوظ عن طريق "كمال" اغراء الحياة الغربية وسموها لدى اهل مصر الباقين على القديم وسحر الافكار الفلسفية الجديدة التي استهوت هذا العصر الناشئ من اعضاء تلك الاسرة المحافظة))[5]. ويصف "رياض قلدس" – صديق كمال الروحي – شخصية ((كمال عبد الجواد)) ، قائلا: ((انك توحي الي بشخصية الرجل الشرقي الحائر بين الشرق والغرب، الذي دار حول نفسه كثيرا حتى اصابه الدوار))[1]. وربما كان البطل الماساوي و((كمال عبد الجواد)) من المرتابين والشكاك والمترددين، الذين يطلق

---

(1) علم النفس الفلسفي: 155.

(2) البطل المعاصر في الرواية المصرية: 303.

(3) السكرية: 17.

(4) المنتمي : 53.

(5) ينظر، دراسات في القصة العربية الحديثة: 314.

(1) السكرية : 185.

علماء النفس عليهم اسم ((مرض الفعل)) اذ يمعنون في الاستدلالويغالون في البحث العقلي، ومن ثم يرفضون حسم الامور، بدعوى ان ليس ثمة يقين خارج دائرة الرياضيات البحتة. والشكاك بطبعهم يريدون ان يكونوا على ثقة تامة، وبالتالي فان ما ينشدونه هو الطمأنينة المطلقة مع اليقين القاطع، وربما كان سعيهم وحرصهم على اليقين، هو في صميمه مجرد سعي وراء الطمأنينة [2].

البطل الماساوي ((عيسى الدباغ)) في رواية ((**السمان والخريف**)) عام 1962. يعاني الصراع الداخلي ما بن الفكر ((العقل)) والعاطفة ((القلب))، حيث يشتد الصراع في اعماق عقل البطل ((عيسى الدباغ)) وفي اعماق قلبه المحب لحزبه القديم والمؤمن بشيوخه، بعد الثورة والانقلاب الذي قاده الجيش ضد الملك وفي صباح يوم 23 يوليو 1952، وعلى الرغم من الفرح الذي شعر به، احس بعواطف متضاربة اطاحت به في دوامة مالها من قرار، متسائلا عن مصير حزبه في كل ما يحدث، وهل سيكون له دور في المستقبل؟. فكان اعلان نظام التطهير ضربة قاضية لاحلام حزبه وتطلعاته، فضلا عن القضاء على مستقبله الشخصي وطموحه بفقدان مركزه الوظيفي المرموق وفشل مشروع زواجه من ((سلوى)) ابنة الثري، ((علي بك سليمان)). ويقف البطل الماساوي ((عيسى الدباغ)) محاطا بالخسائر والهزائم من كل جانب، ويكون ماضيه المتألق الحافل بالامجاد، ملاذه الوحيد الذي يهرع اليه كلما اشتدت عليه وطأة الحاضر، و ((يمثل الماضي بالنسبة لعيسى الدباغ كل شيء، فهو يرى فيه حياته المليئة بالنجاح والشهرة، ومن ثم، فقد كان يعيش ورأسه ملتفتة الى الخلف دائما، وكأنه يلوذ بما كانت عليه شخصيته في الماضي، من قوة ونفوذ، وكأنه يتعزى بذلك، عما يعانيه في حياته الحاضرة من حرمان))[1]. من المشاركة في صنع القرار السياسي. وعندما يتأمل "عيسى الدباغ" انجازات الثورة وما حققته على الصعيد السياسي يتالم ويشعر بالاغتراب، يهز وجوده ويعز عليه ان يتحقق هذا التقدم من غير ان يكون لحزبه الفضل الاول فيه، وهذا الشعور لا يستبد به، بل يكبح جماحه رؤيته لمصلحة وطنه (مصر) قبل كل شيء. وهذا ما يكشف عن نبل

---

[2] ينظر، مشكلة الانسان: 40.

(1) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: (المقدمة – هـ)

هذا البطل التراجيدي وصدقه واخلاصه للوطن، وان علقت به بعض الشوائب، بينما انضم اصحابه الى ركب الثورة الا انهم يخادعونها وينافقونها بدواخلهم الامر الذي يثير اشمئزاز البطل الماساوي ((عيسى الدباغ)) منهم بالرغم من مودته وصداقته لهم، فعندما ((ذكر بدهشة حلم الجلاء القديم وكيف اصغي الى انباء اعلانه بارتياح فاتر مشوب بالغيظ لا لشيء الا لانه لم يتحقق علي يد حزبه. وما تمالك ان قال:

- الحقيقة ان الجلاء ثمرة الماضي.

ولم يعلق احد من الاصدقاء بكلمة على حين نشط حسن للبرهنة على فساد هذه الفكرة، واذا بابراهيم خيرت يقول:

– الحقيقة ان جميع ثرواتنا القديمة ثورات بلا نتائج حاسمة، ثم جاءت هذه الثورة لتحقق رسالات الثورات القديمة بالاضافة الى اهدافها الذاتية...))[2]. وكلما يزداد عقله اقتناعا بالثورة يغوص قلبه بالضيق والتحسر، متمسكا بكبريائه الذي يعضده ماضيه المشرق، ويرفض الاندماج، ((والتأقلم مع الواقع حتى يجد مبررا معقولا وسببا مقنعا لذلك.. وبناء على عنصر الكبرياء في شخصية البطل.. تمتد الخيوط المشكلة للنسيج العام))[3].

التأمل الماساوي:

يتمثل الفعل المأساوي، هنا، بتجربة التأمل المأساوي التي يعيشها البطل الماساوي المتامل . وهذه التجربة المتصفة بالذهنية والروحية تحافظ على مبدأ التطور والنمو للفعل الدرامي. وقد اشار ((**مترلنك**)) الى ((ان الفعل السايكولوجي الذيهو اعظم في حد ذاته من الفعل المادي واكثر حيوية حتى لو اخفى او اختصر بطريقة ماهرة فان النتيجة تكون تركيز الاهتمام على الفرد الواقف وجها لوجه امام الكون))[1]. وكذلك اوضح ((**سانت جون ارفين**)) بقوله : ((عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فانه لا يعني الضوضاء او مجرد الحركة المادية بل يقصد التطور

---

(2) السمان والخريف: 97.

(3) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 272.

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسن رامز محمد رضا: 161.

والنمو))[2] للفعل الدرامي. والمقصود بالفعل ((هو أي شيء يدفع مجرى القصة الى الامام تجاه ذروة وخاتمة. والفعل قد يكون فكرة، او حديثا، او حركة جسمانية))[3].

يخوض البطل المأساوي تجربة التأمل الماساوي بوعي وادراك، ويغوص في مضامين الافكار والرؤى، بغض النظر عن اتجاهها السلبي او الايجابي، مما يساعد على وضوح الموقف او الفكرة او الاتجاه في وعي البطل المتأمل المأساوي ، ويؤدي الى اولى خطوات العمل ، والعمل لابد ان يأتي لاحقا للفكرة ، وينفذ بخطوات واضحة على ضوئها ، والمأساة الحديثة تصور هؤلاء الابطال المأساويين المترددين، الحائرين، وكأنهم موزعون بين موقفين ((يزجان بهم في اتجاهات متعاكسة ويوحيان اليهم بقرارات متعارضة ويدفعان بهم نحو افعال متضادة))[4]. وينصهر في التأمل مفهوم ((الحماس)) الذي اورده ((**هيجل**)) ، قائلا: ((ان الحماس هو مجموع القوى التي لا تظهر مستقلة بحد ذاتها فقط بل تعيش في صدر الانسان وتمس الروح الانسانية في اعمق اعماقها))[5]. وقيمة الفرد، في راي ((**هيجل**))، تكمن في حماسه. وفي مجال التأمل تصبح المعاناة الجمالية بهذه الصورة: ((انا اجلس، وجميع اعضاء جسمي تكف عن الفعل، الا ان عملا متوترا لامرئيا يجري في وعي، والراوي يمارس تأثيره في هذا الجمال وحده. ان مشاركة الناس في الفعل الجمالي لا تجري بشكل مباشر كما في رقصة الصيد، مثلا، بل عبر حلقة وسطى، عبر الوعي))[1]. حيث يسيطر الحدث الداخلي ويتحرك بصورة معاناة وتأزم بحسها البطل المتامل الماساوي. وبما ان طبيعة الفعل هنا تاملية ذهنية، فانه يكتسب صفة العمومية من خلال مكانة البطل الماساوي في المجتمع: ((عمر الحمزاوي)) محام كبير مشهور، و((كمال عبد الجواد)) ابن التاجر المعروف وكاتب المقالات الفلسفية في جريدة الفكر، و((عيسى الدباغ)) الرجل السياسي المعروف وذو الماضي الحافل بالامجاد، وكذلك ((محمد جعفر)) كاتب المقالات المعتزل وان كان اقلهم شهرة. يضحي البطل المتأمل

---

[2] المصدر نفسه: 488.

[3] المصدر نفسه: 425.

[4] فن الشعر: 374.

[5] موجز تاريخ النظريات الجمالية: 292.

[1] الوعي والفن : 132.

المأساوي ((عمر الحمزاوي)) باثمن ما لديه من اجل استقصاءاته المقلقة، يضحي بحبه لزوجته واولاده نتيجة عيشه في اطار السؤال دون الوصول الى جواب يضع حدا لذلك السعي المحموم وراء نداء غامض يشده اليه. يندفع البطل المتأمل المأساوي ((عمر الحمزاوي)) الى مغامرات الجنس متوهما، انه سيجد فيه المعنى الذي يبحث عنه الا انه يقع فريسة مغامرات الليل وملذاته ، ويبدو طائشا مراهقا امام الاخرين ، مندفعا في مغامراته متناسيا واجباته العائلية. ويقرر ان يذهب ويعيش مع ((وردة)) احدى فتيات الليل، التي احبته بصدق واخلاص وبالرغم من ذلك استمر في مغامراته الليلية مع الاخريات، كـ ((مارجريت)) و ((منى)) التي شعر، وهو ((يضاجعها في خضنه ارعشته رغبة غريبة في قتلها. وتخيل انه يشق صدرها بسكين فيعثر في داخله عما يبحث عنه. القتل هو الوجه الخلفي للخلق وهو تكملة الدورة الملغزة التي لا تتكلم))[2]. وهذا الشعور الذي انتابه جعله يحس بعقم هذه المحاولات في الوصول الى ما يبحث عنه ذلك ان ((نشوة الحب لا تدوم ونشوة الجنس اقصر من ان يكون لها اثر))[3]. والبطل المتأمل الماساوي ((عمر الحمزاوي)) لم يقم، بهذه المغامرات من اجل الجنس بحد ذاته، فهو لم يكن مولعا بالنساء، ولم يكن في تلك الليالي

العجيبة حيوانا تحركه الشهوة ولكنه كان معذبا ويائسا[1]. فقد فعل ذلك من اجل الخلاص الذي يبحث عنه ، اذا استمر في طرح اسئلته عن معنى الوجود، فقد سأل "مسيو يازبك" صاحب ملهى ((كابري)) – الذي يمت بصلة الى عالم الجنس – عن معنى الحياة، فقال: ((– خبرني يا مسيو يازبك ماذا تعني لك الحياة؟ – الحياة هي الحياة))[2] . ولم يثمر سؤاله ليازبك، ولم يتوانى عن سؤال ((وردة)) عن المعنى ذاته، فقال؟ ((– خبريني ياوردة لماذا تعيشين؟

- وهل لهذا السؤال من معنى؟

---

[2] الشحاذ: 139.

[3] المصدر نفسه: 138.

[1] ينظر، المصدر نفسه: 71.

[2] المصدر نفسه: 111.

- لا بأس ان نسأله احيانا
- اني اعيش، هذا كل ما هنالك.
- بل اني انتظر جوابا افضل..

فكرت قليلا ، ثم قالت: لنقل اني احب الرقص والاعجاب، واتطلع الى الحب الحقيقي!

- هذا يعني ان الحياة عندك هي الحب.
- ليكن.))[3].

وذات يوم ، وهو في الصحراء وحده يشهد الفجر، احس بنشوة غريبة تملكت مشاعره واحاسيسه، و ((شملت سعاده غامرة جنونية آسرة... وكل حاسة رنمت وكل حماسة سكرت واندفعت الشكوك والمخاوف والمتاعب . واظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة ، وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أي شيء يريد ولكنه ارتفع فوق أي رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب))[4]. وهذا الاحساس الذي عمره، فتح له بوابة النداء الميتافيزيقي، ورغبته في البحث واصراره على ايجاد المعنى دفعه الى التاملات الميتافيزيقية، بعد ان تاكد له فشل مغامرات الجنس. واقبل على القراءة والتأمل والتساؤل الا ان الشعور بالكآبة والضيق، لم يفارقه رغم عودته الى منزله اثر ولادة طفله ((سمير))، وطالما داهمه شعور بانه موشك على الرحيل، وفي هذه الاثناء فوجئ بخروج صديقه ((عثمان خليل)) من السجن وطالما عمل للقائه الف حساب، ((وها هو يلقاه وهو ابعد ما يكون عن الاستعداد النفسي لذلك. رجل خارج من السجن الى الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا الى عالم مجهول))[1]. وجاءت ذروة تأمله الماساوي بتصميمه على هجرة الحياة الاجتماعية، واعلان القطيعة مع الواقع والاعتكاف بعيدا عن الناس، اذ ((يقيم له منفى اختياريا هو منفى الميتافيزيقيا وينغمر في حالات تجلى غريبة تشبه "النوفانا" البوذية وهو يتضرع الى حبة

---

[3] المصدر نفسه : 142.

[4] المصدر نفسه : 145.

[1] الشحاذ : 160.

الرمل ان تطلق قواها الكامنة وان تحرره من قضبان عجزه المرهق))[2]. ويرى "عثمان خليل" ان عمر الحمزاوي، يعاني من ازمة التاملات الفلسفية، التي تدفعه الى الهلاك، غير ان الحمزاوي لم يابه له، واصر على العزلة.

بعد ان تخلى البطل الماساوي ((محمد جعفر)) عن مساعدة الشاب المريض، بدأ يتأمل موقفه، ويطرح الاسئلة على ذاته، بغية معرفة السبب وراء انهزامه، فيقول : ((ماذا يعني كل هذا؟ اهو ببساطة نقصان في تكوينه الخلقي؟ ام ماذا يعني؟))[3]. و((محمد جعفر)) ، البطل الماساوي المتأمل يعيد النظر في افكاره ويتساءل من اجل ايجاد الخلاص ، وليحقق الانسجام مع ذاته، لذا يتخذ من ((الشك في كل ما يراه قضية.. للبحث من خلاله كل القناعات الميتة في نفسه وفي نفس الاخرين))[4]. ونراه يفلسف فكرة الشرف والعدالة، ((هل هذا ضروري؟ ان تكون انسانا شريفا وما معنى ذلك؟ أن الشرف لا يوقف الآم البشر، ولا حتى الآم فرد مفرد. ولكنك تستطيع ان ترفض هذا الالم بضمير. مطمئن وانت في فراش وثير دافئ وبين احضانك امراة ناضرة، ستكون انذاك ، رغم انف الاخلاقيين انسانا

شريفا! يا للسخف))[1]. والاغتراب الذي يحسه البطل المتامل المأساوي ((محمد جعفر)) ينبع من ((عدم وجود المقاييس أي ان الفرد المغترب غالبا ما يشعر بأنه لو اراد تحقيق اهدافه فانه يجب عليه عدم التصرف بموجب المقاييس المتعارف عليها اجتماعيا واخلاقيا))[2]. و((محمد جعفر)) في اعماقه بات يرفض زوجته ((سعدية)) والمها وعماها، ويرفض ان يعايشها هذا العالم المريض. وان ((فكرته عنها لم تخطر له من قبل بهذا الوضوح. ان يعيش ألمها، وماذا في الانسان غير المه؟ وسيعمى معها لاجل ان ترى بنوره. ان هذه الفكرة قد تنقذه لو امكنه... لو امكنه ان يعيشها))[3]. وفي هذا المأزق، وجد نفسه واقعا في موقف قسري موقف لا يريده

---

(2) معالم جديدة في ادبنا المعاصر: 163.

(3) الوجه الاخر: 14.

(4) القاص والواقع ، مقالات في القصة والرواية العراقية: ياسين النصير: 32.

(1) الوجه الاخر: 70.

(2) معجم علم الاجتماع :22.

(3) الوجه الاخر: 71.

ولكنه اكره عليه. وهو يبحث عن الحرية الداخلية، ولا يريد الزام نفسه ولا يريد ان تتعادل الممارسة بالنظرية[4]. ويرى البطل المتأمل الماساوي ((محمد جعفر)) ان الايمان بالانسانية يحمل في طياته ايمانا بوجود الشر وبوجود هذه الآلام الفظيعة التي ترهق الشر، وتسحقه تحت وطأة الظروف الاقتصادية والاجتماعية والنفسية، مبررا عدم توحده مع الآم الاخرين (الشاب ، المريض، زوجته). وفي هذه الاثناء تتطور مشاعره تجاه الصبية ((سليمة)) زوجة المرابي العجوز. وكان يشعر انها ((تملك عنصرا يمت بعلاقة مبهمة الى وضعه النفسي، وكان يجد في الحديث معها تواصلا بين عالميهما لا يمكن التكهن بنتائجه))[5]. وقد اقتنعت زوجها المرابي بتأجيل استحقاق كمبيالة ((محمد جعفر)) ، وفي ليلة التقى بها، وخضع للنوازع الجنسية الكامنة في نفسه، وحاول ان ينالها الا انها تركته وهربت ، و ((افزعته كل هذه الاعمال التي لم يتوقعها من نفسه قط. شعر بتخاذل وارتجاف في اطرافه اثناء ما كان يضمها اليه وتمس ركبته فخذها))[6]. وبذلك تكد ان الوجه الاخر الذي يحمله بات يؤكد رغبته في الحياة ولو على حساب الاخرين، و ((تطور دور سليمة الجنسي في حياة محمد جعفر يعد عاملا مهما اخر في اكمال الكماشة اللاانسانية ضد سعدية التي قاومت هذا العامل بقوة عمياء ضعيفة في حين كانت سليمة قوية جدا بانوثتها، وقدرتها المالية الجديدة المكتسبة بسبب زواجها بالمرابي سيد هاشم))[1].

كان الاستعراض المحايد للفلسفات، هو المظهر الخارجي للشك الذي تسلل الى رؤية البطل الماساوي المتامل ((كمال عبد الجواد)) للحياة كلها، و ((الشك يغرس في اعماقه بذور الاحساس بالعبث واللاجدوى والواقع يفرض عليه الانتماء الى الحياة بان يضفي عليها معنى ما))[2]. ويعيش التساؤل: ((عن معنى وجوده ذلك اللغز القائم بين لغزين... وفي الليل تدعوه الاخوة العامة المعذبة، – اخوته لبنى الانسان –

---

(4) ينظر، شكسبير معاصرنا، يان كوت ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا: 86.

(5) الوجه الاخر: 87.

(6) المصدر نفسه: 96.

(1) الوجه الاخر ، دراسة نقدية: 127.

(2) المنتمي: 51.

للتعاون امام لغز القضاء))[3]. ويحلل رياض قلدس، صديق كمال الروحي – موقف كمال ، قائلا: ((انك تعاني ازمة فريدة، كل ما عندك مزعزع الاركان، عبث وقبض الريح ، نضال أليم مع اسرار الحياة والنفس، وملل وسقم، انى ارثى لك))[4]. ومن الضروري ان نتبين ان البطل الماساوي المتامل ((كمال عبد الجواد)) لم يصل الى حالة الشك المطلق، اذ يقول المفكر الفرنسي ((لامينه)) ان ((الشك التام يعني اطفاء ولهب الذكاء، وموت الانسان الكامل، لكن ليس من حق الانسان ان ينعدم... أن فيه شيئا ما يقاوم الهدم دون حوامة، شيئا كاني به الايمان الحيوي، ليس في قدرة ارادته نفسها ان تتغلب عليه، شاء ام ابى فان عليه ان يؤمن لأن عليه ان يعمل ، ولأن عليه ان يحافظ على نفسه.. انه، حين لا يصغي الا الى صوت عقله، فلا يعلمه عقله غير الشك بكل شيء، والشك بنفسه، ... انه يصير الى حالة من اللاعمل المطلق، وان اللاعمل المطلق اسم رهيب للموت، خير الانسان ان يحيا كالبهيمة من ان يصل الى مستوى اللاعمل المطلق و "الشك التام" ولا خلاص منه الا بالموت فعلا او بالحياة فعلا))[5]. وبالرغم من مشاعر الاغتراب والوحدة ، التي يحسها البطل الماساوي ((كمال عبد الجواد)) الا انه لا ينفك عن مشاركة الاخرين اهتماماتهم لاسيما في الجانب السياسي اذ ان مشاعره تجاه حزب الوفد تعمقت في روحه وتأصلت اثر حادثة استشهاد اخيه ((فهمي)) في احدى المظاهرات. ولم يزعزع الشك ايمان حزب الشعب، الوفد عقيدة الامة، وكان يعجب لهذا الايمان الذي لم يجرفه الشك، و ((لعل الوطنية – كالحب – من القوى التي نذعن لها وان لم نؤمن بها))[1]. وهذا الموقف يضعه في قمة التناقض مع الذات وكلما واجه هذا التناقض في حياته زعزعه القلق، ولكن ما يعزيه ، انه ليس ثمة موضع في حياته يخلو من تناقض، وبالتالي من قلق. ان وعي هذا التناقض الذي يحدد صفته كمثقف، يطلق ((هيجل)) عليه بالوجدان المعذب. وان التناقض بين القوى الفكرية الخاصة للمثقف وبين القوى الفكرية العامة للشعب مما يشكل مصدرا اخر من مصادر الوعي المعذب

---

(3) السكرية: 41.

(4) المصدر نفسه: 184.

(5) المدخل الى الماساة : 171.

(1) السكرية :40.

للانسان المثقف. وقد اشار ((طه حسين)) في كتابه ((**مستقبل الثقافة بمصر**)) الى بعض ابعاد الانسان المثقف كرجل علم ومعرفة، يعيش في بلد كالمجتمع المصري، تحتم عليه الظروف التاريخية في النصف الاول من القرن العشرين، ان يتخذه موقفا سياسيا عاما يضع المثقف دائما في منطقة الوعي او الوجدان القلق او المعذب[2] .

وفي روح البطل المأساوي المتأمل ((كمال عبد الجواد)) شيء ما يقاوم الهدم والفناء دون هوادة فثمة ((شيء في اعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب ، ولعله – هذا الشيء – الذي حال بينه وبين الانتحار))[3]. و((كمال عبد الجواد)) ((ليس شابا عاديا بل هو ممن يهيمون بالفكر وبالنظر في الاشياء. وهو ممن يتطلعون الى الوصول الى التوازن الوجداني والعقلي بين ذواتهم وبين العالم الخارجي))[4]، فهو يسعى من اجل خلق معنى للحياة ((واذا لم يكن للحياة معنى، فلم لا نخلق لها معنى؟!

– ربما كان من الخطأ ان نبحث في هذه الدنيا عن معنى بيننا، ان مهمتنا الاولى ان نخلق هذا المعنى))[1]. وهنا تتركز ازمة الانسان او مأساة البطل الماسأوي المتأمل، فهو يريد ان يعرف لوجوده معنى ولحياته غاية، وهو لذلك ما يكاد يعي حتى يسعى الى تحقيق ذاته او تأكيدها، وفي سبيل هذا التحقيق يلجأ الى السعي والبحث المحموم عن غايته.

بعد ان احيل البطل الماساوي المتامل ((عيسى الدباغ)) على التقاعد، وفقد وظيفته – مدير مكتب الوزير – اجتاحه الاحساس بالملل والسأم، لاسيما بعدما احس بفقدانه الرغبة في العمل. وقد يكون الاغتراب الذي لازم شعوره نتيجة الاغتراب عن الثورة، ذلك انه تفرع الى اغترابيين اساسيين تربط بينهما علاقة جدلية متينة ، وهما : الاعتراب النفسي عن الذات. والاغتراب العملي عن المجتمع. فجوهر الانسان في

---

(2) ينظر، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882 – 1952) د. عبد السلام الشاذلي: 28–29.

(3) السكرية: 188.

(4) البطل المعاصر في الرواية المصرية : 317.

(1) السكرية: 209.

حقيقته ، هو مجموع العلاقة الاجتماعية، هذا الجوهر الذي هو ابعد من ان يكون وجودا مستقلا[2].

وفي خضم هذا الانهيار الشامل الذي اكتسح حياته فضل الابتعاد عن القاهرة، وسافر الى الاسكندرية حيث عاش في حرية مطلقة يكثر من الشراب والتسكع ويشعر بمرارة الوحدة والاغتراب حتى تعرف على فتاة ضائعة تدعى ((ريري)) واسكنها في شقته، وازداد ايمانا باوجه الشبه التي تربطه بهذه الفتاة، فهو يلقاها ضائعا في قمة ازمته النفسية المضطربة، اذ تفزعه المعاول التي هوت على زعماء حزبه والمحاكمات التي تحاصرهم ، بينما ((ريري)) تعيش ماساة التشرد والضياع وحياة الليل كل ما تعرفه في سبيل العيش . وحل ماساتها يتلخص في قررها من الحاجة اليه والى امثاله كما يرى البطل المأساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) ، وتامله واسفه لضياع الجمال وامتهانه يدفعه الى رؤية قيم ثمينة غير الجمال تلقى نفس المصير من الامتهان الى كالحرية والانسانية وحتى الدين الذي يتاجر به اناس بلا حياء، فمأساة ضياع او تشوه القيم السامية، ماساة واحدة، والبطل المأساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) وقع ((في نفس العبث في ماضيه فهضم الوانا من الفساد وشارك فيه. ولا يزال رصيده في البنك شاهدا على ذلك، فلم لا يسود النقاء؟ . وما الذي حال دون ذلك طول القرون؟ وهل يوجد في مكان ما من الارض إنسان يعيش بلا خوف او لا رذائل؟))[1] ويطرد ((عيسى الدباغ)) في ذروة انفعاله، ((ريري))، اثر اكتشافه حملها، ولم تنتابه الشفقة عليها وعلى طفلهما، بل كل ما شغل تفكيره هو التخلص من الفضيحة المحتملة الوقوع اذا عرف بامرها ، وبعد طرده ((ريري)) استمر في حياة السهر والعبث ، انغمس في لعبة القمار، وبدأت الخلافات ، بسبب هذه اللعبة المدمرة ، تعكر حياته مع زوجته ((قدرية هانم)) وتهدده بالافلاس واصبح الألم يعصر روحه ومل الدورات الهروبية التي يحياها، وراى ضرورة العمل ، و((شعر بأنه لا يتقدم خطوة في طريق السعادة... زواج بلا حب، حياة بلا امل، ومهما وفق

---

[2] ينظر، العائلة المقدسة ، ماركس وانجلر نقلا عن : عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، د. افنان القاسم : 357.

[1] السمان والخريف: 104.

الى عمل فسيظل بلا عمل)) [2]. ذلك ان ((العمل الذي يبحث عنه عيسى ليس هو التوظف لدى احدى الشركات ولو مديرا لها... العمل السياسي والانتماء هو لباب المشكلة)) [3]. وفي هذا نقص للرأي الذي يرى ان ((عيسى الدباغ)) ((نموذج برجوازي في الوظيفة يتعامل على اساس ما يكسب دون ان يكون مؤمنا فعلا بما يدعي)) [4]. ونرى ان البطل الماساوي المتامل ((عيسى الدباغ)) مؤمن باهمية العمل السياسي ومؤمن بمبادئ الحزب الذي كان بين صفوفه، وهذا يتضح من تردده في الانضمام الى ركب الثورة.

واثناء عودة ((عيسى الدباغ)) الى الاسكندرية يفاجأ بحقيقة لم يستطع تجاهلها والهروب منها ، ((وهذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكدة فتفجر عن ينابيع حارة لعلها دعوة اخيرة يائسة الى حياة ذات معنى، معنى في حياة اعياه ان يجد لها معنى، لن يهرب، وليس في مقدوره ان يهرب وسيواجه الحقيقة بوجه متحد، وباي ثمن ، اجل بأي ثمن، وسيرحب بذلك ايما ترحيب)) [1]. وهذه الحقيقة قادته الى مواجهة ((ريري)) التي تبدل حالها، فلم تعد تشبه فتاة الامس في شيء، فهي اليوم امرأة ملتزمة وعاملة وتدير محل زوجها، وام لطفلة، كل هذا منحها الثقة بنفسها وبقدرتها على المواجهة، و ((واجهها عيسى الدباغ ، من لا عمل له، ولا امل، ولا امتداد.. تلك، اذن ، مواجهة بين نقيضين، قوة الحياة ، وقوة العمل، وقوة المستقبل ، كلها الى جانب ريري. وضعف الانانية، وضعف التطفل.. وضعف السلبية كلها الى جانب عيسى الدباغ. وينقلب الموقف القديم راسا على عقب))[2].

