الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

الكليّـة: الأدب واللّغات

القسم: اللّغة والأدب العربي

مخبر التّوطين: الدّراسات اللّـغوية والأدبيّة

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطّور الثالث

الميدان: دراسات أدبيّـة الشّعبة: اللغة والأدب العربي

الاختصاص: أدب معاصر

من إعـداد:

حورية بن علوش

بعنوان

شعرية التَّحوُّل من المنجز الرّوائي إلى المنجز الدرامي – دراسة في نماذج مختارة -

بتاريخ: **2025/02/09** أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
السيد: قيدوم ميلود	أستاذ تعليم العالي	جامعة 8ماي 1945قالمة	رئيسا
السيد: موات نادية	أستاذ تعليم العالي	جامعة 8ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: خشاب جلال	أستاذ تعليم العالي	جامعة مساعديه محمد الشريف سوق أهراس	ممتحنا
السيد: حلاسي وردة	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: بدراوي عبد المجيد	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: **2025/2024**

بسم الله الرحمن الرحيم

الشّكر والتّقدير

أشكر الله عزَّ وجلَّ على نعمته

أتقدّم بشكري الخالص إلى كلّ من ساهم في هذا العمل، وإلى جميع أساتذة جامعة قالمة /كلية الآداب واللغات، وأخصّص الشّكر الخالص للأستاذة المشرفة "نادية موات" على كل المجهودات والتّوجيهات والمتابعة الدائمة التي تقدمت بها في هذا العمل، وأستاذنا الكريم جلال خشاب الذي كان داعما لهذا البحث، وشكري لأهلي ووالدي العزيز الذي كان سندا قويًّا لي.

الإهداء:

أهدي هذا العمل المتميّز إلى والديَّ الكريمين إهداءً خاصًّا

أبي "بلقاسم"

وأمّي "خديجة"

وإلى كل أحبتي وعائلتي الكريمة

إلى زوجي وابني الصغير "بلال"

رفيقة الدّرب "جميلة" .

مقدّمة

مقدمة

تُعَدّ الرّواية والمسرحيّة من أعرق الأنواع السرديّة في مجال الكتابات الأدبية، تجمعهما العديد من الخصائص كاعتمادهما على الحكاية، وارتكازهما على الحوار، والشخصيات والزمان والمكان، وغير ذلك من عناصر البنية السردية؛ غير أن الاختلاف بينهما يكمن في درجات توظيف هذه العناصر نفسها، وفي اعتماد المسرحية على جوانب أدبية، وأخرى غير أدبية تقنية، أو فنية كالديكور والإضاءة، والممثل، والمؤثرات الصّوتية وغيرها من العناصر التي تشكل خصوصيتها، وتخرجها من دائرة الأدب إلى دائرة الفن.

وشهدت الكتابة الرّوائية في مجال الأدب والفنون تداخلًا للأجناس الأدبية والفنون، معتمدةً على تقنيات ومناهجَ حديثة ساهمت في تطويرها وفتح المجال للتمازج مع الإبداعات الأخرى، ولقد توجهت التجربة الدرامية على وجه الخصوص نحو الكتابة الروائية كونها كتابة سردية يغلب عليها الطابع الدرامي لتكون المنطلق نحو نص جديد مختلف، ويثبت تاريخ الأدب والفن أنّ المسرحيّة استفادت من الرّواية في حقب كثيرة، فلجأ الكثير من المسرحيين إلى نصوص روائية، اقتبسوها كليا أو جزئيا مؤسسيين لشعرية مسرحية تقوم على العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق (النص المقتبس، والنص المقتبس منه)، حيث تندرج تحت هذه العملية تسميات كثيرة منها: الاقتباس والمسرحة والإعداد... إلخ، رغم ما بينهما من فروقا.

يفتح التحوّل المسرحي من الرّواية آفاق بين النّص المقتبس والمقتبس منه، حيث يتولد نص جديد يتخذ من النص الأول عنوانا أو حكاية أو شخصية، أو رؤية، ويتجاوزه لينفتح على عوالم جديدة تعكس مرجعيات صاحبها الفكرية، وتترجم من واقعه دينا وسياسة، ومجتمعا وأخلاقا، وثقافة.

ويتّـضح التباين ما بين الكتابة الركحية أو السينمائية والأدبية كون الكتابة الركحية عبارة عن كتابة بصرية، تميل إلى كل ما هو مجسد ركحيا أو يمكن تجسيده، بينما الكتابة الأدبية عبارة عن حديث الأديب لنفسه أو لغيره، بغرض التأثير في القارئ بترجمتها لمشاعر وانفعالات وتخيلات الكاتب مستعملا فيها الأسلوب الإبداعي واللغوي الرفيع لجذب القارئ.

ويُعَدّ النص الدرامي أول خطوة يعتمدها الإنتاج الركحي كنوع من أنواع الكتابة الدرامية التي يصاحبها وصف للمشهد والديكور والإضاءة وبعض المؤثرات الصوتية والملاحظات التي تصف حركات وتعبيرات الشخصيات على

الركح، وقد كان الخطاب الروائي خطابا مركبا بالنظر إلى ما يتوفر عليه من مكونات نصية وأخرى غير نصية أهلته ليكون المنهل الأول للكثير من التجارب المسرحية الناجحة.

ونجاح بعض الأعمال المسرحية المأخوذة من النصوص الروائية والسردية فتح المجال للخوض في هذه الحقل، وهذا يعود لندرة النصوص المسرحية والتأليف المسرحي من جهة؛ ولجاهزية النص الروائي من جهة أخرى يعاد صياغته وكشف جماليات جديدة في معالمه، كما أن الاعتماد على نجاح النص الروائي على صعيد الكتابات الأدبية أيضا من أسباب توجه التجربة الدرامية، كما أن هذا الإنفتاح على مختلف الفعاليات المسرحية والأدبية جعل المدونة النصية الدرامية تقوم بالاستثمار في العديد من النّصوص العالمية والمحلية، فكانت منطلقا لتحوّل الرواية من نص سردي إلى نص درامي، حيث وجدت هذه التجارب رواجا كبيرا في المسرح الحديث

وقد اتخذ الكثير من الكتاب الجزائريين على مستوى الكتابة الركحية النصوص الروائية الجزائرية التي تحتل الصدارة في الإنتاجات الأدبية سواء العالمية أو العربية مؤهلا لعملية التحوّل إلى نص درامي، ولا شك أن هذه الأخيرة تحتاج إلى معرفة عميقة بفن الدراما والمسرح واشتراطاته الأدبية والتقنية التي تسهم في تقريب الفن الأدبي إلى الفن المسرحي.

ومن النّصوص التي أثارت الاهتمام نص الكاتب الجزائري فتحي كافي الذي خاض فيه تجربة فريدة من نوعها في اعتماده على ثلاث نصوص روائية للكاتب مالك حداد "**ليس لرصيف الأزهار من يجيب، سأهبك غزالة، التلميذ والدرس**"، وتحويلها إلى نص درامي بعنوان "**هارمونيكا**" حيث برع هذا الكاتب في جمع ثلاث نصوص روائية في نص درامي واحد من أجل توجيهه إلى الإنتاج الركحي، إذ استطاع أن يجمع بين كل عناصر البناء للروايات الثلاثة ما تزخر به من قيم جمالية وتعبيرية وموضوعاتية تؤهلها بامتياز لإعمال طرائق الاشتغال الفني والدّرامي، ليعيد تقديم نصا دراميا جديدا وإنتاجه ركحيا عالج فيها موضوعات الروايات الثلاثة ليجعل منها موضوعا جديدا موجه للكاتب الروائي كمتغير في النص الجديد، ولم تكن هذه تجربته الأولى في عملية تحويل النصوص الأدبية إلى نص درامي فقد كانت له أعمال سابقه مأخوذة من نصوص سردية غربية وعربية.

وانتخبنا هذا النص ليكون نموذجا للدراسة في بحثنا الموسوم ب "**شعرية التحوّل من المنجز الروائي إلى المنجز الدرامي - دراسة في نماذج مختارة –**"

حيث يطرح هذا البحث إشكاليّة رئيسة هي:

فيمَ تجلت شعرية التحوّل بين المنجز الروائي والمنجز الدرامي، أو هل كان المنجز الدراميّ رجع صدى للمنجز الروائي؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات نوجزها فيما يأتي:

- ماذا أضاف الكاتب فتحي كافي في نص "هارمونيكا"، إلى روايات مالك حداد؟
- ما مدى تعبير نص هارمونيكا على نصوص مالك حداد؟
- هل كانت الرواية أرضا صالحة لانبعاث نص جديد من داخلها في مجال جديد يختلف عن المقروء؟
- وهل حافظ النص الدرامي على عناصر النص الروائي على مستوى الشكل الرؤى الفكرية للكاتب الروائي؟
- هل استطاع الكاتب أن يجسد رؤيته الجديدة ضمن الرؤى الموجودة في النصوص الرواية؟

أهداف البحث:

وقد جاء البحث ليحقق جملة من الأهداف نذكر منها:

1/ تسليط الضوء على فاعليّة التحوّل من المنجز الروائي إلى المنجز الدرامي.

2/ إبراز قدرة الاقتباس على إعادة تشكيل رؤية جديدة للنص المقتبس منه.

3/ التّأكيد على أهمية الاقتباس في تحويل النصوص، وإعادة إنتاج نص جديد.

4/ إبراز قدرة الرّواية الجزائريّة على التلون والتّشكل في النص المسرحيّ.

أسباب اختيار الموضوع:

يمكن تقسيم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار الموضوع إلى أسباب ذاتية، وأخرى موضوعية

أما الأسباب الذاتية فتمثلت في:

رغبتي في دراسة الرّواية الجزائرية وروايات مالك حداد تحديدا.

تعلقي بالمسرح، ورغبتي في اكتشاف هذا العالم.

إعجابي بتجربة الفنية التي تنقل الرواية من مجال الورقة والكتابة إلى المشاهدة والتجسيد في مجال المسرح

وأما الموضوعية، فتتمثل في:

أنّ الموضوع كان من اقتراح المشرفة بتزكية لجنة التكوين

وكذلك قلّـة الدّراسات في مجال النّص المسرحي والاقتباس المسرحي تحديدا، كما شكلت روايات مالك حداد عملا أدبيا يستحق الدّراسة، كما أنّ نص هارمونيكا يبعث على المساءلة؛ ويمثل شاهدا على التحوّل الإبداعي.

وللوصول إلى أهداف البحث والنتائج المرجوة منه اعتمدنا المنهجين الاثنين؛ المنهج السيميائية والمنهج الوصفي، وهو ما يخدم طبيعة الدراسة المنتهجة من تحديد الملامح للنصوص السردية والنص الدرامي، وتحديد العلامات السيميائية الدلالات الإيحائية التي تتخلل أغوار النصوص.

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى ثلاثة فصول، فصل نظري وفصلين تطبيقيين تتصدرهم مقدمة ومنته بخاتمة تحمل أهم النتائج التي وصلنا إليها عبر البحث.

عنونت الفصل الأول بعنوان: **'التحول بين تداخل الأجناس واختلاف المصطلح'**، محتويا بداية على مسألة تداخل الأجناس الأدبية، ثم أدرجنا البدايات الأولى للرواية وعلاقتها بالملحمة لننتقل إلى علاقة النص الروائي بين النص الدرامي والمسرحي متجهين إلى تحديد مصطلح التحوّل بين المصطلحات الثلاثة (اقتباس، مسرحة، إعداد)، أندري لا لاند (موسوعة فلسفية).

أما الفصل التطبيقي الثاني عنونته ب: **'شعرية الرؤى ما بين النصوص الروائية والنص الدرامي'**، تناولنا فيه التحوّل على مستوى الشكل والعنوان ثم انتقلنا إلى الرؤى الفكرية بين نصوص مالك حداد والنص درامي "هارمونيكا" نختمه بتتبع التحوّل على مستوى الشخصيات والعلامات السيميائية لكل عنصر مع الوصف.

أما الفصل الثالث كان حول: **'التحوّل على مستوى المكان والزمان وجمالية النهايات بين المنجزين'**؛ حيث تم تحديد الفضاء والزمان ليتحدد من خلالهما المتغير على مستوى النص الجديد، لننتقل إلى النهايات على مستوى النصين.

وسيكون الاهتمام بالمنجز الروائي والدرامي هدفنا على حد سواء، وهذا يعني التعمق في التحليل القراءة داخل الخطاب السردي والدرامي معا والتوصل إلى المصطلح الأدق لعملية التحّول وإلى تحديد أهم العناصر التي حافظ عليها النص الدرامي وأهم التغييرات التي أضيفت للنّص الجديد، وإلى فهم الفروق الكتابية بين النّصين.

أهم المصادر والمراجع المعتمدة:

اعتمدنا في بحثنا هذا على العديد من المصادر المتنوعة العربية منها والغربية في تحليل والدراسة وتحيد المصطلحات نذكر أهمها:

كتاب أبو حسن (حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، والتأليف)، بسام قطوس (كتاب سيميائية العنوان)، حميد حميدان (كتاب بنية النص)، سعيد يقطين (تحليل الخطاب)، ارسطو (فن الشعر)، زفيتان تودوروف (نظرية الأجناس الأدبية).

الدّراسات السابقة:

اعتمدنا في دراستنا على بعض الدراسات السابقة، التي كانت لنا معينا في طرق غمار هذا الموضوع، نذكر منها: دراسة في المسرح المصري، الذي تناول فيه ظاهرة الاقتباس ليحي حقي، أما سارة طمين فقد استخدمت مصطلح المسرحة أيضا في عملها بعنوان مسرحة الرواية الجزائرية "أنثى السراب لوسيني الأعرج"، حيث تركز على مسرحة الرواية إلى العرض مباشرة وإلى السينما والفيلم كخطوة نهاية للتحوّل

أما بالنّسبة لتحديد المصطلح فنجد كتاب حيرة النص بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف لدكتور أبو الحسن سلامة الذي ركز على تحديد مفهوم المصطلحات المذكورة، كما نجد دراسات بحثية منشورة حول فكرة المسار البحثي.

وأسأل الله عز وجل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، ويجعلنا ممن يعظمون النعم وإن دقت، ويجعلنا ممن يعظمون عطاءك وإكرامك واِجعلنا لك من الشاكرين.

الفصل الأوّل: التّحوّل بين تداخل الأجناس واختلاف المصطلح

الفصل الأول: التّـحول بين تداخل الأجناس واختلاف المصطلح

أوّلا: تداخل الأجناس وتقارب الفنون:

1. النظرية الكلاسيكيّة
2. النظرية الحديثة
3. تداخل الأجناس والأنواع الأدبية
   1.3. مفهوم الاصطلاحي للتداخل
   2.3. التداخل حسب الشكل
4. مسألة الأجناس بين النقاء والتداخل:
   1.4. المفهوم الاصطلاحي للجنس
   2.4. الفروق بين الأجناس والأنواع

ثانيا: تطور الكتابة الروائية وعلاقتها بالملحمة

1. المفهوم الاصطلاحي للرواية
2. علاقة الرواية بالملحمة

1.2 التّداخل بين الرواية والملحمة

ثالثا: الرّواية بين النّص الدّرامي والنّص المسرحي

1. التّداخل في الرّواية بين النّص الدّرامي والنّص المسرحي
   1.1. الرّواية والنّص الدرامي
   2.1. الرّواية والنص المسرحي
   3.1. علاقة الرواية بالمسرح

2. آليات التحول في النص الروائي بين (الاقتباس، الإعداد، المسرحة)

1.2. الإعداد

3.2. المسرحة

3.2. الاقتباس

أوّلا: تداخل الأجناس وتقارب الفنون:

تمهيد:

يأخذنا البحث في نظريّة تداخل الأجناس الأدبيّة إلى التعاقب الزمني في الرؤى النقدية، والتي كانت مرتبطة كل الارتباط بالطرح الأرسطي، المتأثر بالتصنيف الأفلاطوني الذي اتبعه أرسطو ووضع على إثره أسس لنظرية الأجناس الأدبية بتصنيفه الشعر على أساس مبدأ المحاكاة وقد حرص أرسطو أن يبين كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر، من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع "[1]

وقد حددت المقاييس الأرسطية نقاء النوع، وهي الفكرة التي تبنتها المذاهب بعد ذلك، كما تنوعت دراسات الباحثين واجتهاداتهم لتعرض لنا قضية الأجناس الأدبيّة انطلاقا من آرائهم المتعددة حيث يلاحظ تغيير مفهومها ما بين بين القديم والحديث مع محاولة تتبع معايير النظرية حسب كل مذهب في هذا الجزء:

1. النظرية الكلاسيكية:

تتصل المرحلة الكلاسيكية بالآداب اليونانية القديمة التي أرست الحدود ما بين الأجناس حيث بقيت آراءها قائمة لمدة من الزمن، إذ تعود إلى الفيلسوف اليوناني الذي يعتبر أول من وضع فكرة التجنيس للآداب ثم يليه تلميذه أرسطو الذي وضع التقسيمات الثلاثة في كتابه فن الشعر واستمر هذا التقسيم حول الأجناس، حيث" كانت الأجناس بالنسبة لهذين القرنين شيئا موجودا حيّا، وكان الاعتقاد أن الأجناس الأدبية لها حدودها، وأنه

[1] شكري المجيد زراقط، الأنواع الأدبية (بين تتداخل الأنواع وتمييز النوع)، مج01،المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،2003: ص:882.

يجب البقاء على هذا التحديد، هي عقيدة عند الكلاسيكيين في القرن السابع والثامن عشر"[1]كما تذهب إلى الفصل التام فضلا عن قيامها على نقاء النوع.

وظلت هذه النظرية قائمة حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر، إذ تعدّ هذه الفترة المرحلة الأولى التي مرت بها نظرية الأدب، وقد اتجه التقنين إلى" النقد الفني العلمي متخذا من الآداب القديمة المثال الذي يُحتذى فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف الأجناس الأدبية وأن يدعو الكتاب للسير عليها وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بملغ إتباعهم القواعد"[2] أي كل نوع له صفاته وخصائصه التي يتميز بها وأدواته ومواده التي يبنى بواسطتها عالمه الأدبي أو متنه وبهذا يمكننا الجزم على صلاحية القواعد التي وُضعت حسب التكوين البنائي لنصوص الآداب القديمة و يمكن إخضاع النصوص الأدبية الحديثة والإبداعات التي ظهرت عبر ومكوناتها البنائية أم أن إخضاع النصوص الجديدة لقوانين نصية قديمة أن خللا في الإنتاج الأدبي ويكبل المبدع.

ولقد ذهب ريني ويليك (renéwalic) في رأيه إلى مخالفة التوجه السابق حيث يقول "النظرية الكلاسيكية تنظيمية وإشادية وإن كانت القواعد التي تقوم عليها تنطوي على الوصايا السخيفة؛ فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يُفصل بينهما ولا يسمح كليا بالامتزاج، وهذا والمبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس"[3] ولعل ريني وليك أصاب في وصفه لهذه القواعد التي تحدد آفاق الإبداع بقواعد حتمية علمية من غير الممكن تطبيقها على مجال يستعمل فيه الخيال.

---

[1] ريني ويليك أوستن أرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص:18.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، دار النهضة، القاهرة، مصر ،2004، ص:29.

[3] ريني ويليك، نظرية الأدب، ص:326.

ولعل النّظرية الكلاسيكيّة كانت تساير الفترة الزّمنية مقيدة بنظم وقوانين حتمية جعلتها مرآة عاكسة لواقع اجتماعيّ كانت فيه الطبقة النبيلة والطبقة الكادحة لا يمكن الجمع بينهما، فكان إلزاميا أن يكون حال الأجناس الأدبية ولكنّه لا يمكننا فرض هذه القواعد والأسس النقدية لتلك الفترة على حقبة زمنية أخرى لها تغييرها ومعطياتها، ولكن يبقى الإيجابي لهذه النظرية في تحديدها لمكوناته ومعاييره وأساليبه وصيغه كل جنس والكشف عن الجانب الجمالي فيه، ولقد ظلت هذه النظرية قائمة إلى غاية القرن ثامن عشر حيث بدأت بواكير نظرية جديدة تخالفها وتنبّئ ببداية مذهب جديد.

2. النظرية الحديثة:

ظهر المذهب الرومانسي على أنقاض المذهب الكلاسيكي في مطلع القرن التاسع عشر حتى منتصف هذا القرن، فهو يميل إلى زحزحة عدة مفاهيم لتمازج الفنون وتداخلها، كما سعى "تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع"[1] ويمكن القول إنّ الثورة الأدبية ضد نقاء الأجناس والمطالبة بتمازج وتحرير المؤلف، والخروج عن الحدود والقوانين التي تمنع إبداعه، وهي انعكاس للواقع الذي ثار ضد العبودية والإقطاعية، وهذا يتطلب خرقا لكل الحدود والقيود ويعتبر فكتور (hygo) (1802-1885) أكثر الرومانسيين تحمس تألق الفني وجماليته التي يحدثها بهذا التآلف من النثر إلى الشعر والمسرح و التّماهي وفسخ الحدود واختراقها.

وأما ومن منظور ريني وليك الذي يراها "نظرية وصفية لا تضع حدا لتعدد الأنواع التقليدية والممكنة كما أنها لا تضع القواعد للكاتب وهي تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج، وأن الأنواع يمكن أن تقام على

[1] كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر:عبد العزيز شبيل ،ط1، منشورات نادي جدة الأدبي، السعودية،1994، ص:8.

أساس من الشّمولية وأيضا على أساس من النقاء، وبدلا من تأكيد الفروق بين نوع وآخر "[1] يعني أنها نظرية تدعو للتمازج دون حدود، ولكن التمازج الكلي للأجناس وإلغاء كل الحدود يجعل الكتابات الأدبية تفقد مميزاتها وخصوصية كل جنس و"كثيرا ما نسمع البعض يتحدثون بخصوص الإنتاجيات الأدبية عن رفعة هذا الجنس ومواصفات هذا الجنس الآخر عن قيود هذا، وتحرر ذاك فالتراجيديا تحرم ما تبيحه الرواية والأهزوجة، تتقبل ما ترفضه القصيدة الغنائية، وهلم جرا..."[2]

وبهذا وضع قواعد معينة لتداخل الأجناس دون أخرى ووضع شروط لهذا التمازج لتحافظ على خصوصية كل جنس، يجعل إمكانية التّداخل في حدود لا تضيع فيها خصوصية الإبداع ، وهو ما تجنبه الرومانسيون أي فكرة التفريق بين جنس أدبيٍّ وآخر لخلق نتاج فني خارق يحمل جمال الطبيعة في تكوينها ويشبهها في تمازجها وتكاملها.

ولقد أثبتت الحقيقة الأدبية عبر العصور أن الجنس الأدبي ليس معطى ثابتًا وأن الإبداع يصبح هو محور العلاقة التداخلية بين الأجناس الأدبية إذ تحدث المتغيرات الفكرية والاجتماعية تأثيرًا على مستوى الأجناس وتعالقها، والحديث عن الجنس الأدبي لا يمكن إخراجه عن المجال الفكري الإنساني، الذي يساهم في تغيير المفاهيم والمعطيات، وهذا الفكر يؤثر في تحويل طريقة الإبداع وميزة التّداخل والتغيير الذي يحدث من عملية التحول بين الأجناس الأدبية.

---

[1] المرجع السابق،ص:326.

[2] ينظر: Victor hugo, ruyblas , bom fanti , milan , 1838

3. التداخل الأجناسي والأنواع الأدبية

جاء تداخل الأجناس الأدبية نتيجة للتطور الذي مرت به الأجناس وهو يعد أمرا قديما على المستوى النقدي والأدبي وقد نتج عن هذا التداخل أجناس جديدة لم يكن يعرفها الأدب وفي هذا الجزء نحاول أن نعطي مفهومًا لعملية التداخل وأهم الآراء النقدية التي حاولت تتبع هذه المسألة النقدية.

المفهوم الاصطلاحي للتداخل:

يعرّف الجرجاني التّداخل في كتابه التعريفات أنه "عبارة عن دخول شيء في شيء آخر بلا زيادة حجم هو مقداره، وعليه فإنّ التّداخل هو دخول الأمور يبعضها البعض بلا زيادة ولا نقصان" [1].

والمعنى هنا هو التشابك فيما بينها وفيما توافق النوعان دون تأثير أحد على الآخر أي كل جنس يحتفظ بخاصيته وتكوينه وتقول بسمة عروس: "هو صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنماطها وأنواعها وأشكالها من أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات دالة على الجنس الآخر أو دالة على الأجناس العرق الذي نظم جملة من الأجناس" [2] والقصد هنا أن التمازج بين الأجناس الأدبية لا يتم إلا من تفرع واحد للأنواع الأدبية، وبهذا الشرط هي تمنع نجاح تداخل الفنون والآداب فيما بينها ولكن هناك الكثير من التجارب الفنية والأدبية الناجحة والتي لا تخضع لهذا الشرط ومنها الفنون التشكيلية والرواية.

---

[1] علي محمد السيد الجرجاني: معجم التعريفات، قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضلة الامارات، دبي، د.ت، ص:49.

[2] المرجع نفسه، ص: 147.

كما نجدها تذهب في قولها: "إنّ القول بالتداخل بين الأجناس الأدبية هو الصورة المكملة لنقص الأنواع والتصنيفات، لكننا نلمس عند النقاد العرب بتمايز الأنواع والأجناس والفروع أحيانا ليبدو بيان مراتبها من بعضها البعض على أن القناعة الراسخة تظل في نظرنا متمسكة بميوعة الحدود بين الأجناس ودخول بعضها في بعض و قدرة الكاتب المبدع من خلال التصرف في اللغة والأساليب والخروج بها من حال إلى حال وتغير منزلتها" [1]

بمعنى التداخل بين الأجناس ليس سوى نقص في النوع ، لذلك نجد التداخل بين الأجناس الأدبية فيما بينها هو التّكامل ويمكن تمييزه، ويذهب تزفيتان تدوروف إلى نفس الرأي بقوله " بديهي أن جنس يمكن أن يختص بعدد يقل أو يكثر من المميزات، وأنه من أجل ذلك بعض الأجناس يحتوي البعض الأخر "[2] .

أما التمازج ما بين الأجناس على حد القول ليست سوى فكرة راسخة تؤمن بقدرة المؤلف على تمييع الحدود وهذا عكس ما يقوله الواقع الإبداعي حيث استطاع الكثير من المبدعين تمييع الحدود بين الأنواع والأجناس بإبداعات خلاقة وناجحة في مجال الفنون والآداب، طبعا مع الحفاظ على الخصائص وتغيّر من منزلة العمل الإبداعي للأفضل، لكن هذا لا ينفي وجود تجارب تُنزل من مكانته العمل.

وضمن ما ورد نلاحظ أن التداخل الأجناسي لم يأتِ اختياريا أو متعمدا إنما نتيجة لخصائص جنس معين ومميزات ظهرت مع التطور الأدبي تدلّ على وجود مواطن تداخل لا محال تجمع ما بين الأجناس "بوصفه ظاهرة

[1] بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، د.ط، مؤسسة الإنتشار العربي ،بيروت ،2013، ص: 173.
[2] تزفيتان تدوروف، نظرية الأجناس الأدبية، تر: د.ع الرحمن بوعلي، ط1، دارنينوى، سورية، 2016، ص:12.

متجذّرة في الكتابة يطلق عليها تداخل النصوص أو ما يعرف بالتناص"[1] أي أنه " تمازج يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة وهو نوع من التعالي النصي الذي يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها "[2] .

كما تعود لقدرة المؤلف على الإبداع الخلاق والتمكن من التحكم في خلق التكامل بين الأجناس لإظهار جمالية العمل الإبداعي الجديد بلمسة مختلفة تحمل خصائص الجنسين، حيث يطال جماليات كل جنس ويجمع بينهما في تكامل وتلاحم فريد.

1.3 التّداخل حسب الشكل:

شكل الأول: إن التداخل الذي ترفضه طبيعة الأدب يبين القيمة الحدودية لجنس عن غيره حيث "نستطيع أن نقول إن نصا قصصيا قد استعان بعناصر مسرحية فإننا مازلنا نتعامل معه بوصفه قصة "[3] وهو ما يكشف عن وجود التداخل بين القصة والمسرح لا يفقد القصة خصوصياتها الأدبية والنوعية وهذا النوع من التداخل لا يكون مقصودا من قبل المؤلف للنص.

الشكل الثاني: وهذا الشكل من التداخل يكون متعمدا من قبل المؤلف للاتساق والتغيير والخروج عن النمطية المعتادة في الكتابة" ويمكن أن نلحظ ذلك في كتابات الرواية والقصص بأشكال نوعية من التراث السردي، كالمقامات والرحلات والسير وهذا النوع محتفظ بخصوصيته النوعية بسبب بقاء العنصر النوعي مهيمنا"[4].

---

[1] فاتن غانم فتحي، تداخل الفنون في الخطاب النسوي: شعر بشرى البستاني نموذجاً، ط1، دار فضاءات ، عمان 2015، ص:18.

[2] جيرار جينات، مدخل لجامع النص،تر:عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص:91.

[3] ينظر،حسن دخيل الطائي، تداخل الأنواع الأدبية النشأة والتطور، مجلة العلوم الإنسانية كلية التربية،العدد16،جامعة بابل،2013، ص:52.

[4] المرجع نفسه، ص:53.

4. مسألة الأجناس بين النقاء والتداخل:

1.4 المفهوم الاصطلاحي للجنس:

لقد كانت البدايات الأولى لمصطلح الجنس مع أفلاطون وأرسطو وبدأ التأسيس له وتحديد مفهومه مع ظهور نظرية التداخل، وقد ورد مصطلح الجنس في عدة مصادر عربية قديمة منها كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري حيث يقول محمد غنيمي هلال في هذا "إنّ النقّاد على مر العصور وظفوا الأدب على أنه أجناس أدبية منذ كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ولا يزال النقاد في الآداب المختلفة ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناس أدبية أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها حسب بنيتها "[1]

مما يلاحظ أن النقاد العرب القُدامى حرصوا على تحديد الجنس وحدوده التعريفية في الوقت الذي بدأ فيه التنظير اليونان لهذا المصطلح.

كما أشار أبو الهلال العسكري إلى أجناس الكلام حيث قال" أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[2] ؛ قسم الناقد الجنس الأدبي إلى ثلاث تقسيمات الشعر والرّسائل والخطب ولكن التأليف الأدبي لا يحتوي فقط على هذه الأنواع، هناك السير والمقامات وغيرها، كما أن تصنيف الأجناسي هنا خص جانبا وتجاهل جانبا من الكتابة الأدبية مما يعد إنقاصا من القيمة الفنية لأسلوب الكتابة ونوعها وإلغاء الوجود الإبداعي فيها.

أما الآمدي فيرى أنه" عبارة عن أعم الكليّين، مقولين في جواب ما هو كالحيوان بنسبة للإنسان"[3] وفي هذا القول جعل تصنيف الجنس حسب الكل الغالب بين كل جنسين يشتركان في الصفات والغلبة للجنس الأعم.

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،ط5، دار الثقافة، بيروت، 1987، ص:13.

[2] أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد أيمن الخانجي،ط1، مطبعةمحمود بيك، مصر، ص:102.

[3] سيف الدين الآمدي، المبين في شرح الألفاظ الحكماء والمتكلمين، تح: حسن محمود الشافعي،ط2، مكتبة وهبة، 1993، مصر، ص:73.

ولم يقتصر تحديد مصطلح الجنس على العلماء القدامى بل استمر حديثا في النقد العربي ،حيث يرى الناقد محمد مندور في كتابه الأدب وفنونه " أن الجنس والنوع مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلهم إلى عالم المعنويات وإن كنت أفضل لفظة فنون على اللفظتين السابقتين بأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز كله"[1].

أما جميل حمداوي فيعرف الجنس الأدبي بأنه "تعد مقولة (الجنس/ genre) مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعية الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنظيمية مثل المضمون، الأسلوب، السجل، الشكل،... وغالبا، ما يظهر ذلك، بشكل جلي، في عتبة التجنيس أو جهة التعيين التي تتربع وسط الغلاف "[2]

ويستخلص من هذا أن المصطلحان وضعا للتحديد البشري وانتقلا من عالم الأحياء إلى التصنيف في المعنويات أي الإبداعات والفنون، والملاحظ أنّ الرؤى النقدية للجنس الأدبي في مفهومها تهدف إلى تحديد الإبداع تبعا لقيمٍ جماليةٍ وفنيةٍ منظمةٍ ومحددةٍ تخضع لعدة معايير، وقد أخذ هذا المصطلح من عوالم أخرى ليوضع كتصنيف في عالم المعنويات، حيث رادف مصطلح الجنس الأدبي النوع الأدبي رغم أن الجنس أعم وأشمل كونه يتشكل من تراكمات نصوص تمتاز بخصائص أسلوبية.

أمّا في الطرح النقدي الحديث نجد العديد من الدراسات التي حاولت تحديد هذا المصطلح، حيث يشير معجم المصطلحات في تمييزه بين النوع والجنس كمصطلحين يصبان في معنى واحد" النوع أو الجنس تنظيم عضوي

[1] محمد مندور،الآداب والفنون،ط5، النهضة للطباعة،2006،مصر،ص:75.

[2] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، إشكالية الجنسين،ط1، مكتبة الشامل ، الرياض، 2016،ص:07.

لأشكال أدبية"[1]، وقوله أيضا "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية"[2]

أما غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن فيرى أنّ "الأجناس الأدبية هي القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة "[3] وبهذا احتل المتصور للجنس الأدبي على متن البحوث مكانة مرموقة في مجال الظواهر الأدبية، وقد عاد الاهتمام بهذا المجال بعد غياب طويل في الدراسات والتوجهات الأدبية العربية لماله أهمية في المجال النقدي حيث وجب تحديد المفهوم حيث أجمع معظم الدارسون تقريبا على مفهوم واحد يهدف إلى تحديد كل جنس وخصائصه.

2.4 الفروقات بين الأجناس والأنواع الأدبية:

أقامت نظرية الأجناس الأدبيّة مبادئها على مجموعة من التصورات والفرضيات، حيث اعتمد المؤلفون في استيعاب آليات كل نص بالاعتماد على قواعد وأعراف وصفية تقوم على عملية التفكيك والفرز والتصنيف حسب معايير وتعريفات محددة، وفضلا عن القدرات الإبداعية للمنشئ التي تميز العمل من غيره انطلاق من الهدف والرسالة التي يحملها العمل للمتلقي، حيث تستوعب الثقافة والتراث والإيديولوجيات وغيرها.

وتعدّ النصوص الأدبية المنطلق الأول لفكرة الأجناس الأدبية لا العكس بوصفها وبنائها، وعلى هذا يرى المنظر الروسي بوريس توماشوفسكي (tomashevsky Boris) أن الأجناس تقع في عدة مراتب مختلفة حيث

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002، ص:223.

[2] المرجع نفسه، ص:67.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار النهضة، 1998، مصر، ص:45.

يقول: "إنّ الأعمال تتوزع إلى أصناف كبرى وتتوزعّ بدورها إلى أنماط وأشكال وهذه الأصناف الكبرى تتوزع إلى أنماط وأشكال، بهذا المعنى، وبنزول سلم الأجناس ننتقل من الأصناف المجردة إلى التميّزات التاريخية الملموسة فقصيدة byronأقصوصة tchekhonروايةbalzac نشيد روحاني شعر شعبي بل وإلى النصوص المفردة أي أن ميزة العبقرية هي عدم الاعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس والقوالب والسعي إلى تحصيل النص المفرد"[1] يذهب الناقد إلى تحديد نوع الجنس لا يكون المنطلق الأول للكتابة تحت قواعد وقوانين إنما النص الإبداعي هو الذي يحدد نوعه حسب العناصر التي يمتلكها

ممّا يعني أنّ تحديد كل جنس وسماته بواسطة استراتيجياته الفنية والمعايير البنائية التي يصنف تحتها، وكذا وضع الأطر الخاصة بكل جنس ما يجعل له خصوصية، ومن منظور آخر فإن الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها في النص الواحد حيث يتضمن الخطاب الشعري الحوار والسرد، كما تحتوي المسرحية شيئا من الخطاب الروائي وكذلك انطواء الملمح المسرحي ضمن البناء القصصي مما لا يطرح حدودا ما بين الأجناس، مما جعل العديد من النقاد يتجاوزون مصطلح الأجناس الأدبية إلى اصطلاحات كالنص والخطاب لفتح مجال أوسع.

ويعد تزفيتان تدوروف من أبرز المعاصرين الذين خاضوا في نظرية الجناس الأدبية والذي يعتمد المقياس البنائي دون أن يتغاضى عن المعطيات التاريخية والمضمون، حيث يُعرِّف الجنس الأدبي"بأنه مجموعة من الخصائص تتصل بالكيان البنيوي لكل جنس أي إلى خصائص استدلالية أو إنها تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الأدب تتيح لها أن تصبح ظواهر تاريخية"[2] وهو أن الأجناس الأدبية ترجع كلها إلى عمل أدبي واحد يتضح من خلال علاقات معينة، ما يكشف عن فكرة تعالق الأفكار وتوالدها عبر التاريخ، ولكن هذا يلغي وجود أفكار جديدة

[1] تزفيتان تودوروف، نظرية الأدب، ص:306،307.

[2] المرجع نفسه، ص:309.

لم تظهر عبر التاريخ وتشكّل طرحا مختلفا عما سبقها وهذا ما ينفيه تدروف في طرحه، فتطورت الحلقات الأدبية توافقا مع دورة الحياة من خلال التلاقح ما بين الأجناس تمنحها بعدا جماليا حداثيا، ولكل جنس زمانه الخاص، يولد وينمو ثم يبدأ بالاندثار، لينشأ عنه جنس آخر يميز زمانه وعصره .

وعلى ضوء ما سبق نستنتج أن تداخل الأجناس والأنواع الأدبية ليس حدثا جديدا قد مس الأدب، إنما هو نتيجة لتعدد أنواع النظرية الأدبية وتطورها بسبب عملية التوارث من جهة والتجريب والتمرد من جهة أخرى، فالأنواع الأدبية لها وجود مستقل إذ ينفرد كل نوع من أنواعها بمميزات خاصة تميزه عن غيره.

وبما أن الرواية أحد الأنواع الأدبية النثرية، والأكثر انتشارا في الساحة الأدبية ولما تمتاز به من جمالية على مستوى الشكل والمضمون، فضلا عن تضمينها الأكبر عدد ممكن من الأنواع الأدبية وغير الأدبية، مما جعلها تقوم على مبدأ التنوع والتداخل، مما يحملنا على رسم التساؤلات التالية: ما هي أهم الأنواع الأدبية التي تم استدعاؤها في الرواية؟ وما الهدف من ذلك؟

ثانيا: علاقة الرواية بالأجناس الأخرى

1. المفهوم الاصطلاحي للرواية:

ارتبط ظهور الرواية في أوروبا في القرن 18 بالطبقة الوسطى التي حلت محل الإقطاعية والمنفتحة على الواقع والمغامرات، علما أن الرواية لم ترسخ وجودها الحقيقي وشكلها الخاص في الأدب إلا في العصر الحديث.

عند العرب:

يتعذر إيجاد عنوان شامل لمفهوم الرواية بالنظر إلى مكوناتها المتماهية مع خصائص مشتركة مع أجناس أخرى وهو ما جعل مفهومها متباينا ما بين النقاد، حيث يشير الدكتور مرتاض إلى هذه الصعوبة بقوله "الحق بأننا دون خجل ولا تردد، نبادر إلى الإجابة عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة"[1].

ومن منظوره الخاص يرى أن "الرواية، هذه العجائبية، هذا العالم السحري الجميل، بلغتها، وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها وأحداثها، وما يعتري كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال"[2] لقد حدد هذا التعريف تقنيات كتابة الرواية من الشخصية، الزمن، الحدث، المكان، ولما لها من مميزات خاصة من عجائبية وخيال، لكنه لم يكشف عن اختلافها عن باقي الأجناس لأن العناصر المذكورة تحتوي تجتمع فيها العديد من الأجناس الأدبية.

أما محمد الصادق عفيفي في كتابه "الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي فيرها" من بين أكثر الكتابة السردية التي ميزها عن القصة كنوع أدبي حيث قال "تعتبر الرواية (القصة الطويلة) من أحداث الأجناس الأدبية في عالم الكلمة المقروءة"[3] حيث ذهب الناقد هنا لتفريق بين الرواية القصة ويكمن الاختلاف في الحجم ، وهذا

---

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية،د.ط ،عالم المعرفة، الكويت،1998، ص: 06.

[2] المرجع نفسه، ص:07.

[3] محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي،ط1،دار الفكر، 1971 نقلا.

ما ذهب إليه أن أغلب النقاد حيث ربطوا تطورها بالترجمة والاحتكاك بالأدب الغربي بكونها تطابق مفهوم القصة، إلا أن الفرق يكمن في الحجم فقط.

أما فتحي إبراهيم فيعرفها "سرد قصصي نثري يصور الشخصيات الفردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعيات الشخصية"[1]

أما محمد الصادق عفيفي فيرى" أن الرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم"[2]وأنها" أحدث أجناس الأدبية في عالم الكلمة المقروءة "[3] وتشترك هذه التعريفات في مكونات الخطاب الروائي وما تتمتع به من خصائص بدءًا بسرديتها وتضمنها الأثر القصصي والمسرحي فضلا عن مكونات غير أدبية من فنية وبصرية تتميز بطول ضمن تسلسل زمني وتعتبر من أكثر الأجناس الأدبية حداثة مما جعلها رائدة الساحة الأدبية بسحرها وعجائبيتها.

عند الغرب:

لقد دفعت الآراء والتعريفات المتنوعة للرواية بالباحث إلى القول أن العديد من الباحثين لم يتمكنوا من وضع حدود واضحة لمصطلح الرواية التي "بدأت بسير فتنس Cervents و فيلدينغFélding و ريشار دسون Richardson جين أوستن Jane austen ، أو ربما هوميروس Homer وأنها قتلت على يد جويس Joyce أو بروست Proust أو بظهور الرمزية ... لا بل أن الرواية ما تزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذاك و هكذا "[4].

---

[1]فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين، الجمهورية التونسية، 1988، ص:176.

[2]محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي(1900-1965)،ط1،دار الفكر،المغرب، 1971، ص:17.

[3] المرجع نفسه، ص: 17.

[4]آلنروجو، الرواية الغربية، تر: إبراهيم المنيف،د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: 17.

ويرى ميخائيل بختين أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد، لأن تغييرات العصر تعطي تغيير لفكرة الإبداع والتعبير عن الواقع ، وتتميز الرواية بهذه التغييرات سواء من الجانب التقني أو الموضوعي بسبب تطورها الدائم، وعدم صفائها اللغوي، إذا أنها تستفيد من اللغات المتواجدة في المجتمع، مما جعل الرواية عملية إبداعية منفتحة، وأن طبيعتها المورفولوجيه أهلتها لتعدد أسلوبي صوتي، لغوي، يميزها عن الشعر ويقربها نوعا ما من التشخيص المسرحي، ويخلق عالما مركبا متعدد المكونات وهو يرى أنها تبلورت وأصبحت شكلا لتعدد الأصوات واللغات وتنوع الملفوظات والموافق الإيديولوجية[1] لكن هذا الطرح يبعد فكرة التقارب بين الشعر والرواية حيث تحتوى الرواية الشعر ،كما أن هناك رواية تقوم على اللغة الشعرية، كما أن القصيدة الشعرية في معظم الإبداعات تقوم على سرد قصة معينة، ولكن هذا لا ينكر تقارب العناصر البنائية بين الرواية والمسرح

كما يرى أنّها "متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"[2] وهي "أيضا تركيب هجين وواع ومقصود ومنظم وفق مقاييس فنية وليس خطابا آليا وعشوائيا"[3]

وترتبط الرواية في نظر جورج لوكاتش بالنمط الرأسمالي حيث إنّ الرواية هي الجنس النمطي للمجتمع البورجوازي بامتياز فوجودها مرتبط بالانتقال من الإقطاعية التي طورت الفن الملحي إلى الرأسمالية التي أوجدت لها فنا متميزا هو الفن الروائي[4]

لقد توجه البحث الغربي في الرواية إلى توقعها الفكري من أنها تعكس كل مراحل التطور الاجتماعي والثقافي، دون التركيز على الخصائص الكتابية والتقنية للمجتمعات وتحاكي الواقع.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص:15.

[2] ميخائيل باختين، التحليل في الرواية، ، تر: يوسف حلاق ، د.ط، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1988، ص:07.

[3] المرجع نفسه، ص:153.

[4] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، ط1، منشورات التل، الرباط ،1988، ص:88.

2. علاقة الرواية بالملحمة:

تستمد الرواية في جميع مراحل تكوينها، أغلب عناصرها من الواقع المعيش وتحاكيه بمكوناته وجوانبه، وتستشرف المستقبل بدأ بصورتها الأولى المقاربة للملحمة من حيث البناء وما تقوم عليه من بطولات خارقة والشخصيات الغريبة التي تكون فيها آلهة أو شبه آلهة في نص شعري طويل.

وفي هذين الجنسين نجد تداخلا في مواقع كثيرة واختلافا في أخرى، إذ هناك من يرى أن الرواية امتدادا للملحمة، أو هي بديل عنها في إطار تطور المجتمعات وتغير الحياة من عصر إلى عصر، ويعد هيجل الفيلسوف الألماني أول من نظر إلى الرواية في النقد الغربي مستند في نقده للرواية على أنها ملحمة برجوازية.

1.2. تعريف الملحمة:

تكاد تجتمع التّعريفات النقدية على أن الملحمة هي "قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بينهم وبني وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا، إذ تحكي على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال وما به من سموا عن الناس، وعنصر القصة واضح في الملحمة، فالحوادث تتوالى متماشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد أن حرفت خوارق العادات وأن يترائ الإنس والجن أو الآلهة، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدينتهم"[1].

وقد ورد في المعجم الأدبي لجبور عبد النور على أنها "قصيدة سردية، بطولية، خارقة للمألوف، تعتمد بدءا على مخيلة إغرائية بخلقها عالما أوسع وأكبر من العالم المعروف، وتستند إلى سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف، والشخصيات، والحوادث، والخطب، والنصائح، وتندرج كلها في حكاية تلفها في وحدة واضحة، وهي متطورة

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:90.

ومتسلسلة حسب أساليب الرواة الأولين بإغراقها في تشابيه وإشعارات وتوجّه أصلا إلى الشعب الساذج الذي ينفعل بالأخيلة، والأوهام والأساطير"[1]

لتتضح أنها عالم مغرٍ يفوق عالمنا البسيط، تتميز بتسلسل وتطور الحكاية المستمر، منطوية على خصائص وأنواع أدبية عديدة، غير أن الناقد هنا يحدد طبيعة المتلقي لهذا النوع من الكتابة والمتمثل في البسطاء الذين يؤمنون بالخوارق والأساطير، حيث كانت هذه طبيعة التفكير البشري الأول بمعتقداته وخوارقه، وطبيعة الحكم الذي كان سائدا والذي كان مرتبطا بالنبلاء والفرسان.

أما مواضيعها فقد لخُصت في كونها تدور حول تملق طموح الشعوب وتعبير ملائم لنمط معيشتهم حيث تلعب على وتر البطولة من خلال الضرب على مشاعر الحب والعواطف، لمجتمع يؤمن بوجود قوى خارقة تتجاوز الطبيعة، ووصف الأبطال بقدرات تتجاوز الطبيعة وقيم النبل والفروسية.

2.2. التداخل بين الرواية والملحمة:

تبنى لوكاتش النظرية الهيغلية عن الرواية والتي تعد من أهم الأجناس التي استوعبت جميع الخطابات والأنواع الأدبية مما جعلها عالما منفتحا على الأجناس والأبنية الفنية، ويعد الفيلسوف الألماني" جورج فريدريش هيجل friedirek hugel georg" أول من قدم رؤية فلسفية جمالية بمرتبطة تماما بأطروحته الفلسفية التاريخية والتي يرى فيها أن مسار التاريخ الإنساني هو نتيجة لتطور التفكير البشري.

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي،ط1، دار العلم للملايين، ، 1979، بيروت، ص:264.

الرواية والملحمة عند هيجل :

يرى هيجل إلى أن هناك اتصالا كبيرا ما بين الملحمة والرواية، حيث يربط بينها في أخرى فهو يعتبر أن الفن الملحمي باعتباره شعر لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية، ومن ثم يعبر عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل ومتناغم يعبر عن شعرية القلب، أما الفن الثاني فهو الفن الروائي الذي يتخذ السرد النثري وسيلة للتعبير عن انفصال الذات والواقع، أو تشخيص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم حيث يقول "الرواية هي عبارة عن (ملحمة برجوازية) إنما تطرح في آن واحد المسألة الجمالية والتاريخية"[1]

كما يعتبرها شكلا فنينا بديلا للملحمة في إطار التطور البرجوازي، ذلك أن "الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية والكبيرة وللملحمة، من جهة وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية"[2]

ولم تعد الملحمة بما تحمله من تصورات وخيالات تلائم وعي الفرد الحديث الذي لم يعد يؤمن بالخوارق والغيبيات بل يذهب إلى كل ما هو عقلاني واقعي، حيث لم يعد هناك نظام إقطاعي وقيم فروسية سائدة ويحل محله نظام يقوم على المساواة والعقلانية مما أدى إلى البحث عن سرد يتسق مع المعطيات الجديدة والعصر الحديث وتغيير الأسلوب والمضامين المعرفية.

---

[1] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ص:19.

[2] المرجع نفسه، ،ص:19.

ولهذا الغرض يعتبر "لوكاتش أنّ الرّواية شكلت مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير بذلك تتحدد معالم المكانة العامة التي تحتلها الرواية"[1] حيث يطرح هيغل مسألة الرواية وكطابع خاص انطلاقا من التطور العام للفلسفة الكلاسيكية لدي" شيللر" حيث يرى أن:

- استخلاص عناصر الرواية ناتج عن التعارض القائم بين عصر الشعر والنثر
- الملحمة مرتبطة تاريخيا بالمرحلة البدائية للتطور الإنساني أي الغلبة لم تكن للتفرد والتميز الفردي أما الرواية تعتبر متغيرا ضمنيًّا وموضوعيًّا لا شكليًّا يوافق الزمن الذي كتبت فيه، كما تقوم على الخيال وتحاكي الواقع عكس الملحمة لتي تذهب إلى العجائبية والخوارق.

- الملاحم قائمة على الشعر، أما الرواية فتقوم على النثر وتحوي شيئًا من الشعر إذا أراد المؤلف ذلك، وتقوم الملحمة على التفرد والمبادرة العفوية، ولكن الفرد البطولي لا ينفصل عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه ولا يملك ذاته إلا ضمن الوحدة الجماعية.

- الرواية كملحمة برجوازية يكون فيها الإنسان الحديث منفصلا بغاياته وظروفه عن الكل والجماعة.

الإنسان مسؤول عن أفعاله، لا علاقة له بأفعال الكل الجوهري الذي ينتمي إليه إن القوى الاجتماعية تظهر واضحة ومتقابلة حيث يحدث الصراع الواضح بين تلك القوي على عكس الشعر مجردة ومبهمة ولا يمكن إدراكها[2].

---

[1] المرجع السابق، ص: 20.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 21-22.

الرواية والملحمة عند لوكاتش:

يرى "جورج لوكاتش guyirgy lukacs" أن الفلسفة الكلاسيكية في مجال نظرية الرواية قد" تمثلت في اكتشاف الوحدة القائمة بين الملحمة الرواية، من جهة وفي ضرورة استخلاص الخصائص المشتركة لكي فن ملحمي كبير...، من جهة، وعلى أيدي كل من غوته وشيلر، وشلينغ وهيغل ويكمن المغزى العملي لهذه الخصائص المشتركة في أن الرواية الكبيرة، التي تنزح نحو الملحمة"[1] لكن لوكاتش يرى أن هذا يتناقض مع الملحمة وعلاقتها بالرواية" متعارض ومتناقض وطبيعة الأمر وبالتحديد فإن هذا النزوع والفشل اللذين تؤول إليهما بالضرورة الملحمة، هما مصدر العظمة الشعرية في الرواية" [2]

فالتصور الذهني للعالم بطريقة واقعية هوما يميز الرواية عن الملحمة فهي ليست مسألة حلول وتطور هي نتيجة حتمية لانتقال الشعر الملحمي الذي عكس تصور الطبقة النبيلة في العصر القديم إلى شعرية الرواية التي حاكت الطبقة البرجوازية في العصر الحديث وهذه هي الفروق بين الملحمة والرواية التي تتلخص في الفرق التاريخي.

