الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج–البويرة–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministre de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-
Faculté des lettres et des *lan*gues

جامعة البويرة

التّخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

الحوار الذاتي بين رواية "بائعة الخبز" "لكزافيه دومونتيبان" ومسرحية "بائعة الورد" "لأحمد رضا حوحو" –دراسة مقارنة–

مذكّرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- سارة لهوازي
- فتحية وشفون

إشراف الدكتور:

د/ مصطفى ولد يوسف

لجنة المناقشة:

1– بن علية نعيمة	جامعة البويرة	رئيسا
2–مصطفى ولد يوسف	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3– أحمد حيدوش	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة:

2021/2020

شكر و عرفان

نتقدم بخالص الشكر والثناء إلى أستاذنا الفاضل الدكتور مصطفى ولد يوسف

على توجيهنا التوجيه الطيب السديد وعلى منحه لنا الحرية

الكافية لبلورة رؤية البحث دون قيود

كما أننا لن نغفل على توجيه الشكر العميق إلى من كان سندا لنا بالتشجيع

والدعم المعنوي إلى من مد يد مساعدته دون أيّة

تردد إلى صاحب الابتسامة المشرقة

الأستاذ المحترم كمال علوات

إلى عمال كلّية الآداب واللّغات كل باسمه الذين ساعدونا كثيرا وسعوا

إلى تذليل الصعاب التي واجهتنا أثناء البحث

لهم منا جزيل الشكر والعرفان

على تفهمهم لنا

إلى كل من رفع معنوياتنا بكلمة طيبة

شكرا

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي وتعبي:

إلى من علمني العطاء والإصرار إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من زرع فيا المحبة

والحنان إلى رمز التضحية والوفاء ربيع الحياة وقارب النجاة إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

أمّي وأبي حفظهما الله وأطال الله في عمرهما

إلى من لا تفارق البسمة وجوههم إخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى أهل والأقارب

إلى أستاذي الفاضل مصطفى ولد يوسف

إلى من شاركتني العمل صديقتي العزيزة سارة لهوازي

إلى من يعرفني من قريب أو بعيد.

فتحية

الإهداء

إلى نفسي وكل من تحب وتهوى

سارة

مقدمة

الحوار من أهم السمات التي نجدها في الأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها ويعني تبادل أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر، وهو في حدّ ذاته نوعان خارجي و ذاتي ونحن في محور دراستنا هذه ركزنا على الحوار الداخلي ويتميز بحديث الشخصية مع نفسها وذاتها بكلام لا يسمعه أحدا غيرها، وله عدّة خصائص وأنواع تميزه بين الرواية وهي جنس أدبي نثري قائمة بالدرجة الأولى على السرد، يستخدم فيها الروائي الحوار لأسباب فنية من أجل أن يعطي جمالية لروايته أو يستعمله للتخلص من الملل الذي سيتسلل لنفسية القارئ من كثرة رتابة السرد فيها. أما المسرحية فهي جنس نثري أساسها الحوار من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما يجعل الحوار الذاتي يختلف بينهما.

كما أنّ موضوع دراستنا هو الحوار الذاتي بين رواية "بائعة الخبز" ل "كزافيه دو مونتبان ومسرحية "بائعة الورد" ل "أحمد رضا حوحو" الذي ارتأينا فيه للكشف عن أهم السمات الفنية للحوار الداخلي، وأهم نقاط الاختلاف والتلاقي فيه بين الرواية والمسرحية.

واختيارنا لهذا الموضوع لم يكن محض صدفة، بل تعددت الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع من أهمها:

-سعينا لمعرفة نقاط الاختلاف التي تتميز بها المسرحية والرواية في الحوار الذاتي بصفة خاصة وكيف يوظفه كل كاتب وطريقة تعامله مع العناصر المكونة له.

-حبنا للغوص في الجانب المسرحي ومعرفة هذا العالم عن قرب.

-رغبتنا في الإسهام في التحليل المسرحي و الروائي على حد سواء.

-معرفة الصلة الوثيقة بين الجنس الروائي والمسرحي والرغبة في ربطهما بموضوع يشترك فيه الاثنين.

-إزالة الستار عن الغموض الذي كان يعتري هذا الموضوع في الساحة الأدبية والتعريف به أكثر.

-محاولة رفع الستار عن المصطلح الجديد في الساحة الأدبية ألا وهو "المسردية".

ومما لا جدل فيه أنّ الحوار هو الأساس في حياتنا اليومية، يساعدنا على التواصل مع الآخرين ومعرفة همومهم ومشاكلهم، والحوار الداخلي هو سبيل الفرد للتنفيس عن ذاته من خلال مناقشتها ومحادثتها بكل ما يدور في داخله دون أن يسمعه أحد، ويستخدمه الكاتب من أجل الغوص في أعماق وأغوار الشخصية وجعلها تعبر عن ذاتها به. لهذا أردنا أن نبين أهمية الحوار الذاتي في جعل الشخصيات تكشف عن خباياها وما يوجد في باطنها.

ولمعالجة موضوع بحثنا هذا تطرقنا إلى الإشكالية التالية:

-ما طبيعة الحوار الذاتي في كل من المسرحية و الرواية؟

-كيف تجلى الحوار الذاتي في كل من الرواية والمسرحية؟

أمّا عن منهج الدّراسة فقد استندنا في بحثنا على آليتي التحليل والمقارنة وذلك من خلال تبيين مضمون المدونة وتحديد بنائها الفني، كما اعتمدنا المقارنة بين النصين الروائي والمسرحي.

أما الخطة التي اعتمدناها للإجابة عن هذه الإشكالية فقد كانت كالآتي:

قسمنا بحثنا إلى فصلين، أما **(الفصل الأوّل)** فكان بعنوان الحوار وآلياته ووظائفه، واحتوى على عدّة نقاط أهمها أننا قمنا فيه بالتعريف بهذه الوظائف والآليات التي تميزه ومنها"المونولوج، مناجاة النفس، الحذف، الفلاش باك، وغيره من السمات الفنية، كما أننا عرجنا على أهم الإيماءات المتواجدة في العملين الأدبيين الذين هما محور دراسنتا وما دورها في ابراز ماخفى داخل النفس من كلام عن طريق الحركات كما تحدثنا فيه عن الصراع في المسرحية والرواية، وتطرقنا أيضا إلى الكلام عن الشخصيات وعلاقاتها بالحوار الذاتي.

أمّا بالنسبة **(للفصل الثاني)** جاء بعنوان المتغيرات اللغوية والاسلوبية ودلالة العنونة ، ويضم المتغيرات التي جاءت في عناصر مهمة هي الأسلوب، اللّغة والحمولة الدلالية كما أنّه يحتوي كذلك على ثوابت تمثلت في المعاناة والصبر، الحب الذي تحول للانتقام والالتزام وهذا من أجل إبراز أهم ما يلتقي فيه الجنسين الأدبيين وما يختلفان فيه.

كما لابد أن نشير إلى أننا قد دمجنا بين ما هو نظري وتطبيقي في مدونتنا.

بطبيعة الحال فأيّ بحث لا يخلو من صعوبات وأهم الصعوبات التي واجهتنا هي:

-وتجدر الإشارة إلى أنّ المسرحية كانت عبارة عن مخطوط صعب الحصول عليها، لكن بفضل الأستاذ علوات كمال تمكنّا من العثور عليها.

-غلق المكتبة وهذا جعلنا نتنقل من قاعة إلى قاعة من أجل العمل على مذكرتنا.

-وكذلك صعوبة الحصول على الكتب منها في الفترات الأولى.

كما أننا قد اعتمدنا في مذكرتنا على مراجع أهمها:

-كتاب الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية فاتح عبد السلام.

- كتاب تيار الوعي في الرواية الحديثة، لروبرت همفري.

-كتاب من فنون الأدب المسرحية، لعبد القادر القط.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نشكر الأستاذ المشرف الدكتور مصطفي ولد يوسف على وقوفه بجانبنا طوال مدّة البحث بإرشاده ونصائحه القيمة.

الفصل الأوّل

الحوار وآلياته ووظائفه

1- مفهوم الحوار:

لقد أصبح للحوار مكانة مهمة في الأعمال الأدبية خاصة منها الرواية والقصة والعمل المسرحي الذي لا يمكنه أن يكون بدونه، لتأخذ الرواية هذه السمة حتى تتخلص من رتابة السرد المستمرة للأحداث حتى لا يشعر القارئ بالملل،وإذا قلنا المسرح بالضرورة نقول الحوار فهو قائم عليه وبه تبنى أحداثه، فما هو المعني اللغوي والاصطلاحي للحوار؟

وحتى يتبين لنا مفهومه لابد أن نتطرق إلى المعنى الذي تدل عليه اللفظة.

1-1-لغة: جاء في لسان العرب على أنه:"حور: الحورُ:الرجوع عن الشيء وإلى الشيء،حار على الشيء وعنه حورا ومحارا ومحارة وحؤورا،رجع عنه وإليه ...والمحاورة المجاوبة، والتحاور التجاوب؛ نقول كلمته أحار إلى جوابا واستحاره أي استنطقه ...والمحاورة مراجعة النطق والكلام في المخاطبة وقد حاوره: والمحورة: من المحاورة : والحوار والحوار : ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفطم، ويفصل فإذا فصل عن أمّه فصيل "[1].

ومعرف في معجم المصطلحات الأدبية بأنّه:"تعني الكلمة محادثة أو أو تجادبا لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"[2].

من خلال هذين التعريفين للحوار نلاحظ أنّهما يلتقيا، فيما يتم تداوله بين شخصين أو أكثر من أجل أن يناقش قضية معينّة يصلوا فيها إلى اتفاق، ويكون جوهره واحد وهو التواصل ، أو التخاطب بين أطراف يتبادلون فيه الحديث بسؤال وجواب لبلوغ أمر معيّن كان هدفهم منذ البداية.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 4،مادة [ح-و-ر] ص 217،220.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرون المتحدين ، الجمهورية التونسية ،ط1،ص184 ،149.

كذلك يعرّف على أنّه:"الحوار أسلوب من أهم أساليب القص مثل الوصف والسرد يحصر المعنى...بأنّه الأقوال المتبادلة بين شخصين أو أكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي"[1] .

اعتبروه بأنّه أسلوب من أساليب القص كالوصف للأحداث أو سردها بطريقة مختلفة كما أنّه يبقى في إطار تجاذب أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر من لحظة الالتقاء حتى لحظة الافتراق وكل ما يصحبها من إيماءات وحركات تخبر عن ظروف التواصل وهذه جميعها تعتبر خطاب إسنادي .

1-2 -اصطلاحا:

هو نفسه المعنى اللّغوي السابق ولا يختلف عنه كثيرا، وهذا ما جعلنا نتطرق إلى المعنى الاصطلاحي للحوار.

وقد جاء على أنّه هو:" تبادل للآراء والأفكار والمعلومات والتحاليل بين طرفين اثنين أو أكثر من أجل الوصول إلى اتفاق"[2].

كما نجد تعريف آخر للحوار

وهو أيضا:"مراجعة للكلام بين طرفين أو أكثر دون وجود خصومة بينهم بالضرورة "[3]. ومنه

[1] محمد القاضي ، ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرون المستقلين، ط1، 2010، ص158، 159.

[2] مجدي عبد الله شراره، الحوار الاجتماعي-كأداة لتعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية – مؤسسة فريدريش، إيبرت، مكتب مصر ،2016، د ط ، ص 18.

[3] فاضل بشناق، الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه 29 /5/ 2006 www .asharqalarabi .org.uk/ma kaz /m-abhath -4. htm

الحوار إذا هو الكلام المتبادل والمتداول بين شخصين أو أكثر في عمل أدبي معيّن، وهناك من جعله يتسع ليشمل حتى المتلقي الذي يعتبر سامع حفي لما يدور بين الشخصيات في العمل الفني ، وهو حديث يناقش فيه المتحاورون قضية ما ليصلوا فيها إلى اتفاق معين دون خلافات بينهم .

ونجد أيضا "فاتح عبد السلام" ينقل الحوار فيها من أخذ طرفين إلى طرف ثالث غيرهما قائلا:"وإن بدا من الظاهر حوارا بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المتطور، وإنّما يمر عابرا إلى المتلقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين فيموقع داخل النص وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة "[1] .

وبهذا القول نلاحظ أن الكاتب "فاتح عبد السلام" قد ربط الحوار بعنصر ثالث ومهم في الأعمال الفنية الأدبية –الرواية –المسرحية – القصة، وهو لا يُرى فيعطي له سمة دقيقة وثابتة يقصد به " المتلقي " باعتبار أن كل الأعمال موجهة للمروى له وهذا ما يجعل من دائرة الكلام منفتحة عليه غير منغلقة ومحدودة، ويعتبر القارئ عنصر مهم في العمل الأدبي باعتباره العالم بكل مجريات الحوار داخل العمل الأدبي .

ومن تعريفنا اللّغوي والاصطلاحي للحوار نلاحظ أنّ له نقطة جوهرية ألا وهي تبادل أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر يناقشون من خلاله قضية مهمة من أجل الوصول فيها إلى اتفاق معين يرضي كل الأطراف، أو هو كلام يفيد فيه شيء معين.

وبتعريفنا للحوار بصفة عامة يقودنا هذا إلى التحدث عن أنواع الحوار المتمثلة في الحوار الخارجي والداخلي وكيف تجلى كل منهما في النص الروائي والنص المسرحي؟

[1] فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي –تقنياته وعلاقاته السردية – ، ص 14.

2-أنواع الحوار:

2-1- الحوار الخارجي:

استخدم الحوار الخارجي من طرف كزافيه دو منتبان في" رواية بائعة الخبز" وكذلك الكاتب المسرحي أحمد رضا حوحو في مسرحيته "بائعة الورد " بشكل ملفت الانتباه ، وهذا ما أدى بنا إلى التطرق والإشارة إليه بصفة عامة قبل الولوج والتحدث عن موضوعنا المتناول في هذا البحث.

2-1-1-مفهوم الحوار الخارجي:

عرّف على أنّه:" يطلق على الحوار الخارجي أحيانا الحوار مع الآخر، والمقصود به على وجه العموم "حوار الحضارات" وحوار الأديان"[1]. ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أن الحوار الخارجي يكون مع الآخر ولا وجود له دون الآخر فسمي بالخارجي على هذا الأساس أو يكون بين طرفين في إطار مسموع وله علاقة بالحضارات والأديان.

كما نجد "فاتح عبد السلام" يطلق عليه"الحوار المباشر" حيث يقول :"الحوار المباشر هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة "[2]

كما يعرف أيضا: "يكون فيه الحوار بهذه الطريقة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدور فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين"[3]. وعليه فإنّ الحوار الخارجي هو تبادل للكلام بين شخصين أو أكثر بطريقة مباشرة تتبادل من خلالها الأفكار في مناقشة موضوع ما لتواصل بطريقة صحيحة، وعليه فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين داخل العمل الأدبي.

---

[1] محمد خليفة حسن أحمد ، الحوار منهجا وثقافة ، مركز البحوث والدراسات ، ط1 ، تشرين الأول ، أكتوبر 2008م، ص 113.

[2] فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي-تقنياته وعلاقاته السردية – ص 41.

[3] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، ص، 33.

وهو يظهر في النصوص والأعمال السردية بضميري المخاطب "أنا"و"أنت" فيتميز بإقامة وضع لفضي مختلف بينهما أثناء تبادل الكلام من أجل الوصول إلى هدف وغاية معينة لكل منهما ، اتفاق دون أية مشاكل أو خصوم بينهما، فهو قائم على وصف و سرد للأحداث ما بطريقة مميزة .

وفي الدراسة التي نحن بصددها لاحظنا أن الحوار الخارجي وظف بصفة كبيرة في كل من الرواية والمسرحية .

فوجود الحوار الخارجي في رواية "بائعة الخبز" عبارة عن تفتح على الآخر ألا وهو القارئ، ليعطي من خلاله وجهة نظره في العمل الأدبي، وهو كذلك بسبب سيطرة صوت واحد في عملية السرد وهو السارد الذي يجعل من الرواية عمل فني ممل بسبب استمرار عملية السرد برتابة، والسارد و قد ينتمي منظومة معينة تتوافق أو تخالف منظومة أبرز شخصيات الرواية، لهذا فإن استعمال الكاتب والمبدع للحوار في الرواية هو إضفاء الواقعية عليها وتخليصها من السرد المستمر للأحداث .

ومن أمثلة الحوار الخارجي في رواية "بائعة الخبز" نمثل بالمقاطع الآتية :

"..السيدة فورتيه، هل هذا أنت ؟ يوما سعيدا ...كيف أخدمك؟

-هل أجد لديك زيت البترول؟

-بدا التعجب على صاحبة الحانوت، وهتفت...

-ثانية ؟ وماذا صنعت بالذي أخذته بالأمس؟

-قالت جان فورتيه بامتعاض:-أسقطه ابني دون قصد وهو يلعب "[1].

وكذلك يظهر في المقطع الآتي :

"-ما أخبار عملك الجديد ؟ لقيت فيه راحة.

[1] كزافيه دو مونتبان ، بائعة الخبز ، تر: خالد عبد اللاه ، مكتبة النافذة ، الجيزة مصر ، ط 1 ،2011 ،ص 8.

–هزت جان كتفيها بغير رضا وهي تقول:

–إنّه أفضل ما وجدت على أية حال

–لماذا إذا لم تعمل في الحياكة ؟ أعتقد أنها كانت ستدر عليك دخلا لا بأس به.

–معك حق..ولكن من أين أحضر أدوات العمل..إنّ تربية طفلين تستنزف كل دخلي"[1].

لنجد كذلك مقطع ثالث للحوار الخارجي نمثّل له في هذا المجال بحيث أنّه جاء مماثلا للمثالين السابقين الذين تطرقنا إليهما.

وهذا المقطع الحواري هو كالآتي:

"قال:

والآن؟

فقالت بيأس:

يجب أن أبحث عن عمل آخر.

لا تجزعي ..فقد يتراجع المدير عما فعله.

لن أقبل هذا التراجع...سأرحل.

سترحلين ؟ وماذا عني .

ستنسيك الأيام أمري "[2].

تستند هذه الرواية على تقنية الحوار بنوعيه، ونحن نستحدث من خلال هذه الأمثلة التي أخذناها من الرواية على الحوار الخارجي الذي كان فيها بطرق مختلفة، ليجعل منه مشهدا أقرب منها إلى الواقعية ليجسد لنا الكاتب الفرنسي "كزافيه دو مونتبان" معاناة المرأة البطلة في روايته "جان فورتييه"

[1] كزافيه دو مونتبان ، بائعة الخبز، ص،8.

[2] المصدر نفسه، ص 27 ، 28 .

وما تمر به من صعوبات وحالات بعد وفاة زوجها، وقد بني الحوار على صوتين يمثلان توافقا واختلاف في وجهات النظر، والصوت المهين من خلال أمثلتنا هو صوت فورتييه الذي كان يمثل رؤية مخالفة مع رؤية "جارود".

لقد بدأت الرواية بحوار كما أنها ختمت بحوار، وإنّ أهم ما يميز رواية "بائعة الخبز" ل"كزافيه دو مونتبان" أن صاحبها استطاع أن يصور لنا بصدق الآلام والمصاعب التي تعيشها بطلة الرواية، وكيف كانت شديدة الوفاء لزوجها رغم وفاته، وهذا من المواضيع المتعارف عليها في المجتمعيين الغربي والعربي معا، وهو معاملة أفراد المجتمع لها والثوابت الإنسانية المنعدمة فيه، فالمقطع الأول صورة صارخة على ما تعانيه وتجده" فورتييه" أمامها .

يستمر الحوار في المقطع الثاني مع سيدة الحانوت ويشكل أساسا في تنمية الحدث، وهذا لما كانت تطمئن على حالة "جان فورتييه" حين سألتها عن عملها وكيف هي فيه ؟ لترد "فورتييه" بألم وحسرة بعدم رضاها به لكنّه أفضل من لاشيء وفي شقائها هذا تأمل في أن تتغلب على قيود الصعاب والعقاب حتى لا تزداد عليها الحياة ضيقا وشراسة، و تسعى سعيها اللاهث اليومي وراء العمل من أجل أن تكسب قوت يومها وتعيل أبنائها الصغار، فهي تعمل لأجل أن تشعر بالطمأنينة وحتى لا تحتاج لأحد[1].