وواجهته بحزم وبثقة وسدت بوجهه منافذ الامل في العودة، فابنته تبناها رجل اخر طيب، ومنحها اسمه الى الابد، وكذلك ((ريرى)) مخلصة لهذا الرجل الطيب. ويتامل ويعجب البطل المأساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) لقدرة الطبيعة على فرض ارادتها في الحياة والبقاء ففي حين كانت الطفلة ((ثمرة الملل من ناحيته والخوف من ناحية

---

[2] المصدر نفسه: 140.

[3] المنتمي: 280.

[4] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة: 59.

[1] السمان والخريف : 145.

[2] قراءة الرواية: 50.

أمها ولكن الحياة قد خلقت من هاتين الصفتين المرذولتين مخلوقة جذابة مفعمة بالصحة والهناء. هكذا اقتضت ارادة القوة الخفية وهكذا انهارت العراقيل امام الوثبة الابدية الغامضة))[3]. وهكذا تنزع روح البطل المأساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) الى تقليد الطبيعة والتغلب على المصاعب والخسائر التي تواجهه.

نهاية الماساة والبطل المأساوي:

سبق وان اشرنا الى ان نهاية البطل المأساوي كامنة في طبيعة الصراع الذي يخوضه، لذا يكون ظهور مفهوم ((التصالح المأساوي)) اوفر مجالا في مأساة التأمل لان مأساة البطل المأساوي المتأمل تتعلق بالبحث عن موقف ما بين الافكار والرؤى المتناقضة، التي يمكن الوصول من خلالها الى التصالح المأساوي او العكس ، بخلاف ماساة الانتقام المتعلقة بالفعل المأساوي للبطل المنتقم، والذي يكون من الصعب تجنب اضراره مما يؤدي الى نهاية البطل المأساوية العنيفة. والمأساة لا تكمن في النهاية قدر تعلقها بعرض الحدث المأساوي وسعى البطل المأساوي من اجل هدفه المطلق. وظهر التصالح المأساوي في ثلاثية ((**اورست**)) في ((**الصافحات**)) ((لاسخيلوس)) حيث يبرأ ((اورستس)) من جريمة قتل الام وكذلك في ((**اوديب في كولون**)) لسوفوكلس. واليونانيون ((لم يصروا على النهاية غير السعيدة بالنسبة للتراجيديا... فالكثير من التراجيديات اليونانية تنتهي بالتوافق او بتسوية موضوع الصراع.. وكل ما جاء على لسان ارسطو عن النهاية غير السعيدة، هو قوله انها مفضلة لاسباب جمالية.... وبعض النقاد الايطاليين والفرنسيين فهواما ما يرمي اليه ارسطو وقرروا ان المسرحية تعتبر تراجيدية اذا توفر لها الفعل الجاد والابطال المبجلين اسلوبا وروحا بالاضافة الى توفر عنصر اثارة الخوف والشفقة حتى لو كانت نهايتها سعيدة وحتى لو تفادت الموت التراجيدي للبطل))[1].

وان التصالح المأساوي، ((الذي هو من طبيعة اسمى، يتمثل في الغاء التعارض بين الجوهريات الاخلاقية واعادة تساوقها الحقيقي اليها ...الى جانب هذا التصالح

---

[3] **السمان والخريف: 153.**

[1] **الدراما بين النظرية والتطبيق: 37.**

الموضوعي، يمكن ان يقوم تصالح اخر، ذاتي بمعنى ان الافراد الفاعلين انفسهم يتخلون في نهاية المطاف عن احادية جانبهم غير انهم، اذ يتخلون عن حماستهم الجوهرية، يجازفون بالظهور بمظهر المتجرد من قوة الشخصية ، مما لابد ان ينعكس سلبا على تشكيليتهم. وعلى هذا ، لا يمكن للفرد ان يسلس قياده الا لقوة عليا، فيتبع نصائحها ويمتثل لاوامرها مما يتيح له ان يستمر في حماسته))[2]. وهكذا يكون التكافؤ بين الانا والعالم المنفصلين منذ البدء في محصلة الفعل الجمالي اذ يغدوان كأنهما متكافئان، وعندئد يتصل الانسان لحظة بما هو عظيم وسام أي بجوهر حركة الحياة [3].

اعتكف البطل المأساوي المتأمل ((عمر الحمزاوي)) بعيدا عن الناس، ولم يضايقه احد من اسرته او اصدقائه لمدة عام ، ونصف العام رغم عنايتهم به من بعيد، وغرق في تأملاته بحثا عن نشوة المعرفة، ولم يعكر صفوة تأملاته سوى احلامه، التي يرى فيها افراد اسرته او اصدقائه مما جعله، يظن انه لم يبرأ بعد، مرددا قوله: ((ماذا يعني الحلم الا انني لم ابرأ بعد من نداء الحياة ؟ وكيف افكر فيك طيلة يقظتي ثم تعبث بمنامي الاهواء؟))[1]. وتدفع الاحداث الخارجية "بعثمان خليل" الى داخل صومعة البطل الماساوي المتأمل ((عمر الحمزاوي))، هاربا من السلطات، ويلتمس من البطل المأساوي المتأمل ((الحمزاوي)) ان يفهمه، ويطلب منه العودة الى اسرته، غير ان الحمزاوي لم يأبه بحديثه، وظل مستغرقا في تأملاته. ويحاصر المكان من جميع الجهات، وتضيع سبل نجاة ((عثمان خليل))، وفي اثناء مطاردة ((عثمان خليل)) ، نرى البطل المأساوي المتأمل ((عمر الحمزاوي)) ، يجابه الاسئلة المترامية في بهيم الليل بشيء من الوضوح والثبات. ويجيب قائلا: ((– الشيطان يتمادى في عبثه ولكني لست محاصرا، بل اناحر....

- كل شيء له معنى.
- لاشيء في الوجود عبث.

---

[2] فن الشعر: 360 ، 362.

[3] ينظر، الوعي والفن: 133.

[1] الشحاذ: 200.

- ليس لشيء نهاية))[2].

((عمر الحمزاوي)) و((عثمان خليل)) ، يشكلان قيمة جوهرية او ارادة كلية . على الرغم مما مر به ((عمر الحمزاوي)) من حالة توقف في ظل غياب المعنى غير انه يصحو في الوقت المناسب على الواقع، ويندمج في الارادة الكلية.

والطلق الناري الذي اصاب البطل المأساوي المتأمل ((عمر الحمزاوي)) ، لم يسقطه قتيلا، خلافا لما راى بعض النقاد[3]. الذين يبدو لي انهم اغفلوا سطرا مهما من النص يقول :((من المؤكد ان الرصاصة اخترقت الترقوة ولكنه جرح سطحي لا خطر منه))[1].

ويعود اليه خياله الشعري، الذي يتردد صداه بوضوح عجيب في ذهنه، ((ووجد نفسه، يحاول تذكر بيت من الشعر . متى قرأة، واي شاعر غناه؟ وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب: ان تكن تريدني حقا فلم هجرتني؟))[2]. ون الالم الذي ((اعاد بطل الشحاذ الى الواقع، هو نفسه الذي كان يدفع هذا البطل الى الخلاص من الواقع . من هنا تغدو جدلية الألم واللاألم، جدلية الموت والحياة ، في الحياة . فالهروب من الواقع عبر احلام العبث ألم ، والعودة الى الواقع عبر احلام الجد ألم))[3].

وهناك من يذهب الى ((ان محاولة اسباغ جو مأساوي في النهاية عبر رصاصة طائشة بدت غريبة ولم يكن أي مسوغ لها، ان النهاية الحقيقية هي رفض البطل للعالم الحسي وارتباطه بالمرفأ الميتافيزيقي، ولذا فان تطوير النهاية بهذه الاتجاه – الجنون واصابته برصاصة بدت تفتقر الى الحرارة والاصالة))[4]. والامر ليس كما تقدم اذ ان الجو المأساوي، لم يقتصر على النهاية، فهو سائد منذ بداية الرواية [5]. ونرى ان جو المأساة اصبح اقل وطأة في النهاية، لحدوث التصالح الماساوي،

---

(2) المصدر نفسه: 219،216،215.

(3) حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة،د. محسن الموسوي، مجلة الاداب، السنة 27، ع(12)، 1979: 45.

(1) الشحاذ: 220.

(2) المصدر نفسه: 220.

(3) الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة ،د. موريس ابو ناصر: 156.

(4) معالم جديدة في ادبنا المعاصر: 168.

(5) ينظر، الشحاذ دراسة نفسبنيوية ، هدى وصفي: 183.

والنهاية لم تكن مرتبطة بالمرفا الميتافيزيقي، بل هي متجهة نحو الواقع، فضلا عن ان اطلاق النار مجرد حادثة، وليس ماساة، اذ ان الرصاصة لم تكن طائشة ، بل مقصودة لتحقيق اللمسة الاخيرة في لوحة الفنان نجيب محفوظ.

يشعر البطل المأساوي المتأمل ((كمال عبد الجواد)) بان ((احمد ابراهيم شوكت)) – ابن اخته خديجة – اقرب الجميع الى روحه ، وقد كان ((غابطا" له شجاعته وقوة ارادته وغيرهما من المزايا التي حرم منها وعلى راسها الايمان

والعمل والزواج ، كانما قد بعث في الاسرة كفارة عن جموده وسلبيته)) [1] .

ويعجب البطل المأساوي المتأمل ((كما عبد الجواد)) بموقف ((احمد شوكت)) الحريص على الايمان والعمل ، موقف الثورة الابدية ، النابع من الانسان الكامن في اعماقه ((الإنسان الواعي لذاته المدرك لموقفه الانساني التاريخي العام)) [2]. هذا الموقف الذي يحث البطل المأساوي ((كمال عبد الجواد)) على السعي والتحرر من حدود الذات ، ذلك ان ((غاية الحياة الروحية بالنسبة للانسان انما تنحصر اولا وقبل كل شيء في التحرر من حدوده الخاصة ، والتخلص من حالة الاستغراق في الذات ، والتغلب على ما لديه من تمركز ذاتي . فلابد من تحقيق شخصية من الخروج من الذات))[3] . ويتبنى موقف ((احمد شوكت)) بدون تردد او ارتياب ، ويضل يردد كلماته الاخيرة ، التي القاها اليه في سجن القسم ، (قال : اني اومن بالححياة وبالناس ، وارى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت اعتقد انها الحق اذا لنكوص على ذلك جبن وهروب ، وكما ارى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت انها باطل اذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الابدية)) [4] .والمثل العليا ليست حقيقة غامضة او عالما سريا ، بل هي حقيقة اجتماعية مشتقة من صميم الواقع ، وان كانت في الوقت نفسه تعلو عليه . وان ((دوركايم)) عندما يذكر ((ان المثل الاعلى هو في الطبيعة)) فانه يقصد ان عناصر المثل الاعلى

---

(1) السكرية : 263.

(2) المصدر نفسه : 324 .

(3) مشكلة الانسان : 40.

(4) السكرية : 331 .

مستمدة من صميم الواقع ، وان كانت ممتزجة بصورة جريدة تجعلها تبدو امامنا بنظهر الحقيقة المثالية . واذا كان من الممستحيل على الانسان ان يستغني عن تصور بعض المثل العليا ، فذلك لانه في صحيحة كائن اجتماعي .[5] ويحقق البطل المأساوي المتأمل ((كمال عبد الجواد)) تصالحا داخليا ذاتيا ، اذ يتخلى عن احادية جانبه دون ان ينكسر تكوين البطل المأساوي ، محتفظا بقوة حماسته الشخصية وهيبة تكوينه المأساوي .

على الرغم من الخسارة الظاهرة التي مني بها البطل المأساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) غير انه ربح معنى الحياة ، معنى لحياته التي لفها الملل والضجر والعقم ، معنى ((علمه بانه منتج حياته ، وان حياته .. لم يجتثها العقم من جذورها . ان له امتدادا على نحو ما ، من شانه ، ان يربطه بالحياة ويدفعه الى الاستمرار)) [(1)] . هذا المعنى كان يمثل الخطوة الاولى نحو التصالح الماساوي ، فهو قد وجد المعنى الذي يمنحه نسيان الم الماضي ، والاندفاع في سياق الحاضر والمستقبل . وجاءت الخطوة العملية للتصالح عندما لحق البطل الماساوي المتامل ((عيسى الدباغ)) بالشاب الذي ظهر فجأة في منتصف الليل ، وكان على معرفة به ، اذ سبق ، وان اجرى معه تحقيقا مكثفا عندما كان في السلطة ، وبالرغم من التحقيق لم ينته الى ادانة الشاب الا انه اعتقل . وقد اثبت هذا الشاب انه لا يلتقت الى الماضي . وكل ما يهمه المستقبل الذي من اجله وقف لانقاذ ((عيسى الدباغ)) من براثن الماضي ، المتمثل في جلوسه تحت تمثال ((سعد زغلول)) والظلام يلفه ، وبالرغم من تردد البطل الماساوي المتأمل ((عيسى الدباغ)) اول الامر ، الا انه قرر الا يضيع المزيد من الوقت وعليه اللحاق بالشاب ، والانضمام الى ركب المستقبل . وتحقق التصالح الداخلي المأساوي في روح ((عيسى الدباغ)) ذلك ان ((لب شخصية يتمثل في انه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية الى ان يخرج مما فرض عليه . يريد ان يحيا قدره الشخصي في عموميته وارتباطه بالمجموع))[(2)] .

---

(5)ينظر ، مشكلة الانسان : 168 .

(1) قراءة الرواية : 52 .

(2) منهج الواقعية في الابداع الادبي : 169

ذلك ان بطل المعاصرين ، كما يذكر ((ميرلوبونتي)) هو الانسان . وحده البطل الذي يعيش حتى النهاية علاقته بالناس والعالم بدلا من رفض العالم والاعتزال . [3] يكون العذاب الماساوي مصير البطل المتأمل المأساوي ((محمد جعفر)) فالعذاب المأساوي يلم بالبطل المأساوي من جراء عمله المشروع بحد ذاته والأثم في الوقت نفسه بسبب المنازعات التي يثيرها في نفسه وتسبب الآلام لنفسه وللاخرين المحيطين به ، علما انه لامهرب له من مثل هذا العمل الذي تدفعه اليه كلية أناه [1] . فقد تخلى البطل المأساوي المتأمل ((محمد جعفر)) عن زوجته ((سعدية)) بارسالها الى اهلها في بعقوبة ، وترك خبر الطلاق يصلها هناك ، وادرك ان في تخليه عنها فقدان للانسان النبيل الذي اراد ان يكونه واحس بمرارة وتألم في محاولته الخلاص من مصيرها القاسي ، ولم يرد هذا الثوب المرير لافكار ظنها نبيلة انسانية ورهن بها معزى وجوده ، ويشعر بوحدة وضياع و ((حرية مقموعة مطاردة بعيون سعدية وعزلة بين الناس))[2] وعلى الرغم من الانهزام الماساوي الظاهر على تكوين البطل المأساوي ((محمد جعفر)) الا انه حافظ على قوة ونبل شخصيته من خلال اتخاذه قرارا صادقا وايجابيا مع نفسه ، ولم يكن منافقا لها وللاخرين ، واصغى لنفسه ونفذ ارادته وليس ارادة الاخرين ، الذين قد ينتقصون فعله . وفي اثناء هزيمة البطل المأساوي المتأمل (محمد جعفر) الروحية في ان يعيش ويتوحد مع الام الاخرين تظهر شخصية ((اسماعيل)) صانع المقهى ، في غاية من الانسانية والتعاطف مع الام الاخرين ، فقد كان محمد جعفر ((يعطف على اسماعيل عطفا مزيفا كالصدقة التي ترمي الى فقير دون معرفة لمقدار عوزه . ولقد كشفت زيف عطفه ، نظرة من تلك العينين الخامدتين القادرتين على الاشفاق المخلص)) [3] ويتالم ((اسماعيل)) من اجل ((سعدية)) ويبكي ويعاتب ((محمد جعفر)) لتخليه المؤلم عنها . وظهور هذه الشخصية يعمل على اعادة التوازن للقارئ في نهاية رواية المأساة . ونهاية البطل المأساوي المتامل ((محمد جعفر)) تتمثل في موت الانسان المعنوي

---

(3) ينظر ، سيكولوجيا الاتصال والعلاقات الانسانية ، 157 .

(1) فن الشعر : 337 .

(2) الوجه الاخر دراسة نقدية : 129 .

(3) الوجه الاخر : 57 .

الذي يترك في روحه وضميره فراغا وشقاء عظيما يتناسب مع مدى تمسكه بمضمون الانسان النبيل الذي اراد ان يكونه .

الفصل الثالث

البناء الفني في رواية المأساة

المبحث الاول

السرد

يعرف علم السرد بأنه ((دراسة القص واستنباط الاسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقيه))[1]. ويذكر ((**جيرار جينيت**)) السرد ضمن ابعاد الواقع القصصي: (الحكاية ، السرد ، الخطاب القصصي او النص)، ويصف السرد ((بالعملية التي يقوم بها السارد الحاكي (او الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي))[2].

واثار مفهوم السرد الكثير من القضايا في النقد الروائي الحديث، اهمها قضية الرؤية او وجهة النظر او ((بؤرة السرد او النقطة البصرية التي يضع فيها الراوي نفسه لرواية قصته))[3]. ويعد كتاب ((**صنعة الرواية**)) للناقد ((**برسي لوبوك**))، اول عمل منهجي تناول علاقة الراوي بالمروي اذ اعتبر ان ((مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة راوية القصة بها))[4]. ويعتبر ((**نورمان فريدمان**)) ((وجهة النظر هي احدى التصورات النقدية الاكثر اهمية لدراسة الرواية))[5].

ويمتاز التصنيف الذي قدمه ((نورمان فريدمان)) للآراء، التي سبقته حول وجهة النظر بالتلخيص والوضوح وبالطابع التنظيمي، وبالاعتماد على التمييز الاساسي بين القول والعرض. والتصنيفات التي اوردها: المعرفة الكلية للكاتب ، المعرفة الكلية المحايدة، ، الأنا كشاهد، الانا كمشارك، المعرفة الكلية المتعددة الزوايا، المعرفة

---

(1) دليل الناقد الادبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي: 103.

(2) مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، سمير المرزوقي ، جميل شاكر: 73.

(3) عالم الرواية، رولان بورنوف. ريال اوئيليه، ترجمة ، نهاد التكرلي: 75.

(4) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة ، عبد الستار جواد: 225.

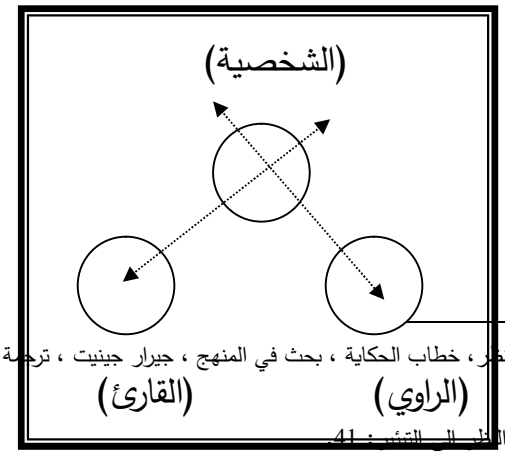
(5) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، ترجمة ، ناصي مصطفى: 10.

الكليـة الاحاديـة الزاويـة، والصـيغة الدراسـية (المسـرحية)، الكـاميرا[1]. وكـذلك ذكـر ((وايـن سـي بوث))علاقـة الـراوي بـالمروي فضـلا عـن تمييـزه بـين الكاتـب والـراوي (السارد من خلال مصطلح ((**الكاتب الضمني**)) (الانا الثانية للكاتب)) [2].

وقد قسم الناقد الفرنسي ((**جـان بويـون**)) فـي كتابـه ((**الـزمن والروايـة**)) الـرؤى الـى ثلاثة انواع ، معتمدا في تصنيفه لها على علاقة الراوي بالشخصيات وتتمثل:

(1) **الرؤيـة مـن الخلـف (الـراوي > الشخصية):** وتتميز بسعة معرفة الراوي فيها لشخصياته حتى انه يستطيع ان يخبرنا عن افكارها ومشاعرها. ولقد اطلق بعض الباحثين على هذه الرؤية تسمية ((**الرؤيـة المجـاوزة**))[3]، وهذه الرؤية تتمثل في القص التقليدي الكلاسيكي ، الذي يقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء ، ويمثل بلزاك هذا الاتجاه احسن تمثيل في الرواية الواقعية[4].

(2) **الرؤيـة مـع (الـراوي = الشخصية):** وفيها تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات فلا تتجاوزها ، وقد فرضت هذه الرؤية سيادتها على الادب الروائي الحديث. وقد اطلق عليها بالرؤية المصاحبة . والعلاقة التي تقوم بين الراوي وشخصياته تقوم ايضا بين القارئ وتلك الشخصيات بالذات مما تسهل تشبه القارئ بالشخصية، ويتضح ذلك من خلال الترسيمة الاتية [5].



[1] ينظر، المصدر نفسه: 14، وينظر، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي: 199.

[2] ينظر، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير: 41.

[3] ينظر، نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل: 436.

[4] ينظر، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم: 132.

[5] ينظر، دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم: 18.

(3) الرؤية من الخارج (الراوي < الشخصية): وتكون معرفة الراوي لشخصياته اقل من معرفة هذه الشخصيات لانفسها، أي تتفوق الشخصية من حيث معلوماتها عن نفسها على الراوي الذي تقتصر معرفته على ما يرى ويسمع فقط دون اقتحام وعي الشخصيات، وقد عرف ((**ارنست همنغواي**)) بهذا الاسلوب في عدد من قصصه القصيرة[1].

وقد اشار ((**ترفيتان تورودوف**)) الى اهمية الرؤى في الادب. اذ قال ((في الادب لا نكون ابدا بازاء احداث او وقائع خام وانما بازاء احداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا))[2]

واشار الناقد الشكلي الروسي ((**توماشفسكي**)) الى تحديد نوع الراوي تبعا لاسلوب السرد الذي تقوم بادائه، فيميز بين نوعين رئيسيين ، هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وفي ذلك يقول: ((يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي... وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ، حتى الافكار السرية للابطال. اما في نظام السرد الذاتي، فاننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي او طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي او المستمع نفسه))[3].

في الرواية الحديثة (الاجتماعية) ((**زقاق المدق – 1947**)) المأساوية، جاء السرد موضوعيا، حيث يقدم الراوي كلي العلم الاحداث والشخصيات ويشرح سلوكها ويفسره ويعرف نواياها وماضيها وحاضرها. فالراوي كلي العلم يتميز بالرؤية من الخلف حسب تصنيف ((جان بويون)). ويقدم الراوي كلي العلم شخصيات الزقاق

---

[1] ينظر، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع العاني: ج174/1، وينظر، بناء الرواية ، سيزا قاسم: 133.

[2] الشعرية ، تزفيتان تودوروف، ترجمة ، شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة: 51.

[3] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ، ابراهيم الخطيب: 189–190.

على التوالي، واحيانا يرتفع صوته معلقا على الاحدث والشخصيات ، اذ يقول: ((بيد ان دكانين – دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل وصالون الحلو على يساره – يظلان مفتوحين الى ما بعد الغروب بقليل. ومن عادة عم كامل ان يقتعد كرسيا على عتبة دكانه – او حقه على الاصح – يغط في نومه والمذبة في حجره، لا يصحوا الا اذا ناداه زبون او داعبه عباس الحلو الحلاق. هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين... ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة.. لا يزال يلهث ويشخر كانه قطع شوطا طاعدوا، ولا ينتهي من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس، قلوا مرات ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك، وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن ماذا يضيره الموت وحياته نوم متصل؟!))[1].

والعالم الروائي في ((**زقاق المدق**)) يحفل بالشخصيات الثانوية، التي تتميز بانها شخصيات مسطحة سكونية اذ يتذكرها القارئ بسهولة بعد قراءة الرواية، فهي تبقى كما هي في ذاكرته ولا تغيرها الظروف بل تتحرك داخلها.[2] كشخصية ((السيد رضوان الحسيني)) الرجل الطيب المتدين وشخصية ((المعلم كرشة)) المعروف بشذوذه الجنسي، وشخصية الشيخ ((درويش)) ، والدكتور ((بوشي)) و((زيطة)) صانع العاهات... الخ. وبذلك تتمثل قدرة المؤلف المبدع في خلقه ((شخصيات ومواقف ربما كان من المستحيل وجودها بهذا القدر من التكثيف في الحياة اليومية، واعطاؤها الملامح الجوهرية لهذه الحياة نفسها بطريقة تجعلها ممكنة الرؤية، وذلك عن طريق الارهاف والتحديد المتطرف لما هو جوهري، ليكشف – على ضوء الاثر المتبادل الصافي للتناقضات – عن كل القوى والاتجاهات الفعالة التي لا تبدو عادة في الحياة اليومية الا بشكل مبهم وممسوخ))[1]. وكذلك كان الراوي في كلي العلم في رواية ((**المصابيح الزرق – 1954**)) حيث السرد الموضوعي الذي يوظف ضمير الشخص الثالث ((الغائب)) في التعليق والوصف والتقرير عن الاحداث

---

[1] زقاق المدق: 6.

[2] ينظر، اركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة ، كميال عياد:85.

[1] منهج الواقعية في الابداع الادبي: 162.

والشخصيات ، اذ يقول في افتتاح الرواية: ((لم يكن فارس في بدأ الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر. كان صبيا يافعا في السادسة عشرة من العمر ، مولعا ، شأن اليافعين، بالروايات والحوادث الفظيعة ! لعله كان يبغى ، دون أن يعي، منفذا الى الحركة من الجمود المسيطر على حياته، ويحلم بمغامرات خارقة، املا بالحصول على ما محرم منه.... وقد ذهب صبيحة الثالث من ايلول سنة 1939 الى بيت معلمه. كان يعمل في متجر يديره عسكري متقاعد، فوجده متجهم الوجه ، مربد السحنة، كمن نزلت به كارثة، ورآه ينقل من غرفته الى البهو ثيابا عسكرية، يضعها فوق مقعد طويل ، استعدادا لتوضيبها في حقيبة قريبة منه))[2]. فالراوي كلي العلم يميل الى ((الكتابة وكانه خالق. أي انه بالاحرى كان يروي القصة وكانه لديه قدره على الوصول الى كل افكار ومشاعر جميع الشخصيات. كان يروي القصة بطريقة التي يشعر انه يميل اليها. مستطردا ومتفلسفا ومحذرا القارئ))[3].

وفي رواية ((السكرية – 1957)) نجد الراوي كلي العلم يقدم لنا العالم الروائي وعلى الرغم من تشابك الاحداث وتفرعها استطاع الراوي ان يخلق شخصية البطل المأساوي ((كمال عبد الجواد)) ويغني تكوينها النفسي والفكري والفني. وكذلك تتضح الرؤية من الخلف في "السكرية" اذ يقول الراوي : ((ونهض كمال بجلبابه الفضفاض وغادر الحجرة مسرعا الى تحت. اذن عاد فؤاد الى القاهرة بعد غيبة عام، عاد وكيل نيابة قنا العتيد! وكانت تجيش بصدره مشاعر صداقة ومودة بيد ان شوائب من عدم الارتياح شابتها ، فصداقته لفؤاد كانت ولا تزال تنطوي على نوع من الصراع ، صراع من الحب والنفور، بين المودة والغيرة، ومهما يحاول ان يتسامى بعقله فالغرائز تشده على رغمه الى الاسفاف الدنيوي))[1]. وكذلك ايضا، في رواية ((بداية ونهاية – 1949)) نجد السرد الموضوعي حيث الراوي كلي العلم والرؤية من الخلف . واستطاع الراوي كلي العلم ان يخلق تكوين البطل المأساوي ((حسنين)) ببراعة وبتلاحم الحياة الداخلية والحياة الخارجة لدى البطل. ويقول الراوي: ((وكان يوم قبول حسنين طالبا بالكلية الحربية اسعد الايام جميعا. وكان يحسبه مطلبا غير عسير

---

[2] المصابيح الزرق: 18–19.

[3] فن الرواية ، كولن ولسن، ترجمة ، محمد درويش:212.

[1] السكرية : 97.

كشانه حيال مطالبه، ثم أخذ يتبين عسره وعناده حتى اقتنع اخر الامر بان تدبيره للدفعة الاولى من المصروفات كان اخف متاعبه. وقد طال تردده الى فيلا "احمد بك يسري" وكاد الرجل ييأس من قبوله فنصحه بالعدول عن اختياره ولكن تصميم الشاب وتقدم ترتيبه وحسن هيئته وتفوقه في الكرة والعدو ثم شفاعة احمد بك قبل كل شيء كل اولئك ساعد على احداث المعجزة – على حد تعبيره بعد اليأس – وتم القبول. وكاد يجن من الفرح، والحق انه علق آماله كلها على هذا القبول بحيث لم يكن يدري ماذا يفعل او كيف يولي وجهه وجهة اخرى لو اخفق مسعاه ، كان طموحه الى الحربية يتفجر من صميم روحه الملهوفة على السيادة الثائرة على تعاسة حياته وضعتها ، وبدت الكلية لعينيه كمصنع سحري قادر على تحويله من انسان مهزول مغمور الى ضابط مرموق في ظرف عامين وباقل جهد))[2].