ويحاول لوكاتش إثبات العلاقة والجدلية بين الرواية والملحمة على أساس أن الرواية ملحمة تراجيدية برجوازية حيث يعود بنا إلى البداية الأولى للرواية في المجتمع الرأسمالي من خلال أعمال الفرنسي رابلي ودونكيشوت لسير فانتش حيث يرى أن" الملحمة والرواية توجدان على نقيض بعضهما في إطار القاسم المحوري بطبيعة الحال، لا يوضح الأسس الجوهرية لمجتمع معين بواسطة مصائر فردية وعن طريق أعمال الناس وعذاباتهم الفردية التي تتجلى

[1] المرجع السابق، ص: 25.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ، ص: 21-22.

في الشكلين الأدبيين"[1] وهذا الطرح يلغي وجود انعكس ذاتية الكاتب وتجاربه الخاصة التي يعكسها في نص الرواية وهذا ما يثبته مجال الإبداع بوجود روايات سير ذاتية .

وما يمكن استخلاصه هو أن علاقات الإنسان بالمجتمع تؤلف الخط الذي تندرج فيه هذه الأسس على شكل مصائر فردية، ليصل لوكاتش من خلال هذا القول إلى أن الرواية تعتبر شكلا توفيقيا بين ما تختص به الملحمة من جهة تجمع بين الذات الفردية والعالم الكلي للفرد، وبين التراجيدية التي تفصل بين الذات والعالم، فالرواية وحدها هي التي تستطيع ربط التواتر بين هذه التناقضات، فهي تقوم على هذا الصراع معبرة عن مجتمع جديد لم يكن موجود سابقا.

ونلاحظ من هذا الطرح ينفي وجود صلة وسوابق تعود إلى ما سبقها، وأن هذا التعبير ظهر على أنقاض مجتمع إقطاعي، وهو المجتمع الرأسمالي حسب ما يراه لوكاتش من أن الرواية وليدة المجتمع الرأسمالي وهي لم تظهر بتفاصيلها الفنية إلا مع هذا العصر بتصورها وتكاملها الذي يحمل تلك التناقضات، الملحمية التراجيدية، ويظل البحث عن كيفية نشأة الرواية وعلاقتها بالملحمة أمرا مفتوحا على احتمالات ويمكن قول ما يلي:

يعد الخطاب الروائي خطابا مركبا بالنظر إلى ما يتوفر عليه من مكونات نصية وأخرى غير نصية، مما جعله مرنا ومنفتحا على كل مستجد، ومساير لكل ما هو مستحدث، مما يدلّ على أن الرواية ليست جنسا أدبيا مستقلا في ذاته من حيث مشاريعه السردية المنفتحة على القصة تارة وعلى المسرح والمنظومة الفنية تارة أخرى.

ومن هذا المنظور نلاحظ أن الرواية قد استجمعت تلك المكونات الأدبية والفنية واعتمدتها في مساراتها السردية وفق برنامج سردي ذي انفتاحات متنوعة.

ثالثا: الرواية بين النص الدرامي والنص المسرحي

[1] المرجع نفسه، ص:33.

1. التداخل الأجناسي في الرواية بين النص الدرامي والنص المسرحي:

1.1. الرواية والنص الدرامي

تتعدد النظريات حول ظهور الدراما وبداياتها الأولى المتعلقة بالطقوس والشعائر ومن ثم تنوّعت وتعددت الكتابات الدرامية فمن النص المسرحي إلى السيناريو، السينما ثم التلفيزيون، ومنها إلى الكتابات الأدبية كالقصة والرواية وغيرها، وهي أجناس إبداعية تتغير وتختلف بحسب القواعد والبناءات الداخلية لكل نص وفق ما مساراتها الزمنية المتصاعدة، إلا أن هذه الكتابات تتفاعل وتنفتح على بعضها حيث نلاحظ تحوّل الرواية إلى نص مسرحي ومنه إلى سيناريو لفلم "كالبؤساء"، مما يدل على حركية الخطاب الأدبي وتماهيه مع المنظومة الفنية الأخرى.

وبهذا يتضح ذلك التباين ما بين الكتابة الركحية أو السينمائية والكتابة الأدبية، لأن الكتابة الركحية عبارة عن كتابة بصرية، كونها تميل إلى كل ما هو مجسد ركحيا أو يمكن تجسيده، ولهذا الغرض تدعى بالكتابة الركحية écriture scaldique، بينما الكتابة الأدبية عبارة عن حديث الأديب لنفسه أو لغيره، ومن ثم تتضح معالم الكتابة الأدبية التي تتقوقع داخل الذات المبدعة وتعتمد الخطاب الداخلي من خلال تعابير مقترحة في الفنية ومتسمة بجمالية العبارة وأناقة اللفظ.

غير أن الدراما قد سجلت حضورا لافتا منذ فجر التاريخ لارتباطها باهتمامات الفرد ومعتقده وتطلعاته المنفتحة قبل كل شيء على فعل المحاكاة لأن البداية الأولى للدراما كفن تمثيلي، وأُطلقت كلمة دراما على كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، كما دلت في نص آخر على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا لهذا الصراع، للأغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات"[1] وبهذا يشكل الصراع عمود الفعل الدرامي، من خلال تفاعله وتناميه لأجل رسم آفاق تمنح الشخصيات متسعا من الحركة وتمكن القاري والمشاهد من الاطلاع على طارئ ومستجد.

[1] س، و، داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي،ط2، منشورات عويدات ، لبنان، 1989، ص: 07

فالدراما "فنّ أدائي أولا وأخيرا، وأن المحك الحقيقي للنص الدرامي هو خشبة المسرح فقط، فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام الجمهور نص غير مسرحي، مجرد نص أدبي فقط"[1] ولا يتحقق نص الدراما إلا من خلال حضوره ركحيا حسب ما تشير إليه الدراسات المسرحية، وللتمييز بين هذه الأشكال الكتابية يجب وسم كل كتابية بخصائصها وأهدافها؛ فالهدف الأول للكتابية والدرامية هو تحقيق إنتاج درامي للمشاهدة يحدد النص الدرامي فقط إذا حقق شرط التجسيد على خشبة المسرح وهي علاقة طردية.

كما يتحدد الاختلاف ما بين النص الأدبي والنص الدرامي الركحي إلى تنوع أشكال الخطاب الأول، حيث يقوم على عنصري الاستباق واللحاق ذلك في التنوع التأني لاعتماد التمثيل الذي لا يستمتع بإدخال مثل تلك العناصر حفاظا على زمنية العمل المسرحي.

ومن بين التّعريفات وخاصة أنها ارتبطت بفن المسرح، وكذلك الرواية والقصة، ولكن بنسبة أقل حيث عدّها ل س. و دوسن " نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة والرواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة"[2] إذ يتداخل النص مع القصة والرواية، كونه يحمل السرد والحدث والشخصيات لكنه يزيد عنهما في تصوير الفعل وهيمنته لتكثيف العقدة وتجسيد الصراع، يعتمد على الحوار "يستدعي كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعًا من الصراع والتوتر بين شخصيتين أو نوعًا من التعاون يوضح طبيعة الوضع"[3] ومثلما يقوم الخطاب الروائي على عنصر الحوار فكذلك شأن الدراما، إن كان حضوره في هذه الأخيرة أثبت بحكم فاعلية الحوار في رسم تطورات الأحداث وتصاعدها ثم تأزمها في الحوار.

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1998، ص: 06.

[2] س، و. دوسن، الدراما والدرامية، ص:07.

[3] المرجع نفسه، ص:109.

ويذهب جورج لوكاتش إلى اعتباره المكتوب فنًّا أدبيًّا ولكنه ليس للقراءة، إنما يستهدف الوصول إلى التأثير الفوري لجماهير محتشدة داخل قاعة المسرح حيث " يمثل الجانب النظري في العملية المسرحية"[1] ويعد الحوار العنصر الأبرز المشترك بين الجنسين الرواية والدراما ويعد العنصر الرئيسي في المسرح، كما أنه قوام وأساس الدراما إذ أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط وهو الوعاء الذي يختاره الكاتب لتقديم حدث درامي يصور الصراع

لذا فإن النص الدرامي ليس إلا نصا أدبيا يمكن قراءته، حيث تضاف له مجموعة من الإرشادات والإضافات التي يتخذها المخرج لينتقل إلى نص مسرحي يستوجب أن يجسد ويعرض للمشاهدة لا القراءة حيث إن الدراما فن أدائي...، وأن المحك الحقيقي للنص الدرامي هو خشبة المسرح فقط، فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام جمهور هو نص لا يصلح لتمثيل المسرحي، مجرد نص أدبي فقط[2]

كما أجمع أغلب النقاد النص الدرامي "نص المؤلف المكتوب أي المتخيل والمصمم خصيصا للتمثيل على خشبة المسرح والمبنى على أساس وتقاليد درامية خاصة، ويقيد النص الدرامي بالحوار والفعل الدرامي"[3] يتضح أن النقاد ربطوا النص الدرامي بالمسرح والتمثيل وكل ما يكتب ويؤلف للمشاهدة .

وقد وضعوا لأجل ذلك إطارا محددا يسير عليه النص وإلى جانب أدبية النص الدرامي تأتي حركية على الركح، وهو ما يبرز حقيقة التجاوز الذي يتمتع بها هذا الأخير لجمعه ما بين القراءة والمشاهدة وحرصه الدائم

[1] س، و. دوسن، الدراما والدرامية، ص: 09.

[2] المرجع نفسه، ص: 06.

[3] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي، مصر، د.ط، ص:05.

على خلق الفرجة من خلال اتكائه على العامل البصري الذي يعد شرطه الأساسي إذ "يجوز للرواية، على كل حال، ألا تكون درامية خالصة، ولكنها ينبغي أن تكون وصفية حكائيه، غير متتابعة"[1]

ولقد اعتبرت هذه الأخيرة "المولود الشاذ للمقالة والدراما" [2] أي أنها نوع من الكتابة التي خرجت من ظلع الدراما لتأخذ منها ما يزيدها عمقا وجملا مع أخذ خصوصية للكتابة في مجالها وهو السرد.

كما نجد الرواية تعتمد على الجانب الدرامي من حيث الحوار حيث تخرج الرواية من السرد والحكي إلى الحوار في خصائصها الكتابية ليكون هذا الأخير دراميا دون الزيادة عما يخدمها، فالحوار جزء منها وليس الكل" فوظيفة الحوار الدرامي تختلف بعض الشيء في الرواية عنها في الدراما، وبالطبع لا تعتمد دراما الرواية على الحوار الكبير" [3] هنا نحدد علاقة الرواية بالدراما عبر تقنية الحوار لأنه جزء من الرواية.

وهنا يعطي للرواية خصوصياتها الأولى والأساسية وهي السرد والخصيصة البارزة للدراما وهو الحوار، لكن الرواية تأخذ من هذه الخاصية في نصها السردي فيعطي متعة في القراءة والتشويق لكن لا يغلب على طابع الرواية حيث " أن النص الذي نستمتع بقراءته أكثر ما نستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح يخرج في الواقع من دائرة الدراما إلى دائرة الرواية "[4]

ومن باب الإيضاح نلاحظ أن الخطاب الروائي ينهض بخصيصة السرد بكل ما يتمتع به من آليات تواصلية وفنية فضلا عن الحوار وهو ما تؤكد عليه الدراما مسقطة كل حديث نفس أو أحاسيس وعالم داخلي، كونها تؤمن بالحوار وما يترتب عليه من تصاعد واحتدام الأحداث وصولا إلى العقدة ثم الانفراج التدريجي للعمل الدرامي

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص:111.

[2] المرجع نفسه، ص: 111.

[3] المرجع نفسه، ص: 110

[4] المرجع نفسه، ص:06.

1.2. الرواية والنص المسرحي:

تشترك الرّواية والمسرح في بعض الخصائص ويختلفان في البعض الآخر، وهذا ما رآه العديد من النقاد وأخذ مصطلح النّص المسرحي من المسرح الذي هو جزء منه وليغطي على كافة المصطلحات في مسيرة الإنتاج المسرحي والفنون المسرحية ولقد "أخذت كلمة مسرح " théâtr" المشتقة من الكلمة اليونانية theatram والتي تدل على مكان الرؤية وهي المسرحية أو ...space ويُلاحظ أن هذه المساحة تنقسم إلى قسمين:

الأول منها ويتعلق بالمشاهدين حيث هي صالة العرض التي يجلس فيها زوار المسرح للمشاهدة والثاني: وهو القسم السحري أو منصة المسرح حيث هي مخصصة لأداء الممثلين وتقديم العروض المسرحية"[1].

ومن هنا نتوجه إلى عنصر من العناصر الأساسية في العرض المسرحي وهو النص المسرحي كبناء أساسي في الكتابة المسرحية، حيث يعتبر "النّص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية وبناء الشخصية والصراع المسرحي، وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى بقواعد التأليف بالحبكة "[2] وهنا يعطي للنص الدرامي العناصر الأساسية فيه أولها الدراما والحكاية التي يبنى عليها الحوار الدرامي والشخصيات التي تبني الصراع فيما بينها

وبهذا يصبح النص المسرحي هو الخطوة الثانية لإنتاج عرض مسرحي يعتمد على النص الدرامي في كل عناصره من شخصيات وحوار وصراع... وغيره بالإضافة إلى بعض الوصف للمشاهد لأن هذه الكتابة مخصصة، وتتسلسل الأحداث في مسار درامي تتصارع فيها الشخصيات لتعطي منحى دراميا، كما أن هذا النص تضاف إليه الآلية الإخراجية التي تحول النص الدرامي من صورته المقروءة إلى صورته المرئية أو ما يعرف ب: "النص المؤلف أي الخلق (fiction) والمصمم خصيصا للتمثيل على الخشبة والمبنى على أساس التقاليد والأعراف convertion الدرامية المتعارف عليها، وهو عادة ما يسمى النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض "[3]

---

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، د.ط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص: 19.

[2] فرحان بليل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:20.

[3] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي ، ص:02.

أي أن الشّرط الأساس للبناء الفني للنص المسرحي أن يحوي بناءً دراميا محكما صالحا للقراءة، يعاد كتابته بحمولة مادية تُجهَز للرؤية المشهدية أي هو الانتقال من الحياة الكتابية إلى الحياة الفعلية على الخشبة لأن "الفعل الفيصل بين فهم اللغتين لغة النص ولغة العرض، إذا يتمتع بوجود حيوية تتمثل في الصراع المتطور" [1]حيث يفصل بين الرؤية القرائية والرؤية التمثيلية للمشاهد وطالما أُعتبر النص المسرحي كتابة درامية وذلك لاعتماده التام على العناصر الدرامية التي تصف المشهد وتجسده.

3.1. بين الرواية والمسرح:

إن العلاقة ما بين المسرح والأدب، وهي عموما علاقة تضمينية احتوائية وذلك لاعتبارات عديدة تعود إلى أن المسرح كثيرا ما يستقى مادته من النصوص الأدبية شعرا ونثرا، وإن البداية الكتابية تقوم على نص درامي أدبي، وهذه هي النقاط الأساسية لتلاقي الجنسين حيث "استقى المسرح مادته المسرحية عبر التاريخ من مصادر عدة منها الأسطورة والأحداث التّاريخية والظروف الاجتماعية المحيطة، ولعل أبرز المصادر التي استقى منها المسرح مادته الأشكال السردية المختلفة من ملاحم وسير وحوادث شفهية والأدب الروائي والقصصي"[2].

والنّص المسرحي رغم اختلافه الشكلي عن الكتابات السردية، كالرواية والقصة غيرهما، إلا أنه يعتبر وسيطا بين الأدب والدراما إذ ويجتمع فيه أهم عناصر الكتابتين، غير أن الدراما تظل مرجعا معينا للكتابات الأدبية اللاحقة.

أمّا من الجهة الروائية يترائ لنا محاكاة تضاهي الواقع أو تفوقه خيالا عبر الزمن حيث نرى أن الحقيقة واضحة متطور بأحداثها دقيقة في صفاتها، حيث ترتكز على السرد والدراما وما تميزت به من عناصر تتشارك فيها مع النص الدرامي خاصة والمسرحي حيث "لم تتجاوز الرواية الدراما إلا بمعنى أنها قد أخذت مكانها كشكل أدبي، فقد نشأت عن الدراما دون شك، أنها شكل أكثر ليونة وتنوعا من أي شيء يمكن عمله على المسرح، الرواية

[1]عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الاختلاف، ط1، الجزائر ،2001، ص:45.
[2]أسماء يحي طاهر، مسرحة الرواية، دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2010، ص:15.

تخلق ولو كمدّة قصيرة شعورا بتجربة جماعية ربما كانت أقرب بشيء إلى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم، وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع دراما، وتترك الباب مفتوحًا في الأمل أمام دراما عظيمة في المستقبل"[1].

حيث تتيح ساحة المسرح الشاسعة المجال للنص الروائي قوة الحضور في ساحة الكتابة المسرحية مستخدمة فكرة التحول عبر ميزة التداخل، فالعلاقة هنا حيوية لانتقال الرواية إلى نص درامي بحت ثم إلى النص المسرحي مع الإضافات ليكون قابلا للعرض، والرواية كحضور مسرحي هي نقطة تُعاَلج بطريقة تقنية لأن النص المسرحي ميدان يمنح للكاتب إمكانية إنبات هذه الجنس من جديد لما لهما من مشتركات في البناء ومن حيث الانفتاح على الأجناس،كما نجد أن توظيف الشخصيات والصراع والحبكة والمكان والفكرة من أهم العناصر التي تتوفر في أي كتابة إبداعية تحتوي قصةً.

وقد كان المسرح أول من ألمَّ بها منذ نشأته الأولى ولعل هذه العناصر ما يربط الكتابة الأدبية بالكتابات المسرحية والدرامية، إضافة إلى عنصر التشويق والإثارة، غير أن هناك اختلاف عن الجنس الروائي الذي يعتمد على السرد الذي يستطيع فيه الروائي وصف ما يشاء ظاهر أو باطنا من خلال الراوي أو شخصيات.

4.1 عناصر البناء الدرامي:

الحبكة الدرامية:

وهي التي تقوم على الأحداث التي تترابط فيما بينها وتتشكل تدريجيا لتصل إلى ذروة التأزم وهو ما يسمى بالعقدة. ويعتبر الحدث هو المحور الأساسي في البناء الدرامي، حيث يعرفه رولان بارت بأنه "مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو هدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا"[2].

والملاحظ أن أول تكوين للحبكة يكون ضمن ما تقوم به الشخصيات فيما بينها من أحداث وما تسعى من ورائها للوصول إلى الصراع ثم الانفراج والحل سواء أكان سلبيا أو إيجابيا، هو اجتماع الوظائف المرتبطة بذات

---

[1] عبد الواحد لؤلؤ، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص:423.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2003، ص:19.

الشخصية لتقوم بصنع الحدث الرئيس لذا "حدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، ويبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبا، تتحرك هذه النقط نحو مركز تجاه حدث واحد، تتجمع في هيكل الأحداث الثانوية وتذوب"[1]

وتكون الأحداث خيالية أو واقعية حيث ينتقيها الروائي بعناية يضيف ويحذف ليجعل منها شيئا ممتعا ومميزا بانتظام وتسلسل نحو مركز واحد وهي العقدة "وتستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع الحوادث في المسرحية بشكل مجرد بعيدا قدر الإمكان عن الدلالات تلك الحوادث"[2] وهذا التتابع المرفق بالتشويق وصنع الفضول للمتلقي للوصول إلى ذروة التأزم وهو ما يسمى الصراع الذي يضع المتلقي في حيرة مما سيحدث بتغيُّر مسار الأحداث وكلما كانت الحبكة مبنية على أزمة مستعصية وشديدة التأزم كلما كان حلها يتطلب ذكاء وفطنة وهذا ما يجعل العمل ناجحا وجاذبا للمتلقي .

الصراع:

ينتج الصراع عن تداخل الأحداث وتشابكها بين الشخصيات المتواجدة في النص الدرامي وهذا يكون مبنيا على توالي الأحداث المضطرة والملزومة لتتأزم بشكل كبير مشكلةً العقدة التي تسمى بالصراع" وجميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية أي تتبلور فيها في غير لبس ولا إبهام "[3]

وفكرة الصراع قائمة منذ بداية الدراما إذ لازم الإنسان منذ نشأته حيث الطقوس والشعائر من أهم مظاهره وبداية للدراما، وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر"[4] وبهذا يعتبر الصراع أساس الحدث وقوته في التأثير على المتلقي، لأنه يقوم على الأحداث الثانوية التي

---

[1] صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس في الرواية العربية،د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2006، ص:47

[2] س. داوسن، الدراما والدرامية، ص:120.

[3] لابوساي جري ، فن كتابة المسرحية ،تر: دريني خشبة ،مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة ،ص:246.

[4] المرجع نفسه، ص:147.

تسير في توالٍ لينتج عنها أزمات أقل حدة، وهذه الأحداث تكبر وتتراكم لتحدث صورة عامة لمشكل صعب الحل والانفراج وينتج في هذا الصراع قوتين متضادتين بين الخير والشر "فهو تعارض بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمها بالفعل الدرامي "حيث يكون الصراع واضحا دراميا ويظهر ويفرق الطرفين ويفصل بينهما والصراع "[1] .

فالأساس الحقيقي في استيعاب العمل الدرامي وتأثيره في المتلقي وتصديقه يكمن في الصراع جوهر الدراما الذي يتميز بالوسطية بين العقلانية والمشاعر ويتم هذا الأخير في صورة " تصادم بين الشخصيات أو النزعات، الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والطبيعة أو بين شخصيتين تحاول كل منهما فرض إرادتها على الأخرى"[2] .

مما يعنى أن الصراع لا يقوم فقط بين شخصيات محددة في النص الدرامي إنما يكون قائما بين الشخصية وقوى خارجية كطبيعة و الزمن، ومواجهة القدر سواء بطريقة سلبية أو إيجابية، وهذا النوع من الصراع يعطي الفضول للمتلقي ليعرف إلى أين ستصل هذه الشخصية بقوتها علي مواجهة الطبيعة وقوتها والاستمرارية في الوصول إلى حل الأزمات، كما نجد الصراع أيضا يوجد داخل الشخصية في حد ذاتها أين يقوم الخير والشر بتسيير الأحداث والصراع داخل الشخصية، وهو ما يسمى الصراع داخلي.

إذن مما نستنتجه أن الصراع تقابل في الإرادة والتحدي وفي المواقف في البقاء بين طرفين إذ يحاول كل منهما أن يفرض قوته سواء كانت مادية أو معنوية مرئية أو مخفية ليؤكد حضوره طرفا في الحياة، وينتهي الصراع إما بتسوية النزاع، وإما بانتصار أحد طرفي الصراع بطريقة ذكية تصعب على المتلقي نوعا ما تخيلها، لتحدث عنصر المفاجأة، أو ينتهي الصراع بعدم الوصول ومن ثمّ تُرسم النهاية المفتوحة.

---

[1] فؤاد صالحي،علم المسرحيات وفن كتابتها ،ط1،ثالة للطباعة والنشر ،طرابلس ،ليبيا، 2001، ص:104.

[2] مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، د.ط، مكتبة لبنان، لبنان، 1984، ص:242.

الحوار:

يعدّ الحوار العنصر الواضح في أي نص الدرامي كونه الأساس الأول في تحريك الحدث بين شخصيتين أو أكثر، كما أنه وسيلة الكاتب للتعبير عن الماضي والحاضر والمستقبل في وقت واحد "تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوفر إلا نادرا في الحوار العادي في الحياة اليومية "[1] أي أنه يكشف عن الحدث بطريقة طبيعة تكون قريبة للواقع دون تكلف، ويستوعبه المتلقي وكأنه حقيقة ليعكس الجانب النفسي والاجتماعي للشخصية الدرامية.

يبني الحوار الدرامي القوي أساسه على هدف واضح وقوي تقوم عليه المقابلة دون تقييد أو تحديد في الفكرة وتقييدا صارما لها، وهذا لا يعني الإطالة في الحوارات الثانوية الانتقال بسلالة من فكرة إلى أخرى "الحوار لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي بمعنى ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار لأنه يفتقر إلى الجدية أو الصراع "[2] وهكذا يبنى الحوار الدرامي على الهدف الواضح ،كما يحتوى قوة الكلمة وقوة الصمت في التعبير و"توظيف الحوار من العناصر المهمة والطريقة الدرامية التي ترمي إلى أن توجد في القارئ إحساسا بأنه حاضر في مشهد الأحداث "[3]، وبهذا يلعب دورا كبير تغيير مجرى الحوار وطريقة تصاعد الصراع.

معنى هذا أن اللغة الدرامية بكلمته وسكوتها لا تعبر فقط عن الشخصية في مواقفها وتأملاتها وتوجهاتها الفكرية ووجدانها، هي أيضا تعبر عن أيضا عن المحيط والمجتمع الذي أنتج هذا النوع من الشخصية التي جسدت محاكاة المؤلف للواقع المعاش

---

[1] ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، د.ط، دار المعارف، مصر، 1959، ص:39.

[2] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص:163-164.

[3] أ.مندولا، الزمن والرواية ،تر: بكر عباس ،د.ط، دار صدام، بيروت، 1999، ص:130-132.

الفكرة:

تقوم القصة على الفكرة التي ينسجها المؤلف في مخيلته ويعمل على ايصالها للمتلقي "الموضوع أو الفكرة هو الذي يجعل جعل من المسرحية سلاحا في الدفاع عن الإنسان، وهو الذي ساهم في اكتساب الإنسان لا معارفه فحسب بل انتصاراته الروحية والاجتماعية "[1] وتختلف الأفكار من نص إلى أخر حسب نوع النص وحسب الاحتياجات الفكرية والاجتماعية للمجتمع الذي ولد فيه النص حيث يعتبر العمل الإبداعي والفني أحد أهم الأشكال الترفيهية الهادفة للتغيير والتي تحمل في طياتها رسائل فكرية توعوية.

الأفكار الاجتماعية:

تعتبر الأفكار الاجتماعية هي الأصدق لأن المؤلف يستلهمها من الواقع الذي يعيشه لذلك تجدها الأكثر قبولا وتشجيعا لدى المتلقي والأكثر تأثيرا " ولأنها تحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس، فالهدف الأسمى والإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك عن طريق الكوميديا أو بالإثارة الشجون المشاهدين، واستدرار دموعهم في عمل مأساوي أوتراجيدي"[2] أي ما يؤثر في المتلقي ويغير في رؤيته منظوره للأشاء، أيضا تهتز أحاسيسه ومشاعره فيعبر بالحزن أو الفرح.

الفكرة السياسية:

وهي الأفكار التي تبنى من الحرب والثورات الموجهة للفئة الكادحة والتي يستوجب عليها النهوض والدفاع عن حقها والمواجهة والتغيير ويعتبر كل من " بريخت وجون هارتفيلد قدم نصوص لتولس توى وليولان دي اوهاتشيك"[3] وتعتبر هاته النوعية من الكتابات المسرحية الأكثر شيوعيا في وقتها والأكثر رقابة لما تحدثه من ضجيج وتأثير حول

---

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص: 91.

[2] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة،1991، ص:43.

[3] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ط1، مكتبة الرشاد الجزائر، 2012، ص:86.

فكرة الثورة والتغيير لما تحمله من جرأتها ولأنها تعتبر غير قانونية وانتهكت حدود الديمقراطية بما أنها تدعوا إلى النهوض ضد الظلم والأنظمة السياسية لأنها تدعم الطبقة الفقيرة.

كما تحفزها على الثورة ضد النظام الاستغلالي، ونجد هذا النوع من الكتابات والمسرحيات في العالم الثالث الذي عان ويلات الاستعمار وقاص من قهر الأنظمة ،والديكتاتورية وتبعيتها للاستعمار، "ويقول علي سلالي المعروف بعلالو، عن تلك البدايات الأولى للمسرح الجزائري مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك فان الطابع التلميحي السياسي ،كان طابع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني "[1]

الشخصية:

شكلت الشخصية محور العمل الدرامي كونها المساهمة في تشكل العناصر الأخرى، إذ تتجمع العناصر من فكرة وصراع، فهي الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل وهي التي تقوم بفعل الحدث "وترتبط بالرؤية الذاتية لكن هذه الرؤية لا تطغى على مكونات الشخصية شوريا وفكريا "أي أن الكاتب يجسد رؤيته أو ايديولوجيته ضمن شخصيات معينة تحمل رسالته للمتلقي دون أن يبرز والذاتية وهذا ما ذهب إليه فليب هامون "تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[2] فالشخصية يُكَونها الكاتب حسب الرسالة التي يحملها العمل الإبداعي وهي "عالم متحرك يكون متكاملة وكأنها تسير في نظام جمالي ويناضل الكاتب لوضع كل شخصية في مكانها الصحيح"[3] حيث "الشخصية تندمج أيضا في نظام الشخصيات الأخرى وهي ذات قيمة وتُعني بخلافها في نظام سيميولوجي المؤلف من وحدات متشاركة، هذا الجهاز كامل لآلية الطباع والأعمال وبعض سمات الشخصية التي تقارن سمات

[1] أحمد بلغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد لنشر والطباعة، الجزائر،2014، ص:43.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2005، ص:11.

[3] شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، د.ط، جامعة باجي مختار، الجزائر، ص:194.

شخصيات أخرى"[1].حيث تعتبر الوعاء الذي يحمل الرسالة والأفكار والايديولوجيات الموجهة للمتلقي بطريقة إبداعية.

المكان:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي ويكمن مفهومه في "الحيز العام والفضاء، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: "لقد خضنا في المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزيESPACE،PASE ولعل ما يمكن عادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله: النتوء، الوزن والثقل، والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي"[2] أي أن المصطلح الأقرب للكتابة الدرامية هو الفضاء وفي نفس السياق نجد حميد حميدان يقول: "أن مجموعة هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا هو مكون الفضاء"[3] وهو المكان الذي تعيش فيه الشخصيات التي أوجدها الكاتب واستحضرها ضمن هذا الفضاء الذي يخدم الأحداث والزمن الذي يقوم فيه النص وهو أشمل من أجل احتواء العناصر الدرامية من شخصيات وأحداث وحوار وزمن وصراع في كتابة النص فهي تتطلب فضاء المكان الذي يكون جزء منه.

---

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار ،توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية لمكتبة الفكر الجديد ،لبنان 5،201، ص:390.

[2]عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:121.

[3]حميد حميدان، بنية النص، د.ط، دار الثقافة، الجزائر،1985، ص:64.

وهو الفضاء الذي ترسم فيه العناصر الدرامية للمتلقي وتؤثر في وجدانه وحضوره وانتمائه سواء الانتماء الروحي أو المادي "وقد يثير الإحساس بالمواطنة، وإحساس آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء دونه"[1] وهذا ما نجده في كتابه جماليات المكان "المكان بالنسبة لي يحمل خصوصية قومية، كما يعبر عن رؤية " [2]

الزمن:

يعد الزمن ذلك الوجود الوهمي الذي يربط بين الأحداث بعضها ببعض، كما يعد أكثر ارتباطا بالمكان ولا يتجاوز أهميته أو يتخطى وجوده يشكل معه ثنائية قوية، تقوم عليها كل تفاصيل النصوص الإبداعية.

ولقد ولاه الروائيون والنقاد اهتماما واضحا لماله من قوة الربط بين العناصر الدرامية والزمن "بحركته وانسيابيه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن"[3] يكتسب الزمن مع كل عنصر أهمية معينة كما ويعطي لكل عنصر قيمته لارتباطه بكل تفاصيل الحياة وبكل حركة "أن عنصر أساسي في العمل الأدبي وخاصة في الرواية، وعلاقتها به، وعلاقتها به مزدوجة فهي تتشكل في داخل الزمن"[4] فالزمن يصبح بالنسبة للنص ذا أهمية ازدواجية من ناحية العالم الداخلي للنص وحركة شخوصها وأحداثها وأسلوب بنائه، ومن جهة أخرى هو أساس يقوم عليه القص "إن قضية الزمن هي قضية كل حي فهي تتصل بحياة الإنسان على الأرض، ويعد بعدا رئيسيا من أبعاد الوجود"[5]

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، ط2، دار بنيوني، دمشق،2010، ص:90.

[2] غاستون بشلار، جماليات المكان تر: غالب هلسا، ط2،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،1984، ص:06.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، د.ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1884، ص:27.

[4] صبيحة عودة، زعرب جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدولاي، عمان، 2006، ص:61.

[5] سيزاقاسم ،بناء الرواية،ص:37.

وبهذا يعتبر عنصر الزمن البناء الأساسي لأي عمل درامي أو سردي كونه الشكل التعبيري وهو الفعل التلفظي الذي تنطوي تحته الوقائع والمقابلات والأحداث في تواتر زمني ينتج عنه تفاعل وتشابك لعدة مستويات زمنية كثيرة يولد عنها إمكانية التلاعب بالنظام الزمني.

2. آليات تحول النص الروائي بين (الاقتباس، الإعداد، المسرحة):

عرفت الرواية رواجا وإقبالا كبيرا في المجال الإبداعي بعدما شقت طريقا واسعا أمام بقية الأجناس والفنون، لتحتل مكانة مرموقة وصدارة في الإنتاج وطلبا لدى القارئ، مما جعل الكتابة المسرحية تتراجع عن الساحة الأدبية كون كل التركيز منصب حول الجنس الأكثر طلبا وإقبالا، وهذا التّغيير الذي اتخذته الرواية في مسارها، مما نتج عنه نقص كبير في عملية الكتابة المسرحية وتراجع في النشاط المسرحي، مما جعل العديد من الروائيين والمسرحيين يلجؤون إلى عملية تحويل النصوص الروائية والسردية إلى نصوص درامية قابلة للعرض لتغطية العجز، ومن جهة أخرى التركيز على الأعمال الناجحة روائيا لتخدم العمل الجديد وتحويل هذه النصوص يعطي دفعا للحركة المسرحية.

وقد اختلف النقاد في عملية تحديد مصطلح معين لعملية هذا التحول الذي يمارس على النصوص السردية والروائية ليتوجه النقاد إلى عدة مصطلحات منها المسرحة والإعداد، الاقتباس، التكييف. الجزأرة... وغيرها من المصطلحات، وسنركز في هذا الجزء من البحث على أكثر المصطلحات استعمالا في هذا المجال وتحديد المصطلح الأقرب لعملية التحول.

1.2. الإعداد:

يأخذ الإعداد شكلا من أشكال الكتابة ولا يقتصر على فن معين حسب التعريفات المدرجة لهذا المصطلح ولقد شاع هذا المصطلح في العصر الحديث مع نظرية تداخل الفنون، وسقوط الحدود التي كانت الأجناس تضعها،

أما تاريخ ظهور الإعداد فهو قديم قدم الإبداع ويعتبر "الإعداد المسرحي قديم قدم المسرح مع أن التعبير الحر لم يظهر إلا مؤخرا، فنصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر إعدادا دراميا من مادة سردية هي الملاحم والأساطير"[1].

وقد ارتبط ظهور الإعداد بظهور المسرح وذلك من وقائع المؤرخين القدامى مثل مسرحية "دون جوان" للفرنسي موليار (1622-1673)، أما في القرن التاسع عشر كانت بعض المسرحيات الطبيعية إعدادا من الروايات الطبيعية كما هو الحال في مسرحية "جرمينال" المقتبسة عن رواية أميل زولا (1840-1902) التي تحمل الاسم.

وهو ما ذهب إليه باتريس بافيس في معنى الإعداد على أنه "التطابق بين العمل الأصلي الذي يتم الإعداد منه والعمل الجديد ليس معيارا إلزاميّا لكنه أحد المعايير الجمالية التي ينظر من خلالها إلى العمل المعد"[2].

كما ينتشر مصطلح الإعداد في المجال الأدبي والفني ولكنه بنطاق أوسع في مجال المسرح أكثر من أي مجال آخر، ولم يحدد المصطلح بشكل نهائي كونه يعود إلى الجانب العملي وتطبيقي أكثر من الجانب النظري، وتختلف عملية الإعداد النصي بدرجات كما يعود المصطلح للفاعل فيمكن أن يكون المعد المؤلف نفسه أو يكون المخرج شخص ذا خبرة في عالم المسرح.

كما يمكن لعملية الإعداد أن تكون لامتناهية، ولقد رأى العديد من النقاد ضرورة تشكيل مقاربة لمفهوم الإعداد ووضع شروط ومعايير لعملية الإعداد وخاصة للنص المسرحي لما يحدث من تضارب بين كاتب النص

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص: 44.

[2] المرجع نفسه، ص:45.

الدرامي ومعد النص المسرحي وعملية الإخراج وغيرها، حيث يمكن أن انتهاك النصوص بعملية الإعداد بتأويل وتقويل وتبديل الكلي لرؤية الكاتب، وبهذا سنحاول الخوض في تحديد مفهوم الإعداد[1]* في مجال الكتابة الفنية.

المفهوم الاصطلاحي:

تتعدّد مفاهيم الإعداد بتعدد وتنوع الأنشطة الموكلة حيث يتجاوز هذا المفهوم الفضاء المسرحي والدرامي إلى فنون أخرى، ولهذا نجد ماري الياس يعتبر الإعداد "هو تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر، بحيث تكون أكثر فعالية وتأثيرا على الجمهور"[2]، ويتضح أن الإعداد عبارة عن عملية بعث عمل قديم وسابق إلى عمل جديد يعرف بالخلق الفني من حيث الآليات والمكونات المعتمدة في النشاط الإعدادي.

كما نجد أن هناك نقاد جعلوا عملية الإعداد تخص العمل الأدبي فقط سواء كان رواية، قصة، شعر حيث يقول أبو الحسن سلام في توضيحه لهذا المصطلح "هو تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي بغية إثبات قدرات مبدعة الأول على الصياغة المسرحية في حالة ما يكون هو نفسه المعد"[3] وضمن سياق رؤيته تعد عملية الإعداد هي تحويل جنس إلى جنس آخر بغية إثبات القدرة على الكتابة المسرحية، أي إخضاع النص الأدبي إلى كتابة جديد بتقنيات مختلفة وبرؤية جديدة صالحة للمشاهدة.

---

* **المفهوم اللغوي:** جاء في لسان العرب" إعداد الشيء، اعتداده، واستعداده، وتعداده، إحضاره، قال ثعلب: يقال: " استعددت للمسائل وتعددت، اسم دلك العدة، يقال كونوا على عدة، فإما قراءة من قرأ: ولو أراد والخروج لأعدوا له عده" أما في معجم الوسيط: " (أعد) الشيء: هيأه وجهزه، (عاده) معادة، وعدادا، فأخره في العدد" أما في المعجم الجامع: "إعداد: (اسم) إعداد: مصدر أعد
ومن هذه التعريفات اللغوية لمصطلح الإعداد نجد أنها تجتمع على توجه واحد في المعنى وهو الإعادة والتحضير والتهيئة لصنع الجديد.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص:45.

[3] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس، ص: 80.

كما يضيف أبو الحسن سلامة أن هذا التحول لا يقتصر على النص الأدبي فقط بل يتعداه إلى النص المسرحي حيث يرى أنه "إعادة صياغة نص مسرحي ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي يقدم على إنتاجه أو يتلاءم مع فكر المخرج أو لسبب قد يضنه المعد ركاكة في الصياغة الأصلية" [1].

إن الإعداد هنا يضعنا أمام معالجة جديدة للنجاح في هذه المهمة، هو إعادة صياغة لا تحويل وانتقال وتغيير، وإنّما إعادة صياغة برؤية جديدة تنبع من الرؤية العامة للنص المسرحي وتتلاءم والمجتمع كما أن هذا التوجه الفكري لصاحب النص الجديد عبارة عن إعادة بعث لنص ركحي جديد.

وعلى هذا "يجسد العمل بإظهار الأفكار التي بين السطور والتي قد تختفي عن بعضها البعض"[2] أي أن الإعداد مهمة مضنية وليست سهلة بإعادة صياغة نص لإظهار أفكار ورؤى تخص المعد حسب مهاراته وإمكاناته، ليقدم جماليات جديدة في النص تكون إبداعية تظهر فيه أفكار جديدة.

بالإضافة إلى كل هذا هو نقل النص من مجال القراءة إلى إمكانية المشاهدة لاحتوائه على عناصر مسرحية تجعل منه إبداعا أفضل وأجمل في مجال العرض ويعطى لنص جمالية أخرى فهو "قد يكون بسبب تضمن القصة أو الرواية لعناصر مسرحية"[3].

ومن هنا تتضح تلك الصلة الوطيدة ما بين الفنون وعلى وجه الخصوص ما بين الرواية والمسرح، أو ما بين الرواية والفيلم، كون المسألة لا تتوقف عند جملة من الإعداد أو التقنيات ذات الصلة بالتحويل، بل ما يكشفه العمل المعد والجديد من صورة مفحمة بالحياة وبالفكرة الجديدة المعبرة على أن التحوّل ليس مواكبة العمل الثاني للأول، بل هو تصور الرؤية الإخراجية تسعى إلى إثبات وجودها الجديد.

---

[1] المرجع نفسه، ص:81.

[2] عبده ذياب، الأعداد الدرامي، ط1، دار الأمين، مصر، 2002، ص:12.

[3] أبو الحسن سلامة، حيرة النص المسرحي، ص:82.

وكذلك الشأن مع العمل المسرحي الذي لا يتقيد عموما بمسارات الرواية بحكم تركيبته المغرقة في تقنية غير أنه تفتح هو الآخر على واقع فني سينمائي جديد، ينطلق من الرواية ليجسد رؤية مخالفة لها في نهاية المطاف عموما ما يعرف بالإعداد الحرب /adaptation

2.1. المسرحة Théâtralité :

يرتبط مصطلح المسرحة منذ القدم بظهور المسرح ولقد كان الكاتب المسرحي الروسي نيقولاي إيفارين Evreïnoff (1879- 1954) أول من استخدم المصطلح في 1922 ولقد ربطها العديد من النقاد بعملية تحويل العمل الأدبي أو الفني إلى مسرح فيقال مسرحة الرواية ومسرحة القصة ومسرحة المسرحية ولقد حدد مفهومها الأول حسب ماهية المسرح بأنها "ما يشكل الخصوصية المسرحية في العمل المسرحي"[1].

وتعدّ المسرحة تقنية تشتغل على النصوص الأدبية والشعرية أي النصوص التي لم تكتب للمسرح في أصلها، ولابد للإشارة في أول الأمر إلى أنه من الصعب إيجاد مفهوم واحد متفق عليه لهذا المصطلح كونه ينفلت في محاولات الضبط، سنحاول تحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي لما جاء به النقاد لعملية المسرحة كتحول إبداعي في العمل المسرحي والأدبي.

ويعتبر مصطلح المسرحة[2]*كلمة جديدة على القاموس اللغوي ولا يمكن إعطاء تعريف محدد وواضح من خلال ما جاء في التعريفات والقواميس.

---

[1] إلياس ماري، حنان قصابا، المعجم المسرحي، ص: 462.

* **المفهوم اللغوي**:تعريف ومعنى المسرحة في معجم المعاني الجامع: مسرحة:(اسم) الجمع، متسارح، المسرحة، المسرح سرح، يسرح سرحا، سرح الشخص تصرف بحرية من غير قيد.

في المعجم الوسيط: المسرحة: المسرح، والجمع: مسارح

في لسان العرب: السرح: المال السائب .

المفهوم الاصطلاحي:

لقد أعطى باتريس بافيس patrice paviesمعنى للمسرحة في معجمه المسرحي حيث يقول: "مسرحة (التمسرح) تقابلها بالإنجليزية théâtralisation، وإن مسرحة حدث ما أو نص وهو شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف.

فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الحوارات هما سمتا المسرحية"[1] تعد المسرحة حسب هذه الرؤية ترجمة فعلية على الخشبة بواسطة الممثلين وهذه الترجمة ليست لغوية وإنما هي حركية فعلية حوارية من المكتوب إلى المرئي، لكن ما جاء في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب مغاير نوعا ما لمفهوم باتريس بافيس "من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرحة لأنه استخدم في سياقات متنوعة ومختلفة"[2] يرون أنه من العسير على النقاد تحديد مجال ثابت لمصطلح المسرحة لتواجدها بخطوط واسعة ومتنوعة في عملية الكتابة الأدبية والفنية والتمثيل.

ولابد من الإشارة إلى أن عملية المسرحة أخذت عدة توجهات سواء في المسرح أو الأدب لذلك يتغير المعنى حسب التواجد في ظهور المصطلح في بداية القرن العشرين كان مختلفا عن بداياته الأولى مع المسرح حيث "كان تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح من نطاق الأدب والكلمة وإعلانه كفن مستقل بخصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض"[3].

---

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، ص: 536.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، ص:463.

[3] المرجع نفسه، ص:462.

ويقودنا الحديث حول عملية المسرحة إلى إعطاء خصوصية لعملية المسرحة وهو التعبير المسرحي والخروج من المكتوب إلى المشاهدة كما ربطها بعملية تحويل النص الأدبي وخروجه من أدبيته وحد التخطيط إلى المسرح وهي "أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث في الحياة اليومية للمسرح "[1] بهذا لم يخصص المجال الأدبي وحده لعملية المسرحة وإنما تعداه إلى مجالات أخرى خارج المجال الإبداعي، ويبقى هذا المصطلح "المسرحة" الأقرب في عملية الترجمة للمصطلح الأجنبي.

الذي يطرأ على النص السردي، في صورة إبداع جديدة نحو المسرح وهذا التوجه الذي غير في القرن العشرين حيث ربط المسرحة بالمسرح فقط وهذا ما ذهب إليه الناقد الفرنسي رولان بارت الذي حدد شرطا أساسا لفعل المسرحة وهو "المسرح دون نص أي دون الجانب الأدبي في النص المسرحي" [2]حسب هذا الشرط الذي يميز هذه العملية التي تعتمد على الفعل والحركة والمشاهدة والخروج من حدود الكتابة لنقل النص إلى الركح، ويضيف على ذلك "مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه، مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي" [3] المسرحة هي كل ما يحمل طابع المشاهدة.

[1]المرجع نفسه، ص:462.

[2] المرجع السابق، ص:463.

[3] المرجع نفسه، ص:463.

ومن خلال ما سبق نجد أن موضوع المسرحة له تقاطعات وتشابه مع مصطلحات أخرى تعمل على تحويل النص الأدبي والنص الدرامي والمسرحي إلى نص مسرحي جديد، لكنها تعتبر المصطلح الأقرب إلى تحويل العمل الإبداعي إلى الركح صالح للعرض على خشبة المسرح له حركة وفعل بعيدا عن النص والكتابة.

2.2. الاقتباس:

تختلف تعاريف الاقتباس بتعدد الأجناس واختلافها ، ويضعنا هذا المصطلح في توجهات عديدة من أجل تحديد ماهيته وخصائصه وكل حسب المقام الذي وجد فيها، ولكي لا نخوض في متاهة هذا المصطلح في عديد المجالات فنحن بصدد دراسة الاقتباس كعملية تحويل ونقل أثر أدبي أو إبداعي فني إلى فن آخر، وهي عملية تحويل اعتمدها المسرحيون في إنتاج أعمال إبداعية جديدة. وتعد إشكالية الاقتباس المسرحي من أهم الإشكاليات التي تطرق لها الباحثون حيث اعتمد الكثير من الكتاب على الإبداعات الروائية والسردية اقتباسا لجنس المسرح، مما يدفعنا للخوض في هذا المفهوم وتحديد تقنياته التي طالت الجنس السردي وتحديد مميزاته التي تفصله عن باقي المصطلحات التي تنطوي تحت عملية التحويل المنجزات السردية.

المفهوم الاصطلاحي:

يقصد بالاقتباس[1]adaptation *إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى المسرحية "فتحويل جنس أدبي ما إلى جنس آخر مع القيام بعملية التكييف من أجل الحصول على توافق وتجانس وتجنب الفراغات التي من الممكن أن تحدث، فالعملية تحتاج إلى تدقيق كبير لتجنب الاختلال وهذا يحيلنا مباشرة إلى أن أي كاتب يقوم بها يجب أن يمتلك أدوات تؤهله لذلك، وأن يكون على دراية ووعي كبيرين بالبناء الدرامي "[2]

الاقتباس في معناه المدرج أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي، ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقال حرفيا، "فالمقتبس له حرية في التصرف بالنص المقتبس منه بفنية تجعل من النص مسرحي نصا قائما بذاته يصنع وجودا للعبة المسرحية"[3]، ويعد الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يتيح لنفسه قدرا من الحرية إزاء العقدة والشخصيات والموضوع، وذلك بأسلوب الإمكانيات والإجراءات المسرحية.

- **الاقتباس في المسرح:**

---

* **المفهوم اللغوي**: "مأخوذ من قبس، القبس: النار والقبس الشعلة من النار ،واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى:" بشهاب قبس" القبس الجذوة، وهي النار التي نأخذها في طرف عود[1] ، والقابس هو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس، فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل، وأقبس علما استفاد منه" والقواميس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقتبسه أي علمناه"[1]

[2]مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، د.ط، مكتبة لبنان، 1993،ص:96.

[3]روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، د.ط، دار النشر القاهرة، مصر، 1963 ، ص:119.

يختلف الاقتباس في المسرح يختلف عن عملية الاقتباس في الأجناس الأخرى لما بينها من شعر أو رواية وغيرها، كون المسرح هو تزاوج وتكامل ما بين النص والعرض حيث يبنى المسرح على العرض الذي تكون بدايته نص مسرحي درامي بتقنيات محبوكة البناء تحمل فكرة محددة وتحاكي الواقع سواء كانت تراجيدية أو كوميديا ساخرة.

حيث يعتبر نتاج معرفة وخبرة واسعة بتقنيات مميزة وإضافة فضاءات النص المقتبس منه، وبهذا يعد الاقتباس المسرحي "تلك القدرة على الخروج من بلد وزمان إلى بلد وزمان آخرين قد تفصلهما عشرات السنين وآلاف الكيلومترات، ونجاح عملية الاقتباس تتطلب ثقافة عالية وشاملة تجمع الماضي القديم بالحاضر الشاسع "[1] .

فهو نقل أثر ما من فن إلى فن آخر بطريقة إبداعية توليدية، بهذا فهو نقل أثر أدبي وبمصطلح أدق تحويله من حال لها خصوصياتها ومقوماتها الأدبية إلى فن له خصوصيات ومقومات مغايرة، ومستقلة عن ذلك الأثر، وتهتم بهذه الدراسة.

- **أنواع الاقتباس المسرحي:**

الاقتباس في فكرة:

يجعل الكاتب نصه المقتبس في أسلوب موازنة أو أسلوب المقارنة، بما أنه يتعامل مع نصين مختلفين مثال: كفكرة الخلود أو الحساب أو العقاب[2].

[1] حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط3،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002،ص: 102.

[2] أبو الحسن سالم: حيرة النص المسرحي ،ص:32.

الاقتباس في صفة:

ويتم باقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها أو تسميتها كما فعل سالليي علي في مسرحية "جحا" حيث اقتبس الاسم مع الصفات، وغالبا ما نجد في نصوص المسرحية الجزائرية شخصيات وأديب، هاملت وغير ذلك[1].

- **الاقتباس ذات هيئة:**

ويكون باقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسمياتها دون أن ننقص منها شيئا ونسقطها على الشخصية الجزائرية[2].

- **اقتباس هيكلي تام:**

نحافظ فيه على سيرورة الأحداث مع تغير في الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية وأسماء الشخصيات[3]

- **اقتباس هيكلي جزئي:**

إن الاقتباس ضروري جدا للمسرح كونه تطعيم وتلقيح للإبداع المسرحي لكن إذا روعي فيه ما يلي:

---

[1]المرجع نفسه، ص:32.

[2]المرجع السابق، ص:60.

[3]المرجع نفسه، ص:61.

الفكرة الأساسية للنص الأصل - المنطلق النظري والمعرفي- التعامل العقلي والفني مع الشخصيات – اللغة والحوارات المستعملة وبذلك لا يخرج النص المسرحي الجديد كليا من أصله، وكل هذا عن طريق الصياغة الجيدة ألننا بصدد إعادة صياغة النص الأصلي ليقدم ليس فقط عربي اللغة والجو [1].

إن التّقارب الموجود بين تقنيات الإعداد والاقتباس والمسرحة يكمن في عملية التحول من فن لفن وأو من جنس لجنس آخر الناتجة عن تقارب الأجناس والفنون وتماهي الحدود بينها، وفي ما يخص تقديم عمل سردي بتقنية درامية يأخذ مراحل عديدة وتحولات تذهب كل مرحلة إلى مصطلح معين مثلا تحويل الرواية إلى المسرح يأخذ مرحلة تحويل الرواية إلى نص درامي ثم تحويله إلى نص مسرحي ثم إلى عرض مسرحي ولكل مرحلة خصائص وتغييرات عديدة تأخذ فيها كل عملية جانب معين من التطبيق حيث تتشارك هذه التقنيات في جوانب وتختل في أخرى من أجل تكوين نص جديد قابل لرؤية المسرحية.