ويظهر لنا في المقطع الثالث، أنّ الحوار فيها جاء بصيغة الإقناع، وذلك من خلال محاولة "جارود" أثناء تبادله الكلام مع "جان" أن لا تترك عملها ولعل المدير يغير رأيه ويتراجع، فراح يجس نبضها ساعيا من خلال أسئلته لها أن يغير من فكرتها في الذهاب قائلا لها: "لا تجزعي...فقد يتراجع المدير عما فعله". لتتجيبه بيأس بأنّها لا حاجة لها بالشفقة منه وهي راحلة لا

[1] ينظر كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص ،28،

محالة، وحين فعل "جارود" كل هذا فمن أجل شيء واحد فهو ألا تبتعد عنه "فورتييه" وتتركه وحيدا يصارع حبّها أملا فإن تسمع أنين حبه وتتردد، لترد عليه بكل برود أن الأيام ستنسيه أمرها.

يتضح لنا من خلال المقطع الثالث الممثل لها من الرواية، أن الحوار الخارجي فيها كان في معظمه تعبيرا عن الآلام وصراعات جان فورتييه مع الحياة، فقد استطاع "كزافيه دو مونتبان" أن يجعلنا نعيش هذه المأساة بكل صدق وهذا من خلال ما تجسده لنا المشاهد الحوارية في الرواية في جلها، وكيف كانت تلقي بطلة روايته المشاكل في مجتمع غربي لا يرحم همه الوحيد يعلمك كيف تعيش وليس كيف تتعايش مع الآخرين؟ فاستطاع به أن يوصل لنا معاناة جان فورتييه وهمومها مع الآخرين ممن يحطون بها وممن تستند إليهم في حاجاتها بكل أمانة.

ونشاهد في مسرحيتنا، أن الحوار الخارجي هو الذي تتبادل فيه الشخصيات أدوار الكلام من شخصية إلى أخرى، حيث تتحدث الأولى فتنصت لها الثانية وتجيبها وهذا ما يتجسد في المقاطع الآتية:

"عمار:(يدخل)

مساء الخير يا عائشة

عائشة : يمسيك بالخير والعافية يا عمار

لطفي: ماذا ؟ عمي عمار صباح الخير، جيت لي ؟ "[1].ويستمر الحوار

"عمار: خذ هذه الحلوى فإنّها إليك (ثمّ لعائشة) إنك تعلمين مقدار سروري لما أكون بقربك وأتحادث معك لأني كما تعلمين أحبك حبا عفيفا، حبا طاغيا جبارا.

عائشة: أرجو يا عمار ألا تعيد هذا الكلام مرة ثانية فقد حدثتني به مرارا وسمعت رأي فيه.

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو–دراسة أدبية تحليلية مقارنة –مخطوط ماجستير، في الأدب العربي، جامعة الجزائر 1409هـ، 1989م، ص، 233.

وهل أستطيع أن أفرض على قلبي السكوت، فإن هذا فوق طاقتي، عائشة إني أحبك كثيرا ويجب أن تتعودي سماع عبارات حبي وشكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ماهو إلا جنون.

عمار: جنون لماذا؟

عائشة لأني لا أتزوج أبدا.

عمار: وأنا واثق من العكس، لأن أشياء كثيرة تدل على ذلك، فأنت لازلت في شبابك تستطيعين فتنة كل من يراك، وهل في إمكانك أن تقضي مدة حياتك كلّها في الترمل، إن هذا محال.

عائشة: فهل نسيت يا عمار بأنّه لم يمر حتى الآن إلا خمسة أشهر على وفاة زوجي وقد كان صديقك الحميم."[1].

الحوار في النموذج المسرحي عبارة عن جوهرة بنيت عليها المسرحية، بحيث أراد الكاتب من خلاله أن يبين فكرة الشخصية وما تحمله من معاناة ومشاكل التي تمر بها أثناء حياتها اليومية، فالحوار الذي دار بين عائشة وعمار كان هدفه أن يوصل لنا فكرة أن عائشة ورغم ما تعيشه لن تتزوج بعد وفاة زوجها أبدا ليتامى الحدث من خلال وفائها لزوجها رغم موته، فشخصية عمار شخصية محبّة لعائشة تحاول إزالة تلك الهموم من حياتها ساعيا لتخفيف عنها.

فالحوار في هذا المقطع تمييز بسمة البؤس والتشاؤم، لأنّ حب عمار لا جدوى منه وهذا لأنّ عائشة لن تغير صورته في نظرها باعتباره صديق زوجها المقرب، لينقلب الحوار إلى مستمع ومتحدث ويأتي بصفة عادية عبّر عن رأي وطموح وهدف لكل شخصية.

ومن المقاطع المأخوذة من الرواية والمسرحية التي تمثل الحوار الخارجي فإننا نلاحظ:

-أنّه جاء في رواية "بائعة الخبز" للتخفيف من حدّة السرد ويعمل على تبطئ المشهد فيها

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 233 .

وهذا ما نجده في قول "حميد الحميداني":"يقصد بالمشهد، المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد...وإن الناقد البنيوي "جيرا جونات" ينبّه إلى أنّه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة"[1].

وهذا القول يؤكد لنا ما تطرقنا له بأن الحوار في الرواية قد يبطئ من المشهد كما قد يسرعه، فهو يوظف لي يقلل ويضعف من حدّة السرد فيه والحوار في المسرحية جاء للتعبير عن ذوات ومشاعر الشخصية المتحاورة؛ وهذا ماجاء في قول الكاتب: "فلو درسنا حوارا في موقف من مواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع"[2]. وهذا ينطبق على شخصية "عمار" التي كانت تعبر على جل عواطفها اتجاه عائشة دون أي تردد أو تلعثم.

-بحيث يكون الحوار في الرواية غير متواصل على عكس المسرحية التي يكون فيها مستمر دون تقطع، وهذا ما نلمسه في قول الكاتب:"ولما كان الحوار-كما قلنا- تواصلا بين شخصيات المسرحية فلا ينبغي أن لا يتحول إلى حديث "من جانب واحد" في بعض المواقف فتستأثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها إلى حد يخفي وجود الشخصيات الأخرى ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي"[3]. وبهذا للحوار في المسرح عدة طرق يعرض بها

-الحوار في المسرحية يكون عبارة عن مشاهد مجسدة على خشبة المسرح، على عكس الرواية التي تكون بصيغة حكائية فقط .

---

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1991، ص 78.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، د ط ،1987، ص33 .

[3] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 34 .

–المسرحية قائمة على تأويلات عدّة متعلقة بالقارئ والمشاهد في الوقت نفسه وتقوده هذه التأويلات إلى المقارنة بين النص المقروء والملموس وما يشاهده على المسرح، ويظهر ذلك في قول عبد القادر القط:" ...وهي تقتضي من القارئ، أن يقوم ببعض ما يقومان به من تأويل وهو يقرأ المسرحي وأن يقرن معناها المجازي المألوف إلى معناها المادي الذي يتضح على المسرح"[1]. على الرغم من الاختلافات القائمة بين الرواية والمسرحية إلا أنه لا يمكن أن نتجاوز حاجز أن المسرحية كانت مقتبسة من رحم الرواية ومبنية على نهجها وهذا من حيث بنية الحوار.

–كما أن الروية والمسرحية ظاهرة إنسانية ارتبطت بالإنسان في حد ذاته وفي معالجة قضاياه.

3– الحوار الداخلي:

لقد اهتم الكتاب بالحوار الداخلي، وهذا من أجل أن يعطوا الشخصية حقها في الحديث من جل عواطفها وأحاسيسها ومشاكلها وكل ما تعانيه من مكبوتات، وقد اهتم به كل من الروائي "كزافيه دو مونتبان"في روايته "بائعة الخبز" "وأحمد رضا حوحو" في مسرحيته "بائعة الورد" وقدموا للشخصيات حريتها في التعبير عن ذاتها.

3–1– المونولوج:

كلام غير مسموع تعبّر به الشخصية عن كل ما يجول في باطنها من أفكار، فتقولها بينها وبين نفسها فقط لا يسمعها أحد، وعلى هذا فالمونولوج هو: "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون تكلم على نحو كلي أو جزئي

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 6.

اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة لانضباط الوعي قبل أن تتشكل لتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[1].

والمونولوج هو طريقة يعتمد عليها الكتاب لإعطاء فرصة للشخصية من أجل أن تعبر عن ذاتها دون أن تتكلم مع غيرها أو تحاوره، بل تحاور وتحدث ذاتها داخليا، ويرتبط بحالاتها النفسية.

كما نجد أن روبرت همفري يقسم المونولوج على نمطين هما:

"– المباشر الذي يمثّل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا بل هو موجود بإشاراته.

–غير المباشر الذي يقوم به المِؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم بها ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي الشخصية"[2] كما نجد أن المونولوج يعرف في معجم السرديات على أنّه:"أن المونولوج أن يكون على خشبة المسرح حيث تخاطب الشخصية الممثلة نفسها، وهو وسيلة بها يبرز المؤلف أفكار الشخصية وأحاسيسها واضطراباتها"[3].

ومن هنا نلاحظ أن المونولوج هو حديث وكلام الشخصية ممثلة مع ذاتها بحيث تعبر عن كل ما بداخلها من مشاكل وهموم ومكبوتات، وبهذا فإن تعريف المونولوج عند محمد القاضي لا يختلف عما تطرقنا إليه من تعريفات سابقة له، فكلها تجتمع في نقطة واحدة وهي "حوار الشخصية مع ذاتها لتعبير عما يجول في خاطرها" وهذا معناه أن هذا الحوار يكون أحاديا تتكلم فيه شخصية واحدة لا غير.

---

[1] بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعز الدين خليل، –دراسة تحليلية – ، مجلة كلية العلوم الإسلامية ، العدد الثالث عشر، المجلد السابع، 1434هـ 2013م، جامعة الموصل ص 13.

[2] روبرت همفري ، تيار الوعي –في الرواية الحديثة–ص،60.

[3] محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرون المستقلين، تونس، ط1، 2010، ص432.

كما نجد أن "روبرت همفري" يعرفه بنفس الطريقة ولا يبتعد كثيرا عن التعريفات التي ذكرناها سابقا، ويعرفه بأنّه :"هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي لشخصية، والعمليات النفسية لديها– دون تكلم بذلك على نحو كلى أو جزئي"[1]

أما "عبد المالك مرتاض" فيعرفه على أنّه:"حديث النفس ونجواها...وهو مصطلح دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير"إدوارد جردان" 1944–1861"

ورغم هذا الاختلاف القائم حول المصطلح إلى أن كل تسمية تلتقي في أنّه حديث النفس للنفس، لتعبير عما يجول في داخلها من أفكار ومواضيع مهمة في المجتمع فهو أداة ذات أهمية في عكس الواقع على حقيقته.

قد وظف "كزافيه دو مونتبان" في روايته "بائعة الخبز و"أحمد رضا حوحو" في مسرحيته"بائعة الورد"المونولوج من أجل أن يمكنوا شخصيتهم التكلم فيما بينها ومع السارد، فجاءت الرواية مليئة الذي كان يتغلب على السرد، ولابد إذا وجد الحوار بالضرورة يوجد معه الحوار الداخلي مثل المونولوج ومناجاة النفس وغيرها.

ونجد المونولوج في رواية "بائعة الخبز"يتجسد في حديث جان مع نفسها بكثرة ومثال ذلك ما نجده في هذه المقاطع.

"فانصرف وقد نشأ لديه اعتقاد أّه تضمر لمديرها شرا، بينما راحت جان تعد أغراضها للرحيل، وحين أمسكت بالجاز غمغمت:

–أنا الذي اشتريته بحري مالي وسآخذه معي "[2].

ونجد كذلك أن الروائي قد وظف مثالا آخر يدل على المونولوج في الرواية وكيف كانت

[1] روبرت همفري، تيار الوعي –في الرواية الحديثة– ص 59،60.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص 33.

مكانته: "...ومن جديد فكر فيها...وعاوده الأمل أنها ستأتي في أية لحظة وأنّ الأمطار هي التي أخرتها...

ولكنّها لم تأت ...واستشاط غضبا ..وصاح:

لقد حكمت على نفسك بنفسك .. كان يمكن أن تختاري حبّي ولكنك أسوأ مافي"[1].

وأيضا

"وطرق الباب، ومن خلفه صدرت جلبة، وخفق قلب جان، صاحت همسا:

لقد أتوا .. لقد أتوا "[2]. نلمس في المقطع الأول أنّ المونولوج عبّر عن الحالة النفسية التي كانت عليها جان، وهي على وشك الرحيل من مكان عملها المعتاد، التي اعتقدت أنّها طردت منه ظلما، وحين أمسكت بالجاز راحت تحدث

نفسها بصوت غير مسموع أنّه من حقها وملكها وهي التي اشترته من تعبها، فالمونولوج هو الأداة التي تعبّر بها الشخصية عن كل ما هو ذاتي باطني متعلق بحياتها وهو فردي أحادي.

ومن صور المونولوج التي وجدناها في رواية "بائعة الخبز"هي الوساوس التي انتابت "جارود" أثناء انتظاره لجان مدّة طويلة ولم تأت، فزرعت بداخله الظنون تارة أو المطر هو من أخرها وتارة أخرى أنّها ستشي به إلى "السيد لابرو" وتأخذ مكافئة ورسالته هي الدليل على ذلك ليتنامى المونولوج أكثر عندما صاح "جارود" غاضبا محدثا نفسه بنبرة تهديد "لجان فورتييه" بأنّها هي من اختارت هذا المصير.

ويتضح لنا أن المونولوج جاء بصيغة أخرى وهي الخوف الذي كان ينتاب "جان فورتييه" أثناء حديثها مع الأب، وهي تسمع صوت من وراء الباب فتسارعت نبضات قلبها وتيقنت أن الشرطة

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،، ص 38.

[2] المصدر نفسه ص،48.

أتت لأخذها فراحت تردد "أتو..أتو"لتعبر بهذه العبارة التي قالتها في نفسها عن الخوف الذي كان يملأ قلبها، ومن هنا نلاحظ أن المونولوج يرتبط معظمه بالحالة النفسية لجان فورتييه، فحتى في المقطع الثاني وإن لم تكن هي المتحدثة مع نفسها فكانت هي محور الحوار. يظهر لنا من خلال هذه الأمثلة المأخوذة من "رواية بائعة الخبز" أن المونولوج جاء فيها تحت مراقبة السارد للأحداث، وهذا لأنّه خاص بالسرد لتواجده في الرواية، ويظهر ذلك من خلال الأفعال المتمثلة في (همس، غمغمت، صاح...) وغيرها من الأفعال

ويعد المونولوج سمة بارزة في المسرحية، فاستعمله أحمد رضا حوحو لإعطاء الشخصية فرصة للإفصاح عماّ يختلج نفسها من ضغوطات ومشاكل نفسية وعاطفية وغيرها،ونجده يتمظهر في المقاطع الآتية:

المقطع الأول:

"عائشة:"وحدها" إلهي إني خائفة "[1].

وأيضا نجد:

"خذير: "وحده"...ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة الذي مات منذ مدّة، فهل بعث من جديد في جلد هذا الرجل الغني؟ إنّه لجميل جدا أن أعثر على قريب غني في هذه الأيام العسيرة.."[2].

والنموذج السابق يقودنا بالضرورة إلى توظيف نماذج أخرى عن المونولوج في المسرحية

وهذا من خلال المثال الآتي:"عمار: (مفكر) يجب أن أهتدي إلى حل لهذه المشكلة"[3].

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، –دراسة أدبية تحليلية– مخطوط ماجستير، ص، 237.

[2] المرجع نفسه ، ص، 244.

[3] المرجع نفسه، ص،250.

نشاهد في المقطع الأول أنّ عائشة ينتابها نوع من الخوف الداخلي فراحت تعبّر عنه بعبارات تضرع لاجئة إلى الواحد الأحد الذي لا منجى ولا ملجأ إلا له هو الله.

جاء أيضا في المسرحية المونولوج بصيغة الدهشة الممزوجة بالفرح وهذا حين سمع خذير اسم ابن عمه قدور عبد المحسن الذي انتحل شخصية عمار، فراح يحدث نفسه بدهشة واستغراب كيف لرجل مات منذ سنوات أن تبعث فيه الحياة من جديد، ليطغى على هذه الدهشة نوع من الفرح عندما علم أن هذا الرجل الغني سيكون من عائلته.

ليأخذ المونولوج في المقطع الثالث منحى آخر تعبّر به الشخصية عما يجول في خاطرها من تفكير لحل مشكلتها التي بداخلها وكيف سيجد لها حلا ومخرجا، فأمر "عما"ر "خذير" بأن يتتبع أخبار شافية وكذلك من أجل الوصول إلى عائشة التي اعتبرها عائق يسد طريقه.

وما نتوصل إليه من خلال هذه المقاطع أن المونولوج في العمل المسرحي هو الركيزة التي تبنى عليها المسرحية، فالحوار بين الشخصيات ومع نفسها هو ما يجعلنا نكتشف همومها ومشاكلها ويعد هذا الأخير هو لب العمل الدرامي.

نستخلص مما استخرجناه من نماذج للمونولوج في كل من رواية "بائعة الخبز" ومسرحية "بائعة الورد" أن هناك مجموعة من النقاط تشترك فيها وتختلف كل منها وهذا ما دفعنا إلى المقارنة بينهما:

-المونولوج في الرواية يستخدمه المؤلف بصيغة الحاضر وأثناء سرده الأحداث يتناوله بطريقة الماضي والمستقبل.

-أنا في المسرحية يكون بصيغة الحاضر واللحظة التي تشاهد فيها.

-في كل من الرواية والمسرحية المونولوج يكشف عن الإحساس الذاتي للشخصية وما تمر به وإظهار الصراع الداخلي لها.

-الحوار بكل أنواعه تقنية لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية، على عكس الرواية التي يمكن أن يحظر ويغيب فيها.

-المونولوج في كل من الرواية والمسرحية يكون من طرف واحد وهذا لكونه لا يكون منولوجا إذا كانت به العديد من الشخصيات .

-المونولوج في الرواية يكون بتحكم من السارد وهو عالم بكل أموره الشخصية، أما في المسرحية يكون المونولوج قائم على المشاهدة بحيث تتكلم الشخصية المتحدثة مع نفسها ويسمعها الجمهور ولا تسمعها الشخصيات الأخرى.

-نجد أن كل من كاتب الرواية والمسرحية يوظف ماله دلالة على المونولوج ومن هذه الأفعال (غمغمت، وحدها ...) وغيرها .

ما نراه في الرواية والمسرحية أن المونولوج وظف للدلالة على الحالة النفسية للشخصية من خلال البوح بكل أغوار النفس، فكانت الشخصية في الرواية تعبر عن الآلام بكل صدق،أما في المسرحية فتعبر الشخصية عن هذه الأغوار تحت مشاهدة الجمهور.

3-2 -مناجاة النفس.

تعتبر مناجاة النفس نوع من أنواع الحوار الداخلي ونجدها في كل من الأجناس الأدبية "الرواية والمسرحية والقصة..." وعرف هذا المصطلح في معجم السرديات على أنّه "إن مناجاة الذات مصطلح مسرحي كان سائد خاصة في -مؤداه- المسرحية ذات الطابع الأخلاقي في القرون الوسطى، ومؤداه كلام الشخصية كلاما منفردا مرتفع الصوت تتوجه به إلى ذاتها وهي أمام الجمهور، ومن أهم وظائف "مناجاة النفس" أن تكشف عن أعماق الشخصية وطرائق نظرها وهي بصدد التفكير"[1]. وما يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن مناجاة النفس متواجدة بشكل أكبر في

[1] محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص، 423.

النص المسرحي، وهي عندما تكون الشخصية تحدث نفسها بصوت عال وهي بذلك تعبر عن أعماق ما يوجد في الباطن.