وفي رواية ((**التبر**)) يقدم العالم الروائي للاحداث التي تمتزج بالعنصر الاسطوري والخارق وفي مقدمة هذا النسيج الروائي الرائع، البطل الماساوي ((اوخيد)) عبر الراوي كلي العلم ، الذي يؤدي الى تدفق سردي يعوض عن عزلة الواقع الصحراوي ((ويضفي على مفرداته المحدودة صفات متغايرة الخواص ،.... فيقدم الاحداث بمصداقها البريء من منظور يتماهى مع منظور الشخوص القصصية، المنتمية الى المكان بمحدداته الجغرافية التي تفرض نسقا للحياة ، يتسم بافق معرفي يتجاور فيه الديني والسحري))[3]. وعلى الرغم من ان السرد قدم بصوت السارد العليم الا انه استطاع ان يكون بناء دراميا ، يتمتع بمزايا الرواية الدرامية وفق ما ذكره ((**ادوين موير**)) [1]. ويقول الراوي كلي العلم في استهلال الرواية : ((عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل اهجار، وهو لا يزال مهرا صغيرا ، يطيب له ان يفاخر به بين اقرانه في الامسيات المثمرة... وبلغ به عشقه للابلق ان قصد شاعرة معروفة من قبائل "كيل ابادا" ، وطلب منها ان تقرض قصيدة مديح للمهري ، تمجد خصائله ، وتطري مواهبه اسوة بالفرسان والابطال من المحاربين. وجلس طوال المساء يحصى

---

[2] بداية ونهاية: 170.

[3] قراءة استطلاعية في اعمال ابراهيم الكوني ، اعتدال عثمان، مجلة فصول، المجلد (16) . العدد(4)، 1998: 228.

[1] ينظر ، بنار الرواية : 37 – 59..

لها خصائص الابلق: ((ابلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفي..)) ، ولكن الشاعرة الخبيرة قاطعته فجأة: ((لا يعيب الفارس ان يعدد خصائص مهريه ويتحدث عنه كملاك ، ولكن لقصائد المديح شروطا. مهريك لم يذع صيته في معركة ، ولم يشتهر في حفلات الرقص)) ارتبك ((اوخيد)) واخفى خجله خلف زمالته[2].

وقد تبنى الراوي كلي العلم الدور الذي كانت تلعبه الجوقة ، في الرواية الكلاسيكية والرواية الواقعية ، اذ يعلق على الاحداث ويعلو صوته مقيما لها[3]. واحيانا يخلق الكاتب شخصية مستقلة تقوم ببعض مهام الكورس وغالبا ما تكون شخصية ثانوية. والكورس في المآسي القديمة كان يعمل على اشاعة الاحتفال فضلا عن بعض المهام ، التي اسندت اليه كالتعليق والتعقيب والاستشراف والتنبؤ. وقد تجاوز اسخيلوس ((مهمة الجوقة التقليدية فما عادت... للتعليق فقط بل اصبحت عنده شخصية مستقلة مرتبطة بالاحداث وجزء منها، لها سماتها الخاصة والمنفصلة عن باقي الشخصيات))[4]. ويتضح دور الراوي كل العلم في التعليق والتنبؤ في رواية ((التبر)) ، ويلجأ الى استعمال ((اللازمة)) ، التي تعرف في المصطلحات الادبية ، بانها ((صورة متكررة ، او رمز، او كلمة، او عبارة تحمل ارتباط ثابتا بفكرة معينة ، او بموضوع معين))[5]. كما في قوله: ((المهري لا

يصغي الى التوسلات. "اللي رجله في النار لا يسمع" ... آه من النار))[1]. ويتكرر هذا التعليق مرة اخرى في قوله : ((... في جوفه آلم اكبر من العقل ومن تحذيرات الاصدقاء. في جوفه نار موقدة. اللي رجله في النار ... اللي جوفة في النار))[2]. ويرد استعماله (اللازمة) في التعليق، ايضا، في قوله : ((هكذا هي دائما، النعيم مستحيل. اذا حضر الشيء غاب نقيضه... هكذا هي دائما))[3]. ويتكرر ايضا في

---

(2) التبر: 11-12.

(3) ينظر، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 135.

(4) الجوقة عند اسخيلوس، جنسيات مختلقة ومواقف متباينة، جبار صبري العطية، مجلة الثقافة (7)،ع(10)،1977:124: 124.

(5) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ، ترجمة د. محمود الربيعي: 115.

(1) التبر: 39.

(2) المصدر نفسه : 42.

(3) البتر: 48.

قولـه: ((اذا وجدت البئر غـاب الـدلو واذا وجدت الـدلو فـلا تطمـع فـي البئـر. هكـذا دائمـا))[4]. وفـي قولـه: ((الحقيقـة لا تمثـل امامنـا الا بعـد فـوات الاوان . هـذا قـانون تـردده العجـائز دائمـا))[5]. وفـي قولـه: ((هكـذا هـي الـدنيا . الجبنـاء هـم الـذي [كـذا] يجنون الثمار دائما))[6]. وهذ1 التكرار يخلق في النص الروائي ((جوا من التصادي بين هذه الجمل المكررة ، ونوعا من التجاوب الذي يشد حلقات النص ويثري نسيجه الصوتي، ولا ينبع هذا الثراء من تموج الجملة وحركتها فقط، بل مما تشتمل عليه، ايضا من تعارض دلالي ونفسي))[7] ونجد التنبؤ في صوت الراوي كلي العلم عند قولـه: ((وجـاء القـدر بالغفلـة ، فوجـه المصـير فـي مجـرى اخـر، لـيس ذلـك غريبـا. فالاشارة مثل التنبؤة ، تومض مرة واحدة))[8]. التنبؤ الذي يعمل على اثارة الاهتمام والتشـويق عنـد القـارئ. واحيانـا يخلـق الكاتـب شخصـية ثانويـة تقـوم بـبعض مهـام الكـورس . كشخصـية ((الشـيخ درويـش)) فـي روايـة ((زقـاق المـدق)) والـذي تكـون تعليقاتـه مؤشرا علـى انعطـاف الاحداث وتبدل الاحوال فـي عـالم ((زقـاق المـدق)) اذ يعلق عندما يترك شاعر الربابة مكانـه في مقهى ((المعلم كرشة))، ويقول: ((ذهب الشاعر وجاء المذياع، هذه سنة الله في خلقه. وقديما

ذكـرت فـي التـاريخ وهـو مـا يسـمى بالانجليزيـة (history))[1]. وكـذلك تنبؤاتـه تطبـع طريق ((عباس الحلو)) بعد لقائه الاول ((بحميدة)) اذ يرى ((الشيخ درويش)) صدفة ويقول الراوي: ((التقيا عند مطلع الزقاق واقبل على الشيخ يريد ان يصافحه تبركا ، ولكـن الشـيخ اشـار نحـوه بسـبابته محـذرا ، وحملـق فـي وجهـه بعينيـه الـذابلتين وراء نظاراتـه الذهبيـة، وقـال : لا تمـش بـلا طربـوش ! احـذر ان تعرى رأسك فـي مثـل هذا الجـو، فـي مثـل هذه الـدنيا فمـخ الفتـى يتبخـر ويطيـر، وهذا امـر معروف فـي المأسـاة

---

[4] المصدر نفسه: 53.

[5] المصدر نفسه: 79.

[6] المصدر نفسه: 147.

[7] شعرية الرواية ، متاهة الاعراب نموذجا، علي جعفر العلاق، مجلة دراسات يمنية، ع(48)، 1992: 119.

[8] التبر : 67.

[1] زقاق المدق: 13.

ومعناه بالانكليزية tragedy))[2]. واحيانا يستخدم ((الشيخ درويش)) الشعر في التعليق على الاحداث ، فضلا عن الهالة الدينية التي يصطبغ بها ، والتي تزيده شبها بالكورس الاغريقي المعبر عن الطقوس الدينية القديمة. ويقول الراوي: ((ويوما رأى الشيخ درويش عم كامل وهو يمازح الحلاق العجوز ، فهتف وهو يرفع رأسه الى سقف القهوة.

وما سمى الانسان الا لنسيه ولا القلب الا انه يتقلب

..... وقال وعيناه لا تزالان شاخصتان الى السقف:

من مات عشقا فليمت كمدا لاخير في عشق بلا موت

ثم.... استردك قائلا : ياست الستات .. ياقضية الحاجات .. الرحمة.. الرحمة ياآل البيت، والله لاصبرن ما حييت، اليس لكل شيء نهاية؟! بلى لكل شيء نهاية... ومعناه بالانجليزية end)). وبهذا تختتم الراوية. وكذلك شخصية ((الشحاذ)) في رواية ((**الطريق – 1964**)) الذي يظهر مرددا لحنا رتيبا، يشكل لازمة، ويشتد وقعه عند ((كل نقطة من نقاط التحول في مجرى الحدث العام، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسي والعاطفي عند صابر الرحيمي ، ويسمع لدى حالات الياس الشديد من بلوغ الهدف. ويسمع لدى الارهاص الشديد بوقوع الجريمة، بل ان صاحبه الشحاذ يبرز، وجها لوجه، لصابر الرحيمي ، في صورته

القبيحة المشوهة التي لا تنسى، وذلك بعد تنفيذ جريمة القتل بالفعل))[1]. واللحن الرتيب المتردد على لسان الشخاذ، هو قوله:

((طه زينة مديحي صاحب الوجه المليحي

النصارى واليهود

اسلموا على يديه))[2].

---

[2] المصدر نفسه: 303 – 304.

[1] قراءة الرواية: 62.

[2] الطريق: 31.

ويمكـن ان نطلـق علـى الشخصـيات الثانويـة التـي تقـوم بـبعض مهـام الكـورس **((بالشخصيات الكورالية))**.

نالت الرواية العربية (الجديدة)[*] بعض التفوق على سابقتها الرواية الحديثة في عرض المأساة ؛ وذلك لاقحام التقاليد الدرامية في النص الروائي، ((غير ان مفهوم الرواية الدرامية لا يلزم ان تكون في كل اشكالها ذات طابع تراجيدي))[3]. ومفهوم الرواية (الجديدة) يقوم على اساس انها تبني ((وجهة نظر الانسان وتنازل عن وجهة نظر الخالق: فبدلا من ان تنير من عل ومن بعيد ضمير القارئ، وذلك بتوسيعه وازاحة الستائر والقيام حياله بدور الساحر والمخرج، فانها تتحد به وتتيه معه في رمادية الوجود))[4]. وقد ابدع الروائي ((هنري جيمس)) نمطا روائيا جديدا تشكل الدراما اهم سماته. فكان المثل الافضل للروائي الباحث في محاولته ان يستبعد جهد الامكان ما يقحمه المؤلف من سرد بصوته المميز نتيجة اعجابه الشديد بالدراما وبذلك قدم مثالا حاول ان يسير على هديه روائيون اخرون[5]. اذ ينص تصور **((هنري))** و **((سارتر))** ((على ان السارد ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته او معرفته، فكل شيء يجري كما لو ان كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد))[6]. وكان ظهور الرواية العربية الحديثة (الجديدة) علي يد الروائي العربي **((نجيب محفوظ))** في رواياته **(اللص والكلاب ، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ)** والمرحلة الجديدة في ادب نجيب محفوظ تشكل قطيعة فنية مع المرحلة التي سبقتها المتسمة بالبعد الاجتماعي والبناء الكلاسيكي المتعارف عليه. وروايات هذه ((المرحلة جميعا هي روايات ابطال تقوم على عاتقهم احداث الرواية))[1]. فقد هيمن البطل ووجهة نظره المركزية او وجهات النظر المتعددة التابعة

(*) ورد مصطلح "الرواية العربية الجديدة" عند الباحث نبيل راغب في كتابه (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 293.

(3) بناء الرواية : 38.

(4) تاريخ الرواية الحديثة: 144.

(5) ينظر، الدراما والدرامي، سي ، دبليو. دوسن، ترجمة ، د. عبد الواحد لؤلؤة: 127.

(6) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة، حسين بحراوي ، مجلة افاق، ع8-9 ، 1988: 21.

(1) تأملات في عالم نجيب محفوظ: 98.

للشخصيات المشاركة بعيدا عن تدخل الراوي كلي العلم، والتغلغل في وصف الخلفية الاجتماعية ، التي كانت تحتل موقع الصدارة لديه في المرحلة الكلاسيكية[2].

تتبلور روح التخطي في رواية المأساة من خلال هيمنة البطل الماساوي على النص الروائي، اذ يصبح ((مقلصا كما ومختزلا مكانيا، مكثفا زمانيا، مركزا دراميا. وبعبارة اخرى... يبدو العالم الروائي كله... مركبا ومركزا داخل مجرى وعي))[3] الابطال الماساويين، فكأن ((روح التخطي الديونيزية او الرغبة في وصول الشيء الى تمامه، لا تلم بالبطل المأساوي وحسب، بل تلم بالمأساة كلها ايضا))[4]. وهذا التوحد الشديد يتميز رواية المأساة عن غيرها من الروايات.

تهيمن الرؤية المصاحبة في رواية ((**اللص والكلاب – 1961**)) حيث السرد الذاتي بضمير الشخص الغائب، ويكون الراوي المصاحب[*] ملتزما بوجهة نظر البطل الماساوي ((سعيد مهران)) وتتبين رؤيته مع مجيء السرد بضمير الشخص الغائب، اذ يقول: ((مرة اخرى يتنفس سمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق، وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، ومسواهما لم يجد في انتظاره احدا، هاهي الدنيا تعود ، وهاهو باب السجن الاصم يبتعد منطويا على الاسرار اليائسة... وهو واحد. خسر الكثير، حتى الاعوام الغالية خسر منها اربعة

غدرا، وسيقف عما قريب امام الجميع متحديا))[1]. ومن خلال وجهة نظر البطل المأساوي نرى الاحداث والشخصيات الاخرى، اذ ((تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لما أي معلومات او تفسيرات، الا بعد ان تكون الشخصية نفسها قد توصلت اليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم او ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع))[2] أي الرؤية المصاحبة.

---

[2] ينظر، الرواية الدرامية في الادب العربي الحديث، باسم صالح حميد: 30 (رسالة دكتوراه)

[3] بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 223.

[4] المدخل الى الماساة : 85.

[*] فضلنا استعمال مصطلح الراوي المصاحب قياسا الى الرؤية المصاحبة.

[1] اللص والكلاب: 7.

[2] بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، د– حميد الحمداني: 47.

اذ يقول :((التصقت عيناه بعنوان ضخم اسود "جريمة شنيعة بالقلعة!" وجرت عيناه على الاسطر بسرعة جنونية. ولم يفهم شيئا. اهي جريمة اخرى؟ لكن هاهي صورته، هاهي صورة نبوية، هاهي صورة عليش سدرة، فمن المضرج في دمه؟.. انه لا يفهم شيئا وينبغي ان يقرأ من جديد. ينبغي ان يعرف من المضرج في دمه ، وكيف استقرت رصاصته في صدره. القتيل رجل اخر يرى صورته لاول مرة في حياته. اقرا من جديد. لقد ترك عليش سدرة ونبوية بيتهما في نفس اليوم الذي زارهما فيه بحضور المخبر والاعوان، وحلت مكانهما في الشقة اسرة جديدة.))[3]. واذا كانت الاحداث تعرض وبشكل دائم من وجهة نظر واحدة ، ومن خلال وعي شخصي واحد، فان الوصف الداخلي يجد مسوغا بمقدار علاقته بهذه الشخصية او تلك[4]. كما في وصف ((سعيد مهران)) لعليش اذ يقول : ((ودخل عليش سدرة في جلباب فضفاض منتفخ حول الجسم برميلي ، رافعا وجها مستديرا ممتلئ اللغد تحت ذقن مربع وانف غليظ محطم العرنين))[5]. وفي رواية ((**الشحاذ – 1965**)) برزت الرؤية المصاحبة والراوي المصاحب ايضا، وتمز السرد الذاتي فيها باستعمال الضمائر الثلاثة (ضمير الغائب ، وضمير المخاطب، وضمير المتكلم) مما يدل على المعرفة المتبادلة بين السارد المصاحب والبطل الماساوي ((عمر الحمزاوي)) ، ويوضف ضمير الغائب عند الاحالة الى الخارج او التعبير عن احدى الشخصيات الثانوية في النص الروائي، كما في قول السارد المصاحب يصف حالة البطل ((عمر الحمزاوي)) من الخارج: ((وفي لحظة الم حاد لعن العلم المستعصي على امثاله من البشر. وكان يتخفف من المه بالاستسلام لجنون السرعة وهو يندفع بسيارته في اطراف القاهرة. وتعددت رحلاته بلا هدف الى الفيوم او القناطر او طنطا او الاسكندرية. ويندفع بجنون حتى يثير الفزع والسخط. وكثيرا ما يغادر القاهرة صباحا ثم يرجع اليها صباح اليوم التالي دون نوم. وقد يدخل دكان بقال ليسكر او يجلس في التريانون لينام او يشيع جنازة لا يعرفها ولا تعرفه، اويغلبه النوم عقب الفجر فينام في السيارة او على

---

[3] اللص والكلاب: 69.

[4] ينظر، شعرية التاليف: 98.

[5] اللص والكلاب: 11.

شاطئ النيل حتى الصباح))[1]. ويوظف "ضمير المخاطب" باعتباره ترجمة حميمية لضمير ((الأنا)) من جنس لعبة او كانه هو الماثل والحاضر ولكن بواسطة معادل لغوي اخر، وكان المسالة لا تعدو كونها لغة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت اشكالها[2]. اذ يقول : ((من الان فصاعدا انت الطبيب . فانت حر. والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق... واجهدك المشي ونادت به قدماك كانما تتعلمه لاول مرة... وعيناك ترمقان الناس بعد عمى ربع قرن))[3]. ويبرز ضمير المتكلم بصورة واضحة ومسيطرة في الفصلين الاخيرين (التاسع والعاشر) معبرا عن تجربة العزلة والتامل التي عاشها البطل الماساوي ((عمر الحمزاوي)) :((وسهرت الليل كله في الحديقة. ولم يكن معي في الظلام شيء ، والنجوم تومض في القبة. وساءلتها عن اشواقي، وساءلتها متى يتحقق الحلم المنشود. وصرخت حتى اضطربت لصراخي خلايا السرو. وعاتبت كل شيء ولاشيء. ورنوت الى نجم متألق بين النجوم))[4]. هذا التلاعب بالضمائر اضفى جمالية على السرد. وتلون في الايقاع حفز على ايقاظ ذهن المتلقي وخلصه من رتابة السرد وتواتره.

وتهيمن الرؤية المصاحبة في رواية ((**الطريق – 1964**)) حيث السرد الذاتي بالضمير الغائب. وتهيمن وجهة نظر البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) اذ يتماشى الراوي المصاحب بشخصية البطل الماساوي ، وتصبح رواية ((الطريق)) عملا فنيا مرويا من داخل البطل، لامن خلال احداث خارجية، وبوساطة احتكاك شخصيات معينة، بل انعكاس هذه الاحداث على داخل البطل على نحو يصلها في سياق متماسك ويفسرها ويجعل منها قيمة غير محدودة[1]. كما في افتتاحية الرواية: ((اغرورقت عيناه. رغم ضبطه لمشاعره وكراهيته ان يبكي امام هؤلاء الرجال، وتوارت عن ناظريه تماما فلم يعد يرى الا ظلمة وسطعته رائحة التراب، ومن حوله احتشد الرجال ففاحت انفاس كريهة وعرق،... وانفعل برائحة التراب حتى عافت نفسه

---

[1] الشحاذ: 187.

[2] ينظر، كم بدت السماء قريبة! : (مقاربة عصرية) د. احمد موسى الخطيب، مجلة البصائر، المجلد (4) ، العدد الاول، 2000: 25.

[3] الشحاذ: 27-28.

[4] المصدر نفسه: 203.

[1] ينظر، قراءة الرواية: 59.

كل شيء))[2]. ان السارد اذا فوض الشخصية بوظيفة الرؤية تكون وجهة نظرها هي المهيمنة، فالمنفذ الى الوعي له معنيان: ((يستطيع شخص ثالث سارد ان ينظر داخل عقل شخصية ما، اوينظر من خلاله، في الحالة الاولى يكون السارد هو الملاحظ وعقل الشخصية هو الملاحظ، اما في الحالة الثانية، فالشخصية هي الملاحظة والعالم هو الملاحظ))[3]. وكذلك في رواية ((**الوجه الاخر – 1960**)) تكون فيها الرؤية مصاحبة والسرد الذاتي ، وقد وظف الراوي المصاحب، افعال الشعور كما يصطلح عليها ((بوريس اوسنكي)) بغية ضبط التحول والدخول الى الحياة الداخلية، للبطل الماساوي ((محمد جعفر)) اذ تقوم ((الافعال التي نعبر عن الحالة الداخلية بوظيفة الاشارات الشكلية للوصف من وجهة نظر داخلية))[4]. ورواية ((**الوجه الاخر**)) تبدأ ببروز الحياة الداخلية لمحمد جعفر من خلال افعال الشعور : ((خطر له حين مر امام مقهى حسن عجمي ، انه سيعود للجلوس فيها عصر هذا اليوم. لم يكن فيها غير بعض المتقاعدين المسنين، وكانت ارضها مغسولة نظيفة وجوها صافيا...كان شارع الرشيد مليئا بحركة مستمرة والشمس البيضاء تملأه وتملأ نفس محمد جعفر.... احس بنسيم خفيف يحمل الى وجهه برودة الخريف... كان هادئا ، يشعر بنظافة وجهه المحلوق وباستعداده النفسي للتمتع بجمال هذا الصباح المشرق))[1].

ويظهر اسلوب السرد الذاتي بضمير المتكلم في رواية ((**موسم الهجرة الى الشمال – 1966**)) اذ يتناوب سلطة السرد فيها راويان، هما : الراوي المشارك – لم يذكر اسمه – اما الاخر فهو البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) ، وتهيمن الرؤية المصاحبة فيها ويكون الراوي مصاحب لوجهتي نظر الشخصيتين الرئيستين في النص الروائي، ومتتبعا مسار الوقائع والاحداث من خلال منظورهما. والراوي المشارك يعمد الى استخدام، اسلوب الحكاية البدائية، فكأننا امام راو يسرد علينا حكاية، وهو يتصدر

---

[2] الطريق: 5.

[3] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة، حياة جاسم محمد : 191.

[4] شعرية التاليف: 96.

[1] الوجه الاخر: 9.

المجلس (الديوان) ويلجأ الى النزعة الخطابية[2] في روايته، كقوله: ((عدت الى اهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة اعوام على وجه التحديد، كنت خلالها اتعلم في اوربا. تعلمت الكثير ، وغاب عني الكثير))[3]. اما البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) فيقص علينا حكايته، قائلا : ((انها قصة طويلة ، لكنني لن اقول لك كل شيء، وبعض التفاصيل لن تهمك كثيرا... المهم انني كما ترى ولدت في الخرطوم، نشات يتيما، فقد مات ابي قبل ان اولد ببضعة اشهر لكنه ترك لنا ما يستر الحال، كان يعمل في تجارة الجمال، لم يكن لي اخوة، فلم تكن الحياة عسيرة علىّ وعلى امي))[4] جاءت طبيعة السرد استعاديا، بضمير المتكلم ، مما كان له قدرة على اثارة التأثير والتشويق عند القارئ. وتهيمن الرؤية المصاحبة في رواية ((**الرجع البعيد – 1980**)) حيث يتبنى الراوي المصاحب لتقديم الاحداث والشخصيات من خلال منظور الشخصيات المشاركة في الحدث الروائي، اذ ((يعتمد فؤاد التكرلي عنصر التنوع في تقديم "وجهات النظر" او "الرؤى" او "المنظورات السردية" على حد تعبير وسبنسكي. فالرواة الثمانية مختلفو المواقف والتجارب والاعمار، وكل منهم يقدم الحدث الروائي، او جانبا حسيا منه من زاويته الخاصة، وفي حدود وعيه ومداركه))[1]. مما يؤكد ((ان طور القص قد اتجه... نحو المنظور الذاتي ونحو حصر المنظور داخل وعي الشخصيات بعيدا عن الراوي المحيط علما بكل شيء))[2]. ووظف السرد الذاتي في الرواية ضميري المتكلم والغائب في التعبير عن وجهات النظر المتعددة للشخصيات الروائية (مدحت، وعبد الكريم، وسناء، وام مدحت، وعمة مدحت، ومديحة، ومنيرة وحسين). واحيانا يظهر الضميران في رواية الفصل الواحد. كما في الفصل التاسع، الذي تقوم ((منيرة)) بروايته، اذ يظهر ضمير المتكلم اولا، ثم الضمير الغائب في سرد احداث هذا الفصل. فالسرد الذاتي يتيح استخدام ((ضمير المتكلم او ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر

---

[2] ينظر، في ادبنا القصصي المعاصر: 103.

[3] موسم الهجرة الى الشمال: 5.

[4] المصدر نفسه: 23.

[1] الصوت الاخر: 83.

[2] بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 141.

الرؤية مع، فاذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك الى ضمير الغائب ، فان مجرى السرد يحتفظ مع ذلك الانطباع الاول الذي يقصي بان الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية))[3]. وكذلك في رواية ((السفينة – 1970)) تهيمن الرؤية المصاحبة حيث الراوي المصاحب يتبنى وجهات نظر الشخصيات المشاركة في الاحداث (عصام السلمان، ووديع عساف، واميليا فرينزي) اذ ((غالبا ما تقوم الشخصيات نفسها... بسرد الاحداث سردا ذاتيا وبضمير المتكلم . من وجهات نظرها الخاصة ، مما يؤدي الى رؤية الحدث الواحد من زوايا رؤية متعددة ومختلفة))[4]. ويظهر اسلوب السرد الذاتي بضمير المتكلم في رواية ((**الاشجار واغتيال مرزوق – 1973**)) اذ تروى الاحداث من وجهتي نظري الشخصيتين الرئيسيتين (الياس نخلة و منصور عبد السلام). يقول الياس نخلة: ((كنت اخسر واربح . خسرت كثيرا، وربحت كثيرا. وكانت الدنيا تضحك لي اغلب الاحيان، حتى لم افطن للخسائر التي لحقت بي، حتى جاء يوم كرهت فيه البلدة ، ورأيتها مثل قفص كبير. خاصة بعد ان تغيرت كثيرا بعد ان بدأ الفلاحون يقطعون اشجار اللوز والمشمس والجوز ويزرعون القطن مكانها!))[1]. كذلك يروي "منصور عبد السلام" حكايته بضمير المتكلم ، ايضا، نرى من خلال وجهة نظره شخصية الياس نخلة، اذ يقول: ((كان يبدو في الخمسين ، ضعيفا ناتئ عظام الوجه، تبرز رقيته داخل القميص الواسع وكانها رقبة طائر عيناه بين الرمادي والازرق، ضاحكتان بسخرية ، وملابسه فضفاضة متناقضة الالوان. يضع غصنا اخضر في غروة سترته الزرقاء ذات الازرار الذهبية اللامعة، وعلى كتفه يعلق مطرة عسكرية لونها اصفر كامد..)) [2].

تهيمن الرؤية المصاحبة في رواية ((**ذاكرة الجسد – 1993**)) حيث السرد الذاتي بضمير المتكلم، والراوي المصاحب يتبنى وجهة نظر الشخصية المأساوية ((خالد)) الذي يكتب حكايته بشكل رواية مقصودة يوجهها الى ((احلام)) الفتاة التي احبها،

---

[3] بنية النص السردي: 48.

[4] البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ج122/1.

[1] الاشجار واغتيال مرزوق: 47.

[2] المصدر نفسه: 16.

لذلك يستخدم ضمير المخاطب في التعبير او لايصال رسالة ما. وكثيرا ما يتجاور ضمير المتكلم وضمير المخاطب في لغتها السردية مما يعمل على بث الكثير من الشاعرية والغنائية في ثنايا النص الروائي، كقوله : ((بكثير من اللباقة سحبت يدك التي كنت اشد عليها ربما دون ان ادري، وكأنني امسك بشيء ما، استعدته فجأة، وابتسمت لي...

رفعت عيني نحوك لاول مرة.

تقاطعت نظراتنا في نصف نظرة.

كنت تتأملين ذراعي الناقصة، واتامل سوارا بيدك.

كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه))[3]. وجوهر الرواية بضمير المتكلم ((هو انها رجعية، وان هناك مسافة زمنية واضحة بين الزمن القصصي، الذي وقعت فيه الاحداث – وزمن الراوي الفعلي – زمن تسجيله لتلك الاحداث))[4].

ان رواية المأساة تتميز وتتألق وتتوهج في البناء الدرامي، فضلا عن انها تسعى الى الاستفادة القصوى من تقنيات السرد كغيرها من الروايات، كي تحقق جمالية في سردها وبنائها ، تثير اهتمام القارئ.

---

[3] ذاكرة الجسد: 53.

[4] الزمن والرواية، أ.م. مندولا، ترجمة بكر عباس: 126.