حيث نجد الاقتباس والإعداد والمسرحة بهدف إظهار جانب إبداعي معين وتسليط الضوء على فكرة أن جزءا كان مضمرا بتحويل جزئي أو كلي، لكن لكل مصطلح خاصية تحويل معينة تخص نوع من الأجناس والفنون فتحويل المنجز السردي إلى عمل درامي يختلف عن تحويل منجز مسرحي إلى منجز مسرحي جديد وعملية المسرحة حسب ما ذهب إليه الباحثون يمكن أن تخرج من مجال تحويل فن إلى فن حيث تتعداه إلى تحويل حدث أو ظاهرة خارج مجال الإبداع إلى فن.

[1] المرجع نفسه، ص:61.

فكل تقنية تخدم جانب معين من عملية التحويل التي إذا بنيت على أساس إبداعي وبحث عن جماليات الفن وإضافة لمسة إبداعية هادفة تحمل رسالة إنسانية دون مسخ كلي للنص تعطينا عمل فنيا إبداعيا ناجحا، ومنح المسرح إضاءة وإعادة حضور هو تأثيره لدى المتلقي.

لذا فإن التحويل بمثابة العملية المفصلية والتي يتوقف عليها مصير العمل الجديد كون المسألة تتوقف عند تلك الإجراءات التقنية، بل تمتد إلى المحافظة على نبض النص المسرحي الجديد أو الفيلم، وايلائه للنّفس الطويل والجدي بالمشاهدة الركحية.

الفصل الثّاني: شعريّــة الرّؤية بين النّصوص الرّوائية والنّص الدّرامي

الفصل الثّاني: شعرية الرؤى بين النص الروائي والنّص الدرامي

أوّلا: على مستوى الخطاب الموازي:

1. قراءة على مستوى الشّكل بين النّصين الروائي والدرامي
2. سيميائية العنوان في النص الروائي/ النص الدرامي
3. العنوان كبنية تواصلية على مستوى النصوص الروائية /النص الدرامي

ثانيا: تحول الرؤى الفكرية بين النص الدرامي والنص الروائي

1. الرؤى الفكريّة في النصوص الروائي

1. الرؤى الفكريّة في النص الدرامي هارمونيكا

1. المتغير النصي على مستوى النص الدرامي

ثالثا: التحوّل من النص الروائي إلى النص الدرامي على مستوى الشخصيات:

1. تحديد مفهوم الشخصية ووظائفها السيميائية:
2. ضبط الشخصيات في النصوص الروائية

4. ضبط الشخصيات في النص الدرامي هارمونيكا

5. المتغير في النص الدرامي على مستوى الشخصيات

أولا: على مستوى الخطاب الموازي:

تمهيد:

يعد جيران جنيت g. genette من أبرز الباحثين الذين أولوا عناية للخطاب الموازي في كتابة العتبات، محمّلا هذا المصطلح وظائف هامة ولعلّ أبرزها الافتتاح والمصالحة للخطاب الرئيس، معتبرا إيّاه خطابا تمهيديا يقارب النص الرئيس ويتلاحق معه فكريا وثقافيا ولكن وفق طريقة تعتمد الإيضاح تارة والإغراق والإيحاء تارة أخرى إلى علاقة اتصال، كما ويعتبر جنيت العنوان نصا مصاحبا مثان مجموعة المرافقات التي تجعل النص كتابا والتي تصير كذلك في عيون القراء.

كما أن التفاعل فيما بين تلك الأشكال والألوان عبارة عن إيذان يبسط مشروع قراءة بصرية تسعى إلى ربط الصلات فيما بين اللساني والأيقوني، علما أنها ليست بالوظيفة الهينة التي تنتظر القارئ.

وهذا ما يحدد لنا قيمة الغلاف والعنوان كعتبة نصية تفتح باب القراءة الأولية والتي لقت اهتماما من قبل النقاد السيمائيين كعلامة استقراء وتأويل للولوج إلى النص الإبداعي.

1. قراءة على مستوى الشكل بين النصوص الروائية/النص الدرامي:

1.1 سيميائية الغلاف:

يتمتع العنوان بدور بارز في تحليل الخطاب الروائي، حيث لا تتوقف أدواره عند الإحالة على المنجز الروائي بقدر ما ينتهي بأدوار ريادية تتنوع وظائفها ما بين الإخبار والدعاية والاشهار فضلا عن تلك الانفتاحات الخطية على الخطاب الروائي والمتوارية وراء الأشكال والألوان والمؤشرات الأخرى ليصبح الغلاف الخارجي. فهو "تعبير

عن حالة أو حدث بأجزائها ومظاهرها المحسوسة وهي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير توحي بأكثر من قيمتها وترتكز على طاقتها الإيحائية".

كما أن الجولة البصرية على شكل الغلاف وعلامته المتنوعة تقودنا الى التوقف عند حقيقة الألوان وما تحتويه من أبعاد نفسية تقنية أخرى رمزية فضلا عن المكون اللساني المتمثل في العنوان وما يستدعيه من حمولة ثقافية ومعرفية تقارب دلالاته المعرفة في الإيحاء نحو ما ينتظرنا عند التعامل مع أغلفة النصوص الروائية الثلاثة.

وضمن هذا الجزء سنحاول وضع نقاط التقاطع والاختلاف التي تحمله أغلفة النصوص الروائية الثلاثة والنص الدرامي ومدى التمازج ما بين هذين العملين شكليا، والتحول الشكلي للعمل الجديد، وعملية التحليل والقراءة هي ما سيكون الحد الفاصل بين خصائص النص الممسرح والنصوص الروائية من حيث العتبة الأولى الغلاف والعنوان معا.

- **مفهوم الصورة:**

نجد أن الصورة[1]* هي المادة الأولية لبداية أي تفاعل ومعرفة شيء أما في التنزيل الكريم يقول تعالى: (الذي خلقك فسوَّاك فعدَّلَكَ، في أي صورة ما شاء ركبك) [2] والمصور اسم من أسماء الله الحسنى، أي أن الصورة ضمن الدائرة اللغوية التي تعني التشكل والتمثيل لشيء وكل ما هو خاص بالهيئة والصفة.

---

* المفهوم اللغوي لمصطلح الصورة :ورد في معجم لسان العرب أن الصورة "هي الشكل والجمع بين صور، وصور ، وقد تصورها فتصور الشيء :توهمت صورته ،فتصور لي، وتصاورك التماثيل "[1] أما في معجم الصحاح "جمع صورة عند أرسطو، تقابل المادة، وتقابل على مابه وجود الشيء أو حقيقة أو كماله ،وعند كانط صورة المعرفة هي المبادئ الأولية التي تشكل بها مادة المعرفة، الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معا لكن الحس الظاهر يُدرك أولا ويؤدي إلى النفس"

[2] القرآن الكريم، سورة الانفطار، آية:7،8.

أما من المنظور الاصطلاحي تشكل العلامة اللغوية وغير اللغوية وفي أبسط مفاهيمها هي "تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظهرهما المحسوس، وهي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها توحي بأكثر من المظاهر... وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة "[1]، يجتمع التشكيل اللغوي وغير اللغوي ليعطي المعنى لصفة الصورة وخصائصها ومميزاتها من تجانس الطرفين.

وقد ركز الغذّامي على هذه النقطة في تحليل الخطاب باعتبارها "وسيلة يبدأ بها الخطاب، ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة، فيقبل المتلقي ما يوافق أنساقه المضمرة، ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة"[2] وهنا تأتي معادلة الصورة التي تتجسد فكرتها في مجال التخيل والتّداعيات التي تنجبس منه الرؤى لتعطي المتلقي الدلالات والتجربة التي تجسدها هذه الصورة.

لذا فإن محاولة تحليل وقراءة الصورة يتقاطع إلى حد كبير في استنطاق النص لأن عملية الاستقراء والتحليل تستعمل العديد من القواعد لتحليل الخطاب، وتعطي الصورة دلالات وربما تكون أقدر على تحقيق دلالات أكثر وضوحا وتحقيق معاني الدلالات باستقراء النص.

2.1. سيميائية الغلاف على مستوى النصوص الروائية/النص الدرامي:

يعد الغلاف الملمح الأول الذي يقع عليه نظر المتلقي وهو أول العتبات التي تواجه الكاتب ولا تقل أهمية عن العنوان في عملية كشف الرابط المشترك بين المظهر الخارجي والنص المكتوب لأي عمل، وهو ما يتطلب

---

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الحديث،د.ط، ديناميكية، غرافيك الطباعة، 1999،ص:190.

[2] عبد الغذّامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار والبيضاء، المغرب، 2005، ص: 69.

الارتباط الشكلي بالمضمون السردي ولقد تطرقنا في هذه الجزئية إلى مجموعة من التقنيات والخطوات لوصف وتحليل الصور التي جاءت بها أغلفة الروايات الثلاثة والنص الدرامي.

أ. **سيميائية الغلاف على مستوى النصوص الروائية:**

نجد التنسيق والتنظيم بطريقة عملية في أغلفة الرواية الثلاثة بين ما هو مكتوب ومرسوم بطريقة مبسطة وغير مكلفة.

- **رواية "ليس لرصيف الأزهار من يجيب":**

ما يلفت انتباه القارئ للوهلة الأولى هو التقسيم الواضح بينما هو مكتوب والصورة، حيث قسم الكاتب الغلاف إلى ثلاث أقسام يظهر عنوان الرواية "ليس لرصيف الأزهار من يجيب" في الأعلى الغلاف، حيث جاء مكتوبا مباشرة دون تحديد الجنس بخط أسود عريض يملأ الجزء ليشار به لهذا العمل الإبداعي، وبذلك يكون أول عتبة نتخطها إلى النص.

أما الصورة التي تلي العنوان تحتل الجزأين المتبقيين من الغلاف، حيث نلاحظ في البداية وجود لونين يتقاسمان الصورة، اللون الأصفر الرملي الذي ينتهي حين يبدأ اللون الأزرق السمائي يتخلله اللون الأبيض الساطع ممثلا قرص الشمس، ورجل يحمل حقيبة السفر متجها نحو الشمس وفي أسفل الصورة اسم المؤلف.

إن الصورة هنا تعمل على تجسيد التشكيل اللغوي وغير اللغوي وهي "نظام يعمل على جانبين جانب قرائي وجانب بصري حيث تُبنى على مشهد قوامه الكلمات "[1]

وكنظرة مكتملة للغلاف في هذا العمل فهو يحمل صورة صحراء شاسعة على مدى النظر، وسط هذه الصحراء معالم رجل غير واضحة كأنه ظل يحمل حقيبة سفر باللون الأسود يسير دون طريق إلى مطلع الشمس، لتعطي

[1] أحمد نصيف الخبابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، د.ط، ، وزارة الإعلام، العراق ،ص:119.

هذه الصورة دلالات ايحائية من تلك الألوان والخطوط المجتمعة على شكل فكرة واضحية تربط بين ما تجسده الصورة وما يتضمنه العمل الروائي.

يبدأ نص الرواية بسفر الشخصية البطلة نحو منفاه باريس ليطرح قضية استعمار وطنه وإخراجها إلى النور وهذا ما تدلل عليه صورة الغلاف بتوجه الرجل المسافر في الصحراء نحو نور الشمس لتعكس هذه الصورة معالم النص وأولها الأمل بداخل بطل الرواية خالد بن طوبال من أجل التغيير الذي يسعى إليه، وهو يمشي وسط الصحراء هذه المكان الذي يعكس القيمة الروحية التي يحملها المسافر في داخله وأيضا دلالة على الثروة العظمى في الجزائر.

ولكن تعاليم الشخص المسافر غير واضحة هي إشارة لصورة كل الجزائري، كما ترمز حقيبة السفر إلى الأهداف والأحلام التي يحملها البطل مختلطة بالأوجاع التي عاشها في وطنه والمجازر التي مارسها الاستعمار (مجازر 8ماي 1945) في حق شعبه، ويمثل البطل سفره في بالامتحان المتأرجح بين نجاح وفشل يقول "لم يكن ينام قط عشية الامتحان وها هو أيضا على طريقته يحضر كقطار للامتحان، اللهم إلا هذا الفارق بينهما وهو أن هذا القطار يعرف بالضبط إلى أين يذهب وأنه لا يوّجه إلى نفسه الأسئلة "[1].

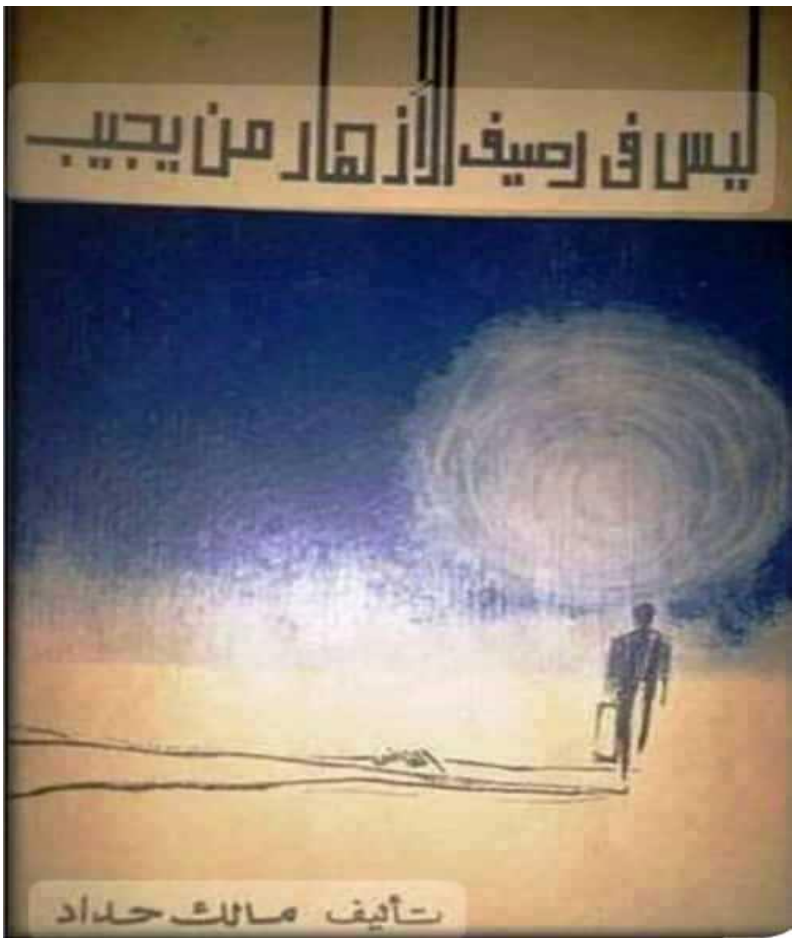
إنها هواجس الذات المرتحلة إلى المجهول فهي رحلة تغامرها المخاوف والتردد، إذا ما كانت الواجهة فرنسا ذاك البلد المتغطرس السالب للحريات، لكن إرادة الكاتب ظلت متقدة على ضرورة الرحيل والمغادرة.

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص: 05.

وعلى الرغم من رحلته إلى المجهول، إلا أن اللون الأزرق يرسم تباشير أمل وكبرياء تلازمه وتحثه على المواصلة المشوار.

وتعددت دلالات اللون الأصفر، غير أنها تتحد في القوة والوهج ذي الصلة بالحقيقة التي تنتظر الكاتب والمتمثلة في البلد وشرعيته، في مخزونه الثري الداعي إلى الكشف عن العوالم والأسرار.

الجزائر التي تمثلها الطبيعة وجمالها، التي تحمل اللون الذهبي ورحيل البطل هنا مبنيا على التغيير والنجاح والتمسك بحب الوطن وزوجته وريدة وسعيي إلى السلام على أمل الجمع القريب بينهما.



1- صورة لغلاف رواية: ليس لرصيف الأزهار من يجيب.

- **رواية "التّلميذ والدرس":**

إن أبرز ما يشد الانتباه في الرّواية الغلاف، يتكون غلاف الرواية من العنوان أعلى الصورة مكتوب باللون البرتقالي البارز "التلميذ والدرس" ليأتي أسفله مباشرة اسم المؤلف مالك حداد بلون أسود فوق الصورة الموضوعة على الغلاف دون تأطير، أي أن الكتابة اللغوية ضمن الصورة.

ومن الملاحظ أن التشكيل غير اللغوي يحدد لنا صورة طفل قادم من مكان ذي طبيعة هضابيه جباليه، يملأ سماءها الغيم الرمادي مع السواد، كما أن الطفل يسير في طريق غير معبدة وكأنه ضائع يقف أمام إشارة مرور إرشادية واضحة لكنها لا تحمل أي توجيه سوى علامة الاستفهام مع سهم موجه إلى يمينه.

نرى أن هذه الصورة تعطي دلالات تربطها بنص الرواية الذي يتحدث عن بطل الرواية الذي انتقل للدراسة في فرنسا منذ الصغر، ورغم نجاحه وعمله واستقراره هناك بقيت صورة التلميذ الذي أمضى حياته يقوم بما هو واجب عليه تلاحقه، حيث كانت طريقه غير محددة ولا يملك هدفا إنما يتبع ما خططه له والده مقابل حياة دراسية ميسورة دون عناء، حيث يختار البطل البقاء في فرنسا مدينة ناعسة تاركا أهله وشعبه تحت وطأة الاستعمار، والهوة التي فرضتها الظروف بينه وبين ابنته فضيلة والرمزية التي تحملها فضيلة ابنته المؤمنة بالثورة والمقاومة.

تتمثل صورة الجبال والسماء التي يغطيها السواد في صورة الجزائر أيام الاستعمار، أما الطفل التائه يرمز إلى تخلي ذلك التلميذ عن وطنه واختياره لطريق أوصله إلى المجهول

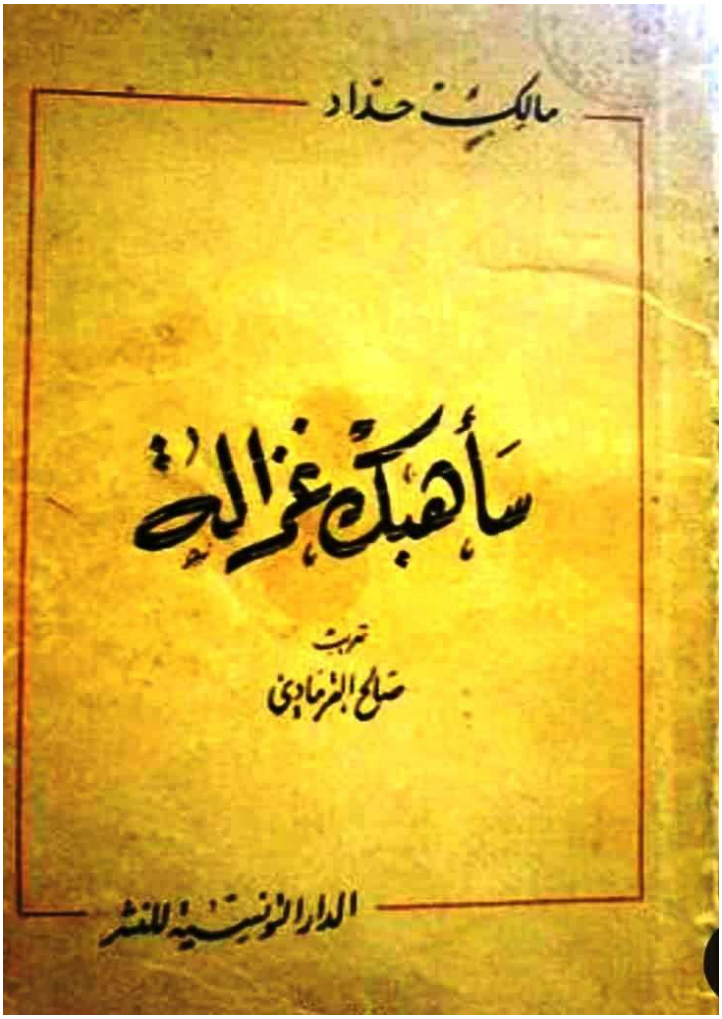
أما الألوان تتسم كل من الأسود والرمادي حقيقة تلك المعاناة التي تعيشها البطل، حيث يعكس الرمادي كدر العيش واضطرابه، فضلا عن التعاسة والتقوقع حول الذات، وهي المشاعر التي تؤكدها اللون الأسود، كونه لا

يترجم حقيقة الجهل أو عدم اتضاح الرؤية، بل وسط تنعدم فيه الحركة الحرة وتتوازى فيه كل إرادة وتطلع إلى الحياة، لكن هذا الإحساس تشوبه آمال متقدة من خلال المساحة البرتقالية الكبيرة المهيمنة على الغلاف مما يبني بقوة خصية وبأمل يتلمس خطاه إلى حياة متزنة

2- صورة غلاف رواية التلميذ والدرس.

- **الغلاف في رواية "سأهبك غزالة ":**

يرمز اللون الأصفر الرملي إلى الثراء والغناء وأيضا السطوع والدفء، كما له أوجه أخرى كالخديعة والغش وهو ما نجده في نص الرواية.



3_صورة لغلاف رواية سأهبك غزالة

اكتسح اللون الأصفر غلاف الرواية، كونه لونا حارا ارتبط بالقوة والفخامة والثراء، حيث يرتبط على العموم بالفضاء أو الوطن الذي يحوّله كقيمة مهيمنة ومعادلة للجزائر، إذ كلما ذكر هذا البلد إلا وذكر في مستهل الأمور، الصحراء، لأنها لا تمثل الجمال فحسب، بل التاريخ والكبرياء ولطالما حاول المستعمر اقتطاعها.

وأما عن العنوان الوارد باللّون الأسود فيعكس ذلك التواصل مع الأصفر محققا ما يعرف بالمفصل اللوني، حيث لم يرد لون حار كالأصفر بل آثر المصمم واعتمد الأسود مقيمة شكلية وموضوعية.

ب.سيميائية الغلاف في النص الدرامي هارمونيكا:

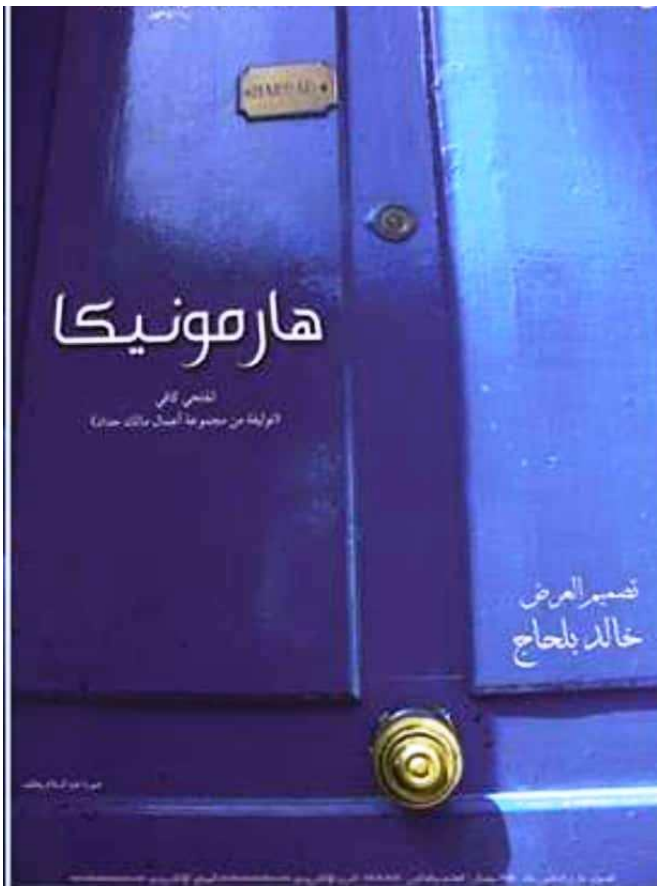
يحتل اللون الأزرق الأرجواني الصورة المكونة للغلاف، حيث تحوي هذه الأخيرة بابا مغلقا يحتل الواجهة، ويوجد عليه قفل، كما يتوسط الصورة عنوان النص بخط كبير "هارمونيكا" وتحت العنوان مباشرة بخط أصغر حجما اسم المؤلف فتحي كافي ترفقه جملة تحدد طبيعة النص" توليفة من مجموعة أعمال مالك حداد" ليعلن الكاتب مصدر هذا العمل الدرامي للقارئ من الغلاف.

نجد أن غلبة اللون الأزرق الملكي على الغلاف يدل على الرقي والفخامة ويرمز للتفاؤل والإلهام والإصرار على تحقيق الأهداف ونجد هذا اللون يغلب على غلاف "ليس لرصيف الأزهار من يجيب" وهو اللون الذي يدل على الأمل في هذه الرواية وكذلك السعي لتحقيق الأهداف ولا يمكن فهم أغوار النص إلا من خلال هذا الباب الذي كُتب عليه العنوان "هارمونيكا " وهو اسم لآلة موسيقية التي نجدها في نص التلميذ والدرس في حدث بين البطل وطفل يلعب في الشارع لم يستطع التواصل معه لغويا فوهبه هذه الهارمونيكا.

وكأن هذا الحدث المتمثل في تسلم المشعل للجيل القادم هو نقطة البداية الانطلاق للنص الدرامي، حيث حوّل الحدث إلى عنوان للنص كما نجد فكرة الهبة والعطاء موجودة في النص الروائي "سأهبك غزالة" ليجسدها

في عنوان النص الجديد لتكون الهبة آلة موسيقيا تنطق لغة مشتركة لجميع الأجناس، ويجسد أيضا ألم الكتابة التي يعاني منها البطل والكاتب معا في نص" ليس لرصيف الأزهار من يجيب" وعقدة اللغة التي يعاني منها.

حيث نفى مالك حداد طريقه الإبداعي بعد الاستقلال بسبب اللغة يقول: "إن اللغة هي منفاي" لأنه يكتب بلغة المستعمر، حيث يقول: "لا تطرق الباب كل هذا الطرق، فأنّي لم أعد أسكن هنا "[1] أي أن صورة الغلاف استوحاها الكاتب من مقولة كاتب النصوص الروائية، وهو فعلا ما يبدأ به أحداث النص الدرامي.



4 – غلاف هارمونيكا

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:03

1- جدول لأوجه التشابه والاختلاف على مستوى الغلاف

أوجه التشابه والاختلاف	النصوص الروائية	النص الدرامي
الغلاف	**ليس لرصيف الأزهار من يجيب:** الألوان: اللون الأصفر الرملي والازرق السمائي مع اللون الأبيض السّاطع. العنوان: ليس لرصيف الأزهار من يجيب. اسم المؤلف: مالك حداد. الصورة: صورة لرجل يحمل حقيبة متجها إلى مصدر الشمس يشق الصحراء. **سأهبك غزالة:** الألوان: الأصفر الرملي. العنوان: سأهبك غزالة. المؤلف: مالك حداد. الصورة: لا توجد صورة في الغلاف. **التلميذ والدرس:** الألوان: الرمادي والأسود العنوان: التلميذ والدرس. المؤلف: مالك حداد	**هارمونيكا:** الألوان: الأزرق الملكي. العنوان: هارمونيكا. اسم المؤلف: فتحي كافي. الصورة: صورة باب يحمل قفلا لونه أزرق.

	الصورة: صورة طفل يأتي من بين الهضاب يمشي في طريق في متفرقه توجد على حافتها إشارة توجيه تحمل علامة استفهام.	

2. سيمائية العنوان:

أولى السينمائيون العنوان أهمية لائقة كونه علامة لسانيّة ذات نيات متباينة، تستند إلى التركيبة المفردة تارة وإلى المركب الإضافي تارة أخرى، خلافا لما حفلت به ذخائرنا القديمة من خلال اعتمادها السجع، ترى الدلالة في أغلب الأحيان، ميسورة الإدراك، وبمجيء أواخر القرن العشرين ظهر البحث السينمائي بأطروحاته وموضوعاته الهامة والطريقة فكان العنوان إحدى محطاتها.

ومن ثم أفرد له علم يعرف بعلم العنونة، بالنظر إلى حمولة العنوان العرقية والفكرية والداعية إلى ضرورة استدعاء رصيدنا الموازي لتلك الإجراء والمقاربة.

المفهوم الاصطلاحي للعنوان:

يعد العنوان[1]* في المفهوم الاصطلاحي من أهم العتبات النّصيّة التي أولاها النّقاد اهتمامهم في الدراسات الحديثة، كما أكدت العديد من المناهج تركيزها الخاص بالعنوان في مجال السرد والمنطق وسيميوطيقا، ومن أهم النقاد الذين سبق ذكرهم في هذا المجال جيرار جنيت في كتابه " seuils" وهترانلي هيوك بكتاب عنوانه la

* المعنى اللغوي للعنوان: ورد لفظة العنوان في المعاجم اللسانية منها لسان العرب مأخوذ من المادة(عنن)أي:(عنان السماء ما عنى لك منها إذا نظرت إليها، أي ما بدا منها، وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه وعن الكتاب يعنه، وعننه –بعنوانه، ويسمى عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته، وقال ابن برى، والعنوان: الأثر"[1]

marque du titre " سمة العنوان "الذين اشتغلوا على سمة العنوان باعتبار خطابا مهما في النصوص الأدبية، حيث يؤثر ومضمونه في المتلقي.

ويذهب ليهويك في تعريفه للعنوان بأنه "مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه، والإشارة لمضمونه الجمالي الجذاب " [1]وعليه فالانطلاقة الأولى للنص خطاب العنوان وله دلالة لغوية مكثفة تفتح آفاق واسعة لاستشراف النص، وبداية وضع الخطوط الأولى، كما يمكن أن نضيف على هذا اشتراك الصورة في منح القارئ أفكار أوجها للتأويل.

أما نظرة بسام قطوس فهي ترتكز على الجانب السيميائي تأويلات يقول: "علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالتها، ومحاولة فك شفراتها الرّامزة" [2]

وحسب ما جاء سابقا فإن قراءة العنوان تبني فقط جانبًا واحدًا اللغوي أو السيميائي وأنها يدرس العنوان حسب دلالاته اللغوية وسيميائية ومكان تواجده في الغلاف، لأنه خطاب مقصود ويكون مدروسا وله خلفية متعلقة بالنص تعمل على جذب القارئ وإعطائه رؤية معينة تجعله يخوض في غمار القراءة والاكتشاف.

1.2. سيميائية العنوان على مستوى النصوص الروائية:

أ. البنية النحوية والدلالية لعنوان رواية" ليس في رصيف الأزهار من يجيب":

جملة فعلية، لقد ابتدأ الكاتب نصه بالحركة والفعل حيث تعرب من الناحية النحوية كالآتي:

ليس: فعل ماضٍ ناقص مبنى على الفتح

---

[1]ينظر فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم، لبنان، 2019.

[2]بسام قطوس، سيميائية العنوان، ط1 وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ،2001، ص:33.

في: حرف جر

رصيف: اسم مجرور ب "في " وهو مضاف

الأزهار: مضاف إليه مجرور وشبه الجملة رصيف الأزهار في محل نصب خبر ليس مقدم.

من: اسم موصول مبني في محل رفع اسم ليس.

يجيب: فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تقديره هو وجملة " يجيب " صلة الموصول لا محل له من الإعراب.

تعكس لنا البنية النحوية للعنوان الحركة والفعل من بداية النص أي أن الكاتب بدأ فعلا روايته بالسفر والانطلاق بقوة وسط القطار متوجها إلى مدينة في باريس حيث يقطن صديق الدراسة سيمون لكن الرواية هنا بدأت بفعل ناقص وليس تام رغم وجود الفعل والحركة إلا أن النقص والنفي.

موجود ودلالته الفعلية للعنوان بين فعلين في العنوان " ليس" و "يجيب" حيث بدأ بالنفي وعدم الاستجابة لرصيف الأزهار حيث حدد الكاتب المكان الذي جعل منه خبرا مقدما "ليس" التي تنفي وجود مجيب لهذا الخبر وما يلفت انتباهنا إلى دلالات عديدة.

أمّا البنية الدلالية للعنوان ومن خلال الإحاطة بالنص يبدأ مالك حداد بالنفي القطعي لامتلاك رصيف الأزهار من يستطيع الإجابة، وهو مكان بباريس معروف ولهذا استعمل الكاتب لغة مكثفة نوعا ما أولا بدأها بأنسنة الأشياء ليُعطي للرصيف صفة من صفات الإنسان وهي الرد والإجابة، ذلك الرصيف يعكس التراص والصلابة والثبات وجعل فعل الإجابة يكون في الحاضر "يجيب" يسبقه بجملة "ليس في رصيف الأزهار" تحمل انزياحا لغويا يوحي إلى صمت معين يريد منا الكاتب اكتشافه في النص.

نلاحظ أنه يحمل اسم "رصيف الأزهار" صفة من صفات الجمال الطبيعي ودلالة على فصل الربيع "الأزهار" والذي يدل على الحياة والتجدد والجمال،كما أنه يعطي الكاتب من العنوان فكرة أخرى أن باريس بالجمال

والثقافة وأوج تحضرها وربيعها المزهر إلا أن كل هذا يُلغى أمام استعمارها للجزائر واستغلالها الثروة والمصالح في معاملاتها مع الجزائر، إن الاستعمار، يقتل كل جمال في داخل الكاتب لأنه يحس بتناقض رغم علامات الحياة والقوة والصلابة التي تمتلكها باريس ورغم قيمتها الوجودية إلا أنها لا تملك إجابة للتساؤلات التي يحملها الكاتب في حقيبة المنفى، كما يريد الكاتب أن نتشارك معه مضمون النص الذي سيطرح الكثير من التساؤلات ويريدنا أن نغوص في مضامينه لنصل معه إلى الإجابة الحقيقية.

ب.البنية النحوية والدلالية لعنوان رواية التلميذ والدرس:

جاءت البنية النحوية لهذا العنوان "التلميذ والدرس" جملة اسمية دون فعل، ساكنة وثابتة كثبات التعليم والتدريس فالمعلم والمتعلم أمران لهما علاقة طردية لا تتحقق إحداهما دون الأخرى وقد جاءت الحالة الإعرابية لهما كالآتي:

التلميذ: خبر مرفوع بالضمة الظاهرة لمبتدأ محذوف تقديرا هذا.

و: واو العطف مبنية على الفتح لا محل لها من الإعراب.

الدرس: اسم معطوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

تعطي القراءة النحوية والدلالية للعنوان ملامح أولية للرسائل التي يريد الكاتب أن ما يفصح عنه منذ الولوج الى العتبة الأولى، وما يلفت الانتباه في هذا العنوان "التلميذ والدرس" هو البداية بجملة اسمية معرّفة "بال" صيغة التلميذ بالنسبة للكاتب معروف وليست نكرة، وسيتعرف عليه القارئ أيضا لأنه سيسرد قصة حياته ويعرف بنفسه في بداية الرواية، أما مصطلح الدرس سيجعلنا نبحث فعلا عن درس سَيُلقن للتلميذ، أم أنه ترميز لظاهرة أخرى مختلفة ومن هذا الذي سيقدم الدرس؟

إن الولوج لنص "التلميذ والدرس" يجعلنا فعلا نربط مجريات الأحداث بهذا العنوان هو أن شخصية البطل "إيدير" الطبيب بدأ مشواره التعليمي وأنهاه كله وهو في مهمة التلميذ، عليه واجبات يجب القيام بها على أكمل وجه دون تراجع ليس من أجل التفوق والدراسة.

وإنما النضال الداخلي والذي عاشه المثقف الجزائري، تعلم وواصل تعليمه مقابل ما يملكه أهله من أراضٍ وفدادين، هذا العلم الذي لا يضاهيه ثمن وسيبقى هذا الطبيب مدينا لعائلته، إنه درس الحرية وتمسك بالحياة والأمل هو درس القوة في لحظة الضعف، تكمن داخل فكرة الوطن في مونولوج طويل يكشف فيه رمزية البطولة والوطنية، وهذا ما جسده الكاتب في رؤيته للعالم.

وما ينطوي عليه من قدرة على معارضة القوى الهدامة للإنسانية إنه درس في قوة الوجود والتحدي، ذلك التلميذ الجزائري الذي كبر في جبالها وهضابها وفي مناكب أراضيها ورضع الحب والانتماء لهذه الأرض، يحط البطل دائما في كتابات مالك حداد في مفترق الطرق بين العيش السهل واللامبالاة، أو اتّباع الضمير دون خيانة أو تخلى عن الوطن والمبادئ كما يمثل حب الوطن دائما رباط الحياة.

ج. البنية الدلالية والنحوية لرواية سأهبك غزالة:

البنية النحوية "سأهبك غزالة" هي كالآتي:

س: السين لتسويف لا محل له من الإعراب

أهبك: فعل مضارع مرفوع وعامة رفعه الضمة والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا.

الكاف: ضمير متصل في محل نصب مفعول به أول

غزالة: مفعول به ثانٍ منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة.

لقد جاء العنوان بمعانيه ودلالته النحوية يحمل قوة وفعلية ورؤية مستقبلية حيث ابتدأت الجملة بتسويف إلى المستقبل وإعطاء وعد بالهبة والعطاء الذي لا ينتظر مقابلا، والهبة غزالة التي تحمل دلالة معجمية قوية هي الشمس أو شروق الشمس لتحديد أقوى وسنحاول كشف الدلائل في العنوان وشعرية اللغة التي جاء بها وستوصلنا إلى غمار النص الذي لابد من المرور بعتبة عنوانه كبداية للتحليل والاستقراء.

جاءت عتبة النص "سأهبك غزالة " محملة بالحركة والفعل ويعد العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسميه وتحدده وتغرى القارئ: "بكونه مجموعة من الدلالات اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود" [1].

ولعل أبرز ما يلاحظ حول هذا العنوان هو جرأته وتحيّزه للمألوف، داعيا المتلقي إلى البحث عن المسببات من خلال رحلته إلى الخطاب الرئيس، فالعنوان من هذا المنظور جاء مغرقا في إيحائيته ورمزيته، لأن المسألة أبعد مما يمكن أن يتصور، بالنظر إلى الدلالات الواردة والمغرقة في تشظيها وإيحائيتها.

د. البنية النحوية والدلالية لعنوان النص الدرامي "هارمونيكا":

جاء العنوان في النص الدرامي بلفظة واحدة "هارمونيكا" وهو اسم لآلة موسيقية وتعني في المعجم الموسيقي ما يلي:

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص: 226.

هارمونيكا:harmonica(E)

Harmonika(g)

اسم لبعض الآلات الموسيقية الدارجة مختلفة الأشكال أهمها:

هارمونيكا الأكواب – هارمونيكا الفم – هارمونيكا السحب.

هارموني :harmony وهي أحد عناصر الموسيقى الغربية، تقوم على فن تجميع النغمات الموسيقية بحيث تسمع في آن واحد، ولهذا التجميع قوانين التي تحدده، كما تحدد طرق انتقال تجميع ما إلى تجميع آخر وهذا العنصر منوط به مصاحبة الألحان والأفكار الأساسية لأية مؤلفة موسيقية"[1].

جاء العنوان في كلمة واحدة فقط اسم لآلة موسيقية "هارمونيكا" نكرة دون تعريف لتمنح العنوان قراءات أوسع بإمكانية القارئ أن يعطيها عدة تأويلات تقوده إلى النص، ويبقى العنوان نصّا يحملنا إلى داخل النص الكلي وهذا ما نجده في نص "هارمونيكا".

يشير الكاتب إلى لغة معينة يريدنا قراءتها لغة بقدر ما تقول تحمل رموزا غير لغوية فالكاتب فتحي كافٍ أخذ فكرة العنوان من النصوص الثلاثة كاختصار لما يحمله مالك حداد من صمت عن الكتابة بعد الاستقلال حيث نجد دلالة كلمة "هارمونيكا" في نص "سأهبك غزالة" هي دلالة اللغة والصمت المفهوم دون كلام بين بطل الرواية

[1] معجم الموسيقى، أكاديمية العربية للغة، مصر، 2000، ص: 68.

الكاتب و"غاردا" إن عنوان "هارمونيكا" يفتح لنا الباب التأويل إلى لغة الموسيقى الهادئة التي تمس الوجدان تبعثنا إلى نص تتناغم فيه الأحداث بعازف واحد لآلة الهارمونيكا الذي يفكر ويؤلف ويعزف المقطع.

كما يمكن لأن تشير إلى بطلة لحكاية معينة يحملها النص وهي بطولة اللغة التي احتفى به مالك حداد طول حياته لغة بعيدة عن الحروف يفهمها الجميع ويمكن للجميع التواصل بها دون تميُّز هذا ما تمناه مالك حداد لغة يحكي بها عن إبداعه وحبه ووطنه يفهمه بها الجميع دون أن تكون وسيله لنفييه أو إلغاء لانتمائه.

وكانت منفاه اللغة التي كان جرحا داميا في حياته الأدبية والفكرية والتي ركز عليها في أحداث رواية "ليس لرصيف الأزهار من يجيب"، ونحاول البحث في الرؤية الجديدة للكاتب لهذه المفارقة التي جمعت بين النصوص الثلاثة محولا الفعل من الكتابة الروائية إلى الدرامية في نص واحد بعنوان "هارمونيكا" كمصطلح غامض نكرة يجعل القارئ متشوّقا لمعرفة مضمون النص وليحفز القارئ على المواصلة.

أوجه التشابه والاختلاف	النصوص الروائية	النص الدرامي
العنوان	**العنوان:** "ليس لرصيف الأزهار من يجيب" جملة فعلية. **دلالة العنوان:** رغم صلابة وقوة الاستعمار وجمال الثقافة والتطور والرّقي إلّا أنّه لم يستطع	**العنوان:** "هارمونيكا" جاء اسم مفرد نكرة. **دلالة العنوان:** لقد أعطى الكاتب كلمة واحدة لعنوان النص "هارمونيكا" آلة تعزف لغة

	الإجابة عن أسئلة المثقف الجزائري الذي يحط يده على التناقض الذي تقوم عليه مبادئهم بين الحرية و الجمال والرقي والحب، وبين القمع والتقتيل والتشويه والمجازر. **العنوان:**"سأهبك غزالة" جملة فعلية. **دلالة العنوان:** له دلالات العطاءو الهبة في العطاء، عطاء الحرية دون مقابل. انه نداء المجاهدين و المحاربين الذين قدموا النفس و النفيس من اجل ان يهبوننا الحرية. **العنوان:** "التلميذ و الدرس" جملة اسمية. **دلالة العنوان:**	واحدة يفهمها كل العالم، لا يكون منها إبهاما ولا تكون حكرا على أي إنسان. ولقد أخذ هذا العنوان من أحداث في رواية "التلميذ والدرس" و "سأهبك غزالة". اختار الكاتب هذا العنوان ليخرج مالك حداد من منفاه.

	له دلالة على الامتحان والخضوع للدرس غصبا ولكن التلميذ يشعب الدرس أنّه الدرس الذي دفعه ثمنا من أجل المثابرة والنجاح. التلميذ الذي ضحى بكل شيء من أجل واجبه رغم أنّ الوقت قد مضى عن أشياء كثيرة.	

3. العنوان كبنية تواصلية:

إن دراسة العنوان كعنصر أولي في تحليلا للنص وإعطاء الانطباع العام له يجعلنا نبحث عن البنية التواصلية للعنوان عبر الوظائف التي يشغلها وهي من المباحث المعقدة والمتشعبة التي ركز عليها الكثير من النقاد، حيث نجد أن دراسة الوظائف اللغوية التواصلية لرومان جاكسبون Roman Jacobson هي الأقرب وأول انطلاقة للدارسين وخاصة السيمائيين الذين خصوا بحوثا كثيرة حول وظائف العنوان وتحديد خصائصها، ثم تأتي دراسة جيرار جنيت التي جمع فيها كل توجهات كل "شارل غريفل Charles Grivel "و " هيمترون humeront " ليصل إلى تحديد وظائف العنوان فيمايلي :

1.2. وظائف العنوان:

أ. الوظيفة التعيينية (F. designation) :

تقوم على الموضوعاتية: "لتصف العنوان، والتي تعتمد على مضمون النص الذي لا عيب فيه لأنه ليس كلما في " المضمون " هو الموضوعاتية أو أحد الموضوعات التي ترتبط به أوبهم علاقة أو رمزية " [1]

ب.الوظيفة الإغرائية(f.seductive) :

يكمن عملها في حضورها وغيابها ... ولهذا يطرح "جينيت" التساؤل المحفز، أن يكون العنوان سمسار الكاتب، ولا يكون سمسارا لنفسه، فلا بد من إعادة النظر في هذا التمادي الاستلابي وراء لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان، وسيقربنا لنصه"[2]،حيث يرى جينيت أنها مشكوك في ناجعتها عن باقي الوظائف.

ج. الوظيفةالوصفية (F.discriptive) :

وهي الوظيفة التي يقول عن طريقها العنوان شيئا عن النص وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان وهي نفسها الوظيفة الموضوعاتية والخبرية المختلطة، غير أنه لابد أن يراعي في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل(المعنون) أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي وأمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له) الحاضر دائما كفرضية كمحفزات المرسل (المعنون)[3].

د. الوظيفة الإيحائية (F.connotation) :

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي،1997، بيروت، ص: 79.

[2] المرجع نفسه، ص:88

[3] المرجع نفسه، ص:82.

أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل لها طريقتها في الوجود ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا لا يمكننا الحديث عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها جينت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي[1]،نجد أن الوظيفة الأكثر تواصلية مع القارئ هي الوظيفة الوصفية لاقترانها بالخبرية والموضوعاتية مع الارتباط الأكيد الوظيفة الإيحائية.

2.3 وظائف العنوان على مستوى النصوص الروائية:

سنتطرق في هذه الجزئية إلى تعيين الوظائف لعناوين الروايات الثلاثة

- **وظائف عنوان "ليس لرصيف الأزهار من يجيب":**

ارتبط العنوان في الرواية على وضع صفة خاصة به وهي النفي لحدث معين "ليس لرصيف الأزهار من يجيب" ليعطي فكرة عامة قبل الدخول للنّص وهذه فكرة أولية مسبوقة، أي وصف للحال التي سيكون عليها المضمون التي تعمل على استيفاء المعنى وتقريب الدلالة وتوضيح للقارئ.

كما نلاحظ أن مالك حداد لم يكتف بهذه الوظيفة بل تعدها إلى الإيحاء المباشر لموضوع الرواية بوجود طريق ووجهة معينة أولا الرصيف الذي ستطرح عليه الكثير من التساؤلات ولا يجيب أي أن هناك إيحاء بوجود سلبيات تواجه الكاتب في الأهداف التي يريد الوصول إليها وهو مفتاح تأويلي للعنوان، أما الأثر الأكبر لهذه الوظائف هي الوظيفة الإغرائية التي فعلا تترك أثر في ذهن القارئ مع العمل على فكرة التشويق وهذا ما نجده في هذا

[1] المرجع السابق، ص:88.

العنوان الذي سنبحث عنه في الرصيف الذي لايجيب، والشخص الذي يحاور الرصيف وعن السؤال نفسه وهو بالفعل عنوان يغريك لتتعداه إلى النص.

- **وظائف عنوان رواية سأهبك غزالة:**

يغلب عليها الوظيفة الإغرائية من الجملة الواردة التي تجذب القارئ لمعرفة هذه الغزالة وكيف يهبها من يملك الغزالة حتى يهبها، فهي تقطن الصحراء وتعيش في حرية أما الوظيفة الوصفية في هذا العنوان تحمل إشارات لمضمون النص منها طبيعة المكان الذي ستقام فيه الأحداث وهي الصحراء والغزلان الذين سيلعبون الدور الأكبر في تحريك المتلقي لكشف هذه الأحداث بعد التشويق الذي يجعل المتلقي يبحث في النص عن الغزالة وصاحبها ولمن ستكون هذه الهبة.

- **وظائف عنوان رواية "التلميذ والدرس":**

أول وظيفة تميزه العنوان هي الوظيفة التعيينية التي تميز هذا النص الروائي عن بقية كتابات مالك حداد بعنوان "التلميذ والدرس" ليتميز عن باقي النصوص والأعمال التي جاء بها مالك حداد عنوان مختلف ومحدد وواضح ليكون هذا التلميذ هو السارد للرواية.

أما الوظيفة الإيحائية المرتبطة بالوظيفة الوصفية في جزئياتها، يريد الكاتب في هذه الرواية أن يُعطي نظرة قبلية للنص بأن أحداثه عبارة عن درس يتلقاه التلميذ وستدور الأحداث حول هذا الأخير، وستكون شخصية التلميذ معروفة لدى القارئ منذ بداية النص لأن الكاتب بدأ بتقديمها وإعطاء تفاصيل واضحة عنها على لسان البطل نفسه "صلاح ايدير" حيث يعرف التلميذ عن نفسه في بداية النص.

أما الوظيفة الوصفية للعنوان تتضح بتعيين ملامح معينة لحالة النص بوصف الشخصيات والأحداث التي تدور حول حالة تجريبيه تكون على هيئة درس تُلقنه ظروف الحياة لهذا التلميذ الذي رغم كبر سنه إلا أن الواجبات بقيت تلاحقه مدى الحياة

3.1. وظائف عنوان النص الدرامي هارمونيكا:

نجد أن أول وظيفة لهذا العنوان هي التعيينية أي أن هارمونيكا أعطت للنص درامي خصوصية وبداية ينطلق منها النص الجديد المأخوذ عن الروايات الثلاثة أما وظيفة الإغراء التي تغلب على العنوان هارمونيكا مع ربطه بالنصوص الروائية الثلاثة لمالك حداد، تبث إغراء مباشر للقارئ للاطلاع على هارمونيكا وكيف سيكون هذا النص الذي أخذ من ثلاث روايات واتخذ من كلمة هارمونيكا عنوان وما علاقة هذه الآلة بالنصوص الثلاثة.

4. المتغير النصي على مستوى الشكل في النص الدرامي:

ورد ملفوظ "هارمونكا" مفردا غير أن مرجعيته الموسيقية وضعتنا في فضاء مبدئي معلوم، حيث تنطلق التسمية من منظومة ثقافية موسيقية للتعانق خطابا روائيا معرفا في الرمزية

ولعل مجيء الملفوظ مفردا نكرة، إشارة بارزة إلى ما ينشده العنوان من إثارة ودعاية وإخبار للرواية ككل، داعيا المتلقي إلى استحضار عدته الثقافية والفكرية وحتى الإيديولوجية لأجل مقاربة الخطاب الرئيس، لذا نجد المتلقي نفسه على اتخاذ هذا العنون كمنطلق أولي وبما يتضمنه من دلالات أولية قبل الغوص في البحث عن الدلالات المغيبة وذات الانفصال عن الخطاب الرئيس.

ثانيا: تحول الرؤى الفكرية بين النص الدرامي والنص الروائي:

تمهيد:

تختلف الكتابة الروائية الإبداعية في النصوص الأدبية باختلاف المجتمع والتكوين الثقافي والديني للكاتب إضافة إلى الخلفيات الأيديولوجية التي ينبعث منها والتي تؤثر بشكل واضح في أي عمل إبداعي، وتتغير الحقائق على يد الكاتب لتصبح مزجا واستشرافا للمستقبل، وهناك كتابات تحمل في طياتها تغيير مسارات جيل بأكمله يستعملها الكاتب لطرح قضية معينة أو تمرير رأي، أو فكر أيديولوجي أو ثقافي.

وهذا ما فعله الكاتب مالك حداد في رواياته التي تحمل الطابع الإنساني قبل والوطني، فأراد أن يحرر الفكر قبل الأرض وأن يقطع حبال الخنق الثقافي والتزييف اتّجاه تحرر الجزائر والحرب التحريرية من أجل الإنسانية والأدب والوطن، حيث تحمل كل رواياته رسالة واضحة ورؤى مشتركة وبطريقة مختلفة في الروايات الثلاثة التي يتحدث فيها عن القضية الجزائرية عن قضية اللغة والحرية والسلام.