وتطرق إلى هذا فاتح عبد السلام في قوله:" هي طريقة من الطرائق الحوار الداخلي، تنزع نزوعا ذاتيا خالصا يقدم أفكار الشخصية القصصية وهواجسها في حالة تنظيم، يفرض وجود جمهور حاضر ومحدد، والمناجاة مصطلح قادم من المسرح، إذ كان له أهمية في مسرح الفترة الإليزابيثية"[1] إذ لا يختلف تعريف الكاتب فاتح عبد السلام كثيرا عن محمد القاضي، بحيث اعتبر كليهما أن مناجاة الذات مصطلح قادم من المسرح، وهو خاص بالشخصية في حد ذاتها ويرتبط بالحوار الداخلي.

كذلك تعرف على أنّها:" تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، وبدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"[2].

مناجاة النفس هي من الطرق التي تفسح المجال أمام الشخصية للتعبير عن كل ما يدور في ذهنها دون تكلم، وهذا الكلام الذهني يكون مباشرة من الشخصية إلي القارئ، ولا يشترك المؤلف في هذه العملية، وكي تتم مناجاة النفس لا بد من وجود جمهور افتراضيّ.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك تباين بين المونولوج والمناجاة، وهذا ما نجده عند فاتح عبد السلام:"في سمات كثيرة منها:

أولها:سمة التصريح العلني للسارد بحيث أنّه يتحدث إلى نفسه بدال مباشر ومثاله قلت لنفسي..."

ثانيها: شكل حواري حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه.

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، –تقنياته وعلاقاته السردية– ص، 126.

[2] روبرت همفري، تيار الوعي، في الرواية الحديثة ، تر محمود الربيعي، ص،74.

ثالثها: تنوع استخدام الضمير،فالمناجاة لا تنحصر في استخدام ضمير المتكلم، وإنما قد تجيء في ضمير المخاطب الغائب.

رابعا: قصر جملها التي تتشابه مع ما نجده في الحوار الخارجي وتشبه الكلام العادي"[1].

وقد أدرج كل من "كزافيه دومونتبان" في روايته"بائعة الخبز" و"أحمد رضا حوحو" في مسرحيته"بائعة الورد" مناجاة النفس لأنّ كليهما يقوم على الحوار.

ولما نعرج على الرواية نجد أنّها توظف هذا الأسلوب، وهو طاغي بصفة كبيرة ونحن نكتفي بذكر النماذج الآتية منها فقط :

وتتمظهر في حديث "أوفيد سولفير" مع نفسه مستغربا، بحث نجده يتكلم ويجيب نفسه ويقول:"بول هرمان ابن خالتي هل يزال حيا"؟

وتثبت عينيه على جارود- الذي يحمل اسم هرمان-وأضاف.

-لقد رأيته مرتبط فقط، ولكن لا شبه بينهما تقريبا"[2].

ونجد أيضا بصيغة التصريح العلني للسارد وهذا في قول جارود مع نفسه قائلا:"سأتزوج من ابنتك وأستولي على كل أموالك، هكذا حدث نفسه"[3].

لننتقل إلى التعقيب عن المقطعين المأخوذين من الرواية حيث يتضح لنا في المقطع الأول أن شخصية "أوفيد" تكلم نفسها بدهشة، وهذا حين سمع اسم ابن خالته هرمان فبدت ملامح العجب على وجهه، كيف هذا الرجل حيا -هرمان- وحين رؤيته "لجارود" منتحل شخصيته وجد أن لا تشابه بينهما، فاستغرب لهذا الأمر،وبهذا فإنّ مناجاة النفس هنا كانت قائمة على حوار بين أوفيد

[1] ينظر فاتح عبد السلام، الحوار القصصي،- تقنياته وعلاقاته السردية-ص،127 ،128.

[2] كزافيه دومونتبان ، بائعة الخبز، ص،50.

[3] المصدر نفسه،ص،58.

ونفسه وذلك أثناء تساؤله المتكرر في كل مرة، ويجيب نفسه في المرة الثانية وهذا يدل على الدهشة التي تنتابه.

نجد في المقطع الأخير أن شخصية "جارود" التي التقت" بمورتيمر" رجل الأعمال المشهور في أمريكا، وراحوا يتبادلان أطراف الحديث حول اختراع كل منهم حتى توصلوا إلى اتفاق أن يصبحا شريكين، وهذا الأمر هو الذي ولد مناجاة النفس عند "جارود" وجعلته يتحدث إلى نفسه ويخاطبها بكل ثقة وبنبرة كلها أمل بأنّه سيصل إلى ما يخطط له وهو الحصول على كل ثروة "مورتيمر" ومعها ابنته، خصوصا وأن "جارود" كان وحيدا في رحلته إلى أمريكا على متن الباخرة.

ويؤدي ضمير المخاطبة الوظيفة نفسها التي يؤديها ضمير المتكلم، فتوظيف الكاف تدل على المخاطب الغائب وهو "مورتيمر" والمتكلم هو هو "جارود" بحيث استخدم ضمير المتكلم "أنا" في لفظة "سأتزوج" وهذا هو الذي ولد المناجاة النفسية، فاستخدام الكاتب للضمير بنوعيه يدل على أن مناجاة النفس هي تقنية سردية، فشخصية جارود تحولت إلى "شخصين الأولى تتحدث والثانية تنصت إليها في لحظة واحدة"[1] .

نستنتج مما سبق ذكره أن أسلوب المناجاة حضر في المقطعين المأخوذين من الرواية بطرق مختلفة، فالكاتب أثناء توظيفه لها استخدم سمة التسريح العلني للسّارد تارة،وتارة أخرى سمة الضمير وهذا ما نجده في المقطع الثاني من أجل أن يبين لنا كيف تنمو هذه المناجاة في الرواية.

وبنفس منحا الرواية نجد أن المسرحية لم تتخل عن توظيف مناجاة الذات، باعتبارها عنصر مهم وذو صلة بالحوار الداخلي، ونلمس هذا مدونة بحثنا "بائعة الورد" "لأحمد رضا حوحو" حيث استعمل هذا النوع من النماذج المختارة الآتية:

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،58.

المقطع الأول:

"عمار:آه الخبيث لعب بي في الوقت الذي ظننت أن كل شيء يبتسم"[1].لننتقل إلى المقطع الثاني، الذي نجد فيه أيضا عمار يحدث نفسه بطريقة مناجاة وهذا ما يتضح لنا في قوله:

"عمار:" وحده يقذف بنفسه في مقعد" ماهذا ...أي خطر يهددني من جديد ...رجع شبح عائشة يخيفني من جديد وهذا الرسام إنّه يعرفها حيث خطط صورتها.ثم هذه المرأة بائعة الورد التي حدثني عنها خذير والتي لا تفارق شافية خطوة واحدة،هل عائشة بنفسها تختفي تحت اسم مستعار هل سأبقى معذبا طول عمري لا أعرف الراحة أبدا ...الخوف يقلقني ويعذبني" [2].

لنذهب إلى شرح الأمثلة المختارة من المسرحية، حيث حوى المقطع الأول أسلوب مناجاة النفس، واستخدم الكاتب سمة قصر الجملة التي تعبر خيانة خذير ل"عمار" في الوقت الذي ظن فيه أن الحياة تبتسم له بعد كل ما قام به ،لتكون مناجاة الذات هنا تعبير عن الحسرة والتأسف من عمار بعد أن اكتشف أحدهم شخصيته الحقيقية، وأتى بشكل حواري عادي.

لتأخذ مناجاة النفس منحا آخر في المقطع الثاني، لأنّ ينتابه نوع من القلق والخوف لمعرفة الرسام لعائشة التي لم تفارق مخيلته، كما نلاحظ أيضا يتوهم بأن بائعة الورد التي تقطن مع شافية هي نفسها عائشة وتخفي نفسها تحت اسم مستعار؟ فكل هذه التساؤلات التي يطرحها عمار على نفسه جعلت من المناجاة تتنامى في المقطع المسرحي لتنقل عمار من القلق إلى الخوف مما ينتظره في قادم أيامه.

مناجاة النفس إذا في المسرحية هي تعبير عن حالة ظاهرية لما يجول داخل النفس والخواطر من أمور شخصية كالخوف والقلق وغيرها، فحتى يعرف الجمهور المشاهد للمسرحية أو قارئها على حد

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،247.

[2] المرجع نفسه، ص، 253.

سواء وجب على الكاتب أن يوظف مناجاة الذات ليكون الجمهور والمتلقي على علم بكل ما يختلج الذات الممثلة أو الشخصية من مشاكل وهواجس.

وبعد استخراجنا للتمثيلات التي تدل على مناجاة النفس في كل من رواية "بائعة الخبز" ومسرحية" بائعة الورد" ، قادنا هذا إلى استخلاص أوجه الاختلاف والتشابه التي نذكر منها ما يلي:

-كل من الرواية والمسرحية وجد فيهما مناجاة النفس حسب الطريقة التي حددها فاتح عبد السلام

-مناجاة الذات في المسرحية بحضور الجمهور لتوصيل المشاعر والأفكار بطريقة مباشرة إليه ،وفي الرواية تكون بصيغة التصريح العلني للسّارد.

-تتشابه مناجاة النفس في الرواية مع مناجاة الفردية في المسرح"وقد تعبر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات معينّة ترتبط بما يجري على خشبة المسرح "[1].

ومن خلال هذه النقطة فإن مناجاة النفس في المسرحية والرواية تكون المعبّرة عن أفكار عميقة للشخصيات فيها.

-مناجاة النفس في كل من الرواية والمسرحية تقوم بها شخصية واحدة لا أكثر وهذا ما نجده في هذا القول:"تلقيها شخصية واحدة في صوت مسموع دون المقاطعة"[2].

-مناجاة النفس في المسرحية تتسم بالطول، وهذا ما وجدناه في حديث عمار مع نفسه.

-توظيف الكاتب لمناجاة النفس بعبارات قصيرة لا تتعدى السطر سواء في المسرحية أو الرواية، حتى تعلن عن المعنى المباشر لقارئها.

[1] بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل ، ص،17.

[2] المرجع نفسه، ص،17.

-مناجاة النفس في كل من النموذجين الأدبيين تهدف إلى إخبار المتلقي والمشاهد ببعض المعلومات عن الأحداث الهامة الغامضة فيها.

-كانت مناجاة الذات في المسرحية عبارة عن تساؤلات وتخيلات، أما في الرواية كانت عبارة عن غموض ينتاب الشخصيات.

وما نشاهده من كل ما تطرقنا إليه سابقا أن مناجاة الذات من الطرق الهامة التي يتم استخدامها من طرف الكاتب ضمن الحوار الداخلي، وهذا لتعبير عما يختلج النفس الإنسانية من مواقف وآراء وهذا كي تعلن المعنى المباشر لقائلها،واستسلامه لذاتيته.

أما حين تطرقنا إلى نقاط الاختلاف بين مناجاة النفس في الإبداعين الفنيين فرغم نقاط الاختلاف فإنّها تسعى في توظيفها في المسرحية والرواية إلى ربط القارئ والمشاهد بما يجهله من الشخصيات من معلومات، وعليه فإن مناجاة النفس هي من الطرق التي تفسح المجال للشخصية للتعبير عن كل ما يدور في ذهنها،وهذا الكلام الذهني يكون مباشرة من الشخصية إلى القارئ بحيث لا يشارك المؤلف في هذه العملية، ولكي تتم مناجاة النفس لا بد من وجود جمهور صامتا ومستمعا .

3-3-الفرق بين تيار الوعي والمونولوج :

لفهم تيار الوعي بشكل أوضح لا بد من التطرق إلى الفرق بينه وبين المونولوج، وأهم النقاط التي يشترك كل منهما فيها وما هي أوجه الاختلاف بينهما، وهذا ما ذهب إليه فاتح عبد السلام في كتابه "الحوار القصصي"، ومن هذا المنبر قمنا بحصر هذا الفرق في النقاط الآتية:

-ذهب تدوروف إلى أن المونولوج تشريح لوعي الشخصية، "فالقصة تقوم في حركتها على مونولوج طويل يدور على قضية واحدة"[1]. وهذا حتى تدافع الشخصية عن نفسها بنفسها

[1] فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي، ص، 116.

-يعتبر المونولوج صيغة تواصلية تحقق العلاقة بين الذات باعتبارها كينونة نفسية والذهن لأنّه كينونة عقلية توليدية لها صلة بالخيال والذاكرة.

-يظهر المونولوج الكامل في الشعور كما أنّه يسمح بالغموض في أغوار الذات.

-هناك تداخل بين المونولوج وتيار الوعي إذ يشترك كل منهما في خاصية جوهرية هي وضع الذهن في حالة بث مستمر واتصال مع أجزاء النفس خيالا وذاكرة.

-المونولوج يستخدم كبديل لمصطلح تيار الوعي وعلى نحو أكثر دقة منه.

-يحقق المونولوج فكرة الحوار الذاتي، الفردي في كونه حوارا فرديا تراجعيا ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة"[1].

-كل من المونولوج وتيار الوعي مصطلح يسطر تحت الحوار الذاتي.

ومن خلال النقاط التي ذكرناها أنفا التي توضح لنا الفرق بين تيار الوعي والمونولوج عند فاتح عبد السلام،فقد تطرق فيهم أن كلاهما عملية ذهنية نابعة من أغوار النفس فلا يمكن أن يكون أحدهم دون أمور نفسية مكبوتة داخل الذات فيعبر كل مصطلح عن هذه الأمور بطريقته الخاصة،كما أن فاتح عبد السلام قد تطرق أيضا إلى ما ذهب إليه تدوروف بأن المونولوج هو تشريح لوعي الشخصية،أي أنّه هو الذي يحدد مدى الوعي الذي تمتلكه هذه الشخصية بداخلها، كما أن المونولوج عنده هو نقل للصور الشخصية على عكس تيار الوعي الذي يجرف الخواطر قبل نقله الصور.

كما أشار إلى أنّ المونولوج أكثر دقة من تيار الوعي وهذا لأنّ هذا الأخير يحتمل في تركيبه الخلط والتداخل والخروقات في تشكيل الصور الخاصة بالشخصية، لهذا فإن المونولوج أصبح يستخدم كبديل له من طرف الكتّاب، وأيضا لأنّه ينطلق من الذات ويعود إليها في تشكل دائري

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، -تقنياته وعلاقاته السردية-ص،109، 112.

بدون لف أو دوران نحو أمور وأشياء خارجة عن النفس، ولعل هذا هو الذي يجعله ذو صلة بالخيال والذاكرة معا.

ومن النقاط المستخلصة حول الفرق بين تيار الوعي والمونولوج فإنّنا نلاحظ أنّه هناك علاقة قيام المونولوج بتيار الوعي لأنّ كليهما يرتبط بالشخصية فالأول يهتم بما يختلج النفس من مكبوتات ومدركات لا تبوح بها، أماّ الثاني فهو يهتم بمدى وعي الشخصية، وهي في حالة إدراك تام لما تقوم به؛أي محاولتها الخروج لما يصادفها من مشاكل بطرق تثبت وعيها، كما أنّه عن إحساسات وأفكار الشخصية في شكلها العشوائي.

كما يجدر بنا أن نتطرق إلى ما ذهب إليه "روبرت همفري" في كتابه"تيار الوعي" حين أشار إلى "أن تيار الوعي ليس مرادفا للمونولوج الداخلي،وذلك لأنّه ليس مصطلحا لوصف طريقة خاصة"[1].

ومن هنا فإنّ تيار الوعي والمونولوج غير مترادفين عند "روبرت همفري" لأنّ كل منهم يعتمد على طريقة خاصة به يسير ضمنها،كما أن تيار الوعي على حد قول "روبرت همفري" ليس مصطلحا قائما على وصف طريقة خاصة كما نجد المونولوج يسير في ثنايا هذه الطريقة الوصفية ؛أي لأنّه يوصل لنا ما تمر به الشخصية في حالة وصفية،كما أنّ الشخصية في تيار الوعي تكون على وعي تام بما يجري حولها من أمور.

ومن هنا فإن " همفري " قد فرق بين المصطلحين ولم يعتبرهما مترادفين لبعض فكل واحد يسير ضمن الطرائق تشكل مضمونه وأهميّته أثناء توظيفه في الرواية أو أي عمل إبداعي أدبي،وبهذا يكون قد رفع الإبهام حول الغموض الذي كان يعتري هذين المصطلحين عند النّقاد، فهما غير مرتبطين وكل منهم يدل على مدلولات مختلفة.

-يشترك المصطلحان في الوعي الداخلي فهو القاسم المشترك بينهم.

[1] روبرت همفري،تيار الوعي -في الرواية الحديثة-ص،30.

–مصطلح تيار الوعي ظهر عند علماء النفس واستخدم في الأعمال الأدبية، على عكس المونولوج الذي أبدعه الأدباء.

ومن خلال هذه النقاط التي تبين لنا الفرق بين تيار الوعي والمونولوج عند كل من "فاتح عبد السلام "و"روبرت همفري"،يتضح لنا أنّه مهما التقى المصطلحان في نقاط تشابه فإنّ كل منهم يدل على مدلول خاص ويبحث عن شيء خاص بعملية خاصة به، ومهما اختلفوا فكلاهما يبحث في عمق الشخصية هدفهم واحد رغم اختلاف الطرق، كما أنّه لا يمكن أن نقلل من قيمة أي منهم.

لا بد أن نشير إلى أنّنا قد قمنا بتأخير العمل على تيار الوعي إلى حين الوصول للشخصيات وهذا نظرا لارتباطهما معا ارتباطا وثيقا.

3-4 الحذف:

اعتمد كل من الروائي "كزافيه دومونتبان "في روايته "بائعة الخبز" ، والكاتب المسرحي "أحمد رضا حوحو" في مسرحيته "بائعة الورد" على تشكل لغوي مميز لكلا العملين الفنيين ألا وهو الحذف، كأسلوب لم يغفلوا عنه، ويعرف على أنّه:"إسقاط أو ترك جزء من الكلام أو كلّه لدليل"[1].

وهذا يعني أن الحذف هو عبارة عن فراغات يتركها الكاتب للدلالة على شيء معين، ويملؤه بنقاط تكون عبارة عن أفكار مكبوتة لا يقولها؛ فالحذف إسقاط لجزء معين من الكلام عن قصد من المؤلف أو من غير قصد وفي كلتا الحالتين يوظف ليدل على شيء معين يهدف إليه.

ونعرج أيضا إلى دلالة الحذف"نجد الحذف في الأدب المعاصر يشكل علامة سيميائية دالة،هذه العلامة التي أضحت تراكيب النصوص الجديدة تعج بها، إيمانا بأن الأديب لم يعد يحب أن يقول شيء لاشتراك القارئ في العملية الإبداعية ليكون مبدعا ثانيا للنص"[2]. و يتضح لنا أن الحذف يستخدمه الكاتب من أجل أن يشرك المتلقي في العملية الإبداعية ليكون بهذا مبدعا ثانيا للعمل

[1] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، ص،42.
[2] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص،152.

الأدبي لأنّ المؤلف لم يعد يرغب أن يفصح عن كل ما بداخله وبهذا يعتبر علامة لغوية دالة في الأدب المعاصر.

ولفهم الحذف بشكل لا بد من التطرق إلى الأمثلة نأخذها من الرواية والمسرحية،وبداية نستقي أهم النماذج للحذف من رواية "بائعة الخبز ومنها ما يلي:

"...كان فيه ملخص لأحداث اليوم العصيب الذي أخذ فيه من بين يدي أمّه...وصاح:

–أنا..ابن جان فورتييه؟

والتفت إلى لوسي

–وأنت..أختي؟

وتعانقا..وسالت دموعهما،ودمع الجميع وجفف جورج عيني أخته وقال:

–ولكن..كيف نثبت أن جارود هو السبب وراء كل ذلك "[1].

كذلك نجد الحذف في المقطع الأتي:

"تبعه الشرطي ببصره...ورآه وهو يقترب من جان ويهم بتقديم الكأس لها..على الفور تدخل..وأمسك أوفيد من ذراعه وجره بهدوء..

وقال بحدّة مكتومة:

–ما هذا الذي وضعته في الكأس؟

–لاشيء...إنّه مجرد خمر

اشربه إذا

–لقد كنت..

–أشربه.

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص،152.

ولكن هذا مخالف للقانون..لا أحد يجبرني على شيء"[1]. ومن خلال هذا المقطع في الرواية نلاحظ أن الحذف قد وظفه الكاتب لكي لا يكثر من عملية السرد.