المبحث الثاني

الحوار

الحوار هو الخطاب المنقول ، الذي يتظاهر فيه السارد باعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته فلا يطرأ على الكلام اية تعديلات او تغيرات. وهذا الخطاب يماثل النمط المسرحي[1]. الحوار ((هو تناوب الكلام بين اثنين من الشخصيات في الاقل))[2]، وبعبارة اخرى ((هو الترمومتر الحساس للشخصية وابعادها ونموها وصراعاتها وجوهرها الروحي والانساني))[3]. ويمثل الحوار عنصر اضاءة في النص الروائي، اذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضها. لذلك ((قيل: ليس جمال وعظمة التراجيديات الجميلة في اعمالها، بل في حوارها))[4].

ويعتمد العلماء ان الصورة الاولى للدراما، تتجلى ((في الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين افراده ، وليس افراد الكورس عندئذ الا اصواتا داخلية تنبع من وجدان قائد الكورس او من صور وجدانه المتعددة المتآلفة. وحين دخل الممثل الثاني في المسرح كان ذلك حدثا تاريخيا، مهما بل انقلابا جذريا في تاريخ الدراما. ودخول الممثل الثاني هو الذي يحول العمل الفني من قصيدة درامية الى حوار درامي))[5]. وقد تصور ((نيتشه)) ان الاله "ديونيسيوس" يوحى الى الدراما الاغريقية القديمة بالموسيقى بينما كان الاله "ابولو" ينعم عليها بظلال الحوار[6].

وتستخدم في الحوار ((صيغة الفعل المضارع... لانه كلام في زمن حاضر، يظهر الكلام الحواري في السياق السردي ككلام في زمن حاضر، ويقع في سياق زمني سابق عليه. انه صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي

---

(1) خطاب الحكاية : 187.

(2) الدرامة والدرامي : 40

(3) الحوار دراميا، بدري حسون فريد، مجلة افاق عربية، س18، 1993: 96.

(4) الدراما ، ميشال ليور، ترجمة ، احمد بهجت، نقلا عن مفهوم الجميل والجليل في نظرية الدراما، باسم عبد الامير جبار: 89 (اطروحة دكتوراه)

(5) الاصول الدرامية في الشعر العربي. د. جلال الخياط : 32.

(6) ينظر، قصة الفلسفة من افلاطون الى جون ديوي: 512.

يخص السرد بعامة))[1]. والحوار الروائي الفعال يتيح تقديم معرفة مباشرة عن الشخصية فضلا عن انه، ((يضاعف او ينقص او يكشف التعاطف او النزاع الكامن اوالظاهر بين الشخصيات ، فانه يتيح لها ان تعبر طوعا او كراهية عمالا تتيح الكشف عنه او استشفافه اية تقنية روائية اخرى))[2]. والحوار في الرواية الحديثة (الاجتماعية)، لا يقتصر على عرض القضية الرئيسية في النص الروائي، بل يطرح كذلك الكثير من القضايا الجانبية التي لا تؤدي الى تصاعد الحدث الدرامي بل تشتت مساره بين الاحداث الجانبية، التي يعمد القاص الى طرحها بفية خدمة القضية الفكرية والاجتماعية التي يناقشها، كالحوار الذي يدور بين ((فارس)) والعم ((ميخائيل الصفتلي)) في رواية ((**المصابيح الزرق**)) ، اذ يبدأ فارس بالسؤال، قائلا:

((– هذه الارض لمن يا عم ميخائيل؟

– لفلان..

- وهذه؟ – له ايضا.
- وهذه؟
- له.
- وهذه؟

فاحتد الصفتلي وصاح مغتاظا: ولك ابن بلا كثرة كلام. كل المنطقة من قبل النهر بساعة حتى بعد النهرله.

- لشخص واحد؟
- أي! لا تتعجب ، الرب معطِ... واضاف ويده تعبث بشعر ذقنه:
- اتعرف المومياء؟. هو كذلك، عصبي الى درجة الجنون، كافر لا يعرف الايمان ، فاذا جاء الشتاء وسكن المدينة ارتاح فلاحوه من شره، اما اذا جاء الصيف فقد حلت عليهم مصيبة كاللعنة، وقد ترك الكثيرون اراضيه وهاجروا لكنهم كانوا يعودون، وعندئذ يتحكم فيهم باشد مما كان يتحكم))[3]. ففي هذا الحوار تعرض قضية ثانوية من احداث الرواية تصف جشع الطبقة الاقطاعية، وتحكمها بأرزاق الناس وما يلاقون من تعسف وظلم على ايدي

---

[1] تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 109.

[2] عالم رواية: 168.

[3] المصابيح الزرق: 55–56.

الاقطاعيين. وفي رواية ((**زقاق المدق**)) نجد ان الحوار الدائر بين شخصية ((حميدة)) وامها، يكشف من جوهر شخصية ((حميدة)) وطموحها اللاهب المتطلع الى حياة اخرى بعيدا عن الزقاق، نحو : ((فغمغمت الفتاة بازدراء: – زقاق العدم!.

- انت تستحقين موظفا قد الدنيا!
- فتساءلت بتحد: هل الموظف اله؟
- فتنهدت الام قائلة:– آه لو تخففين من غلوانك.!
- فقلدت لهجة امها قائلة:– آه لو تنصفين ولو لمرة في العمر!
- آكلة شاربة ثم لا تشكرين. اتذكرين كيف اطلقت على لسانك الطويل بسبب جلباب!

فقالت حميدة بدهشة: وهل الجلباب شيء يهون؟! ...ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟ الا ترين ان الاولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب ان تدفن حية؟!))[1].

وفي ((**زقاق المدق**)) ((اغلب الاسلوب التقريري على فن "نجيب محفوظ" ... فبدلا من ان يقدم لنا الشخصية وهي تتحرك في ابعاد حدث معين فتبدو حية ومتفاعلة نجده يضع الشخصية داخل اطار معين او في وقفة معينة حتى يصفها على مهل وبالتفصيل وهذا يبطئ من ايقاع الاحداث وبالتالي يحدث فجوات في البناء العام للرواية لتردد الكاتب بين الاسلوب التقريري والتكنيك الدرامي))[2]. وبعض الكتاب يستخدمون اللهجة العامية في صياغة حوار الشخصيات ؛ : ((لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية. وهنالك كتاب يؤثرون ان ينطقوا الشخصيات في مواقف الحوار والمناقشة، بلهجتهم... الخاصة))[3]. من اجل تصوير الواقع والبيئة المحيطة بالشخصيات . ففي رواية ((**النخلة والجيران**)) يكون الحوار باللهجة العامية. كالحوار الدائر بين الشخصيات (سليمة والنساء الاخريات) حول بيع طوله ((الحاج احمد اغا))، والتغيير الذي اخذ ينمو في المحلة ((فاطمأنت سليمة ان

---

[1] زقاق المدق: 29.

[2] قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 104.

[3] فن القصة: 121.

الحديث لا يدور حولها خطت نحوها من خطواتها الاخيرة بثبات. وسألت: خير ان شاء الله؟

ردت امراة عليها:- عيني، الدنيا خربت.

- شكو؟ .. اش صار؟
- بعد كل شي يصير
- يمة تكولي... شكو، اشصار؟
- حاج احمد اغا باع الطولة
- والويش؟ – سالت ببرود. وكانت عينا مرهون الحزينتان تتضرعان اليها. فاضافت:- يعني اش وازاه؟

قالت امراة جاءت من زقاق مجاور :- صارت عنده فلوس ... شبع.

وقالت اسومة العرجاء:- اشو الطولة من اني انخلقت موجودة.. عيني من يذكر على طولة حاج احمد اغا!

قالت زوجة حمادي العربنجي:- عيني شبع، والناس من تشبع تسوي الاكو والماكو.))[1].

ونجح الروائي ((غائب طعمة فرمان)) ان يجعل حواره معبرا عن شخصياته. بعيدا عن الخطب الرنانة والتزويق. وجاء الحوار باللهجة العامية المحلية في رواية **((النخلة والجيران))** لاسيما وان الشخصيات كلها من طبقة فقيرة من عامة الشعب[2]. وعلى الرغم من غلبة الحوار في هذه الرواية الا انه اخفق في ابراز الوظيفة الدرامية للحوار لان ((دراما الرواية... لا تعتمد كثيرا على الحوار، اذ من الممكن للروائي ان يخلق مشهدا دراميا جدا من دون حوار))[3]. وكذلك جاء الحوار باللهجة العامية دون السرد في رواية **((الرجع البعيد 1980))**، معبرا عن اوضاع الشخصيات المختلفة متلائما حتى مع الامكنة التي يجري فيها، كالحانة

---

(1) النخلة والجيران: 29-30.

(2) ينظر، في ادبنا القصصي المعاصر: 90.

(3) الدراما والدرامي: 131.

التي يجتمع فيها ((مدحة)) واصحابه[1]. وقد يسهم الحوار في عرض الازمة الفكرية التي تعاني منها الشخصيات، كالحوار الذي يدور بين ((مدحت)) و ((حسنين)) حول فكرة الانانية المنظمة : ((في مكتبه، ذات ضحى، وقطرات المطر تطرق بتردد زجاج النافذة ، جلس حسين ينصت اليه. وجه كالح ، نحاسي السمرة... تحرك حسين في الكرسي كأنه يجلس على مسامير:- عاين مدحت، ترة هاي بداية خطرة. وين راح توصلنا، عيني؟ هاي غير أنانية . يعني قصدي ، اذا الناس كلهم يفكرون على هالشكل، ترة هاي غير مشكلة، تمام لو لاع؟... شلون يصير؟ شلون يصير؟ احنا دنعيش بها المجتمع. هذا المجتمع ديقدم لنا خدمات ضرورية وديشبع حاجاتنا. فاحنا هم لازم نعمل من اجل صيانته. يعني بس نفكر بنفسنا؟ هاي خدعة؟

ثم وجد نفسه يهتف بغضب:- شوف حسين، اني ما اريد هاالمجتمع الوسخ . ما اريد انتمي له. اني ملتصق بيه بالصدفة ، واني مو اول واحد ولا اخر واحد))[2]. وتمتاز رواية ((**الرجع البعيد**)) ((بالتنوع في مستويات التعبير والاساليب وفي تعدد اللغات واللهجات والاصوات... ما يكسب رواية "الرجع البعيد" بعدها الحواري كرواية بوليفونية ناضجة))[3]. ويرى ((**باختين**)) ان النثر الروائي ((قائم على توزيع معقد وعميق شبيه بتوزيع الموسيقى في السمفونيات ، لابل انه يعتقد بان لغة الرواية اغنى بابعادها ومقاصدها من اللغة الشعرية لان مختلف الشخوص بطبائعهم واهتماماتهم المختلفة يستعملونها ويضيفون عليها قيمة متميزة نابعة بالخصب والعطاءا. ذلك ان عطاءا واحدا (النص الشعري...) يبقى دون عطاءات مختلفة (النص الروائي النثري بمقاصد شخوصه المتعددين). [4] وفي رواية ((**الوجه الاخر 1960**)) ، استخدم الروائي ((**فؤاد التكرلي**)) الحوار باللهجة العامية دون السرد، كما في رواية ((الرجع البعيد)). وكان يعزز الحوار بارشادات اشبه ما تكون بالارشادات المسرحية ، اذ يصف الشخصيات المتحاورة ، ويذكر حركاتها واوضاعها ونبرة صوتها، كالحوار

---

(1) ينظر، الرجع البعيد: 93-106.

(2) الرجع البعيد: 115-117.

(3) الصوت الاخر :92.

(4) الملحمة والرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة جمال شحيد: 15-16.

الذي يدور ((سعدية)) و ((محمد جعفر)) : ((بدأت المشادة بينهما اول دخوله الى الغرفة . ميزت زوجته حركاته وعرفته فجابهته سائلة ببعض الحدة.

- اخذت معاشك؟؟

فهمهم بالايجاب ورمى مجلته على المائدة الفارغة. كان جائعا متعبا ضجرا. قالت بعد قليل:- يالله تعال نتحاسب كانت جالسة على طرف السرير، واضعة يديها في حجرها . لم ينظر الى وجهها ، واجابها:- خلي دناكل .

فهتفت :- اسناكل ؟ هذوله بعد ساعتين ما يخلصون الطبخ. البريمز خربان من الصبح.

كانت عيناها طامستين في حفرة رأسها ، وعظام خديها البارزة تزيد في صفرة وجهها النخيل.

سألها ببلاهة:- شنو ؟

فاخذت تفرك اصابعها ببعضها :- أكولك البريمز خربان مال بيت ام سليم. خربان، مادا تفتهم؟؟))[1].

ويصبح الحوار في رواية ((**الاشجار واغتيال مرزوق**))، ((وسيلة للتعبير عن المضمون الاساسي للرواية))[2]. ففي القسم الاول من الرواية، نتعرف على حكاية ((الياس نخلة)) من خلال حواره مع الاستاذ ((منصور عبد السلام)) في عربة القطار : ((انا من انا يا استاذ... ودق على صدره بأسى، وتابع : انا المنحوس الذي يجف على وجهه البحر ، كما تقول امرأتي، وكما يقول كل الذين يعرفونني !

- اذن عملت في اشغال كثيرة.
- لو سألتني ، ماهي الشغلة التي لم اعمل فيها لاستطعت ان اقول لك بسهولة!
- اذن انت تعرف صنعات كثيرة!
- بصراحة ، وانفرجت شفتاه عند ابتسامة اسيانه ، اظهرت اسنانه المسودة وقال: بصراحة لا اعرف شيئا وهذا سر فشلي وانتقالي من عمل لاخر!.

---

[1] الوجه الاخر : 80-81.

[2] الاشجار واغتيال مرزوق: 10.

- تبدو متواضعا ، تحاول ان تقلل من قيمتك قل لي ماذا عملت؟ في أية اعمال؟))[1].

هذا الحوار يجسد مضمون الرواية الذي يعالج قضية العمل واهميتها وقيمتها في حياة الفرد، ويستمر سلسا منسابا كاشفا عن ماضي الشخصيات وحاضرها، ((والشخصيات المندمجة في حوار تكشف عن خفايا نفسها للقارئ وتدفع القصة الى الامام. لذلك فالحوار يتضمن فعل ورد فعل ودافع واستجابة... وادلاء بمعلومات))[2]. تفصح عن جوهر الشخصيات وطبيعتها، كالحوار الذي يدور بين ((منصور عبد السلام)) و ((الياس نخلة))، والذي يكشف عن طيبة ((الياس نخلة)) واحترامه للانسانية مهما كان الخلاف بينه وبين الاخرين. اذ يبدأ بقول ((منصور عبد السلام)).

((- لا امزح.. ان هذا وحده ينقذك من رجال الجمارك.

- ولكن الامر كله لا يستوجب القتل!

- كما تشاء، ولكن تذكر جيدا انني حذرتك.

- ما زلت تمزح، وانت تعرف انه لا يمكن ان تقتل انسانا لانه لا يشرب العرق!

- اذا لم يكن هذا سببا كافيا، فمن اجل أي شيء يمكن ان يقتل الانسان؟

- ومن قال لك انه يجوز قتل الانسان؟

- هذا ما حصل دائما، وفي كل الدنيا.

- القتل؟

- نعم القتل.

- ولكن من اجل اسباب معقولة.

- ما هي الاسباب التي تبدو معقولة بنظرك؟

- تريد الصدق...؟ قال ذلك وهو ينظر في عيني تماما.

- نعم اريد الصدق.

- برأيي لاشيء ابدا يستوجب القتل))[1]

---

[1] المصدر نفسه: 43.

[2] الدراما بين النظرية والتطبيق: 425.

[1] الاشجار واغتيال مرزوق: 40-41\.

وفي رواية ((**السكرية**)) فان الحوار يدور عند حدود الجدل والمناقشة بين الشخصيات، فكانت ((تزخر بحق بهذه المناقشات الفكرية بين الاجيال المختلفة القديم والجديد وبين المراتب الفكرية والنفسية والاجتماعية المختلفة.. ولهذا اغلب الفصول تجمعات حول مناقشات.. بل تكاد تكون الرواية ابتداء من الفصل الثالث سلسلة متلاحقة من الاجتماعات على مستويات مختلفة متنوعة))[2]. منها الحوار الذي يدور بين ((كمال عبد الجواد)) واصحابه:

((فقال اسماعيل لطيف: ترى كيف يتاتى لهؤلاء التعساء ان يضحكوا.

فقال كمال ممتعضا: كما نضحك نحن في هذه الدنيا الغريبة، الخمر والمخدرات واليأس. فضحك رياض قلدس قائلا: انك تعاني ازمة فريدة، كل ما عندك مزعزع الاركان، عبث وقبض الريح، نضال اليم مع اسرار الحياة والنفس، وملل وسقم ، انى ارثى لك.

فقال اسماعيل لطيف ببساطة: تزوج، انى مررت بهذا الملل قبيل زواجي..

فقال كمال ، وكأنما يخاطب نفسه : الزواج هو التسليم الاخير في هذه المعركة الفاشلة...

... قال رياض: اذا قررت يوما ان اؤلف رواية، فستكون احد ابطالها!

فاتجه كمال نحوه في اهتمام صبياني، وساله: ماذا ستصنع مني؟

- لا ادري ، ولكن ينبغي ان توطن نفسك على الا تزعل، فان كثيرين ممن قرأوا انفسهم في اقاصيصي قد زعلوا..
- لماذا ؟..
- لعله لان لكل انسان فكرة عن شخصه من خلقه هو، فاذا جرده الروائي منها ابى وغضب!.

فتساءل كمال في قلق: الديك فكرة عني غير ما تعلن؟

فباده في توكيد قائلا: كلا، ولكن الروائي قد يبدأ من شخص ثم ينساه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشري جديد، لا صلة بينه وبين الاصل الا الايحاء ، وانك توحي الى بشخصية الرجل الشرقي الحائر بين الشرق والغرب ، الذي دار حول نفسه كثيرا

---

[2] تأملات في عالم نجيب محفوظ: 78.

حتى اصابه الدوار))[1]. فالحوار هنا يعبر عما يميز شخصية البطل الماساوي المتأمل و ((كمال عبد الجواد)) فهو يفصح عن ازمته الفكرية والنفسية، ويكون ((ضروريا لتثبيت مفتاح مهم من مفاتيح الشخصية))[2].

والحوار في رواية ((**ذاكرة الجسد 1993**))، يركز على عرض احداث الماضي، التي مرت بها الشخصية المركزية المأساوية ((خالد)) ، ذات الاثر النفسي العميق في روحه، ولطبيعة السرد الاستعادي، كان يتصدر الحوار لفظة "قال " بتنوعاتها، واستخدمت الكاتبة ((**احلام مستغانمي**)) الفصحى في لغة الحوار ، واحيانا كانت تعمد الى اللهجة العامية المحلية "الجزائرية"[3]. وكانت تدعم الحوارات بلغة شعرية اسرة ،تتمتع بجرأة الحلم وبلاغة الواقع مما شكل شاعرية نثرية وذلك ان ((النثر الذي يستخدم لابداء عواطف سامية ينبغي ان يكون نثرا شاعريا))[4]. ونذكر الحوار الذي يدور بين ((خالد)) و ((احلام)) والذي يحمل الكثير من جوهر هاتين الشخصيتين ، والذي يبدأ بقول "خالد" : ((قلت لك بمسحة حزن:

- لا اعتقد ان اكون نسيت شيئا... مشكلتي في الواقع انني لا انسى!

اجبتني بصوت بريء، وباعتراف لم اعِ ساعتها كل عواقبه القادمة عليّ:- اما انا فمشكلتي انني انسى .. انسى كل شيء.. تصور.. البارحة مثلا نسيت بطاقة الميترو وفي حقيبة يدي الاخرى. ومنذ اسبوع نسيت مفتاح البيت داخل البيت، وانتظرت ساعتين قبل ان يحضر احد ليفتح لي الباب.. انها كارثة.

- قلت ساخرا:- شكرا اذن لانك تذكرت موعدنا هذا!.

اجبت باللهجة الساخرة نفسها:- لم يكن موعدا.. كان احتمال موعد فقط... لابد ان تعلم انني اكره اليقين في كل شيء .. اكره ان اجزم بشيء والتزم به.. الاشياء الاجمل ، تولد احتمالا .. وربما نبقى كذلك))[1]. ففي رواية ((**ذاكرة الجسد**)) ثمة

---

[1] السكرية : 184 – 185.

[2] تشريح الدراما : 52.

[3] ينظر، ذاكرة الجسد: 80.

[4] تشريح الدراما : 40.

[1] ذاكرة الجسد: 86.

((نزاع ضمني يلف النص من اوله الى اخره بين النسيان والذاكرة. وهو توتر يفضي الى مزيد من التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية))[2].

واغلب الروايات الحديثة (الجديدة) عند الروائي ((**نجيب محفوظ**)) ، تتركز قوة مشهدها الافتتاحي في الحوار، الذي يجري في الصفحات الاولى من الروايات، اذ يعبر ما فيه عن بذور قضية الصراع الدرامي... التي يأخذ مجراها بالاتساع والامتداد على مستوى القص مما ((يشكل المشهد الافتتاحي نموذجا في الاقتصاد الدرامي.. يعبر ما فيه من قوة فطرية عن حركية لا تعترف بقيود))[3]. و ((يتميز العمل الادبي بوحدة ، عندما يكون قد بنى انطلاقا من غرض وحيد، يتكشف خلال العمل كله))[4]. ويكون الحوار في المأساة ((موضوعي بمعنى انه ليس صادرا عن الكاتب او معبرا عن وجهة نظره ، بل هو صادر عن مجموعة من الاشخاص ومعبر عن وجهات نظرهم في مسألة بعينها. وهو يتسم بالحدة والمباشرة والتركيز))[5]. كالحوار الدائر بين البطل المأساوي ((سعيد مهران)) وخصمه ((عليش سدرة)) واتباعه، والذي يشتد ايقاعه عند مطالبة ((سعيد مهران)) بابنته ((سناء)). وجاء هذا الحوار مزدوجا، أي ((حوار جهير خارجي، وحوار مضمر باطني))[6]. ويكشف الحوار المضمر الباطني عن الاضطراب والتوتر والترقب الذي يحياه البطل المأساوي ((سعيد مهران)):

((فتسأل سعيد بسخرية خفية:- من أي ناحية؟

- ناحية واحدة هي التي يجوز الكلام فيها وهي ابنتك!.
- وزوجتي وامواليي ياجرب الكلاب. الويل ... الويل، اريد اتلقى نظرة من عينيك. كي احترم من الان فصاعدا الخنفساء والعقرب والدودة. سحقا لمن يطرب لانغام امراة.. ولكنه هز رأسه بالايجاب، فقال احد ماسحي الجوخ:

---

[2] الكتابة والجسد ، ثنائية الذاكرة والنسيان ، د. عبد الله ابراهيم، مجلة عمان ، ع(36)، 1998: 60.

[3] الدرامة والدرامي: 49.

[4] نظرية المنهج الشكلي: 175.

[5] مقدمة في نظرية الادب : 149.

[6] تأملات في عالم نجيب محفوظ: 71.

- بنتك في الحفظ والصون ، مع امها، وشرعا يجب ان تبقى مع امها، بنت ستة اعوام، وان شئت ازورك بها كل اسبوع.

فرفع سعيد صوته متعمدا ليسمع من الخارج:- شرعا هي حق لي لشتى الملابسات والظروف...))[1]. ويستمر الحوار سريعا حتى يصل الى قمة التوتر الدرامي عندما تتكرت له ابنته ((سناء))، مما ((يخلق التوتر الفريد بين الحاضر المعين وناتجه الذي لم يتحقق بعد، ((شكل في حيز الترقب))، الوهم الدرامي الجوهري.. ويبدو المستقبل كيانا قد تحقق ، في رحم الحاضر))[2].

وكذلك المشهد الحواري الافتتاحي في روايتي ((**الطريق**)) و ((**الشحاذ**)) . ففي رواية ((**الشحاذ**)) نقف من خلال الحوار على ازمة ((عمر الحمزاوي)) ، وبدء معاناته النفسية، في الحوار الذي يجري بين البطل المأساوي ((عمر الحمزاوي)) والطبيب، اذ يقول:

((... ألم تفكر في القيام باجازة؟

فواصل حديثه وكأنه لم يسمعه:- وكثيرا ما اضيق بالدنيا، وبالناس، بالاسرة نفسها، فاقتنعت بان الحال اخطر من ان اسكت عنها.

- اذن فالمسألة ليست...
- المسألة خطيرة مائة بالمائة ، لا اريد ان افكر او ان اشعر او ان اتحرك ، كل شيء يتمزق ويموت، فخطر لي على سبيل الامل انني ساجد لذلك سببا عضويا.
- .....
- عزيزي المحامي الكبير، لاشيء البت.
- .....
- حقا.
- اجل ، انه مرض برجوازي ان جاز لي ان استعير اصطلاحا حديثا مما يستعمل في جرائدنا، ليس بك من مرض... ثم بتمهل ولكنني ارى في

---

[1] اللص والكلاب: 12-17.

[2] الدراما والدرامي: 54.

الاعماق مقدمات لاكثر من مرض ، والحق انك جئت في الوقت المناسب ، متى ألح عليك الخمود ؟)) [1]ويندمج هذا الحوار في صلب الرواية، مما يحقق فائدة ملموسة في تطوير وتقوية عنصر الدراما فيها. فالحوار ((عموما من اكثر الاشياء قبولا في الرؤاية... طالما هو ينحو بطريقة ما الى سرد القصة الرئيسية))[2]. والحوار الدرامي يعمل على تطوير الحدث الدرامي التي تجري بين شخصيتين او اكثر مما يظهر تصاعد الحدث وتوتره فضلا عن الدلالة المنطقية والرمزية الكامنة فيه، التي تعكس صورة عن الواقع المعاش وليس الاستنساخ منه. [3] كالحوار الذي يدور بين البطل "عيسى الدباغ" ووالد خطيبته ، اذ يدفع بالاحداث الى الذروة الدرامية وتتجه وجهة اخرى: ((وهز الرجل رأسه كانما يخفى اكثر مما صرح به، فقال عيسى ليسبر اغواره:- ما انا الا ضحية السياسة ! فرفع الرجل حاجبيه الغزيرين دونما افصاح فراح الاخر يقول بغيظ:- طالما كان لي الشرف بان اكون كذلك.. واذا بالبك يقول في ضجر:- ولكن السياسة لم تكن هذه المرة وحدها!

وتلاقت العينان في نظرة مزعجة فاجتاحت عيسى موجة عاتية من الغضب وتساءل بصوت متهرج . مزيد من الشرح من فضلك؟!

فقال الاخر في امتعاض وحزن:- انت تعرف ما اعنيه ياعيسى...

فسأله بحدة: اسمعت اركان الحجرة الوقور :- ابك شك من ناحيتي؟!

- لم اقل هذا ..
- اذن ما تقصد؟

فقال وهو يقطب استياء من حدة لهجته :- القرائن خطيرة...

فهتف :- بل هي حقيرة لدرجة انه لا يمكن ان يهضمها الا عقل حقير!))[1].

---

[1] الشحاذ : 8-17.

[2] الرواية وصنعة كتاب الرواية ، ترجمة، سامي محمد: 61.

[3] ينظر ، الحوار دراميا ، بدري حسون فريد ، مجلة آفاق عربية : 98

[1] السمان والخريف: 52-53.

ان طبيعة الحوار الدرامي ، تتميز ((بالحدة والتوتر والجمل القصيرة والمشحونة لتزيد من الصراع الدرامي، ان لغة هذا الحوار اقتصادية الى درجة كبيرة ، وكل جملة فيه وصلت الى اقصى حد من توترها الدرامي ولا تستطيع ان تقيم حوارا مع الصوت الاخر، لتناقض الافكار بين المتحاورين))[2].

والحوار يعمل على تأكيد سمة ((الحضور حيث ان الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها امام القارئ، وتتبادل الكلمات الحية))[3]. وكانت الحوارات في رواية ((**التبر**)) تؤدي وظيفة درامية ايضا، في دفع احداث الرواية الى الذروة فكان تضافرها في اتجاه تصاعدي يخدم طبيعة تكوين البطل المأساوي ((اوخيد)) ، كذلك يخدم بناء رواية المأساة، فتجنب الروائي ((ابراهيم الكوني)) الحوارات الثانوية التي تشكل عبئا على البناء الدرامي. كالحوار الذي يدور بين البطل المأساوي "اوخيد" واحد الرعاة ، والذي يبدأ بقول الراعي:((–جدير بك أن تكتم السر.

- ساكتمه اذا كتمته انت.

ضحك البدوي وقال: اعدك اني ساكتمه بشرط ان تدعني ارعى هنا جمالي. ضحك واضاف:– هذا اذا وفقني الله ووجدتهم في صحراء الله الواسعة.

– ستجدهم إن شاء الله . ستجدهم.

– لاشك اني ساجدهم. الله يستجيب لدعاء الاولياء. مسح لحيته ، واتكأ على الحصى سعيدا: – ساكتم السر مقابل الرعي. انا كما ترى لا اطلب كثيرا مقابل السكوت.

عاد يضحك ثم قال: – القناعة . كل الفقهاء يجمعون على ادانة الطمع، وانا اصدقهم. لعنة الله على المال. هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة ادرار مقابل حفنة من التبر؟ جمد الدم في عروق اوخيد. صرخ :– ماذا ؟ القصة على كل لسان. تنازل لاحد الغرباء الاثرياء ... عن زوجته وولده مقابل حفنة من التبر. الذهب الذهب يعمي البصر . الان فقط صدقت ان هذا النحاس ملعون

---

[2] الرواية الدرامية في الادب العربي الحديث، باسم صالح حميد: 306 (اطروحة دكتوراه)

[3] بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 33.