1. **الرؤى الفكرية في النص الروائي**

1.1. **البعد الوطني في النصوص الروائية:**

رصدت الروايات الجزائرية في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر أزمة الهوية والانتماء بقوة كرد على الفعل الاستعماري وعمل بكل أساليب ووسائل المسخ والتشويه لتاريخ والإلغاء الهوية ثقافيا ودينيا واجتماعيا وأقام بناءات جديدة لفكرة الأرض والتاريخ والفرد بهوية دخيلة عن طبيعة التكوين الجزائري ليهدم البنية التحتية للمجتمع ويقطع صلته بالتاريخ والانتماء ويفكك الفكر الجماعي، وهذا ما وجدناه في رؤى الفكرية في روايات مالك حداد وهذا ما سنرصده في مايلي:

أ. الانتماء والهوية:

- **رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:**

يصور الكاتب لنا مرآة حياة الشخصية البطلة "خالد بن طوبال" الأصول العربية والبربرية والانتماء المكاني للوطن جعل الكاتب يوجهنا إلى فكرة الانتماء والحرية وتجديدها في العديد من الأحداث التي تناولتها الرواية عبر ذاكرة البطل خالد وتفاصيل حياته الباريسية والزمن الذي يعود به إلى مدينة قسنطينة يقول "فالمدرسة القديمة التي تشرف على الرمال والأزقة المضطربة وساحة الغاليت وساحة سيدي حسين وضاحية لالا الجاثمة فوق الهضبة أن هذه الأماكن التي تفتح مكان من الذاكرة"[1]

يؤكد خالد أنه ينتمي كل الانتماء لذلك المكان الذي يمثل هويته وأنه متجذّر فيه، رغم ما تقدمه باريس من جمال ورخاء وانضباط إلا أن قسنطينة هي الراحة الدائمة والجزء الكامل فيه الماضي والحاضر دائما في خطوته العامل المشترك الذي يجمع كل أفراد الأمة حيث الانتساب والاعتزاز ليؤكد في قول آخر انتماءه الفكري فقط بقوله: " لكن خالد كان ثمرة تربية عريقة في القدم[2]"

أراد الكاتب أن يؤكد انتماءه العريق للجزائر سواء من الناحية التكوينية أو الوجودية ولن يغير الاستعمار وجوده لا وجود وطنه رغم سياسة التكوين التي تلعبها فرنسا لتبني جيلا تابعا لغويا وتعليميّا، إلا أن الأصل الجزائري لا تزعزعه اللغة والتعلم، حيث كان خالد بن طوبال وطنيا مخلصا حتى في حواره الداخلي.

---

[1] مالك حداد، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، ص: 18.

[2] المصدر نفسه، ص:61.

- **رواية سأهبك غزالة:**

قيدت اللغة الفرنسية إحساسه الداخلي للكاتب بالهوية والانتماء ولم تكن غربته ومنفاه في المكان بقدر بل كانت غربة اللغة وهي مسافة الابتعاد بين الكاتب والمتلقي الجزائري والكلمة، لكن الكاتب استخدمها العكس كالصرخة في عقر دار العدو وبلغته في إبداعٍ ارتقى إلى قمة الفن التعبيري.

حيث ذكر الأماكن بطريقة تفوق الشعراء في الوصف، جمالا مختلفا في خيال كل قارئ "وبعد ذلك أشرت إلى قسنطينة الوقحة، تأكدت من هضاب الحضنة، رأيت جبال الأوراس وفهمت لون البنفسج والنسور، رأيت مدينة الجزائر نائمة، حالمة، مستيقظة، حيث سماء الأمراء، ابتسم لي الأطفال، دخلت تيمقاد النائمة عبر باب تراجان "[1] إن ذكر هذه الأماكن وبهذا الوصف له رمزية كبيرة تكسر قيود التقسيم الفرنسي للحدود بين أراضي الوطن، ويمحو المسخ والتشويه في التاريخ ليربط بين مدينة الجزائر وقسنطينة وتيمقاد ليجعل لهذا الوطن وحدة ترابية، كما تغلب على الكاتب مشاعر الحنين للوطن وكأنه طير جارح يأتي من باريس ليلقي نظرة على بلاده ويعود " ولكنه فهم رغم ذلك أن الصحراء لم تكن إلا حلما "[2]

كما يعزز انتماءه وهويته ويفتخر لكونه المسْتَعمَر لا المسْتَعمِر وينظر باحتقار إلى ذلك الانتماء المخزي يقول: "مسكين السيد موريس وقال المؤلف: ولقد أصبح من الشاق على نفس الإنسان أن يكون فرنسيا، أليس

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:140.

[2] المصدر نفسه، ص:140.

كذلك؟" [1] يجد الكاتب أن الانتماء الفرنسي مخزٍ بنسبة للفرنسيين كونهم ينتمون لبلاد مستبدة ومجرمة في حق وطنه.

- **التلميذ والدرس:**

نجد أن الكاتب في رواية التلميذ والدرس يعيش صراعا بين إدراك الذات وتثبيت الهوية عبر كامل الخطاب، وفي كل روايته ينطلق مالك حداد من مجازر 08 ماي 1945، التي تشكل المنعرج الذي غير رؤيته ورؤية شعبٍ بأكمله و الذي خرج يطالب بالاستقلال وتذكير فرنسا بالتزاماتها ووعودها بمنح الشعب الجزائري استقلاله بعد انتصار الحلف، فكانت دره فعل فرنسا بمثابة الصفعة التي أيقظت روح الوطن النائمة لتبذأ هذه الرواية بإعطاء البطل اسما يعبر به عن انتمائه للجزائر وللأصول الأمازيغية التي تثبت فعلية الوجود الجزائري وفي هذا يقول "أُدعى ايدير صلاح ، أنا هو الدكتور ايدير صلاح وأقطن مدينة فرنسا الصغيرة ، المدينة الصغيرة الناعسة منذ 1945" [2] .

كما يستعمل مالك حداد رمزية اللغة ودورها في حياته ويتجسد هذا في المقطع الآتي "يكلمني باللغة العربية مبدئيا أجيبه بالفرنسية، ولكي أتفادى اقتسام تضامني الأخوي الذي قد ينشأ من لغة مشتركة تبدر من إنسان أحتقره"[3] .

---

[1] المصدر سابق، ص:67.

[2] مالك جداد، التلميذ والدرس، ص:15.

[3] المصدر نفسه، ص:97.

إن هذا الحوار بين "قايد دوار بن يوسفي" و "ايدير" الذي يتودد بخبث إلى "ايدير" واللغة عند ايدير ليست وسيلة تواصل فقط وإنما تشكل الانتماء والهوية، وهي رمز للتضامن الأخوي والاختلاف فيها يضع حدود واضحة.

كما نجد الكاتب يقول" قايد دوار بن يوسفي رجل ضخم وذكي، ورغم ذلك فهو أنيق جدا، خسارة رغم ذلك فهو حثالة كنت دائما أتحاشاه أنا لا أحبه، وهو يعلم ذلك العار كان ينسكب عليه مثل ذلك الورع كان يغلفه برنسه"[1] ، يصور لنا المؤلف مشهد الخيانة والتنصل من الهوية في شخصية قايد الدوار والذي يتنكر لأصله ويخدم عدوه، ويخون وطن بكل رضى وقناعة دون تخفٍّ أو حياء، بل يعتبر خدمة فرنسا وسعى لإرضائها وطمس الهوية هي مفخرة ورقي مقابل الامتيازات الذميمة.

إن الاشتغال على المفارقة في الخطاب يجعل من الرؤية أكثر قوة وإيحاء يلعب على جانبين وتوجهين توجه يمجد فيه الكاتب ويمدح فيه الذين ينتمون إلى الجزائر قلبا وقالبا، وخطابا مفارقا له وهو الذين يخنون الوطن ويهتفون للجزائر فرنسية دون خجل.

يصور لنا الكاتب ألم المنفي الذي يعيشه ايدير منذ بداية الرواية يحاول أن يوصل ما في داخله حيث نجد هذا التعريف كإثبات للهوية "أدعى ايدير، ايدير صالح أنا هو الدكتور ايدير صالح، وأقطن مدينة فرنسا الصغيرة الناعسة منذ 1945 "[2]

[1] المصدر السابق، ص:46.

[2] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:12.

إنه يخلق المفارقة في حياة "ايدير" في تضارب كيف له أن يصف مدينة فرنسا وأن تكون ناعسة ودون حياة وميتة وحركتها الثقافية ونشاطها على مصراعيه وتكون ساكنة يغلب عليها الليل ولا شمس فيها إنها حياة "ايدير" في فرنسا بعيدا عن وطنه الجزائر لا تشرق له شمس في غربته.

ب.المقاومة والحرب:

- **ليس لرصيف الأزهار من يجيب:**

لقد كانت كتابات مالك حداد في حد ذاتها مقاومة وقوة إنسانية شاملة لم يخص بها صفة الجزائري بقدر ما خص بها صفة الإنسانية فكانت المعاناة مرسومة بين الحروف في كل حدث وذكرى وردة الفعل عبر أحداث الرواية هذا الخطاب يحمل دلالات الوجع والألم الذي عاشته بلادنا وسمة الأمل والتجدد والانبعاث إنه الربيع يحمل صفتين ربيع دامي لكنه يحمل رؤية جديدة وفكر آخر غير الذي كان تتوقعه فرنسا بعد المجازر من انتكاس وخضوع.

رغم مغريات باريس التي اعتبرها البطل مجرد منفى يعرب فيه من معاناة بلاده إلا أن الحرب تستعر داخله في كل لفظة وحركة وحدث يقول "عندما يقال لي كلمة جبل فإن المقاومة تتبادر إلى ذهني، وعلى هذا يجب إعادة النظر إلى المعاجم" [1] إن الانزياح اللغوي هنا أعطى معنى عميقا وقويا للجبل في الجزائر بالنّسبة له ليس مجرد ظاهرة طبيعية أو وصف جمالي إنما هو مرتبط بحربها وبمقاومتها، خالد أراد أن يقول إن الذاكرة تشتغل قبل العقل وتربط المكان بالفعل ولهذا يجب أن تغير المعاجم التي تعطي الخطاب السياسي في رواية "سأهبك غزالة".

[1] مالك حداد ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:23.

يقول في هذا: "أنا خالد بن طوبال لا أبني حكمي على أفكار مسبقة، إنما أنا رجل صدق ومكانة بغيرة، لا أحكام بأفكار مسبقة على تلك الفترة التي كانت فرنسا تستطيع أن فيها أن تصير أخت أمي، أختنا، لأمي البكر، ولا هي أصغر منا، ولا هي أكثر غنى، ولا أشد فقرا، ولا هي أكثر حمقا ولا هي أكثر ذكاء"[1] .

يحمل هذا الخطاب العديد من الانطباعات والرؤى لشخصية المثقف الذي يبحث عن سلام في وطنه يقول "كانت فرنسا تستطيع فيها أن تصير أخت أمي" هذا الطرح العميق بالانتماء والتأصُّل والاعتراف بالوطنية، وأن الجزائر هي الأم التي ولدته، وكان بإمكان فرنسا أن تكون سلمية متآخية مع الجزائر.

كما نجد الكاتب يبسط خطاب المعاناة من الحروب ليس في وطنه فقط وإنما ما عاشه الفرد الفرنسي جراء الحرب مع الألمان يقول "في أثناء الحرب، لا حربكم أنتم وإنما الحرب الأخرى، ...

آه تبا لها، لقد وقعت حروب كثيرة حتى بات الإنسان يضيع فيها إذن في أثناء الحرب في عام 1943 م"[2].

يتعمد الكاتب أن يكون الخطاب بلسان الآخر الفرنسي أي بلسان الشخصية "بيمبو" الذي عان الويلات وأكل حماره جراء الجوع القاتل أثناء الحرب مستعملا مصطلحات تعبيرية تبين انعدام المبادئ الوطنية والروح المقاومة والمدافعة عن الوطن تقوم حياتهم على الفائدة الفردية، وهذا هو الاختلاف الذي يعطيها التكوين والانتماء الوطني والثوري.

يبين لنا الكاتب معاناة التغريب عن الوطن، المثقف المنْفيَّ الذي يقرأ الأخبار ويسمعها أكثر مما يعيشها يقول "كل يوم يمر أطول من سابقه، وكل يوم يكون أشد عبوسا وكل يوم أكثر دراماتيّة فلان قضى نحبه، وفلان عذب

---

[1] مالك حداد ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:149.

[2] المصدر نفسه، ص:60

وفلان أو قف... وهكذا دواليك"[1] تلك الأخبار المكتوبة أو المعلنة وكأنها عودة إلى الوطن، لكنها مليئة بالألم والوجع، الفكرة هنا التي أراد إيضاحها الكاتب أن المنفيَّ يحس بالألم مثله مثل الذي يعيش في وطنه ويقاوم في داخله أكثر من الذين يعيشون الحدث.

- **رواية سأهبك غزالة:**

تبدأ مقاومته الذاتية لبطل الرواية بمقاومة بطل الرواية وجوده في بلد العدو المستعمر، يقاوم الحضارة والانفتاح والثقافة والفكر الجديد يقول: "إنّ شاعرا يواجه شاعرا الجدار يواجه الجدار وليس في المجاز بينهما حرام، إنها الموازنة الخالصة إنه الطلاق ان خصائص الخطين المتوازيين ألا يلتقيا البتة" [2] ، نرى أن هناك مقاوم الفكر الغربي هي أكثر من مقاومة الشعب للاستعمار ،كانت شخصية الكاتب تقاوم الفكر وتحارب الرأي العام للمثقف الفرنسي الذي ينادي بالجزائر فرنسية لكن "وهو معجب بالفرنسيين لأنهم يعرفون كيف يتكلمون ولعلها اللغة الفرنسية" [3]

رغم أنه العدو إلا أن البطل لا يستطيع مقاومة مشاعر الإعجاب باللغة الشعرية التي شكلت له عقدة التشتت هوليس معجبا معجب بالفرنسيين لشخصهم وإنما الرقي في اتقان اللغة، هي نفسها التي تشعره بالخيانة للوطن جين يكتب بها ولا يتقن التعبير بلغة وطنه.

المقاومة والحرية التي لا تُقَوَّمُ بثمن لا تُعرض للبيع فحربه القائمة هناك هي زرع للبذرة الأولى التي تثبت أحقية الجزائر بالحرية وبوجودها ومحاربة الآخر في داره وإعلان القضية للعالم.

---

[1] المصدر السابق، ص:50.

[2] مالك حداد سأهبك غزالة، ص:30.

[3] المصدر نفسه، ص:34.

يعيد الكاتب دائما تحديد رؤيته لتركيبة الخونة الذين ساهموا في تشتيت الوطن وتمكين فرنسا من وضع جذورها في المجتمع نجده في شخصية "كاباشا " من الأشخاص الذين باعوا بلادهم وكانوا تابعين للاستعمار يعيشون بذلٍّ وتبعية، أي من جماعة " القومية " يقول في هذا "كاباشا رجل من العرب يتمتع بثقة الكوم ندان وبصداقة الليوطنا ماسون وكان يعرف كيف يذكرك بذلك عند الاقتضاء"[1]

يصور لنا كيف يتعامل مع عملاء فرنسا من الجزائريين عبر انزياح لغوي خطابي يجسد لنا كيف يبيعون الوطن والحرية، ويبيعون أبناء وطنهم بالثمن البخس.

- **رواية التلميذ والدرس:**

يعبر حوار مالك حداد في الرواية عن ذاته فهو يرى أن العيش بسلام والحصول على الحرية الذاتية لا يكون إلا بتحرير الفكر والذاكرة الجماعية لما عاشته من مآسي يمكن أن تتحقق الحرية كظاهرة حقيقية، لكن الفرد يبقى مربوط بذاكرة المعاناة والألم "يمكن أن يعود السلام، ولكن لا يعود سريعا إلى نفوس البشر، ليس للقلب ذاكرة، ولكنه ينزف دما، إن البغضاء تدوم زمنا أم الحقد فخالد "[2]

إن اللغة في هذا الخطاب قوية وموحية تدلل عزة النفس والتي يمتلكها الجزائري وأن الزمن لن ينسيه المأساة التي ستبقى في تاريخه، حيث يكشف ايدير في خطابه المقاومة بأنواعها منها مقاومة فضيلة والطالب الجزائري عمار اللذان جسدا صورة المقاومة الاستعمارية في الخارج ويصارعان الغرب بأنواعه، وينتميان إلى المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي.

---

[1] المصدر سابق، ص:49.

[2] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:12.

كما يصور الكاتب بطريقة ساخرة وضع الشباب الجزائري"أنا لا أعرف أحد بلغ العشرين في الجزائر"[1]

هذا الخطاب له وجهان مختلفان، الوجه الأول مرآة عاكسة للاستعمار بأفعاله من تقتيل وتدمير للشباب الجزائر أما الوجه الثاني فهو الوعي الثوري للشباب الجزائري الذي تجند كله ضد الاحتلال والمقاومة.

يقول الكاتب في محاربته للذين يدعمون الوجود الفرنسي وهو موقف ألفناه في كتابات مالك حداد يقول: "أنظر إلى الحمير كيف تبتسم، لقد تآكل وبرها وتقرحت جلودها ولكنها تبتسم بخياشيمها، سعيدة بنسبها...الحائر، إنها سعيدة حتى عند ما تنهق بالفرنسية"[2] وهو تصوير ساخر للذين يدعمون فرنسا بخنوع وإذلال يبعث على التنصل من الهوية والتخلي عن الأخلاق والدين مقابل حياة رخيصة ودون كرامة.

2.1. البعد الديني في النصوص الروائية:

- **رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:**

نجد أن الخطاب الديني الذي طرحه مالك حداد في هذا النص الروائي خطاب وجداني يتكلم عن قضية الإيمان الحقيقي، وحول هذا يقول البطل وهو يخاطب نفسه في عتاب "لست متأكدا من أنني أومن بالله، إنني ألوم نفسي على رجوعي إليه بدافع الحزن أكثر منه بدافع الحب، لقد أحببت الدعاء لأحزاني"[3] يبدأ الخطاب بالتشكيك في قوة الإيمان التي تبنى على القول والفعل، يختلف الإيمان المبني على القول دون الفعل وهذا ما أراد

---

[1] المصدر نفسه، ص :41.

[2] المصدر نفسه، ص:53.

[3] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:94.

الكاتب إيصاله والإنسان بطبعه يتغير من حال الى حال يقول تعالى " نَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا (1) وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا (2)"[1]

أي أن الإنسان لا يلجأ لله سبحانه وتعالى إلا إذا اشتد كربه ومصيبته، أما إذا كان في رخاء وسعادة فلا حمد ولا شكر ولا ذكر، إن صورة الإيمان في رؤية الكاتب هو حب الله أكثر من حب النفس وذكر الله في رخائه قبل الشدة.

كما ينقد الكاتب ظاهرة التطير في المجتمع والأسلوب المختلف في التعامل مع فعل التطير بألوان مختلفة تقول مونيك في حوارها مع خالد: "لست أعرف بأنك تتطير إلى هذا الحد يا سيد بن طوبال هذا يدهشني من رجل يعتقد بالله "يرد خالد على مونيك قائلا: أنت نفسك في عملك ، لديك القانون والحقوق من جهة أخرى ، أليس كذلك و التطير بالنسبة إلى هو فقه المعتقد لا أرى فيه ما يناقض اعتقادي" [2]

نجد أن الخطاب الديني ليس موجها للمسلم فقط بل هو منفتح على بقية الأديان موجها أيضا للآخر، يقول خالد بن طوبال في وصفه لسيدة ليوني على أنها قديسة يقول "هذه القديسة التي تحب الاطلاع قليلا بتودد ولطف، ذلك أنه لابد من أن يكون على الأرض، نقيضة صغيرة لجميع القديسين" [3]

---

[1] القرأن الكريم، سورة المعارج، الآية: 19-20

[2] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:104-105.

[3] المصدر السابق، ص:84.

أي أن الإنسان بصفة خاصة غير مكتمل مهما جاهد نفسه لأن النقائص موجودة فيه بطبيعة فهو خلق لكي يخطئ ويصحح، والأخطاء في المسيحية ممنوعة لدى القديسين وهم منزهون عنها، إلا أن الفطرة في رأي الكاتب تغلب والكمال وحده لله.

رواية سأهبك غزالة:

لقد حاول مالك حداد منذ بداية الرواية إلى إظهار السياق الديني لديه بانتمائه إلى المجتمع الجزائري الذي يؤمن بوجود الله وبدين الإسلام فأول ما بدأت الرواية بخطاب ديني "ما أعظم الله فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد"[1] في هذا الوصف يأسس الجانب العقائدي والديني عنده على القناعة الشخصية، وعلى اليقين بوجود عظمة الله ويربط عقيدته بفلسفته في الحياة وكأنك تقرأ نفحات صوفية "إنّ الله عظيم، وكذلك الصحراء "[2] يربط الكاتب دينه بوطنه لأن الصحراء هي انتماءه والوطن له قيمة مقدسة وتأتي بعد قداسة الله سبحانه وتعالى ورسله وكتبه.

كما يتأسس هذا الجانب عند مالك حداد في بعض المواقف التي تحدث عند مناجاة الخالق سبحانه في لحظات اليأس والوحدة وهو يدبر أمر عباده يقول "من يدري؟ لو فكر في الله طالبين منه الماء، من يدري لعل الله يسعفهما به، أليس الله بقادر على الإتيان بالمعجزات، وأليس الله على كل شيء قدير، ولكن المشحم ومولاي كانا مشغولين عن التفكير في الله، فقد كانا عطشانين ولم تخامرهما فكرة الابتهال إلى الله"[3]

---

[1] مالك حداد سأهبك غزالة، ص:03.

[2] المصدر نفسه، ص:82.

[3] المصدر السابق، ص:83.

يؤكد الكاتب على قيمة الدعاء والتوجه إلى تفكير الخالق في الابتلاء نفسه، وضياع مولاي وصاحبه في الصحراء هو امتحان لهما إنه العسر الذي إذا توجه فيه العبد لخالقه آتاه اليسر، لكنهما من شدة العطش ونفاذ الماء في قلب الصحراء فكرا في الانتحار "بل فكرتهما الوحيدة أن يشربا، أن فكرة الابتهال لا تخامر إلا الذين يموتون بأفرشتهم، والذين يعرفون كيف يموتون هم الذين لا يعوزهم شيء في الحياة في الحياة ،إذ يصبح الموت إذ ذاك في متناول أي كان وعلى من يبتغي أن يكون مجنونا [1] " يريد أن يدلّ على قيمة الدعاء المخلص والثابت والإيمان بيقين تام في الاستجابة وما يقدره الله هو الخير.

نجد الناشرة جيزال حين سألت المؤلف عن سبب شرب الخمر لم تقصد مخالفة الدين، بقدر ما كانت إجابة المؤلف مرتبطة بدينه فهو يرد على نفسه أكثر ما كان يجيب "جيزال" قال:

-لم تشرب الخمر؟

كان يمكن للمؤلف أن يقول:

إني أشرب الخمر لأن الفقر موجود، ولأن الظمأ خاصية من أهم خصائص الفقر.

لكن ذلك هو مجرد كلام في الحقيقة.

وردد المؤلف عبارته قائلا

قضاء الوقت... فالحياة والموت تحيراني، وأما الله فليس مشكلة عندي بل هو حل الحلول " [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص:83.

[2] المصدر السابق، ص:42.

رواية التلميذ والدرس:

يصور الكاتب عبر شخصية ايدير نفسه والمتلقي معا، يمارس خطابا دينيا أعطى فيه انعكاسا للقدرة الإلهية في كل شيء وأن الإنسان مهما اجتهد في علمه وتطور ووصل إلى أشياء إعجازية لن يستطيع أن يصل إلى نقطة واحدة من قدرة الله عزو جل يقول: "ولن يصل لدرجة المعجزة أن يكون بيد الله عز وجل"[1]

يتوجه الكاتب إلى استدلال بالعادات التي هي من السنن في استعمال الجيل الجديد "معجون الأسنان وليس سواكا " [2] إن ثقافة السواك من سنن نبينا محمد عليه أفضل الصلوات والخروج عن استعماله هو من تقليد الثقافة العربية وتتبعها في كل شاردة وواردة، إن الخروج الكلي عن كل سننا وعاداتنا لمجرد التقليد لأن الغربي بنسبة لنا هو دائما الأفضل.

يوجه الكاتب عبر شخصية فضيلة العديد من الرسائل موجهة للجيل الصاعد الذي انسلخ من دينه وعاداته وتقاليده وأصبح مقلدا أعمى لكل شاردة وواردة، لدرجة الخروج عن الدين قبل العادة والمجتمع يقول ايدير" عند عودتي كانت فضيلة تدخن، لا أحبذ أن المرأة تدخن وبخاصة إذا كانت جزائرية" [3] نرى أن فضيلة ابنة ايدير امرأة جزائرية غلبت عليها الثقافة الغربية، ولأن التدخين في الأصل عادة للرجال لا تعرفها النسوة في المجتمع الجزائري وهي عادة سيئة بالنسبة لهم فما بالك بالنساء، وهو محرم في ديننا الإسلامي.

3.1. البعد الاجتماعي في النّصوص الروائية:

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:72.

[2] المصدر نفسه، ص:79.

[3] المصدر نفسه، ص:19.

- **رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:**

إن الكاتب يعكس تجربة خالد بن طوبال على الطبيعة الإنسانية ذهب إلى تعميم الخاص وجعلها تجربة إنسانية في علاقته الأسرية والوطنية والاجتماعية يقول: "هكذا يوغل الإنسان ممعنا في وحدته ويزداد إحساسا بالصقيع " [1] إن حياة الوحدة لدى خالد تجعله جسدا يهتز بردا وهذا ما يحسه كل إنسان يعيش الوحدة وغياب الأحبة.

يرى الكاتب أن الارتباط الزوجي يجعل الإنسان يفقد أهم علاقاته الإنسانية وهي الصداقة لأن الأولويات تتغير والإطار الذي يدخل فيه الإنسان، أي الرباط الزوجي يجعله يخضع لشروط والتزامات تخرجه دون وعي من علاقاته السامية "وهكذا عندما يتزوج الإنسان لا يبقى له أصدقاء، وإنما تبقى له صلاة يستخدمها في حاجة يوم الأحد" [2]

يوجه الكاتب الخطاب إلى الآخر الفرنسي الذي تخلي عن إنسانيته بسبب الحرب من خلال شخصية بيمو الذي يقول: "هذا صحيح يا سيدي، أنا مجرم، ذلك أنه عندما جاءت ألمانيا، لم يكن هناك ما يؤكل، لذلك أكلت حماري:

نعم يا سيدي إنّني أكلت، رفيقي ... "[3] اضطرت الحرب " ببيمو " للتّخلي عن إنسانيته وأكل صديقه وهو يبكي، إنها قمة الوجع هذا الخطاب الذي أراد به الكاتب أن يكشف صورة المستعمر في حربه لم يرحم حتى أبنائه

---

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:93.

[2] المصدر نفسه، ص:93.

[3] المصدر السابق، ص:71.

فهم عاشوا الجوع والقحط والانحطاط الإنساني، وتخلي عن أسمى العلاقات والعلاقة بين بيمبو وحماره كانت كبيرة ونقية.

رواية سأهبك غزالة:

يوضح الكاتب في الرواية دور الروابط الاجتماعية ويصور لنا عبر الشخصيات كل أنواع مشاعر الحب والود التي يمكن أن تربط العلاقات الإنسانية "فإن لم يكن لديك ما تحب فاِطرح قلمك"[1] وبدأ الكاتب بتصوير فعل الحب "إن فعل أحب في اللغة العربية تحجر الفكرة عنه" ثم جمع بين نصين يكادا يكونان مختلفان ومتطابقان في نفس الوقت بين حياة كاتب يعيش في المنفى في باريس.

هي قصة حب في صحراء الجزائر تمنعها أياد يطالها الاستعمار من أن تتم وتستمر لكن استمرارها كان في أن تعيش تلك الغزالة حية تتمتع بحريتها كان حب الوطن مصور في تلك القصة التي جمعت بين "يميناتا ومولاي" بطلا القصة حيث كان يلتقيان في مكان يعبر عن الحياة والموت.

إن الصحراء بالنسبة للكاتب هي رمز للجزائر وللعروبة وهي المكان الأنسب للحب والشاعرية "إنّي عندي قبل أن ألتقي ب يميناتا كان طبعا عهد جاهليتي، يميناتا إنها الدفء، إنها الرغيف إنها باقة من المغامرات"[2]

ربط الكاتب بين والحياة والحب والمرأة معا، إنّ الحب هو المرأة والمرأة هي الحياة، إن الكاتب يعظم دور المرأة الأم والحبيبة والوطن، ثم ينقلنا إلى ميزة الوفاء لحب مولاي بعد أن طلبها باكاشا للزّواج" لقد بكت على حبها

---

[1] مالك حداد سأهبك غزالة، ص:03.

[2] المصدر نفسه، ص:71.

وأضفت عليها دموعها ضربا من الرشد المباعث والنضج" [1] يمينا كانت تبلغ من العمر سبعة عشر، لكنها لم تفكر بطيش أو طمع بل فكرت بحب ووفاء ولم يغرها المال وجاء باكاشا ومكانته لدي الكومنديان، على العكس زاد شغفها لحب مولاي فهو كبير بقدر أنه لا يذكر.

وحاول الكاتب أن يبين لنا معنى الحب الدائم عنده والمستمر الذي لا ينقطع وهو حب الله في حواره جيزال يقول: "إن الله، لو درتي يا جيزال، هو الحل الوحيد"[2]

أما عن الأحاسيس الأخرى في هذا النص كالكره والغضب والعصبية ظهرت في عدة تمثيلات فكتمان الغضب مثلا بنسبة له أشبه بمواجهة الصحراء بما فيها من قسوة وقوة والهيبة "الصحراء، أني أعرفها لقد فتشت في جميع الزوايا، لقد عرفت الشتم والبغضاء، بل نظرت إلى الصحراء وأحببت بواسطة الصحراء"[3]

وأما التصريح بالحب عند الكاتب في هذا النص ليس بالعمل السهل ولا اليسير على المحب أن يعبر عن ما يختلجه فهو يحتاج إلى موهبة خاصة للتعامل معه، فلا يستطيع تقديم دليل على صدق مشاعره وهذه الكلمات التي يقدمها المحب تحتاج إلى فهم وإصغاء داخلي متبادل، والصمت هو أنبل لغة وهو الأكثر جمالا للتعبير وإيصال المشاعر بصدق.

رواية التلميذ والدرس:

[1] المصدر السابق، ص:45.

[2] المصدر نفسه، ص:28.

[3] المصدر نفسه، ص:33.

يعتبر الحب هو اساس الحياة في روايات مالك حداد فقد ارتبط بالزوجة والابنة والحبيبة والوطن، والمرأة بنسبة للكاتب كائن حساس ومرهف يحتاج دائما للاهتمام والتفهم والمحبة والاحترام

نجد الكاتب عبر الشخصيات يحاول دائما أن يسمو بقيمة هذا الكائن مهما كانت أفعاله نجده في رواية التلميذ والدرس يبدأ بابنه ثم حبيبه ثم زوجته وفيها يقول "كانت سعدية لطيفة جدا، وتتألم كثيرا، وكنت أتألم برفقتها بعد زمن انقطعت عن الكلام كلية في البيت، وأما زوجتي فكانت تقتصر مقام الولي سيدي راشد في مدينة قسنطينة للتضرع والصلاة لكي يخلصني من مس الشيطان لم يمسسني أي شيطان بحق كنت أحنو على سعدية كثيرا، فلا أحد يتخذ أخته زوجا" [1]

يتحدث "ايدير" عن زوجته سعدية التي ارتبط بها بأمر من والده الذي كان يعمد من أجل دراسته ماديا ومعنويا لذلك لم يكن يستطع رفض أي أمر منه رغم أنه لا يحب سعدية ذلك الحب الذي كانت تتمناه، إلا أنه كان يحبها كأخت له وكان يحس بمشاعرها وبقدر ذلك الحب الذي كانت تكنه له كما نجد الكاتب يعبر عن عشقه للجزائر عبر شخصية "ايدير" الذي يصف ابنته فضيلة في حب وحنان يقول لجرمين:

" أليست جميلة، دميتي؟

– إنها جد جميلة، أحببت اعتقدت بأن صوتها قد انسلخ من أحشائها، ثم أمدت

– نعم إنها جد جميلة "[2]

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص: 43.

2 المصدر السابق، ص:54.

كانت صورة الجمال والنقاء تتفصل لنا في جزئيات متتالية من طرف ايدير لنجد أنفسنا أمام جمال فذ لـ "لفضيلة " وكأنه يقول لها أليست الجزائر جميلة يحاول أن يرمز لجمال الجزائر بجمال فضيلة وبهاء الطفولة وبراءتها، وكان ورد " جرمين" هو خطاب يخفي وراءه الكاتب رد فعل فرنسا التي تخشى أن تفقد سلطتها على الجزائر بفقدها لـ "ايدير" وهو ما يمثل الشعب الجزائر رغم كل الأساليب من ترغيب ومسخ وتشويه، إلا أنها تستطيع التأثير على الهوية الجزائرية داخل كل فرد.

5.1. البعد الثقافي في النصوص الروائية:

- **رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:**

تمحور الموضوع الثقافي، حيث يبني الكاتب الوجود الثقافي في كثير من التلميحات الانزياحات وفي مواقع أخرى بملفوظات لغوية مباشرة، كثير من المراحل حول مقارنة واضحة بين المثقفين الذين تأثروا بثقافة الغرب والفلاسفة والأدباء.

وباعتبار الشعوب العربية لا تمتلك ثقافة ولا حضارة، وكأنهم لا يملكون تاريخا وحضارة رغم أن الحضارة العربية التي يعتد بها في البحوث والدراسات الغربية ولقد ذكر في هذا التصوير الاهتمام بالأدباء الفرنسيين " ايلور"، " برغسون" وتجاهل وجود قامات من الأدباء عندنا منهم كاتب ياسين، ابن باديس، محمد ديب ، وكأن هؤلاء يعتبرون رمزا للوعي والتطور.

وكما لا تملك أمتنا مرجعيات أدبية وثقافية وهذا هو المسخ الذي تسعى إليه السياسة الفرنسية، كما يرى أن هيمنة الاستعمارية والاستيطانية لفرنسا تزاوج فيها المسخ الثقافي وتشويه التاريخي، بإقامة المدارس بنوعيها المدنية والعسكرية لتمسخ التاريخ وتغييب الحدث وتزييفه وتغيير التوجه الفكري والفني قصد إلغاء الوجود العربي الإسلامي

رواية سأهبك غزالة:

إن الخطاب الفكري في الرواية يُحاكي واقعا تُرسم فيه بوابتان كل واحد يفتح على عالم خاص يتداخل بين قصة تعيشها شخصية المؤلف وقصة تعيشها فتاة في الصحراء مع ظروف استعمارية تنتهي بالانتحار.

يعتبر ذلك التشتت الذي يعيشه المثقف الجزائري، ويحاول القول إن المثقف أو الأديب والفنان الجزائري يجب أن يؤدي رسالته بطريقة فنية راقية وسامية " من حق الشاعر أن يكون شاعرا جميلا فإن من واجب الرسول أن يكون شبيها بموضوع رسالته[1] "

الرواية تتحدث عن جدال بين جبهتين، ومعاناة الكتابة والنشر في بلاد المستعمر يقول حينما قدم المخطوط لـ "جينرال دوروك" اضطربت اضطرابا شديدا وضاق نفسها، بل اعتبرت العمل مناجاة من الصعوبة أن تصدر عنه أحكام نقدية

ما هو دور الشخصيات الداخلية في روايتك؟

إن شعبنا المقاتل لا يحمد أمر الغزال وحكايات حول الهارمونيكا والنبيذ والأمير الذي يعمل في الحانة "[2]

يرفض الكاتب الانحياز إلى الأدب المناسبات، لأنه لا يؤدي دائما إلى الإبداع والجمال الفني وكذا إلى الحقيقة، بل هو يشكك على لسان المؤلف وفي قيمة أدبه حيث يوجه كلامه إلى المسؤولة عن النشر

"ان انتهاز المناسبات في الأدب لا يؤدي دائما إلى الجودة والإتقان[3] "

---

[1] المصدر السابق، ص:28.

[2] المصدر نفسه، ص:30.

[3] المصدر السابق، ص: 96.

ويقول أيضا " وأنت هل تؤمنين بالأدب، مازالت تؤمنين به؟ لقد كان ينبغي عليك أن تتركي الإيمان بالأدب أيتها الصديقة العزيزة، لاسيما قد بلغت من السن ما بلغت " تعلن شخصية المؤلف عن مدى قدرة الكاتب على استيعاب المشاعر "المؤلف يعرف أن التعاسة عظيمة "[1]

يحدد الكاتب صفات المثقف الذي يعايش المنفى في داخله ويضع مرآة لحياته تقابله بصورة اليأس والإحباط في كل لحظة "كان في حاجة إلى مطر العالم بأجمعه يهجر هذه السحب ويفرغ هذه الأفكار يصفي هذه الروايات العجيبة التي تكتب " [2] هذا القول هو محكاة لحالة الكاتب الذي حكمت عليه الظروف ليعيش المنفى ويحاول نسيانه بالكتابة وشرب الخمور، إن مشاعر هذا المثقف البطل متناقضة هو يكره باريس ولكنه معترف بجميلها لأنها تعطيه لونا من الحياة والحرية التي يفتقدها في بلاده ولا يجد نفسه إلا مع غزلته وصحراءه التي تسكن خياله وتمثل انتماءه.

كما يبين قيمة المثقف والأديب الذي يكتب لوطنه وليس لأجل الشهرة على حساب مبادئه " ولا ذكر للبترول فيه أيضا فضيحة كتابك، والريح سواء أتسمعني هو الريح سواء لقد كانت ذلك الإنسان رائحة هي رائحة البترول وكان المؤلف يعرف أن الريح موجود بالصحراء أيضا " [3]، هو يقاوم حتى في الكتابة والتعبير ليصور مطامع الآخر في ثروات البلاد الذي لا يرى جمال الصحراء بل يراها وثروة.

كما يربط الكاتب في هذا القول بي فكرة الحرية بالغزالة بنظرة مختلفة يعكس بها مدى قيمة هذا الشعور وكيف يتجسد في هذا الحيوان النادر الذي لا يمتلكه الفرنسيون ليهيبوه لنا وحتى امتلاكهم له هو مجرد مجسم لا حقيقة "

---

[1] المصدر نفسه، ص:96

[2] المصدر نفسه، ص:29.

[3] المصدر السابق ، ص:91.

استمرت أختها في العد نحو الحرية أما الغزالة الساذجة الضعيفة المنهوكة فقد اعترفت بخيبتها وقلبها على وشك الانفجار" [1]

وأيضا "وقضت الغزالة نحبها باكية، فاستمع حينذاك من يفهم كلام الغزلان إلى ألفاظ متفجرة كالقلب المتمزق " ، الانزياح اللغوي لمفهوم الحرية التي لا يمكن اعتبارها من شيء مملوكا بل تعاش، الغزالة التي لقت نحبها هي رمز تصوير لمن يريد أن يشتري حريته بثمن معين ويبيعها بدلا من شراءها مثلما فعل والد يمينة حين حُطِبت، ترك الأمر لتفكير ولم رفض رغم أن الأسباب التي تجعله يرفض دون تفكير.

كما نرى أن الغزالة التي استمرت بالركض وسعي إلى عيش للحرية دون ضعف أو كلل وصلت إلى مردها وهي تخاطب عدوها الذي يريد سلبها حريتها " من الجنون يا مولاي اقتناصي ، يحب الإيمان بي لا مطاردتي ، من الجنون يا مولاي أن يريد الإنسان اقتناصي " [2]

فعلا هنا يعطينا مالك حداد رؤية مشفرة لفهم الحرية في مشهد يحمل قوة الرمز بمتناقضتين تمثلتا في غزالتين، يقول الكاتب " من العدل في نهاية الأمر ألا يقبض مولاي على تلك الغزالة " [3] لأن الحرية لا تمسك باليد وقيمتها في أن تعيش تلك الغزالة في صحراءها وأرضها دون قيد أو شرط

رواية التلميذ والدرس:

[1] المصدر نفسه، ص:28.

[2] المصدر نفسه، ص:86.

[3] المصدر السابق، ص:44.

يقول بطل الرواية وهو يقرأ كراسة ابنته فضيلة "كان المحاربون المغاربة مقاتلين شرسين وعنيفين ... إلا أن رولان نفخ في الصورة بقوة حتى .... "[1] إن المثقف لا يلجأ إلى الحرب ولا يحبذها بل يشجع لسلم وحرية دون دماء والحرب آخر الحلول، فكان اسقاطا بينه وبين رولان الذي يحمل نفس توجه أفكاره.

ثم يصف تواصله مع وطنه الجزائر بعد أن غادرها في مجازر 8 ماي 1945 ، قد تغيرت عليه وهي حبلى بجنين التحرر ، تحمل جرأة الحرب والوعي والثورة على الظلم والاستغلال جريئة هي الجزائر ، بعد تلك الأحداث لم تعد تلك الراضخة المسالمة الراضية للتقتيل والتعذيب والتنكيل ، وكل أنواع التشويه الثقافي والاجتماعي قد صور لنا الجزائر في صورة فضيلة " لم أعهد ابنتي بهذه الوقاحة والشراسة ليس للزمن ذاكرة ، نسيت ذلك ، ليس للزمن ذاكرة غير أنه فنان " [2] التي غيرها الزمن فتشتت في داخله وتضارب مع الزمن، زمن المظاهرات وزمن الحرب والمقاومة.

2. الرؤى الفكرية في النص الدرامي هارمونيكا:

1.2. البعد الوطني:

تجسد لنا شخصية خالد الذي نفي إلى بلاد المستعمر بعد مجازر 8 ماي 1945 والتي كانت منعرجا مهما في المسار التاريخ الجزائري حيث حدد الشعب مصيره وأدرك أن الأرض لا تسترجع إلا بالثورة وأن الهوية لا تكون

---

[1] المصدر نفسه، ص:141.

[2] المصدر نفسه، ص :09.

إلا بامتلاك الوطن لاستقراره والتحرر من القيود الاستعمارية التي تبني في حضارتها على حساب مسخ حضارتنا وتأريخ لحاضرها على حساب تشويه لتاريخنا يقود خالد:

" الحرب لا يكفيها إثبات هويتك أبدا " [1]

أ. الانتماء:

يذكر الكاتب الأماكن التي تحدد انتماءه ووجوده ،وتعطي لإحساسه الوطني الثبات والانتماء ومدينة قسنطينة هي التي تعبر عن الحياة عند خالد بن طوبال ومن أكبر المعالم التي تمثل تاريخ الجزائر وعراقتها بأسوارها ومساجدها سرح تاريخي عبر الزمن، تحمل رموز الشموخ والفخر يقول خالد:

" في مدينتي كل جسر يسخر من الهاوية " [2] كما يتحدث خالد عن قيمة المكان بنسبة للجزائري وقيمة التاريخ الذي يحمله فالجسر يسخر من الهاوية لأنها لا تستطيع سحب إلى عمقها رغم قوة الجاذبية لأنه متماسك شامخ، أنه التاريخ الذي يحافظ على دليل وجودك وبدايتك التوثيق الذي يحمي انتماءك يقول الكاتب على لسان مونيك " ... نعم هي شبيهة بسلسة طلاسم معقدة ... وشخصياتها .... علاوة على أنك تتكلم عن جسور قسنطينة وعن صخورها أكثر من الشخوص الآدمية" [3]

---

[1] فتحي كافي، هارمونيكا ،ص:10.

[2] المصدر نفسه، ص :08.

[3] المصدر السابق، ص:07.

إن تساءل مونيك عن محتوى الرواية وفحواها من قوة التعبير وصلابة الكلمة والغموض، يعكس الحالة النفسية التي كان عليها البطل، من مشاعر متضاربة ومشتتة بسبب المنفى وبعده عن وطنه ويعتبر وجود المكان في رواياته هو دلالة على الوجود الوطن داخله.

ولا يريد أن يفصله عن كتاباته يتكلم عن الجسور والأماكن أكثر من كلامه عن الشخصيات، هي دلالة على الوجود والهوية وما الجسور إلا رابطا بينه وبين وطنه.

ب.الحرب:

إن خطاب الحرب وأساليبها المختلفة في الجزائر أرض أو العالم كانت حاضرة في النص الدرامي، و وأثرها على شعوب العالم واضحة، فالدمار لحق كل شيء في عالم الحرب أما الجزائر فقد عاشت مجازر متوالية في وكان لها الأثر البالغة، يقول الكاتب على لسان موريس" الشرطة واهمت أحد الجيران المشتبه فيه، في تعاونه مع المتمردين في الجزائر ... يقال إنه شيوعي متعاطف معهم... احتجزونا ساعات للتحري والتحقيق "[1]

نلاحظ أن الكاتب يبين السياسة الفرنسية تجاه القضية الجزائرية وتجاه من يتعاطف معها ويرفض الحرب يعتبر خارجا عن القانون الفرنسي لا ديمقراطية بنسبة للحرب، وأي تعاطف هو إرهاب ليدلل على التناقض الذي كانت تنادي به فرنسا من حرية وديمقراطية وتمارس الحرب والتعسف والتقتيل في الجزائر.

البعد التراثي:

[1] المصدر نفسه، ص: 06.

يطرح الكاتب الخطاب التراثي بطريقة غير مباشرة تخدم هويته وانتماءه يقول على لسان "بيمو: جدتي كانت موشمة بصح شابة عليك " [1] وهكذا يذكر الكاتب تقليد كانت تقوم به الجزائريات يقمنا به كزينة " الوشم " على وجوههم وأيديهم رسومات أمازيغية بربرية، فهي خصوصية جزائرية تخص العادات والتقاليد في الأسرة الجزائرية.

كما ذكر الكاتب نوع من أنواع الغناء الجزائري وهو " المالوف " الخاص بالمنطقة الشرقية مدينة عنابة، قسنطينة، الجزائر العاصمة، يقول على لسان بيمو " يا خالد، جاي من قسنطينة ما تجيش معك كسيات مألوف "[2] هو طابع غنائي يتميز بالموسيقى الأندلسية دلل به الكاتب على خصوصيات المناطق الجزائرية وخاصة مدينة قسنطينة ليبين تمسكه القوة لهذا المكان ولكل ما فيه من خصائص.

3.2. البعد الثقافي:

نجد النص الدرامي قائما على شخصية كاتب جزائري يستدعيه الحاضر ليحاوره، عن كتابته ووطنه وكان الحوار صحفيا أدبيا، إن الكاتب استدعى شخصية ايدير ليجعلها امتداد لصالح ايدير الطبيب من رواية التلميذ والدرس لتكون محور الكتابة.

---

[1] المصدر السابق، ص :07.

[2] المصدر نفسه، ص:11.

"ايدير: صحفي مهتم بالأدب من زمان حلمي ندير معاك... نكتب في مجلة الآمال الأدبية

صوت: (مقاطعا)، مازالت عايشه؟

ايدير: الصعوبة كبيرة ... المجلات في هذه الأيام رجعت مشروع خاسر".[1]

إن الكاتب يصور الوجه الحقيقي للجانب الثقافي الغربي وأزمة المجلات الأدبية التي تعاني التطور والتكنولوجيا وجعلت من أعمالها الأدبية راكدة، كما يرمي إلى التوجه المادي والبراغماتي في الأعمال الأدبية فأصبحت مشروعا غير ناجح، إن التركيز على المادة وليس على النتاج الأدبي.

كما يتوجه الكاتب بالخطاب إلى طبقة الشعراء الذين لهم الأولوية لكسر القواعد والخروج عن الركود، ذلك المثقف الذي اخترق تيار السلطة، وأوقف التيار، يقول الكاتب "تستطيع أن تشذ عن العادة... الشعراء هم دوما من يكسرون القاعدة" [2]

يحدد الكاتب الرسالة التي يحملها خالد بن طوبال حيث يقول "من كوني مثقفا حرا" [3] حدد الكاتب دور الكتابة عنده؛ هي أداة تحدد بها هويته الخاصة دون توجيه، بعيدا عن سيطرة أي هيئة آخر هي كتابه وهو يمارس الديمقراطية، في الكتابة وهو فعلا دور المثقف.

---

[1] المصدر السابق، ص:01.

[2] المصدر نفسه، ص:08.

[3] المصدر السابق، ص:13.

كما نجد قوله عبر شخصية سيمون حين أراد معرفة من هو ايدير سيمون " إيه.... والديه في السجن متهمين بالانضمام لمنظمة إرهابية كان عايش مع جده، وجده مات". [1]

إن الصورة التي جسدها الكاتب لشخصية ايدير هي جمع لنتائج الحرب، توفى جده قدمت مونيك برعايته والعطف هنا يبين لنا الكاتب التناقض الذي تقع فيه السلطة الفرنسية، إن مونيك تمثل صورة من صورة فرنسا كما تمثل السلطة الفرنسية وجه آخر لفرنسا كيف لبلد تستعمر وتشرد أن تقوم بالاحتواء والرعاية لعب الكاتب على هذا الضدية ليصور الاختلاف داخل المستعمر في حد ذاته.

كما يعبر عن الرعب الذي يعيشه الفرنسي في بلده خوفا من الملاحقات القانونية جراء أي تصرف وأصبحت الحرية صورة شكلية ظاهرية فقط أي حركة أو تصرف يشكك فيه ويجد الفرد نفسه في سجن التعذيب ويتهم بالتواطؤ مع المقاومين الجزائريين يقول موريس "شكلها الهارمونيكا في غمدها يشبه تشكل المسلسل، أرعبتنا الحرب"[2] .

يبين لنا النص كيف تصبح الحرب وسيلة لترويج والتسابق نحو كسب المال بطريقة الربح السريع تحت غطاء الثقافة، وتحت راية الصحافة والأدب فحماس الناشر الفرنسي لأخبار الحرب في الجزائر وجعلها في صدارة الأخبار الصحافية ليس إلا إيضاحا حقيقيا من أجل الشهرة والترويج لسياسة مغلوطة ضد الجزائر يقول الناشر: "ضع خبر الناشر بالبند العريض" [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص:09.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

[3] المصدر السابق، ص:13.

يوضح لنا طبيعة التفكير البراغماتي والاستغلال من طرف الناشر لخالد وجعلها وسيلة لإيصال مآربه وأطماعه وكيف يرى الآخر الجزائر وصحرائها "أحيطك علما أن الكلام عن الصحراء دون النفط خطأ كبير"[1] إنها مجرد منهل للمال والاستغلال يرها الاقتصاد المنقض بترول وغاز ومصدر للاستغلال وليست رمالا ووطنا وطبيعة.

1.2. البعد الإنساني:

لقد تخلل النص المسرحي خطابا من الأمل والتفاؤل للمستقبل، يقول موريس وهو يحاور خالد حول الحياة الجديدة: " نعم "مولاي" بغية التخلص من "كاباشا" يريد أن ينجب طفلا من يامينتا "[2]

إنّ هذا الطفل الذي ستنجبه "يامينتا" هو أمل الجزائر في حياة جديدة، تنبعث من تلك الولادة، قاطعة لكل طريق أو أداة للتشكيك في الحرية والمستقبل أو للوجود الجزائري، وهو الأداة التي ستخلصنا من شخصية "كاباشا" وأمثاله وكل من يحملون دم الانتهازية والخنوع من عملاء فرنسا في صحراء الجزائر.

ولعل هذه الدلالة ترمز نتاج الثورة والنهوض بالوطن هو أكبر أمل كتب من أجله الكاتب مالك حداد.

---

[1] المصدر نفسه، ص:21.

[2] المصدر نفسه، ص: 28.

3. المتغير النصي على مستوى الرؤى:

إنّ رؤية مالك حداد في هذا النص أخذت بعدا إنسانيا عايش عدة تغيرات حياتية ووطنية وواكب عهد الثورة الجزائرية وكان من أهم الذين ثاروا فكريا وجاهدوا من أجل نشر الوعي بضرورة الثورة والحرية الحقيقية وهذا ما تحكيه نصوصه الروائية وأعماله الأدبية بصفة عامة.

أما النص الدرامي "هارمونيكا " فقد اعتمد على النصوص الثلاثة من الناحية الموضوعية وأخذ نسبيا من كل نص روائيّ حسب ما يخدم نصه وموضوع لينسج قصة جديدة مختلفة عن القصص الأولى لكنها تخالطها في منحها، وتشابكها في مواقع جمالية تخلق التجانس والفصل في آن واحد.

كما نرى أن الهدف من فكرة تحويل هذه النصوص الروائي إلى نص درامي يُعرض على خشبة المسرح ليس هدفا كتابيّا، وإنّما هدفا إبداعيّا يحيي فيه الكاتب أفكار مالك حداد فقط بل وشخصية مالك حداد الكاتب والمثقف وجعلها وجها جديدا لنص درامي يحاكي حياته وإبداعه، فنجد أن المواضيع التي بنيتْ عليها النص الدرامي ركزت على مواضيع النصوص الروائية بقدر مختلف لتضيف لمسة إبداعية خاصة وطرح جديد.

كما يأخذ الكاتب فتحي كافي البعد الوطني مازجا بين أحداث روايتين حيث ركز في رؤيته على البعد الوطني من حرية ومقاومة وهذا البناء الأساسي للأحداث في الروايتين، حيث ركز على حياة الكاتب محاولا إثبات وجوده ووجود وطنه في المنفى وعلى حرية المثقف، وإمكانية وصول صدى صوته من خلال كتاباته الأدبية وبتحديد في روايته الجديدة، لكنه لقى صعوبات كما أضاف تغييرا لمجريات الأحداث ووضع استشرافا مستقبليا لرواية التلميذ والدرس ليعطينا شخصية جديدة تضيف رؤى جديدة لجيل الاستقلال.