فالحذف جاء فيه صدمة جورج بعدما علم أنّه ابن "جان فورتييه" ، فوظف الكاتب نقاط الحذف من أجل تصوير الأحداث السابقة التي حدثت له على مر25سنة التي عاش فيها بعيدا عنها،كما أنّه صور لنا هذه الصدمة بطريقة فنية وتلك النقاط الموظفة لخصت الأحداث وجعلتنا نفهم الموقف كما تطرقنا إليه في البداية.

والمشاهد في المقطع الثاني محاولة قتل "جان فورتيه" من طرف أوفيد" وكشف أمره الشرطي، ولمّا واجهه بالأمر استنكر ذلك فطلب منه أن يشرب كأس الخمر الذي كان بصدد تقديمه "لفورتييه" فرفض ذلك، ويدل الحذف في هذه الحالة على كبت وستر "أوفيد" للفعل الذي كان سيقوم به، فخوف "أوفيد" جعله يتلعثم في الكلام ويتردد في قول الحقيقة وهذا ما جعل "كزافيه دومونتبان"يوظفه ليدل على الاستنكار والخوف.

وأثناء استخراجنا للنماذج التي استخدم فيها الحذف لاحظنا أنّه هو ترك الفراغ،وأيضا هو يفهم من طرف القارئ بطرق مختلفة من واحد إلى آخر.

ومما سبق ذكره نلاحظ أنّ الكاتب "كزافيه دومونتبان" استعمل الحذف في روايته "بائعة الخبز" ليتفادى كثرة الكلام والسرد، فراح يختزل الأحداث في نقاط حذف، كما أنّه أضفي على الرواية صبغة جمالية مميزة، وأخرج الرواية من روتينها الممل بفتح المجال أمام المتلقي لفهم العمل الفني باختلاف من شخص لآخر.

لا تختلف كثيرا المسرحية لاستخدامها الحذف عن الرواية، فأحمد رضا حوحو قد اعتمد تقنية الحذف أيضا؛ ويتمظهر لنا هذا في الأمثلة الآتية:

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،147.

"عمار: هل تغارين حقا من شافية؟"[1].لتجيبه رجاء والدها بما لم يكن متوقع وهو وقوعها في حب كامل "رجاء: نعم أغار منها يا بابا ..وكيف، إنّك تجهل يا بابا مقدار حزني حتى أني في بعض الساعات تحدثني نفسي بقتل شافية...فإذا ماتت لا يستطيع كامل أن يحبها.

عمار: رجاء، هدئي روعك ما هذه الأفكار.

رجاء: أهدئ روعي، فهل هذا ممكن..فأنا أحبه..هل أقدر أن أرضى السكوت على قلبي الولهان؟ أنا أحب كامل، وأريد أن يكون لي وحدي.

عمار: ثقي بي يا ابنتي..ففي عدّة أيام ستشاهدين تبدلا كبيرا من كامل نحوك،وسيطلب بنفسه يدك للزواج..

رجاء: بابا..إنّ هذه الأماني تقتلني، فاعمل أنت من ناحيتك لإسعادي وسأبذل أنا جهدي في كسب قلب كامل"[2].

وللتوضيح أكثر نستدل بمثال آخر

المثال 2:

"عمار: رجاء.. رجاء ..آه قتلتوها..إنكم بلا رحمة ولا شفقة..بنتي ..بنتي العزيزة..فإني لا أسعى غيرها في الدنيا..لماذا قتلتوها لماذا(يأخذ في المشي طولا وعرضا) بنتي ماتت (يرتمي عليها ثّم يخرج ويسمع طلق ناري)

حسني: لقد قتل نفسه..وهكذا انتهت هذه المأساة المؤلمة "[3].

نلمس مما استدلينا به من أمثلة سابقة من المسرحية أنّ المقطع الأول فيه محاولة إرضاء عمار لابنته وتخليصها من الغيرة والحقد الذي ينتابها أثناء رؤيتها لشافية،الأمر الذي أوصلها إلى حد

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،249.
[2] المرجع نفسه، ص،249.
[3] المرجع نفسه، ص،261.

التفكير في قتلها، فرجاء تحب كامل حبا شديدا وهذا ما دفع عمار إلى تحقيق حلمها بشتى الطرق، ويدل الحذف هنا على الصراع الذي تعيشه رجاء بداخلها وتخبؤه لكامل، وأيضا يدل على حيرة عمار فيما سيفعله لإرضاء ابنته المريضة التي لا يحب أن تغضب.

أما المقطع الثاني فقد احتوى على موت رجاء بعدما عرفت حقيقة أبيها الذي لا يسعى غيرها، وحزن عليها حزنا شديدا وهذا ما دفعه إلى قتل نفسه بعدما صار وحيدا، والحذف هنا جاء لدلالة على شدة معاناة رجاء وندم أبيها على ما فعله في ماضيه، وبموته انتهت المأساة .

ويعتبر الحذف تشكيل لغوي معاصر يستخدمه الكاتب للدلالة على أفكار غير مدركة لدى الشخصية بحيث لا يريد استرجاع أحداث سابقة وهذا بسبب عدم التكرار،كما أنّ الحذف في الإبداعات الأدبية يضفي لمسة جمالية وفنية عليها.وهو عبارة عن نقاط وترك فراغات،تهدف إلى إعطاء مكانة للقارئ في العمل الفني،وهذا لمساعدته على فهمه بطريقته الخاصة وباختلاف نظرة القراء لعمل المبدع تنتج لنا عمل فني جديد.

والأمثلة المستدل بها عن الحذف في النص الروائي والمسرحي،تقودنا إلى أنّ هناك عناصر يشترك فيها الحذف بينهم ويختلف ومنها:

-الحذف في الرواية متعلق بالسارد أو المؤلف،أما في المسرحية فهو مرتبط بالشخصية يقوم باختزال الأحداث بالنسبة للمسرحية فقد يوظف الكاتب أو السارد بتوسع وكثرة أمّا في الرواية فيكون في شكل حوارات قصيرة.

-الحذف سمة يوظفها الكاتب في العمل الأدبي لكي يسهل عليه عملية الإبداع ولكي لا يعيد ذكر كل التفاصيل، ويقتصد في الكلام والزمان"يلعب الحذف، إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته"[1] .

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص،156.

–الحذف يستخدم في كل من الرواية والمسرحية ليدل على سمات جمالية للنص الأدبي.

–يعتبر الحذف في كل من العملين الأدبيين الذين هما قيد دراستنا عن صراعات نفسية للشخصية ومنها " الصدمة ، الاستنكار ، المعاناة، الشقاء، البؤس"[1]

–يعد الحذف تقنية مهمّة من تقنيات الأسلوب الحواري.

ومما ذكر ماضيا في نقاط تلاقي واختلاف بين الحذف في الرواية والمسرحية نلحظ أنّه مرتبط بالسارد في الأولى وبالشخصية في الثانية، ففي الرواية السارد هو من يقوم بسرد الأحداث وهو من يتحكم في الشخصيات ويسيرها حسب طريقته، على عكس المسرحية التي تكون فيها الشخصية هي الأساس وبهذا فالحذف مرتبط أيما ارتباط بها.

كما أن الحذف له أهمية في "المسرحية والرواية"، ففي الرواية يختزل الأحداث لأن السارد يتوسع في سردها بكثرة على عكس المسرحية التي تقوم على الحوارات فهي مبتدأ الأحداث ونهايتها. كما أنّ توظيف الحذف في كل الأعمال الأدبية له دلالة جمالية في نظر المتلقي والمبدأ على حد سواء،وهو معبر عن الصراعات النفسية للشخصية.

وفي الأخير نخلص إلى أن الحذف تقنية من تقنيات الحوار، فقد استعمله الكتاب في كل من الرواية والمسرحية بهدف اقتصاد الكلام والزمن وهو عنصر لا بد منه، فتوظيف "كزافيه دومونتبان" للحذف في روايته "بائعة الخبز" و"أحمد رضا حوحو" في مسرحيته "بائعة الورد"كان يعبر عن كيفية تسريع الكاتب للأحداث الزمنية والقفز به بسرعة قاصدا إلغاء فترات زمنية طويلة، كما أن الحذف خاصية جوهرية في النحو ولبلاغة وهذه الخاصية تميزت بها كل الأعمال الأدبية فهي تختصر

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،147، 148.

الزمن وتوحي بقلة الكلام، وأهم وظيفة لها تشرك المتلقي أو القارئ في عملية الإبداع،كذلك يعد الحذف في هذه الحالة رسالة مضمرة من قبل الشخصية أثناء الحوار.

3-5-الفلاش باك:(الاسترجاع).

ورد مصطلح الفلاش باك في كثير من الأعمال الأدبية وخاصة في المدونتين اللتين هما قيد دراستنا، ونتطرق إلى تعريف هذا المصطلح وكيف عرّف عند بعض النقاد والباحثين ؟

وقد عرفه "فاتح عبد السلام" بأنّه:"عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه، ويصطلح على الارتجاع الفني اصطلاح "الحفظ خلفا"أو"الفلاش باك" وهو قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطراد يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[1]. وعلى هذا فإنّ الاسترجاع عند "فاتح عبد السلام" عملية مرتبطة بنفسية الشخصية، فهي التي تسمح باستحضار أحداث مرت عليها تسترجعها في الحاضر الذي تعيش فيه، وهو فل التسلسل الزمني للأحداث بحيث يرجع الكاتب إليها من أجل توضيح أمر معين.

ويعرف أيضا:"وعليه فالإرتداد هو استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر إذا تعد الذكريات بحساب الزمن من الماضي البعيد في اللحظة التي تستعاد فيها تسجيل في الذاكرة حالا شيء واضحا حسيا قد بعث من جديد"[2]. الملاحظ من خلال هذا التعريف أنّ الفلاش باك هو استرجاع أحداث الماضي في اللحظة الآنية وهو الرجوع بالذاكرة إلى الزمن الماضي البعيد.

[1] فاتح عبد السلام ،الحوار القصصي –تقنياته وعلاقاته السردية–ص،135.

[2] نبهان حسون السعدون، الحوار في قصص علي الفاهدي –دراسة تحليلية– مجلة كلية التربية الإسلامية، العدد26 شعبان 1430هـ، آب 2009م، ص،46.

وبهذا فإن التعريفين السابقين للفلاش باك لا يختلفان كثيرا فكلاهما يلتقيان بأنّه استرجاع لأحداث ماضية في زمن الحاضر ويستحضر بواسطة الذاكرة؛وهي الماهية والجوهر بالنسبة له.

هو تقنية من تقنيات الحوار الداخلي، ويصطلح عليه بالاسترجاع والفلاش باك ويتعلق بالشخصية وهي التي تستحضر أحداث ماضية عاشتها في فترة معينّة،ويعمل هذا الاسترجاع على تسليط الضوء على ماضي الشخصية السردية في إغفاله عن سرد بعض الأحداث وفي هذا السياق تتدخل الشخصية لتخبرنا عن كل تلك الأحداث التي أغفل عنها السارد بطريقة حوار مع ذاتها، كما أنّه يتواجد في المسرحية بدون تدخل الكاتب فيه فتقوم الشخصية باستحضار أحداث ماضية عن فترة حياتها بطريقة معينة تتناسب والموقف الذي هي فيه، فكيف وظف الاسترجاع الفني عند كل من "أحمد رضا حوحو" و"كزافيه دومونتبان "؟

ومن صور فلاش باك التي وجدناها في رواية "بائعة الخبز" نذكر منها الأمثلة الآتية:

"وسقطت ثلاث قنابل على المصحة النفسية التي بها جان فاحترق نصفها تقريبا؛ووقفت الأخيرة تنظر إلى النيران وهي تلتهم ما استطاعت عليه من المبنى ...وفجأة عاد لذاكرتها كل شيء، نفسها وابنها وزوجها والحريق الذي أتى على المصنع والذي بسببه هي الآن هنا"[1] . يتضح لنا في هذا المقطع أن الاسترجاع هو الطريقة التي استحضرت بها جان فورتييه ذاكرتها مجموعة من الأحداث التي مرّت بها، وهذا من خلال القصف الروسي على فرنسا واستهدف حتى المصحة التي كانت بها،فتشوه نصفها تقريبا وأثناء هذا راحت تنظر إلى النيران وتتذكر كل ما فات عليها من مصائب ومعاناة بداية بموت زوجها وصولا إلى الحريق الذي نشب في المصنع ودخولها السجن.

[1] كزافيه دومونتبان ، بائعة الخبز،66.

أما الفلاش باك في المسرحية وظفه الكاتب المسرحي بهدف تذكر الماضي وإحيائه في الحاضر ويظهر ذلك من خلال المقطع الآتي:

"الإمام: تعال ، اجلس هنا بقربي..استمع (يقرأ):وقعت البارحة جريمة خطيرة قرب قرية البدرية قامت بها يد أثيمة نفذتها بكل دقة وشجاعة حيث أشعلت النار في مصنع المهندس المشهور أحمد عبد الحق، الذي يقع خارج القرية على بعد ميلين منها، فالتهمت النيران المصنع بأكمله وقتل صاحب المصنع نفسه،كما لقي رئيس العمار عمار حتفه وهو يحاول إنقاذ صاحب المصنع من بين اللهيب. كانت تحرص المعمل في نفس الليلة امرأة اسمها عائشة عبد الباقي وجميع الأدلة تدل على أنها مرتكبة هذه الجريمة الشنيعة وذلك انتقاما من صاحب المعمل أحمد عبد الباقي الذي طردها من عملها في نفس اليوم، وقد فرت مع طفليها، والسلطة تبذل جهدها للقبض عليها ومعاقبتها.."[1].

جاء الاسترجاع الفني في المقطع هذا كي يعيد لنا الحادثة التي وقعت وهي حرق المصنع والمخلفات التي تركها من قتل ودمار،وهذا من خلال الموجود في المقال الذي راح الإمام يقرأه على مسامع حسني كل ما جرى في تلك الليلة الشنيعة، فبهذا راحت شخصية الإمام تسترجع أحداث مهمة وقعت "لجان فورتييه"، وهذه الوقائع تغاضى عنها الكاتب لتسترجعه لنا الشخصيات وبهذا فهو له ارتباط وثيق بالشخصية.

الفارق بين الفلاش باك في الرواية والمسرحية يقودنا إلى أن هناك أوجه التباين بينهما فما هي نقاط الاختلاف بينهما؟

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،240.

-تستخدم كل من الرواية والمسرحية تقنية الفلاش باك لاسترجاع أحداث الماضي في الزمن الحاضر.

-يكون الارتجاع الفني وسيلة سردية يعتمدها السارد في تقديم قصته.

-الفلاش باك في المسرحية مرتبط بالشخصية الحوارية.

-الفلاش باك وسيلة ذات ارتباط وثيق بالذاكرة .

-كما أننا وجدنا الارتجاع في المسرحية على شكل حوار خارجي، أمّا في الرواية حوار داخلي.

-يستخدم الاسترجاع في الأعمال الأدبية الفنية كتقنية مهمة ومساعدة في التقليص من عملية تكرار الأحداث التي تجعل من العمل الفني ممل.

ومن خلال هذه النقاط نلاحظ أن الاسترجاع الفني وسيلة يعتمد عليها الكاتب من أجل استحضار أحداث مضت بطرق مختلفة ففي الرواية له علاقة بالسارد على المسرحية يرتبط بالشخصية في حد ذاتها، كما أنّه يرتبط بالذاكرة فهي المنبر والنور الذي تنطلق منها هذه الاسترجاعات، ولا يمكن أن نعيد الحدث من غيرها فهي التي تخزنه، ويرجع إلى الذاكرة تتصادم الشخصية بموقف ما في حاضر يتشابه وما حدث لها في الماضي فيدفعها للتذكر.

وفي الأخير وجدنا أن الاسترجاع يطلق عليه كذلك "الفلاش باك أو الخطف خلفا"[1]. قد وظفه الكتاب كتقنية مساعدة في العمل الأدبي على حد من تكرار الأحداث بطريقة فنية وجمالية تميز كل عمل؛ فلا يمكن أن يكون مساعدا فقط بل هو أيضا ذو سمات جمالية. كما أنّه يوظف بقصد توضيح ملابسات موقف معين، وعند استعادة الذكريات الماضية وتمثل مظاهر إدراك الواقع لأنّ الأحداث تستجلب لتنشيط أحداث الحاضر.

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص،135.

4- الإيماءات في الرواية والمسرحية:

وتدرج الإيماءات ضمن الحوار غير لفظي،بحيث تكون بين شخصيتين أو أكثر ويعتمد على حركات الجسد وتغيرات الوجه التي يقوم بها الطرفين وتتمثل في حركات الرأس،العينين وغيرها، ومن الخطأ أن نعتبر الحوار من يقوم على الكلام فقط بل تصحبه مجموعة من الإشارات التي تعبر عن شيء داخلي تخفيه الشخصية في ذاتها.

تشكل هذه الإيماءات الجسمية بين الأطراف المتحدثة لغة غير كلامية نعيشها في يومياتنا نقوم بها بقصد أو بغير قصد.

كما أننا نجد الجاحظ قد أشار إلى حركات الجسد وهذا في قوله :"وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أوّلها اللّفظ، ثّم الإشارة، ثّم العقد، ثّم الخط ، ثّم الحال..."[1] .

وما نفهمه ويتضح لنا من قول الجاحظ هذا أنّ مدلول المعنى ينقسم إلى لغة منطوقة وغير منطوقة، وهذا ما قاده لتقسيمها إلى خمسة أشياء استهلها باللّفظ وختمها بالحال ، واللغة المنطوقة تتمثل فيما نستعمله من حياتنا اليومية من أصوات وكلمات، أمّا الغير منطوقة فهي ما يتمثل في حركات الجسد المتنوعة أو الإيماءات التي تصاحب الكلام.

يبين لنا الجاحظ أيضا في كتابه البيان والتبيين أهم أنواع الحركات الجسمية ، وأهم الأثر الذي تتركه على المواقف يقول:"فالإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين والحاجب، المنكب ،إذا تباعد الشخصان،وبالثوب وبالسيف...والإشارة واللّفظ شريكان، ونعم العون هي له،ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللّفظ وما تغني عن الخط"[2]. وما نفهمه من هذا التعريف يبين لنا

[1] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار مكتبة الهلال، م1 ، ص،82

[2] المرجع نفسه، ص،83.

هذا الكلام يبين لنا أهمية الحركات أو الإيماءات الجسدية في حياتنا اليومية فهي تختلف تارة تكون بالرأس وتارة أخرى باليد وغيرها، فحتى وإذا كانت مجمل حواراتنا كلامية إلا أنّه لا يمكن أن نفصل الإشارات عنها لأنّها مصاحبة وملازمة له،فإذا صعب الكلام على أحد الطرفين المتحاورين جاءت الحركات الجسمية لتحل محله وتسهل فهم وترجمة ما كان سيقوله المتحدث.

وذهب طلال الحديثي إلى أن لغة الجسد هي:"وتقوم لغة الجسد على أنماط سلوكية للاتصال غير المنطوق غير الملفوظ"[1].

حيث أكد لنا طلال من خلال هذا القول إنّ لغة الجسد أساسها النمط السلوكي الذي يحدثه الفرد أثناء تكلمه عن قصد أو غير قصد، فهي غير منطوقة لكنّها تأتي مصاحبة لكل ما هم منطوق،فحتى وإن كانت على هذا الأساس فإنها متولدة من نبع كلمات وحوارات كلامية لفظية.

كما ذكر أيضا على أنّه :"دراسة أو علم يبحث في العلاقة بين لغة حركات جسد الفرد مثل هز الكتف–وبين الاتصال بالآخرين (بالتراسل/التبليغ)"[2].

ومن هذا نلاحظ أنّه علم له بحث معمق فيما ينتجه الفرد أو الإنسان من إشارات مختلفة تتمثل في هز الرأس والكتف وغيرها وتأتي دائما أثناء اللغة اللفظية وتبحث لغة الجسد دائما في العلاقة المتواجدة بينهم.

كما أنّ في كتاب "علم الدلالة" أهم المؤثرات التي تؤثر على الكلام وهذا في القول:"معني الجملة لا يتحدد دائما وبشكل مطلق بمفرداتها ومعناها القواعدي فهناك مؤثرات خارج الجملة فقد تؤثر في معناها قليلا أو كثيرا...عندما يتكلم المروى قد يحرك يده أو يديه، يحرك رأسه ، أصابعه،عينيه،

[1] طلال سالم الحديثي ، لغة الجسد في التراث الشعبي، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013، ط1، 2014م–1435ه، ص،13.