حقا))[1]. هذا الحوار يصور ((احساس الشخصية الحقيقي بمجريات الواقع وتحولاته المستمرة))[2]. التي عادت تضيق الخناق عليه وتجبره على الوقوف بوجه الحقيقة.

وعلى اثر حركة التجديد، التي شملت جميع اشكال الحياة في القرن العشرين، ظهر اتجاه تيار الوعي في الرواية الحديثة، الذي شكل ثورة حقيقية في تطور الرواية العالمية، متأثرا بظهور نظريات التحليل النفسي ، واكتشاف ((**فرويد**)) لمنطقة العقل الباطن وصار الادباء يعدون تسجيل هذه المرحلة الجنينية من حياة الافكار بمثابة الكشف الجديد لمنطقة جديدة ، تسبق منطقة الكلام لدى الانسان، وهي منطقة الوعي. وتكون الافكار والتأملات في تلك المرحلة الجنينية العميقة على هيئة اشكال فكرية ناقصة لم توضع بعد في قوالب لغوية[3]. وان تقنية تيار الوعي تهدف ((الى نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يتعذر الافصاح عنه بالكلام الاعتيادي وكذلك الاختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي من غير بداية او نهاية))[4]. وقد راى ((**شوبنهاور**)) ان الرواية ((ترقى وتسمو بقدر ما تمثل من الحياة الداخلية لا الحياة الخارجية و جودة الرواية تتناسب باطراد مع تصويرها للعلاقة بين هاتين الحياتين))[5]. وميزة تفوق الرواية على المسرح, تعود ((دائما الى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح ان يتناولها الا تناولا سريعا. ويقوم جوهرها على الغياب الطوعي للمؤلف المحيط بكل شيء عن روايته وعلى وجود " وجهة نظر" مقيدة عوضا عن ذلك))[6].

والتشخيص بالمونولوج الداخلي يتيح للشخصية ان تفصح عن دخيلة نفسها ((لتكشف عن مشاعرها الباطنية ، وافكارها وعواطفها وكأنها تفكر بصوت مسموع . ويلجأ الكتاب الى هذه الطريقة في التشخيص حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف ، او أزمة عنيفة تحيل فكرها ووجدانها الى مسرح حافل بالاحداث ينبغي ان يطلع عليه المتلقي ، وتجد نفسها في الغالب، في مفترق الطرق بين سلوك

---

(1) التبر: 130-131.

(2) الرواية العراقية وقضية الريف ، باقر جواد الزجاجي: 361.

(3) ينظر، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ، الدكتور -عبد الرحيم الكردي: 227.

(4) فن الاقناع، لارس هارتفايت، ترجمة سهيلة نيازي: 24.

(5) الرواية في الادب الفلسطيني :322

(6) نظرية الادب، اوستن وارين، رينيه ويليك: 292.

وآخر، او في حيرة من امرها لا تدري أي قرار تتخذ، او في نقطة تحول من طبيعة الى اخرى، او غير ذلك من المواقف الحاسمة في الخطاب الدرامي))[1]. وتاثير المونولوج على القارئ يتضح من خلال ارتباط شعوره بمشاعر البطل عن ((طريق الاتحاد بالبطل، بما يشعر به البطل، وهذا الاتحاد امر سعى اليه الروائي الذي يقوم فنه في الواقع، على خلقه، وذلك باتحاده هو نفسه مع البطل بدلا من ان يصفه من الخارج. فالروائي والقارئ يدخلان معا ضمير الشخصية، الا ان الشخصية هي التي تتكلم لا الروائي. والمنظر نفسه يغدو باكمله ، حالة نفسية، فهو مرسوم ومحسوس ، من خلال مشاعر البطل، وذلك باسلوب الاشارات السريعة التي لا تتقيد باصول اللغة، والذي يعبر عن حياة الضمير المباشرة))[2]. والمونولوج يهدف الى ادخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح او التعليق.

ويعد المونولوج الداخلي ((موطن المفاهيم التي يعيشها الابطال، والتي تعتبر بدورها لولب عدته الفكرية))[3]. كالمونولوج الداخلي في رواية ((**الطريق**)) الذي يقدمه البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) عندما يوشك على تنفيذ جريمة قتل صاحب الفندق ((ها انت تتثاءب ياعم خليل فحتام تغالب النوم الابدي؟ لماذا تصر على جري الى مصير محتوم؟. ما معنى ان يتمتع بمالك سالب حياتك ، وان تسقط امي بلا عقل وان يصمت أبي بلا رحمة . وان تتعلق امالي بازهاق روح ، خبرني عن معنى ذلك كله، اسبوع مر ولا فكر الا في الجريمة، وكم كانت الاحلام مختلفة عندما تحرك القطار من محطة الاسكندرية، وهؤلاء.... الرجال الم يرتكب احدهم جريمة! ثرثرة المال والحرب والحظ التي لا تنتهي، ونبوءات عن جرائم في باطن الغيب. وغفلة تامة عن جريمة تدبر تحت اعينهم))[1]. هذا المونولوج الداخلي من النوع المباشر اذ يستعمل فيه ضمير المتكلم، وطبيعة المونولوج تقوم على عدم ((وجود سامع ، وان

---

[1] استراتيجية التشخيص في النص المسرحي، عواد علي، مجلة اقلام، ع(3)، 1989: 115.

[2] تاريخ الرواية الحديثة: 100.

[3] الافكار والاسلوب، أ. ف. تشيشرين ، ترجمة د.حياة شرارة: 205.

[1] الطريق: 125.

الشخصية لا تتحدث الى أي احد داخل المنظر القصصي))[2]. وكذلك المونولوج الداخلي المباشر في رواية ((**بداية ونهاية**)) الذي يدور بذهن شخصية ((حسين)) كاشفا عن معاناته وآماله .. ((يا للعجب . ان مصر تأكل بنيها بلا رحمة، ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض. هذا لعمري منتهى البؤس. اجل غاية البؤس ان تكون بائسا وراضيا . هو الموت نفسه، لولا الفقر لواصلت تعليمي هل في ذلك من شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقدا ولكني حزين حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فردا ولكنني امة مظلومة. وهذا ما يولد في روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا ادري كيف اسميه. كلا لست حاقدا ولا يائسا ايضا، واذا كانت فرصة التعليم العالي قد افلتت من يدي، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب سوف ترد الروح الى اسرتنا فنذكر ايامنا السود بالفخار))[3]. وورد المونولوج الداخلي المباشر ايضا في رواية ((**بداية ونهاية**)) في ذهن البطل المأساوي ((حسنين)) وكان اكثر حدة وانفعالا واضطرابا ودفعا للاحداث الدرامية الى الامام، لاسيما بعد انتحار شقيقته: ((لماذا اضطرب هكذا؟ ألم اقتنع حقا بأن هذه هي خير نهاية! ألم اسقها الى الموت بنفسي؟ ينبغي ان تطمئن نفسي بيد انني اتساءل عما داخلها من شعور وهي تهوى الى الماء وكيف تلقى جسمها النحيل صدمة الماء الغليظ، وماذا دار بذهنها وهي تتخبط بين امواجه، واي جهد وجدت والطمر يكتم انفاسها، واي عذاب ذاقت ورغبة الحياة تثب بها الى سطحه فيشدها باطنه الى الاعماق، ان محاولة الغريق اليائسة للنجاة اشبه باحلام الشقي بالسعادة، كلتاهما امنية صادقة))[1]. وجاء المونولوج الداخلي غير المباشر باستعمال ضمير المخاطب، الذي هو ((مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم))[2] في رواية ((**الاشجار واغتيال مرزوق**)) والذي يدور بذهن شخصية ((منصور عبد السلام)) عارضا ازمته النفسية والفكرية : ((لماذا يتهاوى الانسان امام الاخطار الصغيرة؟ انت يا منصور تملك جواز سفر، يمكن ان تسافر بهدوء دون ان يضطرب

---

[2] تيار الوعي في الرواية الحديثة: 45.

[3] بداية ونهاية: 195.

[1] المصدر نفسه: 255.

[2] تيار الوعي في الرواية الحديثة : 48

قلبك ، دون ان تحس لحظة واحدة بالخوف . والان.. امام اول سؤال تتنكر لكل شيء فكرت فيه.. الا تستطيع ان تتماسك؟ ان تحافظ في داخلك على البذرة الخيرة، كما تحب ان تسميها؟ انت تقول اشياء كثيرة.. ولكن لا تصمد، لا تجسر على أي عمل! الانسان اضعف المخلوقات. اكثرها تعاسة، اكثرها تحسبا للاخطار الصغيرة. عندما يهوي كأس، يرتجف ، يسقط قلبه، عندما يصطدم باحد المارة ينتابه احساس بالخجل، لا يعرف كيف يعتذر! هل هي عقدة الغابة؟ عقدة الخوف التي ورثها عن ابائه))[3]. وكذلك ورد المونولوج الداخلي غير المباشر باستعمال ضمير المخاطب في رواية ((**الشحاذ**)) في ذهن البطل المأساوي ((عمر الحمزاوي)) : ((وهاهي ترانيم فارس والهند والعرب المليئة بالاسرار ولكن اين السعادة اين! ولم تشعر بالكآبة وانت بين هذه الجدران الرحيمة؟ وما هذا الشعور المقلق الذي يهمس لك بانك ضيف غريب موشك على الرحيل، والى اين؟))[4]. وهذا المونولوج يتسم بالنبض الدرامي الذي يبين تصاعد الحركة الذهنية لتأملات البطل ((عمر الحمزاوي)).

ويتسم المونولوج الداخلي المباشر في رواية ((**السفينة**)) ، والذي يقدمه ((عصام السلمان)) باللغة الشعرية المنسابة والمعبرة عن المحتوى الذهني للشخصية، وما تعانيه من شعور بالانهزام، دفعه الى السفر: ((البحر جسر الخلاص، البحر الطري الناعم، الاشيب، العطوف . وقد عاد البحر اليوم الى العنفوان. لطم موجه ايقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والاذرع الممتدة كالشراك اللذيذة. البحر خلاص جديد. الى الغرب!..... وما كنت لاعرف ان.... ان لمى، لمى نفسها، لمى المسكينة، لمى الباكية بعض الليالي، الغادرة باهلها من اجلي، الضاحكة، الراكضة على عيني، لمن ستكون ايضا هنا... لعبة خطرة! فانا هنا للهرب. انا هنا لاسباب كثيرة، اهمها انني لم استطع ان اجعل من لمى بحري وزورقي ومغامرتي لمى لم تكن لي))[1]. وبذلك يعبر المونولوج ((عن اخص الافكار التي تكمن في اقرب موضع من اللاشعور))[2] عند الشخصية. وكذلك المونولوج

---

[3] الاشجار واغتيال مرزوق: 171.

[4] الشحاذ: 158.

[1] السفينة:5.

[2] نظرية الادب، اوستن وارين، رينيه ويليك: 293.

الداخلي الذي يرد بذهن البطل المأساوي ((عمر الحمزاوي)) بلغة شعرية شفافة عذبة، تصور تجربة التأمل التي يحسها: ((وهب الهواء جافا لطيفا منعشا موحدا بين اجزاء الكون. وبعدد رمال الصحراء التي اخفاها الظلام انكتمت همسات اجيال واجيال من الالام والامال والاسئلة الضائعة... وقد يتغير كل شيء اذا نطق الصمت وها انا اضرع الى الصمت ان ينطق. والى حبة الرمل ان تطلق قواها الكامنة وان تحررني من قضبان عجزي المرهق. وما يمنعني من الصراخ الا انعدام ما يرجع الصدى.. رق الظلام.. وانبثت فيه شفافية . وتكون خط في بطء شديد ومضى ينضح بلون مضيء عجيب كسر او عبير.. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة))[3]. وبعد هذا المونولوج الداخلي المباشر المتسم باللغة الشعرية الشفافة العذبة، يستخدم الروائي، مناجاة النفس او المناجاة الفردية، وهي احدى تقنيات تيار الوعي الرئيسية. وتعني ((نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه))[4]. وتأتي هذه المناجاة منسابة مع المونولوج الداخلي، متلاحمة معه، مكملة للمعنى الذي يقصده المونولوج: ((رجع الى مجلسه بالسيارة. ودفعها بلا حماس، ونظر الى الطريق بفتور وقال كأنما يخاطب شخصا امامه:

- هذه هي النشوة.

وقال بعد صمت:- اليقين بلا جدل ولا منطق.

ثم بصوت مسموع اكثر:- انفاس المجهول وهمسات السر..

وتساءل وهو يزيد من سرعة السيارة: ألا يستحق ان ينبذ كل شيء من اجله؟))[1]. وتكمن اهمية هذا المونولوج الداخلي المدعم بالمناجاة الفردية، بانه يعمل على مسرحه ذهن البطل الماساوي، وتنامي الصراع الداخلي لديه باتخاذه مسارا تصاعديا للاحداث الدرامية. فالبطل يتكلم ((والاحداث تندفع من خلال الحوار سواء كانت احداثا نفسية من الداخل، او احداثا مركبة من الخارج، وبهذا الاسلوب تتطور الاحداث))[2]. وتكنيك مناجاة النفس يتميز بتوصيل المشاعر والافكار المتصلة

---

[3] الشحاذ: 144-145.

[4] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : 209.

[1] الشحاذ: 145-146.

[2] قصة الشكل الفني في روايات نجيب محفوظ: 264.

بالحبكة الفنية وبالفعل الفني. ويقوم على افتراض وجود سامع ما (جمهور حاضر ومحدد) وان كان يتحدث به على انفراد[3]. كالمناجاة في رواية ((اللص والكلاب)) حيث يقف البطل المأساوي ((سعيد مهران)) وحيدا مخاطبا الظلام: ((– رصاصة طائشة جعلت مني رجل الساعة..!.... وقال:– يا حضرات المستشارين اسمعوا لي جيدا فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسي... وحملق في الظلام قائلا:– لست كغيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص، اذ يجب ان يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص، والواقع انه لا فرق بيني وبينكم الا اني داخل القفص وانتم خارجه، وهو فرق عرضي لا اهمية له البتة، اما المضحك حقا فهو ان استاذي الخطير ليس الا وغدا خائنا، ويحق لكم العجب. ولكن يحدث ان يكون السلك الموصل للكهرباء قذرا ملطخا بافرازات الذباب... انا لم اقتل خادم رؤوف علوان، كيف اقتل رجلا لا اعرفه ولا يعرفني؟ ، وان خادم رؤوف علوان قتل لانه بكل بساطة خادم رؤوف علوان، وامس زارتني روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لي ملايين هم الذين يقلتون خطأ وبلا سبب...))[4].

وفي الرواية الحديثة (الجديدة) تميزت اللغة الروائية بالشعرية، وقد سادت فكرة ((ان الشخصيات الدرامية يجب ان تكون اكبر من الحياة كما ان اللغة الدرامية يجب ان تكون اكبر من النثر))[1]. وجاءت روايات الروائي الكبير ((نجيب محفوظ)) بالاسلوب الشعري متناغمة مع موضوعها وابطالها وفلسفتها ، لاسيما ان روايات المرحلة الجديدة (اللص والكلاب، والسمان والخريف، والشحاذ، والطريق) في ادبه، تكاد تكون ((قصائد درامية. بل يكاد يكون بعض فصول رواية الشحاذ مثلا قصيدة من قصائد الشعر المعاصر، بناء ومعنى وتجربة وايقاعا داخليا، وان خلت من الوزن والبحر والتفعيلة والقافية))[2]

---

[3] ينظر، تيار الوعي في الرواية احديثة: 56.

[4] اللص والكلاب: 119–120.

[1] الدراما في القرن العشرين ، يامبرجا سكوين، ترجمة ، محمد فتحي: 65.

[2] تأملات في عالم نجيب محفوظ: 96.

المبحث الثالث

الزمن

يشكل الزمن عنصرا بنائيا مهما في النص الروائي ، لا يمكن الاستغناء عنه، فالزمن متداخل في نسيج النص الروائي ، و ((الامتثال للزمن في الرواية امر لابد منه، ولا يمكن ان تكتب الرواية بدونه))[1] ، لاسيما وان السرد ((فعل زماني فهو يتحقق في الزمن، لانه يتحرك في مجراه، وبوساطته لانه يقدم متصلا به))[2]. ويتصف زمن السرد، بانه زمن ((غير زمن الاحداث الحقيقية، فهو اولا زمن جمالي متساوق وهو ثانيا زمن عاطفي وجداني يقوم على تناوب اوقات السرد الاتساعية والانحسارية))[3]. وغالبا ما يستخدم السرد ((هيكلا زمنيا معقدا نسبيا يجري التعبير عنه بوساطة الاستباق او العودة الى الوراء او تراكب الاحداث، او التداخل وهكذا))[4]. وينجم عن هذا التلاعب بالزمن "المفارقة السردية" كما يرى بعض نقاد الرواية البنائيين[5].

وتشير **((سيزا قاسم))** الى البناء الروائي في هيكله الزمني ، بمفهومين:[6]

1) الزمن النفسي او الزمن الداخلي: ويمثل في هذا الزمن الخيوط التي تنسج منها لحمة النص، وبعبارة اخرى هو المعيار الداخلي او السايكولوجي الذي يقدر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة (زمن نسبي) دون الموازين الموضوعية[7].
2) الزمن الطبيعي او الزمن الخارجي: ويمثل الخطوط العريضة، التي تبنى عليها الرواية . وتراجعت اهمية هذا الزمن في الرواية الحديثة، حيث ازداد اهتمام الروائيين بالمفهوم الاول، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا الى ايقاع الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدات الوحدات

---

[1] اركان القصة: 38.

[2] مدخل الى تحديد خطاب الرحلة العربي، سعيد يقطين، مجلة الاقلام، ع(6-5)، 1993: 75.

[3] دليل الدراسات الاسلوبية: 18.

[4] عالم الرواية: 121.

[5] ينظر، بنية النص السردي: 74.

[6] ينظر، بناء الرواية: 45.

[7] ينظر، الزمن والرواية: 137.

الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، واصبحت اللحظة اكثر دلالة واكبر خطرا من السنة، اذ حاول الروائيون تجسيد الاحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه. واصبح الزمن في الرواية الحديثة زمنا داخليا ، مجسدا في الشخصيات ظاهرا من خلالها، ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث او ابطاؤه، وبانحلال الحدث تاتي اللحظة يبدو فيها الزمن وكانه توقف وترك مسرح الاحداث خاليا[1].

وترى ((**سيزا قاسم**)) ان الادب فن زمني – اذ تصنف الفنون الى زمانية ومكانية – وتعتبر القص اكثر الانواع الادبية التصاقا بالزمن[2]. ويرى مؤلفا ((**عالم الرواية**)) ، ان الرواية ((تعد قبل كل شيء فنا زمانيا بمستوى الموسيقى نفسه. انها خطاب، وبالتالي فهي تتضمن تتابعا وحركة))[3]. بينما اشار ((اودين موير)) الى ان الرواية فن مركب[4]. وكذلك يرى ((شجاع العاني)) ان فن الرواية فن يجمع بين الزمان والمكان ، أي يجمع بين خصائص الموسيقى وخصائص الرسم[5]. ويطلق ((باختين)) على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان مصطلح ((كردنوتوب)) ويعبر هذا المصطلح عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان، ويفهم مصطلح ((الزمكان)) على انه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الادب[6].

النص الروائي غالبا ما يتماوج في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل، ويصبح الحاضر الديناميكي ((لحظة حركة من الماضي الى المستقبل))[7]. مما يؤدي الى نشوء شكلين من السرد، هما : (أ) الاسترجاع، (ب) الاستباق.

أ)الاسترجاع: وهو عملية سردية تتمثل في ايراد السارد حدثا سابقا للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار او اللواحق. ويقسم الى ثلاثة انواع ، هي:

---

(1) ينظر، بناء الرواية، ادوين موير: 102.

(2) ينظر، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : 26.

(3) عالم الرواية: 118.

(4) ينظر، بناء الرواية: 88.

(5) ينظر، البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 59.

(6) ينظر، اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق: 5–6.

(7) الوعي والفن:174

1. استرجاع خارجي: يعود الى ما قبل بداية الرواية.
2. استرجاع داخلي: يعود الى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
3. استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين[1].

يلجا السارد الى الاسترجاع، لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الاحداث اذ يترك الراوي مستوى القص الاول ليعود الى بعض الاحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها[2]. قد ياتي الاسترجاع مستقلا عن مستوى القص الاول بشكل كتلة جامدة مستقلة او ياتي ملتحما بمستوى القص الاول. وقد ورد في رواية ((موسم الهجرة الى الشمال)) الاسترجاع الخارجي على لسان البطل المأساوي ((مصطفى سعيد)) ساردا ماضي طفولته في السودان، ومغامراته في مصر ولندن وظروف محاكمته وعلاقاته المتوترة المضطربة في لندن. وجاء هذا الاسترجاع الخارجي مستقلا عن مستوى القص الاول وشغل الفصل الثاني من الرواية بكامله. ويبدأ بقوله: ((انها قصة طويلة . لكنني لن اقول لك كل شيء، وبعض التفاصيل لن تهمك كثيرا، وبعضها ... المهم انني كما ترى ولدت في الخرطوم نشات يتيما، فقد مات ابي قبل ان اولد ببضعة اشهر، لكنه ترك لنا ما يستر الحال، كان يعمل في تجارة الجمال، لم يكن لي اخوة، فلم تكن الحياة عسيرة علي وعلى امي، حين ارجع الان بذاكرتي، اراها بوضوح شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم، وعلى وجهها شيء مثل القناع..))[3].و هكذا يستمر الاسترجاع كاشفا ظروف حياة البطل ((مصطفى سعيد)) وملابساتها، وكان الزمن التاريخي الواقعي لاحداث الرواية قد استغرق ثلاث سنوات وثلاثة اشهر[1] بعد تحرر السودان واستقلالها. وكان البطل ((مصطفى سعيد)) ينتمي الى جيل الاستعمار فقد نشأ في ظل الاحتلال البريطاني، وعانى من عقدة التاريخ، بينما كان الراوي المشارك شاب ينتمي الى جيل الاستقلال ((ويمثل رؤية لها شمول وانفساح، وتؤمن بحتمية الافادة من روافد الحضارات الانسانية

---

[1] ينظر، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : 40 ، وينظر ، مدخل الى نظرية القصة: 76.

[2] ينظر، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 40.

[3] ينظر، موسم الهجرة الى الشمال: 23-49.

[1] ينظر، موسم الهجرة الى الشمال : 89.

ليتخلص بذلك من غريمه اللاشعوري (مصطفى سعيد)، وسيطرة كابوسية التاريخ عليه))[2] ويؤمن بالمستقبل.

وجاء الاسترجاع الخارج في رواية ((البتر)) عن طريق الراوي كلي العلم، وشغل فصولا مستقلة ، اذ بدأ هذا الاسترجاع من الفصل الثالث الى الفصل الثاني عشر، وكان يخص مغامرات البطل ((اوخيد)) الليلية ورحلة الشفاء التي قام بها من اجل الابلق. ويبدأ بقوله الراوي ((هذه ليست المرة الاولى، سبق له ان ورطه في فضائح افظع، فقد تعود ان يقوم بغزواته العاطفية الليلية الى النجوع المجاورة على ظهر الابلق يسرجه بعد المغيب وينطلق الى ديار المعشوقات فيصل بعد منتصف الليل، يوثقه بالعقال في اقرب الاودية ويتسلل في الظلمات الى خيم الحسان ، يتغازل ويتسامر ويختطف القبلات حتى ينفلق افق الصحراء عن الضوء، فيتسلل الى الوادي ويقفز فوق السرج وينطلق عائدا..))[3].

وكان الزمن التاريخي لاحداث رواية ((التبر)) اثناء الاحتلال الايطالي لليبيا ، ولم يظهر هذا الزمن كعامل مؤثر في احداث الرواية بل كان يمثل خلفية للاحداث فقط.

وورد الاسترجاع الخارجي في رواية ((بداية ونهاية)) متناولا الماضي القريب لاحداث الرواية، اذ يتذكر البطل المأساوي ((حسنين)) والده: ((حاول حسنين ان يتذكر الصباح القريب بتفاصيله فذكر انه رأى اباه اول ما رآه وهو عائد من المرافق فحياه كعادته قائلا: "صباح الخير يابابا" فاجابه مبتسما :"صباح الخير" الم يستيقظ اخوك؟)) واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة، فدعا الرجل الام الى مشاركتهم الطعام فاعتذرت بان نفسها مصدودة ، فتذمر الرجل قائلا: ((اذا جلست معنا انفتحت نفسك)) ولكنها اصرت على الاعتذار، فقال بعدم اكتراث وهو يقشر بيضة : ((على كيفك)). لا يذكر انه سمعه يتكلم بعد ذلك، اللهم الا نحنحة مقتضبة، وكان اخر ما رآه منه ظهره وهو يدخل حجرته مجففا يديه في منشفته))[1]. علما ان احداث الرواية قد استغرقت اربع سنوات وشهرين من سنة (1934 – 1938) وهذا ما تبين من خلال الاشارات الصريحة في ذكر الاحداث التاريخية التي مرت بها مصر.

---

[2] قلاء الحضارات في الرواية العربية ، رجاء عيد، مجلة فصول، المجلد (16)، العدد (4)، 1998: 57.

[3] التبر: 16.

[1] بداية ونهاية: 7.

وجاء الاسترجاع الخارجي في رواية ((اللص والكلاب)) بشكل استرجاعات مكثفة تعيد الماضي وتقيمه في ظل الحاضر، ذلك ان ((الماضي بصفائه لا يمكن على وجه العموم استرجاعه، لانه تعدل بالتجربة الواقعة بين الحدث وزمن التذكر، وتعرض لكثير من التغيير بفعل مروره من خلال بوتقة العقل))[2]. كاسترجاع البطل الماساوي ((سعيد مهران)) لماضي علاقته بزوجته نبوية: ((والبقال يقع دكانه امام بين الطلبة وتجيء نبوية حاملة السلطانية لتشتري ما تشاء في ثياب مهندمة بل تعد زينة وسط امثالها من الخادمات لذلك عرفت بخادمة الست التركية نسبة الى تركية عجوز كانت تقيم بمفردها في بيت محاط بحديقة كبيرة في اخر الطريق وكانت غنية ومتكبرة وتفرض على كل من يمت اليها بسبب ان يكون جميلا وانيقا ونظيفا فتبدت نبوية دائما ممشطة الشعر.. وكان يقف عند باب بيت الطلبة عند الانتهاء من الخدمة ينظر نحو اخر الطريق الذي تجيء منه حتى تلوح لعينيه القامة البديعة والمشية الحبيبة وتقترب وتقترب باعثة باقترابها اجمل مشاعر الحياة كانها موسيقى عذبة تستقبل بها حيث حلت وتتبعها عيناك في نشوة الخمر..))[3]. ووقعت احداث رواية ((اللص والكلاب)) بمدة زمنية قصيرة، فسرعان ما قبض على "سعيد مهران" بعد خروجه من السجن.

وفي رواية ((النخلة والجيران)) يرد الاسترجاع الخارجي عندما تتذكر ((سليمة الخبازة)) نزهة مع زوجها المرحوم ((عليوي)) اذ يقول الراوي: ((وتذكرت الزورق الذي عبرت فيه الى سامراء ذات مرة هدهدها في رفق على ماء رقراق رأت خلاله الحصى الملون الذي بدا لها قريبا لا يكلفها الا ان تغمس ذراعها في الماء وتلتقطه... ونزلت من القطار وصعدت الزورق معتمدة على ذراع زوجها، وجلست في حذر ثم مالبث الزورق ان تهادى فاغمضت عينيها في لذة خائفة... وزايلها خوفها وهي عند الجرف، ولم تشعر بعد بقلبها بل بذلك الاسترخاء الحلو...))[1]. واحداث الرواية وقعت في الاشهر الاخيرة من الحرب العالمية الثانية عندما بدأت القوات الانكليزية بمغادرة العراق، اذ يقول الراوي: ((في بداية الشتاء بدات القوات

---

[2] الزمن والرواية: 157.

[3] اللص والكلاب: 78- 83.

[1] النخلة والحيران: 8.

الانكليزية تغادر بغداد. غادرتها بارتال طويلة متجهة صوب الغرب، وقل ظهور الجنود الاجانب في شوارع العاصمة، وتزاحمهم على دور السينما، وبدات معسكراتهم تتقلص او تنزوي في الصفوف الخلفية حتى فرغ المعسكر الموجود قرب دائرة السكك، ومعسكر الصالحية والوشاش))[2]. وكذلك كان زمن احداث رواية ((المصابيح الزرق)) في السنة الثانية من احداث الحرب العالمية الثانية ، وتمتد احداث الرواية خلال هذا الزمن، ويرد الاسترجاع الخارجي عندما يقص والد فارس ذكرياته عن الحرب: ((قال مترفقا: كنت وحيدا هذه المرة، لم اخبر احدا بعزمي على الهرب، فلما نام جميع من حولي، تسللت من المعسكر زاحفا، وخرجت من نطاق الحراسة المضروبة حوله، ثم رفعت كيسي على ظهري، وانحدرت في الوادي العميق، ورحت اعدوا ، اتعثر بالصخور فاقع ثم اقوم فاركض، يدفعني الخوف وحب الحياة))[3].