ولقد كان التحول مبنيًّا على الروايات الثلاثة لكن بدرجات مختلفة متبنيا رؤى الكاتب بصيغة مختلفة تربط بين الحاضر الذي استدعى الماضي ليؤكد على وجوده وما كان يراه مالك حداد أن التاريخ لن يمسخ وذاكرة لا تنسى.

كما ركز الكاتب على الرؤى الثقافية للروايات الثلاثة وخاصة موضوع المثقف الجزائري وما يعانيه من تهميش وتسلط من السلطة الفرنسية في كبت حريته وجعل المستوى الثقافي يحدد تبعا للآخر الفرنسي فقط لكن الكاتب فتحي كافي أضاف المثقف الجديد الذي جاء من الجيل الجديد ما بعد الاستقلال بعيدا عن الاستعمار وقيوده له حريته وإرادته في الوصول والإصرار.

نجد الكاتب فتحي كافي أظهر قيمة ما أوصله إلينا، الإرث المادي أو المعنوي المحافظة عليه والنهوض به في رؤية استشرافية يملأها الأمل بمستقبل أفضل لشمسه وهي الجزائر.

وفي رمزيّة الخطاب الذي وجهه في النص، ركز على حمل التراث والتمسك به ودوره في إثبات الهوية سواء التراث المادي أو الثقافي وهذه الرؤى نجدها أكثر في نص التلميذ والدرس، حيث يركز الكاتب على هذه الرؤى من عادات وتقاليد في المجتمع الجزائري ومميزات وسلوكيات خاصة فقط بتكوين المجتمع الجزائري وهويته.

ثالثا: التحوّل من النص الروائي إلى النص الدرامي على مستوى الشخصيات:

تمهيد:

تعد الشخصية مرتكزا هاما في الخطاب الروائي كونها المحرك الأساسي للأحداث والقناة الناقلة لرسالة الكاتب، كما يطغى حضور الشخصية في العمل السردي والدرامي لتشكل المحور الأساسي والذي تدور حوله بقية العناصر الأخرى.

وسيرتكز هذا الجانب من الدراسة على تحديد خصائص الشخصيات في كل من النصوص الروائية والنص الدرامي، لنكشف عن مدى تقارب الشخصيات واختلافها ولنحدد نسبيا مدى قدرة الكتب على تحويل وحيث حظيت الشخصية باهتمام كبير من قبل الدارسين في الساحة النقدية والأدبية غدا حضورها هاما، ومن هنا تعددت المفاهيم في ضبط المصطلح سواء من ناحية المفهوم اللغوي أو الاصطلاحي، ومن بين هذه التعريفات نذكر بعضا منها فيما يلي:

1. تحديد مفهوم الشخصيات وأنواعها:

1.1 المفهوم الاصطلاحي للشخصية:

أشارت المعاجم العربية إلى دلالات لفظة (الشخصية) من خلال مادة (ش خ ص).

جاء في لسان العرب لابن منظور: "شخص: الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، وشخص بالفتح شخوصا: ارتفع وشخص الشيء يشخص شخوصا انبتر، وشخص الجرح ورم، وشخص من أهله يشخص شخوصا: ذهب وشخص إليهم: رجع، وأشخصه هو"[1].

يتضح من خلال المعنى اللغوي الذي ورد في المعاجم أن هذا المصطلح يشير الى صفات الإنسان والدلالات التي لها علاقة بظاهر الإنسان كما تشير إلى ملامحه وحركاته وأفعاله وكل ما يدل على شخصية الإنسان.

نجد في تحديد المصطلح الاصطلاحي إلى أن هناك شخص وشخصية وهي أن الشخص هو عبارة عن إنسان حقيقي، يكون في عالم الأحياء ويحمل صفات جسمية وروحية أي أنه ليس نسيج الخيال وفي هذا يحدد عبد المالك مرتاض حول الشخصية بأنّها "إنّ الشخصية النسبية قبل كل شيء حيث لا يوجد خارج الألفاظ، إذ لا تغدو كائنا من ورق"[2]

ولأن شخصية تبنى من نسج خيال المؤلف ينحتها كما يريد ويضفي عليها طابع الواقعية، ويظهرها بالحدود التي تخدم الدور ولتوصل رسالة معينة ولقد جاء في قاموس السرديات في تحديد مفهوم الشخصية في السرد بأنها "كائن له سمات إنسانية متحركة في أفعال إنسانية"[3] وهي أيضا أحد الأفراد الخياليين أو الواقعين.

---

[1] ينظر: عبد الرحمان محمد الرشيد: الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص:55.

[2] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص:67-68.

[3] جيرالند برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق ص:30.

- **أنواع الشخصية:**

تعدّ الشخصية محور الرواية بحيث تبث فيها وتمنحها الحياة إذ قبل أن يستطيع الكتب جعل القارئ يتعاطف وجدانيا مع الشخصية فعلية أن يجعلها حية متحركة ومتطورة.

الشخصية الرئيسة (المركزية):

هي التي تدور حولها معظم أحداث الرواية "وتكون هذه الشخصية قوية فاعلة كلما منحها القاص حرية وجعلها تحرر وتنمو وفق قدراتها وإرادتها"[1] ،من هذا القول نجد أن الشرط الأساسي لهذه الشخصية هو تحريرها وأعطها إمكانية النمو، أي هي التي يتوقف عليها فهم العمل الأدبي والفكرة المنبثقة من هذه التجربة.[2]

الشخصية المساعدة:

تساعد في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير حدث، وتقوم في بعض الأحيان بأدوار مصيرية في حياة الشخصية المركزية "[3] وهي الشخصية التي تحدث عنها تدوروف في تقسيماته " التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان في حياة الشخصية المركزية"[4] بمعنى أن السرد لا يخلو دائما من الشخصيات الثانوية كعناصر مساهمة في عملية السرد في الرواية عمل أدبي.

---

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص:32

[2] شربيط أحمد شربيط، تطور البنية، ص:132.

[3] المرجع نفسه، ص:132.

[4] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص:215.

3.1. الوظيفة السّيمائية للشخصيات في الدراسات الحديثة:

تُعَدّ مسألة تصنيفات الشخصيات من أهم الإشكالات التي حامت حولها الكثير من الدراسات بطرق ومعايير مختلفة ومن الذين قاموا بتصنيف الشخصية من خلال وظيفتها، كما نجد فليب هامون الناقد الذي جمع الدراسات السابقة لكل من غريماس، وتدوروف، فلاديمير بروب.

وقد جاء بحثه ليضيف ويغير في بعض الخصائص والتوجهات وتعتبر هذه النظرية من أحدث النظريات التي أنجزت.

وحَدَّد فيها هامون مفهوم الشّخصية بدقة حيث يقول:" إلا أن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية"[1].

بهذا فهو يؤكد على أن الشخصية علامة لغوية بُنيت على المواضيع التي وضعت لسياقها لإيصال رسالة معينة في النص وهي ليست حكرا على الأدب لها معاييرها الثقافية والاجتماعية والدينية والجمالية، ولقد صنفها هامون في كتابه "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" إلى ثلاث فئات:

أ. الشخصيات المرجعية:

وهي شخصيات تاريخية نابليون الثالث، شخصيات أسطورية (فينوس)، شخصيات مجازية (الحب والكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل والفارس)، وإنّ قراءة هذه الشّخصيات تحيل إلى درجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة،

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، ط1، سورية، 2013، ص:29

ودمج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين لأنها تشتغل بصفتها إرساء مرجعي يحيل إلى إيديولوجيات أو ثقافات معينة[1]

ب.**الشخصيات الإشارية:**

إنها دليل على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه شخصيات عابرة، شخصيات رسام، كاتب، ساردون، فنانون

ج. الشخصيات الاستذكارية:

وهي الشخصيات التي يوظفها الكاتب بهدف استدعاء نصوص غائبة.

2. ضبط الشخصيات في النصوص الروائية :

بعدما توقفنا في الجزء الأول على تحديدنا مفهوم الشخصية وأهم تصنيفاتها من منظور النقد سيميائي تودوروف، وغريماس بروب ،وفيليب هامون سنحاول في هذا الجزء أن نعرج على أهم الشخصيات الروائية في النصوص الروائية لمالك حداد وأهم الشخصيات للنص الدرامي لفتحي كافي، وقد اعتمدنا تصنيف "فيليب "هامون" كنموذج لدراسة الشخصيات وتحديد معالمها، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظائف أخرى التي تقوم بها الشخصية داخل النص، حيث يربط "هامون" مفهوم الشخصية حسب وظائفها في النص.

[1] المرجع السابق، ص:29.

1.2. ضبط الشّخصيات الروائية في نص سأهبك غزالة:

تدور أحداث الرواية بين قصتين، حول حياة مؤلف مجهول الاسم في باريس، أما الثانية قصة حب بين "يميناتا" و "مولاي" فتاة من الصحراء وسائق الشاحنة ابن مدينة ورقلة، وكأن الروائي قد مزج في روايته ومن بين هذه الشخصيات التي كان حضورها فعّالا في سير الأحداث هي: المؤلف مجهول الاسم، جيزال دوروك، يميناتا ومولاي موريس وشاركت هذه الشخصيات شخصيات أخرى مساعدة لها تمثلت في علي صديق مولاي، غردا، جوزات...)

فئة الشخصيات المرجعية

يستند مفهوم هذا النوع من الشخصيات إلى وجود أسبقية لحضورها في بعض النصوص الخاصة بهويتها والتي سبقت معرفة العالم بها وبوجودها وبمعالمها "تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما، وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة"[1].

وحضور هذه الشخصيات المرجعية في النص واضحا كما أن بعضها كان طاغيا وبصورة واضحة، ومن بين هذه الشخصيات المرجعية التي برزت في الرواية هي ذات مرجعية اجتماعية، ومجازية ،وتاريخية.

[1] المرجع السابق، ص:29.

رواية "سأهبك غزالة":

فئة الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية

طغى حضور هذا النوع من الشخصيات في النص لما لها من أهمية اجتماعية، حيث تتمثل هذه المرجعية من خلال أفعال الشخصيات وأعمالها وطبقاتها، وعند دراستنا للرواية استطعنا الوقوف أمام هذا النوع من الشخصيات ومرجعياتها كالآتي: نجد شخصية قد أولى لها الروائي أهمية كبيرة في النص وكان لها دورا فعالا في سير الأحداث فهي شخصية مجهولة الاسم، فاكتفى السارد بذكر اسم المؤلف وتمثل في كونه يعمل كاتب وهذا ما نجده في حواره له مع صديقه:"ما هو عملك؟ ففسر له المؤلف قال... أنا كاتب "[1]

وقد سافر من بلده الجزائر إلى باريس، فاحتضنته حياة جديدة هناك، إلا أن حبه ودفئه لوطنه كان يحسسانه بالغربة، فمن الصعب على الإنسان أن يعيش وينشأ في بلد عربي مسلم ثم ينتقل ليعيش في بلد آخر أجنبي، فثقافة البلدين وعاداتهما مختلفين كل الاختلاف، فأصبح أمامه كل شيء محللا فكان المؤلف يعيش صراعا داخليا، جل أوقاته في حانة السيد "موريس"، قابل العديد من النساء وقضى معهم أوقات كثيرة، وكانت حياته بلا معنى ،كما تكمن مرجعية هذه الشخصية المجهولة الاسم في الإنسان المشتاق لوطنه رغم بعده عنه، والذي يرى من خلاله ذاته وكما يضيف "كان السيد يشعر بنفسه غريبا"[2] يتضح لنا من خلال هذا أن مرجعية "المؤلف" تكمن في الشخصية الحقيقية للمؤلف الرواية الحقيقية "سأهبك غزالة".

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:08.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

شخصية جيزال دروك: يظهر دور هذه الشخصية الجادة والعملية في المرأة التي تحب مهنتها "ولاحظت المرأة أنه لم يتلفظ باسمها الصغير فقط، جيزال دوروك"[1] تمثلت مرجعية جيزال في صورة المرأة المتزوجة العاملة المثقفة أصبحت مكتملة بمجرد استعماله لاسم زوجها وهي دلالة على المكانة الاجتماعية.

وقولها أيضا: "أنا في الحقيقة ليس لي كلام ذو بال أقوله. فها أنا ذا مصغية إليك، وقد قرأت كتابك إذ مهنتي أن أقرأ " [2]تنتمي "جيزال" أيضا إلى نسب شريف ومكانة مرموقة في المجتمع.

شخصية موريس من النماذج الأخرى ذات مرجعية اجتماعية، يمثل صورة الرجل البسيط المتواضع ذو النسب الشريف، ويعمل في حانة خاصة به، إلا أن هذا لا يمنعنا عن قول أنه شخص مثقف ويحب المطالعة "وشرب كأسا أخيرة من الروزي عند السيد موريس"[3] أما ثقافته فنلمسها من خلال "وكان السيد موريس إذا سمع جملة مركبة تركيبا محكما... إلا أن تكون استشهادا يسأل دائما لمن هذا القول؟"[4] أي أنه من النوع الذي يحتم لكل ما هو فكري ثقافي يجعل من مستوى تفكيره وكلامه أرقى.

شخصية يميناتا التي تكمن مرجعيتها في كونها فتاة ذات السبع عشر ربيعا بنت صحراء تاسيلي تعيش مع والدها حياة بدوية بسيطة هادئة، لم يكن لها طموحات سوى انتصار حبها، فهي الفتاة البريئة التي أحبت فكان كل أملها أن تكون مع حبيبها، ولكن خاب ظنها حين علمت أن "كاباش" الشاب الذي ينتمي إلى طبقة غنية ضغط على والدها لكي يزوجها له.

---

[1] المصدر السابق، ص: 76.

[2] المصدر نفسه، ص:40.

[3] المصدر نفسه، ص:42.

[4] المصدر نفسه، ص:28.

أما كفاحها من أجل حبها وصمودها بالرغم من أنها لازالت فتاة صغيرة إلا أنها معانتها كانت كبيرة " فبكت بكاء كويلا. ولما هدأت شهقاتها رفعت رأسها ... إنها لم تعد طفلة، لقد بكت حبها فأضفت عليها دموعها ضربا من الرشد المباغت ومن النضج الجديد"[1]؛ ان الذي تعيشه يميناتا وتجربتها في الحب جعلت منها شخصا أكثر نضجا من سنها فهي لا تفكر تفكير المراهقين، بل تعي أنها تحمل في أحشائها شيئا مهما في حياتها سيغير كل الأحداث.

شخصية مولاي تتجسد مرجعيته في كونه ينتمي إلى طبقة بسيطة وهو ابن مدينة ورقلة يعمل سائقا في إحدى شركات السيارات العابرة للصحراء وهو رجل فقير وقد جعله هذا الفقر عاجزا عن تحقيق أحلامه "ولكن الفقر هو الذي يعقد كل شيء"[2] حيث تجلى ذلك في المستوى المعيشي الذي يعيشه مولاي "أصبح مولاي سائقا في إحدى شركات السيارات العابرة للصحراء كان يسوق شاحنة عتيقة من نوع لا نصيا "[3] وكذلك قوله: "وقال السيد موريس والغزالة؟ هل تقدمت فيها شيئا ما"[4] وكأن الروائيَّ جسد شخصيته وراء هذه الشخصية المهمشة هذه الشخصية التي شاركت في الحرب الفرنسية.

رغم اختلاف الطبقات والثقافات بين الشخصيات التي لها مرجعية اجتماعية، إلا أنها استطاعت أن تقوم بتقديم صور حقيقية لنماذج مستوحاة من الواقع.

---

[1] المصدر السابق، ص:49.

[2] المصدر نفسه، ص:58.

[3] المصدر نفسه، ص:32.

[4] المصدر نفسه، ص:20.

شخصيات ذات مرجعية مجازية:

يتميز هذا النوع من الشخصيات بأنه يتولد فقط من وحدات المعنى، ولا يتشكل سوى من الجمل التي تلفظها أو تتلفظ لحسابها"[1].

ويتجسد في هذا النوع من الشخصيات صفة أو عدة صفات معنوية مثلها "فيليب هامون" في "الحب والكراهية"[2] تجسد معنى الحب

رواية سأهبك غزالة:

جمعت قصة الحب بين "ومولاي" "يميناتا" وهو حبا متبادلا من كلا الطرفين وكانت يميناتا سعيدة دائما؛ إنه حب صادق من قلب فتاة بريئة لرجل رسمت كل أحلامها معه، حيث مولاي كان دائم التفكير في يمينة خلال سفره، وكانت صورتها ترسم له في كل شيء يراه ويسمعه، وهذا ما نجده في الرواية: "كان مولاي عاشقا، وكان عاشقا يمينة، وكانت يميناتا عاشقة كانت عاشقة مولاي، وكانا يتقابلان هناك في الصحراء عندما يكون لليل باع ومهارة كانا يتقابلان في منتهى الواحة قرب المقبرة النائمة نصف منام"[3]

رغم هذا الحب الذي لمس قلب مولاي ويميناتا والسعادة التي عاشاها، إلا أن فرحة يمينة لم تكتمل في اليوم الذي علمت بأن "كاباش" خطبها من والدها وضغط عليه لكي يزوجها له، فأخذ الحزن مكان الفرحة في قلبها

---

[1] رشيد بن مالك السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 135.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 52.

[3] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:49.

فراحت تفكر في شيء تفعله دفاعا عن حبها. وهذا ما نجده في النص:" ثم التجأت يمينة بين ذراعي أمها وكانت على سطحية أرضها من تراب مدقوق وتركتها لأمها تبكي في بداية الأمر، فبكت بكاء "

فما كان بيد "يميناتا" سوى أن تخبر "مولاي"، وبالفعل أخبرته بأن "كاباش" يريدها زوجة له. وما كان بيد مولاي حل، لأن فقره كان حاجزا في تحقيق حلمه وذلك في قول السارد: كان مولاي عاشقا بكل بساطة ولكن الفقر هو الذي يعقد كل شيء"[1].

وها هي ذي يميناتا تنطق بالألفاظ التي عجزت الفكرة عن العثور عليا وتقول في بساطة، وهي تحل عقدة بخنقها: سأعطيك طفلا يا مولاي، أما أنت فستهبني غزالة"[2].

يقودنا السارد إلى قصة حب أخرى تتجسد في شخصية "جيزال دوروك" وهو حب من طرف واحد، أحبت جيزال" "المؤلف" دون أن تعلم؛ جيزال" كانت تحب المطالعة.

وهذا كان سببا في تعرفها عليه، فحين وقع المخطوط الذي كتبه المؤلف في يد "جيزال" هامت بقراءته فلم تجد اسمه مدونا على المخطوط، فأعجبت به منذ قراءتها الصفحة الأولى وهذا ما تجسد " ما أعظم الله فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد. إني لأرى المؤلف فيبدو لي كأنه لوحة ..."[3] وراحت "جيزال" تكرر هذه المقولة التي لفتت انتباهها، وكنوع من الفضول لقراءة المخطوط، لم تفهم "جيزال" شيئا من ذلك المخطوط، لأنه كان يحمل وراء طياته عدة

[1] المصدر السابق، ص:70.

[2] المصدر نفسه، ص:71.

[3] المصدر نفسه، ص:03.

دلالات ومن هنا بدأت رحلة حب جيزال في بحثها عن مؤلف هذا المخطوط، الذي يحمل أسماء وأشياء خارقة للعادة (الغزالة، الأثاث مولاي، يمينة...) وقعت جيزال في حب المؤلف ولكنه لم يكن حبا متبادلا من كلا الطرفين.

شخصيات ذات مرجعية تاريخية:

ويمكن القول عنها أنها شخصيات تعود إلى أصل من التاريخ وردت في الرواية مبرزة دورا فعالا ووظيفة دلالية[1]، وغالبا ما تكون هذه الشخصيات تعبر عن المقاومة والتضحية والكفاح وفي رواية "سأهبك غزالة" تمثل شخصية المؤلف الذي همشت هويته شخصية ذات مرجعية تاريخية.

يورد الرّاوي اسم المؤلف في النص ولكنه رصد العديد من المواقف التي تجعل منه شخصية لها مرجعية تاريخية، والتي تتمثل في كونه شاهدا على أحداث تاريخية معينة لبلده الجزائر، فقد شارك في الحرب وكان مناضلا ومكافحا، وذلك ابتغاء الحصول عن الحرية والتي تتجسد في الغزالة، وقد تجلى ذلك في "وكان المؤلف يداعب الرمل بأنامله المرتعدة، فكان يفرك الأسف كما تفرك المسجة، وكان يداعب شعور الأوهام المستحيلة"[2]ويضيف كذلك " ممنوع على الأشخاص الذين يعتقدون أن الغزالة حيوان من ذوات الأربع قوام" [3]

وقوله: "لقد شاركت في حرب 1914"[4].

---

[1] آسيا جريوي: سيميائية الشخصية الحكائية، ص:05.

[2] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:66.

[3] المصدر نفسه، ص:97.

[4] المصدر نفسه، ص:08.

فئة الشخصيات الإشارية:

إنّها "دليل حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه"[1].

ومثلها "هامون" بـ "جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيين شخصيات عابرة؛ ورواة ومن شابههم "[2].

نلاحظ أن حضور المؤلف قد تجلى وراء شخصيتين، الأولى هي شخصية "المؤلف" المجهول، الذي يسرد لصديقه قصة مولاي ويميناتا ويخبره عن المكان الذي كانا يتقابلان فيه وعن مدى حبهما لبعضهما" ها هي ذي يمينة التي كانت قيمتها عشرين ناقة بيضاء وقصيرا مقدسا.

" وها هي ذي يمينة تقول: صباح الخير يا سيدي، وها هو ذا مولاي يجيبها صباح الخير يا بنتي، ثم ها هو ذا يقرأ الخوف على صفحتي يدي محبوبته وهي تقص عليه نبأ كاباش... وهاهي ذي الفكرة تخطر بباله فجأة بديهية ضعيفة أن ينجب طفلا "[3].

أمّا الثانية فقد تجلت في شخصية "موريس" صاحب الحانة، والذي يسرد هو الآخر للمؤلف أحداث وقعت له في الجزائر، وهذا بعدما علم بأن المؤلف جزائري.

---

[1] المرجع السابق ، ص:30.

[2] مالك حداد ، سأهبك غزالة ،ص:69

[3] المصدر نفسه، ص:60.

"إذن فأنت جزائري ... إني أعرف قطا طاعنا في السن، كان من عادة أبناء عمي أن يضربوه، وأعرف كذلك نادية لقد عرفتها جيد المعرفة. كانت قصيرة جميلة تحتذي حذاء أحمر وتزور جدتي، وكان من عادة نادية أن تنظر إلي... لقد فقدت أخا كان له في نفسي تأثير بليغ كان يعرف كل شيء ولا عجب فقد كان أخي الأكبر"[1]

فئة الشخصيات الاستذكارية:

تقوم بهذه الشخصيات بدور الاستدعاء والتذكير حيث تقوم أفعالها على الذكريات والاستدعاءات المقاطع الاستذكارية، حيث يرى "فيليب "هامون" فيما يتعلق بهذه الفئة أن "مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل شبكة من التداعيات والذكريات بأجزاء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة"[2].

كما نلاحظ شخصية "المؤلف" الذي قام بعملية استرجاعية لطفولته وأيام دراسته حينما التقى بطفل صغير وهو يزمر بالمزمار "... وأحاطت بنفس المؤلف المدرسة الابتدائية التي زاول فيها تعلمه فغادر سبل رشده الخصبة، وذاب عهد الكهولة حول بضع شمعات عرست في قرص هزيل من الحلوى من أقراص عيد الميلاد، وحط ركبتيه في مكان الحصى منهما وكان يعض على طرف قلم خشبي ذو ريشة حبرية.

[1] المصدر السابق، ص:09.

[2] فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص :31.

كما نجد "مولاي" حينما رأى الغزالتين استرجع في تلك اللحظة طلب "يمينة"، وهو أن يجلب لها غزالة حية ويتمثل ذلك في "نظر مولاي وعلي الغزالتين وكانتا تمرحان وتسرحان بين شجيرات يائسة... حية! أريدها حية تلك كانت رغبة يميناتا"[1] "وأيضا في وأمره مولاي، دع عنك البندقية حية إنها تريدها حية.."[2].

من خلال دراستنا لشخصيات الفضاء الروائي سأهبك غزالة "وتصنيفها وفق خطوات فيليب هامون؛ ارتأينا أن هناك تداخل بين الشخصيات المرجعية مع الإشارية والاستذكارية، وذلك لأن كل هذه الفئات قد تندرج ضمن شكل واحد لكونها متعلقة بمرجعيات خلفية ومتعددة.

2.2 ضبط الشخصيات في رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

تدور أحداث الرواية حول قصة الكاتب والشاعر خالد بن طوبال الذي سافر إلى فرنسا تاركا زوجته وحبيبته وريدة التي كان يعبش على حبها ولم تفارقه لحظة في سفره وكان يستمد قوته من رسائلها وعائلته ووطنه الجزائر الذي كان محتل من قبل فرنسا، ليلتقي بباقي الشخصيات الروائية هناك صديق الطفولة في قسنطينة ورفيق الدراسة **سيمون** وزوجته **مونيك** التي تقع في حب الكاتب وتولع بكتاباته وشعره، وانبته الصغيرة **نيكول**، و**بيمو** صاحب الحمار الذي يحمل معه قصته المأساوية والصحفي السويسري، وصاحب دار النشر هناك الذي سينشر له الرواية.

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:46.

[2] المصدر نفسه، ص:46.

فئة الشخصيات المرجعية:

الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية:

لقد طغى هذا النوع من الشخصيات على النص نجد أولها شخصية:

خالد بن طوبال الرجل الجزائري الذي يمتلك مبادئ وطنية جزائرية وله وعي سياسي بقضية تحرير وطنه يُعرّف نفسه يقول "أنا خالد بن طوبال لا أبني حكمي على أفكار مسبقة؛ إنما أنا رجل صدق ومكانة صغيرة، لا أحكم بأفكار مسبقة " [1] كما يملك رؤية فكرية مستقلة وروح نضالية ويؤمن بالحرية وبالكتابة والحب وتمسك وفيا لوطنه "لم يكن وفيا إلا لطفولته يروى انه كان وطنيا... كان جزائريا لأنه عرف نفسه جزائريا وكان جزائريا لأنه كان جزائريا"[2] .

كان شاعرا ملتزما بقضية وطنه والدفاع عنه بقلمه يكتب أشعارا وروايات، كما كان وفيا لوطنه وزوجته رغم المنفى والغربة، كانت ذكرى زوجته وريدة ترافقه أينما حل متمسكا بعائلته وأولاده الذين تركهم وراءه في قسنطينة ورغم الإغراءات التي قدمتها زوجه صديقه سيمون التي أعجبت به وفعلت ما بوسعها لاستمالته إلا أنه ذا شرف وهمة، إن وفاءه لصديقه وزوجته جعله دائما الصد لها، وهو يتتبع أخبار بلاده ويتحصر لأوضاعها ويمثل المثقف الذي يدافع عن وطنه بقلمه "هل هو في مستوى الرجال، في مستوى دورهم التاريخي"[3] ويحس دائما أنه مقصر أمام الذين يحملون السلاح.

---

[1] المصدر السابق، ص:148.

[2] المصدر نفسه، ص:35.

[3] المصدرنفسه، ص: 36.

سيمون تظهر هذه الشخصية في بدايتها بمظهرها الاجتماعي ومكانتها العملية المرموقة "إذ أن المحامي سيمون كويدج لدى المحكمة العليا كان قد تغنى ببلاده وآمالها وآلامها مدة تقارب عشر سنوات عندما لم يكن بعد قد أصبح الأستاذ المحامي سيمون كويدج" [1] ولقد أعطانا الكاتب الصورة الاجتماعية الأولى لهذه الشخصية، إنه تلميذ فرنسي من عائلة فرنسية من الذين استيطان الجزائر له أب يشتغل حلاقا، درس في قسنطينة في صف الفلسفة في إحدى مدارس الثانوية حيث تعرف على بطل الرواية ونشأت بينهم صداقة قوية.

بعد اندلاع الثورة التحريرية رجع إلى بلده، كان شخصية وفية للجزائر يتعامل بمبدأ إنساني مع البلد الذي عاشا فيه "إن الصداقة في السابعة عشر من العمر تعني شيئا جديرا بالاحترام، إنّها في بدايتها ضرب من الحماس .... صداقتنا صداقة تاريخية، لقد كانت شيئا جميلا وكانت حقيقية" [2] ؛ لكنها انتهت حين تغيرت المعطيات والأماكن والمناصب وهذا ما أدركه خالد "كان خالد يجهز الكلمات التي سوف يقولها لسمون" لكنه ظهر في لباس الشخصية الجاحدة والناكرة.

إنّ هذه الصداقة انتهت بمجرد اللقاء الأول كون سيمون غيرته مراحل العمر والحياة الاجتماعية فهو يدرك أنه لا توجد علاقة صداقة بين المستعمر والمسلوب فهو محامٍ ومكانه هو الدفاع عن فرنسا وخالد يمثل الطرف المسلوب ولا يوجد أهم من المثقف للمثقف للمواجهة.

مونيك؛ تظهر مونيك في الرواية على أساس زوجة سيمون صديق خالد بن طوبال هي امرأة فرنسية جميلة وراقية متزوجة من محامٍ ولديها طفلة تكوّن أسرة مستقرة "إذ بفتاة جميلة تظهر كصورة" كانت امرأة تهتم بمظهرها

---

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:19.

[2] المصدر نفسه، ص :10.

وجمالها وهي تلعب دور المرأة المتحررة التي تسعى وراء أي شيء تحبه أو تعجب به دون قيود أو حسابات، فهي عشقت شخصية البطل وكانت تحاول استمالته بكل قوتها "كان شعر مونيك يفوح بضرب من السحر" ورغم قوة جمالها وجرأتها في الحب إلا أن خالد بن طوبال لم يسمح بالخيانة.

وريدة تمثل هذه الشخصية طبيعة اجتماعية أخرى مختلفة عن الطابع السابق الفرنسي، مثلت وريدة في بداية الرواية دور المرأة الجزائرية الصامدة والصبورة وهي زوجة بطل الرواية خالد بن طوبال "وريدة الطيبة النفور، ومفخرة الأخير،....وريدة الجميلة وتعلم حق العلم أن خالد هو حبها ومبتغاها.....وريدة التي لا تعرف أن المقاومة ميسورة المنال دائما وأن الحب أمر خارج على القانون"[1].

هذه المرأة لم تكن عادية بل كانت تمثل وجهة الحب والحياة لزوجها الذي يتغزل بجمالها "غير أن وريدة يعاوده، يهدئ روعه ويشد عزيمته، فالمحبوب يغره أن يموت والمحب يعرف الموت كذلك".[2]

كانت مشاكل خالد بن طوبال لاتحل إلا بالحضور الوجداني لوريدة وكأنها تحارب المنفى الذي في داخله وتقتله، إنها الوطن "ولد هذا الحب في بلاد محاربة لأن حرب الجزائر لم تبدأ في فاتح نوفمبر 1954،كان هذا الحب زمينا، حازما منتصرا كالحرب"[3] جسد هذه المرأة الحرب والمقاومة حب الحرية والانتصار فلم يكن هذا الحب طبيعيا يعبر عن علاقة زوجية مليئة بشغف والهيام بقدر ما كانت ارتباطا بالوطن والهوية.

---

[1] المصدر السابق، ص:38.

[2] المصدر نفسه، ص:41،42

[3] المصدر نفسه، ص:39.

ثم أخذ هذه الشخصية منعرجا معاكسا كليا لما كان يتحدث به الكاتب لتصبح رمز للخيانة والغدر وتحدد النهاية المأسوية للبطل ولم تعد تلك المرأة الملاك الصامدة والمحبة.

شخصيات ذات مرجعية مجازية:

وتقرر ترك أطفالها وتتبع أهواءها ورغباتها، لا تعتمد على مبادئ أخلاقية في حياتها بل تتبع ميولتها ورغباتها وتخون زوجها مع عسكري فرنسي رغم أنها كانت تعلم مدى حب خالد لوطنه وسعييه للحرية وطرد المستعمر من أرضه إلا إنّ خيانتها لم تكن له وحده بل كانت للجزائر وللحرب خيانة يكتبها التاريخ

علاقة مونيك بخالد بن طوبال هي علاقة حب من طرف واحد فهي تلعب دور المرأة المتحررة التي تسعى وراء أي شيء تحبه أو تعجب به دون قيود أو حسابات، من النوع الذي يحب الثقافة والروايات وتعشق الأدب لذلك تعلقت بشخصية البطل كونه شاعرا وروائيًّا وانبهرت بغموضه وقوة شخصيته وصلابة رأيه وكانت تحاول استمالته بكل قوتها "كان شعر مونيك يفوح بضرب من السحر"، ورغم قوة جمالها وجرأتها في الحب إلا أن خالد بن طوبال لم يسمح بالخيانة فقد كان وفيا لصداقة ولحبيبته وريدة ولم تجد مونيك سوى الصد بطريقة لبقة ومحترمة ؛ وفي المقابل كانت مونيك تحس باللامبالاة في علاقتها مع زوجه تحس بالفراغ والبرود العاطفي.

وبدخول خالد حياتهم، رصدنا تغييرا كليّا لمشاعرها واهتزاز لكيان تلك الأسرة حتى زوجها سيمون لفت انتباهه هذا التغيير وكان يدرك أن خالد هو الرجل الذي حرك جوارحها رجل الكلمة والشعر فكانت شغوفة متأثرة

بكتاباته وإحساسه الراقي ومنبهرة بقوة حبه لزوجته لكن هذا لم يمنعها في التعبير عن حبها "لكنها لا تستطيع أن تكون صديقتي ما دمت أحبك يا سيد الماضي"[1] فهي لا تخشى من مواجهة مشاعرها.

الشخصيات ذات المرجعية التاريخية:

لقد ذكر الكاتب عدة شخصيات تاريخية منها (نابليون بونبارت، ابن باديس) ولقد ذكر هاتين الشخصيتين لوضع مناظرة بين شخصية فرنسية تاريخية لها تأثيرها وشخصية مؤثرة تاريخيا ودينيا وأدبيا وعلميا جزائرية، وشخصيات فلسفية وأبيه منها برغسون وديكارت وشخصيات فنية لقد ذكر اسم الفنان عبد الحليم بالاسم الفني العندليب وكل هذه الشخصيات تعود إلى عدة ثقافات.

كما يوجهنا الكاتب إلى جانب معين من توجه الشخصية البطلة لأن جل هذه الشخصيات ذُكرت على لسان خالد بن طوبال ونجد هذه الأخيرة تلعب دورا التأريخي كبيرًا في الرواية كونها شخصية نضالية بل إنها شخصية تاريخية شاهده على كثير من الأحداث التاريخية منها قوله "حرب الجزائر لم تبدأ في نوفمبر 1954" وهذا ما يؤكد أن هذه الشخصية زامنت الحرب وشهدت عليها وعلى الأحداث التي عاشتها الجزائر من قبل منها مجازر 8ماي 1945.

شخصية بيمو هو خادم عربة جر نقل ينقل البضائع والمسافرين من المحطة لديه حمار يعتبره أعز أصدقائه تمثل هذه الشخصية الطبقة الفقيرة في المجتمع الفرنسي كما أنه شخصية انهزامية لا علاقة له بالوطنية أو الحرب والمقاومة،

[1] المصدر السابق، ص:145.

رغم أنه أكبر متأثر بالحرب العالمية وما عانته فرنسا من جوع وتقهقر إلا أن جل تفكيره ليس في وطنه إنما فيما نابه من هذه الحرب، من جوع وسلب واعتداءات.

وتعدّ هذه الشخصية تصويرا لحالة الفرنسيين إبان الحرب العالمية الذين وصلوا إلى التخلي عن كل المبادئ في سبيل العيش "أنا مجرم ذلك أنه عندما جاءت ألمانيا، لم يكن هناك ما يؤكل أكلت حماري نعم أكلت رفيقي"[1]، أكل صاحبه ورفيق دربه الحيوان الذي كان يحس به في لحظاته الصعبة الذي كان يوقظه للعمل أي أنه أقرب الناس إليه، ولم يتركه حين سرقت كل ممتلكاته.

فئة الشّخصيات الإشارية:

إنّ هذه الشخصيات من الصعب الإلمام بها في النص لأنها تتمازج في أماكن مع المؤلف أو الروي أحيانا أخرى تنفصل لتكون شخصية مستقلة وتظهر كالإشارة، يمكن أن يُظهر المؤلف عبرها مسائل جوهرية لرؤى فكرية الخاصة بالرواية، ورغم أنها أسئلته أصابت الوجع الحقيقي الذي ترمز له الكتابة الروائية وهدف من شخصية الصحفي الاطّلاع على كتاباته الأخيرة وأخذِ آرائه حول اللغة الفرنسية ومصيرها في الجزائر، وتساؤله حول وجود الكتابة باللغة العربية، تجسد لنا حسب هذه التساؤلات الرؤية العالمية للهوية الجزائر والانتماء العربي والمثقف الجزائري واعتقادهم بانعدام اللغة الأم "هل يساور الكتاب الجزائريين جميعهم هاجس ما تسمونه بمأساة اللغة كما يساوركم"[2] ، حيث نجد أن بطل الرواية الكاتب يتطابق مع الشخصية الحقيقة للكاتب في رؤياه وتوجهاته وكأن

[1] المصدر السابق، ص:71.

[2] المصدر نفسه، ص:46.

الكاتب مالك حداد يجسد بشكل كبير شخصه وآراءه في هذه الشخصية ويطرح عبرها رؤيته الاستشرافية والأدبية يقول الصحفي "ماهي المكانة التي ستحظى بها الفرنسية في جزائر الغد في رأيكم"[1]

العربية وأن طبقة المثقفة الجزائرية صنعتها فرنسا بلغتها، كما ترسم استشرافا للمستقبل لما تركته اللغة الفرنسية من أثر إلى يومنا هذا في المجتمع الجزائري حيث يقول:

"ليس لدي ما أقوله

لماذا تكتب إذا؟

لأمر غاية في البساطة

وهو أنني لا أعرف أن أتكلم"[2] هذا الحوار أنهى به الكاتب الكلام مع شخصية الصحفي لأنه يعتبرهم شخصيات انتهازية تعيش على أخبار الحروب والمجازر.

[1] المصدر السابق، ص:45.

[2] المصدر نفسه، ص:47.

فئة الشخصيات الإستذكارية:

خالد بن طوبال حين يسترجع ذكرياته في قسنطينة ويعيد كتابة التاريخ وكان هذا في مونولوج مع كنفسه ليتذكر أيامه مع وريدة وأطفاله، وحواره مع سيمون حين يسترجع ذكريات الدراسة والتسكع وكتابة الشعر واشتراكهم في حب الجزائر "إن الصداقة في السابعة عشر من العمر تعني شيئا جديرا بالاعتبار ذلك إنها في بدايتها ضرب من الحماس أما هذه الصداقة فقد ولدت على استحياء...صداقتنا صداقة تاريخية ... لقد كانت جميلة وكانت حقيقية"

يخال نفسه مع سيمون مثلما كانا سابقا أيام الامتحانات "في الغابة فوق ضاحية اللامي قسنطينة جالسا القرفصاء على مثلث يغمره النور في المرجعات عشية امتحان البكالوريا"[1]

ويسرد في حوار آخر مع مونيك تواريخ يسترجعها وتمثل له التفاؤل والاستبشار "إنه لأمر بسيط جدا، فيوم الثلاثاء هو يوم فألي، لقد ولدت يوم الثلاثاء، تعرفت إلى وريدة يوم ثلاثاء، وجاءني مراد إبني البكر يوم ثلاثاء"[2]

بيمو "فيما مضى كان عندي حمار يا إلاهي كان هذا قبل ألمانيا بمدة طويلة، وكلمة ألمانيا كانت تعني أيام هتلر والحرب"[3] حيث يسترجع بيمبو ذكرياته مع حماره "كنت أدعوه فادا، ذلك أن حماري كان بهيما نوعا ما"[4] ولقد

[1] المصدر السابق، ص:88.
[2] المصدر نفسه، ص:104.
[3] المصدر نفسه، ص: 68.
[4] المصدر نفسه، ص:68.

كانا يعيشان معا في تعاون ومحبة "عندما سرقت مدخراتي كنت أملك ثلاثين ألف فرنك أحتفظ بها... فطن إلى أني كنت حزينا لذلك كان هو الذي يأتي لإيقاظي من أجل الذهاب إلى المحطة "[1]

3.2 الشّخصيات في رواية التلميذ والدرس:

فئة الشخصيات المرجعية

الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية:

صالح ايدير؛ تعرف شخصية إيدير منذ بداية النص عن نفسها لتبين الجانب الاجتماعي "أدعى ايدير صالح، إيدير صالح، أنا هو الدكتور صالح، أقطن مدينة فرنسا، المدينة الصغيرة الناعسة منذ 1945"[2] هو طبيب جزائري يعيش في فرنسا في العقد السادس من عمره "وها هي ذي قد جاءت الستون" [3] أكمل تعليمه في فرنسا دون الحاجة إلى أحد "لا أمتلك نبل الصخور التي خدشتها الأمواج، أمتلك فقط حالة مدنية" [4] كان والده مكلفًا بكل مصاريفه ليكمل تعليمه لم يعش الاحتياج والعوز المادي في مرحلة دراسته الجامعية.

برغم من أنّه أصبح شابا لكنه بقي متقمّصا دور التلميذ الذي يجب أن ينجح ويقوم بكل واجباته لأن مقابل تلك الرفاهية التعليمية كانت بتكفل من والده لكن ذلك التكفل جعله تلميذا طوال سنوات الدراسة وكان عليه أن يقوم بواجباته دون تراجع أو تكاسل مقابل الاكتفاء المادي "كل سنة من سنوات دراستي كلفت والدي بضع فدادين، نجاحي في البكالوريا حقل العنب الصغير... سنة الأولى والثانية طاحونة الزيتون ...لن أصبح كذلك

---

[1] المصدر نفسه، ص 69.

[2] امالك حداد ، التلميذ والدرس ، ص:12.

[3] المصدر نفسه، ص:91

[4] المصدر نفسه، ص:09.

الذي يخاطب بصيغة المفرد...لم أكن أزاول دراستي كن في مهمة ، كنت أقوم بواجبي كما في المدرسة الابتدائية "[1]مادي ورجع إلى بلاده يحمل شهادة الطب لكنه عاود السفر والاستقرار في فرنسا .

توفيت زوجته سعدية في مصحة عقليّة بعد أن تركها وتخلى عنها وسافر، وابنته فضيلة التي عانت منذ طفولتها الهجران و التخلي من والدا لتتربى محرومة من الوالدين "أنا لست مسؤولا عن هذا ،لأنني كنت عاجزا أمام هذا، لم أقرر إتعاس عائلتي ولا إتعاس ذاتي... حسن نيتي لم يكن في مستوى عائلتي"، لأنه كان يحب فتاة أخرى فرنسية "مازلت على قناعة أنني كنت سأنجح لو كنت مع جرمين "وأيضا يبرز لنا الكاتب الوضع الذي عاشته شخصية أيدير في الجزائر قبيل مجازر ماي 1945 والتي غيرت وجهته وجعلته يختار الرحيلة ويختار الجانب الآخر من التاريخ.

فضيلة ابنة الدكتور صالح ايدير فتاة في ريعان شبابها تتمتع بجمال كبير كما أنها شخصية متمردة وشرسة في انفعالاتها رافضة للاستسلام، عنيدة في مواقفه عاشت طفولتها محرومة من الوالدين توفيت أمها في مستشفى الأمراض العقلية، ولقد وصف والدها جمالها في قوله "لم أعهد ابني بهذا الجمال، بهذه الوقاحة والشراسة، عينها سوداوين، إنّهما تلمعان "أما تمردها يكمن فيما يخالف الأعراف والتقاليد في مجتمعنا الجزائري فلا تدخن المرأة الجزائرية "كانت فضيلة تدخن لا أحبذ أن تدخن المرأة وبخاصة إذا كانت جزائرية "[2]

رغم الذي عانته فضيلة من حالة اجتماعية مزرية لم تجد الاستقرار والرعاية الأبوية وعاشت اليُتم إلا أن تفكيرها الأكبر في الجزائر، هذه الشخصية رغم تمردها ورفضها للحرمان الذي عاشته مند طفولتها إلا أنها تحمل

---

[1] المصدر نفسه، ص:85-86

[2] المصدر السابق، ص:35.

الحب لوالدها كما تحمله لعمار الذي رفض بطريقة غير مباشرة مجيئ الطفل "أنت في انتظار ولد وأنا يلاحقني قرار التوقيف"[1] يصف الكاتب مدى عمق مأساتها "تتغطى بالأسود وهي تبكي ، شقاء الأطفال يقاس في مواقف عظيمة ومعقدة كهذه"[2] ، لكن هذه المعناة لم تمنعها من الاحتفاظ بهما في حياتها وفي تاريخها " بين تلك الصفحات البيضاء بسخرية مريرة أدلقت فضيلة بصورتين، صورتي وصورة شاب...لم أشك للحظة أن الصورة تعود لعمار"[3].

فضيلة كتاريخ جمعت بين جيلين جيل عاش في فرنسا وعاصر ثقافتها، جيل عاش في الجزائر وعاش مأساتها وحربها وآمن بقضيتها وناضل من أجلها فضيلة عانت الوحدة دون والدها وعاشت اليتم، لتصدمه بخبر يرفضه المجتمع وهو الحمل بطفل هذا الجانب يهز المكانة الدينية والاجتماعية لإيدير لكنه لا يريد التخلي عن ابنته وعن الطفل.

الشخصيات ذات المرجعية المجازية:

الحب بين ايدير وجرمين هو حب بين شاب جزائري مع فتاة فرنسا جميلة عاش مع لحظات جميلة تعلق قلبها بها وكان حبه لها كبير لدرجة أنه بقي معلق بها مدى حياته.

حيث لم يستطع ايدير أن يُكون أسرة سوية ومن وراء هذا الحب عاشت أسرته مشتتة "جرمين كانت صاحبة قلب طيب، وعقل نير... كانت تشترك معي في كل شيء ...رجل في مثل سني قد يبدي نوعا من الحياء في حديثه عن حبه الأول والوحيد"[4] وهذا الحب استمر العمر كله وبقيا يرافقه حتى بعد زواجه وزواج جرمين وتفارقا

---

[1] المصدر نفسه، ص:39.

[2] المصدر السابق، ص:39.

[3] المصدر نفسه، ص:144

[4] المصدر نفسه، ص:91.

وعاد ايدير لبلده وجاءت جرمين في زيارة للجزائر والتقت بإيدير مجددا وتعود ذكريات إيدير من جديد لكن حب جرمين لا يصل إلى درجة حبه "إلا أن خاتم زواجها ،كلما تحرك في يدها،كان يلمع كرصاص"[1]

فئة الشخصيات الإشارية :

شخصية عمار هو شاب جزائري لايزال طالبًا في الجامعة يشارك في المقاومة الجزائرية وهو ملاحق من طرف السلطة الفرنسية، وهو على علاقة مع فضيلة وهو أب المولود المنتظر هما يتشاركان في كل الأفكار، وفي المقاومة، وفي الحب لكنه شخصية قوية وواثقة ويؤمن بالحرية والحرب، سوف يعبر عمر الحدود وريثما يتمكن من ذلك عليك مساعدته" هي إشارة من الكاتب بأن الرابط المتين بين الجيل السابق والجيل المحرر هو أنه يحتمي في كنفه ويخرج من صلبه هي قضية سير زمني وتاريخ يمشي بمراحله ولا تنطوي تحت فكرة الوطنية والهروب.[2]

شخصية كوست صديق ايدير وزميله متخصص في الجراح، وهو مريض لديه "الدكتور كوست هذا الرجل الصغير، صاحب الضحكة الذكية" استخدم الكاتب هذه الشخصية لتلعب دور اشاري تأخذنا إلى فكرة التناقض بين الصداقة والعداوة القائمة بين المستعمر الفرنسي والجزائري والصداقة بين المرض الفرنسي والطبيب الجزائري، ليوصل فكرة الإنسانية التي تغلب الحرب لينقض كوست طفل فضيلة في نهاية الرواية ولا يسمح بإجهاضه أي أن هناك من هو في الجيل القديم الذي يؤمن بحرية الجزائر ويؤمن باستقلالها الذي جاء في رمزية الطفل المنتظر.

[1] المصدر السابق، ص:113.

[2] المصدر نفسه، ص:86.

3 ضبط الشّخصيات في النص الدرامي هارمونيكا:

فئة الشخصيات المرجعية

الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية:

شخصية خالد بن طوبال وهو كاتب وشاعر جزائري له زوجة وعائلة في قسنطينة "أما أنا فلي ثلاثة أبناء...أعيش مع أمهم، طبعا اسمها وريدة "[1]يعيش في المنفى بباريس يعمل على كتابة رواياته ويعدها لنشر، كانت له علاقات اجتماعية قديمة وأخرى جديدة في باريس، حيث استقبله صديق الطفولة سيمون وزوجته مونيك في بيته" أنا صديق سيمون ، أعتذر للمرة الألف لقدوم في هذه الساعة المتأخرة من الليل... اسمي خالد ،خالد بن طوبال"[2] ، كما لشخصية خالد علاقة جميلة تشبه الصداقة والأخوة مع صاحب الحانة موريس الذي يتتبع كتاباته ويعبر خالد من أهم الزبائن المقربين لديه"

موريس: كيف حال الأولاد؟

خالد: عند جدتهم

موريس: السيدة المدام

خالد: سافرت" [3]

كما نجد لهذه الشخصية عدة علاقات اجتماعية جيدة وكان له تأثيرا كبيرا عبر كتاباته في كل من حوله، وله معجبين كثيرين منهم الفتاة الجرمانية.

---

[1]فتحي كافي، هارمونيكا، ص:04.

[2]المصدر نفسه، ص:05.

[3]المصدر نفسه، ص:10.

شخصية سيمون: صديق طفولة خالد بن طوبال، استقر منذ مدة في باريس لممارسة مهنة المحاماة، زوج مونيك وأب لبنت صغيرة اسمها نيكول، عاش مراهقته في قسنطينة ثم عاد لبلاده فرنسا واستقر هنا وأصبح محامٍ له زوجة مونيك وطفلة نيكول تمثل دور فعال في حياة خالد بن طوبال "سيمون: خاااالد هذه أنت هنا في باريس...معجزة... (يتعانقان)"[1] شهد على حب خالد ووريده كان يكتب الأشعار مع صديقه خالد: كنت أقرأ كثيرا من الأشعار التي تكتبها...لعلك تذكره؟ "[2]

يستعيد خالد ذكرياته وفترة المراهقة مع سيمون في مدينته قسنطينة حيث يقول الكاتب:

"مونيك: كم أود رؤية هاته المدينة التي تحملت شقاوتها

خالد: سيمون ألا تشتاق لقسنطينة؟ لا تفكر في العودة إليها"[3] يحس خالد بالحنين لعائلته ووطنه ويُعَدُّ سيمون جزءا من تلك العائلة والمدينة.

مونيك: زوجة سيمون، سيدة فرنسية مرموقة، مولعة بالقراءة"

مونيك: مرحبا... أعرفك من حكايات سيمون... ومن كتاباتك أيضا (...أثناء تبادل النظرات يظهر سيمون)"[4].

---

[1] المصدر السابق، ص: 05.

[2] المصدر نفسه، ص:05.

[3] المصدر نفسه، ص: 06.

[4] المصدر نفسه، ص:05.

يبين النص ما تحمله هذه الشّخصية من شغف ورقي، متتبعة للأدب والثقافة وتحاول بمعارفها أن تقدم المساعد لخالد ضمن علاقاتها الاجتماعية لنشر روايته الأخيرة.

"الناشر: أأأأه السيدة غادج... أهلا... سعيد بسماع صوتك...كيف حال "سيمون"؟ والأميرة "نيكول"؟ لقد أحضرت لك ما أوصتني... نعم... لسلسلة الفونتان... أأأأه... نعم نعم...في حلة أنيقة"[1] فهي تدرك مدى قوة هذه الرواية من بدايتها وخاصة أنها اطلعت على المخطوطة الأولى لهذا العمل وكانت معجبة.

"خالد: هذا مخطوط الفصل الأول (...تختطفه مونيك بلهفة شديدة)

سيمون: عزيزتي...فضولك جريء نوعا ما

مونيك: المعذرة.. لم أقرأ في حياتي مخطوطا...أعشق الأشياء في بداياتها"[2]

وهي تمثل المرأة الجريئة الواثقة من نتائج أفعالها ولا يقيم للزمن قياما مع رغباتها.

موريس صاحب الخمارة والصديق الحميم لخالد بن طوبال "موريس: من هنا...فارس أحالم الفراشات... أهلا بك...

خالد: الفراشات أحلامها قصيرة الأمد كأعمارها (...يتعانقان)"[3] يعتبر موريس الأب الروحي للذين يشتغلون معه لأنه صديق للجميع له علاقة قوية بخالد وهو من متتبعي كتاباته.