[2] المرجع نفسه،ص،13.

وجسمه، هذه الحركات الجسمية المصاحبة للكلام قد تؤثر في معني الجملة أو بأخرى، بل في بعض الأحيان قد تناقض هذه الحركات معنى الجملة، ولكن كما ذكرت قد تفيد معنى مناقضا لمعنى الجملة"[1].

وما نفهمه من هذا الكلام أن الجملة المنطوقة لا تتعلق دائما بالمفردات وما يصاحبها من معنى، فهي مصحوبة دائما بتأثيرات خارجية عنها مثل الإشارات الجسدية المتنوعة ويكون لها دائما أثر على ما هو لفظي بطرق مختلفة ومتغيرة،كما أنّه ليس دائما تكون الجملة والكلام ذات توافق مع الإشارات الجسدية فربما تناقضها وتكون دالة على أشياء وأفكار الغير المنطوقة.

الواضح من خلال هذه التعريفات لحركات الجسد باختلاف أنواعها أنّها تصاحب الكلام اليومي وهي مرتبطة بالفرد من خلال الحوارات التي يقوم بها مع الآخر للتواصل ومن بين هذه الحركات التي ذكرها هؤلاء نذكر: حركة هز الرأس،وحركة العينين، فهي أيضا حوار ثان ولكنّه بطريقة صامتة، وسنولي في هذا البحث عناية أكثر بالشخصيات التي قامت بهذه الحركات وكيف أسهمت في تشكيل اللّغة الحوارية الثانية غير الملفوظة؟ في كل من رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان ومسرحية "بائعة الورد" لأحمد رضا حوحو، فما هي أهم هذه الأعضاء الجسدية؟

4-1-ملامح الوجه:

يعتبر من أهم أعضاء الإنسان وهو من الإيماءات التي تأتي مرادفة للكلام وهو يعبر عن شيء ما بداخل الذات الإنسانية لأنّه بمثابة الصورة العاكسة للإنسان كما أن لغته تكون غير لفظية وصامتة.

وهذا ما نجده في حكمة علي كرّم الله وجهه:" ما من رجل أضمر شرا إلاّ وظهر في فلتات لسانه وقسمات وجهه" وهذا ما يدل لنا أنّ كل ما يخفي في النفس يكشف عنه الوجه.

[1] محمد علي الخولي، علم الدلالة –علم المعنى–دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص،70.

كما أورد محمد علي الخولي في كتابه علم الدلالة تعبيرات وسمات الوجه، في قوله:"إنّ الوجه يبدي انفعالات متعددة في أثناء الكلام، ومن مثل الندم والسرور والحزن والأسف والخوف والعتاب واللّوم والتهديد والغضب والضعف"[1].

للوجه أهمية واضحة في إظهار الانفعالات المتنوعة في ثنايا الحديث المتمثلة في الحزن والأسى وغيرها من الصفات، ومن خلال هذا نتوصل إلى أنّ الوجه صورة الذات وما تخفيه فمهما حاول المرء أن يخفي حزنه وألمه لا يستطيع أن يتحكم فيما يظهر على وجهه من تعبيرات.

وسنتطرق إلى تمثيلات مختلفة تدل على هذه التعبيرات من الرواية والمسرحية، وبهذا فإنّ الوجه عنصر هام لا يمكن أن نستغني عنه في تفسير الحالة النفسية للشخصية،وسنبدأ أولا بالأمثلة المتواجدة في رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دومونتبان وتتمظهر فيما يلي:

المثال الأول:

"تبسمت المرأة بود وقالت وهي تناولها الإناء:

–سيغير الزمن من إحساسك هذا فليس من المعقول أن تبقي هكذا أرملة طوال الحياة "[2].نجد

أيضا:

"قاطعته بجبين مقطب:

لقد كان معي حق أني أسرعت كي لا أستمع إلى كلامك

–إنّ قلبي هو الذي يتحدث لا أنا..فكيف أسكته وهو لا يسعد إلاّ حين يكون بجوارك"[3] .

نستخرج مثال آخر

[1] محمد علي الخولي ،علم الدلالة، ص،70.

[2] كزافيه دومونتبان ، بائعة الخبز، ص،10.

[3] المصدر نفسه ، ص، 12، 13.

وهو:"وتوجه جارود إلى غرفته، وعقله يكاد ينفجر من التفكير إنّه يريد جان...ستكون بلا أي سند وأحوج ما تكون إليه..

وارتسمت على شفتيه بسمة ماكرة

أجل هكذا سيكون الوضع"[1].

تنوعت تعبيرات الوجه وأفعالها الدالة عليها مختلفة منها(تبسمت، بجبين مقطب،الحزن وغيرها...) ففي المثال الأوّل تمثلت في الابتسامة التي عبرت عن ود وتعاطف سيدة البقالة مع جان فورتييه وأعطتها الأمل بأنّ الزمن سيغير من كل إحساسها وبأنّها لا تستطيع أن تضل أرملة كل حياتها، فالبسمة دلت هنا على الود والتعاطف من طرف السيدة البائعة مع جان وأرادت أن ترفع من معنوياتها، وتمسح الحزن عن وجهها.

أمّا المقطع الثاني ليتضح لنا من خلاله حركة الجبين التي تدل على الغضب الشديد وكذلك على قنوطها، الذي كان ردة فعل من فورتييه أثناء سماعها لكلام جارود وراحت تلوم نفسها عندما توقفت وانتظرته،وراح جارود يبرر فعلته بحبه الشّديد لها ويعبر عما يختلج ذاته من عواطف، وبهذا فالجبين المقطب دليل على الغضب عند سماع شيء لا نرضي به.

نشاهد في المقطع الأخير وجود ابتسامة "جارود" الماكرة المستفزة وهذا لأنّه وصل إلى مراده وهو طرد جان من عملها،وبهذا تصبح بدون معيل فتقبل الزواج منه عندها، لتدل هنا الابتسامة على دهاء ومكر "جارود" الذي حاول بكل الطرق من أجل أن يجعل جان تقبل به زوجا.

وبهذا فإنّ هذه الحوارات المختلفة شملت تعبيرات عدّة للوجه فمثلا حركة الجبين المقطب وظفت بغرض التعبير عن الحالة النفسية للشخصية،وكذلك عن تحديها وعدم استسلامها للضغط الذي تخضع له، أما الابتسامة وظفت بدلالتين الأولى دلت على التعاطف والتخفيف من جهة ومن جهة

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبر، ص،21، 22.

ثانية للمكر والحيلة والدهاء،وبهذا نستنتج من خلال هذه الملامح التي ترسم على الوجه أشياء عديدة، فالسارد لم يصرح بكل هذه الأمور.

الحوار ميزة تميز الإنسان، ودائما ما يصحب هذه الحوارات تعبيرات وحركات تظهر على الوجه وأماكن أخرى في الجسد،ونحن في مسرحيتنا "بائعة الورد" سنستخرج أهم ملامح الوجه التي تتمظهر من خلال أفعال معينّة مثل" الحزن... وغيرها من الكلمات ومثلنا لها بالمقاطع الآتية:

"حسني:هذا صاحبنا قد حضر.

عمار:أرجوكم المعذرة أيها السادة ...إنكم لا تستطيعون أن تتصور التضحيات التي يقوم بها الإنسان حينما تكون له بنت واحدة،يحبها إلى حد العبادة "ضاحكا" وكيف حالك يا أستاذ لطفي؟ وأنت يا عزيزي حسني؟"[1].

ونجد كذلك:

"خذير: صباح الخير يا ابن، لقد استدعيتني، فأنت في حاجة إليّ، فماذا جرى فأنت مقطب الجبين،ولن تعلن إفلاسك على الأقل؟

لأني الآن فقط ابتدأت أتذوق الحياة ولا أفكر في الغد"[2].

وأيضا:

"رجاء: صباح الخير يا بابا

عمار:صباح الخير يا رجاء..مالك حزينة ..إنّك تعلمين أنّه من أجلك وحدك أتمسك بالحياة وأعمل دون راحة فقولي إذن ماذا جرى"[3].فالمقطع الأول كان فيه ضحك عمار،وهذا لأنّه قد حقق حلم ابنته الوحيدة المريضة التي يحبها كثيرا، فكأنّما ضحكه هنا وظف ليدل على راحته وبأنّه قدم عدّة

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،259.

[2] المرجع نفسه، ص، 250.

[3] المرجع نفسه، ص،249.

تضحيات لها فقط لغاية واحدة وهي راحتها، والضحكة هنا جاءت لتدل على الافتخار بالنفس لاستطاعته أن يكون سند ابنته ويحقق لها كل ما تتمناه، ومن جهة أخرى تدل على الفرح الذي يغمر عمار في أجمل يوم عند ابنته رجاء.

ويظهر في النموذج الثاني تقطب جبين عمار، وهذا لأنّه في حيرة من أمره كيف يستطيع أن يرضي ابنته رجاء ؟.

وفي المقطع الأخير تظهر ملامح وتعبيرات الحزن على وجه رجاء،وراجع هذا لحب كامل لغيرها بينما هي تحبه ولا تستطيع فعل شيء سوى المشاهدة والسكوت، فوظف هنا الحزن للدلالة على شدّة الحب وعن العواطف الوجدانية المتعلقة بنفسية رجاء، كما أن الحزن له دليل آخر وهو كثرة الألم وصعوبة الأمر. وبهذا فإنّ تعبيرات الوجه في مسرحية" بائعة الورد" متعلقة بالحوارات القائمة بين الشخصيات، فهي تبديها كردة فعل قد تكون واعية وقد لا تكون كذلك، لتفسر لنا العديد من المبهمات في حياة الشخصيات.

والواقع الذي لا بد أن نفهمه من خلال حركات الجسم التي تصاحب الكلام اللفظي، بأنّها تحمل دورا هاما في فهم المتلقي للكلام بطرق مختصرة لأنّه يلاحظ ويصغي للمتكلم الذي يبدي إشارات وتعبيرات مختلفة أثناء الكلام،فيؤول كل تلك الحركات بمعنى يفهمه،وهذا يعني أنّه إذا توقف الشخص عن الكلام لا ينقطع التعبير معه الاتصال فربما يكتفي المتحدث بالتواصل بالحركات أو الإشارات المختلفة،وفي هذا لا يمكن أن نتجاهل الدور المهم والبارز للوجه أو الرأس بصفة عامة لأنّه هو الأساس الذي تظهر عليه هذه التعبيرات، فالحزن والشوق والألم كلّها ملامح تظهر عليه.

4-2-حركة العينين.

ولحركة العين لغة خاصة بها، كلّما طرأت تغيرات حركتها من موقف إلى آخر،فإنّها تدل على معنى آخر معينا،ولها انفعالات مختلفة يقول الخولي:"وكثير من الانفعالات تظهر في العينين اللتين هما مرآة النفس"[1].

ويعتبران العينين هما الصورة العاكسة للنفس المتحدثة فكل ما يخبئ فيها يكشف في العين من خلال ما ترسمه من ردة فعل أثناء تعرضها لمواقف معينة مثل الحزن وغيرها من الأمور.

يقول "جوزيف ميسينجر":"علينا ألاّ ننسى أنّ النظر مباشرة في عيني الشخص الذي نحادثه إنّما من علامات الود والاحترام،أما تحويل النظر عن المحاور فهو من علامات المواربة ويدل على الرغبة في طمس الحقيقة أو إخفائها،والذي يبالغ في هذا السلوك أي عدم النظر إلى المحاور أثناء الحديث،فغالبا ما يكون من محترفي الكذب" [2] .

ويبين لنا جوزيف ما تدل عليه حركة العينين وأعطى للنظر مراتب وتفاسير مختلفة، حيث اعتبر أن النظر المباشر للشخص المتحدث يدل على الاحترام،على عكس تغير النظر إلى المحاور يفسر على أنّه كذب، وإخفاء للحقيقة والمبالغة في هذا الفعل يدل على إتقان الكذب.

فأثناء التكلم مع الشخص والنظر في عينيه فإنما يظهر هذا ماله علاقة بالسلوك الحسن، أما إذا فعلنا عكس ذلك فإنّه علامة من علامة من علامات الكذب، ويمكننا القول أن العينين هما الكاشف عن الانفعالات التي يحدثها الشخص أثناء التحاور.

ونعرج الآن إلى التمثيل لهذه الحركة من الرواية والمسرحية على حد سواء وهذا من أجل فهمها وإيضاحها بصورة أوضح.

وقد اشتمل الحوار في رواية" بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان على الكثير من الأفعال الكلامية وتتمظهر في الحوار الآتي:

---

[1] محمد علي الخولي ، علم الدلالة، ص، 70.

[2] جوزيف ميسينجر،المعاني الخفية-لحركات الجسد- تر:محمد حسين شمس الدين، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،ص،204، 205.

"ونظر في عينيها بما يحمل معنى كلامه، فعادت بالرفض.

لا أمل ياجارود فاحتد وصاح وهو يضرب الأرض بقدمه..."[1].

ومثال آخر:

"هل أنت الذي سمحت له بالانصراف

لم يجب ونظر بطرف عينيه إلى جان المضطربة

وكرر لابرو بغضب،فأجابه بتردد كلا "[2].

كذلك:

"وقالت جان بعين تترقرق:

لعن الله تلك الآلة التي انفجرت، فأودت بحياته وحولت حياتي إلى البؤس والشقاء"[3].

ونجد في هذه النماذج الحوارية توظيف لحركة العينين وهذا من خلال الأفعال الآتية:

(بعين، ترقرق، نظر، بطرف عينيه...)وغيرها من الأفعال. ففي المثال الأول دلت حركة العينين على الأمل الذي نفته له جان برفضها، فأثر فيه ردها وراح يقابله برد معاكس وبغضب، والعينين هنا دليل على السعي للحصول على شيء بكل أمل وهو قبوله الزواج منه.

أما المقطع الثاني ففيه حركة العينين تدل على البوح بشيء معين يخفيه جارود عن مديره لابرو عندما سأله إذا ما هو الذي قام بسماح لفانسان بالانصراف، فتردد جارود وحاول ينبه مديره من خلال نظرة عينيه أنّ جان فورتييه هي التي قامت بالفعل، وهذه الحركة الجسمانية لها دليل واحد وهو كتم الحقيقة ومحاولة إظهارها من خلال حركة العينين.

أما المقطع الثالث فاحتوى أيضا على حركة العينين التي تدل على الحزن والألم وهذا عندما تذكرت جان زوجها الذي توفي في حادث مريع، فراحت تعلن الآلة التي كانت السبب واعتبرتها من

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،ص، 14.

[2] المصدر نفسه، ص، 19.

[3] المصدر نفسه،ص، 19.

حولت حياتها إلى جحيم لا يطاق وما كان ترقرق عينا فورتييه أثناء الحديث إلاّ ردة فعل لما تعيشه من معاناة وحزن

وقد اشتملت هذه الأمثلة المستخرجة من الرواية على حركات مختلفة للعينين، تدل كل واحدة منها على شيء معين تعيشه الشخصية أو تخفيه بداخلها، وبهذا فإنّ حركة العين المصاحبة للحوار القائم بين الأشخاص فهو تعبير دائم عن الحالة النفسية للشخصية وما بداخلها من هواجس أو عواطف وغيرها.

وللحركات الجسدية أيضا مكانتها في مسرحية "بائعة الورد" لأحمد رضا حوحو حتى وإن كانت ليست موظفة بكثرة ولكنّها موجودة، وهذا من خلال تعبيرات العينين التي نجد منها النماذج الآتية:

النموذج الأول:

"فاطمة:نعم يا ابني..نعم خذ معك حصانك الجميل (يخرجان)(تعود فاطمة ولطفي حاملين الطعام، تجلس عائشة وطفلها إلى الأكل)

عائشة:شكرا يا سيدتي شكرا (تأخذ في البكاء)[1].

ونجد أيضا:" الإمام: هدئي نفسك يا بنتي، لقد أخطأت في فرارك من مركزك ،كان من الواجب أن تبقي هناك حتى إذا ما جاء البوليس وجدك حاضرة للإجابة عن أسئلته،ورد التهمة عن نفسك،

فرارك كان خطأ وليس بجريمة، فأنا لا أشك لحظة في براءتك، وإن كان هناك سلسلة من الأدلة تثبت اتهامك ولكن صوتك نظرتك ودموعك كلّها تدافع عنك وتدل على براءتك[2].

وكذلك نجد:

"عمار: خففي عن نفسك ولا دعي للبكاء، فأنت مصابة بمرض القلب حرم عليك الأطباء التأثر الشديد..فشافية جميلة لقد رأيتها.."[3]. والملاحظ من الأمثلة المأخوذة من المسرحية أن حركة العين دلت على أشياء مختلفة باختلاف الشخصية والمواقف التي هي بصدد التعرض لها، تجسدت تمثلت فيما يلي: "البكاء، نظرتك، وغيرها من الأفعال، ففي النموذج الأول نجد أن عائشة عند

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،239.

[2] المرجع نفسه، ص، 241.

[3] المرجع نفسه، ص، 249.

تأثرها بما فعلته فاطمة واستقبالها الجيد لها من طرفها وطرف الإمام جعلها تبكي متأثرة بهذا السلوك، وهنا دل البكاء على التأثر الشديد بما لقته من طيبة.

أما المقطع الثاني فقد احتوى أيضا على البكاء ونظرات عائشة التي راح يشهد لها الإمام بصدقها وهذا من خلال حديثه معها التي كانت تدل على براءتها من الجريمة التي أنسبت لها، وفرارها جعلها هي المتهم الوحيد في كل القضية، وبهذا فإن البكاء ونظرات عائشة أثناء حديثها مع الإمام تدل على قوة صدقها أمانة قولها

أما المقطع الأخير فقد ضم البكاء كذلك لكن بموقف مخالف، وهذا عندما راح عمار يخفف عن ابنته رجاء التي كانت تعبر عن ما يختلج وجدانها من حب ومشاعر صادقة لكامل الذي كان يحب شافية، وجاء بكاء عينيها كحركة دالة على تأثرها بما تشعر به.

وفي الأخير نستنتج أن حركة العينين من أهم الحركات الجسمية، التي تعكس لنا الصورة الحقيقية لشخصية المتحدثة وعن أهم تعبيرات الذات،وبهذا فالعينين هما أساس الوجه، ووظفه كل من الكاتب الروائي، والمسرحي بطرق ومواقف مختلفة، فأدت هذه الحركة في الرواية وظيفة مهمة ألاّ وهي الكشف عن أشياء مبهمة يتغاضى السارد عن كشفها، ونعرفها من خلال هذه الأجوبة غير اللفظية التي تغني عما هو لفظي في بعض الأحيان،وتعبر عن حالة الشخصية وما تعاني منه سواء وجدانيا أو نفسيا، وكان يكتفي الكاتب بتصرفات الشخصية من أجل إيصال المعلومة، كما نجده قد وظف في المسرحية وكان له ارتباط بالشخصية فكانت تتحاور وتصدر عنها حركات وتصرفات عن وعي أو بغير وعي منها وعلى هذا فإن هذه الحركات تؤثر في الحوار بطريقة أو بأخرى.

ومن خلال كل ما تطرقنا له سابقا عن الإشارات أو الإيماءات والتعبيرات الجسدية التي تصدر عن الشخصية أثناء الحوار سواء في"الرواية" أو "المسرحية" قادتنا إلى معرفة تباين بينهم وأهم النقاط التي تشترك فيها وتختلف هذه الإيماءات من الرواية والمسرحية ومن أهمها مايلي:

-الإشارات والتعبيرات المصاحبة للكلام أثناء الحوار يشير إليها السارد في الرواية فيتحكم فيها هو على عكس المسرحية التي تتحكم فيها الشخصية.

-الحركات في الرواية تدل على أمور لا يصرح بها السارد.

-الحركات الجسمية في المسرحية تصرح بها الشخصية بدلالاتها أثناء الحديث .

-المسرحية تظهر فيها هذه الحركات الجسمية في التمثيلات على خشبة المسرح وأمام الجمهور، بينما في الرواية فتبقى حبيسة السرد ولا تخرج من إطاره إلى الواقع.

-تكون هذه الحركات تفسيرا لكلام لا يقال ويخزن في الذات فيعبر عنه بحركات لا إرادية من طرف الشخصية.