وتستغرق احداث رواية ((الاشجار واغتيال مرزوق)) مدة سبعة شهور، وهذه المدة تعرفنا عليها من خلال اسلوب كتابة المذكرات، التي كتبها الاستاذ ((منصور عبد السلام)) ابتداء من شهر تشرين الثاني حتى شهر ايار. بينما بدا السرد من لحظة صعوده بالقطار ، واغلب الاحداث التي وجدت على المساحة النصية للرواية جاءت عن طريق الاسترجاعات ، التي جرت خلال زمن مقدره ، " ثلاث ساعات" ، في رحلة القطار، اذ نتعرف على ماض الشخصيتين الرئيستين وحياتهما. واقدم استرجاع خارجي يعود لمرحلة الطفولة ، منه ما ذكره ((منصور عبد السلام)) عن عمله منذ صغره: ((ووجد لي عملا ، وجد اكثر من عمل. وقبلت تلك الاعمال لاني كنت احس بشوق لاكتشاف العالم، عملت عند تاجر.. كان معلمي يقول لي: اكنس المحل ايها القزم، ثم رشه بالماء. فاذا انتهيت احمل اثواب القماش ورتبها هنا.. بعد ان انتهي يقول لي معلمي بصوت قاس احمل السلة الى البيت وارجع بسرعة ايها القزم، اذا لم ترجع بسرعة قصفت عمرك، واحمل السلة وارجع قبل ان ينتهي من اركيلته))[1]. وكذلك الاسترجاع الخارجي الذي اورده ((الياس نخلة)) عن طفولته

---

[2] المصدر نفسه: 171.

[3] المصابيح الزرق: 22.

[1] الاشجار واغتيال مرزوق: 180.

عندما كان يغرس الاشجار مع ابيه: ((لم ارد ان اقطع الاشجار، فانا الذي غرستها مع ابي، وما زلت اتذكر كل شيء، كان ابي يقول ونحن نغرس الاشجار: يا الياس هذه الاشجار مثل الاولاد، اغلى من الاولاد، ولا اظن ان في الدنيا انسانا يقتل اولاده، فاحرص عليها اذا مت، انا اتركها امانة في رقبتك، فاذا قطعت شجرة قبل اوانها فان جسدي في القبر سوف ينتفض))[2]. وتقع احداث رواية ((الرجع البعيد)) في عام 1962، اذ يحدد الراوي الزمن بقوله: ((يجب ان نحدد المجتمع الذي ننتمي اليه، لا فائدة من التعميم. انه المجتمع العراقي في سنة 1962. ولانه مجتمع اللااستقرار، اللامستقبل ، مجتمع الهاوية والتخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق... فانه مجتمع لا علاقة له بافراده الحقيقيين))[3].

وتستمر احداث الرواية حتى قيام انقلاب 8 شباط 1963، اذ يحاصر ((مدحة)) في حي الاكراد ويموت برصاص الجنود والمقاتلين الذين يحاصرون الحي اثناء محاولته الخروج منه والعودة الى بيته. ومن الاسترجاعات الخارجية في الرواية، الاسترجاع الذي يذكره ((عبد الكريم)) والذي يكشف عن الازمة العاطفية لصديق ((فؤاد))، اذ يقول عبد الكريم: ((كانت عيناه تلتهبان ذلك المساء الخريفي وهو جالس امامي الى الطاولة المتربة القذرة في سطح كازينو بلقيس... كانت ابنة جيران سكنوا دارا متواضعة قرب بيتهم الكبير شهرين او ثلاثة، ثم مضوا. كانوا من اولئك الناس الذين تلاحقهم، طوال الحياة، اخطاؤهم، وكانت امها بغير زوج، قيل عن الاب انه كان ضابطا انكليزيا احب الام، الاعرابية الجميلة، فتزوجها وانجبت له ثم سافر مع فرقته، ولم تستلم منه الا بضع رسائل... كان انذاك في السابعة عشرة، ولم تجاوز هي الخامسة عشر...))[1].

وورد الاسترجاع الداخلي في رواية ((بداية ونهاية)) عندما يتذكر البطل المأساوي ((حسنين)) عقب حادثة غرق ((نفيسة))، مواقفها معه: ((وعلى رغمه وجد نفسه يتذكر ايادي الفتاة عليه، ما ماكانت تكن له حب وما جادت به من كرم))[2]. وفي

---

[2] المصدر نفسه: 47.

[3] الرجع البعيد: 117.

[1] المصدر نفسه: 29-32.

[2] بداية ونهاية: 255.

موضع اخر يسترجع الراوي مقاطع من الحوار الذي دار بين ((حسنين)) واخته قبل انتحارها: ((لا اريد ان يمسك سوء بسبب . امر ربنا. امر الشيطان النيل. ليكن واذا ساورك خوف، كلا، ان ما ورائي في الحياة افظع من الموت أ أنت مستعدة ؟)) [3] . وجاء الاسترجاع الداخلي في رواية ((موسم الهجرة الى الشمال)) عندما بدات ((بنت مجذوب)) تحكي تفاصيل حادثة مقتل ((حسنة بنت محمود)) و ((ود الريس)) للراوي: ((اعطيتها سيجارة جذبت منها نفسا وقالت: ((بعد صلاة العشاء بزمن استيقظت على صراخ حسنة بنت محمود في دار ود الريس. كان البلد ساكنا لا تسمع فيه حسا، الحق لله انني ظننت ان ود الريس اخيرا نال حقه منها، الرجل المسكين اشرف على الجنون. اسبوعين مع المرأة لا تكلمه ولا تدعه يقربها... محجوب وحده كان رابط الجأش . جهز كل شيء . احضر الاكفان لا ندري من اين. اولاد ود الريس عملوا دوشة فاسكتهم. ومنظر لا اراك الله مثله يا ولدي، يفطر القلب ، يشيب الوليد. وكله بلا سبب ولا طلب. انها قبلت الرجل الغريب، لماذا لم تقبل ود الريس؟))[1]. وكذلك الاسترجاع الداخلي لرد ((مسز روبنسن)) على رسالة الراوي اذ يخبرنا الراوي بنص الرسالة: ((تقول في رسالتها لي: لا استطيع ان اعبر لك عن مدى امتناني لانك كتبت لي عن موزي العزيز. لقد كان موزي اعز شخص بالنسبة لي ولزوجي. مسكين موزي، انه كان طفلا معذبا. ولكنه ادخل على قلبي وقلب زوجي سعادة لاحد لها. بعد تلك المسالة المؤلمة وتركه لندن، انقطعت اخباره عني، وقد حاولت جهدي ان اعيد الاتصال به ولكنني لم افلح . مسكين موزي، ولكن ما يخفف عني قليلا الم فقده ان اعلم انه قضى السنوات الاخيرة من حياته سعيدا بينكم وانه تزوج زوجة طيبة وانجب ولدين...))[2].

وجاء الاسترجاع الداخلي في رواية ((التبر)) عن طريق الراوي اذ يعيد احداث زيارة ((دودو)) ((الاوخيد)): ((عندما جاءه اول مرة في الواحة ونزل ضيفا عليه لم يلحظ شذوذا لا في هيئته ولا في تصرفه، كل ما هناك انه يرتدي، الى جانب قناع القماش الرمادي، قناعا اخر اكثر قتامة، رأى في عينيه القناع الملفوف على قلبه. لا يدعي

(3) المصدر نفسه : 256 .

[1] موسم الهجرة الى الشمال: 126-130.

[2] المصدر نفسه: 148-150.

الخبرة بقلوب العباد، ولكن صمته وكآبته ووجومه يفضحون قناع القلب. العيون مرآه القلب... وبرغم انه لم يترك، اثناء تأدية طقوس التحية مع ايور ، المجال لاي انفعال مشبوه الا ان اطراف اصابعه اشارت الى سره. كان يحدث بسبابته الارض ويرسم المثلثات المقدسة حينا ثم يعود فيمحو وجه "تانيت" بعصبية، في حين تسري الرعدة في اطراف الاصابع))[3].

وورد الاسترجاع الداخلي في رواية ((النخلة والجيران)) عندما يذكر الراوي ذهاب ((سليمة)) مع ((مصطفى)) الى فرن ((خاجيك الارمني)) . اذ يقول الراوي : ((شافت الجسر الحديدي الذي لم يهتز ويتارجح بها مثل جسر الكاظم، وكانت السيارات رايحة جاية. وشافت الصالحية، وابو حصان فيصل، وركبت سيارة ام العانة، ومرت بجادات عريضة، وحدائق واسواق، واناس بعدد النمل، وكانت تحسب كل بيت مهيب جامعا، وكل حشد من الناس سوق هرج، وكل دخان تنورا، وكان مصطفى الى جانبها يحدثها عن بغداد، ويدلها على الاماكن حتى داخت))[1].

وكذلك ورد الاسترجاع الداخلي عندما يتذكر ((حسين)) اهانة ((محمود ابن الحولة)) له في مقهى الطرف. وهذا الحدث يتكرر لاهميته وتاثيره في تكوين شخصية ((حسين)). ويقول الراوي عن ((حسين)) : ((وتذكر تلك الجملة التي قيلت له مقهى الطرف" حتى على ابوك ما طالع"... وتذكر حسين ضحكته هناك، في مقهى الطرف، والعيون كلها شواخص اليه. ضحك منه، وشتم، والزمه على الخروج، وضرب حسين خشبة الدرابزين في غيظ، وعاد يقول في تمن عاجز ((محد يكدر له؟... يراد له واحد بايع ومخلص" وذهب الى حجرته))[2].

وجاء الاسترجاع الداخلي في رواية ((الاشجار واغتيال مرزوق)) لحادثة لم يتم تفصيلها عندما يقول ((منصور عبد السلام)) ((قرأت في الجرائد التي احضرها رجب في الاسبوع الماضي ان حوادث شغب وقعت في الوطن. تقول الجرائد : انتهت الحوادث بسرعة، وسيطرت على الوضع بعد ان قدمت عناصر الفتنة)) [3]

---

[3] التبر: 110.

[1] النخلة والجيران: 63.

[2] النخلة والجيران: 263.

[3] الاشجار واغتيال مرزوق: 299.

وجاء الاسترجاع الداخلي في رواية ((الوجه الاخر)) عندما بدأ البطل ((محمد جعفر)) باسترجاع الاحداث التي مرت بها زوجته في المستشفى، يقول: ((كان الوقت فجرا والسماء رمادية بيضاء وبعض اضوية المستشفى الحمراء لا تزال مشعلة في الممرات والردهات. وكان مستلقيا على كرسي طويل في شرفة قريبة من غرفة العمليات. ادخلوا زوجته، منذ الصباح ، تلك الغرفة الفظيعة ولم يسمحوا له بمشاهدتها. شعر، خلال معاناتها الام الوضع وسماعه صرخاتها الوحشية، برجليه تخذلانه، لم تكن تصرخ بياس، بل كانت تستغيث مستنجدة، وكان في حركة مستمرة رغم الضعف المتزايد في اطرافه. ان هذه الالام بدون مبرر، ولا يمكن لاي انسان ان يقبلها...))[1]. وتعرف الاسترجاعات الداخلية، بالاسترجاعات التكرارية او التذكيرات ، وتتسم بضعف حجمها النصي ولا تساعد على تقدم سير الاحداث بل هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية[2]

والاسترجاع المزجي، الذي يجمع بين الاسترجاعين الخارجي والداخلي، فقد ورد في رواية ((بداية ونهاية)) عن طريق الراوي، الذي يقول : ((ووقف حسنين في الشرفة مرتفقا حافتها... وكان المنظر الذي اثاره لا يزال ناشبا في مخيلته. الساقان البديعتان، والوجه البدري ذو العينين الزرقاوين نظرة هادئة رزينة توحي بالثبات لا بالخفة جمال يبهر وان شابه الشيء من ثقل الدم ولكنه لم يترك اثرا سيئا في نفسه. لا يزال دمه يتدفق حارا في عروقه، وقلبه يخفق بنشوة المنظر، انه يذكر بهية. كان يراها كثيرا وهي صغيرة تحجل في فناء العمارة. ولكنها اختفت منذ الثانية عشرة، وانقطعت عن المدرسة ايضا قبل ان تلتحق بالمدرسة الثانوية ولعلها في الخامسة عشرة))[3].

وجاء الاسترجاع المزجي في رواية ((السكرية)) عند لقاء البطل المأساوي ((كمال عبد الجواد)) بصديقه ((حسين شداد)) والحوار الذي دار بينهما استدعى استرجاعا خارجيا يخص ماضي حياة ((حسين شداد)) في فرنسا الى ان تناول الحوار خبر وفاة ((عايدة)) فكان استرجاعا داخليا. ويفاجئ البطل المأساوي "كمال عبد الجواد"

---

[1] الوجه الاخر: 50-53.

[2] ينظر، خطاب الحكاية: 64 ، وينظر، مدخل الى نظرية القصة: 79.

[3] بداية ونهاية: 40-41.

بانه سار في جنازتها دون ان يدري: ((فقال وهو يهز رأسه متعجبا:- لقد سرت في جنازتها وانا لا ادري انها اختك!

- كيف
- علمت في المدرسة ذلك اليوم بان حرم كبير المفتشين قد توفيت وان الجنازة ستشيع من ميدان الاسماعيلية، فذهبت مع زملائي المدرسين دون ان اطلع على النعي في الصحف، وسرنا بين المشيعين حتى جامع جركس، كان ذلك منذ عام))[1].

وذكر الاسترجاع في رواية ((الحرام)) عن طريق الراوي كلي العلم، وفي الفصل "الرابع عشر" من الرواية، ياتي الاسترجاع بنوعيه الخارجي والداخلي، فتشكل البنية السردية لهذا الفصل "استرجاعا مزجيا" ، حيث جاء الاسترجاع الخارجي في بداية الفصل حتى الفقرة، التي يقول فيها: ((واشتغلت عزيزة، ونسيت كل شيء في غمرة الشغل، نفسها، وعبد الله والبلد، ولكنها احيانا كانت تذكر بطنها وما فيه وما حوله من احزمة، واحيانا تنسى، والنسيان والذكرى لا تكون سوى جزء ضئيل من الاشياء التي تعاقب عليها))[2]. بينما يبدأ المقطع السردي للاسترجاع الداخلي، بقوله: ((.... وقامت منحنية، ولم يابه احد لقيامها فقد حسبوها تريد ان تفعل مثلما يفعل الناس. وما كادت تبتعد عنهم بامتار وتغيب قليلا في الظلام حتى بدأ الطلق يثنيها ويفردها.. ومع هذا فلم تنس البيضة التي استلفتها ولا قطعة الصفصاف الجافة التي احترق نصفها كانت كل منهما في يد... وحين رقدت عزيزة وقد اطمأن قلبها على سريان اليومية... احست وكانما فجأة ، انها فعلا مريضة وان المرض قد استبد بها الى درجة لم تعد تستطيع معها ان ترفع ساقا او تحرك يدا))[3]. ان البنية السردية لهذا الفصل تشكل، استرجاعا مزجيا، بسبب التناوب بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي.

---

[1] السكرية: 308.

[2] الحرام: 107.

[3] المصدر نفسه: 109-116.

ب)الاستباق : وهو ((عملية سردية تتمثل في ايراد حدث ات او الاشارة اليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الاحداث))[4].

وياتي الاستباق في رواية ((بداية ونهاية)) عندما يفصح البطل الماساوي ((حسنين)) عن ضميره ، ويصيح في غضب: ((دعيني اقتل نفسي ما دمت لا اجد من اقتله!))[5].

وفي رواية ((الص والكلاب)) ياتي الاستباق عندما يقول البطل المأساوي ((سعيد مهران)) بكابة لنورا : ((هذا في الحلم، اما في الحقيقة فانت التي ستذهبين بعيدا وانا الذي يانتظر...))[3].

وفي رواية ((موسم الهجرة الى الشمال)) يرد الاستباق على لسان "حسنة بنت محمود" عندما ترفض الزواج من ((ود الريس)) فتقول: ((اذا اجبروني على الزواج، فانني ساقتله واقتل نفسي))[4].

ويرد الاستباق في رواية ((الطريق)) نابعا من وعي البطل الماساوي ((صابر الرحيمي)) اذ يقول السارد المصاحب : ((فيمسه رعب الوعي كصفعة مباغتة وتهمس تضاعيف الظلام بالجريمة، ولا يجري لها على بال انه يقتل للاستئثار بامراة اخرى. وانه بات يشم رائحة دم مسفوك))[5]. ويرد الاستباق كذلك عندما يوافق البطل الماساوي ((صابر الرحيمي)) على تنفيذ جريمة قتل خليل ابو النجا، فيتدفق هذا الاستباق في شكل مونولوج داخلي: ((هاهو عم خليل ابو النجا، يستقبل الصباح البارد...لا يفكر في الموت. سيقف عمرك عند العاشرة مساء، انت لا تعلم ولكنني اعلم. فلا تشغل بالك بمتاعب الدقيقة التالية، تقبل نصيحة اخ يائس، ولعلى الان اشارك الله في بعض علمه بالغيب، مذ قبلت ان اكون قاتلا))[6].

---

[4] مدخل الى نظرية القصة : 76.

[5] بداية ونهاية: 209.

[1] اللص والكلاب: 77.

[2] موسم الهجرة الى الشمال: 99.

[3] الطريق:112.

[4] الطريق: 125.

ويرد الاستباق في رواية ((الشحاذ)) من خلال ، الحوار، الذي جرى بين الطبيب وعمر الحمزاوي، اذ قال الطبيب: ((بنبرة ختامية:- فلتحب المستقبل))[7]. ولا يقف عمر الحمزاوي على حقيقة هذا الامر الا في نهاية الرواية، عندما يتقبل الواقع ويتطلع الى الامام الى المستقبل. وكذلك الاستباق الذي يرد في رواية ((الاشجار واغتيال مرزوق)) بجملة حوارية موجهة من الياس نخلة الى ((منصور عبد السلام)): ((– انت عجول، ستموت في سن مبكرة، نعم ستموت قبل ان تجد الاثار التي تبحث عنها!))[1]. ويأتي الاستباق في رواية "ذاكرة الجسد" اذ يقول السارد بضمير المتكلم: ((فما اوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات الى هنا، للمكان نفسه، لاجد جثة من احبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الاولى))[2]. ونعرف فيما بعد انه رجع من اجل جنازة اخيه ((حسان)).

ويأتي الاستباق في رواية ((السفينة)) على لسان ((عصام السلمان)) راوي الفصل الاول، في نهاية الفصل، يقول: ((في وسط ذلك الجو لحظت ان الدكتور فالح حسيب اقلنا كلاما، واكثرنا عزلة – رغم استحالتها. كان يتمشى وحده او مع لمى وفي يده كتاب، واكثر من مرة رايته جالسا في الظل الى مائدة صغيرة، والكأس امامه، وهو يكتب . يمر به الناس ولا يراهم... ويكتب. ما الذي كان يكتبه في تلك الساعات؟ لم ادر الا فيما بعد، في النهاية، عندما قرأت بعض ما كتب))[3]. ونعرف فيما بعد ان ((فالح)) كان يكتب مذكراته ويخطط لانهاء حياته بالانتحار. وتكون الرواية: ((بضمير المتكلم احسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية اخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات))[4]. حيث ((ان الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد، لحظة بداية القص ويستطيع الاشارة الى الحوادث اللاحقة دون اخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني)) [5].

---

[5] الشحاذ: 17.

[1] الاشجار واغتيال مرزوق: 83.

[2] ذاكرة الجسد: 24.

[3] السفينة: 36.

[4] خطاب الحكاية: 76.

[5] بناء الرواية: 44.

وهذه الامثلة المتقدمة ، هي من نوع السوابق، المكررة، التي تلعب دورا في الانباء والاعلان عن الاحداث ووظيفتها تتمثل في خلق حالة انتظار وتشويق عند القارئ [6].

اما الاستباق الذي يرد في رواية ((اللص والكلاب)) على لسان ((سعيد مهران))، فهو من نوع السوابق ((المتممة او التكميلية))، التي تسد مقدما ثغرة لاحقة[7]. ويرد هذا الاستباق باسلوب مناجاة النفس، اذ يقول مخاطبا الظلام: ((...ومضى الى الشيش فنظر من خلاله الى القرافة وقد رقدت القبور تحت ضوء القمر وقال:- ياحضرات المستشارين اسمعوا لي جيدا فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسي... وحملق في الظلام قائلا:- لست كغيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص، اذ يجب ان يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص، والواقع انه لا فرق بيني وبينكم الا اني داخل القفص وانتم خارجه، وهو فرق عرضي لا اهمية له البتة، اما المضحك حقا فهو ان استاذي الخطير ليس الا وغدا خائنا، ويحق لكم العجب، ولكن يحدث ان يكون السلك الموصل للكهرباء قذرا ملطخا بافرازات الذباب..))[1] وتستمر هذه المناجاة كاشفة عن احداث مستقبلية، ترد مرة واحدة في النص السردي، تكمل قصة البطل المأساوي "سعيد مهران" وتكون رؤية مستقبلية. فالاستباق ((ككل استشراف، علامة على نفاذ الصبر السردي))[2].

وايضا، ياتي الاستباق المتمم او التكميلي في رواية ((بداية ونهاية)) باسلوب المونتاج السينمائي عن طريق ويقول الراوي كلي العلم: ((لماذا تغيب الملازم حسنين، الم يرسل خطاب اعتذار؟ رايت صاحب هذا الوجه عقب انتشال الجثة وسالته هل شاهدت الحادثة وكان مذهولا))[3].

---

[6] ينظر، مدخل الى نظرية القصة: 80. ينظر، خطاب الحكاية: 81.

[1] ينظر، خطاب الحكاية: 79. وبنظر، مدخل الى نظرية القصة: 80.

[2] اللص والكلاب: 119-120.

[3] خطاب الحكاية: 81.

[4] بداية ونهاية: 256.

المبحث الرابع

المكان

المكان عنصر من عناصر البناء السردي ، يشكل اطارا يضم الاحداث الروائية وتشخيص المكان، يساعد الروائي على تحقيق مبدأ الايهام بواقعية احداث النص الروائي، او ((يجعل من احداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، انه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح. وطبيعي ان أي حدث لا يمكن ان يتصور ووقوعه الا ضمن اطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة الى التأطير المكاني))[1]. ويمثل ((المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لامور غائرة في الذات الاجتماعية. ولذا لا يصبح غطاء خارجيا او شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني))[2]. ولابد من الاشارة الى الارتباط الجوهري بين الزمان والمكان ، اذ ((في بعض الاحيان نعتقد اننا نعرف انفسنا من خلال الزمن، في حين ان كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في اماكن استقرار الكائن الانساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي ، حين يبدأ البحث عن احداث سابقة ان يمسك بحركة الزمن. ان المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا. هذه هي وظيفة المكان))[3]. ويدرك الانسان المكان ادراكا مباشرا حسيا بينما يدرك الزمان ادراكا غير مباشر من خلال فعله في الاشياء ، فالمكان بالمعنى الفيزيقي اكثر التصاقا بحياة البشر، من حيث ان خبرة

---

[1] بنية النص السردي: 65.

[2] الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (195): 17.

[3] جماليات المكان، غاستون باشلار: 46.

الانسان بالمكان وادراكه له يختلفان عن خبرته وادراكه للزمان[4]. وتتبع اهمية المكان من ارتباطه الوثيق بشخصيات الرواية، اذ يشكل الارضية التي تتحرك عليها الشخصيات ، ويطبعها بصفاته ويكون معبرا عن الوسط الذي تحيا فيه.

ومن خلال تقنية الوصف يمكن تمثيل عناصر المكان واشياؤه، والوصف ((اسلوب انشائي يتناول ذكر الاشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين))[2]. ووصف المكان يستلزم بالضرورة وصف الاشياء او الاثاث ، و ((وصف الاثاث والاغراض هو نوع من وصف الاشخاص الذي لاغنى عنه: هنالك اشياء لا يمكن ان يفهمها القارئ ويحسها الا اذا وضعنا امام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه))[3] يمكن وصف المكان من خلال اسلوبين[4]:

اولا: الوصف الموضوعي: يرد هذا الوصف في الرواية الواقعية ، اذ يقوم الراوي باستقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة. التي تساعد على فهم ابعاد الشخصيات الروائية والتعرف على مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية.

ثانيا: الوصف النفسي: ارتبط هذا النوع من الوصف بظهور رواية ((تيار الوعي)) حيث تصبح الاماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة ، تعكس عمق الشخصية وابعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية.

واختلف النقاد والباحثون في تحديد انواع المكان في الرواية ، واختلفوا في تحديد مسميات هذه الانواع. وقد ذكر ((شجاع العاني)) اربعة انواع للمكان[5] هي:

1. المكان المسرحي: يتميز هذا المكان بشحوب والتحكمية في تصويره ، اذ يخضع للاحداث والشخصيات فيكون المكان سلبيا. وقد اطلق ((غالب هلسا)) مصطلح ((المكان المجازي)) على هذا النوع من المكان ، لان وجوده اقرب الى الافتراض ، ولا يتعدى كونه ساحة او اطارا يضم الاحداث الجارية، او دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي ونمط حياتها[6].

---

[4] ينظر، جماليات المكان، سيزا قاسم واخرون: 59.

[2] بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : 79.

[3] بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة ، فريد انطونيوس:53.

[4] ينظر ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، امنة يوسف: 96.

[5] ينظر البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ج2/129،99،93،33.

[6] ينظر الرواية العربية واقع وافاق، غالب هلسا: 217-219.

2. المكان التاريخي: وهو المكان الذي يحمل صفة ما في ظرف زمني او تاريخي معين. فقد يوفر الحماية والرعاية لمجموعة من الناس ، او العكس ، مما يجعل هذا المكان خالدا في ضمير الاشخاص ، قبل ان يكون خالدا في تاريخها.
3. المكان الاليف: تتجسد في هذا المكان مشاعر الدفء والحماية والاطمئنان والالفة. وغالبا ما يكون بيت الطفولة اشد انواع المكان الفة.
4. المكان المعادي : هو المكان الذي يشعر الانسان بالعداء نحوه او النفور والخوف منه وهذه الاماكن اما ان يقيم فيها الانسان مرغما كالسجون والمعتقلات والمنافي ، او ان خطر الموت يكمن فيها لسبب او لاخر.

وقد ذكر ((غالب هلسا)) اربعة انواع للمكان، ايضا هي: ((المكان المجازي، والمكان الهندسي، والمكان كتجربة معاشه، والمكان المعادي)).

سنعنى بعرض الاماكن التي تؤازر البطل المأساوي ، وتكون متفاعلة معه ومؤثرة في سير الاحداث. تجري احداث رواية ((اللص والكلاب)) في القاهرة. وينتقل البطل المأساوي ((سعيد مهران)) بين امكنة تتصف بالضيق ، كالشقة التي يلجأ اليها هاربا من البوليس ولا يخرج منها الا ليلا لتنفيذ خططه في الانتقام من ((رؤوف علوان)). وجوده في هذا المكان الضيق ساعد على بروز الصراع الداخلي في نفس البطل ((سعيد مهران)) ففي ((المساحة المغلقة وحدها، يمكن للصراع ان ينشأ وينمو وينتهي في حتمية. فكل المخارج مسدودة... لا مهرب الى مناطق اخرى، وحتى ان وجدت ... ندرك انها مخارج زائفة لاعادة طرف الصراع ثانية الى المسرح الرئيسي ، حيث يتحتم عليه ان ينتظر مصيره))[1]. جاءت محاولة انتقام ((سعيد مهران)) الفاشلة من ((رؤوف علوان)) متوازية مع الفضاء المفتوح ، الذي تم في الفعل الماساوي: ((اخرج سعيد مسدسه وصوبه نحو الهدف. وفتح باب السيارة. ونزل رؤوف علوان وصاح سعيد : رؤوف! انتبه الرجل الى مصدر الصوت في دهشة ،

[1] بناء الرواية ، ادوين موير: 56.

فصاح سعيد: انا سعيد مهران.. خذ.. غير انه في نفس الوقت انطلقت نحوه من الحديقة رصاصة اصابت ازيزها صميم اذنه))[2].