---

[1] المصدر السابق، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، ص:07.

[3] المصدر نفسه، ص: 08.

يعدّ محل عمله هو مسكنه لزبائنه المتعودين على الولوج الدائم هناك كما يعدّ من متتبعي كتابات صديقه خالد ويملك فضول القارئ الشغوف "موريس: سائق الشاحنة الذي طلبت منه "ياميناتا" أن يهديها "غزالة"...

خالد: (بدهشة بالغة) هل صرت منجما...موريس...كيف علمت بهذا؟

موريس: (يخرج له أوراقًا وسلمها له) لقد نسيتهم البارحة فوق الطاولة" [1]وهذا ما يبين اهتمام موريس بأصدقائه وزبائنه وكيفية الاعتناء بهم.

موريس: ما رأيك في مساعدتي هنا في الخمارة مقابل أجر تغطي به حاجياتك في الشرب على الأقل.

ليوني: فكرة حسنة... لكنها ستغضب بيمبو المسكين"[2] إن شخصية موريس شخصية متعاطفة وتقدم المساعدة والاحتواء للأشخاص الذين يعيشون المعاناة المادية أو العاطفية.

الشخصيات ذات المرجعية المجازية:

قصة الحب بين خالد بن طوبال وريدة هو حب قائم بين الكاتب خالد بن طوبال وزوجته وريدة، هذا الحب الذي حكم عليه بالفراق، واختيار خالد للمنفى في باريس وتركه محبوبته في الجزائر على أمل الالتحاق به في القريب العاجل فهو متعلق بها أشد التعلق، وحبه لها بقدر حبه لوطنه، ووجود هذا الحب القوي هوما يجعله يعيش على أمل العودة والحرية واللقاء من جديد بالوطن وبالحبيبة

"وريدة...لن تكون وريدة إلا إذا كانت أمامي لتهديني ربيعا يصحو في عينيها...لتهديني شمسا تبتسم في

---

[1]المصدر السابق، ص:10.

[2]المصدر نفسه، ص:18.

محياها... غدا عندما تضع الحرب أوزارها سأدعوك مونيك لجولة بين صحاري وطن حر...وسأهديك كل

الغزلان... ستكتشفين روعتها عندما تركض حرة آمنة من فوهات البنادق" كبر في الحرب وشهد عليها كان مميزا جدا بالنّسبة لشاعرٍ أن يحارب في زمن الحرب من أجل بقاء حبه "خالد: لا أبدا... وريدة... العشق فضولها...أشعاري كلها كتبتها بكحل عينيها..."[1] لكنه انتهى بالخيانة خيانة وريدة لخالد" حيث أن مجموعة من الإرهابيين أطلقت الرصاص على امرأة مسلمة كانت برفقة ملازم من الجيش الفرنسي ينتمي إلى كتيبة المظليين... الضحية المسلمة كانت تؤكد إيمانها العميق بجزائر.

فرنسية وأعلنت مشاركتها في تظاهرة لتأييد هذا المطلب النبيل.. أكدت نفس المصدر أن هاته المواطنة هي طليقة كاتب جزائري يدعى "خالد بن طوبال" وهو في حالة فرار لاشتباه في انتمائه لمنظمة إرهابية"[2] هكذا كانت النهاية مأساوية لهذا الحب وللوطن وللأمل بنسبة لكاتب وشاعر كان يؤمن بالحب والوفاء.

حب مونيك لخالد بن طوبال يصور الكاتب ثنائية حب غير مشروطة من طرف واد من امرأة فرنسية جميلة وجريئة ولها وضع اجتماع خاص مع صديق زوجها خالد بن طوبال الرجل الجزائري، لكنه يرفض هذه المشاعر في المطلق ويقدر هذا الاهتمام لكن مونيك بالنّسبة له هي زوجة صديقه "مونيك: لكنك معذور (...تخرج له الساعة) وابتداء من اليوم ال عذر لك... هل تسمح من فضلك تلبس له الساعة وتغتنم الفرصة لتلثم يده.

[1] المصدر السابق، ص:08.

[2] المصدر نفسه، ص:33.

خالد: (ساحبا يده) هذا لا يليق سيدتي" [1] حيث بدأت تصرفات مونيك تفضح مشاعرها اتجاه خالد وهذا ما لاحظه زوجها سيمون "سيمون: افهمني يا خالد... راهي تتكلم غير عليك... مرة كلمتها على أمور الدار ردت عليَّ بجملة من ذوك اللي تكتبهم في رواياتك الحياة ظاهرة أدبية..." راك خلخلتها يا خويا خالد...أحسن عوني..."[2]

لكن خالد يرفض كل هذه التلميحات ويرفض هذه المشاعر ويرى أنه مجرد إعجاب أدبي فقط وتأثر بالروايات التي يكتبها وليس به شخصيا فهي مشاعر عابرة وستعود لطبيعتها وهذا التصوير هو مرآة لما يريد الكاتب ايصاله من خلال رسم هذه العلاقة أي أن تعلق فرنسا بالجزائر ليس قضية إدماج وقوانين وتعديلات دستورية وإعطاء حقوق للمواطنين وجعل الجزائر فرنسية، وإنما هو حب لما تملكه الجزائر من ثروات واستغلالها وليس حب في الجزائر كوطن.

العشق بين مولاي و ياميناتا هذه القصة رسمها الكاتب خالد داخل النص الدرامي حيث تحكي قصة حب بين فتاة ترقية مع رجل من ورقلة سائق شاحنة توصيل وكانت هذه الرواية التي يكتبها لازالت في مخططها الأول

موريس: سائق الشاحنة الذي طلبت منه "ياميناتا" أن يهديها "غزالة..."

خالد:(بدهشة بالغة) هل صرت منجما...موريس...كيف علمت بهذا؟

موريس:(يحمل المخطوط) إذن ياميناتا وضعت مولودها وهي تنتظر رجوع "موالي"؟

---

[1] المصدر السابق، ص:26.

[2] المصدر نفسه، ص:25.

خالد: وموالي تاه في القفر..."[1] يختصر هذا الحوار بداية ونهاية القصة بين مولاي ويامينا التي اشترطت عليه أن يهديها غزالة حية لتنتهي حياته وهو يركض وراء الغزلان في قفار الصحراء وتكون النهاية مأساوية لكن هذا الحب سيخلده المولود القادم وهو الذي سيعيد سرد الحكاية.

"خالد: لأنها ليست الغزالة التي طلبتها "ياميناتا" من "موالي..."الغزالة ال تسمى غزالة إلا إذا كانت حية"[2]

"خالد: مرحبا بك مونيك، سمو الأمير، لنشرب نخب الغزلان التي ال تشرب الخمر...فلنشرب نخب "مونيك"التي تهوى التحليق وتصليح الساعات... لنشرب نخب ياميناتا الحامل في شهرها الرابع...فلنشرب نخب الفراشة التي تسكن في بيت محاط بالصنوبر...فلنشرب نخب حمامة التي علمتني معني التحليق في سماء

الحكاية الجميلة... فلنشرب نخب جسور قسنطينة التي تسخر من الهاوية (...يذهب إلى الغزالة) فلنشرب نخب وريدة...غزالتي الشريدة في متاهة القفر"[3] ، ليختم خالد هذا الحوار بكل قصص الحب التي مرت أمامه حبه لوريدة وحب مونيك له وحب الفرشة التي جاءت للبحث عنه وحب يميناتا لمولاي.

الشخصية ذات المرجعية التاريخية:

صوت المنفى: هذه الشخصية تقوم بدور القوال في النص الدرامي وهي تشهد على مجريات الأحداث والتاريخ الذي عاشته الجزائر.

" صوت المنفى: هاذ الحب معطر بريحة الخبز وضاوي بجبين الفالحين...البارح ولدت في هاذ المدينة وتغطيت بشمسها وفي خاطري ديما نهديها صبيحة توالمها... يا الموجة الهاربة نوصيك ماتغرقيش... اديسالمي لقنطرة

---

[1] المصدر السابق، ص:31.

[2] المصدر نفسه، ص:29.

[3] المصدر نفسه، ص:28.

لحبال...قولي للغيمة في سماها ما زالني ساكن ثم...ثم في عش النسور..."[1] نلاحظ أن هناك تمازج بين صوت المنفى وخالد بن طوبال وكأنه هو الذي يحكي تاريخ مدينته الذي يأخذ الحنين إليها .

يشهد صوت المنفى على الخبر الذي قرأته مونيك الحدث الذي زعزع خالد بن طوبال والتاريخ القاتل أنها الخيانة للوطن ولشخصه.

ايدير تربى في صغره يتيما في باريس، كانت تعطف عليه "مونيك"من حين لآخر وتستقدمه إلى بيتها في العطل والمناسبات، يهوى الموسيقى ويعزف على آلة القيتار

يقدم ايدير نفسه في بداية النص مع صوت المنفى "إيدير: إيدير بن عمر...

الصوت المنفي: إيدير بن عمر؟؟؟

إيدير: صحفي مهتم بالأدب ومن زمان حلمي ندير معاك حوار...نكتب في مجلة "آمال" الأدبية ص03 ثم يقدم نفسه مرة أخرى مع خالد وكأنه يريد أن يؤكد وجوده الاجتماعي والتاريخي

إيدير: أنا اسمي إيدير بن عمر...وأمي اسمها "فضيلة..."أحمل اسم جدي "صالح إيدير..." رغم نشأته يتيم إلا أنه اجتماعي يعرف كيف يتعامل مع الطفلة نيكول، ويحاول العمل ومساعدة نفسه كما أنه يطمح لأن يصبح صحفيا ناجحا ويتعايش مع الحياة القاسية في باريس

"سيمون: إيدير هذا مسكين ال أم ال أب...جابتو مونيك يعلمها تلعب القيتا

[1] المصدر السابق، ص:08.

خالد:أسمو جزائري...

سيمون: والديه في السجن متهومين بالانضمام لمنظمة إرهابية...كاين عايش مع جدو ومن بعد جدومات "[1].

فئة الشخصية الاستذكارية:

خالد بن طوبال:

تلعب هذه الشخصية دورا كبيرا في استرجاع الأحداث والذكريات التي عاشتها مع الشخصيات الأخرى فلم يكن صوت المنفى فقط من يسرد الأحداث

" خالد: مع أنك كنت تشتهي أكله كثيرا...أو عندما أغمي عليك في سيدي جليس بعد سقوطك من الدراجة..

سيمون: أما هذه فأذكرها جيدا...(يضحك) كنا نتسابق بالدرجات..."[2]

نجد أن شخصية خالد في النص الدرامي قد أخذت من شخصيتين في النص الدرامي حيث نجد صوت المنفى الذي يمثل ضمير الكاتب خالد بن طوبال وهذا ماورد في النص في التعريف بالشخصيات "صوت المنفى: شخصية صوتية تمثل ضمير خالد بن طوبال وأحيانا ذاكرته، في حالة مشاكسة دائمة معه"[3]حيث تسترجع شخصية خالد من خلال صوت المنفى لذكريات التاريخية للخالد وللشخصيات.

---

[1] المصدر السابق، ص:19

[2] المصدر نفسه، ص: 06.

[3] المصدر نفسه، ص:02.

بيمبو هو شاب جزائري شارك في الحرب مع فرنسا لديه قصته المأساوية التي سردها لخالد قاتلت دفاعا عن شرف فرنسا الذي بفضله تلبس أنت الآن هاته البدلة "الشرطي: أظنك تريد قضاء هذه الليلة في الزنزانة...روبار...هيا لنعلق له الوسام في المخفر (الشرطي الذي كان يقف في المدخل يسرع ليحمل بيمبو بكل شراسة إلى الخارج ثم يلحق به قائده متغطرسا)

موريس: أوصيته مرارا أن يحمل معه وثائقه" [1] تبين هذه الشخصية الفارق بين الثقة التي أقامها الشعب الجزائري لوعود فرنسا وردة الفعل التي كانت مخيبة لكل آمال الجزائريين، وهذه الفكرة التي أوصلها الكاتب عبر شخصية بيمبو في حواره مع الشرطي

ثم يسرد حكايته مع صديقه الحمار والتي يعتبرها مأساة حياته "بيمبو: وما زالني...طول حياتي ما ننساه"...كورو" زعيم...الزعيم الوحيد في حياتي اللي آمنت بيه...نتفكر نهار قبل ما تزدم علينا اللمان عصابة اسرقتلي ثلاثين ألف فرانك كنت مخبيها تحت فراشي في الكوري اللي كنت نبات فيه، من كثرت اللي حزنت ماوليتش قادر نوقف، ثالثين ألف فرنك...ما هيش ساهلة...كورو"

هو اللي كان ينوضني باش نروحو للاقار... كيفاش كان حنين...كيفاش كان قلبو حار"[2] ثم يصف بيمبو الجريمة التي قام بها في حق صديقه الحمار وقد غدربه" بيمبو:(ينهض) كنت مجرم كيفي كيف اللي قتل هاذ الغزالة وحشاها بالتبن باش يصنع منها ديكور خداع.

كنت مجرم كبيرخاطركيمالقيت ما ناكل...ذبحت حماري و كليتو...كليت"كورو..."راك تسمع،كليت كورو"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص:23.

2المصدر نفسه، ص: 23.

3المصدر نفسه، ص:24.

فئة الشخصية الإشارية:

نيكول هي ابنة سيمون ومونيك فتاة صغيرة تتعلم الموسيقى على يد ايدير جاءت هذه الشخصية لتكشف بعض الأفكار التي يريد الكاتب إيصالها وهي شخصية استشرافية الجيل الجديد الذي يجب أن يعرف حقيقة وجود الجزائر والمرأة التي تمثل صورتها "نيكول: النساء هنا في باريس لا يلبسن هكذا...

خالد: هل أعجبتك؟

نيكول: جميلة...ما اسمها؟

خالد: اسمها حورية...

نيكول: وما معنى حورية؟

خالد: معناها أن تناما معا متى شئتما وتغنيان معا ما شئتما من الأغاني...

نيكول: شكرا لك طنطون خالد"[1] نجد أن هدية خالد لطفلة نيكول هي صورة واضحة لطبيعة المرأة وزيها وخصوصيتها المختلفة عن المرأة الفرنسية وحتى تسمية اللعبة تلعب دورا كبيرا في إيصال رسالة الحرية والاستقلال كرسالة للجيل الجديد.

الصحفي يعمل في صحيفة سويسرية ومهتم بالشأن الجزائري وأخبارها، الطبقة المثقفة التي تمثل صوت الجزائر في الخارج الذي يدافع عن حريتها ووجودها ويجعل قضية الاستقلال الجزائرية قضية عالمية

"الصحفي: في رأيك، ماهي المكانة التي ستحتلها اللغة الفرنسية بعدأن تنالوا استقلالكم؟

1المصدر السابق، ص:17.

في هذه اللحظة يتخيل خالد بن طوبال أولاده الثلاثة كيف كان يلعب معهم لعبة الريح والمركب الذي يمخر عباب البحر صوت.

ايدير كبيرا: عمرك ما راجعت قرار توقفك عن الكتابة بعد الاستقلال؟

الصوت المنفي: الحمامة اللي رفدت عرف الزيتون سنين عيات...حبت ترجع طير عادي يبني عشو ويعاون الصغار حتى يطيروا كيما كل الطيور

الصحفي: سيدي...أنت مقل في الكلام...

خالد: هذا السبب اخترت الكتابة...تصبح على خير..."[1]

1. المتغير في النص الدرامي على مستوى الشخصيات:

جدول يوضح أوجه التشابه والاختلاف ما بين شخصيات النّصين:

أوجه التّشابه والاختلاف	الشّخصيات في النصوص الروائية	الشخصيات في النص الدرامي
مع رواية سأهبك غزالة:	**الشخصيات في رواية سأهبك غزالة:**	**هارمونيكا:**

[1] المصدر السابق، 30.

- شخصية المؤلف التي حبسها صوت المنفى. - شخصية موريس. - شخصية مولاي. - شخصية يميناتا.	- شخصيات ذات مرجعية اجتماعية: المؤلف – جيزال دوروك – موريس – مولاي – يميناتا . - شخصيات ذات مرجعية مجازية: (مولاي و يميناتا). (جيزال والمؤلف). - شخصيات ذات مرجعية تاريخية: المؤلف. - الشخصيات الإشارية: المؤلف – موريس. - الشخصيات الاستذكارية: المؤلف – مولاي.	- شخصيات ذات مرجعية اجتماعية: خالد بن طوبال – سيمون – مونيك – موريس . - شخصيات ذات مرجعية مجازية: (خالد ووريدة). (مونيك وخالد بن طوبال). (مولاي ويميناتا). - شخصيات ذات مرجعية تاريخية: صوت المنفى – ايدير. - الشخصيات الإشارية: نيكول – الصحفي. - الشخصيات الاستذكارية خالد بن طوبال – بيمبو.

مع رواية ليس لرصيف الازهار من يجيب : - شخصية خالد بن طوبال. - شخصية مونيك. - شخصية وريدة. - شخصية سيمون. - شخصية الصحفي. - و شخصيات تاريخية "برغسون و ابن باديس". - شخصية بيمبو. - شخصية نيكول.	**الشخصيات في رواية ليس لرصيف الازهار من يجيب :** - شخصيات ذات مرجعية اجتماعية : خالد بن طوبال – مونيك – سيمون –وريدة . - شخصيات ذات مرجعية مجازية : (خالد بن طوبال و وريدة). (مونيك و خالد بن طوبال). - شخصيات ذات مرجعية تاريخية : نابليون بونابرت – ابن باديس – برغسون – ديكارت – خالد بن طوبال – بيمبو. - الشخصيات الاشارية : الصحفي.	

مع رواية التلميذ والدرس: - شخصية ايدير.	- الشخصيات الاستذكارية : خالد بن طوبال – بيمبو. **الشخصيات في رواية التلميذ و الدرس :** - شخصيات ذات مرجعية اجتماعية: صالح ايدير – فضيلة. - شخصيات ذات مرجعية مجازية: (ايدير وجرمين). (سعدية وايدير). - الشخصيات الاشارية : كوست – عمار.	

الفصل الثالث: التحوّل على مستوى الزّمكان والنّهايات بين النّصوص الرّوائية والنّص الدرامي

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

الفصل الثالث: التحوّل بين النصوص الروائية والنص الدرامي

أولا: المفارقات الزمنية بين النصوص الروائية والنص الدرامي:

1. تحديد مفهوم الزمن في النص السردي

1.1. تقنية الزمن في السرد الغربي:

3.2 تقنية الزمن في السرد العربي:

2. تسريع الزمن بين النصوص الروائية/النص الدرامي

1.2. التلخيص

1.2 الحذف

2. بطء السرد في النصوص الروائية/النص الدرامي

1.3. المشهد الحواري

2.1. الوقفة الوصفية

3. نظام الزمن في الروائية /النص الروائي

1.4. الاسترجاع

2.2. الاستباق

4. المتغير الزمني في النص الدرامي

ثانيا: شعرية الفضاء بين النصوص الروائية والنص الدرامي

1. تحديد مفهوم المكان السردي

2. شعرية الفضاء على مستوى النصوص الروائية/النص الدرامي

3. المتغير النصي على مستوى الفضاء

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

ثالثا: تحوّل النهايات بين النصوص الروائية والنص الدرامي:

1. تحديد مفهوم النهاية في السرد

1.1. أشكال النهاية في السرد

2. النهاية على مستوى النصوص الروائية/ النص الدرامي

3. المتغير النصي على مستوى النهاية

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

أولا: المفارقات الزمنية بين النصوص الروائية والنص الدرامي:

يعد عنصر الزمن أحد أهم العناصر في البناء السردي، وركيزة أساسية تتشارك مع المكان لتكون محورا أساسيا في لسير خط الأحداث، ولا يمكن أن يتم سردها في الرواية بمعزل عنه حيث يعتبر الوعي الأول للقيام الأحداث، حيث يقوم البناء على مبدأ المفارقة الزمنية في السرد، أي على تشابك زمني بين الحاضر والماضي، وبهذا يصعب ضبط سيرورة الأحداث، وقد قمنا ضمن هذا الجزء بدراسة تحليلية لموضوع المفارقات الزّمنية القائمة وسنبدأ أولا بتحديد مفهوم الزمن كمصطلح نقدي في الدراسات السردية، ثم تتبع وتيرة الزمن داخل الروايات الثلاثة "ليس لرصيف الأزهار من يجيب"، "سأهبك غزالة"، "التلميذ والدرس" والنص الدرامي "هارمونيكا".

1. تحديد مفهوم الزمن في النص السردي:

يعرف جيرار جنيت مصطلح الزمن في السرد بالديمومة باعتبارها "أحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة، تجعل الحكاية عملية صعبة ذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات.."[1] تقوم المدة الزمنية للأحداث على قياسها ما بين الزمن الحقيقي والزمن الموجود في النص السردي، ولذا يختلف حسب طبيعة الحكي وهذا يرجع إلى ما يسمى بتبطؤ الحكي والتفصيل في الأحداث أو استعمال العكس بالاختصار وتسريع الأحداث ولقد عد جنيت نظام المدة الزمنية في أربع أقسام: بين الحذف والوقفة وبين التلخيص والمشهد، وسنتوجه في هذا الجزء إلى تحديد مفهوم تقنية الزمن في مجال النقد الغربي والعربي.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص:101.

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

المفهوم الزمن:

ورد مصطلح الزمن اللغوي في عدة مصادر أولها في لسان العرب:(زمن) الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره جمع أزمان وأزمنة، ولقيته ذات الزُّمنين في المحكم الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن الشيء طال عليه الزمان.[1]

أما في القاموس المحيط ورد " الزمن محركة وكحساب العصر: اسمان، قليل الوقت وكثيره وجمع أزمان وأزمنة وأزمن لقيته ذات الزمنين وتريد بذلك تراخي الوقت وعمله مزامنة"[2]حيث يصب الزمن في معنى واحد هو تحديد الوقت بمدة معينة تدل على كثيره أو قليله.

وقد اتخذ مفهوم الزمن عدة دلالات في المفهوم الاصطلاحي، حيث كان هوسا بنسبة للعديد من الباحثين وبهذا اختلفت الرؤى على مستوى النقد والفلسفة وعلم النفس في تحديد مصطلح مشترك و "يظل الزمن من أفلاطون إلى أرسطو، ومن كانط إلى برغسون، مظهرا معقدا ولغزا، لا ينتهي إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته"[3]

---

[1]ابن المنظور، لسان العرب، مادة (زمن)، ج13، ص:199.

[2]الفيروز بادي مجد الدين، القاموس المحيط، مج8، دار الحديث القاهرة، مصر، 2008، ص:820.

[3]عبد المالك مرتاض، ص:200.

ولعل البحث في هذا العنصر ساير الأدب منذ انطلاقه وتغيرت التنوعات والتقسيمات له بتطور الدراسات الأدبية والنقدية في مجال الأدب والكتابة، حيث يعتبره" سابق منطقي على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[1]

ولقد رصدنا في هذا الجزء بعض الدراسات التي حاولت تحديد المفهوم الزمني باعتباره محور دوران السرد والرواية على وجه الخصوص والذي يحتفي بجمالية فنية وهيكلية يبنى عليه شكل النص السردي، وهو يعتبر من أهم العناصر الأساسية التي اهتم بها الأدباء والنقاد على حد سواء، ولقد ركز العديد من الأدباء على هذه التقنية التي خلقت الحيرة في بحوثهم وتتبعهم للزمن من أجل فهمه، وكذا وضع أسسه في المجال السردي حيث نجد: صمويل بكيت S.Biket وفرانز كافكا F.Kafca وموريس بلانشون Blanchon وغيرهم من الذين حاول ضم القبضة على تقنية الزمن باعتبارها دلالات زمنية غير منتهية وسط زمن محدد ودقيق.

1.1. تقنية الزمن في السرد الغربي:

أحدث الشكلانيون الروس ثورة نقدية كبيرة في مجال النقد الأدبي في القرن العشرين بدراساتهم العديدة والمختلفة في مجال النقد، وكان لهم الفضل في تحديد المصطلحات وأزالت الستار على العديد من الجوانب التي كانت مهمشة في النقد والجوانب الخطابية للأدب.

وكانت تقنية الزمن من أهم التوجهات النقدية في الخطاب التي ركز عليها توماشوفسكي tomazewski عند قوله: "المتن هو مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى: فإننا

[1] بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1990 ،ص:117.

نجد الأحداث نفسها"[1] وإن هذا التمييز بين الأحداث (زمن القصة) أدى إلى الوضع الفارق بين زمن الخطاب مع الترتيب للأحداث في نظام معين ومن هنا انطلقت فكرة التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب في دراسات التحليلية للخطاب لمعرفة جمالية اللعب على وتيرة الزمن في سرد الحكاية وتقنية اللعب على المفارقة وامتاع المتلقي بين ذهاب وإيّاب في السرد.

ولقد اعتمد الكثير من النقد على هذه المفارقات في تقسيم الزمن حيث نجد:

- **تدوروف تزفيتان Tzvetan Todorov مع التقسيم الثنائي:**

قدم تدوروف تعريفا مختلفا عن الزمن في مقاله "مقولات السرد الأدبي" وعديد المفاهيم الأخرى التي خص بها تحليل الخطاب الروائي، ورأى أن الزمن في الرواية وهو زمن القصة وزمن الخطاب حيث يعتبر زمن القصة خطيا، ويمكن أن تجري الكثير فيه، الكثير من الأحداث في آن واحد، أما زمن الخطاب يتم ترتيب الأحداث ذاتها وفق أغراض جمالية، ويقوم زمن القصة وزمن الخطاب على علاقات متنوعة من خلال التسلسل، التضمين، التناوب [2]، وبهذا فإنه زمن القصة وزمن الخطاب يختلفان في ترتيب أزمنة أحداث القصة، ويكون الزمن فيها خطيا متسلسل أما الخطاب فيحدث على مستواه المفارقات الزمنية.

[1] مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، مج: 288، 2004، ص:48.

[2] ينظر: تزفيتان تدوروف، مقالات السرد الأدبي، تر: سحبان الحسين، صفاء فؤاد، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب،1992، ص: 55-57.

- **ميشال بوتور مع التقسيم الثلاثي:**

طرح ميشال بوتور تقسيما ثلاثيا مختلف نوعا ما في كتابه بحوث في الرواية الجديدة، حيث قسم الزمن إلى "زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وكثيرا ما نجد زمن الكتابة منعكسا على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، كما يقدم لنا المؤلف خلاصة نقرؤها في ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر"[1].

إن الزّمن هنا قسم حسب ثلاثة أزمان أولها زمن الأحداث التي وقعت فيه، ثم زمن كتابه هذا السر وزمن القراءة، حيث يجعل الكاتب يتحكم في زمن القراءة من خلال زمن الكتابة الذي يحدده زمن المغامرة نجد أن مشال بوتور بدراسته الجديدة يخالف الدراسات الكلاسيكية بعيد عن الخطية، وجعل من الزمن أساسا في البناء السردي ويعطي للكاتب فرصة التحرر.

- **الزمن في السرد العربي:**

سلطت الدراسات النقدية العربية قديما الضوء على الدراسات الشعرية، وخصائصه بعيدا عن بقية الفنون الأدبية الأخرى حيث لا نجد بحوثا شاملة وملمة بالفن السردي العربي، وهذا يعود إلى كون الشعر ديوانا للعرب باعتبار هذه المقولة التي جعلت جانبا كبيرا من الدراسات والاهتمامات تحال جانبا في الهامش دون أدنى اهتمام إلى حين تطور النظريات والأدب واحتلال الرواية الصدارة الأدبية في العصر الحديث.

[1] مشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص:98.

وقد توجه الناقد سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر" إلى دراسات نقدية حديثة حول السرد بصفة عامة والرواية خاصة عن الدراسات الغربية حول تحليل الخطاب ويعتبر سعيد يقطين أول ناقد عربي سلط الضوء على تقنية الزمن وتقسيماته.

الزمن عند سعيد يقطين:

تناول سعيد يقطين في دراسته العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي حيث يقول "نقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز، ويفرضه النوع"[1] وبهذا وضع سعيد يقطين تمييز بين ثلاث أزمنة زمن القصة وزمن الخطاب ثم أضاف زمن النص الذي يحدد بعملية القراءة حيث يقول "أمّا زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة" [2] أي ربط زمن النص بالمتلقي وبالكتابة لهذا النص وهذا ماذهب إليه ميشال في النقد الغربي لكن هذا التقسيم يربط النص بالقارئ ويقيده وهذا ما وضعه حميد حميدان في تسيمه حيث حرر الزمن من والكاتب من تقييد القارئ.

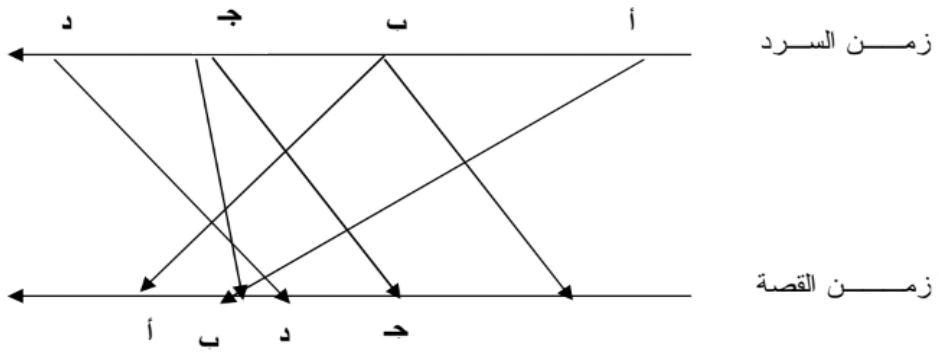
الزمن عند حميد حميدان:

يستمد حميد حميدان تقسيماته للزمن السردي من الدراسات التي أجراها جيرار جينات والذي قسم الزمن إلى زمن القصة وزمن الحكاية، ولقد طبق حميدان هذا التقسيم على الإلياذة حيث يبين الشكل التالي وضعية هذه المفارقة.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، ط3، مصر، 1997، ص:89.

[2] المرجع نفسه، ص: 90.



الشكل الذي يوضح المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة[1]

وهذا في كتابه بنية النص السردي الذي يقول فيه "زمن السرد، زمن القصة هو ما ينتج عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، ضمن مفارقات سردية "[2].

الزمن عند إحسان عباس:

لقد اختصر إحسان عباس رؤيته لزمن الروائي في ثلاث نقاط حدد فيها الزمن وما يمثله وهي:

– هناك فرق في تصور الزمن بين الجماعات البدائية، وبين الجماعات التي تعيش في ظل الحضارة، فالزمن عند البدائي ميثولوجي، أو شعائري، أي أنه ربما كان منعدما أما الزمن بالنسبة للمتحضر فإنه تاريخي، أي أنه شيء يمكن قياسه والتعامل معه.

[1] حميد حميدان، بنية النص السردي، ص: 74.

[2] المرجع نفسه، ص:74.

– هناك فرق في تصور الزمن بين الحضارات القديمة، والحضارة الأوروبية الحديثة فالحضارات القديمة تستطيع التغاضي عن الزمن، بينما تصر الحضارة الأوروبية على وجوده.

– الزمن الذي يمثل تجربة نوعية لا كمية، حيث يكون زمنا مسقطا على المكان أو المسافة، لابد أن يستعاد لا متقطعا على أنه لحظات عاشها المرء، وإنما لابد من بعث الروابط التي تصل بين تلك اللحظات"[1].

2. تسريع السرد في النصوص الروائية:

1.2. التلخيص(الخلاصة)Résumé (sommaire) :

يمثل التلخيص في تسريع ما يُروي من أحداث، ويُقتصر زمن القص ليكون مختصرا وأقل من زمن الحكي "أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة "[2]يعمل التلخيص في النص الروائي على التنويع الزمني وذلك بإيراد سريع للعديد من الأحداث الزمنية التي تثقل كاهل الرواية.

- **التلخيص في النصوص الروائية:**

رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

يقول الكاتب "الحياة هي أن يشيخ الإنسان أن يتبدل"[3] اختصر الكاتب زمن الحياة في مرحلة واحدة الشيخوخة، وألغى بقية مراحلها كون الإنسان يكتمل نضجه ووعيه بتجارب الحياة والصدمات إلا في هذه المرحلة في هذه من حياته، وعلى فحوى هذا القول حياة الإنسان لا تسمى حياة إلا إذا شاخ، وهي فترة زمنية قصيرة

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2001، ص:67-68.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76.
[3] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص: 35.

لخص فيها العمر بأسلوب سردي اختصر فيه على القارئ مدة بتفاصيلها ليمنح أفق أوسع باستعمال اللغة المناسبة باختصار الفكرة من بدايته إلى نهايته ثم يضيف قوله "كانت خطاه سريعة نحو الشيخوخة"[1]

يؤكد على أن الزمن في العمر كله يمر في سرعة كبيرة من الطفولة إلى الشباب ولخصه في خطوات معدودة ليصل به مباشرة إلى الشيخوخة.

رواية سأهبك غزالة:

لقد وردت تقنية الاختصار في هذا الخطاب بشكل واضح حيث تداخلت فيها مجريات الأحداث بين نصين اختصر فيها الكاتب الكثير من الفترات الزمنية والتغيير الذي يصحب سرد الأحداث يتطلب إيجاز للقارئ يقول الكاتب" الحياة، هي أن يشيخ الإنسان أي أن يتبدل"[2] حيث يدلل الكاتب على التغيير الخارجي والداخلي أو طريقة التفكير والنضج وغيرها. كما يضيف في قول آخر في سرد أحداث الحياة ويتخطى فيها حساب الزمن ومراحل الحياة في خطوات "كانت خطاه سريعة نحو الشيخوخة"[3] وهذا التدليل يعكس لنا التفكير الرصين والمنطقي لأمور الحياة وأن فترة الشباب لا تعني سوى خطوا للفترة الحياة الحقيقة.

كما يقول أيضا: "وزعموا أن جماعة من المساكين كانوا قد هاجروا لطرابلس منذ عشرات السنين فرارا من مزايا حكم موسولينو فحدثت أمورا لا يعلمها إلا الله "[4].

ويذهب تدرج الزمن هنا إلى قيمة الكلمة ضمن الأحداث والتي تنم عن عمر بعشرات السنين يقاس بالكلمات دون أن يفصل في أحداث هذا الزمن.

---

[1] المصدر السابق، ص: 94.

[2] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:45.

[3] المصدر نفسه، ص:94.

[4] المصدر نفسه ، ص:80.

رواية " التلميذ والدرس":

يقول مالك حداد في هذا الخطاب: " أنا أحب الآخرين ولكن شخت ولا ذنب لي في الواقع إلا عمري، وإنها لجريرة أن يشيخ الإنسان "[1] ؛لخص البطل مدة من الزمن في حياته وما عاشها فيها من تفاصيل بمصطلح واحد هو الشيخوخة، إن الرواي يعّلم على أنه لم يدرك زمن حياته وتفاصيل العمر التي مرت به إلا حين وصل هذه الفترة التي اختصرت كل الطريق فكان عذره في التخلي والهروب هو انعدام الإدراك لقيمة الزمن والعمر.

3.2. الحذف

يشترك الحذف مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي والوصول إلى نهاية فترات زمنية بالإسقاط فهو يخلص السرد من فكرة الإطناب والتّكرار، والدخول في تفاصيل كثيرة تقتل فاعلية التشويق "قفز زمني فوق المدة الروائية طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث "[2].

ونجد أن جيرار جنيت قسم الحذف إلى

- الحذف المحدد Ellipse détermimé:

يقصد به أن تأتي إشارة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه، ويتم ذلك الحذف، إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو عني نهايته ويسمى الأخير الحذف المؤجل"[3].

- الحذف غير المحدد Ellipse idéterminé:

إن الغاية من استخدام هذا النوع من الحذف هو خلق نوع من التسلسل المترابط بين مختلف الأحداث ضمن الخطاب.

---

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص: 56.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:156.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص:117-118.

- الحذف الافتراضي:

" لقد توقف النقاد عند الحذف الافتراضي أو ضمني، وهو ذلك الحذف الذي لا يمكن تحديد وقعه من النص"[1].

- **الحذف في النصوص الروائية:**

رواية ليس لرصيف الأزهار:

تواجد الحذف الزمني في الكثير من المواقع ليخدم السرد يضع القارئ في أهم الأحداث التي تخدم بناء الفكرة والموضوع دون اطناب، يقول الكاتب في الفترة الزمنية المحذوفة "كان خالد يأتي فيلقاها أحيانا تخيم بينهما فترات طويلة من الصمت "[2] حيث نجد أن هذا الزمن الذي مر بين خالد ومونيك هو زمن غير محدد وغامض يغلفه الإبهام فلا يتضح لنا المدة التي استغرقها خالد وهو يلوذ بالصمت.

كما نجد في قول أخر "منذ أيام قليلة كان الخروج بالصدرية ممكنا"[3] ؛ هذه الفترة الزمنية لم تحدد بل أشير إليها بكلمتين "أيام قليلة" كما نجد قوله أيضا "في لحظة تخيلت مونيك أسى ما قد بصيب خالد بعد ثمانية وأربعين ساعة من سفره"[4] حدد الكاتب الفترة الزمنية بشكل صريح المتمثلة في 48 ساعة من السّفر لتُحذف هذه الفترة بتصور شخصية مونيك أحداثا تقع في زمن يليها متجاوزة ما يحدثه في زمن الأول.

---

[1] المرجع السابق، ص:119.

[2] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:68.

[3] المصدر نفسه، ص: 122.

[4] المصدر نفسه، ص:125.

رواية سأهبك غزالة:

نجد تقنية الحذف في رواية سأهبك غزالة موجودة بقوة يقول الكاتب " إن المسألة ليست جغرافية فحسب ولم تبقى مسألة هندسية، فليس المسافة بين مدينتي باريس والجزائر ألفي كيلو متر وإنما الذي بينهما هو أربع سنوات من الحرب "[1]اختصر الكاتب المسافات وقفز على الزمن الذي جعله رمز للعلاقة بين باريس والجزائر يكمن في أربع سنوات حرب، وبهذا تشرح كلمة حرب مجريات حذفت أحداثها لأربعة سنوات تتصف بالحرب.

ويقول أيضا في نفس الرواية "كانت عدة علامات يعجز القلم عن وصفها تنبأ بقدوم الربيع، ومع ذلك فإن جيزال كانت تشعر بالبرد "[2] دخوله ومراحله وأجازها في كلمة " علامات " ليدرك القارئ أن هذا الفصل قد حل دون ذكر تفاصيله ومراحله الزمنية وهو حذف محدد حيث ذكر فيه السارد المدة الزمنية وهو خروج فصل ودخول فصل سنوي جديد له مدته وعلاماته.

- **التلخيص في النص الدرامي:**

لقد استخدم الكاتب فتحي كافي تقنية التلخيص والحذف وهذا راجع لطبيعة النص الحواري الذي يحتاج إلى ايجاز في السرد والخروج من نطاق السرد الطويل إلى الفعل الحركي لضروريات يتطلبها الفعل المسرحي المرتبطة بزمن العرض في حوار بين ايدير والصوت الضمير ويقول:

"إيدير: صحفي مهتم بالأدب ومن زمان حلمي ندير معاك حوار نكتب في مجلة "آمال" الأدبية

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:77.

[2] المصدر نفسه، ص:77.

الصوت المنفي:(مقاطعا) مازالت عايشة؟"[1] اختصر لنا ايدير فترة زمنية كان ينتظر فيها اللقاء مع صوت المنفى بكلمة من زمان ولم يمنح هذا الزمن مدة معينة.

كما نجد البطل خالد يقول: "بون شك السفر في زمن الحرب لا يمكن أن يكون سياحة آمنة أبدا" [2] فهو لخص مدة حرب الجزائر في كلمين زمن الحرب التي اختصر فيها هذا الوقت الذي يعبر عن الدمار والتقتيل ولا يمكن وصفه أو التفصيل في وقتها.

- **الحذف في النص الدرامي:**

لم يستعمل الكاتب تقنية الحذف إلا في موقع أو أثنين تقريب حيث يقول

"لن تكون وريدة إلا إذا كانت أمامي لتهديني ربيعا يصحو في عينيها...لتهديني شمسا تبتسم فيمحياها... غدا عندما تضع الحرب أوزارها سأدعوك يا مونيك لجولة بين صحاري وطن حر... وسأهديك كل الغزالان... ستكتشفين روعتها عندما تركض حرة آمنة من فوهات البنادق..."[3]

3. تبطؤ السرد في النصوص الروائية /النص الدرامي:

يبنى تبطؤ السرد على حركة السرد وعلى المشهد والوقفة واللذان لهما دور كبير في البناء السردي للرواية.

---

[1] فتحي كافي، هارمونيكا، ص:03.

[2] المصدر نفسه، ص:14

[3] المصدر نفسه، ص:29.

1.3. المشهد الحواري:

التقنية يتساوى فيها الزمنين ويكون فيه زمن القصة وزمن السرد واحد دون حذف أو اختصار وهي حركة تبطؤ السرد حيث يرى جينات بأن المشهد هو "زمن القصة = زمن السرد"[1] يجب أن يكون هناك تكافؤ بين السرد والمسرود وللمشهد الحواري أشكال متعددة منها:

- الحوار مع الذات (المونولوج): وهو نوع من الخطاب يعرض ملفوظات الشخصية وأفكارها
- الحوار مع الآخر: يشكل الحوار مع الآخر أسلوبا رئيسا في بناء الرواية
- الحوار المنقول (المعروض): وهناك المنقول المباشر والمنقول غير المباشر
- الحوار المسرودdialogue narratif[2]

1.3 الوقفة الوصفية: pause

تعدّ تستعمل من طرف الراوي لإبطاء السرد "تحدث الوقفة نتيجة للقيام بالوصف أو التعليقات الهامشية "[3] الملجأ الذي يذهب إليه السارد ليضع المتلقي أمام تفاصيل وصفية ليكون صورة كاملة عن المشهد في ذهنه.

لقد أمعن الكاتب في كثير من الوقفات في وصف التفاصيل بلغة شعرية عالية وجمالية تجعل القارئ يصل إلى الصورة في ذهنه بطريقة خيالية.

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص:109.

[2] جيرالدبرانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص:168.

[3] المصدر نفسه، ص:170.

- **المشهد الحواري في النصوص الروائية:**

رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

يصف نهر السين والشارع الفرنسي "نهر السين كأنه أنشودة، وثمة قط يحرص أن يندس بين عجلات إحدى السيارات وهناك كلب يتبع خالد بعناد، وهو كلب لا رعاية له أو مجتمع يحميه" يقف الكاتب عند وصف الشاعر والنهر ليعطينا تفاصيل جميلة وكأننا نقف معه في ذلك الشاعر، وباستعمال تقنية الوصف يوقف الكاتب الزمن في الرواية ليتمدد الخطاب في لوحة مجسدة تجعلنا نتأمل جمالها ونتخيل وجودهما عبر عبارات الخطاب.

كما يقول أيضا: يقول:

" عندما أعود لرؤية باريس فإن وريده سترافقني، عندئذ لا يكون الصباح شاحبا وستعزف على عصافير، وسيسجع الحمام، ولا يكون نهر السين أفعي ضخمة"

إن الوقفة الوصفية للمستقبل مع وريده تختلف عن الحاضر كليا تغير وصف خالد بن طوبال لباريس مع وريدة ويدور العصفور والحمام حتى النهرين يصبح مخيفا مثلما يراه الآن بنظرته التشاؤمية، لقد استمر السارد بوصف الحياة مع وريدة كيف ستكون وكيف سيتغير المكان من القبح إلى الجمال.

رواية سأهبك غزالة:

يقول الكاتب: "كانت بعض الأوراق الصغيرة الصدئة تمطر حوض ما بعضها وكانت الريح تنط وتنقلب على نفسها، والهواء برائحة الأشنة الخضراء، وكانت السماوة قد اقتنصتها شباك قمم الأشجار" إن جمال المنظر الذي يصفه السارد لتغيرات الطبيعة بين فصل يذهب وآخر يأتي وصف رائع بين ما تأخذ الرياح وتعطيه الأشجار من جديد من اخضرار وتجدد وهنا الزمن يتوقف كليا في عملية الوصف كما نجده أيضا في مقطع آخر وهو يصف "غردا"

"كانت لا تخشى الماء البارد، وكانت على وشك الانتهاء من الاغتسال، وكانت بشرتها الشقراء ناطقة بالصحة والعافية"

رواية التلميذ ودرس:

أوقف الراوي زمن السرد ليعطينا وصفا في شارع من الشوارع التي يتأملها يقول "أسمع قرع الأجراس يمتد كرداء من حرف، أنصت إلى الينبوع، أنصت إلى ساعة تدق قرب صدغي، إلى سيارة شحن تهدر باتجاه إيطاليا، أنا لا أصغي إلى فاضلة" لقد أوقف سرد الحوار الذي كان يدور، ليقف بنا على صورة جمالية فنية تزيد النص جمالا وتقطع روتين السرد ووتيرة الزمن.

وفي نفس الرواية يوقف الكاتب السرد بوقفة وصفية يقول "أحمر على الأظافر، وفي فم هذه الجزائرية الصغيرة الجميل، واللهجة كأنها آتية من سماء اللوار، وكلمات فرنسية تتحدث بها عن العالم العربي، وعينان سوداوان فيهما أفق كل آفاق وطننا، وهذا يقول "موريس" في حواره مع المؤلف: "اجلس قرب المدفأة على الأقل قال بصوت فظ وخانق ولكن في لطف أيضا، لقد كانت عيناه مليئتين باللطف لطف اللوم والتعزيز ثم قال: إنك بفعلك هذا ستلقي بنفسك إلى التهلكة

فأجاب المؤلف: لا إن بدني صحي"[1]

هذا النوع من الحوار يجرى بين شخصين هما موريس والمؤلف اللذان بينا لنا في هذا الحوار المشاعر المتبادلة بينهما وعلاقة الصداقة التي تعبر عنها كلمات الحوار، والسارد يصف لنا مشاعر موريس حين يقول " قال بصوت فظ وخانق، ولكن في لطف أيضا"

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص: 20.

أما في هذا المقطع يوضح لنا السارد حوار المؤلف مع نفسه أي المونولوج يقول "كان المؤلف قد قال: إني قد ابتكرت صورة جديدة من صور الأمن والطمأنينة "[1].

إن شخصية المؤلف في هذا الحوار الداخلي تحاول تغيير الخوف الذي بداخله ويبدده بخلق صور جديدة تجعله يعيش في سلام أكثر خارج الحرب والاستعمار، ويجد منبتًا جديدا للطمأنينة والأمن.

يحاول الكاتب أن يوصل فكرة للقارئ هو مدى تأثير الحرب على الذات حتى وإن لم تكن في بلاد الحرب، فالحرب داخلك وذاتك تسكن وجودك بالخوف والتشتت.

وفي حوار آخر يقول:

" سأل المؤلف أحد الأطفال قائلا:

هل تحسن التزمير بآلة الهارمونيكا؟

فحنق الصبي في وجهه ثم أجابه قائلا:

طبعا أحسن" [2]

وهو حوار المؤلف مع طفل يلعب في الشّارع حيث يعكس لنا هذا الحوار تخاطب بين الأجيال يرتبط بالجيل السابق والجيل اللاحق له لغة موسيقية مشتركة للتواصل بينهما والتي يفهمها الجميع دون تحاور.

---

[1] المصدر السابق، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

رواية التلميذ والدرس:

يحتل المشهد الحواري الداخلي لصدارة في الرواية السرد فالسارد دائما في مونولوج داخلي على نفسه، يقول الكاتب في هذا على لسان شخصية "ايدير" تساءلت هذا السؤال في قوله:

"أكانت تحب عمر لو كان سويديا؟

لو كان سويديا لما كان اسمه عمرا.

أنا أفهم ابنتي، إنها منذ الآن ابنتي، لقد أصبحت ابنتي"[1].

يحاور "ايدير" أن يجيب على كل سؤال سأله لنفسه، ثم يؤكد لنفسه أن علاقته مع فضيلة لم تعد تلك العلاقة بين طبيب ومريضة وإنما أصبحت علاقة أب وابنته "ايدير" يعلن ويؤكد لنفسه أن فضيلة ابنته وهو يتفهم علاقتها وحبها لعمر الذي يحمل وطنتيها وانتماءها ونفس الروح الثورية التي ربطت بينهما، إنها روح التحرر والمقاومة، الحب الذي بينهما هو حب الوطن وحرية الأرض وهو أكثر من الحب العلاقات الإنسانية.

رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

يقول الكاتب في مشهد تصوير بين مونيك وخالد: "وأبدت مونيك ملاحظة:

أنت واسع الخيال يا خالد حقيقة

وهل يمكنني أن أعرف بماذا تفكر؟

هذا أمر بسيط جدا، أفكر في صديق من أصدقائي أكل حماره وهو يبكي

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:47.

لك أصدقاء أطوارهم غريبة"[1].

اتبع الكاتب أسلوب الحوار ليضعنا في مشهد مصور بين الشخصيتين ليصبح سير الزمن في الخطاب هو نفسه السرد ليبطّئ سير الزمن ويمدد في الحركة السردية ويدخل المتلقي في جو من النشاط والتفاعل مع حركة الشخصيات

- **المشهد الحواري في النص الدرامي:**

يصور لنا الكاتب فتحي كافي صورة مشهديه عبارة عن حوار:

"موريس: كان من واجبك أن تعتني بنفسك أكثر

خالد: في الصباح كان الجو دافئا

موريس: هيا اقترب من المدفأة وإلا ستصاب بنزلة برد

خالد:(مقتربا من المدفأة) ناولني كأسا من الفودكا لأتقي شره.."[2]

يصور في هذا المشهد لنا حالة خالد بصورة مفصلة ووصف دقيق مع صاحب الخمارة موريس ليوقف الزمن لبرهة ويجعلنا نركز على تفاصيل الحاضر.

- **الوقفة الوصفية في النص الدرامي:**

استخدام الكاتب عدة وقفات وصفية ليضع الشخصيات في المشهد الدرامي بتفاصيله وهوما يخدم النص الدرامي لينتقل إلى المسرح نجد الكاتب يقول في هذا المقطع:

"صوت المنفى: ما حب يجاوب حتى حد...بما فيهم أنا ...

---

[1] المصدر السابق، ص144.

[2] فتحي كافي، هارمونيكا، ص:14.

إيدير: نحاولو معه... بالاك يرجع في رايو ويجاوبنا...

صوت المنفى: يضحك ...ايدير...يقهقه بضحكة عالية

صوت القطار يملأ أرجاء المكان.... يبدأ صغيره يدوي معلنا قروب وصوله

في عربة قطار أو خارجها المهم أن أثار صدمة عنيفة بداخلة ظاهرة عليه بقوة

خالد بن طوبال: حاملا الجريدة مستحيل...لا لا غلطوا برك.. لا...مستحيل الخبر يكون صحيح"[1]

يصور الحوار القائم بين شخصية ايدير وصوت المنفي وكيف كانت الصورة مع الحركات والأصوات بمجيء القطار ليضع القارئ في المشهد.

كما يقف الكاتب فتحي كافي يصور لنا تفاصيل مهمة حيث أعطى صورة دقيقة لشخصية مونيك ليوقف الزمن في هذا المشهد" مونيك ترتدي فستانا مزينا بالزهور، توظب الطاولة لتناول العشاء تنادي "سيمون"، يدق الجرس، تذهب لتفتح الباب، يدخل "خالد بن طوبال "حاملا حقيبته "[2]

كما نجد هنا توقيف القصة لتحديد شخصية غردا لأنها كانت مجهولة بنسبة لشخصيات.

حيث قامت ليوني بوصفها وصفا يليق بجمالها "ليوني: فتاة جميلة، عيناها بلون الربيع، تتكلم فرنسية مكسرة بلكنة جرمانية...كم هي جميلة...تظهر بفستانها كفراشة حالمة"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص:04.

[2] المصدر نفسه ، ص: 05.

[3] المصدر نفسه، 07.

4. نظام الزّمن في النصوص الروائية /النص الدرامي:

1.4. الاسترجاع:analepses

إن للكاتب القدرة على تلاعب في وتيرة الزمن وإظهار المفارقات بين زمن القصة وزمن السرد وهذا يكون باسترجاع أحداث مضت أثناء خطية السرد أو استباق أحداث لم تقع بعد، وهذا باعتماده على توقيتات مناسبة لإدراج هذه الأحداث فيما يخدم جمالية وفنية السرد وقد عرفه جيرار جينات بأنه كل ذكر لاحق لحدث سابق النقطة التي نحن فيها من القصة وقد وصفه جيرالدس برانس بالمفارقة في قوله "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة استعادة لواقعه أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة "[1]

والاسترجاع نوعان استرجاع خارجي واسترجاع داخلي

استرجاع الخارجي:analepsie externe

" إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ، بخصوص هذه السابقة وتلك"[2]

وهو ما يفرض تدرجا زمنيا يخالف التدرج الماثل في القصة الأولى فهي يبدأ وينتهي قبل البداية المفترضة في الحكاية "لكن تظل هذه السعة كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[3].