-تصدر هذه الحركات الجسمية سواء في الرواية أو المسرحية أثناء الحوار المتبادل بين طرفين.

-هذه الحركات الجسمية تؤدي المعنى وتزيل الشك تجعل المستمع يصدق ما يقال له الحديث معه.

فهذه النقاط ترفع ستار الغموض الذي كان ينتابنا أثناء عملنا على هذه الإيماءات والتعبيرات المختلفة للشخصية في" الرواية" و"المسرحية"، فتوصلنا إلى أن ما يصدر عن الشخصية الروائية من حركات تكون بإشارة السارد إلى هذه الحركات فلا تخرج عن هذا الإطار المجرد، تعبير يشير إليه هذا السارد وهو الذي يتحكم فيه.

وفي نوعه على عكس المسرحية التي تكون تحت تصرف الشخصية هي التي تحدد الحركات الصادرة عنها.

كما أن هذه الإشارات تقودنا لفهم ومعرفة أشياء لا يصرح بها السارد أثناء حديث الشخصيات في الرواية وما تقوم به من إيماءات تجعلنا نفسر ونفهم ما تريد أن تقوله وما تخفيه هذه الشخصية من أشياء مبهمة، على خلاف المسرحية التي تصرح الشخصية بمدلولاتها المختلفة ولا تبقى شيئا لا يعرف فإذا قالت الشخصية أنها حزينة تكمل المناقشة في حوارات توصيلنا إلى سبب حزنها ومن أين كان سببه، كما لا بد أن نشير إلى أن الحركات تتجسد على خشبة المسرح في المسرحية ولا تبقى حبيسة السرد فقط مثلما نجد في الرواية.

ورغم نقاط الاختلاف بين الرواية والمسرحية إلاّ أن في كلتاهما تكون هذه الإيماءات ناتجة ونابعة من حوارات كلامية لأنّها تعبير قد يكون لا إراديا وعفويا من طرف الشخصيات في العملين

الأدبيين فتؤكد بها ما كانت تقوله وتعيشه بكلامها اللفظي،ويجعلها هذا تزيل الشك وتجعل الطرف الثاني يصدق كل ما تقوله.

وعليه فإنّ الإشارات الحركية والتعبيرية حتى وإن اختلفت بين العملين الأدبيين فإنّها تدلنا إلى المعنى نفسه وهو كلام غير لفظي وغير منطوق يصحب البوح به فيصدر في شكل ردات فعل حركية.

5- الصراع في الرواية والمسرحية.

يعد الصراع ظاهرة طبيعية في حياة الأفراد والمجتمعات على،سواء وهو من أهم المكونات الأساسية في العمل الأدبي المسرحي وهو المبدأ لأي عمل فني لما له من أهمية على سير الشخصية والمتلقي، وهذا الصراع يظهر من خلال التحاور بين الشخصية والأخرى أو داخل الشخصية في حد ذاتها.ومن هذا المنطلق نجد تعريفات جمة للصراع نذكر منها: جاء في لسان العرب لابن منظور:"صرع: الصرع، الطرح بالأرض ونصه بالتهذيب بالإنسان صارعه، فصرعه يصرعه صراعا، الفتح لتميم والكسر لقيس، عن يعقوب فهو مصروع وصريع والجمع صرعى والمصارعة والصراع"[1].

ويعرفه رشاد رشدي بأنّه :"الصراع قد يكون بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة"[2]. الواضح من خلال هذين التعرفين أن الصراع هو التخاصم وهو كذلك النزاع، المتواجد بين طرف وآخر، وقد يكون بفكرة في حد ذاتها وهذا التناقض بين الشخصيات هو ما يولد بما يسمى بالصراع.

[1] ابن منظور، لسان العرب،دار صادر، مج 8مادة (ص-ر-ع)،ص، 174.

[2] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، ص، 44.

وقد عرف أيضا على أنّه: "حالة انفعالية تتسم بالشعور بالحيرة والتردد والقلق والتوتر، تحدث للفرد عندما يتعرض لهدفين أو دافعين متعارضين لا يمكن إتباعهما أو تجنبهما "[1]. يتجلى لنا

من خلال هذا القول أن الصراع هو ذلك القلق والتوتر الذي يحدث للشخصية عندما تكون في تناقض مع شخصية أخرى

ومن هذه التعريفات نتوصل إلى أن الصراع يقوم على التناقض بين الأفكار فيحدث تصادم بين الشخصيات ويتكون لنا الصراع بأنواعه المختلفة وكل أنواعها.

5-1:أشكال الصراع.

نجد أن للصراع شكلان هما صراع داخلي وآخر خارجي وليتبين في قول رشاد رشدي:"الصراع يتوفر في العالم الخارجي، كما يتوفر داخل النفس الإنسانية؛ أي أنّه يكون صراع خارجا أو داخليا"[2].

يتبين لنا من خلال هذا الكلام أن الصراع قد يكون خارجيا بين شخصية وأخرى وبين طرف

وأخر، وقد يكون داخليا؛أي بين الشخصية وذاتها.

أ-الصراع الخارجي:

الصراع الخارجي هو ذلك التناقض والتباين المتواجدين بين شخصية وأخرى تناقضها في فكرة معينة،بحيث يختلف الطرفين في الأمر حتى يصعب على المتلقي إتباعها أو تجاهلها معا، وهذا يجعلنا نكتشف أهمّية الصراع في إبراز فكرة معينة وخاصة الخارجي.

ورواية "بائعة الخبز حوت على هذا الشكل من الصراع،فحاول الكاتب كزافيه دومونتبان من خلاله أن يبيّن لنا الفكرة التي يدور حولها هذا الصراع.ونلمس ذلك في المقطع الآتي:

[1] أحمد محمد الزعبي، الصراع النفسي والاجتماعي بالاكتئاب لدى عينة من الطلبة، جامعة دمشق في ضوء متغيري النوع والتخصص الدراسي، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية،مج 36، العدد5، 2014،ص،53.

[2] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية،ص،44.

"وجلست في غرفتها وقد أجهشت في البكاء، وجاءها جارود ليعرف نتيجة المقابلة وعلم منها ما حدث وقال:كنت أتوقع هذا ولقد حذرتك ألاّ تجادلي معه

لقد رفتني نهائيا.

–بالتأكيد لأنّك قد أثرت غضبه

وهل كنت تريد مني أن أسكت مقابل ثروته التي لا تستحق كل هذا، وصمت وراح يتطلع إليها كأنّه لا فائدة من الحديث فيما مضى..."[1].

هذا المقطع دل على الصراع الخارجي الذي تجسد في شخصية "جان فورتييه" التي كانت متخاصمة مع مديرها وعندما قدم "جارود" للومها تناقضت في الفكرة معه، فجان أثناء تحاورها مع السيد لابرو قام بطردها لما قامت به من أعمال، كما أن جاك كان قد حذرها من عدم التجادل مع معه لكنّها لم تسمع له،فالتحاور القائم بين جان "فورتييه" و"جارود" كان محله عدم سكوت جان على حقها وأنّها لن تقبل المهانة منه وهذا ما ولد الصراع الخارجي وهذا بسبب التوتر المتواجد في نفسية الشخصيتين.

وكذلك نجد في هذا المقطع صراع خارجي وهو:

"هل تنوين الرحيل حقا؟

أجل

–ربما يعطيك السيد لابرو مكافأة مالية

لا أريد صدقة منه

لا تعتبريها صدقة..بل تعويض للعمال الذين فصلهم...وفي الحقيقة أراك حاقدة عليه

وقالت بضيق وهي تلقي له بالمفتاح

اذهب إلى عملك"[2].

في هذا المقطع نلاحظ أنّ "جان فورتييه" تناقض "جارود" وتتنازع معه من كثرة قلقها فهي في حالة نفسية انفعالية ومتوترة تجاه "السيد لابرو"، وعندما راح "جارود" يقول لها أنّها ستحصل على تعويض رفضت واعتبرتها صدقة،ولم ترض بما يقوله لها "جارود" فتولد الصراع الخارجي من ذلك القلق والتوتر الحاصل بينهما.

---

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،27.

[2] المرجع نفسه، ص،32، 33.

وبهذا فإنّ الصراع الخارجي محور شخصان اثنان تنقضان في فكرة معينة ويصبح كل طرف يدافع على ما قاله، كما أن الصراع في الرواية أساسه الحوار كذلك.

كما نجد أن للصراع مكانة هامة في العمل المسرحي، فمسرحية أحمد رضا حوحو "بائعة الورد"حوت على الصراع الخارجي،ويتجلى ذلك في المقطع الآتي:

"كامل: الزواج

عمار: نعم الزواج الذي يعيد لرجاء الراحة والهدوء والسعادة ويعيد لها الصحة، أرجوك أن تفكر يا عزيزي كامل في الأمر، لقد عرضت عليك سابقا مشاركتي في ثروتي والآن أعطيك هذه الثروة كلها إذا أنقذت ابنتي أنا الغيرة تذهب بها إلى القبر، وإذا رفضت الزواج بها تموت ...

كن رحيما يا كامل أنقذ ابنتي الوحيدة أرجوك.

كامل: ولكن يا سيدي لا أستطيع أن أخون التي أحبّها..."[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع أن الحوار قائم بين عمار وكمال وكان عبارة عن صراع خارجي حول فكرة زواج كامل من ابنة عمار ولكن كامل كان يعارض هذا لأنّه يحب شافية ولا يقدر على خيانتها من أجل المال، ونكشف من هذا أن شخصية كامل تعارض عمار ولا ترضى بما تقوله.

ونجد أيضا:

"عائشة : هكذا تطردني؟بعد الأعمال التي قام بها زوجي في خدمتك، خدمك بكل شرف وذلة إلى أن مات في مصنعك وفي خدمتك، فكل هذا لا يهمك، تطردني فماذا يكون مصيري أنا وأولادي؟ هذا لا يهمك أيضا ولكن أعمالك هذه ستعود عليك بالشؤم يا سيدي.

أحمد: هل هذا تهديد منك؟

عائشة: لا فأنا لا أهدد أحدا إني أقبل البلاء الذي أصابني ضربة بعدة ضربة، إني لم أقم بواجبي وأستحق الطرد وسأغادر المعمل

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 254.

أحمد: إنك على خطأ يا ابنتي، فأنا لا أطردك ولكن ظهر لي أني أخطأت في تنصيبك في هذا العمل الذي هو لرجل ، ولم يكن لامرأة، ولكن لا تخافي يا سيدتي سأجد لك عملا مناسبا"[1].

نلاحظ من خلال هذا النموذج أن الصراع كان قائما بين عائشة والسيد أحمد صاحب المعمل، لنكشف من خلاله أن صاحب المصنع قد طرد عائشة من معمله ومن العمل الذي عينها فيه وهو يناسب رجل أكثر منها، وبسبب ما قامت به من خطأ جعلها تدخل مع السيد أحمد في نزاع، حتى انتهى الصراع بتقبل عائشة لأمر الواقع، ورضاها بمصيرها، ومحاولة السيد أحمد إقناعها بأنّه لم يطردها بل سيبحث لها عن عمل آخر، لكنّها لم تصدقه.

ب-الصراع الداخلي:

يرتبط هذا النوع من الصراع بالذات الإنسانية المفردة، ومعناها أن الشخصية الواحدة تعيش في صراع مع نفسها داخليا،وهذا يعني أن الذات تنقسم إلى قسمين متضادة وأخرى متعارضة، وهذا من أجل التعبير عن النفس والمعاناة التي تحملها، فالصراع الداخلي هو الكاشف الحقيقي عن مكنونات النفس كما أنّه يجعلنا نعرف الأمور التي غير واضحة في العمل الأدبي، كما أن هذا النوع يكون مرتبط بشخصية واحدة فقط.

وهذا يقودنا إلى التمثيل لهذا النوع من الصراع في رواية "بائعة الخبز" ومسرحية "بائعة الورد"، بحيث يعطي الصراع للعمل الأدبي صفات تميزه وتجعله يصبح مشوقا أكثر ونجد في الرؤواية عدّة تمثيلات له نذكر منها نحن النموذج الآتي:

أولا : "أوه أجل...في بورجوني بجواني

إنها تكلفك كثيرا

ثلاثين فرنك كل شهر

وتنهدت بحزن وأردفت:

كم أفتقد زوجي ؟ لو لم يكن قد مات لكان الآن..."[2].

يظهر لنا هذا الصراع من خلال حزن وتوتر وقلق جان فورتييه حينما وجدت نفسها تعيش وحيدة دون معيل لها بعدما مات زوجها وتركها تصارع مصاعب الحياة،كما أن تنهيداتها توحي لنا أن

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 235.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،ص،9.

الشخصية تعيش حالة بؤس ومعاناة وألم، وهذا ما جعلها تفكر بينها وبين نفسها كيف ستكون الحياة لو لم يمت زوجها؟ كانت ستعيش دون عذاب دون صراعات نفسية وهي تفكر دائما كيف تؤمن قوت يومها.

وكذلك نجد في المثال الآتي:

"وتوجه جارود إلى غرفته، وعقله ينفجر من التفكير، إنه يريد جان، ولو استطاع أن يخون لابرو ويظفر بأرباح الاختراع كله، فهذا هو الوقت المناسب الذي يتقدم فيه لجان..وتمنى أن يتم رفتها من العمل..وقتها يكون بلا سند وأحوج ما تكون إليه.."[1].

ويتضح جليا أن نوع الصراع داخلي حوار قائم بين الذات، أو بالأصح نقول إنّه صراع الأفكار، لأن جارود كان يفكر في فكرة ثّم ينتقل لغيرها يريد الزواج من "جان فورتييه" لكنّه لا يمتلك المال وهذا ما دفعه إلى التفكير مجددا كيف يختلس أموال "سيده لابرو" ويخونه، وهذا ما يجعله يحقق حلمه بالظفر بجان، ليتمنى طردها مكن العمل لتكون دون سند وتستند عليه، كما أن هذا الصراع تولد من الحياة النفسية المضطربة "لجارود" التي تفكر في أمور متشتتة.

والصراع الداخلي هو صراع الأفكار، وكذلك صراع الذات مع نفسها، فهو دائما يتعلق بالحالة النفسية للشخصية، ونحن من ذلك المنطلق نقوم بتفسير حسب ذلك قد تكون غاضبة متوترة حزينة وغيرها ، وهذا حسب المشكلة التي تفكر فيها الشخصية.

كما هناك صراع داخلي في النص الأدبي الروائي، هناك أيضا في العمل المسرحي لأنّه هو لب العمل الدرامي، فبه يصبح النص ذا بنية جمالية فنية مميزة، وسنمثل من مسرحية "بائعة الورد" بالأمثلة الآتية:

"خذير: ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة الذي مات منذ مدة، فهل بعث من جديد في وجه هذا الرجل الغني"[2].

يتمثل الصراع هنا في صراع الأفكار، وهذا عندما سمع خذير اسم ابن عمه الذي توفي منذ سنوات فدهش كيف لرجل ميت أن يعود للحياة من جديد؟ فراح يطرح على نفسه أسئلة بحيرة ويجيب نفسه في المرة الثانية، وحديثه مع باطنه بدهشة ونفسية حائرة ولد الصراع الداخلي.

---

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،21.

[2] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو،ص،244.

وبهذا فالصراع في المسرحية يكون مصاحبا لأفعال نفسية مختلفة الحيرة وغيرها لهذا يسمى بالصراع الداخلي، لأنّه على الدوام يخلق في نفسية الشخصية .

الصراع في الرواية والمسرحية يكون المدعم لتنمية الحدث وتطويره سواء في الرواية أو غيرها من الأعمال الأدبية، كما أنّه يتولد ويسود في نفسية الشخصية المتحدثة ليكشف لنا ما هو خفي فيهم من أمور.

5-2-أقسام الصراع:

قدمنا فيما سبق أن للصراع شكلين، هما صراع داخلي والآخر خارجي، وهذا يجعلنا نتحدث عن أقسام الصراع، التي هي تزيد من ترابط الأحداث وتمسكها.

أ-الصراع الساكن:

وفيه الشخصية لا نجد فيها أي صراع وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن الأحداث لا تتطور فيه، وهذا لأن الشخصيات تكون ساكنة عديمة الحركة ولا توجد الانفعالات التي تكون سائدة في المواقف،وهذا الصراع يؤثر سلبا على سير الأحداث، وفي كل من الرواية والمسرحية التي هي محور دراستنا، وجدنا أنّها تخلو من الصراع الساكن، فالأحداث في كلا من العملين الأدبيين كانت حيوية من خلال تفاعل الشخصيات فيما بينها، فهذا الصراع يتصف بالجمود والركود.

ب-الصراع الصاعد:

ورد في كتاب المسرحية نشأتها وأصولها وتاريخها، لعمر الدسوقي تعريفا للصراع الصاعد"ذلك الصراع الصاعد، الذي ينمو ويتطور ويشتد حتى تأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها"[1]

الصراع الصاعد من خلال هذا التعريف هو الذي يؤدي إلى تأزم الأحداث وتطويرها، وهذا هو محور الصراع الناجح،وهو التمسك بالرغبة مما يطور ويبرز الصراع.

الصراع الصاعد إذن هو الذي تعرف فيه الأحداث تطورا ملحوظا حتى نصل إلى أعلى مستوياتها لتصل إلى النهاية، ويقوم بين شخصيتين.

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة، ص،336.

لنعرج الآن على التمثيل من الرواية "بائعة الخبز" فهي أيضا قد حملت هذا النوع من الصراع الذي كان ينمو ويطور أحداث الرواية، ومن المقاطع التي تبرز الصراع نجد:

"لقد انتهى بي المطاف أن أكون رساما للآلات فقط، كيف هذا؟ لقد كنت من المتفوقين وكان يجب أن تأتي إلى قبل ذلك لأرى لك عملا يليق بمواهبك، وصمن جورج لحظة كأنّه يفكر في شيىء ثّم قال:

ما رأيك في أن تعمل من وشك الانتهاء لصنع آلات السكة الحديدية.

خفق قلب لوسيان طربا وقال:

هذه أقصى أمنياتي"[1]

وقع الصراع بين لوسيان وجورج، وهذا عندما علم جورج أن صديقه لم يحقق حلمه وهو الذي كان من المتفوقين، واكتفى بالقليل الذي وجده هو راض،جورج هنا كان يلوم في زميله لماذا لم يذهب له لمساعدته؟ وهذا ما وقع فعلا عندما وجد له لدى السكة الحديدية، ومن هنا فالصراع هنا تصاعد حتى وصل في الأخير إلى حل لهذا الصراع الذي كان قائما .

ونجد في مسرحية "بائعة الورد" لأحمد رضا حوحو اشتمالها على الصراع الصاعد ومن الأمثلة الدالة على ذلك نجد:

"بينما تجلس عائشة على المائدة للعشاء مع طفلها فجأة رعد وبرق وصوت يصيح

صوت آخر:النار..النار.

صوت آخر: فليأت واحد لإنقاذ ..فإنّ المصنع يلتهب

عمار: فليأت معي أحد لإنقاذ المعلم لأنّه داخل المعمل.."[2].

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،ص،73.

[2] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو،ص،237، 238.

هذا المقطع يبين أن الصراع الصاعد كان قائم حول سماع جان لأصوات مختلفة تتعالى في شكل صراعات ولم تعرف السبب،وبعدها أيقنت أنّ عمار فعل شيء بالمصنع بعدما رفضت الهروب معه.

فالصراع الصاعد هو من تعرف فيه الأحداث تطورا بحيث أنّها تصل إلى ذروتها فيه وبهذا فهو يجعل من القارئ يعيش الأحداث بتشويق.

ج- الصراع الذي يوشك على النهاية:

يكون هذا النوع من الصراع مصحوبا بعنصر التشويق والمتعة والإثارة لدى المتلقي، وهذا يحمس القارئ أكثر لمعرفة النهاية، فيكون لديه فضول ورغبة كبيرة لاكتشافها؛ أي أنّه يحاول دوما معرفة ما هي ظروف البطل وما يحصل لها؟ لأن المتلقي له مشاعر وأحاسيس كالحزن والدهشة.

ويظهر هذا في رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دومونتبان حيث سنمثل له منها بما يلي من الأمثلة:

المقطع الأول

"التفتت ماري إلى أبيها وقالت:

اطردها... سأستدعي الخدم..