في رواية ((الطريق)) كان الفندق الذي يقطنه البطل الماساوي ((صابر الرحيمي)) في القاهرة مسرحا لاهم الاحداث التي جرت في الرواية. ففي الفندق يتعرف على "كريمة" التي تدفعه الى ارتكاب جريمة قتل زوجها صاحب الفندق. والتي تمت في شقة ((مكان ضيق/ مغلق)) فوق الفندق. بعدها اضطرته الظروف والاحداث الى قتل "كريمة" في بيتها ((مكان ضيق/مغلق)) ايضا: ((ودوى طرق على الباب كالقنابل . وطوقت البيت اصوات مهددة واقدام ثقيلة صرخت كريمة بياس: جاء البوليس ، الم اقل لك!. انقض عليها كالمجنون، وقبض على عنقها بيدين عصبيتين وضغط بكل قواه ، على حين اهتز الجو من زلزلة دفع الباب..))[1]. ويبدو ان المكان (ضيق/ مغلق) يساعد على تحقيق الفعل الماساوي. كما في رواية ((موسم الهجرة الى الشمال)) عندما قتل البطل الماساوي ((مصطفى سعيد)) زوجته ((جين مورس)) ببيتهما في لندن. احداث هذه الرواية تجري في السودان والقاهرة ولندن. المكان الخاص بـ((مصطفى سعيد)) نال اهمية فائقة في الرواية، فهذا المكان (الغرفة) يتلون بسمات عكسية للمكان العام، الذي يكون موجودا فيه، فهو في لندن ، يجعل غرفته مؤثثة على وفق الطراز الشرقي، اذ يقول: ((غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام. واضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء وبنفسجية ، موضوعة في زوايا معينة... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة))[2]. من خلال وصف الغرفة بالمقبرة، نستشف بانها مكان معادي، وعندما يصف لندن (المكان العام) بما فيه من مسارح وقاعات فنية وموسيقية ومعارض متنوعة، فانه يقول: ((... وانا جزء من كل هذا، اعيش فيه، ولا احس جماله الحقيقي، ولا يعنيني منه الا ما يملا فراشي كل ليلة))[3]. وبذلك تتاكد

---

[2] اللص والكلاب : 111.

[1] الطريق: 202.

[2] موسم الهجرة الى الشمال : 34.

[3] المصدر نفسه: 40.

صفة العدائية للمكان اللندني من وجهة نظر ((مصطفى سعيد)) اما وصفه لمكان القرية السودانية على ضفاف النيل، فانه يعكس صفة المكان الاليف المحبب الى نفس البطل الماساوي ((مصطفى سعيد)) فيقول: ((الحياة في هذا البلد هينة خيرة. الناس طيبون عشرتهم سهلة))[1]. وفي هذه القرية المغمورة يصطنع ((مصطفى سعيد)) مكانا خاصا يحمل سمات الطراز الأوربي: ((غرفة من الطوب الاحمر، مستطيلة الشكل ، ذات نوافذ خضراء سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ولكنه كان مثلثا كظهر الثور))[2]. يزخر بالاثاث الانكليزي، وبالكتب الأجنبية والعلمية والاقتصادية والسياسية. وبهذه الصورة الرمزية للمكان الخاص. يكون المكان حاملا ((لمعنى ولدلالة اكثر مما هو مجرد شيء مصمت))[3]. ويمكن ان يتصف هذا المكان الخاص بانه ((وهم لا علاقة له بالواقع في الغرب والشرق، ذلك لان كلتا الغرفتين في الحقيقة، تمثل صورة خيالية، الاولى منهما صوةرة من صورة الف ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين اوستن))[4] . يصف الراوي المشارك مكان القرية السودانية بالغة شديدة ، وكانه يؤكد انتماءه للقرية، فيقول : ((عدت وبي شوق عظيم الى اهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل، واستيقظت ثاني يوم وصولي ، في فراشي الذي اعرفه في الغرفة التي تشهد جدرانها على نزهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابها... ونظرت من خلال النافذة الى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت ان الحياة لا تزال بخير))[5]. ذلك ان ((المكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد "الانا" على التعرف على ذاتها ويساهم في حمايتها من عواصف التشتت والضياع التي توشك عملية التغيير.. ان تطيح بها بلا هوادة))[6] . ترد تقنية الوصف التفصيلي الاستقصائي، التي استخدمها الكتاب الواقعيين، عندما يصف الراوي المشارك دار جده ، اذ يقول: ((وقفت عند باب دار جدي في الصباح باب

---

[1] المصدر نفسه: 13.

[2] المصدر نفسه: 15.

[3] بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 94.

[4] تجربة نقدية "موسم الهجرة الى الشمال" ، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد الاول، العدد (2)، 1981: 225.

[5] موسم الهجرة الى الشمال: 5.

[6] محطة السكة الحديد لادوار الخراط الحساسية واستخدامات المكان الادبية، د. صبري حافظ، مجلة الاقلام، ع 11-12، 1986: 71.

ضخم عتيق من خشب الحراز... هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا الطوب الاحمر، ولكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح، قائمة على اطراف الحقل تماما، تكون امتدادا له... وهي دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسبت هيئتها هذه على مدى اعوام طويلة ، غرف كثيرة مختلفة الاحجام، بنيت بعضها لصق بعض في اوقات مختلفة... غرف يؤدي بعضها الى بعض ، بعضها لها ابواب وطيئة لابد ان تنحني كي تدخلها وبعضها ليست لها ابواب اطلاقا، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ ، حيطانها ملساء مطلية بمادة هي خليط من الرمل الخشن والطين الاسود وزبالة البهائم، وكذلك السطوح، والاسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجرير النخيل))[1]. ان الهدف من وصف البيئة، هو خلق الجو الملائم لمعيشة الشخصيات بشكل طبيعي غير متكلف، حتى ((يتمكن الكاتب من الوصول الى هذا المستوى... يستخدم كل حواسه في الوصف، حتى ينقل الى القارئ ما تصل اليه هذه الحواس، من الرؤية الى الصوت الى الرائحة والنكهة والملمس حتى لا يتسبب غياب ذلك عن القصة في جعلها مقطوعة عن القارئ، ويشكل بالتالي حاجزا امام وصولها اليه))[2]. نلمس ذلك من وصف الراوي المشارك لمحتويات دار جده، يقول: ((ودخلت من باب الحوش، ونظرت الى اليسار واليمين في الفناء الواسع، هنالك تمر نشر على بروش ليجف... وهنالك بصل وشطة، وهناك اكياس قمح وفول وبعضها خيطت افواه بعضها مفتوح، وفي ركن عنز تأكل شعيرا وترضع مولودا... واشم تلك الرائحة التي يمتاز بها بيت جدي، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، اضف اليها رائحة البخور الذي يعبق دائما في مجمر الفخار الكبير.رائحة تذكرني بتقشف جدي في العيش، وترفه في لوازم صلاته، الفروة التي يثلي عليها... عبارة عن جلود ثلاثة نمور مخيطة في جلد واسع. وابريق الصلاة من النحاس عليه تصاوير ونقوش، وله طشت من نحاس ايضا، وهو يفتخر خاصة بمسبحته لانها من خشب الصندل، ويداعب حباتها، ويمسح بها وجهه ويستنشق رائحتها))[1].

---

[1] موسم الهجرة الى الشمال: 75.

[2] البيئة في القصة، مقدمة نظرية، وليد ابو بكر ، مجلة الاقلام، العدد السابع، 1989: 62.

[1] موسم الهجرة الى الشمال: 76.

تدور احداث رواية ((**التبر**)) في الصحراء الكبرى جنوب غرب ليبيا، الصحراء ذلك المكان المعزول الممتد، الذي يحمل قيم البراءة والاصالة، في اثناء مواجهتها للمتغيرات التي تقتحم عالمها، وتحاول التغيير من نمط حياتها، فتواجه الغزاة الطليان وكذلك تواجه التبر الذي يمثل القيم الرأسمالية، والذي يعتبره سكان الصحراء الاصليين "لعنة صفراء" تلوث وتطارد من يمسكه، الصحراء تمثل السعة والامتداد، والسعة تعتبر ((احدى خصائص البيئة المكانية المتمثلة بالامتداد واللانهائية وما الى ذلك من منظورات "مادية" تؤثر في المنظورات الفنية والفكرية... لهذا كان الارتجال والاسترسال والشكل الافقي سمات واضحة في فنوننا الشرقية والعربية))[2]. التراجيديا التي تصنعها صحراء التبر، تراجيديا المجاعة والقتل والانتقام. ويستثمر الروائي مكانا مغلقا (واحة عين الكرمة) قدر الامكان من اجل تصوير مشهد الفعل الماساوي، ففي هذه الواحة يقتل البطل المأساوي ((اوخيد)) غريمه ((دودو)) وينتقم لنفسه ولكبريائه. ومما جاء في وصفها ، قول الراوي ((فم العين مطوق بحزام كثيف من اشجار مختلفة. نخيل وتين ورمان. حلقة الاشجار تترك منفذا واحدا يفضي الى الصحراء الشرقية ... اما الفوهة فدائرية، واسعة، تطفح فيها المياه الصافية الساكنة حتى الحافة))[3].

غالبا ما يشغل البطل المأساوي ، اماكن العتبة، لاسيما في المشهد الاخير، تكون هذه الاماكن متفاعلة مع كينونة البطل المأساوي ومعبرة عنه. وتشمل اماكن العتبة (الابواب، والشوارع ، والازقة والساحة). وهي ((الاماكن التي تتم فيها احداث الازمات والسقوط والانبعاث والتجدد والاستبصار والقرارات التي تقرر حياة الانسان كلها))[4] . وان ((زمكان العتبة دائما مجازي ورمزي في الادب في شكل مكشوف حينا وضمني في الاعم الاغالب.. الزمن في هذا الزمكان هو في الحقيقة لحظة لان لا ديمومة لها وفالتة من المجرى المالوف للزمن... البيوغرافي))[1]

---

[2] بين الادب والموسيقى دراسة مقارنة في الفن الروائي، اسعد محمد علي: 112.

[3] التبر : 139.

[4] اشكال الزمان والمكان: 228.

[1] المصدر نفسه : 228.

ففي((السكرية)) يظهر لنا كمال عبد الجواد ,وهو يسير في الشارع بعد انا اخذ يفكر في اراء وافكار (احمد شوكت) – ابن اخته – و حلم الثورة الابدية و الواجب الانساني العام .واذا كان الشارع يمثل الامتداد و الانتقال من نقطة الى اخرى.فهو بهذا المعنى يساير الحالة الشعورية و الانفعالية التي يعيشها البطل الماساوي ((كمال عبد الجواد))، اذ يواجه ازمة اتخاذ القرار الذي يغير من مصيره و كينونته.

اما ((محمد جعفر)) في رواية ((الوجه الاخر))فيظهر لنا و قد اتخذ قرارا قاطعا بالسير قدما في تحقيق مبدأ الانانية ، الذي اقتنع به .فيوازي الشارع مفهوم الامتداد لفكرته .و كذلك في رواية ((الشحاذ)) فان البطل الماساوي ((عمر الحمزاوي)) وعلى الرغم من اصابته ، فان الروائي يضعه في الطريق بواسطة السيارة المكان المتحرك_ ليكشف عن مرحلة الانتقال التي سيعيشها بعد ان وقف على حقيقة حب المستقبل و اهمية الاندماج بالحياة.

وبذلم يكون الشارع في المشهد الاخير من اكثر امكنة العتبة انتشارا في رواية ((ماساة التامل)) و بالتالي نتحقق من رمزية ومجازية هذا المكان حيث انه((يمون الشخصيات بمرتكزات فكرية و معنوية))[2].

وتتكاثف دلالة أماكن العتبة في ماساة الانتقام ,ايضا ,اذ يظهر المكان مجسدا و موازيا الحالة الانفعالية و النفسية التي يحياها البطل الماساوي. فمنطقة القبور تمثل الساحة ,التي يلها اليهل ((سعيد مهران)) ,ويقف في هذه المنطقة في تيه من الفناء والضياع لا يهتدى بشيء، محتميا بجدران القبور وحتى هذه القبور تلفظه بعد ان اضاءت اضوية البوليس المكان. وصار محاصرا من كل جهة، فاضطر الى الاستسلام.

وقفة ((سعيد مهران)) بين القبور، والضوء الصارخ المنطفئ فجأة ، حيث يسود الظلام والصمت، ويتغلغل في الدنيا جميعا، وهو مما يعانيه ((سعيد مهران))، ايضا. هذه الوقفة المسرحية السكونية[1]. في الوقت الذي تعلن فيه عن اسدال الستارة، تؤدي وظيفة الاطار، لرؤية مأساة ((سعيد مهران)).

---

[2] الفضاء في المسرح، باتريك بافيس، الاقلام ، ع2، 1990: 58.

[1] ينظر، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير: 93.

ويظهر مكان (النهر) الذي يحمل ثيمة التغيير والتجدد، في روايتي ((بداية ونهاية)) و ((موسم الهجرة الى الشمال)) . وتبرز خاصية التغيير في رواية ((بداية ونهاية)) حيث يلقى البطل المأساوي ((حسنين)) بنفسه الى احضان النيل بعد ان اكتشف حقيقة نفسه بشكل مؤلم. اما رواية ((موسم الهجرة الى الشمال)) فترد اشارة الى فيضان النيل واختفاء البطل الماساوي ((مصطفى سعيد)) في ذلك اليوم. وهنا تبرز فكرة التغيير والتجدد والاستمرار من خلال شخصية الراوي المشارك، اذ يظهر سابحا في النيل، ومكملا مسيرة البطل ((مصطفى سعيد)) .

اما مكان ((السجن)) فيكون مصير البطل المأساوي ((صابر الرحيمي)) في رواية الطريق. ويمثل السجن ((بؤرة الحصار المكاني بل ويمكن عده نقيضا لباقي الامكنة اذ يظل معبرا عن حضور الموت والقمع وتسييج الذات ومحاصرتها ماديا، واذا كانت الامكنة الاخرى تحاصر الذات معنويا وفكريا بحصار تعيشه هذه الذات على مستوى الوعي، فان حصار السجن فضلا عن ذلك حصار مادي يعاش فيه على مستوى الجسد كفعالية حيوية، وهو تصعيد لمفهوم العقوبة))[2]. وتتضح رؤية ((صابر الرحيمي)) بالطريق التي كان يجب ان يسلكها داخل جدران السجن التي منحته الحرية المعنوية وافقدته في نفس الوقت الحرية المادية. ويكون السجن من اماكن السقوط التي تمت بصلة الى اماكن العتبة لاسيما في زمنها المتأزم.

يستطيع الروائي اذا تمكن من استغلال عنصر المكان استغلالا جيدا ، ان يحوله الى اداة للتعبير عن موقف الابطال من العالم وبذلك يسهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون تابعا او سلبيا[3].

وسنعنى بتقديم المكان الاليف والمكان المعادي في الروايات المأساوية. تمثل دار ((ابي فارس)) في رواية ((المصابيح الزرق)) مكانا اليفا يضم بين جدرانه عبق الماضي، فقد كانت هذه الدار فيما مضى خانا، واصبح الاصحاب والجيران كثيرا ما يجتمعون في دار ((ابي فارس)) يتسامرون ويقصون حكايات الماضي، ويتحدثون

---

[2] الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، د. ابراهيم جنداري: 242.

[3] ينظر، بنية النص السردي: 70.

في هموم الحرب والبطالة، لكن ((فارس)) يطرده والده من هذا المكان الاليف، ليلقى مصيره صريعا في ارض المعركة بعيدا عن ارض وطنه (سوريا).

يرى ((**نبيل راغب**)) في رواية ((زقاق المدق)) ، ((ان البطل الحقيقي في الرواية ليس حميدة او عباس الحلو او فرج ابراهيم وانما هو الزقاق نفسه))[3]. لان المكان عندما يفرض هيمنته على النص الروائي، ((يفرض دلالته على العنوان سواء كان اسم علم صريحا بالمكان، او تركيبا لغويا دالا عليه مثل (ثلوج كليما نجاور)، و ((زقاق المدق)) لنجيب محفوظ ، وقد يكون المكان متنقلا /متحركا))[4] يبدأ الاستهلال الافتتاحي في رواية ((زقاق المدق)) بوصف الزقاق، اذ يقول: ((تنطق شواهد كثيرة بان زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وانه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري! اي قاهرة اعني؟ .. الفاطمية..؟ .. المماليك؟ السلاطين؟ ، علم ذلك عند الله وعند علماء الاثار، ولكنه على اية حال اثر، واثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة الى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الارابيسك، هذا الى قدم باد ، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد...!))[1]. في هذا الوصف يذكر مقهى المعلم كرشة، الذي يحتل موقعا متميزا في الزقاق، اذ يمثل مكانا حافلا لاجتماع شخصيات الزقاق حيث تنعقد المفارقات والتناقضات بينها. المقهى من الامكنة التي لها خصوصية متميزة في الرواية. و ((هذا الامر لا يقتصر على الروايات الواقعية ، ولكن ايضا في الروايات الجديدة)) [2]. ينظر الى زقاق المدق نظرتين مختلفتين من قبل الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية، وهما: ((حميدة)) و((عباس الحلو)). حيث تنظر ((حميدة)) الى الزقاق بعين الاستنكار فتخلق منه مكانا معاديا، ترفض البقاء والاستمرار فيه، وتخرج من الزقاق ، وهي لا تفكر بالعودة اليه، بينما كان ((عباس الحلو)) يحب الزقاق وساكنيه، ويمثل الزقاق عنده مكانا اليفا ، يحب البقاء فيه. في

---

[3] قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 108.

[4] ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب: 57.

[1] زقاق المدق: 5.

[1] بنية النص السردي : 72 .

رواية ((النخلة والجيران)) تمثل دار ((سليمة الخبازة)) التي تقع في احد ازقة بغداد، مكانا اليفا ، لسليمة الخبازة ولابن زوجها السابق "حسين"، الذي لا يكتشف قيمته واهميته الا بعد احساسه بالوحدة والفشل بعيدا عن هذه الدار، وعندما يرجع الى المنزل ويجده فارغا، يستوحش المكان ويطلب عودة زوجة ابيه الى المنزل. فالالفة ((لا تتم بين الانسان والمكان المجرد، بل تنجم هذه الالفة عن البشر الذين يقطنون المكان))[2]. مما يؤكد ان روح المكان من روح ساكنيه، بعدها يظهر ((حسين)) في باحة الفندق، مرتكبا جريمته الاولى ، قتل ((محمود ابن الحولة)) ويتعثر في عبور المجاز الذي امامه اشارة الى الطريق الاجرامي الذي سيسلكه. يغب الروائي ((عبد الرحمن منيف)) اسم البلد الذي تجري فيه احداث رواية ((الاشجار واغتيال مرزوق)) . ويجيب حول سؤال وجه اليه بهذا الخصوص.، اذ يقول: ((ان تسمية الاماكن وتحديدها تفصيلا، لا يعني الواقعية. فان الابعاد الواقعية لا تعطى عن طريق تسمية المكان. ان تسمية المدينة لا تكفي خصوصا، وان المدن العربية تتشابه كثيرا، فيما بينها، ولذلك فان الاشارة الى مدينة ما تكفي للاشارة الى المدن العربية جميعا.. واكد الاستاذ منيف ان عدم تحديد المكان ليس هروبا، وانما يعني محاولة اعطاء الظواهر صيغة اكثر تعميما، من اجل التخصيص))[3].

يكون القطار ، المكان المتحرك، موازيا حركة وعي شخصيتي ((منصور عبد السلام والياس نخلة)) ، فضلا عن ان ((السرد بضمير المتكلم لا يتفق مع اطار مكاني فسيح، بل مع مكان صغير لا يتوقع فيه القارئ وقوع حدث خارجي مهم نظرا لحجم المكان الصغير الموصد))[4]. من خلال الحوار والسرد الاستعادي نتعرف على الامكنة التي عاشا وعملا فيها، ذلك انه ((لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، واذا ما بدأ ان الرواية تجري في مكان واحد خلقنا اوهاما تنقلنا الى اماكن اخرى... وهكذا يقوم تنظيم الطريقة التي تتنادى بها الاماكن ويتمثل الواحد منها داخل الاخر))[1]. ويرى ((منصور عبد السلام)) الوطن مكانا معاديا، يغتال

---

[2] عبد الرحمن منيف روائيا ، ندوة ثقافية في كلية العلوم ، عرض ، د. جليل كمال الدين ، مجلة الثقافة ، ع(1)، 1980 : 175 .

[3] البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ج102/2.

[4] اختلاف المكان واحتمالات السرد، مهند يونس، مجلة اقلام ، العدد (6-5) 1993: 70.

[1] بحوث في الرواية الجديدة : 61.

احلامه، ويقول: ((ما هو الوطن؟ الارض؟ التلال الجرداء؟ العيون القاسية التي ينصهر منها الحقد، والرصاص وكلمات السخرية؟ الوطن ان يجوع الانسان، ان يتيه في الشوارع يبحث عن عمل ووراءه المخبرون؟)) [2]. بينما عندما كان خارج الوطن لغرض اكمال دراسته في "بلجيكا"، راى هذا المكان، مكانا اليفا، لانه عاش فيه تجربة حب صادقة ووفر له خلاصا مؤقتا من كابوس الوطن القاسي. ان العلاقة بين الانسان والمكان علاقة جدلية ترتبط بمفهوم الحرية ارتباطا شديدا، المقصود بالحرية ، مجموع الافعال التي يستطيع الانسان ان يقوم بها دون ان يصطدم بحواجز او عقبات لا يقدر على قهرها او تجاوزها أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي . ومما لا شك فيه ان الحرية في اكثر اشكالها بدائية ، هي حرية الحركة[3]. يظهر بيت العائلة ببغداد، في رواية ((الرجع البعيد)) مكانا اليفا، يسبغ حمايته على جميع افراد العائلة، ويحتضن منيرة وامها، ويجعلهما من افراد هذا البيت، بينما يرى ((مدحة)) بيت العجوزين، الذي يلجأ اليه في ازمته مكانا معاديا، اذ تتكاثف فيه الدلالات السلبية كالسكر والقذارة والفوضى والكوابيس المزعجة، التي اقلقت مدحت، اذ يقول: ((قصد الغرفة ثم توقف امام بابها المفتوح . كانت جحرا كريه الرائحة، لا تزيدها حزمة الاشعة في وسطها، الا بؤسا، تراجع ونزل ليتفتش عما ياكله، لم يجد احدا في المطبخ المظلم، اشعل نارا ووضع عليه ابريق الماء...، فصنع لنفسه شايا سكبه في كاس وعاد به الى الغرفة مع كسرة من الخبز اليابس عصر عليها بالصدفة))[4]. ووصفه للغرفة التي يسكن فيها مع ((حسين)) بالجحر دلالة على ان المكان ضيق خانق، وعندما يحاصر الحي ويصبح الزمن متازما، يفكر بالعودة الى البيت الاليف، الا انه يسقط ويموت بشكل مروع على اسفلت الشارع الخالي، ويتوقف سيره، وتضيع احلامه.

وفي رواية ((السفينة)) تكون السفينة العائمة (المكان المتحرك) على البحر المتوسط، المكان الرئيسي لاحداث هذه الرواية، وتمثل مكانا انيا لجأت اليه معظم شخصيات السفينة هربت من ظروف الواقع التي تواجهها وتصدمها او طلبا للترفيه. اذ تلتقي

---

[2] الاشجار واغتيال مرزوق: 25.

[3] ينظر، جماليات المكان ،سيزا قاسم واخرون : 62.

[4] الرجع البعيد: 312.

فيها ((الشخصيات كمحطة تنطلق منها صوب مستقبل تعتقده الشخصيات افضل من ماضيها الذي تركته وهربت منه، او هربت لتحقيق بعض من تطلعاتها فيه وعلى الصعد كافة))[1]. وتظهر التناقضات بين ركاب السفينة بشكل حاد، ذلك لضيق المكان (المسرحي)، وهو ((المكان الملائم للتعبير عن تجاور المتناقضات وتعايشها او الصراع بينها))[2]، لاسيما وان رواية ((السفينة)) تمت بصلة الى رواية الافكار، ومن متطلبات هذه الرواية ((تجميع هؤلاء الناس او اكثر ما يمكن منهم، في مكان واحد تكون الظروف فيه ملائمة للتعبير المتنوع عن التعدد الثقافي الفكري. فغرفة الضيوف والحفلة والعشاء ، وهذه هي البؤر البنيوية المفضلة لمثل روايات الافكار هذه))[3].

تدور احداث رواية ((ذاكرة الجسد)) بين الجزائر وتونس وفرنسا، اذ1 كان ((الراوي المتكلم يبحث في الغالب عن زاوية حميمية صغيرة تتواءم مع عملية استرجاع احداث سابقة في الذاكرة))[4]. فان الراوي بضمير المتكلم "خالد" يختار قسنطينة، التي عاد اليها تحت ضغط ظروف قاسية ومؤلمة مما اضطرته الى استنزاف ذاكرة الجسد والجزائر بينما كان يذكر ايام نجاحه الفني في فرنسا ، اذ كان يقيم المعارض الفنية ، التي تجذب الجمهور وتشهد له بالنجاح والتفوق ، ولكنه عاش في فرنسة امام جدلية عجيبة، يقول : ((تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك انت. فايهما تختار، وانت الرجل والجرح في ان واحد، وانت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟). ومع هذه الجدلية المؤلمة يبقى للوطن سطوته على الذاكرة، اذ لا ينفك ((خالد)) يكرر ذكر ((قسنطينة)) مدينته الجميلة بالفة ولهفة وبشفقة والم. وتكون فيها البداية والنهاية رغم كل شيء.

---

[1] الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا :259.

[2] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ج2/49.

[3] اشكال الرواية الحديثة، وليم فان اوكونور: 259.

[4] اختلاف المكان واحتمالات السرد، د. هند يونس ، مجلة الاقلام ، العدد (6-5) 1993: 70.

الخاتمة

وجدنا في اثناء دراستنا ان مصطلح (**الماساة**) يطلق بعشوائية كبيرة على مختلف الاعمال الروائية، مما اضطرنا الى ضرورة التمييز بينها ، عن طريق استخدام مصطلح (**المأساوية**) ووضع السمات المبينة له قدر الامكان، وبالتالي امكننا ايضاح ((المأساة في الرواية العربية الحديثة)) وارتباطها الشديد بضرورة وجود البطل الماساوي فيها.

وسنحاول ان نلخص اهم النتائج التي توصلنا اليها في البحث:-

بعد وقفة متواضعة عند تاريخ الماساة في المسرح ، اشرنا الى ظهور الماساة في الرواية العالمية في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بعد مناقشة الاراء المتباينة في هذا الشان. ومن ثم عرضنا في الفصل الاول ((الماساوية في الرواية العربية الحديثة))، التي تركز على طرح المشكلات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وعجز الشخصيات الماساوية عن مواجهة ظروفها ومشكلاتها واستكانتها الشديدة عن المواجهة والتصدي خلق منها شخصيات سلبية عاجزة تصرعها الظروف. يكون مركز المأساوية في الرواية متنقلا، أي يمكن ان يضم العمل الروائي اكثر من شخصية مأساوية تعرض الاوجه المختلفة للقضية التي تطرحها. وتاتي نهاية الشخصية المأساوية عن طريق ضياعها على المستوى المادي والمعنوي او كليهما معا ، دون ان تترك اثرا يذكر. ويتعاطف القراء مع الشخصيات الماساوية تعاطفا يدخل في اطار المحزن دون رعب او شفقة بل بمشاركة وجدانية انفعالية متواضعة قياسا مع نهاية البطل المأساوي التي تترك اثرا شعوريا معقدا عند القارئ لاسيما عند نهاية البطل الماساوي المنتقم.

وفي الفصل الثاني الخاص ((بالبطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة)) ناقشنا الاراء المتباينة حول تكوين البطل المأساوي، ورأينا امكانية ان يكون البطل المأساوي خيرا او شريرا مع الاخذ بنظرة ارسطو الى البطل المأساوي- التي تحمل نوعا ما التضاد ذك ان البطل المأساوي لابد ان يكون متطرفا بفعل روح التخطي لديه – وحاولنا تعريف البطل المأساوي بقولنا: ((البطل المأساوي، هو البطل الذي

يحمل روح التخطي (التطرف) بين جوانحه سعيا وراء اهدافه وطموحاته حتى لو كان على حساب حياته. وهو العماد الاساسي للمأساة، ويتمتع بالارادة وبالمسؤولية عن اعماله وافكاره وتأملاته. وبكلمة اخرى، هو الذاتية التي تستوعب هموم الانسان والبشرية. وبدون البطل المأساوي لا تتحقق المأساة اذ تفقد رونقها وبهاءها الانساني الخالد، وتصبح حرفا ميتا)).

وقد ذكرنا نوعين للمأساة: مأساة الانتقام، ومأساة التأمل. وتتميز كل مأساة بخصائص معينة وبمزايا خاصة، تلقى ظلالها على تكوين البطل المأساوي. مأساة الانتقام تتميز، اولا: بالصراع غير المتكافئ بين طرفين متناقضين، ثانيا: الفعل المأساوي (الانتقام) ، ثالثا: حرية الارادة في تنفيذ الفعل المأساوي ، رابعا: نهاية المأساة والبطل الماساوي.

بينما خصائص ماساة التأمل، اولا: الصراع الداخلي، ثانيا: التامل الماساوي، ثالثا: نهاية الماساة والبطل الماساوي.