استرجاع داخلي: analepsie interne

وهو استرجاع لأحداث زمنية ماضية لا تخرج عن الحقل الزمني الأول للحكاية وهو عكس الاسترجاع الخارجي فهو يتم من داخل الحكاية "حقله متضمن لحقل الزمن للحكاية الأولى"[4]

---

[1] جير الدس برانس، المصطلح السردي، ص: 25.

[2] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص:63.

[3] المرجع نفسه، ص:61.

[4] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص:61.

نجد في راوية لرصيف الأزهار من يجيب استرجاع الزمن في مواضع عديدة حيث تعود ذاكرة البطل خالد بن طوبال في كثير من المواضع حنينا وشوقا لذلك الزمان الذي لم تته فيه هويته، يقول خالد "فيوم الثلاثاء هو يوم، لقد ولدت يوم الثلاثاء، وتعرضت إلى وريدة يوم الثلاثاء، وجاء ... مراد، ابني البكر يوم الثلاثاء" [1] لقد قطع الراوي الخط الزمني للقصة بحكاية أخرى خارج القصة الآتية لراوي.

2.4. الاستباق:

إنّ السرد يقطع سيره باسترجاع أحداث داخل الحكاية من الماضي والعودة إلى الوراء، ويقطع أيضا بالقفز الزمن إلى المستقبل واستشراقه بأحداث ستقع أو نت المتوقع حدوثها باستخدام تقنية الاستباق وهو "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق "

وهو نوعان:

استباق داخلي: الذي يعطي تمهيد لأحداث لم يصل لها السرد.

استباق خارجي: وهو إعلان وتوقع لها ستؤول إليه مصائر الشخصيات

- **نظام الزمن في النصوص الروائية:**

الاسترجاع:

أحداث جميلة كانت تحدث له في زمن معين وخاص وهو يوم الثلاثاء وهو يوم يتفاءل به ويعطيه خصوصية كما يقول أيضا في موضع آخر في نفس الرواية "انظم سيمون كلوريدج، وهو تلميذ في قسم الفلسفة، في الصف عندما قرع الجرس، وتشاء الصدفة أن يتدافع الطلاب فإذا به لا يجد مكانا إلى جانب خالد بن طوبال"[2] أنه يعود إلى زمن الصداقة وأيام الليسي في قسنطينة قطع بذلك رتابة الزمن والأحداث، لقد كان خالد بن طوبال في

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص: 104.

[2] المصدر نفسه، ص:99.

باريس يسترجع الحدث الذي التقى فيه سيمون في قسنطينة منذ زمن حيث مزال طالبان فأوفق الكاتب زمن القصة ليدخل زمن جديد القصة أخرى مخالفة ليكشف مدى العلاقة بينه وبين سيمون هذه العلاقة القديمة والمتينة. أما في رواية التلميذ والدرس يقول الراوي لتوضيح جانب مهم من شخصية "ايدير" ويوضح التأثيرات التي ظلت تعيش داخلها ولم يتخطها بتوقيف زمن الحكاية ليعود إلى البداية الأولى يقول " لقد ولدت في الثامن من أيار سنة 1945، سنة الشقاء، سنة المجزرة الرهيبة "[1] يعود ايدير إلى أحداث مجازر 8 ماي ليختارها تاريخا لميلاده تلك السنة التي كانت متغيرا لمجرى التاريخ في الجزائر.

نجد الاستباق في رواية "ليس لرصيف الأزهار من يجيب" وهو يبين جنس الجنين القادم لوريدة زوجة خالد بن طوبال "أظنني سأنجب لك طفلا عما قريب"[2] قطع الراوي سير الأحداث وقفز إلى المستقبل ليتنبأ بنوع المولود الذي ستنجبه وريدة وهو فعلا مولود ذكر وسماه مراد.

الاستباق في النصوص الروائية:

حضر الاستباق في ليس لرصيف الأزهار من يجيب مع خطاب البطل في قوله "عندما أعود لرؤية باريس فإن وريدة سترافقني، عندئذ لا يكون الصباح شاحبا وستعرف على عصافير الدوري، وسيسجح الحمام، ولا يكون نهر السين أفعى ضخمة"[3]

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:81.

[2] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:74.

[3] المصدر نفسه، ص:127.

كما نجده هنا يوقف خطية الزمن ليعلن عن زمن تنبئه بالمستقبل "ولسوف ترحل جميع هذه الوحوش وتنصرف من هنا، جميعها، ولن تبقى في شوارع قسنطينة ولا في مراكز المقاومة ولا في المعتقلات"[1]

وهو زمن سيأتي في المستقبل هو زمن الاستقلال واستشراف لما سيكون نتيجة لما يقع من أحداث زمنية آنية.

أما في رواية "سأهبك غزالة" يقول الراوي "سيدي مولاي عند رجوعك المرة المقبلة أريد أن تأتي لي بغزالة حية، أن الغزلان لا تكون غزلانا إلا إذا كانت حية "[2]

والملاحظ أن الزمن الحالي للحكاية يمهد إلى حدث سيحدث قريبا وهو حادثة إهداء الغزالة والراوي هنا يعطي تشويقا لانتظار هذا الحدث أن يتم في ويتم به السرد في المستقبل أم إنه يعطي جمالية فنية للسرد وهو استباق تمهيدي داخلي.

وفي نفس الراوية يقول الراوي "سيأتي علينا يوم لا محالة يصبح لنا فيه من التنويه، بشأن أولئك الذين نهضوا، إنهم والحق يقال لم يفهموا جميع الأمور ولكنهم فهموا أن من واجبهم أن يقولو كلمتهم"[3] إن البطل يستبشر مكانة المجاهدين والذين ثاروا من أجل الحق والأرض، يمكن أن يكون أشخاصا بسطاء لكنهم عرف قيمة الوطن والأرض قيمة الحرية والنهوض من أجلها.

رواية "التلميذ والدرس":

يقول الراوي "نحن الكتاب الجزائريين الذين نكتب باللغة الفرنسية يجب أن تنتهي عندما تتحرر

يقول مالك حداد حين يلاعب الزمن باسترجاعه أيامه وحصرته على قيمة مراحل عمره التي لا يتمتع بها شباب الحرب الذين تحملوا عبأ الحرب والثورة والمقاومة "حين كنت في العشرين، لم أكن رجلا كنت طالبا، ليس لعشرينيات

---

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:36-37.

[2] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:13.

[3] المصدر نفسه، ص:14.

اليوم نفس القيمة نفس المكانة الرقمية، أعلم الحساب نفسه، أصبح بلا قيمة لم أعرف أبدا، لماذا تصنع الأصفار أعدادا"[1]

ونجد في استرجاع آخر في نفس الرواية يقول صالح ايدير في هذا المقطع "أتذكر الآن كان الطفل بلا رقابة وحشا.

كنت قد قمت بما يجب... أذكر فورة غضبك كانت القيصرية عسيرة.

قطعة من عضم الكتف، لا غير حينها وضعت فمك الكبير على فمه الصغير دون قماش معقم كانت قناعتك هي التي تقودك" [2].

يقطع الكاتب زمن السرد ليعود ايدير مع صديقه كوست إلى أيام المداومة العمل في المستشفى وقوة كوست وإيمانه بالمعجزات ومجازفاته بإنقاذ الأرواح وتكريس حياته للمرضى كان شخصا نبيلا.

- **نظام الزمن على مستوى النص الدرامي:**

الاسترجاع:

يحاول الكاتب التقليل من تقنيات الاسترجاع في النص الدرامي وتوقيف زمن القصة لأن هذا لا يخدم الحوار الدرامي، فهو يحاول دائما التلخيص وعدم إطالة السرد وتركيز على تفاصيل الشخصيات والمشاهد الحوارية لكننا نجد هناك عودة بذاكرة الشخصية للماضي اقتضى إليها الحوار للاكتمال الحبكة، ونجد هذا في المقطع الذي يفتقد فيه خالد لزوجته بقوة خاصة حين يزور سيمون مع زوجته وابنته، ليجذبه الحنين لكنف الأسرة ويقطع وتيرة الزمن ويعيدنا بذاكرته إلى زمن الماضي يقول:

---

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص: 14.

[2] المصدر نفسه: 14

"سيمون: توحشتها؟

خالد: فوق ما يتصوروا عقل...كانت ديما توصيني دفي روحك مليح...فرنسا باردة...تتفقد مراد ولدي إذا ما هوش نقصتلو الكحة... مليكة إذا شربت حليبها"[1] يسترجع خالد الذكريات مع زوجته التي كانت ترعاه وترعى أولاده وتهتم له فهو يفتقدها ويفتقد وطنه.

ومن استرجاع ذكريات الزوجة وإلى استرجاع ذكريات الوطن وأيام الشباب والحياة والأمل حيث كانا الصديقان يعيشان معا في مدينة قسنطينة يقول "خالد: هل تذكر طعم الذرى المشوي كم كان شهيا في رحبة لجمال؟

سيمون: لا أذكر تماما...

خالد: مع أنك كنت تشتهي أكله كثيرا(صمت) ...أو عندما أغمي عليك في سيدي جليس بعد سقوطك من الدراجة...يضحك...

سيمون: أما هذه فأذكرها جيدا (يضحك...) كنا نتسابق بالدراجات"[2] أنه زمن كان بنسبة لخالد السلام والأمان حين كان يعيش طفولته وبداية شبابه دون التفكير في المستقبل أو التفكير في الحروب والدمار.

الاستباق:

نجد في حوار بين خالد وسيمون في استرجاع احداث الرواية التي يكتبها خالد بن طوبال

---

[1] فتحي كافي، ص: 17.

[2] فتحي كافي، هارمونيكا، ص:06

"خالد: لا تقلق صديقي موريس مولاي سيأتيها بالغزالة... ليس الأمر سهلا ...لكنه ليس مستحيلا..

موريس: أنا متلهف لقراءة المزيد؟

خالد: لدي إحساس أني سأكتب كثيرا اليوم"[1]

يستبق خالد أحداث المخطوطة الجديدة حيث أن البطل سيأتي بالغزالة ليميناتا وسيعود من التيه إنه التنبؤ بمستقبل الجزائر، ليعطي دلالة للوطن الغزالة رمز للحرية التي يؤكدها كاتب النص الدرامي لأن الجزائر فعلا نالت استقلالها.

كما يحاور خالد مونيك حول خالد حول روايته الجديد ليجعل من الزمن السرد استشرافا لرؤيته والجديدة وللحرية المنتظرة يقول "خالد: مازلت في رحلة البحث عن الغزالة.. موالي يعول عليَّ كثيرا

مونيك: وأنا أيضا أترقب صدورها وسأعمل المستحيل لتنشر في أقرب وقت وفي أجمل حلة" [2]

وغزالة خالد لا تعني الحيوان الصحراوي عنده بل هي ترمز إلى الأمل المنتظر والانطلاق نحو الحرية والمقاومة من أجلها.

---

[1] فتحي كافي، هارمونيكا، ص:15.

[2] المصدر نفسه، ص: 20.

5. المتغير الزمني في النص الدرامي:

بدأ الكاتب النص الدرامي بزمن مختلف عن النصوص الثلاثة وهو زمن مستقبلي للنّصوص الثلاثة حيث جعل زمن الحاضر هو البداية للانطلاق بين شخصيات من الروايات الثلاثة وهو وجود شخصية ايدير الطفل الذي استشرف كاتب النص الدرامي لرواية التلميذ والدرس ليكون ملخصا للأزمان والحوادث التي جرت في ذلك الزمن، ثم ينقلنا إلى زمن الذي عاش فيه خالد بن طوبال في باريس أيام الثورة والمقاومة ليجمع بين أزمنة عاشت فيها شخصيات من رواية رصيف الأزهار وأزمنة من رواية سأهبك غزالة، ليختم النص بزمن سردي جديد وهو الخروج من أزمنة كل الروايات والعودة للزمن الحقيقي للنّص وهو زمن البداية.

ثانيا: شعرية الفضاء بين النصوص الروائية والنص الدرامي:

يعطي المكان حضورا مادية للتّشكيل السردي، حيث يعكس البعد الواقعي لحضور الشخصيات وتطور الأحداث، ويعتمد الإنسان في وجوده على المكان الذي يحتويه وتقام الأحداث وتتجسد الأفعال إلا في المكان وليس عليه حيث تلعب اللغة ربط هذه العناصر وتجسيدها ليكتمل البناء السردي، كما لا يكتمل تصوير الفضاءات المختلفة والتنقل بينها إلا بتسلسل الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات سواء كان هذا السرد قصة قصيرة أو قصة طويلة، لأن قيمة المكان تكمن في تنظيم مجريات الأحداث وتتابعها الزمني ضمن فضاء معلوم.

وفي هذه الجزئية من البحث سنحاول تحديد الفضاءات التي اعتمدها الكاتبين في النصوص الروائية الثلاثة والنص الدرامي محاولين تحديد أهم الأماكن التي حولها الكاتب إلى النص الدرامي وأهم الإضافات الجديدة في هذا النص.

1. تحديد تقنية المكان في المفهوم السردي:

المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور "المكان: الموضع والجمع أمكنة، وأماكن، وتوهموا الميم أصلا حتى قالوا تكمن في المكان "كما نجده أعاد الحديث تحت مادة (مكن) حيث قال " المكان: الموضع، جمع أمكنة، كقذال جمع أقذلة وأماكن جمع الجمع " [1]

وعرفه المعجم الوسيط: "المكان جمع أَماكِن وأَمكِنة، وأمكن: موضع كون الشيء والمكانَةُ جمع، المكان والموضِع، والمنزِلة، يقال: مكني فيه، أي موجود فيه" [2]

يعرفه الفيروز ابادي بأنه " المنزلة ويقال هو رفيع المكان الموضع ج (امكنة)، والمكان والموقع كالمكانة أمكنة وأماكن "[3]وجاء في الصحاح للجوهري: كلمة "المكان" تحت مادة (ك ون) " وفيها المكانة: المنزِلةُ...والمكانة الموضِع"[4]

المفهوم الاصطلاحي:

لقد شغل مصطلح المكان اهتمام العديد من النقاد كونه عنصر أساسي في البناء السردي وهذا الاهتمام جاء بعد دراسات كثيرة ومطولة لتقنية الزمن التي حضت بتركيز النقاد وبعد الحرب العالمية الثانية أخذ.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك، و، ن)، ج4، ص:3960.

[2] ابرا هيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، ص:309

[3] مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مادة(كمن)، ص:1107.

[4] حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص:29.

حيث أخذ الباحثون يتتبعون في فكرة الفضاء ومنحوها اهتمام كبير ولقد ذهب" روب غري وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمان ... ويجعلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان" [1]

أما في المعاجم الفلسفية تتعدد تحديد هذا المصطلح حيث ورد في موسوعة لالاند الفلسفية بأنه" وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه، تتمركز فيه مداركنا"[2]

الفضاء الذي نحن فيه وندرك وجودنا فيه ووجوده فينا بالأجزاء التي تكونه وتحدده.

"يقال مكان لشيء يعتمد على الجسم فيستقر عليه، يقال مكان لشيء يكون في الجسم فيكون محيطا به"[3] وهذا يرتبط بالشيء المحسوس والمرئي الذي يجسد الجسم ويكون فيه يحتل جزءا منه ويحيط به فكلاهما يثبت وجود الأخر ويحدد حقيقته.

تذهب الدراسات الحديثة في تحديد مصطلح المكان في البداية بالعودة إلى الدراسة التي قام بها باشلار(bachelard) بعنوان "جماليات المكان" وتعدّ الانطلاقة الأولى للفهم النقدي للمكان، حيث ركزت هذه الدراسة على الإحاطة بالمفهوم في الجوانب الفلسفية والزمنية

حيث يقول "البيت هو ركننا الأول في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى "[4] ،المكان موجود بوجودنا فيه وإحساسنا به وتنقلنا عبره فوجوده مربوط بوجود الإنسان ويمثل المكان العنصر الأهم في الأعمال الإبداعية وشرط من شروط نجاحها حيث يمثل "الخلفية التي تدور فيها الأحداث

---

[1] آلان روب غريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المغارف، ط د، مصر، د.ت، ص:75.

[2] أندري لالاند، موسوعة فلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات العويدات، ط2، بيروت، لبنان، 2001، ص:362.

[3] مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر التوزيع، عمان، الأردن،2009، ص:603.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، مؤسسة الجامعات للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان،1984، ص:34.

وتتحرك من خلالها الشخصيات"[1]، فهو المحور الذي يحمل الشخصية والحدث والزمان فقراءة المكان دون تضمين الزمان "يصعب تناول الزمان" يصعب تناول الزمان، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره "[2].

الأماكن المغلقة:

تعدّ الأماكن المغلقة في النص رمزا للحالة النفسية التي يرصدها الكاتب لشخصيات كما تعدّ عن الحيز الذي يقيد الحرية الشخصية ويحدد حركتها كما يعكس جانب الأمان والاستقرار للفرد والاستقلالية والتمتع بالخصوصية الشخصية.

الأماكن المفتوحة:

وهي الأماكن الواسعة التي تكون متاحة للجميع وليس لها حدود ولا تحدها حواجز وتسمح للشخصية التطور والحرية وحركة[3]

2. شعرية الفضاء في النصوص الروائية/النص الدرامي:

يتشكل الفضاء في الروايات الثلاثة لدى المالك حداد من وضع القارئ في مكانين مختلفين كل فضاء وله شعرتيه وخلفيته وبماله لكنه أراد أن يضعنا معه في توظيفه لهذه المناظر أمام رمزية المكان وقيمته لدى كل إنسان إذ نستشعر وجود ذلك المكان ونتأمل جماله من الوصف السردي ومدى قدرة الكاتب على سبك الأحداث وفق هذه

---

[1]أسماء شاهين جماليات المكان في روايات جبران خليل جبران،ط1،الأردن،2001، ص15.

[2]عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، ص:177.

[3]نظر: محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في القصة، د.ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2011، ص:44.

الفضاءات؛ حيث كانت عالما خاصا تعيش فيه الشخصيات ودور والمفارقات الزمنية بالذهاب والعودة بين هذه الأماكن حيث يضعنا الكاتب بين فضاءين هما باريس ومدن الجزائر وهما مختلفين تماما، وهذا مازاد الروايات جمالا مشهديا بوضع دلالات ورموز للمكان الوجداني لدى القارئ.

أما عن ريماس في رؤيته لتحديد مفهوم المكان يقول: "هيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة، لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصويره التحولات والعلاقة المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب"[1].

وبهذا يكون المكان هو مركز التفاعلات والعلاقات بين الذوات حيث لا يتحدد إلا بوصفه وتحديده في الخطاب السردي وينقسم المكان إلى قسمين: أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

- **الفضاء في النصوص الروائية:**

رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

وضعنا الكاتب بين فضاءين مختلفين بين باريس وقسنطينة بين مدينة المنفى والوطن ليعكس المعاناة التي في داخل البطل خالد بن طوبال ويوضح أسباب الألم الذي يعيشه والقهر رغم أنه يقطن أجمل مدن العالم.

بدأت رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب بركوب البطل على متن القطار الذي نقل البطل من مكان حياته القديمة إلى مكان أحداث الرواية ككل وهو باريس حيث يقول "كان القطار كتلك الخيول التي تثير نفرها اقترابها من الإسطبل، ينتشي من سرعته ذاته، ومن نفاذ صبره وهو قادم من مرسيليا مقبل على باريس.

[1] باديس فوغالي، جماليات الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، دار الكتاب الحديث، الأردن،2008، ص:175.

ولقد خطر في بال خالد: (قد يقال إنه يحضر للامتحان) "[1] ،مما يذكر الكاتب فإن المكان بنسبة للخالد يمثل الضغط والأرق ويحسسه بالتوتر، وكأنه يأخذ قوة سرعته من ذات خالد لأنه يتوجه إلى المجهول الذي يجعل صبره ينفذ وحول. هذا يقول "[2]وها هو أيضا على طريقته يحضر كالقطار للامتحان، اللهم إلا هذا الفارق بينهما، وهو أن هذا القطار يعرف بالضبط إلى أين يذهب، وأنه لا يوجه إلى نفسه الأسئلة" لأن البطل في رحلته ضمن هذا القطار وهذه الأماكن التي يتوجه إليها سيبقى في تساؤلات دائما لا تنتهي.

كما ينقلنا الكاتب بعد هذا إلى أماكن مغلقة أخرى منها المقهى هو المكان الذي يقصده معظم الناس وخاصة الرجال لقضاء راحتهم والتمتع بالوقت، وهو أيضا مكان التقاء الأصدقاء والأحبة لتبادل أطراف الحديث وتأنس، ولقد كان اللقاء الأول لخالد في المقهى الباريسي عبارة عن لقاء صحفي "استأذن خالد بن طوبال بالانصراف مخلفا وراءه من جاء يحادثه، وهو يتساءل إذا لم يكن قد التقى بمجنون"[3]

لم يكن هذا اللقاء جيدا بنسبة لطرفين فكلاهما لم يكن مرتاحا في هذا المكان الذي يرمز للصحفي بفشله في استجواب خالد وأخذ ما يريد منه، وأيضا إحساس خالد بالإحباط لجلوسه مع صحفي يسترزق من أخبار الحروب والمآسي، أما الفندق فهو المكان وفضاء آخر لأوجاع خالد، رغم أنه مكان الراحة بعد الرحلة واللجوء إليه وقت الضرورة ليكون المكان الآمن و المسكن، ويُعدّ هذا المكان بالنّسبة للبطل مؤلفا عنده فهو مسكنه حين

[1]مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص05.

[2]المصدر نفسه، ص:06.

[3]المصدر نفسه، ص47.

يسافر إلى باريس "لقد تحدثت على خالد من ناحية آخر اكتشاف فندقه القديم، ذلك أنَّ واجهته كانت قد جددت كما تغير المالك"[1]

وعلى الرغم من أنّه يستغل غرفة واحدة في هذا المكان إلا أنه يمثل له المكان الأوسع والأريح في باريس حيث ينفرد بنفسه ويطلق أفكاره وأحلامه في تلك الجدران "لكن يحقد المرء بنوافذ مركب وهو في غرفة بفندق، يجب أن يعتقد أيضا بالسناجب الزرقاء"[2]

كما يعده خالد معبرا يمر عبره إلى الأماكن التي يحبها ويعود إلى قسنطينة المكان المفتوح مدينة في الشرق الجزائري ولد فيها البطل وعاش فيها طفولته وشبابه وتزوج فيها وعاش أحلى أيامه في مدينة الشرق المعلقة يقول "السّماء تنجلي فوق قسنطينة وردية اللون"[3] تعنى له الشمس والحيا والحب بألوان الفرح لكن الاستعمار طمس بهجة هذا المكان وقيده الحياة والفرح فيها.

"لم يعد الربيع في الجزائر... فلم تتوصل الأسلاك الشائكة والدوريات المتواصلة إلى انتزاع فتورها المتجهم"[4]، وطالما ربط البطل صورة المدينة بصورة زوجته وحبيبته فمدينة قسنطينة تمثل له الحب والمرأة والجمال النادرة"وريدة تتنزه في حديقة من حدائق قسنطينة في وقت ما يكون الجبل أزرق.

---

[1] المصدر السابق، ص :07

[2] المصدر نفسه، ص:14

[3] المصدر نفسه، ص:137

[4] المصدر السابق، ص:46

ويتجمد الزفت... وترى الدنيا تهتز، إذا بالأزقة العربية تستريح"[1]

كما يصف لنا في جانب آخر جمال طبيعة المدينة وهي معلقة بين الجسور يقول: "يا له من مشهد خيالي، في أدنى القاع بعيدا في الأعماق تتكسر مياه واد الرمال فوق جسر المياه فتسمح زمجرتها كأنها تحتج..."[2]

إن مالك حداد يعطينا وصفا مفصلا لجمال مدينة قسنطينة وهذا يعكس مدى انتمائه وحبه لها وتمسكه بأرضه إنه الانتماء الروحي والوطن.

أما باريس المكان الذي عاش فيه البطل أحداث الرواية واسترجع فيه ذكرياته وحياته في قسنطينة وهي محل استقطاب لزوار والشباب والجزائريين الذين عانوا ويلات الاستعمار ولاذوا إليه من أجل لقمة العيش ومواجهة الفقر "سرعان ما غدت باريس محببة، توزع الشباب في سن العشرين... وقد أشعر بأنني خارج توا من الليسي"[3].

لم يتأقلم خالد مع هذا المكان الذي قاسم فيه صديقه وزوجته جل الأحداث كما يعبر المكان عن أصحابه ومدى توافقنا وارتياحنا معهم وهي تعني له نهاية الصداقة مع سيمون عكس قسنطينة التي كانت بداية تلك الصداقة القوية يقول في هذا "لأن باريس عظيمة، ولأنه كان لي أصدقاء فيها، كانت هذه الصيغة في الماضي الناقص"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص:138.

[2] المصدر نفسه، ص:109.

[3] المصدر نفسه، ص:126.

[4] المصدر السابق، ص:108.

لكنها تبقى ذلك المكان الجميل الذي يبهر أي زائر وتترك فيه بصمة الجمال حيث يقول: "أنه كان يحبها حقا، باريس هذه على الرغم من كل شيء"[1].

وعلى الرغم من كل شيء تبقى هذه المدينة راسخة في ذهن خالد وكان الخروج منها شيئا محزنا رغم أنها تعني له موطن الاستعمار والمكان الذي انتهت فيه الصداقة التي كان يأمل أن تكون دواء جراحه الدامية من الاستعمار.

"ما دام شارع العرب باق وأزقة العرب ألا ليت أيضا على الرسالة، رسالة صغيرة، كلمة صغيرة، وتقول "إنّني أحبك"[2] الشارع هو المكان الذي يحس فيه خالد بالحرية والانفتاح ولكن ليست كل الشوارع لها نفس الشعور لأنه في بلد الاستعمار وفي هذا يقول الكاتب:

كما يربط البطل خالد بن طوبال شارع رصيف الأزهار بعلاقته بصديقه سيمون وبداية النهاية لهذه الصداقة حيث يقول: "كان رصيف الأزهار يزداد انحرافا شيئا فشيئا، فالذكريات تتراجع وتهرب ثم تختفي، ماتت فيه حرارة اللقاء"[3] ،ثم يقول في وضع آخر يعكس تصورات البطل نحو المدينة الفرنسية وشوارعها وتساؤلات التي لم يلقَ لها جوابا التي تسأل عن الحرب والإجرام والمجازر"كان يعرف أن رصيف الأزهار لا يجاوب أنه بئس الجواب الذي كان يجاوبه"[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص:51.

[2] المصدر نفسه، ص:92.

[3] المصدر السابق، ص:126

[4] مالك حداد التلميذ والدرس، ص26.

رواية التلميذ والدرس:

لقد جمع الكاتب في رواية التّلميذ والدرس بين ما يبعث على انفتاح المكان على الحياة وراحة النّفس وما يرمز الى التجدد والحرية وبين الأماكن المغلقة القاتلة التي تبث السم في روحه، بوصف شاعري يجعل المتلقي يتفرج على سلسلة مشاهد حقيقية مصورة تصويرا دقيقا حيث جمع بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.

أيضا بين ما هو باريسي وما هو جزائري، بين المدينة التي يفوت فيها ببطء وبين الانتماء الذي يناديه في كل خطوة يخطوها في فضاءات أخرى بعيدا عن وطنه يصف مدينة باريس يقول "السواد الكثيف يخيم على المدينة الناعسة، المدينة دائمة النعاس"[1]

ورغم ما تشكل هذه المدينة من سواد داخله وتعكس الخمول وترمز لسواد الألم الذي يخيم على روحه، إن الكاتب جعل من هذا المكان صورة غريبة رغم جماله، فإن اللغة رسمت فضاء بعيدا كليا عن عالم باريس الحقيقي مدينة الجمال والأضواء والحركة، فهو يبين خلفية المكان لكل شخص.

"السماء أكثر زرقة من سماء الجنوب هذه التي تلتصق بشجر الدلب التي تشدها سحابة اليها لكي تأزرها "[2]

[1] المصدر نفسه ، ص :15

[2] المصدر السابق، ص: 146

ويقول أيضا "الربيع الذي يستكشف عن نصح المدينة سيتجول فوق السطوح، أو ينزل عبر الشوارع الحلزونية لكي يستحم بالشمس التي سمح بها هو ذاته"[1]. قوة التعبير والوصف وانزياح الدلالات وسمة المدينة التي أصبحت غريبة للملتقي فليس هذه باريس التي يعرفها القارئ وإنّما باريس التي يحسها.

كما يضيف الكاتب يقول "في مدينة تدعى باريس، طالبة وطالبان يقرآن الجريدة، ويكبران بسرعة لم تكن الدراسة شغلهما الشاغل ما كان لديهما الوقت لذلك، أبناء الشقاء أكبر سنا من أساتذتهم ...الحرب لا تعبئ الجندي فقط بل إنّها تجمد الأذهان"[2] تعكس باريس المدينة لشخصيات الثلاثة ايدير وعمر وفضيلة مكانا لإعلان المقاومة والتفكير في النهوض من أجل الحرية وإخراج القضية الجزائرية للعلن، فمدينة باريس لا تعني سوى الحرب والثورة والاستبداد والقهر، الاستعمار الذي يعيش في سلام وما يقابله في الجزائر من تعذيب وتقتيل وجوع وفقر" كان بإمكان حرب شريرة ومتكالبة ...يتكلمان عن الجزائر عموما، كان الحديث يعود إلى النقطة ذاتها "[3]

قد عبرت باريس عن نفسها في رواية التلميذ والدرس حيث تجسد صورة الفشل لدى البطل صالح ايدير الذي كان حلمه بناء السعادة في هذه المدينة وتحقيق السلام والعيش الكريم ثم ينتقل بنا إلى مكان آخر كان مهربا لصالح ايدير الذي كان حلمه بناء السعادة في هذه المدينة وتحقيق السلام والعيش الكريم ثم ينتقل بنا إلى مكان آخر كان مهربا لصالح ايدير حين تصنف عليه الظروف والأحداث "السد يرتفع متحديا الجبال، عالية النهر بزرقتها تمتد... لا أحب أن أشرح لنفسي لماذا تختلجني بعض المخاوف والجزع كلما عدت من ذلك السد"[4] كان

---

[1] المصدر نفسه، ص: 146

[2] المصدر نفسه، ص :26

[3] المصدر نفسه، ص :27

[4] المصدر السابق، ص:29.

هذا المكان هو ملاذ ايدير والهروب من وقعه من باريس المتنفس الذي يريح فيه عقله ويستمتع بالطّبيعة وينسى آلامه وضياعه وسط المدينة.

رواية سأهبك غزالة:

جمع الكاتب في هذه الرواية بين فضائيين رائعين، الصحراء الجزائرية في القصة القائمة بين يمينا تا ومولي التي كان يكتبها بطل الرواية ومدينة باريس الفضاء الذي احتوى أحداث قصة الرواية، وقد تميزت هذه الرواية بشعرية وصفها للأماكن من الناحية الجمالية والوجودية، على أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة انتقل بنا الكاتب وأوضحت هذه الأخيرة لنا حالات الشخصيات الذين يتواجدون في هذا المتن الحكائي.

أما مدينة باريس وهي المدينة الجميلة التي ينبهر بها كل زائر التي تعكس الحضارة والتطور والثقافة حيث يجمع فيها الكاتب بين الأماكن المغلقة والمفتوحة خمارة موريس: تعدّ الخمارة لدى الكاتب مكان الهروب من الواقع والذهاب بالعقل بعيدا الهروب من الحرب من صور المجازر التي عاشتها الجزائر " خمارة السيد موريس الصغيرة"[1] الخمارة الفضاء، صغير لكنه يحمل في داخله الكثير وهو مكان الوحيد الذي يستطيع فيه الكاتب أن يرمي جل همومه وأوجاعه مع صديقة موريس وحجب العقل عن التفكير في الأوضاع بشرب الخمر "تسرب كأسا آخرة من الروزي عند السيد موريس"[2] ومنح الكاتب لهذا المكان دلالات توحي بالسّلبية وموت الحياة الحقيقة واستبدالها بالحياة الصناعية لدى الكاتب والمكان الذي أتت به الحرب منفيا مثله مثل الغزالة. رمزية الغزالة ومكانها في الخانة يعطي صورة عميقة المعنى تدلّ على عمق الوجع الذي يعيشه البطل.

---

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:60.

[2] المصدر نفسه، ص:32.

أما دار النشر تعكس جو من التوتر والضغط لدي البطل الكاتب فهي رمز للسيطرة والتغطرس رغم وجود أشخاص جيدين فيها إلا أنها لا ترمز سوى للقلقة وكتب الحرية وتقييد الفكر" لقد خاطبت باستعمال صيغة الاحترام، فأجبوني بصيغة الاحتقار، إنّني عربي لقد أصبح ذلك كالمهنة"[1]

وفي موضع آخر يحدد الكاتب رأيه ويصر على وقفة اتجاه الغزالة والصحراء الجزائرية دون بترول والغاز ويصر على الحرية وحدها في فضاء والنشر حيث سينتشر قراراته ويصور الجزائرية الحقيقية في روايته بجمالها دون تخل باريسي فرنسي من صاحب دار النشر "لم يكتب العنوان على الصفحة الأولى من الكتاب ولا على ورقة الكاف... فرجع أدراجه إلى المكتب وكتب بحروف كبيرة سأهبك غزالة "[2]

أما الخمارة فضاء صغير لكنه يحمل في داخله الكثير وهو المكان الوحيد الذي يستطيع فيه الكاتب أن يرمي جل همومه وأوجاعه مع صديقة موريس وحجب العقل عن التفكير في الأوضاع يشرب الخمر المكان الصناعية لدى الكاتب والمكان الذي لا توجد في حياة حقيقة بل هو مكان جامد يخلو من الحيوية وتملأه الماديات حيث كان موطن الغزالة الاصطناعية "داخل الواجهة الزجاجية، تتأمل غزالة محشوة بالقش، مندهشة من أنه حالك السواد، وكأن هذه الغزالة الاصطناعية داخل الواجهة، تتأمل غزالة محشوة بالقش مندهشة من أنه حالك" وكأن هذه الغزالة تعيش في مكان غير مكانها الطبيعي، هذا الفضاء الذي يعكس ما يجوب في خاطر الكاتب الذي أتت به الحرب منفيا مثله مثل الغزالة، رمزية الغزالة ومكانها في الخانة يعطي صورة عميقة المعنى تدلّ على عميق الوجع الذي يعيشه البطل.

---

[1] المصدر السابق، ص:25.

[2] المصدر نفسه، ص:32

أما دار النشر فتعكس جوّا من التوتر والضغط لدى البطل الكاتب فهي رمز للسيطرة والتغطرس رغم وجود أشخاص جيدين فيها إلا أنّها لا ترمز سوى لقلقه وكبت الحرية وتقييد الفكر "لقد خاطبت باستعمال صيغة الاحترام، فأجابوني بصيغة الاحتقار، إني عربي لقد أصبح ذلك كالمهنة"[1] وفي موضع آخر يحدد الكاتب رأيه ويصر على وقفه تجاه الغزالة والصحراء الجزائرية دون بترول وغاز يصر على الحرية وحدها في فضاء النشر حيث سينشر قراراته ويصور الجزائرية الحقيقية في رواتبه بجمالها دون تدخل باريسي فرنسي من صاحب دار النشر "لم يكتب العنوان لا على الصفحة الأولى من الكتاب ولا على ورقة الكاغد... فرجع أدراجه إلى المكتب وكتب بحروف كبيرة سأمسك غزالة"[2]

كما يصف الكاتب المكتب بوصف يرمز إلى البؤس والاشمئزاز هذا الفضاء الذي لا يمد بصلة لروح الكاتب ويضع القارئ سوى في حالة من الإحساس بتدنٍ والوقوع حيث يقول "كانت شذرات الشمس المتفرغة العاطلة مارقة من نافذة المكتب الضيقة كانت شمسا متغضنة دخلت فلم تكد تتعدى سلة المهملات"[3] هنا اللغة تعكس قيمة هذا المكان وما يحسه البطل وتغيير نظرته للحياة لشمس الوجود، فالمكان يعبر عن أصحابه الطبقة المثقفة التي تعكسها دار النشر الباريسية.

---

[1] المصدر السابق، ص:25

[2] المصدر نفسه، ص:03

[3] المصدر نفسه، ص:06.

ليتوجه بنا الكاتب إلى الأماكن المفتوحة لشوارع باريس وجمالها فيصف لنا "إن باريس لتضج ضجيجا، إن باريس الباقية على الدوام، إن باريس لموجودة في كل شبر من باريس"[1] ثم يأخذنا إلى إحساسه الحقيقي في ذلك المكان" كان الشتاء المزكوم يجري على الرصيف كانت باريس تسيل سيلانا ولونها كلون السمك ومن حين إلى آخر كانت الريح تزيح بعد انحجاب"[2]

فهذا شعور البطل داخل باريس كأنه ذلك المريض الذي لا يتذوق شيء من الحياة فيها فهو مريض الزكام رغم الجمال الذي كان فيها الحضارة التي كانت صورها تشاهد في كل تفاصيلها.

ثم يأخذ البطل إلى فضائه الخاص الذي يجد فيه ذاته في روايته التي يسردها بين يمينتا ومولاي ، إنّها الصحراء البادية الطبيعة القاحلة لكنها الجنة التي تطفئ نور باريس بالنّسبة للبطل.

وهي فضاء الحرية التي تعيشها الغزالة الحية، هي جغرافيا الوطن الذي ينتمي إليها الكاتب، الفضاء الذي يضاهي الشوارع وإنارتها والذي يحمل شخصيات قوية و صلبة كصلابة طبيعتها وقسوتها، فالصحراء تستمد قوتها من ثباتها وشموخ تلها وشاسعة واحتها، وحرية غزلانها فهي تضاهي باريس في جمال دور السينما والنوادي ودور النشر والثقافة والأزياء.

---

[1] المصدر السابق، ص:09

[2] المصدر نفسه ، ص:14

إنّها تنار بضوء القمر وصفاء سمائها عكس الأضواء الاصطناعية الملونة حيث يقول الكاتب: "إنّ هذا البلد لذو كيان ووجود مهم يزعم الزاعمون كان الجبل أزرق اللون متلالي الصخرة، وكانت صخوره إذ بلغت الرمال حددتها تحديدا محكما كأنها ذيل خشان مفرط في الطول والثقل"[1]

ثم يصنف وصف جمالها "كانت الكثبان كأمواج البحر الناعمة تنتهي إلى جذوع الأشجار فتفنى تحتها، وكانت المقبرة يقظتها"[2]

ولقد ربط الرواية الكاتب "الغزالة بالمكان الذي يليق بوجودها ويجعلها حقيقية ونقية فهي تشارك في شعرية المكان وجماله ولا يمكن أن تكون جميلة وحية إلا في صحرائها في هذا يقول "الغزالة! يا لها من لقطة شاذة في وسط هذه القوارير، ومع هذا المطر الرسم الملتصق، وهذه السماء المنافقة، وهذه السحب المذعورة دون داع! إنها لفظة المنفى"[3]

- **شعرية الفضاء في النص الدرامي:**

نجد الفضاء الدرامي مختلفا نوعا معا عن النصوص الروائية لأن الفضاء يركز على نسبة الأماكن الأقل لأن النص موجه للعرض المسرحي يقتصر على فضاءات تمكنه من تجسيدها في الركح لذلك يعمل على ذكر لا تأخذ وقتا أطول في الانتقال بينها، ولقد ذهب فتحي كافي إلى أماكن بين النصوص الثلاثة.

---

[1] المصدر السابق، ص:17

[2] المصدر نفسه. ص:19

[3] مالك حداد ليس لرصيف الازهار من يجيب. من يجيب. ص:07

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

يذهب الكاتب إلى عدة أماكن منها المفتوحة وأخرى مغلقة، ينقلنا بين مدينة باريس وصحراء الجزائر ليجمع فضاءات نصوص مالك حداد في فضاء رائع يصور فيه معاناة الجزائريين والمنفيين والذين أنهكتهم أحداث الحرب وغيرت حياتهم وأول مكان يتوجه له الكاتب في باريس وهو بيت سيمون يقول:

"(سيمون جالسا في منزله رفقة خالد ينتظر مونيك التي تتهيأ للسهرة)

خالد: (بلهجة محلية) المدام طولت؟ "[1] يعكس هذا المكان نوعا من التوتر الذي يحسه خالد في بيت سيمون، لأنه لا يريد أن يكون ضيفا ثقيلا، كما جاء خالد وهو يحمل مشاعر الحنين والصداقة والوفاء لكن بشغف لكنه لم يجد لتلك الصداقة عنوانا لأن صديقه سيمون تغير لم يعد ذلك الصديق الوفي الشغوف ثم ينقلنا إلى خمارة موريس التي شهدت على جل الأحداث والحوارات التي دارت بين الشخصيات.

"(في الخمارة موريس يوظب المكان ليضع غزالة محشوة بالتبن تستعمل)

للزينة، ليوني تقترب محملة في الغزالة ثم تساعد "موريس" في وضعها وفي توضيب المكان"[2] يتعمد الكاتب الربط بين فضاء الخمارة ووجود الغزالة الاصطناعية ليعطي خلفية أخرى غير أنه مكان ترفيه ولهو، إن فضاء الحياة في باريس يختلف عن فضائنا فضائهم يعج بالماديات وتغيب في الحياة.

أما خمارة موريس فيقول عنها الكاتب "في خمارة موريس، نسمع صوت مطر يوحي بجو شتائي، موريس كعادته منشغلا بالكلمات المتقاطعة، ليوني

في زاويتها كالعادة، زبون يمد ظهره للجمهور، يدخل "خالد" مبللا في هندام لا يقيه البرد

موريس: كان من واجبك أن تعتني بنفسك أكثر...

---

[1] فتحي كافي، هارمونيكا، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

خالد: في الصباح كان الجو دافئا"[1]، فضاء الخمارة وهو المكان الذي اجتمعت في تقريبا جل الأحداث يحاول دائما الكاتب بلغته وقوة التعبير في أن يوصل الرسالة عن الفرق بين الوجود الفرنسي في فرنسا الوجود الجزائري، فوجود موريس وليوني في الخمارة وحالة الهدوء والسلام مع جو الشتاء لا تساوي كليا وجود خالد الشريد بين شوارعها يهيم تحت المطر.

وفي مقطع آخر يذهب الكاتب إلى المكان الذي يعبر عن استياء ومقت الكاتب خالد بن طوبال وهو دار النشر يقول في هذا:

"(في مكتب الجريدة، مونيك في حديث مع الناشر)

الناشر: سيدتي... أنحني لشغفك بأدبي والأدباء... لكنني ناشر... والناشر هو مستثمر في آخر المطاف، يفكر في الربح قبل أن يفكر في الأدب.

مونيك: أعلم هذا عزيزي لويس وأتفهمه... لكنك بدورك يجب أن تتفهم كبرياء الكاتب عندما يتدخل الناشر"[2] هذا المكان الذي يجعل خالد يحس فعلا بالاستعمار بالمادة بقتل الإنسانية إنه الفضاء الذي يقتل قلم الكاتب ويقيد أفكاره ويدفن رسائله، هذا ما عبر عنه فضاء دار النشر

أما في حوار ليوني مع خالد حول مدينة باريس تقول:

"ليوني: هي الحرب تلاحقنا ويلاتها حتى في باريس" بعد اعتقال بينبو ومداهمة الخمارة تصور لنا شخصية ليوني وضع باريس الذي لا ينعم بالهدوء جراء ملاحقة الجزائريين المقاومين وعملية التفتيش الدائمة التي تقلق راحتهم، هذا المكان الذي يصور الحرية والديمقراطية والرقي يعيش على دمار وهلاك شعب بأكمله هناك في الجهة الأخرى من العالم.

---

[1] المصدر السابق، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص:24.

يغير الكاتب مسار الحوار ليعود إلى أرضه ووطنه الذي لا يغيب من ذاكرته برهة مدينة قسنطينة الفضاء الساحر الذي ملأ أركان روحه يقول خالد في حوار مع مونيك "مونيك: ... علاوة على أنك تتكلم عن جسور قسنطينة وعن صخورها أكثر من الشخوص الآدمية...

ثم ينقلنا في تغيير فريد من نوعه إلى صحراءنا الشاسعة في حوار بين مونيك وخالد حول الرواية الجديدة التي يكتبها خالد

"مونيك: جبل الكوكومان كيف تصوره حارسا أمينا على تلك الصحراء، تغريد الواحة وهمس النجوم، والأروع وصفك ليامناتا... هاته المرأة الصغيرة التي تعشق الحياة ببراءة طفولية..."[1]

ثم يذهب بنا فتحي كافي إلى شوارع باريس المتنفس الوحيد الذي يجعل البطل خالد يحس أنه غير مقيد يقول: "في إحدى شوارع باريس، خالد رفقة الصحفي

الصحفي: السيد "خالد بن طوبال..."ماذا تمثل لك قسنطينة كأديب وشاعر ترعرعت فيها؟

خالد: قسنطينة...؟"[2]

وفي قول آخر "(عند ساقية صغيرة في حديقة من حدائق باريس)

خالد:(ينظر إلى ساعته) سيمون "تأخر كثيرا...يبدو الأمر طارئا" [3].

[1] فتحي كافي نص هارمونيكا، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:29.

[3] المصدر نفسه، ص:19.

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

1. المتغير المكاني في النص الدرامي:

ذهب الكاتب فتحي كافي نصه الجديد إلى المزج بين أماكن عدة من النصوص الرواية وكان المزج مخصصا بين فضاء رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب وسأهبك غزالة، بنيت المشاهد الأولى لنص الدرامي على الانطلاق من الفضاء المفتوح مدينة باريس حيث جمع بين محطة القطار ومنزل سيمون وهو الفضاء الذي جرت فيه معظم أحداث الرواية الثلاثة باريس إلا أنه توجه إلى تحديد الأماكن المغلقة التي وردت في النص الأول ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ثم ينقلنا إلى فضاءات نص سأهبك غزالة بين خمارة موريس ودار النشر ليعطي مزجا فريدا يضفي على نصه جمالية مختلفة لأن الانتقال بين هذه الأماكن يجعل القارئ وكأنه يقرأ نص جديدا له فضاؤه الخاص، كما يعود بنا الكاتب إلى مدينة قسنطينة مخصص العودة لشوارع وواحات معروفة تم ذكرها و هذا ماورد في نص ليس لرصيف الأزهار من يجيب.

أما بالنسبة لفضاء القصة التي سردت داخل هذا النص الدرامي فهي تحمل نفس المكان الذي سردت فيه قصة البطل الكاتب الذي عمل على كتابته في رواية سأهبك غزالة لتحوي نفس الأبطال والأماكن، ليعود بنا النص الدرامي أيضا إلى الصحراء التي انبهرت بها الشخصية مونيك في النص الدرامي.

أما بالنسبة لفضاء رواية التلميذ والدرس نجد أن الكاتب لم يتطرق إليها كليا وعمد للمزج بين فضائي فقط معتمدا على فكرة الجمع بين باريس والجزائر التي وردت في الروايات الثلاثة، حيث أحدث اختلافا في هذا التحول وجعل النص الدرامي يمتلك خصوصية مختلفة عن النصوص الثلاثة، لأن نص التلميذ والدرس جمع بين باريس والقبائل بذلك جعل الكاتب يخصص فضاء يرمز به للكاتب نفسه مالك حداد ويدلّ على الفضاء الذي كان يعيش فيه في الواقع مدينة قسنطينة.

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

ثالثا: تحويل النهاية بين بين النصوص الروائية والنص الدرامي:

تعدّ النهاية السردية عنصرا مهما في البناء السردي، تحدد نهاية أحداث القصة السردية، لارتباطها الكلي بالشخوص والأحداث والزمان والمكان في البناء وهي آخر ما يصل إليه السارد في بناء أحداثه وتطوير قصته وتصاعدها، ولكن نجد أن الدراسات النقدية في كثير من الحالات لا تركز في دراساتها على عنصر النهاية هي قليلة وكما نعرف أن أول من ذهب إلى هذا المصطلح هو أرسطو في كتابه فن الشعر حيث يقول "إنّ خيوط القصة تبدأ بالأحداث التي تتأزم لتصل إلى العقدة ثم العقدة الحرجة حتى تنفرج بالنهاية وهي الحل"[1] أي أن ليس هناك سرد يمكنه أن يظهر بدايته ولا يظهر النهاية، لأنه دائما تبدأ القصة ببداية تفرض فيها النهاية شكلها في أول العمل كمستقبل لماضٍ وقع قبلها، ولكنها تتجزأ منه كانت منفصل عنه

1. تحديد مفهوم النهاية في السرد:

"حيث ينتهي إليها الشيء، وهو النهاء، يقال إنّه بلغ نهايته وانتهى الشيء وتناهى: بلغ النهاية، فالنون والهاء أصل صحيح يدل غاية وبلوغ، ومنه انهيت إليه الخبر: بلغته إياه، ونهاية كل شيء غايته" [2] يذهب المعجم اللغوي إلى أنّ النهاية هي آخر مبتغى الحدث والوصول إلى آخر؛ الخبر حيث ترتبط بهدف السارد منذ بداية إعلانه للخبر لتكون نهايته.

---

[1] ارسطو، فن الشعر، تر إبراهيم ماوه، د.ت، مكتبة العرب، 2009، ص:126.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن.هـ.ي)، ص:3765.

الفصل الثالث: التحول على مستوى المكان والزمان وجماليات النهايات بين المنجزين

المفهوم الاصطلاحي:

ترتبط النهاية بالغاية المنشودة من فعل السرد وبداية الانطلاق له حيث يذهب قاموس السرد في تعريف النهاية على أنها "النهاية تتبع أحداث سابقة عليه، ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، وتؤشر لحالة من الاستقرار النسبي" [1] وهو ما عبر عنه ارسطو في كتابه فن الشعر النهاية على تقابل مع البداية فهي مرتبطة بها وحتمية، ويرتبط مصطلح النهاية مع المصطلح الخاتمة "اللحظة التي نصل فيها إلى المعنى التام نصل أيضا الى النسيان والغياب، المعنى الحتمي يمتد إلى أفكارنا الواضحة إلا أنه مفتوح بلا نهاية" أي أن الخاتمة مرتبطة بعمل معين خاص وهي نوع من النهايات ولكن النهاية ترتبط بمجريات أحداث وتفاصيل وهي ليس نتيجة حتمية وإنما هدف محدد مع البداية أي" ترتبط بما آلت الأحداث وتطوراتها، وهو أمر يتعلق بتتابع السرد وفضاء التأويل ،لكن مع ذلك يبقى الفصل عسيرا في استعمال مصطلح النهاية"[2]

وبهذا نعُدّ النهاية عنصرا بنائيا مستقلا في السرد ومكمل لعناصره الهدف منها لا يذهب الخاتمة في العمل وانما جعل العمل منفتحا لتخيلات القارئ والوصول إلى دلالات هذه النهايات.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص:58.

[2] أرسطو،فن الشعر، ص:128.

1.1. الأشكال السردية للنهايات الروائية:

النهايات الروائية من منظور اللغة: اتخذت النهايات السردية اشكال عديدة في النهاية العربية المعاصرة تحددت حسب المنظور السردي: نقطة النهاية، الجملة النهائية، كلمة النهاية، الفصل الأخير.[1]

أ. النهاية الروائية من المنظور السردي:

ويرتبط هذا النوع من النهايات بالبنى السردية المعروفة كالزمان والمكان والشخوص، ولكل منهما شكله الخاص في إنهاء السرد النهاية الزمكانية، نهاية الشخوص، النهاية الحوارية، الحدث الأخير.[2]

النهاية السردية من ناحية الانفتاح والانغلاق:

أشهر النهايات السردية في الرواية، هي النهاية المفتوحة والنهاية المغلقة ويمكن تحديدها في التفصيلات الآتية:

- **النهاية المغلقة:**

نعني بالنهاية المغلقة تلك التي لا تترك وراءها سؤالا أو استفهاما بصيغة إخبارية تقريرية " [3]

1 حسين خالد حسين، في نظرية العنوان، د.ط، دراسات التلوين دمشق، 2007، ص:357.
2جميل حمداوي ، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة، ص:367.
3لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط1، مكتبة لبنان،2002، ص:08.