قالت جان بهدوء:

لن يجرأ أن يفضح نفسه أمام أحد

قالت ماري بغضب:

ولماذا؟"[1] والملاحظ أن الصراع أوشك على نهايته وذلك من خلال مواجهة جان فورتييه لجارود أمام ابنته بالحقيقة، وهو راح يستنكر واحتدم الصراع بينما كل يدافع عن نفسه ويكذب الآخر حتى أوشك على نهايته.

نلمس نهاية هذا الصراع من خلال المقطع الآتي:

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 154، 155.

"وألقى القبض على جان وأفيد، وعادت جان إلى والدها، وإلى الحياة، وفي الصباح التالي وصل إلى لوسي خطاب لقد أسأت إليك..ولكن الله قد انتقم مني ..وأعاد الحق لأصحابه فأرجو أن تغفر لي وتصلي من أجلي..."[1]

لينتهي الصراع بين جان وجاك بتغلب الأولى وعودتها إلى حياتها الطبيعية أما الصراع الذي يوشك على النهاية ففي مسرحية "بائعة الورد" سنستدل بالأمثلة الآتية :

"لطفي: ما معنى هذا؟ إنّها الأم زينب بائعة الورد (يدخل عمار)

حسني: ما هذا يا السيد عبد المحسن، أيحلو لك ترك ضيوفك ينتظرونك

عائشة: تلتفت وترى عمار..يتبدلان نظرات حادة

عائشة: عمار وأخيرا

عمار: عمار؟ أي شيء هذا الاسم، إن هذه المرأة مجنونة.

عائشة: لكن كل الناس تعلم أن اسمي قدور عبد المحسن، فأنت مجنونة دون شك"[2]. والصراع هنا جاء بين الشخصية المحورية عائشة، وأهم شخصية مساعدة لها ألا وهي عمار، فواجهت عمار بكل الماضي وما فعله فيها،لكنّه استنكر ذلك وراح يكذبها، والصراع هنا جاء من أجل الكشف عن الحقيقة وبراءة جان فورتييه.

وانتهى هذا الصراع بموت عمار وانتهاء الشر، وهذا ما جاء في المقطع الآتي:

"حسني: لقد قتل نفسه...وهكذا انتهت القصة "[3].

إذا كل أنواع الصراع لها تأثير مهم وهام في العمل الأدبي، كما أنّها تسمح لأحداث التطور أكثر.

---

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 157.

[2] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 157.

[3] المرجع نفسه، ص، 261.

من خلال ما درسناه سابقا فإن الصراع هو أهم ميزة في العمل الفني،وسنتطرق إلى أهم المتناقضات بينهم –الرواية–والمسرحية–ونستنتج مما سبق أن الصراع المتواجد في النص الروائي ليس هو بالصراع المجسد في النص المسرحي، فهناك نقاط اختلاف وفروق بينهما ولكي نعرف هذا لا بد من استخلاص النقاط الآتية:

–الصراع في المسرحية يكون طول مسار الحوار، على عكس الرواية في أحداث معينة.

–في كل من الرواية والمسرحية يكون للصراع نهاية.

–في كل من الرواية والمسرحية يكون الصراع بين شخصية وأخرى، كما أنّه قد يكون بين الشخصية وذاتها فقط.

–الصراع في العمل الأدبي مرتبط بالحياة.

–الصراع في أغلب منهما يتجلي في الشخصيات.

وفي الأخير نستخلص أن الصراع عنصر مهم وأساسي في العمل الفني وهو ما يعطيه جمالية خاصة، فحتى إذا اختلف قليلا الصراع في الرواية والمسرحية إلى أن جوهره واحد،وهو تطوير الأحداث لتشويق القارئ.

6–الشخصيات وعلاقاتها بالحوار الذاتي في الرواية والمسرحية.

6–1– الحوار والتعريف بالشخصية.

"إن أول ما يهتم به الحوار المسرحي هو الكشف عن الشخصية ومراحلها التي تستمر بها والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها، فالحوار يجب أن يكشف للمتلقي عن الشخصية في أبعادها الثلاثة المادي، الاجتماعي، النفسي، حتى يدرك– المتلقي–من هي هذه الشخصية، وهذا لا يعني أن يقتصر الحوار على هذه الأبعاد فقط لكي يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد... حتى يدرك المتلقي ومن خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره ، كما أن التعريف بالشخصية عن طريق الحوار يجب أن يتم بطريقة غير مباشرة إلا

إذا تعمد الكاتب تقديمها بشكل مباشر، ومن جهة أخرى يجب أن يكون الحوار متوافقا والشخصية المسرحية، بحيث يجعلها تتحدث بلغة المجتمع التي تعيش فيه"[1]. وبهذا يمكنا الوصول إلى أن أسلوب الحوار هو الذي يكشف عن حالة الشخصية وهو الطريق الذي به تكتمل المسرحية، كما أنّه السبيل الوحيد الذي يوضح للمتلقي الشخصية في كل أبعادها، وهو لا يكتفي بهذه الأبعاد فحسب بل يؤدي بالكاتب إلى معرفة الشخصية وكل ما تقوم به من سلوك بطريقة غير مباشرة، إلا في حالة تعمد الكاتب طرحها في شكل مباشر، ويجب أن يكون هناك توافق بين الحوار والشخصية ويجعلها تتكلم بلغة المجتمع التي تتواجد فيه.

6-2-الشخصية:

وإذا قلنا عملا فنيا أدبيا نقول الشخصيات والمكان والزمان والأحداث المكونة لهولعل الشخصية هي أهم ركيزة تقوم عليها الرواية والمسرحية لأنّها محور كل شيء فيه ولمعرفة هذه الشخصية أكثر وعن كثب نتطرق إلى تعريفات مختلفة لها من أجل معرفة أهميتها وعلاقتها بالحوار الذاتي؟

تعرف في معجم المصطلحات الأدبية على أنّها :"مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة الشخص أو كائن حي،وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معان نوعية، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية..وكانت الشخصية صورة خاطفة أو تحليلا وصفيا لفضيلة أو رذيلة معينة كما تتمثل في شخص"[2].

الواضح من خلال هذا التعريف أن الشخصية هي مجموعة من الصفات والسمات التي تتكون من خلالها طبيعة الكائن العاقل، كما أنها تكون صورة عاكسة للقيمة الخلقية المتمثلة في الأخلاق الحميدة الفاضلة وضدها، وذات مكانة سامية في الرواية والمسرحية.

ونجد لها كذلك تعريف ثان عند محمد القاضي وهو "تمثل الشخصية مع الحدث، عمود الحكاية الفقري، لذلك تدرس في إطار الحكاية..تكون الشخصية نظاما ينشئه النص تدريجيا،لكنها لا تعد

[1] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي، لعز الدين جلاوجي، 34،35 .
[2] إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، ص،210، 211.

في بداية ظهورها هوية عامة فهي في البداية تشكل أو بنية عامة، وكلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية مركبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية،والمتلقي إذا يتلقى كماً غزيرا من خصائص الشخصية الدلالية، ينتقي ما يراه به أصلح فينسى بعضها وقد يضيف غيرها"[1].

فالشخصية إذن هي الركيزة والعمود الأساسي لأبنية الحكاية ولا يمكن أن تكون الحكاية والحدث دونها، فهي تنشئ داخل النص رويدا رويدا ثّم تتطور كلّما أضيفت لها خصائص تصبح معقدة دون فقدان أصالتها، والقارئ ينتقي ما يناسبه من هذه الخصائص المميزة للشخصية وما يعجبه فيها.

وكذلك حسن بحراوي يعرفها بأنها"الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية،يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك"[2].

وبهذا فالشخصية شيء مبتدع ومتخيل من طرف الروائي،وهي عبارة عن كلمات لا تتجاوز هذا الحد، ولهذا فهي مجرد خديعة أدبية فنية مبتكرة.

ومن هذه التعاريف للشخصية يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن أهم أنواعها التي يقوم عليها العمل الأدبي سواء في الرواية أو المسرحية وأي نوع يعطيه الكاتب أكثر اهتماما

ومن هنا ما هي أنواع الشخصية؟ وما هي أبعادها في العمل الفني؟

6-3-الوسائل (الطرائق)التي يعتمدها الكاتب في رسم شخصيته .

أ-وسائل مباشرة "الطريقة التحليلية": "فيها يرسم شخصياته من الخارج، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر، وكثيرا ما يعطينا رأيه فيها، صريحا دون التواء"[3]. ففي هذه الطريقة يحلل الكاتب شخصيته وكل ما تحمله من مشاعر

[1] محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات، ص،270، 1 27.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990 ،ص،213.

[3] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م، ص، 94.

أو أحاسيس وما هي أفكارها،كما أنه لا يتجاهل تصرفاتها بالتفسير والتعقيب عليها بكل صدق وكأنما هو من يتحكم في كل شيء بها.

ب-غير مباشرة "الطريقة التمثيلية":

فإنّه ينحي نفسه جانبا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة،وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها، عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها"[1]. فالشخصية في هذه الطريقة تخرج عن سيطرة الكاتب، وهي من تعبر عن ذاتها بطرق مختلفة، كما أننا قد نتعرف على بعض صفاتها من خلال كلام وحديث الشخصيات الأخرى عنها.

6-4-أنواع الشخصية.

الروائي أو الكاتب يسعى دوما وهو بصدد وضع الأسماء التي تناسب شخصياته أن تكون متناسقة ومنسجمة بحيث تجعل النص مميزا، وللشخصية وجودها وتحقيق ما كان منتظر منها في الساحة المقروئية، ومن هنا نعرف القصد وراء اختلاف أسماء الشخصيات في الرواية والمسرحية والأعمال الأدبية بصفة عامة فتكون أسماؤها مختارة من وراء خلفية معينة يمتلكها الكاتب، ونجد حسن بحراوي يشير إلى هذا في قوله:"ومن الواضح أنّه ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أس

أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلا أن يطلق عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ، المقدم، الخماس) أو يعينهم بألفاظ القرابة (الأب، العم، الجد) إلى آخره ...[2].

وبهذا فالشخصية تكون خاضعة لمتخيلة الكاتب فهو من يتحكم في كل صفاتها وأسماءها وكل شيء له علاقة بها، فهو يسمي شخصيته بما يراه مناسبا لها حتى باستطاعته أن يطلق عليها ألقابا مهنية، وهذا التقديم يقودنا إلى التطرق لأهم أنواع الشخصية؟كما أن هناك نوعين من الشخصية سنتطرق إليها:

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص، 94.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص، 247.

أ-الشخصية الثابتة:

لها تعاريف عديدة ومتنوعة ونحن نخص بالذكر بعض منها:

تعرف على أنّها:"تبنى فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة، أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تأخذ منها شيئا...والشخصيات الثابتة لها فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارئ، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير، ولا إلا فضل تحليل وبيان"[1].

ومن خلال هذا نلاحظ أن الشخصية الثابتة تلتزم بصفة واحدة طوال القصة سواء شريرة أو خيرة، كما أن كل الحوارات التي تجري لا تغير منها وليس لها فيها تأثير فتبقى هي نفسها من البداية إلى النهاية، كما أن جورها كبير ومهم عند المتلقي والمبدع على حد سواء وهذا لأنّها تساهم في تنمية الحوادث بشكل واضح ولا تحتاج إلى شيء من التفسير والتقديم حولها تكون واضحة.

وسنعرج على أهم الشخصيات الثابتة في المسرحية والرواية بحيث أننا سنبدأ بالشخصية المتواجدة في رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان وهي:

أ-أ- شخصية جارود:

شخصية مساعدة لتطوير الأحداث بالنسبة لشخصية جان فورتييه فمنذ بداية الرواية إلى نهايتها كانت شخصية متقلبة المزاج والتفكير تارة تكون محبّة لجان وحاول جاهدا للوصول إليها والزواج منها، فكان يتغير كلما قابلته بالرفض"قالت بحدة خالصة:

-سيد جاك..رجاء ...لا تتحدث هكذا مرة أخرى..هذا يؤلمني بشدة

-وأنا أتألم أكثر منك...لماذا تفعلين بي هذا يا جان؟ أنا أحبّك وأنت تعرفين هذا جيدا ولم يكن"[2].

وفي هذا نعرف مدى حب جارود لجان، وهذا الحب أوصله إلى درجة إحداث المشكلات لها من أجل طردها من المصنع حتى تبقى بدون معيل وتقبل الزواج منه "اقترب جارود من أحد العمال المسنين وقال له :

-فانسان ..لقد التقيت ابنك قبل قليل

قال العجوز بقلق:

---

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص،99.

[2] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص،12.

ما الذي قاله لك عن زوجتي؟هل زادت حالتها سوءا"[1]. من هدا المنطلق استطاع جارود ألف كذبة لسيده فانسان محاولا تشويش ذهنه حتى يذهب لبيته وهذا ما حدث حينما سمحت جان له بذلك وهذا الأمر غير مسموح به، فساهم في طرد فورتييه من العمل كبوابة لهدفه الشخصي والقطع برزقها ورزق أولادها حتى تتزوجه وطردت من عملها "هذا إلى جانب ما قمت به مع فانسان...الأمر الذي أكد لي أنّك غير صالحة لهذا العمل"[2] .بالإضافة إلى الحدث المحوري والأساسي في الرواية وهي حرق المصنع من طرف جارود وقتله السيد لابرو "وفي طريقه للهروب لقي آخر من يريد لقاءه ..السيد لابرو ولم يكن هناك مجال للتراجع بسرعة أخرج من جيبه إحدى الأدوات التي عالج بها القفل..وهجم على السيد الغاضب الملتاع الذي لا يفهم ما الذي يحدث، وغرس الأداة في قلبه تماما"[3] .

وأوهم الحاضرين بأنه حاول إنقاذه ومات جراء ذلك ليروه الرجل المغامر والشهم، وهرب إلى أمريكا منتحل شخصية بول هرمان واسمه وهناك كون حياته واستقر بمساعدة أكبر رجال الأعمال في أمريكا ألا وهو" مورتيمر" وترك كل التهم تلتصق بجان فورتييه، ليعود بعد سنوات لفرنسا وهناك تكشف حقيقته ويدخل السجن ولهذا يمكننا أن نعتبر شخصية جارود شخصية مساعدة للشخصية البطلة. وبهذا فإن شخصية جارود متغيرة المزاج معقدة ليس لها وضع تستقر عليه، تفعل الشر وكان يسهم بشدة في صنع الحدث وتطويره والقصة تدور حوله وحول جان فورتييه لذلك لا يمكن للكاتب الاستغناء عنه لأهميته، وشخصيته هنا ترمز للحقد والكره وحب الذات وهو رمز للقسوة والظلم، عنوانه اللامبالاة والنظر إلى المستقبل بنظرة مشوقة رغم كل ما فعله.

وسنمثل الآن لنوع هذه الشخصية –الثابتة– من مسرحية بائعة الورد لأحمد رضا حوحو ألا وهي:

أ–ب–شخصية عمار:

وهي شخصية كما هو واضح في النص المسرحي تحمل كل أنواع الصفات السيئة من كذب، وظلم، خداع، كما أنه يحب عائشة"عمار:وهل أستطيع أن أفرض على قلبي السكوت فإن هذا فوق طاقتي.

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص، 18.

[2] المصدر نفسه، ص،22.

[3] المصدر نفسه، ص، 38.

عائشة: إني أحبك كثيرا، ويجب أن تتعودي سماع عبارات حبي وشكوى قلبي"[1] .

ومن هنا يتبين لنا حبه الشديد لها حب الجنون لكن سرعان ما يتحول حبه لها إلى انتقام وهذا أثناء حرقه المصنع عندما رفضت عائشة الهروب معه بعد سرقته لمديره الذي أمنه على سرّه، فلا بد أنه كان يشعر ويحس بأنه أقل أهمية وهذا الشعور هو الذي ولد فيه الحقد والانتقام، فكأنما هو يعاني من اضطرابات نفسية تجعله في كل مرة بوجه ومواصفات، ونجده أنه بعد كل ما قام به انتحل شخصية قدور عبد المحسن للهروب من واقعه"عمار: أريد حجرة يا سيدي .

صاحب الفندق:أي اسم من فضلك؟

عمار: قدور عبد المحسن"[2].هذا من أجل الهروب من كل ما فعله حيث جعل عائشة تعيش أسوأ كابوس في حياتها بعدما فعل ما فعل وأظهر للناس أنه مات كالبطل أثناء إنقاذ سيده فالتقى أثناء هروبه بأموال واختراع سيده الذي اغتاله برجل أعمال وصاحب أموال يدعى ميسيو شميث فأصبح شريكان وأوى شميث عمار وزوجته ابنته وأصبح صاحب أموال كثيرة وذو قيمة وصاحب احترام، ليعود بعد سنوات إلى مكانه السابق الذي كان يقطن فيه وهذا من أجل إرضاء ابنته المريضة رجاء لينته أمره بقتل نفسه عندما واجهته عائشة بالحقيقة.

وما هذه الشخصيات إلا دليلا على كل الصفات الشريرة التي ذكرناها سابقا، كما أنها شخصية ساهمت بشكل واضح في تنمية أحداث المسرحية من خلال ما تقوم به من أفعال لعائشة.

وفي الأخير الثابتة أو الثانوية لها دور بارز في العمل الأدبي فلا يمكن أن نجد عملا بشخصية واحدة بطلة فهذا لا يمكن لأنّ الشخصيات الأخرى تكون السبب في تنمية الحدث وتطويره وهي التي تجعل الشخصية البطلة تعيش في صراعات ومشاكل عدّة مختلفة ومصاعب ومشاكل في حياتها، وهنا يبرز دور هذه الشخصية فهي المفعلة الأحداث التي تجري في العمل الفني، كما أننا نلمس أنها تبقى على نفس صفاتها التي تبدأ بها فلا تتأثر بشيء.

ب-الشخصية النامية:

وهي"التي تنكشف لنا تدريجيا خلال القصة، وتتطور بتطور أحداث القصة، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق...فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد، أو بصفة لا نعرفها فيها، فمعنى ذلك أنّها ثابتة، أما إذا

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،233.

[2] المرجع نفسه، ص، 244.

فاجأتنا ولم تقنعنا بصدق الانبعاث، في هذا العمل المفاجئ، فمعنى ذلك أنّها شخصيات ثابتة تسعى لأن تكون نامية"[1].

وبهذا فالشخصية النامية هي التي نتعرف عليها تدريجيا من خلال عمل المبدع وكلما تطورت أحداث القصة تطورت هي معها وقد يكون هذا التطور ظاهريا وأحيانا العكس، فالشخصية في بداية العمل الأدبي تكون بسيطة ثّم تتغير من حدث لآخر، ودائما ما يكون لهذا التغير والتطور نهاية سواء بالغلبة أو الإخفاق، كما أنها شخصية قائمة على عنصر المفاجأة دائما وإذا لم تكن كذلك فهي ليست نامية بل ثابتة تسعي للوصول إلى أن تكون نامية.

فالشخصية النامية لا يمكن أ، يكون عمل روائي أو مسرحي بدونها فدائما ما نجدها حاضرة وبارزة نعرفها من خلال المعاناة التي تعيشها، وبهذا سنمثل لأهم شخصية نامية في رواية "بائعة الخبز"وهي:

ب –أ–شخصية جان فورتييه:

هي الشخصية الرئيسية في الرواية، والتى تدور حولها أغلب الأحداث فهي تعتبر محورية لكل هذا، فتبدأ الرواية بها لتصف لنا ملامحها وحالتها النفسية بعد وفاة زوجها بيير فورتييه وكيف توفي في حادث وقع في المصنع لتبدأ معانتها من تلك اللحظة التي غادرها زوجها"لعن الله تلك الآلة التي انفجرت فأودت بحياته وحولت حياتي إلى البؤس والشقاء"[2]. كما أن المدير عينها كبوابة للمصنع وسمح لها بالعيش هناك "ومع هذا فأنا أعيش في ذلك المكان المشؤوم، ولو لا طفلي لما قبلت بالعيش هناك أبدا"[3]. وكان جارود يضايقها في كل زاوية يراها فيها ويعترف لها بحبه لها وسعى جاهدا لإقناعها بالزواج، فسبب لها مشاكل عديدة من أهمها حرقه للمصنع بعدما رفضت الهروب معه وخيانة من أعالها ومد لها يد المساعدة "لابرو" وعندما أيقن جارود أن رسالته ستكون دليلا ضده هب كالوحش حرق وقتل ثم هرب تاركا الناس وراءه يعتقدون أنه مات في سبيل إنقاذ سيده، لتبدأ مع هذا الحريق المعاناة الحقيقية لجان فورتييه لأنّ فرارها من المصنع كان ضدها وأكد عليه التهمة أنها من قامت بكل تلك الأفعال"...وبسرعة أدركت أن التهمة ستلتصق بها"[4].