ففي مأساة الانتقام يكون الفعل الماساوي عنيفا، تمثل في ارتكاب جريمة قتل نتيجة الصراع غير المتكافئ الذي يخوضه البطل الماساوي. اذ يواجه قوة اكبر منه مما يترتب على ذلك ان تكون نهاية البطل المأساوي عنيفة. وان كانت تعكس في الظاهر خسارته فهي تمثل في حقيقتها انتصارا لارادة البطل المأساوي وللارادة الانسانية بينما في مأساة التأمل تكون طبيعة الصراع الداخلي لدى البطل المأساوي هي المحفز على خوضه تجربة التامل الماساوي، وهذه التجربة المتصفة بالذهنية والروحية تحافظ على مبدأ التطور والنمو للفعل الدرامي. ويعيش البطل المأساوي متطرفا في مضامين الافكار والرؤى، بغض النظر عن اتجاهها السلبي والايجابي حتى يتبنى فكرة او موقفا او اتجاها ما يسير بموجبه. وتكون نهاية البطل المأساوي المتأمل نهاية سعيدة اذا انتهى الى مبدأ التصالح الماساوي، وقد تكون اقل عنفا من نهاية البطل المأساوي المنتقم اذ أنتهي بالعذاب المأساوي.

اما الفصل الثالث فقد تناول مباحث البناء الفني في رواية المأساة، ان رواية المأساة كغيرها من الروايات تستفيد من تقنيات السرد الحديثة وجماليتها البنائية والفنية، وتمتاز ببنائها الدرامي، الذي ياخذ شكل مسار تصاعدي للاحداث الدرامية

مما يمنحها الكثير من الحدة والتركيز والتكثيف لمعالجة القضية الرئيسية، التي تدور حول البطل المأساوي في رواية المأساة، على خلاف الروايات المأساوية التي يكون مسار الاحداث فيها افقيا وتتسم بكثرة الشخصيات المأساوية في العمل الروائي، والتي تعكس المشكلات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

اطلقنا تسمية (الشخصيات الكورالية) على الشخصيات الثانوية، التي تلعب دور الكورس في الرواية العربية الحديثة .

يتميز الحوار في رواية المأساة في الموضوعية معبرا عن وجهات نظر الابطال الماساويين ويعتبر من المميزات الاساسية لحضورهم ، حيث يتبادلون الكلمات التي تشعر بوجودهم وبكينونتهم وافكارهم ومواقفهم من الاخرين. ويتميز كذلك بالحدة والتركيز والقصر أي يتحلى بالسمة الاقتصادية في الدراما. اما المونولوج الداخلي والمناجاة الفردية فقد كان لظهورهما في رواية المأساة دورا دراميا كبيرا في عرض الحياة الداخلية وغناها، التي تؤازر الحياة الخارجية للبطل المأساوي ، لاسيما في رواية ((مأساة التامل)). بينما الحوار في الروايات المأساوية يكون متشعبا، ويعرض القضايا الثانوية التي لا تؤدي الى التطور الدرامي ، وغالبا ما يجيء باللهجة العامية دون السرد. اما المونولوج الداخلي فيقتصر على عرض الحياة الداخلية والمعاناة النفسية. ويتميز المونولوج الداخلي باللغة الرصينة والمتدفقة والمنسابة وبالصور الشعرية ، التي تخلق حميمية في السرد.

اما الزمن السردي فقد عالجنا تقنيتي الاسترجاع والاستباق ، وهما في رواية المأساة كغيرها في الروايات الاخرى. وكذلك ذكرنا الزمن التاريخي والواقعي للاحداث الروائية. اما في المكان فقد عنينا بمكان الفعل المأساوي، وطبيعة هذا المكان من حيث السعة والضيق، جاءت متوازية مع نجاح تنفيذ الفعل الماساوي او فشله. وكذلك اهمية اماكن العتبة التي تبرز في المشهد الاخير من الرواية ورمزيتها الفكرية والموضوعية والمعنوية التي تنعكس على مصير البطل المأساوي. بينما عالجنا المكان الاليف والمكان المعادي في الروايات المأساوية.

الروايات التي اعتمد البحث عليها:

- الاشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف، منشورات المكتبة العالمية ، بغداد – ساحة التحرير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة.
- بداية ونهاية ، نجيب محفوظ ، دار القلم، بيروت – لبنان.
- التبر، ابراهيم الكوني، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، دار الافاق الجديدة – المملكة المغربية ، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، الطبعة الثانية – 1991.
- الحرام، يوسف ادريس، وزارة الثقافة والاعلام – العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة – بغداد ، الطبعة الثانية – 1986.
- ذاكرة الجسد، احلام مستغانمي ، دار الاداب – بيروت، الطبعة الثانية – 1996.
- الرجع البعيد، فؤاد التكرلي، دار بن رشد للطباعة والنشر، بيروت – لبنان ، الطبعة الاولى – 1980.
- زقاق المدق، نجيب محفوظ ، الناشر– مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دار تمامة للدعاية والنشر والاعلان، العراق – بغداد.
- السفينة، جبرا ابراهيم جبرا، بيت سين للحكمة – بغداد، العراق، الطبعة الرابعة – 1989.
- السكرية، نجيب محفوظ، دار القلم، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1972.
- السمان والخريف ، نجيب محفوظ، الناشر – مكتبة مصر، دار مصر للطباعة – القاهرة.
- الشحاذ، نجيب محفوظ، دار القلم ، بيروت – لبنان.
- الطريق، نجيب محفوظ، دار القلم ، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1972.
- اللص والكلاب، نجيب محفوظ، الناشر – مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

- المصابيح الزرق ، حنا مينه، دار الآداب – بيروت.
- موسم الهجرة الى الشمال، الطيب صالح، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية – 1969.
- النخلة.. والجيران، غائب طعمة فرمان، دار الرواد للطباعة.
- الوجه الآخر، فؤاد التكرلي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق– 1982.

المصادر والمراجع

- ابطال في الصيرورة دراسات في الرواية العربية والمعرّبة، محيي الدين صبحي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى– 1980.
- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967 (دراسة نقدية)، د. شفيع السيد، دار المعارف – مصر، الطبعة الاولى – 1978.
- اركان القصة، تأليف. أ.م. فورستر ، ترجمة، كمال عياد جاد ، مراجعة، حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة – 1960.
- ازمة الاجيال العربية المعاصرة دراسة في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح ، فوزية الصفار، مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل – 1980.
- ازمة الجنس في القصة العربية، د. غالي شكري، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة – 1978.
- اسخيلوس واثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ، جورج تومسن، ترجمة ، د. صالح جواد كاظم، مراجعة، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية – 1975.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف،دار المعارف – مصر – القاهرة ، 1969 .
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) ، تحرير ، وليام فان اوكونور، ترجمة، نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، 1980.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا – دمشق، 1990.
- الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط. منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ، دار الرشيد للنشر – 1982.

- الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، تاليف. أ.ف. تشيتشرين. ترجمة، د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.
- الألسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، د. موريس ابو ناضر، دار النهار للنشر ، بيروت – 1979.
- بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1982.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة ، فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، المطبعة التجارية ، الطبعة الاولى – 1971
- البطل التراجيدي في المسرح العالمي، رياض عصمت، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1980.
- البطل المعاصر في الرواية المصرية، احمد ابراهيم الهواري، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1976.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة، ابراهيم الصيرفي، مراجعة ، د. عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجيل للطباعة.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، الطبعة الأولى – 1986.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د.شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، الجزء الأول، بغداد – 1994/ الجزء الثاني، بغداد – 2000م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية – 1993.

- بين الادب والموسيقى دراسة مقارنة في الفن الروائي، اسعد محمد علي، دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد – 1985.
- تاريخ الرواية الحديثة، تأليف، ر.م. ألبيريس، ترجمة جورج سالم. منشورات عويدات، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1960.
- تاريخ المسرح، ليون شانصوريل، ترجمة، خليل شرف الدين، نعمان اباظة، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى – 1960.
- تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية – 1970.
- التجربة الروائية في العراق في نصف قرن (متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية من 1919 الى 1965، د. نجم عبد الله كاظم، الموسوعة الصغيرة (263)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1986.
- التخلف الاجتماعي مدخل الى سيكولوجية الإنسان المقهور، د. مصطفى حجازي، منشورات معهد الإنماء العربي، بيروت – 1976.
- التراجيديا الشكسبيرية ، تأليف ، ا.س. برادلي، ترجمة حنا الياس، مراجعة، د. سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة الجريدة التجارية المصرية.
- تشريح الدراما، مارتن اسلن، ترجمة عبد المسيح ثروة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية – 1978.
- تشريح النقد (محاولات أربع)، نورثرب فراي، ترجمة، د. محمد عصفور. منشورات الجامعة الأردنية ، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان – الأردن، 1991م.
- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870 – 1967)، د. إبراهيم السعافين. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، 1980.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1991.

- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى – 1997
- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري، ترجمة، محمود الربيعي. دار المعارف ، مصر – 1975.
- ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1995.
- ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني ، اميل حبيبي، جبرا ابراهيم جبرا)، فاروق وادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – 1981.
- جبرا ابراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي ، علي الفزاع، دار المهد للنشر والتوزيع ، عمان، الطبعة الاولى – 1985.
- جماليات المكان، جاستون باشلار ، ترجمة، غالب هلسا، وزارة الثقافة والاعلام، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، دار الحرية للطباعة ، بغداد – 1980.
- جماليات المكان، جماعة من الباحثين، الناشر، عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة، الطبعة الثانية – 1988.
- الحياة في الدرامة، اريك بنتلي ، ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك ، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1968.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج ، جيرار جنيت ، ترجمة ، محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي. الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية – 1997.
- خمسة مداخل الى النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، ويلبرس سكوت ترجمة، د. عناد غزوان، جعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة – العراق.

- دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، تأليف مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات، ترجمة عبد الله راضي، القسم الأول. مطبعة دار الساعة – 1977م.
- دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها ، إعلامها)، د. محمد زغلول سلام، الناشر منشاة المعارف – الإسكندرية.
- دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – 1977.
- الدراما ، اشلي ديوكس ، ترجمة، محمد خيري.
- الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1972.
- الدراما في القرن العشرين، تأليف بامبرجاسكوين، ترجمة محمد فتحي، مراجعة، د. لويس عوض، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة.
- الدرامة والدرامي ، تأليف س.دبليو. دوسن، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة – بغداد ، 1981.
- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى – 1984م.
- دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، د.ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية – 2000.
- الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، مطبعة دار الكتب – بيروت.
- روائع التراجيديا في أدب الغرب، جمعها وقدم لها، كلينث بروكس ، ترجمة، د.محمود السمرة، مراجعة، معاوية الدرهلي. دار الكاتب العربي – بيروت، مطابع الغد – 1964.

- الرواية التاريخية ، جورج لوكاش، ترجمة، صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، وزارة الثقافة والفنون – العراق، 1978.
- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، د. مكارم الغمري، عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1981م.
- الرواية السياسية، احمد محمد عطية، مكتبة مدبولي – القاهرة.
- الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1980.
- الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب – القاهرة، دار الهنا للطباعة، الطبعة الأولى – 1971.
- الرواية العربية النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير – بغداد.
- الرواية العربية واقع وآفاق ، محمد برادة وآخرون. دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1981.
- الرواية العربية والحضارة الأوربية، شجاع مسلم العاني، الموسوعة الصغيرة (31)، منشورات وزارة الثقافة والفنون – الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1979م.
- الرواية في الادب الفلسطيني (1950–1975) ، د. احمد عطية ابو مضر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1980.
- الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة، سامي محمد، الموسوعة الصغيرة (99)، منشورات دار الجاحظ للنشر – الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة، بغداد– 1981م.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، الجزء الثاني، الموسوعة الصغيرة (195)، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1986م.

- الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت ، 1989م.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز ، مكتبة الانجلو المصرية – 1970.
- الزمن والرواية، تأليف، أ.أ. مندولا، ترجمة ، بكر عباس، مراجعة ، احسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1997.
- السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، د. عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، الطبعة الأولى – 1992م.
- سيكولوجيا الاتصال والعلاقات الإنسانية، د. غسان يعقوب ، جوزف طبش، دار النهار للنشر ، بيروت – 1979.
- شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882 – 1952)، د. عبد السلام محمد الشاذلي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، الطبعة الأولى – 1985.
- الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، د. نصر محمد ابراهيم.
- الشخصية والصراع المأساوي دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي، عدنان بن ذريل، دمشق – 1973.
- شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1977.
- الشعرية ، تزفيتان تودوروف، ترجمة ، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر – المغرب، الطبعة الأولى – 1987م.
- شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس اوسبنسكي ، ترجمة ، سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية – 1999.

- شكسبير معاصرنا، يان كوت، ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات وزارة الثقافة والفنون – الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1979.
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك، ترجمة، عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ، دار الرشيد للنشر، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1981م.
- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى – 1992.
- عالم حنا مينه الروائي، محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد، دار الآداب – بيروت ، مطابع دار الغد، الطبعة الاولى – 1979.
- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، ترجمة ، نهاد التكرلي، مراجعة، فؤاد التكرلي، د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى ، بغداد – 1991.
- عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، د.أفنان القاسم، عالم الكتب – بيروت، الطبعة الأولى – 1984م.
- علم المسرحية، الاردس نيكول، ترجمة، دريني خشبة ، مراجعة، علي فهيم، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية.
- علم النفس الفلسفي ، تأليف، جي. ف. دونسيل، ترجمة ، سعيد احمد الحكيم، دار الشؤون الثقافية العامة – العراق، الطبعة الأولى – 1986م.
- علم النفس في الحياة المعاصرة، د. عبد الرحمن محمد بدوي، دار المعارف– مصر، 1966م.
- علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، دار المعارف – القاهرة، الطبعة الثانية – 1981.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى – 2001.

- فلسفة هيجل، ولتر ستيس ،(المجلد الثاني – فلسفة الروح)، ترجمة د. امام عبد الفتاح امام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية – 1982.م
- فن الإقناع، دراسة لست روايات، لارس هارتفايت، ترجمة ، سهيلة اسعد نيازي، مراجعة – جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1988.
- فن الرواية، كولن ولسن، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1986.
- فن الشعر، هيغل ، ترجمة – جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1981.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت – لبنان، مطبعة سميا، الطبعة الخامسة– 1966.
- فن المسرح ، اوديت اصلان، ترجمة د. سامية احمد اسعد، الجزء الاول، مكتبة الانجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، 1970.
- فن المسرحية، فردب. ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، ترجمة، صدقي حطاب، مراجعة ، د. محمود السمرة، دار الثقافة – بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك، 1966.
- في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، الطبعة الأولى – 1989.
- القاص والواقع مقالات في القصة والرواية العراقية، ياسين النصير، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية ، مطبعة دار الساعة، بغداد – 1975.
- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع العاني،منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2000 .

- قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، الدكتور – محمود الربيعي، دار المعارف – مصر، 1974.
- قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، د– جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1985.
- قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي (حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم)، تأليف – ِول ديورانت ، ترجمة، د. فتح الله محمد المشعشع.
- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث (من أوائل القرن العشرين الى قيام الحرب العالمية الثانية)، د. عبد الحميد إبراهيم، دار المعارف – مصر، الطبعة الأولى – 1973م.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، تأليف م.ب. باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة، د. حياة شرارة. دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى – 1986م.
- قضايا في الأدب والنقد (رؤية عربية، وقفة خليجية)، د. ماهر حسن فهمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، قطر – الدوحة ، 1986.
- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ (دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية)، نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية– 1975م.
- قواعد النقد الأدبي، لاسل آبر كرمبي، ترجمة، محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، الطبعة الثانية – 1986.
- كتاب ارسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة ،د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – 1967.
- الكوميديا والتراجيديا، مولوين ميرشنت، كليفورد يتش، ترجمة، د.علي احمد محمود، مراجعة، د.شوقي السكري، د.علي الراعي. عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني الثقافي والفنون والاداب – الكويت، 1979م.

- المآسي الثلاث (هملت ، روبسبير ، السيبيادس) دراسات نفسية، د.يوسف احمد طه، مطبعة الرابطة.
- المأساة ، كليفرد ليج، ترجمة، د.عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الأول، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – العراق، 1982م.
- المأساة في الأدب، د. صالح الرزوق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 1992.
- مبادئ النقد الأدبي، تأليف، أ.أ. رتشاردز، ترجمة، د. مصطفى بدوي، مراجعة د.لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر – 1963.
- محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي (المأساة اليونانية)، د. علي الزبيدي، الجزء الأول، مطبعة الجامعة، بغداد – 1971.
- مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد – 1987.
- المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأسوية، الدكتور – أنطوان معلوف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1982م.
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، الدار التونسية للنشر، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة – 1986م.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة ، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد ،دار توبقال للنشر (مشروع النشر المشترك).
- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة، غازي درويش عطية، مراجعة، د.سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996.

- المرأة الانموذج في الرواية العربية الحديثة، شمس الدين موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، – مصر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الثانية – 1988.
- المرأة في القصة العراقية ، شجاع مسلم العاني، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، الطبعة الثانية – 1986م.
- المسرح والوجود، هنري كوييه، ترجمة، د. نزار صبري ، مطبعة الفنون.
- المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس ، ترجمة، فريد مدور، دار الكتاب العربي، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك، 1965م.
- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، الطبعة الثانية ، مكتبة الانجلو المصرية – مصر ، 1957 .
- مشكلة الإنسان، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر – دار مصر للطباعة.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر (كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية)، فاضل ثامر، منشورات وزارة الاعلام، العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1975.
- معجم علم الاجتماع، دينكن ميشيل، ترجمة، د.احسان محمد الحسن، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – العراق ، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1980م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الاولى – 1985م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت – 1979.
- معجم المصطلحات اللغوية والادبية، د. علية عزت عياد، دار المريخ للنشر، الرياض – 1984م.

- المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية)، جورج سالم، اتحاد الكتاب العربي، دمشق – 1973م.
- المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي احمد، القاهرة، المطابع الاميرية – 1967.
- مقدمة في نظرية الادب، د– عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة – 1989م.
- الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة، د. جمال شحيد، معهد الانماء العربي – بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس ، بيروت ، الطبعة الاولى – 1982م.
- المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، غالي شكري، دار الثقافة العربية للطباعة، الطبعة الاولى – 1964م.
- منهج الواقعية في الابداع الادبي، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.
- موجز تاريخ النظريات الجمالية، تأليف، م. اوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا، تعريب، باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت – 1975م.
- الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، محسن جاسم الموسوي، منشورات وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية ، 1975.
- نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم (دراسة اكاديمية شاملة)، د. علي شلق، دار المسيرة – بيروت، الطبعة الاولى – 1979م.
- نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن، ترجمة، د.حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية – 1998م.
- نظرية الأدب، اوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة، د.حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي – 1972م.

- نظرية الادب، عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، ترجمة، د-جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – الجمهورية العراقية ، 1980م.
- نظرية البنائية في النقد الادبي ، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الثالثة – 1987م.
- نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، جيرار جينيت واخرون، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الطبعة الاولى – 1989م.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة، ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الابحاث العربية، الطبعة الاولى – 1982م.
- النقد الادبي، تاريخ موجز النقد الحديث ، ويليام. ك. ويمزات ، كليث بروكس، ترجمة، د. حسام الخطيب، محيي الدين صبحي، الجزء الرابع، مطبعة جامعة دمشق – 1976.
- النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مطبعة نهضة مصر – القاهرة.
- الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام (1939 – 1967)، د.ابراهيم حسين الفيومي، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان، الاردن – 1983م.
- الواقعية اليوم وابدا، بوريس بورسوف، (لم يذكر اسم مترجمه)، منشورات وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1974.
- الوجه الآخر (قصص فؤاد التكرلي) دراسة نقدية، علي عبد الحسين مخيف، الموسوعة الصغيرة (256)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1986.
- الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، غيورغي غاتشف، ترجمة، د.نوفل نيوف، مراجعة، د. سعد مصلوح ، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت، مطابع السياسة ، الكويت – 1990م.

الدوريات

- اختلاف المكان واحتمالات السرد، مهند يونس، مجلة الاقلام، السنة (28)، العدد (6-5) ، 1993.
- استراتيجية التشخيص في النص المسرحي، عواد علي، مجلة الاقلام، السنة (24)، العدد (3)، اذار، 1989.
- الى اين تتجه سفينة جبرا؟ دراسة نقدية، غالب هلسا، مجلة الثقافة (مجلة الفكر العلمي التقدمي)، السنة (7)، العدد (10)، 1977، مطبعة دار الجاحظ للطباعة والنشر – بغداد.
- البيئة في القصة (مقدمة نظرية)، وليد ابو بكر ، مجلة الاقلام، السنة (24)، العدد(7)، تموز، 1989.
- تجربة نقدية موسم الهجرة الى الشمال، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد(1)، العدد(2)، 1981.
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة، حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق يصدرها اتحاد كتاب المغرب، العدد (9-8)، 1988.
- الجوقة عند اسخيلوس جنسيات مختلفة ومواقف متباينة، جبار صبري العطية، مجلة الثقافة (الفكر العلمي التقدمي)، السنة (7)، العدد (10)، 1977.
- الحوار... دراميا، بدري حسون فريد، مجلة آفاق عربية، السنة (18)، العدد (3)، 1993.
- حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة، د. محسن الموسوي، مجلة الاداب ، السنة (27)، العدد (12)، 1979،بيروت– لبنان.
- دراسة في مسرح اسخيلوس، عزيز الساعدي، مجلة الثقافة (الفكر العلمي التقدمي)، السنة (7)، العدد(10)، 1977.
- رحلة الكشف والاكتشاف، ماجد السامرائي، مجلة الجديد، ع(2)، 1994.

- شعرية الرواية (متاهة الاعراب نموذجا)، د. علي جعفر العلاق، مجلة دراسات يمنية، العدد (48)، 1992، صنعاء – الجمهورية اليمنية.
- صورة البطل في المسرح المعاصر، احمد العشري، مجلة افاق عربية، السنة (11)، العدد (3)، 1986.
- عبد الرحمن منيف روائيا، ندوة ثقافية في كلية العلوم، عرض ، د. جليل كمال الدين، مجلة الثقافة (الفكر العلمي التقدمي)، السنة (10)، العدد (1)، 1980.
- الفضاء في المسرح ، باتريك بافيس، ترجمة، محمد سيف، مجلة الاقلام، السنة (25)، العدد (2)، 1990.
- قراءة استطلاعية في اعمال ابراهيم الكوني، اعتدال عثمان، مجلة فصول، المجلد(16)، العدد (4)، 1998.
- القلق والتوتر واثرهما في الابداع عند الادباء، د. عبد علي الجسماني، مجلة كلية الاداب، جامعة صنعاء، العدد (18)، 1995.
- الكتابة والجسد، ثنائية الذاكرة والنسيان، د. عبد الله ابراهيم، مجلة عمان، العدد (36)، 1998.
- كم بدت السماء قريبة! مقاربة عصرية، د. احمد موسى الخطيب، مجلة البصائر، المجلد (4)، العدد (1)، 2000، تصدر عن جامعة البتراء.
- لقاء الحضارات في الرواية العربية، رجاء عيد، مجلة فصول، المجلد (16)، العدد (4)، 1998.
- مآسي سنيكا، المسرحية وتأثيرها في المأساة الاليزابيثية، ئي. اف. واتلنج، ترجمة، يعقوب افرام منصور، مجلة الثقافة الاجنبية، السنة (10)، العدد (1)، 1990.
- محطة السكة الحديد لادوار الخراط الحساسية واستخدامات المكان الادبية، د.صبري حافظ، مجلة الاقلام، العدد (12–11)، 1986.
- مدخل الى تحديد خطاب الرحلة العربي، سعيد يقطين، مجلة الاقلام، السنة (28)، العدد (6–5)، 1993.

- النخلة والجيران، د. سعاد محمد خضر، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (9)، 1969.
- وظيفة الجنس في قصص يوسف ادريس، د. سامي بدراوي، مجلة العربي، العدد (256)، 1980، الكويت.

الرسائل الجامعية:-

- تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد عبد الحسين الخزاعي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد – 1998م.
- التكوين الفني والفكري للبطل في المسرحية العراقية (نماذج مختارة)، يوسف رشيد السعدي، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد – 1997م.
- الرواية الدرامية في الادب العربي الحديث، باسم صالح حميد، رسالة دكتوراه ، كلية الاداب، الجامعة المستنصرية – 2000م.

Abstract

Throughout this study, the term “tragedy” has been used randomly on the different types of novel which led to the importance of differentiating them through the use of “tragic” and its characteristics. Then, we have been able to explain the tragedy in the modern Arabic novel and its relation to the existence of the tragic hero.

The result, of this study can be summarized as follows:
We have pointed at the rise of tragedy in the international novel in the middle of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century when we talked about the history of tragedy in drama. Then, in the first chapter we explained “tragedy in the modern Arabic novel” which couceutrates on demonstrating the economic , political and problems and on the disability of the tragic heroes to confront the circumstances and problems and defeat them. The center of tragedy in the novel is ambulant , i.e., the literary work might include more than one tragic character that display the different faces of the case. The end of the tragic character comes through its loss on the physical or spiritual level or even both, without leaving any track. Readers usually sympathize with the tragic characters without horror or pity, but with humble emotional participation in relation to the tragic end of the hero which leaves a complex sentimental impact to the reader especially with the end of the revengeful tragic hero.

In the second chapter , which is about “the tragic hero in the modern Arabic novel” , we have discussed the different arguments about the formation of the tragic hero who can be good or evil , taking into consideration that this character involves a kind of paradox in being on extremist because of the overstepping spirit. The tragic hero can be defined as “the hero who carries the overstepping spirit within his own ribs to achieve his aims and aspirations even if they are at the expense of his life. He has a sense of responsibility in his works, ideas , and contemplation’s . He is the identity which holds worries of people and mankind. Without the tragic hero, the tragedy cannot be achieved, in that it loses its glamour and becomes a dead letter.”

There are two types of tragedy: revenge tragedy and contemplation tragedy, each has its own characteristics in the formation of the tragic hero. Revenge tragedy is marked with 1) an unequivalent conflict between the two sides, 2) the tragic deed 3) the freedom in accomplishing the tragic deed 4) the end of tragedy and tragic hero. While the characteristics of the contemplation tragedy are 1) the inner conflict 2) the tragic contemplation and 3) the end of tragedy and tragic hero.

In the revenge tragedy, the tragic deed is violent, represented in committing a crime faces a force bigger than him, accordingly the end of the tragic hero is violent. Even if this reflects his loss but tragic hero and the will of mankind. While in the contemplation tragedy the nature of the inner conflict of the tragic hero is the trigger in practising the experience of tragic contemplation. This experience which is marked with mentality and spirituality maintains the principle of growth and development in the dramatic deed or action. The tragic hero lives as an extremist in ideas and visions regardless of being positive or relative until he adopts one of them. The end of the contemplative tragic hero is happy if he reaches the principle of tragic reconciliation and it might be less violent than the end of the revengeful tragic hero who ends with tragic agony.

The third chapter deals with the technical construction in the novel of tragedy which makes use of the modern techniques of strong telling and their constructive and technical hearty. It is characterized by its dramatic construction which takes a rising tone for the events. this gives it more concentration and sharpness in dealing with the main issue, which revolves around the tragic hero in tragedy unlike the other tragedies in which the events take a horizontal track and marked by the multiplicity of tragic characters in the literary work which the economic, political and social problems. the term coral characters is used with the minor characters which play the role of chorus in the modern Arabic novel. the dialogue of the tragedy is that of objectivity representing the view points of the tragic heroes who exchanges words that make feel their existence, their being, their ideas and their attitudes toward others. Also it is characterized

by acuteness, concentration and shortness, i.e, economy in drama. while the inner and individual monologue has a great dramatic role in tragedy in demonstrating the inner life and its richness which supports the outer life of the tragic hero specially in the contemplation tragedy. The dialogue in tragedy is characterized with ramification, explaining the issues that do not lead to the dramatic development and the energy day language is used rather than the story telling. The inner monologue is limited to demonstrating the inner life and the psychological suffering. The language of such a monologue is sedate, pouring and overflowing influenced by the poetic pictures that create familiarity in the story telling.

Concerning the time, we have two techniques: flashback and. Also we have mentioned the historical time and the real time for the events. Concerning the place, we are concerned with the place of the tragic dead and the nature of such a place, wide or narrow, and it has come parallel with the success of the tragic deed or its failure. Also we have emphasized the importance of places of shrines in the last scene of the novel and their, mental, objective and spiritual significance which are reflected on the dusting of the tragic hero. On the other hand we have dealt with the tame and normal places in the tragedies.

Tragedy and Tragic Hero in the Arabic Modern Novel

A Thesis Submitted by
Wasan Abdul Sada Joda Mohammad

To the Council of the College of Education for Women.
University of Baghdad as a Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Arabic and Arabic Literature.

Supervised By:
Professor : Dr. Shuja'a Al-Ani

1-**اسم الطالب** : وسن عبد السادة جودة الساعدي

2- **عنوان الأطروحة** : البطل المأساوي في الرواية العربية الحديثة (أطروحة ماجستير)

3- **الكلية والجامعة** : كلية التربية للبنات / جامعة بغداد

4- مختصر الرسالة او الأطروحة (الخلاصة) .