النهاية المفتوحة:

كانت أفضل نهايات الرواية المعاصرة التي لا تقيد النص ولا القارئ ولا الأحداث ولا الشخوص، بل تحرر هؤلاء جميعا من قيود النهايات المغلقة مهما كانت، لأنها بذلك تحرر افق التوقع [1]

2. النهاية على مستوى النصوص الروائية /النص السردي:

1.2. النهايات على مستوى النص الروائي:

راوية رصيف الأزهار:

يذهب مالك حداد في تحيد نهايات الرواية إلى نهايات متشابهة كثيرا في تحديد هدف البداية، وحسب مجريات أحداث الروايات الثلاثة وعنصر الزمان والمكان المشتركين فيما بينهم وتشابه في مواضيع الأحداث وتاريخ الزمن المشترك الذي يعود دائما إلى الانطلاق من أحداث مجازر ماي التي قامت بها فرنسا في حق الجزائريين، جعلت الكاتب يذهب بالسرد إلى نهاية واحة تقريبا في النصوص الثلاثة.

النهاية في رواية رصيف الأزهار

اعتمد فيها الكاتب على أسلوب التشويق والإغراء طيلة الرواية مع البطل خالد بن طوبال ليبحث مع مجريات الأحداث عن النهاية التي سيصل إليها البطل التي ارتبطت نهايته بنهاية زوجته وريدة، وكانت نهاية مغلقة، حيث أنهت كل التساؤلات التي وضعها الكاتب من البداية.

[1] جميل حميداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة، ص: 378.

وارتبطت نهاية الأحداث مكانيا بنفس مكان البداية حيث بدأ الكاتب بمحطة القطار التي كانت الانطلاق نحو باريس لحياة مجهولة للبطل خالد بن طوبال، يقول الكاتب" كان القطار كتلك الخيول التي يثير نفرتها اقترابها من الإسطبل"[1] لتتوالى الأحداث وتتابع بين الشخوص في فضاء مكاني واحد وهو باريس مع البطل الجزائري الذي يحمل الحزن على ما آلت إليه الجزائر لتتأزم الأحداث والتي كانت تدور حول حبه لزوجته وأسباب اختفائها المفاجئ وقطع المراسلة بينهما وهي في المنفى ليصل السرد.

ثم تأتي النهاية باختيار البطل الرحيل عن باريس بالقطار حيث كانت النهاية "اغتال بعض الإرهابيين امرأة مسلمة وضابطا مظليا بشارع الهوة بقسنطينة وقد سبق لضحية البائسة تأكيد اعتقادها في قيام الجزائر فرنسية... وقطعها علاقتها بزوجها الكاتب صاحب الاسم المستعار خالد بن طوبال"[2]

كان هذا الخبر هو بداية النهاية حيث اختار البطل الانتحار وإيقاف المعاناة بتوقيف حياته لأنه لم يستطع مقاومة فكرة الخيانة ، وأول الخيانات هي اتهامه بلا مبالات تجاه الثورة والمشاركة فيها، بقاؤه في المنفى يجعله يحس بالخيانة ، فكرة استعماله للغة الفرنسية كوسيلة للكتابة دون العربية هي خيانة، كل هذه دلالات كانت تحملها خيانة زوجته وريدة واختيارها خيانة الوطن يقول الكاتب"يجب الانحدار إلى جهنم يا الله ،يا إلهي، إنّي أبتهل إليك قفز خالد بن طوبال على عارضتي الحديد كان يذهب الى لغز قديم يطلب منه الحساب"[3] هكذا كانت نهاية

[1] مالك حداد، ليس لرصيف الأزهار من يجيب، ص:05.

[2] المصدر نفسه، ص:152.

[3] المصدر نفسه، ص:161.

البطل حيث أجابت الجريدة على كل تساؤلاته ليختار الانتحار وهو في رحلة الرحيل من باريس تحت سكة القطار.

رواية سأهبك غزالة:

يسرد الكاتب مالك حداد قصتين، تتمثل الأولى في قصة البطل الكاتب مجهول الاسم وبين قصة الثانية يكتبها البطل الكاتب داخل هذه الرواية حيث تبدأ هذه الرواية من وجود البطل في دار النشر حيث يضع مخطوطة الرواية الجديدة للدّراسة والنشر وهو نفس المكان الذي يجسد نهاية الرواية في سرد القصة الأولى حيث يرفض البطل رفضا نهائيا، تدخل صاحب دار النشر في متن الرواية وجعلها رواية سطحية تقوم على مبدأ المادة والمنفعة ونشرها من أجل الربح السريع؛ فالبطل لا يوجه الكتابة وإنّما الكتابة هي من توجهه لاختياره المقاومة مع شعبه وتجسيد المقاومة.

والكتابة من أجل أولائك الثوار الذين يجاهدون للحرية والنصر وبعث السلام في الأرض إلى البقاء في المخطوطة يقول مالك حداد "وضع المؤلف المخطوطة على الطاولة عليها ممحاة وكان بجانب الطاولة سلة مهملات" [1] وكأن هذه البداية تنبّئ بالنهاية الحتمية لبقية الأحداث وترتبط بالهدف مباشرة؛ حيث كان حدث النهاية في نفس الفضاء مع البطل الكاتب الذي يرفض محو أفكاره وتغيير في روايتها والكتابة من أجل المناسبة وفض تدخل صاحب دار النشر وتوجيهه لمجريات أحداث الرواية نحو المادة والانبهار الظاهري يقول مالك حداد في هذا" وانصرف المؤلف حاملا معه المخطوطة، ولم يتردد المؤلف في اجتياز عتبة المكتب

[1] مالك حداد، سأهبك غزالة، ص:03.

وكادت جيزال تناديه، وتجري وراءه، وأغلق المؤلف الباب كما يغلق الإنسان الكتاب"[1] وهذا كان حدث نهاية قصة الرواية وهو دلالة على اختياره لموت مخطوطته على أن يرضخ للاستغلال والغطرسة، هكذا اختار البطل نهايته الأدبية وموته حر القلم الكاتب.

ورجوع المخطوطة معه وعدم نشرها بالنسبة لأي كاتب هو دلالة على موت إبداعه ورسالته، أما الرواية التي كان يكتبها البطل وسط الرواية كانت نهايتها اختيار الموت الرحيم وسط تيه الصحراء حيث بدأت قصة الحب بين مولاي ويميناتا اللذان كان يلتقيان في قفارها وتعاشقان.

لينتهي بمولاي مع صديقه على تائهان في باطن الصحراء في رحلة الإمساك بالغزالة حية لتكون هدية ليميناتا وتعبيرا عن مدى حبه لها وهذا رمز من الكاتب على مقاومة شعب أنتجته أرض الصحراء والجبال الأطلس.

إنه شعب لا يستسلم ويقاوم من أجل حرية حقيقية وليس حرية مقيدة فالغزالة لا تكون غزالة إذا أمسكها مولاي والحرية لا تكون حرية إذا قبل الشعب بقيود وتبعية فرنسا وفي هذا يقول البطل في نهاية روايته "من الجنون يا مولاي أن يريد الإنسان اقتناصي يجب الإيمان بي لا مطاردتي، من الجنون يا مولاي أن يريد الإنسان اقتناصي وأنهى المؤلف كلامه هكذا

لست أدري أكانت الغزالة حقيقية أم غزالة ليست بحقيقية ومهما يكن الأمر فإنها قد أسفت على كلماتها عنما رأت مولاي يصوب نحو نفسه السلاح الذي كان قد عتق به الشحم"[2] حيث ربط من جديد مالك حداد

[1] المصدر السابق ، ص:97.

[2] المصدر نفسه، ص:86.

النهاية بالبداية فكان الفضاء الأول الذي لعبت فيه الشخصيات هو الصحراء في المقبرة حيث الموت والنهاية الأبدية للإنسان لتكون نهاية مولاي باختباره الانتحار وسط نفس الفضاء وفي مقبرة أكبر بكثير وسط صحراء شاسعة لتضمه رمالها وتخبه تحت كثبانها.

وهذا يرمز به الكاتب إلى مقاومة أهل تلك المنطقة رغم صعوبة الحياة فيها والفقر البؤس الذي يعيشنه إلا أنهم اختاروا الثورة والحرية، واجه فرنسا بقوة الصحراء وبصلابة طبيعتها دون أن يهابوا الموت.

رواية التلميذ والدرس:

حين نذهب إلى مجريات الصراع الذي بدأ من أول النص بين جيل جديد والجيل السابق والوصول مع مالك حداد إلى أخره وهو الحل النهائي لصراع التواصل بين أب وابنته، حي تنتهي هذه القصة حيث بدأت بين فضيلة التي تتحدث عن الموت "روت لي فضيلة أغنية حب أغنية عن الحب والموت وكتاب تاريخ وانقلب إلى رواية بوليسة... أنا لا أفهم الموت، لقد بات الأبطال عديدين "[1]

فكانت البداية في البحث الموت لتنتهي الرواية في أن يكون النهاية الأفضل للبطل؛ حيث يرى الموت راحة نفسية وسكينة لروحه التي عاش تتخبط في الواحة والفشل في أن يكون جزائريًّا وأن يكون ناجحا في حياته حيث وصل في النهاية التي جسدها الراوي في طريق مسدود لحياة ايدير البطل الذي يختار راحة الموت عن الحياة نهاية يملأها الحزن السواد والتشاؤم للمستقبل.

[1] مالك حداد، التلميذ والدرس، ص:47.

الذي لا يملك مكان فيه ولن يكون له حيث يقول"كنت أعلم فقط أن صفحة قلبت وإن سلام هذه الأمكنة يهدئني ولا يوجد مكان يطمئنّ فيه الإنسان بمعنى ما، مثل المقبرة لأن الموتى لا يهتمون بنا " [1]ليربط مجددا الكاتب نهاية هذه الرواية بفكرة الموت واختياره له كراحة أبدية لروح تتخبط وسط آلمها النفسية وصراعها الأبدي بين الحياة الحقيقية أو الموت وهو السبيل الوحيد الذي سيتخلص به الراوي من هواجسه وضياعه في بحثه عن ذاته وانتمائه، عن الوطن الذي تشتت في داخله" في النهاية يدرك أن موته كان متعددا "كم هو غلط التعبير الذي يزعم: أن لا يموت الإنسان إلا مرة واحدة" [2] فهو لم ينجح في مقاومته للصراع الذي في داخله وكان يهزمه ويغلبه الفشل ولم يستطع الاستمرار في الحياة والماضي قد سرق وضاع.

- **النهاية في النص الدرامي:**

يذهب الكاتب فتحي كافي في النص الدرامي إلى اختيار النهاية في الحدث الذي وقع بين مونيك وخالد بن طوبال حين يسلمها الصحيفة "الصوت المنفي: (مونيك تقرأ الجريدة في ذهول وحيرة) علمنا من مصادرنا وقوع جريمة نكراء.

قسنطينة بنهج لابيم...حيث أن مجموعة من إرهابيين أطلقت الرصاص على امرأة مسلمة كانت برفقة ملازم من الجيش الفرنسي ينتمي إلى كتيبة المظليين...الضحية المسلمة كانت تؤكد إيمانها العميق بجزائر

فرنسية وأعلنت مشاركتها في تظاهرة لتأييد هذا المطلب النبيل...أكدت نفس المصدر أن هاته المواطنة هي

طليقة كاتب جزائري يدعى "خالد بن طوبال "وهو في حالة فرار لاشتباه في انتمائه لمنظمة إرهابية...

---

[1]فتحي كافي، هارمونيكا، ص:147.

[2]المصدر نفسه، ص:147

مونيك: مستحيل...مستحيل...

خالد: هناك قسنطينة واحدة...وخالد بن طوبال واحد...لن تكون أبدا غلطة قدر(...يحرق المخطوط)."[1]

تكتشف مونيك نهاية قصة الحب التي كانت تبهرها بين خالد ووريدة ليختار خالد حرق مخطوطة الرواية الجديدة وموت الكتابة بنسبة له مثلما قتلت وريدة مبدأ الوفاء والمحبة، وألغت كل أمل هو كان يعيش لأجله هذه النهاية التي ربطها فتحي كافي مباشرة بالبداية برجوعه للفضاء الأول وإلى نفس شخوص البداية

"(نعود إلى أصوات البداية)

صفير القطار

إيذير: نفهم من كلامك أنو رصيف الزهور سكت لألبد...

الصوت المنفي: واش حبيتو يزيد يقول؟

إيذير: مدامنا في هاذ الحياة...مدام واجبنا يملي علينا نقولو كلمتنا...

الصوت المنفي: وقت اللي كان واجب عليا نقول كلمتي قلتها...وفي أصعب الظروف قلتها...

إيدير: اللي قراو واش كتبت في وقت الاستعمار مشي من حقهم يحاسبوك علاش ما كتبت شفيو قتال استقلال؟

[1] المصدر السابق، ص 33.

الصوت المنفي: واحد ما هو من حقوي حاسبني إلا شخصياتي...استني...كلي صوتك نعرفه..."[1] تعود النهاية للحوار الأول الذي يريد أن يجريه الصحفي ايدير والبطل خالد بن طوبال ليكلمه صوت منفيّ.

يؤكد هذا الحوار أن نهاية خرجت من شخوص أبطال الروايات لتذهب إلى بطل خفي يعيش وسط الشخصيات وهو مالك حداد وهذا ما أكده الكاتب في حوارنا معه حيث يقول: "أنّ النّص الدرامي كان مبنيا على إبداعات مالك حداد تكريما له وأن الصوت المنفي هو مالك حداد" [2].

ليعلن هذا الصوت خروجه من صمته مطالب احترام خصوصيته في اعتزال الكتابة واحترام اختياره، وهذه النهاية المغلقة التي وصلنا إليها مع المؤلف الذي وصل إلى حل الصراع وتوجيه القارئ إلى احترم صمت مالك حداد وتمجيده في أعماله؛ حيث توقف عن الكتابة التي تمثل له الحياة وهرب إلى الصمت وسكينة بعد الاستقلال لأنه أراد أن يحس بطعم الاستقلال دون فرنسية التي كانت منفاه "لا تطرقوا الباب بعنف، لم أعد أسكن هنا" ليختم الكاتب المشهد بهذا القول الخاص بمالك حداد.

3. المتغير النصي على مستوى النهاية في النص الدرامي:

جاءت نهاية النص الدرامي متقاربة مع نهايات الروايات الثلاثة، إلا أن الاختلاف لم يكن في اختيار الموت الحقيقي الذي جاء في النهايات الثلاثة للبطل خالد بن طوبال والبطل الكاتب وايدير.

---

[1] فتحي كافي، هارمونيكا، ص: 34.

[2] لقاء أدبي مع المؤلف فتحي كافي، المسرح الوطني الجزائر العاصمة، في 09 مارس 2023.

وإنما في موتٍ آخر يتمثل في إنهاء حياة الرواية التي كان يكتبها البطل خالد بن طوبال حيث كان انتحاره انتحارا أدبيا لا جسديا، يرمز إلى مدى استيعاب الكاتب الدرامي لشخصية مالك حداد وفكرة الموت التي جسها في الروايات الثلاثة حيث أحدث إسقاطا لهذه النهايات الثلاثة في نهاية مختلفة تخص المؤلف نفسه الذي عدل عن الكتابة واختار الصمت ليكون فعل الحرق إعلانا عن النهاية والموت لتلك الشخوص والأحداث التي صوّرت الحب والمقاومة كما جسدت الطبيعة والجمال.

ولم تكن فكرة اختيار مونيك لتجسد النهاية بمعرفتها للخيانة وادراكها لنهاية الحب العظيم هذا الحدث دلل به الكاتب عن صورة الطبقة الفرنسية المثقفة التي كانت تنتظر مالك حداد بعد الاستقلال في صورة أخرى وانتاجات أفضل بلغتها، لغة المنفى التي رسمها الكاتب في صورة الخيانة، فالكتابة بهذه اللغة بنسبة لصاحب الروايات في داخله تشكل صراع مع الخيانة للوطن.

كما لم يغيّر الكاتب نهاية الرواية التي كان يكتبها خالد بن طوبال بين يميناتا ومولاي في النص الدرامي حيث بقية نفس النهاية وهي انتحار مولاي في قفار الصحراء حيث بدأ قصته الأولى مع يميناتا.

خاتمة

خاتمة

تُعَدّ الرّواية فضاءً لتماهي عديد الأجناس الفنية والأدبيّة المتلاقحة في فضائها، وهذا ما أهَّلها لأن تتثاقف وفنون أخرى، إذ تنوعت طرائق الاشتغال الدرامي على المتون الروائية من المسرحة والسينما والفيلم (تحويل الرواية إلى أفلام)، ومن خلال البحث في تاريخ التّلاقح بين المسرح والرّواية وعلاقة الرواية بالأجناس والفنون، وكذا تأسيسا على الدراسة التطبيقية للرواية أنموذج لدرس ظاهرة التحول في هذا البحث وفِّقْنا في الوصول إلى أهم النتائج:

– تنوع طرائق الاشتغال الدرامي على المتن الروائي لتأخذ أشكالا متعددة في عملية التحول التي تطلب إمكانية فنية وتمكن من الكتابة للوصول إلى نص يرقى لمعايير الجمالية لنص الأول ويطرح أفكار وتصورات تميزه ما بين الإعداد والاقتباس والمسرحة.

– برغم ما توفره الرواية الجزائرية من هوامش جمالية وتعبيرية مهمة إلا أن اهتمام رواد الكتابة المسرحية الجزائريين بها لا يزال محدودا، وهذا ما التحول كمّ الأعمال الروائية الممسرحة في الجزائر.

– استطاع فتحي كافي أن يحافظ على البنيات السردية والتصويرية والتعبيرية الموجودة في النص الأصل (نص الرواية)

– تغيّر طابع السرد في النص المسرحي عن النص الروائي الذي تتجسد عبره حركية ملفتة للعملية السردية.

– في النص الروائي يتجلى السرد باعتباره تفاعلا داخليا، حيث يكون السارد شخصية من شخوص الرواية (الشخصية البطلة)، في حين أنّه في النّص المسرحي نجد أن السرد عملية من خارج، حيث يتولى الكاتب ذاته عملية فعل السرد ولعل أبرز ما يلاحظ أثناء التحول الفني هو حركية هذا التحول، حيث تمتع نسبي من الحرية مما يعطي المخرج فضاء أرحب أثناء تعامله مع النص الأصل.

خاتمة

كما فتحي كافي لم يكتف بتلك الخطابات الروائية ذات السمات السردية المتنوعة، بل عمد إلى توظيف تقنيات أخرى بدءا بعامل الزمن الذي تحول إلى الحاضر دون سواه كما ورد في الرواية، مسقطا خاصيتي الاتساق واللحاق فضلا عن إضافة لعلامات أخرى كالمؤثرات الصوتية والموسيقية وحرصا منه على خلق التوازن

كما أنّ اعتماده التغيير والتنوع في مشاريعه السردية دلالة على توازن رؤيته الفنية المغايرة للخطاب الأول.

قائمة المصادر والمراجع

❖ قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- **المصادر:**

1. مالك حداد التلميذ والدرس، تر: شرف الدين شكري، منشورات الثقافة، الجزائر ،2009
2. فتحي كافي، هارمونيكا، الجزائر،2014.
3. مالك حداد سأهبك غزال، تر: صالح القرميدي، دار التونسية لنشر، تونس ،1968.
4. مالك حداد ليس لرصيف الأزهار من يجيب، تر: شرف الدين شكري، منشورات الثقافة، الجزائر ،2009.

- **قائمة المراجع بالعربية:**

1.ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، د.ط، دار المعارف، مصر، 2016.

2.الآمدي سيف الدين، المبين في شرح الألفاظ الحكماء والمتكلمين، تح: حسن محمود الشافعي، ط2، مكتبة وهبة، 1993، مصر.

3.أبو الحسن سالم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مصر، 1993.

4.أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد أيمن الخانجي، ط1، مطبعة محمود بيك، مصر.

5.أبو نصر حمادة الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم: عبد الله العلالي، دار الحضارة العربية، بيروت،1974.

6.إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2001

7.أحمد بلغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد لنشر والطباعة، الجزائر،2014.

8.أحمد نصيف الخبابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، د.ط، وزارة الإعلام، العراق،2005.

9.أسماء شاهين جماليات المكان في روايات جبران خليل جبران، ط1، الأردن،2001.

10.أسماء يحي طاهر، مسرحة الرواية، دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2010.

11.باديس فوغالي، جماليات الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، دار الكتاب الحديث، الأردن،2008.

12. بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990

12.بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ،2001.

13.بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، د.ط، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ،2013.
14.جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ط1، مكتبة الرشاد الجزائر، 2012.
15.جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط دار العلم للملايين، 1979، بيروت.
16.جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، إشكالية الجنسين، ط1، مكتبة الشامل، الرياض، 2016.
17.جميل حميداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة، الوراق لنشر والتوزيع، الأردن، 2012.
18.حسن دخيل الطائي، تداخل الأنواع الأدبية النشأة والتطور، مجلة العلوم الإنسانية كلية التربية، العدد16، جامعة بابل،2013
19.حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.
20.حسين خالد حسين، في نظرية العنوان، د.ط، دراسات التلوين دمشق، 2007.
21.حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط3، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.
22.حمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، القاهرة، مصر ،2004.
23.حميد حميدان، بنية النص، د.ط، دار الثقافة، الجزائر،1985.
24.روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، د.ط، ديناميكية، غرافيك الطباعة، 1999.
25.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، ط3، مصر، 1997.
25. سيزا قاسم، بناء الرواية، د.ط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1884.
26.شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، د.ط، جامعة باجي مختار، الجزائر،2010.
27.شكري المجيد زراقط، الأنواع الأدبية (بين تتداخل الأنواع وتمييز النوع)، مج01، المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،2003.
28.شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي، مصر، د.ط،2008.
29.شيد بن مالك السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.
30.صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس في الرواية العربية، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.
31.صبيحة عودة، زعرب جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدولاي، عمان، 2006.

32.عبد الرحمان محمد الرشيد: الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي،ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
33.عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1998.
34.عبد الغذامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار والبيضاء، المغرب، 2005.
35.عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، د.ط، عالم المعرفة، الكويت،1998.
37.عبد الواحد لؤلؤ، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.
38.عبده ذياب، الأعداد الدرامي، ط1، دار الأمين، مصر، 2002.
39.فاتن غانم فتحي، تداخل الفنون في الخطاب النسوي: شعر بشرى البستاني نموذجاً، ط1، دار فضاءات، عمان 2015.
40.فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين، الجمهورية التونسية، 1988.
41.فرحان بليل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
42.فؤاد صالحي، علم المسرحيات وفن كتابتها، ط1، ثالة للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، 2001.
43.الفيروز بادي مجد الدين، القاموس المحيط، مج8، دار الحديث القاهرة، مصر، 2008.
44.فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
45.لقاء أدبي مع المؤلف فتحي كافي، المسرح الوطني الجزائر العاصمة، في 09 مارس 2023.
46.ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.
48.محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في القصة، د.ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة
49.محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة،1991.
50.محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي(1900-1965)،ط1،دار الفكر، المغرب، 1971.
51.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2005.
52.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، مصر، 1997.
53.محمد مندور، الآداب والفنون، ط5، النهضة للطباعة،2006، مصر.
54.مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر التوزيع، عمان، الأردن،2009.

55.مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، مج: 288، 2004.
56.ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، د.ط، دار المعارف، مصر، 1959.
57.ياسين النصير، الرواية والمكان، ط2، دار بنيوني، دمشق،1999.

- **المعاجم والقواميس:**

1.علي محمد السيد الجرجاني: معجم التعريفات، قاموس المصطلحات وتعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضلة الامارات، دبي.
2.ابرا هيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط،
3.لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط1، مكتبة لبنان،2002.
4.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002.
5.معجم الموسيقى، أكاديمية العربية للغة، مصر، 2000.

قائمة المراجع المترجمة:

1 أندري لالاند، موسوعة فلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات العويدات، ط2، بيروت، لبنان، 2001.
2 أندري لالاند ، الزمن والرواية ،تر: بكر عباس ،د.ط، دار صدام، بيروت، 1999.
3 ارسطو، فن الشعر،
4 باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال، خطار ،توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية لمكتبة الفكر الجديد ،لبنان 2015.
5 تزفيتان تدوروف، مقالات السرد الأدبي، تر: سحبان الحسين، صفاء فؤاد، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب،1992.
6 جورج لوكاتش، نظرية الرواية، منشورات التل، ط1، الرباط، تر: الحسين سحبان،1988.
7 جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
8 خطاب الحكاية، تر: المشروع القومي، ط2، المجلي الأعلى لثقافة، 1997.
9 جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابر خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2003.

10 روجرمب سفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، د.ط، دار النشر القاهرة، مصر، 1963.
11 ريني ويليك أوستن أرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.
12 س، و، داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، لبنان، 1989.
13 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، مؤسسة الجامعات للدراسات والنشر والتوزيع، ط2،بيروت، لبنان،1984 .

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Victor hugo, ruyblas , bom fanti , milan , 1838

الملاحق

قائمة الملاحق

الملاحق حول النصوص الروائية:

نبذة عن مؤلف النص الدرامي هارمونيكا فتحي كافي:

ولد الكاتب المسرحي فتحي كافي في 09 أوت 1975 بمدينة السوقر بولاية تيارت وهو يشكل حلقة قوية في سلسلة الأعمال المسرحية المنتجة عبر المسارح الجهوية والمسرح الوطني الجزائري، خريج معهد برج الكيفان للفنون الدرامية، صاحب لسان متصالح مع اللغة العربية، حائز على شهادة ماستر في النقد السينمائي، كما يملك شهادة دراسات عليا في فن التمثيل إضافة إلى شهادة تقدير من الهيئة العامة للمعاهد المسرحية المتوسطة، شارك في عدة أعمال درامية تلفزيونية ومهرجانات عربية ودولية للمسرح، ألف أكثر من عشرين نصا مسرحيا ودراميا تم تنفيذها ونشرها .

من أعماله المسرحية: "جزائر الشاعر" إخراج احمد خوذي وإنتاج المسرح الوطني 2003، "بلا زعاف" إخراج "صونيا" نص "أحداث وشخوص" إخراج العراقي قاسم محمد 2007، "التمرين" إخراج محمد فريمهدي، نص "طرزان "، نص " ثورة البراءة" وكل هذه النصوص عرضت على خشبة المسرح كما للكاتب عدة كتابات درامية أخرى مثل: نص "أصعب الأدوار"، نص "عقدة الشفا مقتبس عن كنوك أو انتصار الطب" للكاتب الفرنسي جول رومان 2005، نص "شجرة الرمان" 2010، نص "مدرسة الآباء". مقتبس عن نص "سيسيل" للكاتب الفرنسي جون انوي 2011 نص عزيز طرزان 2012، نص "القرص الأصفر" 2014، نص "هارمونيكا "مأخوذ من مؤلفات مالك حداد 2015.

لمحة عن النّص الدرامي:

يعد النّص الدرامي "هارمونيكا " تأليف فتحي كافي وإنتاج المسرح الجهوي لمعسكرين أهم النصوص التي عرضت في التظاهرة الثقافية التي كانت عاصمتها قسنطينة.

أخذ الكاتب الجزائري على عاتقه فكرة تحويل توليفة الكاتب الجزائري مالك حداد "ليس لرصيف أزهار من يجيب" و "سأهبك غزالة " و"التلميذ و الدرس" إلى النص الدرامي "هارمونيكا" بنقل نص من الكتابة السردية إلى الكتابة الدرامية المبنية على الحوار القريب إلى اللغة العربية الفصحى تكريما لمالك حداد، مع إضافة بعض الكلمات العامية للحوار ليخدم الملتقى ويبسط التواصل مع الجمهور.

يبدأ نص "هارمونيكا " شخصية الصحفي "ايدير" الذي يرغب في إجراء حوار مع الشخصية البطلة "خالد بن طوبال" والحوار هنا بدأ مع ضمير الكاتب خالد، وتعدّ شخصية ايدير رمز للجيل الجديد الذي جاء بعد الثورة ليحافظ على الأمانة ويحيي اللغة ويتمسك بالهوية ويحافظ على التاريخ والإرث الأدبي والوطني، ينطلق قطار خالد بن طوبال في بداية النص حاضرا يتكلم عن الثورة وعن الكتابة عن الأم.

حيث نفي إلى باريس حيث بدأ ثورته القلمية وكان أول لقاء له مع سيمون صديق الطفولة وزوجته مونيك وابنته نيكول حيث يدور الحوار بينهما عن طفولتهم وأيام الدراسة في قسنطينة ثم صاحب الحانة "موريس" يتحدثان حول المخطوطة الجديد التي تحمل حكاية "يمينتا" و "مولاي" في روايته الجديدة هذا الكاتب الذي يعيش منفيا في باريس حيث يمضي معظم وقته يفكر في حبيبته وزوجته وريدة التردد على حانة موريس يحاول أن يخرج نفسه من الصراع الذي يعيشه؛ حيث يتعرف على "بيمبو" الذي بدوره يحكي حكايته مع الثورة الفرنسية وكيف ارتكب جريمة في حق صديقه الحمار ويبقى خالد في صراع طيلة النص الدرامي بين حبه ل "وريدة "حيث قرأ خبر اغتيالها في موضع الخيانة مع ضابط فرنسي وبين ما تعيشه الجزائر، وكتاباته التي تُقتل الوطنية فيه لأنها باللغة الفرنسية.

قائمة الملاحق

مؤلف النصوص الروائية مالك حداد:

ولد مالك حداد في صيف 1927 بمدينة قسنطينة شهر جويلية عاش فيها وتلقى تعليمه وقد أحرز شهادة الدراسة الثانوية، فرع الفلسفة الآداب، كما حصل على شهادة أهلية التعليم الابتدائي، عمل لفترة قصيرة قسنطينة، سافر مالك حداد إلى فرنسا ونال إجازة في الحقوق أمام خلال ثورة الفرنسية سويسرا؛ حيث كتب معظم رواياته وساهم بتحرير بعض المنشورات التي كانت تصدرها "جبهة التحرير" وقد قام بعدة مهمات رسمية فمثل جبهة التحرير في مؤتمر الكتاب الإفريقية الآسيوية الذي عقد بالعاصمة اليابانية طوكيو، وألقى سلسلة من المحاضرات الهند ومصر ولبنان وروسيا والصين وغيرها، بعد الاستقلال التحق مالك حداد بالوزارة الخارجية فعمل فيها بصفته مكلفا بمهمة في الكتابة العامة، اختير عضوا في لجنة التوجيه الثقافي في المكتب السياسي، وأشرف على الصفحة الثقافية بجريدة النصر، اشتغل منصب مستشار ثم مدير للآداب والفنون بوزارة الثقافة ، أسس مجلة " 1969 " promesses ، شغل منصب أول أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين في فترة 1974 إلى 1978 ، قرر مالك التوقف عن الكتابة بعد الاستقلال ليكون أول شهيد يموت عشقا للغة العربية أصدر على التوالي: الانطباع الأخير سنة 1958، سأهبك غزالة 1959، التلميذ والدرس سنة 1960، ليس لرصيف الأزهار من يجيب 1961.

لمحة عن النصوص الروائية:

ولدت العديد من الكتابات والتوجهات في الأدب الجزائري سواء من ناحية المواضيع أو طريقة الكتابة واللغة، ولقد تأثرت الرواية الجزائرية أي ما تأثر بالنزعات والصراعات التي مرت بها الجزائر وظهرت كتابة خصت مرحلة صعبة مرت بها الرواية واعتبرت من أهم مراحل الكتابة الأدبية لما صورته من واقع أليم ومأساة حقيقية للشعب الجزائري وهي مرحلة الثورة والاستعمار الفرنسي.

واعتبرت مظاهرات 08 ماي 1945 منعرجا هاما ما حيث غير كل الرؤى والتوجهات لدى المثقفين خاصة، وأفصح هذا اليوم عن النهوض من السبات والصمت للمثقف الجزائري فاندلعت حرب الكتابة بلغة المستعمر وتصور ما تعيشه الجزائر تصويرا حقيقيًّا رافعة سلاح الرفض والمطالبة بالحرية وإرجاع النسيج الاجتماعي الداخلي للوطن الذي مزقه الاستعمار تدريجيا بيد من حديد ومحاربة الدين ونشر الطبقية والجهل، والتجويع وسلب الأراضي وقت للثقافة الإسلامية فكان السلاح سلاح علم وثقافة وتاريخ أكثر من حرب القنابل والدبابات، فأخذت فرنسا تبني المدارس التعليمية الفرنسية والحربيّة وحاولت أن تُنشأ جيلا ممسوخ التاريخ والثقافة واللغة، لكن التعليم باللغة الفرنسية لأبناء الجزائر لم يقتل فيهم وطينتهم وانتماءهم، لقد أعطتهم فرنسا الوسيلة للكفاح وبلغتها "خلال الحرب العالمية الثانية حدثت أشياء كثيرة تشاركنا فيها نحن الجزائريين، فشعرنا على أثرها بتهيب والابتهاج، وأن خروجها من المأزق ممكن فخرجنا من ذلك المأزق بالكتابة قبل أن نخرج منه في الواقع.

مما جعل المثقف الجزائري اللغة سلاحا يدافع به ويحاكي واقعه، وكان مالك حداد من بين هؤلاء الذين حاربوا بالقلم "أنا في المنفى داخل اللغة الفرنسية التي سنحت لي بأن أخدم، أو أحاول خدمة وطني الحبيب، حين يستدعي السلام والحرية في وطن "كان مالك حداد روائيا ذا رؤية بعدية" كتب من أجل الإنسانية بمعناها الكبير، ليس فقط بباريس أو الجزائر إنما الحياة في داخله فألقى على نفسه لكونه يعبر بلغة المستعمر، ويعتبر المدرسة الفرنسية حاجزا بينه وبين ماضيه أكبر من البحر المتوسط الذي كان يفصلنا عن المستعمر، وكانت كل روايته تحاكي الكاتب المشتت الذي لا يكتب إلا في حالاته الخاصة، حيث يغيب عقله وهو يدرك أنه يكتب بلغة المستعمر، يتحصر ويرد " لدينا الكثير من

القراء، تبين أنه لا أحد باستطاعته أن يمنعني من أن أردد بأننا بسبب قوة الأشياء، أيتام القراء الحقيقين، فالذين نكتب لهم في المقام الأول لا يقرؤون لنا على الأرجح لا يعرفوننا أبدا فهم يجهلون حتى وجودنا ذاته بنسبة 95 % ، هؤلاء تحولوا إلى حفاري قبور"

إن القراء الذين أراد الكاتب أن يدركوا وجوده الجزائري وانتماءه لهم، ومعرفته من خلال الكتابة هم الجزائريون الذين يحملون لغته العربية والوطنية والإنسانية، إلا أنهم لا يقرؤون هذه الكتابة وبعيدين كل البعد عن كل ما هو فرنسي مهما كانت روحه وتوجهه الكتابي المختلف.

قرر مالك حداد التوقف عن الكتابة بعد الاستقلال لما أحسه من اللغة التي كان يكتب بها فهي المنفى الذي قُتل فيه المثقف ولقد أحس المعاناة الحقيقية داخل تلك اللغة لدرجة أنه وضع نفسه في موقع ا الخيانة "اللغة الفرنسية منفاي، ولذلك قررت أن أصمت" هكذا واصل حياته بسرطان الصمت إلى غاية وفاته.

ولقد كانت النصوص الثلاثة سأهبك غزالة، ليس في رصيف الأزهار من يجيب، التلميذ والدرس، لها طابعا من الالتزام الإنساني بلغة شعرية عالية تكاد تجزم أنها قصائد ولقد وصف "صالح القرمادي" مترجم رواية سأهبك غزالة " مستهلا الرواية بهذا القول "إلى صاحب هذه الصرخة الحبلى والقواميس الألمانية الفرنسية بفنادق باريس، ومغرق الصحراء، الحي اللاتيني في كؤوس الروزي ومبيد الغزلان في أعين عشاق العرق الشرقي الكبير "وإن هذا الوصف لا يعكس إلا قوة اللغة والمعنى الذي كانت حبلة به، قد عبر عن هذه الفترة الحرجة التي حددت مستقبل الجزائر فترة الثورة التحريرية حيث أصدر رواياته الأربعة.

ملخص رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب:

تبدأ الرواية بانتقال الكاتب خالد بن طوبال من الجزائر إلى باريس المنفى، من الحرب التي بدأت تباشرها بعد مجازر 08 ماي 1945 م التي كانت السبب في فقدان الشعب الجزائري الأمل في تحرر دون ثورة، ولقد أرسل خالد برقية قبل سفره إلى صديقه سيمون بباريس ليستقبلها لكنه وجد نفسه وحيد في تلك البلاد دون استقبال رغم الاستعدادات التي كان يتمرن عليها من أجل اللقاء منذ عشرة سنوات، فتوجه إلى فندق كان ينزل فيه سابق، وجد الشوارع والأماكن تغيرت عليه وحتى الفندق والمالك وبعد اللقاء الأول بسيمون الذي أصبح محاميا في المحكمة العليا في باريس وله أسرة صغيرة متمثلة في زوجته "مونيك " وابنته نيكول.

وكانت زوجته مولعة بالأدب والروايات فأعجبت "مونيك" بخالد بن طوبال صديق زوجها، لكن الكاتب رفض هذه المشاعر وكان وفيا لزوجته وصديقه؛ حيث مزج بين الواقع والإنسانية وخيالات الكاتب وأيضا المنفى وحب الزوجة، عبر عن وجدان صاخبة بمشاعر كبيرة يغلبها حب الوطن والحنين إليه في كل وقت ولتُقدم "مونيك "حبها ونفسها لخالد الذي يقابله بالرفض، ويُصّر على الوفاء لزوجته وريدة التي يعتبرها عالمه الكامل وحياته السعيدة مع أولاده مراد ومالكة، ويلتقي خالد في هذه الرواية بعدة أشخاص ويعيش عدة أحداث إلا أن ذكرياته كلها كانت تعيدهإلى قسنطينة، ومن بين الذين أثروا في أحداث الرواية سيدة المطعم السيدة ليوني التي تتابع قصصه وكانت تتسم بالطيبة والهدوء ونجد أيضا "بيمبو" البائس الذي أكل حماره في الحرب وهو يبكي نتيجة الجوع القاتل جراء الحرب مع الألمان ورغم المحبة والصّدق القائم بينهما، ويبقى تفكير خالد وذكرياته بين قسنطينة وواقعه في باريس، يحاول خالد التهرب من "مونيك " ويتعرف إلى ابنة سيمون نيكول التي تتعلق بخالد بعد كل حكاية

يسردها لها قبل النوم، ويمر الوقت ويحس سيمون بالتغيير الذي يطرأ على زوجته حيث توقفت عن كتابة الرسائل يتوجه لخالد ويطرح عليه هذا الموضوع إلا أن خالد يرفض هذا الحوار من أصله لأن قلبه وروحه في وطنه إنها وريدة ، ثم يقرر الرحيل إلى الريف لأن بقاءه في باريس انتهى فهو مرتبطا بالصداقة وبمن كان صديقه.

وتنتهي الرواية برحيل خالد في القطار وتوديع "مونيك" له بعد أن اشترت له جريدة الموت وسنجابا أزرقا يصدر موسيقى وهو يشبه بطل القصة التي حكمها خالد لابنتها نيكول، ينطلق خالد وهو يتأنس مع الجريدة التي كتبت عن عمل إرهابي في حق امرأة جزائرية تعترف بالجزائر فرنسية وضابط فرنسي، وهذه المرأة قد انفصلت عن زوجها منذ شهور والمدعو خالد بن طوبال، إنها الخيانة الأبدية التي قضت على ما تبقى من أمل، فالتحم الهم الشخصي بالهموم الوطنية والإنسانية في بوتقة واحدة تشكل صدى معاناة وطن بالكامل.

ملخص رواية سأهبك غزالة:

تتحدث رواية مالك حداد "سأهبك غزالة" في حياة كاتب جزائري يواجه صعوبة في هويته وامتلاكه لما يثبت الهوية الشخصية كفرد يعيش في باريس حياة مشتتة وغير مستقرة لا يملك اسما بل يعرف باسم الكاتب أو المؤلف، إلا أن هذا الوضع لم يمنعه من أن يخرج ما في جعبته من إبداع في مخطوطه التي ألفها ووضعها في دور نشر في باريس دون أن يضع معها هوية الكاتب وكان قرار عنوانها في آخر لحظة الإيداع سأهبك غزالة، والمؤلف لم يضع هوية للمدونة لأن يجرب ردة فعل دور النشر إيزاء أصحاب الهوية العربية، فهم سيحكمون على هوية المؤلف لا على مضمون التأليف، وهذه المخطوطة عبارة عن رواية عاش تفاصيلها شاب يدعى مولاي الذي يسعى لإرضاء محبوبته " يمينا " وهو كباشا فقرر مولاي إنجاب طفل من "يمينا" ليفشل مخطط "كباشا" الانتهازي الذي يريد شراء يمينا برضاها أو غصبا عنها، وكان ذلك عادلا كون مولاي سيهبها غزالة وهي ستهبه طفلا، وسيتحقق في هذا الأخير أملها وأمل كل جزائرية في أنباء الجزائر أمل الاستقلال الذي كان آنذاك من المساعي الصعبة.

ولقد كان على مساعد مولاي وصاحبه في رحلات العمل وكان رفيقه في رحلة الموت الأخير سعيا وراء الغزلان الحية، وعلى هذا النحو بدأت مطاردة الصيدين مولاي وعلى للغزلان بشاحنة العمل وسط صحاري بقلة وصبر وأمل وهمي في إمساك الغزالة حية وشاءت الأقدار أن تموت واحدة وتهرب الأخرى، ورأى المؤلف أنه من العدل أن تصطاد الغزالة لتنتهي بجوار الغزالة مع مولاي التي وظّفت ما يفعله بالجنون وأنه كان عليه ألا يرغب في اقتناصها بل كان من واجبه أن يؤمن بها.

وكان هذا الحوار هو نهاية مولاي وعلى اللذان ضاعا في الصحراء وأهلكهما العطش، ليضع مولاي السلاح في رأسه بعد أن طلب منه على أن يهبه موته رحيمة، لكنه أبى وكان الموت له ولم تكن هذه النهاية مأسوية بالقدر الذي كانت تبعث الأمل في حياة جديدة تستحق التضحية.

أما المؤلف فقد قرر سحب المخطوطة وعدم نشرها بعد أن قرأها صاحب دار النشر وزوجته "جيزال" التي كانت منبهرة بشاعرية المؤلف وقوة تعبيره والإتقان في الرواية، واعتبرت قراره ضرب من الجنون لأنه سينهي مساره الأدبي وبسحبها ووضع حدًّا لحياته الأدبية مثلما وضع مولاي حدًّا لحياته في سبيل حرية الكتابة مثلا الحرية التي ستحظى بها يمينا

قائمة الملاحق

ملخص رواية التلميذ و الدرس

تبدأ هذه الرواية بحوار بين بطل الرواية إيدير الطبيب وابنته فضيلة اللذان يعيشان في فرنسا بمدينة لم يحدد اسمها بل أعطى لها وصفا خاصا وهي مدينة في فرنسا، تعكس هذه الرواية حياة الابنة فضيلة تبلغ من العمر 22 سنة وهي منخرطة في صفوف الثورة، وهي حامل من الطالب (عمار) وترى أن هذا الحمل عبء عليها ولا تستطيع تحمل مسؤولية وحدها وتطلب من أبيها "إيدير" الطبيب القيام بعملية الإجهاض الأب الذي بقي في صراع مع ابنته لإقناعها بإكمال الحمل، وصراعه من جهة أخرى مع ذاته كونه جزائري محافظا يرفض وجود طفل غير شرعي باعتبار هذا الفعل عار وغير مقبول في المجتمع الجزائري، وتبقى فضيلة طيلة الرواية تلح على الإجهاض ويبقى إيدير يحاول الإقناع.

ولقد كانت أحداث الرواية مختلطة بين الحاضر والماضي يسرد فيها ايدير ما عاشه في الجزائر وعذابه الداخلي الذي كان يقتل فيه كل حب ودفء، إن عذاب الوطن والبعد عن حبيبته، وما عاشته الجزائر إبان الاستعمار من جوع وفقر وذل وانكسار، كل ذلك صوره لنا مالك حداد عبر رواية التلميذ والدرس، ولم يستطع إيدير إقناع ابنته فضيلة فسلم أمرها لصديقه (كوست) الذي قام بعمليته الناجحة وجعل فضيلة تحافظ على جنينها.

جدول فهرسة الصور:

الرقم	صورة الغلاف	الصفة
1	صورة لغلاف رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب	70
2	صورة لغلاف رواية التلميذ والدرس	71
3	صورة لغلاف رواية سأهبك غزالة	73
4	صورة لغلاف نص هارمونكا	75

فهرس المحتويات :

مقدمة.....أ

الفصل الأول:التحول بين تداخل الأجناس واختلاف المصطلح.....

أولا: تداخل الأجناس وتقارب الفنون: 7

تمهيد: 7

.1 النظرية الكلاسيكية:

.....

.....7

.2 النظرية الحديثة:.....9

.3 التداخل الأجناسي والأنواع

الأدبية.....

.....11

مفهوم الاصطلاحي للتداخل:..... 11

1.3التداخل حسب الشكل: 13

.4 مسألة الأجناس بين النقاء والتداخل:..... 14

1.4 المفهوم الاصطلاحي للجنس: 14

2.4 الفروقات بين الأجناس والأنواع الأدبية: 16

ثانيا: علاقة الرواية بالأجناس الأخرى 19

1. المفهوم الاصطلاحي للرواية:..... 19

2. علاقة الرواية بالملحمة:..... 22

1.2. تعريف الملحمة:..... 22

2.2. التداخل بين الرواية والملحمة:..... 23

ثالثا: الرواية بين النص الدرامي والنص المسرحي 27

.1 التداخل الأجناسي في الرواية بين النص الدرامي والنص المسرحي:..... 28

1.1. الرواية والنص الدرامي 28

2. آليات تحول النص الروائيبين (الاقتباس، الإعداد، المسرحة):..... 42

1.2. الإعداد:..... 42

2.1. **المسرحة Theatralité** : 46

2.2. الاقتباس:..... 49

الفصل الثاني: شعرية الرؤية بين النصوص الروائية والنص الدرامي.....

الفصل الثاني: شعرية الرؤى بين النص الروائي والنص الدرامي..... 56

أولا: على مستوى الخطاب الموازي:..... 57

1. قراءة على مستوى الشكل بين النصوص الروائية/النص الدرامي:

.....

.....57

1.1سيميائية الغلاف:

.....

.....57

2.1. سيميائية الغلاف على مستوى النصوص الروائية/النص الدرامي: 59

أ. سيميائية الغلاف على مستوى النصوص الروائية: 60

ب. سيميائية الغلاف في النص الدرامي هارمونيكا: 66

.2 سميائية العنوان:

.....

.....69

1.2. سيميائية العنوان على مستوى النصوص الروائية: 70

أ. البنية النحوية والدلالية لعنوان رواية" ليس في رصيف الأزهار من يجيب": 70

ب. البنية النحوية والدلالية لعنوان رواية التلميذ والدرس: 72

ثانيا: تحول الرؤى الفكرية بين النص الدرامي والنص الروائي: 83

1. الرؤى الفكرية في النص الروائي.... 83

1.1. البعد الوطني في النصوص الروائية: 83

أ. الانتماء

والهوية:.....

.....84

ب. المقاومة والحرب:

.....

.....88

ثالثا : التحوّل من النص الروائي إلى النص الدرامي على مستوى الشخصيات: 114

1. تحديد مفهوم الشخصيات وأنواعها: 114

1.1المفهوم الاصطلاحي للشخصية:..... 114

3.1. الوظيفة السيمائية للشخصيات في الدراسات الحديثة:..... 117

أ. الشخصيات المرجعية:

.....

117.....

ب. **الشخصيات الإشارية:** 118

ج. الشخصيات الاستذكارية:..... 118

2. ضبط الشخصيات في النصوص الروائية :..... 118

1.2. ضبط الشخصيات الروائية في نص سأهبك غزالة:..... 119

2.2 ضبط الشخصيات في رواية ليس لرصيف الأزهار من يجيب: 128

3.2**الشخصيات في رواية التلميذ والدرس:**..... 137

3ضبط الشخصيات في النص الدرامي هارمونيكا: 141

الفصل الثالث:التحوّل بين النصوص الروائية والنص الدرامي..... 159

أولا: المفارقات الزمنية بين النصوص الروائية والنص الدرامي: 161

1. **تحديد مفهوم الزمن في النص السردي:**..... 161

2. تسريع السرد في النصوص الروائية:

.....

168.....

3. تبطئ السرد في النصوص الروائية /النص الدرامي:.....
.....173

4. نظام الزمن في النصوص الروائية /النص الدرامي:.....
.....181

5. المتغير الزمني في النص الدرامي:.....
.....188

ثانيا: شعرية الفضاء بين النصوص الروائية والنص الدرامي:..... 188

.1 تحديد تقنية المكان في المفهوم السردي:.....
.....189

المفهوم اللغوي: 189

.2 شعرية الفضاء في النصوص الروائية/النص الدرامي:..... 191

.1 المتغير المكاني في النص الدرامي:
.....
.....207

ثالثا: تحويل النهاية بين بين النصوص الروائية والنص الدرامي: 208

1. تحديد مفهوم النهاية في السرد: 208

1.1.الأشكال السردية للنهايات الروائية:..... 210

.2 النهاية على مستوى النصوص الروائية /النص السردي: 211

1.2. النهايات على مستوى النص الروائي: 211

3. المتغير النصي على مستوى النهاية في النص الدرامي: 218

الملاحق حول النصوص الروائية: 231

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن شعرية التحوّل من المنجز الروائي إلى المنجز الدرامي دراسة تطبيقيّة لنص هارمونيكا المحوّل عن النصوص الروائية لمالك حداد "ليس لرصيف الأزهار من يجيب، سأهبك غزالة" واستخراج نقاط التقاطع والإتلاف بين النصين، وما اشتملت عليه النصوص المقترحة من أبعاد فكرية وسيميائية عبر الشكل والشخصيات والنهايات.

وقد جاءت الدراسة بمقدمة، وثلاثة فصول مكتملة بخاتمة.

جاءت المقدمة توضيحا لمجمل الموضوع ومعلقاته.

في حين شمــل الفصل الأوّل النّظري دراسة حول نظرية تداخل الأجناس وعلاقة الرواية بالملحمة انتقالا إلى دراسة ما بين النص الروائي والنص الدرامي والنص المسرحي ليصل إلى مفاهيم وفروع حول مصطلح التحوّل في النهاية

وناقش الفصل الثاني التحوّل على مستوى الرؤى بين النصين، والعناصر التي قام عليها التحول على مستوى الخطاب الموازي والرؤى والشخصيات.

ودرس الفصل الثالث تجليات التحول على مستوى الزمان والمكان والنهايات في النصين..

لتطرح الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: التحوّل، المسرحة، النص الروائي، الدراما، المسرح.

Summary:

This research aims to reveal the poetry of the transformation from the novelist achievement to the dramatic achievement An applied study of the text of the harmonica converted from the narrative texts of Malik Haddad "The flower shelf does not have anyone to answer, I will give you a gazelle, I will give you a gazelle" and extract the points of intersection and damage between the two texts, and the intellectual and semiotic dimensions included in the proposed texts through form, characters and endings

The study came with an introduction, and three chapters completed with a conclusion.

The introduction clarified the entire topic and its belongings.

While the first theoretical chapter included a study on the theory of overlapping races and the relationship of the novel to the epic, moving to a study between the narrative text, the dramatic text and the theatrical text to reach concepts and branches about the term transformation in the end .

The second chapter discussed the shift at the level of visions between the two texts, and the elements on which the transformation was based at the level of parallel discourse, visions and personalities.

The third chapter examined the manifestations of transformation at the level of time, place and endings in the two texts.

The conclusion presents the most important findings.

Keywords: transformation, play, narrative text, drama, theater.

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté : **Des lettres et des langues**

Département : **Langue et littérature arabe**

Laboratoire de domiciliation : **Etudes linguistique et littéraires**

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE

DOCTORAT EN 3ème CYCLE

Domaine : **Langue et littérature Arabe** Filière :Etudes littératures

Spécialité :Littératures contemporaine

Présentée par

Benallouche houria

Intitulée

Transformation de l'accomplissement du romancier à l'accomplissement dramatique – une étude en modèles

Soutenue le :2025/02/09 Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade	Université	Qualité
Mr miloud guidoum	**Professseur**	**Univ. de 8 Mai 1945 Guelma**	Président
Mr mouat nadia	**Professseur**	**Univ. de 8 Mai 1945 Guelma**	Encadreur
Mr jalel khechab	**Professseur**	**Univ.m.cherif messaadia.souk ahras**	Examinateur
Mr halasi warda	**Maître de conférence–A.**	**Univ. de 8 Mai 1945 Guelma**	Examinateur
Mr badraoui ab elmadjid	**Maître de conférence–A.**	**Univ. de 8 Mai 1945 Guelma**	Examinateur

Année Universitaire :2025//2024