---

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص، 99، 100.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،9.

[3] المصدر نفسه، ص، 9.

[4] المصدر نفسه، ص،9.

لتدخل فعلا السجن وتترك وراءها ولديها ضحية من غدر بها، ومن الصدمة تدخل في حالة جنون وتعود كل ما فات حياتها كشريط ذكريات قاسي، وأول ما فعلته هروبه من السجن لتنتقم من جارود وتجتمع مع أولادها وهذا بمساعدة المصور كاستل وهذا ما حدث فعلا.

فشخصية جان هنا بطلة بامتياز، لأنّها كانت محور كل الأحداث التي حدثت في الرواية بداية من موت زوجها وصولا إلى تبرئة نفسها من تهمة حرق المصنع وقتل السيد لابرو، فإذا هي دليل للمعاناة والألم الذي عاشته في حياتها وكذلك هي رمز للصبر في وجه المصاعب التي لاقتها وعنوان للإخلاص والوفاء لزوجها الذي تحبه حبا لا يوصف.

ومن خلال تحليلنا للشخصية يبدو أن الكاتب أعطى أهمية كبيرة لها بتجربته الذاتية وشعورها الخاص، وكذلك من خلال الحوارات الهامة التي قام بعرضه السارد فقد اخترعها من الواقع وأجرى عليها بعض التعديلات من تحوير وتغير لتبدو لنا خلقا جديدا، وبهذا نجد أن كزافيه دومونتبان قد رسم شخصية جان فورتييه برسم يليق بها، فجعل الرواية تدور حولها، وكان هذا الوصف يخدم أسلوب الشخصية المكافحة والمحاربة من أجل البقاء وإظهار العدالة والمعاناة التي تعرضت لها وليس بأوصاف أخرى.

لنمثل الآن لأهم الشخصيات التي جعلها أحمد رضا حوحو تعيش المأساة والآلام المختلفة في مسرحية "بائعة الورد" وهذه الصفات سوى صفات الشخصية البطلة ألا وهي:

ب-ب-شخصية عائشة:

بوابة مات زوجها وسعت جاهدة لتعيل أبناءها، وهي فتاة شابة لها طفلين، مليئة بالحب والعطف والحزن، عملت في البداية مع السيد أحمد، لكن فيما بعد تغيرت الأمور وطردت

من المصنع لعدة أسباب دبرت لها في الخفاء من طرف عمار وغيره، وقبل مغادرتها المصنع قام عمار بحرقه وفرت هي هاربة من كثرة الصدمة، لتجد نفسها هي المتهم الوحيد بعدما أعلنت الجرائد موت عمار في نهاية البطل الذي سعى لإنقاذ معلمه ومدير مصنعه، لتجدها الشرطة مختبئة في دار الإمام وأخذتها إلى السجن وتركت وراءها ابنها في رعاية الإمام وزوجته، لتدخل السجن لسنوات طويلة عاشت فيها الويل والألم واحترق قلبها على أولادها، وختمت الأحداث بهروبها من السجن لتنتقم لنفسها وتبحث 'ن أولادها في نفس الوقت واختفت تحت اسم مستعار هو بائعة الورد ولقد وصلت إلى ما تريده بمساعدة حسنى لها كما أن طيبة قلبها جعلتها تستغل من طرف عمار

بحيله ودهائه "عائشة: نعم يا سيدي ولكن تضعضع قلبي أمام توسلاته فأنا خالفت النظام لأنّ هذا العامل المسكين كان يتألم من شدة الحيرة على زوجته المريضة "[1].

نجد أن الشخصية فيها هذا المقام عبرت عن نفسها، من خلال ما تحمله من مواصفات، كالتعاطف مع الآخرين وإتباع سياسة التفكير فيهم أكثر من ذاتها هي، وهذه المواصفات إن دلت على شيء تدل على الطيبة والخير الذي يكمن داخل هذه الشخصية، كما أنه كان يسيطر عليها الخوف والقلق الدائم "إلهي إني خائفة"[2].رغم خوفها مما سيفعله عمار إلا أنها بقيت شخصية قوية في غضون كل تهديداته لها "أنتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا، وإذا رفضت فإني قادر على القيام بعمل فضيع وإلى اللقاء يا عزيزتي عائشة"[3]. ولم تخضع لكل ما قاله وبقيت صامدة إلى أن وقعت الفاجعة فحملت طفلها وهربت إلى أين لا تعرف؟

ويمكنا القول أن عائشة مرت بأيام وسنوات عصيبة لا تنسى لحظاتها إلى درجة يمكننا القول من خلالها أنها تصارعت مع الحياة من أجل كرامتها، والعودة إلى طفليها، فكل ما وقع لها جعلها أكثر قوة وإصرار على العودة من أجل الانتقام لذاتها ولكل من عان من عمار فكان لها عقل حكيم لا يفعل ما يحلو له بل يدرس كل شيء بدقة، فكانت شخصية يحبها الجميع ويؤمن ببراءتها، وتتعامل مع غيرها برحمة ولين وفي الأخير نقول أن الشخصية عنصر مهم سواء في "الرواية" أو "المسرحية " ولا يمكن الاستغناء عنها فهي من تعبر وهي من تأخذنا إلى أماكن وأزمنة لا نعرفها ، كما أنها قد تكون مأخوذة من الواقع وقد تكون مجرد تخيلية

وتطرقنا إلى أهم الشخصيات في رواية "بائعة الخبز"ومسرحية "بائعة الورد"يجعلنا نبحث في أهم النقاط التي يشتركون فيها ويختلفون منها:

-الشخصيات في المسرحية تكون حقيقية ترى من طرف المشاهد على عكس الرواية التي تبقى حبيسة العمل الأدبي.

-الشخصيات في الرواية يتحكم في صفاتها وأفعالها السارد بينما في المسرحية لا يتدخل فيها الكاتب وهي من تعبر عن ذاتها.

---

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 235.

[2] المرجع نفسه، ص، 237.

[3] المرجع نفسه، ص،237.

–الشخصيات في المسرحية نجدها دائما قائمة على الحوار بينها، عكس الرواية التي ليس بالضرورة أن نجده.يقول مورجان: "يستطيع الروائي أن يحذف الحوار حذفا تاما،أو يستخدمه إن شاء من حين إلى آخر فقط"[1]الشخصيات سواء في الرواية أو المسرحية تؤدي وظيفة واحدة وهي التعبير عن فكرة معينة والدفاع عنها بطرق مختلفة.

–الشخصيات في المسرحية هي من تجعل الأحداث تتطور وهي التي تقوم عليها المسرحية ومن دونها لا يمكن أن نسميها مسرحية.

–الشخصيات من خلال الرواية تتطور دائما من خلال الأحداث، فالأحداث هي من تتحكم فيها، بينما في المسرحية هي من تتحكم في سير الأحداث بما يناسبها

–وبهذا فإن الشخصيات بين الرواية والمسرحية تتميز بأشياء من عمل لآخر، ففي الرواية للسارد دور مهم في تكوين صفات الشخصية على عكس المسرحية التي تكون نفسها بنفسها كما أنها هي التي تتحكم في الأحداث لأنها البداية والمنتهى لها،كما نجد أن طبيعة نفسية الشخصية تنسجم والحدث ونلاحظ هذا في قول حسن بحراوي: "أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية"[2]

كما أن الشخصيات في الرواية تبقى حبيسة العمل السردي في حين أن المسرحية عمل تمثيلي يمكن مشاهدتها من طرف المتلقي وهي قائمة على صراعات مختلفة، في حين أننا نلاحظ في الرواية تطور الشخصية بتطور الحدث فيها.

ورغم نقاط الاختلاف بينهما إلا أنهما يتفقان في سمة جوهرية ومهمة وهي إيصال العبرة والحكمة لكل قارئ يقرأ ويشاهد العملين، فهدفها دائما معالجة قضايا معينة من المجتمع وإيصال الفكرة للمتلقي والمشاهد رغم اختلاف طرقهم، وإعطاء الحلول المناسبة لكل قضية معالجة فيهم.

الشخصية إذن عنصر لابد منه في الأدب والفن الأدبي ولا يمكن للكاتب أن يستغني عنها حتى وإن لم تلق الاهتمام اللازم من طرف النقاد من أجل تطويرها إلا أنها العمود الفقري الذي تقوم عليه الرواية والمسرحية معا، فلا يمكننا أن نتصورهما بدون شخصيات لأنّ هذا بالأساس مستحيل الحدوث.

7–الحوار الذاتي وعلاقته بالشخصية في الرواية والمسرحية :

[1] تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2010، ص،242.

[2] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص، 211.

إن الحوار الذاتي هو تلك الكلمات الخاصة التي تتحدث بها الشخصية مع نفسها دون أن يتدخل بينهما أحد من الشخصيات الأخرى ، وهذا يجعلنا نتأكد أن الحوار الذاتي والشخصية لا يمكن فصلهما عن بعض مهما كان، فإذا كان الحوار الخارجي يعمل على شخصيتين أو أكثر فهذا على عكسه تماما. فما هي علاقة الحوار الذاتي بالشخصية؟

–الحوار الذاتي في الرواية أو المسرحية يعبر عن ماهية الصراع المحتدم في أعماق الشخصية من خلال تنوع أنواعه التي تخدم الشخصية مثل: المونولوج، مناجاة النفس، تيار الوعي... وغيرها، فعلاقة الحوار الذاتي بالشخصية إذن علاقة تكامل لأنّه يعتبر تكامل لأنّه يعتبر المتنفس بالنسبة لها عندما لا تستطيع الكلام بصوت عال مسموع.

–قائم الحوار الداخلي على شخصية واحدة لا أكثر فهو يرتبط بها. وبهذا هو ذات عناية أدق، بباطن الشخصية لهذا فهو يعتني بها في حد ذاتها دون غيرها، وهذا لأنّها عندما تتحدث بداخلها تطلعنا عن أمور تغافل عنها السارد أو الكاتب.

–في المسرحية له علاقة بالشخصية لأنّه يعرض السرد طويل الذي يلجأ له الكاتب في حالات مماثلة، إذ يعتبر الاختصار الصحيح لعملية سرد مكثفة وطويلة موظفة في الرواية وهذا ما نجده في قول مورجان:"يتجنب الروائي الحكيم في كثير من الأحيان استعمال الحوار في مناسبات يضطر الكاتب المسرحي إلى استعماله فيها، لأنّه لا يمتلك بديلا منه"[1]

– الحوار بنوعيه يؤصل في حدث الشخصيات، وهذا من خلال إيصاله بكل الجزئيات الضرورية التي تكون الحدث ومن أهمها الشخصية بنمط الحوار بنوعيه، فالحوار جاء ليكمل الشخصية ويفصلها بأدق التفاصيل.

–الحوار الذاتي هو المعبر الوحيد عن طبيعة الشخصية، ومن وحي طرفها القاهرة إذ تقودنا الشخصية من خلال الحوار الذاتي إلى العقدة سواء النفسية أو غيرها، كما انه يخوض في أعماق الذات ويتوغل فيها.

–كما أننا نلاحظ أن دور الحوار الداخلي مع الشخصية قصير نوعا ما مقارنة بالحوار الخارجي، ومن هنا نكتشف أن الذاتي لا يمكن أن يجعل القارئ والمتلقي والمشاهد يستقبلون العمل بعنصر التشويق ، وهذا راجع لان الحوار الداخلي هدفه واحد من خلال ارتباطه بشخصية معينة ألا وهي الكشف عن همومها وآلامها ومعاناتها وكل ما يغوص في الذات.

[1] تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ص،243.

-كما أننا مهما تحدثنا عن علاقة الحوار الذاتي والشخصية لا نصل إلى مدى ترابطها وتداخلها،ولكن رغم الدور المهم له إلا أن الحوار الخارجي هو الذي يكسب سواء الرواية أو المسرحية شكلها المعروف،يمكن الاستغناء الذاتي ولا نستطيع الخروج من رحم الحوار بصفة عامة وهذا لأنّه هو الأساس.

ومن خلال كل هذا فإن علاقة الحوار الذاتي بالشخصية علاقة تكامل، والشخصية فهي تأخذه كمعبر ومريح للنفس، وهذا لأنّه يجعله يكشف عن كل ما في قلبه من غم وضيق وهم ومعاناة فحتى وإن تحدث مع نفسه فقط ولم يسمعه أحد سيتكلم ويشتكي نفسه لنفسه، في النهاية سيرتاح من كل الذي كان يحمله بداخله."فافتر ثغره عن بسمة شيطانية وغمغم:الآن أصبحت بين يدي يا جاك جارود"[1]

-يكون الحوار الذاتي في العمل الأدبي مرتبط بالتغيرات التي تطرأ على الوجه"كالغضب، القلق، الحزن..."لأنّه يريحها مما هي فيه فنقول إذن الشخصية تأخذ الحوار الداخلي كمتنفس من كل الأمور التي تعرقل حياتها.

ولعل الجميل في الحوار الذاتي هو أنّه يطلعنا دائما على أسرار الشخصية وما يحمله دماغها،وهذا يجعله أقرب إلى المتلقي وكأنما يجعلها تشتكي مشاكلها للمتلقي بطريقة غير مباشرة، حتى تزيل الغموض حولها.

-نحن في حياتنا نعيش ويومياتنا ما نعيشه عبارة عن أفكار وصور ومشاعر تجول بخاطرنا، وفي فترة معينة نبدأ في تذكر كل ما يؤلمنا بفعل مقصود أو غير واعي، وكذلك الشخصية فيستخدم الكاتب الحوار الداخلي ليعبر عن هذه الظاهرة.

وفي الأخير نستنتج مما سبق أن الحوار الداخلي الذي تحدثه الشخصية مع ذاتها يقودنا دائما إلى خيوط تجعلنا نفهم جزع من الحدث الذي يدور،فهو الكاشف أو المرآة العاكسة للواقع وما يحدثه فيه، في عبارات توتر ولوم وشؤم تحدثها الشخصية بعد التحدث مع عقلها، والمذهل في الحوار الذاتي أنّه ذاتي التنظيم، وقد يكون هذا ذات إيجابية أحيانا، وغير إيجابي سلبي في المرة الثانية، وهذا يتحدد من خلال النفسية التي تكون عليها الشخصية، وهو حوار دائريا ينطلق من الذات ويعود إليها.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 62.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الكلام من استنتاجاتنا وخلاصة لما كنا نعمل عليه سابقا هذا ما سهل علينا استخلاص هذه العناصر.

9- الحوار والإخراج المسرحي.

يرى ستا نسلا فسكي " إن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاهيم وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي، فالمسرحية تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار من حيث كيفية ترتيب وتحديد درجة الصوت، وأبعادها الشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنّه نوتة موسيقية، فالحوار إذن هو أساس المسرحية والمنتج للفعل الدرامي، فالكاتب المسرحي لا يجب أن يتخلى عن هذه الوظائف، فهي القيد الذي لا بد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتميا إلى جنس المسرح فهي تعطيه صفة الدرامية، وإذا لم يتم بها لا يفقد دراميته فحسب بل يخرج عن كونه حوارا دراميا"[1]

الحوار هو الشرط الوحيد الذي يجعل الشخصية تؤدي دورها على أكمل وجه، فبه تبنى المسرحية والحوار يجب أن يقرأ ويسمع من طرف الجمهور حتى يكون عمل مكتمل، إذن الحوار هو العمود الفقري للفعل الدلرامي.

فلا يمكن للمسرح أن يتكئ في بناءه سوى على الحوار فهو عماده وهو الذي يجعل منه يكتسب صفة الدرامية، فوظائف الحوار مهمة في العمل المسرحي فهي شمعة كل شيء وإضاءة لأحداث فيه وتبيانا لأهمية الشخصية.

نلاحظ أن وظائف الحوار تختلف من الرواية إلى المسرحية، فالأولى تستخدم الحوار للتخفيف من شدة أو حدّة السرد ورتابته وما ينتج عنه من ملل في نفسية القارئ، أما الثانية فيعتبر فيها الركيزة الأساسية التي يقوم عليها المسرح وبه تبنى أحداثه ويعطي القارئ الفرصة لتعرف على الشخصية أكثر، وبه أيضا تتجسد صفة الدرامية.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 34، 35.

8-تيار الوعي:

من الأساليب التي استخدمها الكاتب في الحوار الداخلي نجد تيار الوعي الذي تعبر به الشخصية عن ذاتها، ولمعرفته أكثر نتطرق إلى مجموعة من التعريفات أهمها ما جاء في معجم المصطلحات الأدبية"طريقة في الكتابة تقدّم مدركات الشخصية وأفكارها كما تطرأ في شكلها العشوائي، وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والإحساسات دون اعتبار للسياق المنطقي أو التميز بين مستويات الواقع المختلفة "النوم ، واليقظة ..."أو بناء الجملة من حيث ترتيب كلماتها في أشكالها وعلاقتها الصحيحة "[1].

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن تيار الوعي طريقة تقدم كل المدركات الحسية الداخلية للشخصية في شكلها العشوائي دون التفريق.

كما يعرف أيضا على أنّه :"تقنية أدبية روائية ظهرت في القرن العشرين على يد "فرجينيا وولف"و"جيمس جويس"ووليام فولكنو"وهي تقنية تمكن المروي له بالإطلاع المباشر على الأفكار الحميمية التي تعتمل داخل شخصيته"[2] .

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن تيار الوعي تقنية ظهرت في العصر الحديث للدلالة على الأشياء الباطنية مما يجعل الشخصية تفسح عن الأفكار بأسلوب مباشر للقارئ أو المتلقي.

ويعرّفه فاتح عبد السلام :"استخدام طريقة تداعيات تيار الوعي لتكون حوارا فرديا من الذات وإليها له أكثر من سياق تنفيذي في رسم التعبير وتصوير الشخصية وحدثها غير أن السمة المركزية لتداعيات تيار الوعي تتجسد في كونها تيار الوعي تدفقا مستمرا لا تخضع الأفكار فيه إلى أي انتظام سببي تعاقبي فهي متداعية بشكل غير مرتب"[3]. لا يختلف "فاتح عبد السلام" في تعريفه لتيار الوعي عن التعريفات السابقة حيث اعتبره أنّه مجموعة من الأفكار التي تكون غير مرتبة، وهذه الأفكار تؤدي إلى سياق يجعل الشخصية تعبر عن هواجسها.

ويعرف "روبرت همفري" تيار الوعي بأنّه :" في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس وقد اعتمده وليم جيمس ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية وذلك لأنّه –باعتباره مصطلحا بلاغيا– يصبح مجازيا من وجهتي ؛ أي أن كلمة –الواعي– مثلها

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص، 116.
[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص،126.
[3] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي – تقنياته وعلاقاته السردية-ص، 115.

مثل كلمة تيار، كلمة مجازية ومن ثمة فإنّها كأختها تتسم بقدر قليل من الدقة والاستقرار، ومادام مصطلح تيار الوعي يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص فإنّه يمكن يستخدم إذن على نحو محدد"[1].

ظهر مصطلح تيار الوعي عند علماء النفس وبالضبط عند "وليم جيمس"، حيث اعتبره "روبرت همفري" أنّه مصطلح بلاغي مجازي فهو يتسم بالدقة والاستقرار للدلالة على منهج معين ويتعلق بالمدركات العقلية للشخصية.

استخدم مصطلح تيار الوعي في مل من النص الروائي والنص المسرحي ليعبر عن الهواجس والآراء الشخصية، ونجد أن "كزافيه دو مونتبان " وظفه في روايته"بائعة الخبز" بصفة مميزة وهذا ما نجده في الأمثلة الآتية:

المقطع الأول:

"للأسف أجل..وفعلا أن "السيد لابرو" يعطف على بشدة على الرغم مما يقال عن قسوته..رغم هذا لن أنسى أن زوجي قد مات في مصنعه.. ومع ذلك فأنا أعيش في ذلك المكان المشؤوم، ولو لا طفلي لما قبلت بالعيش هناك أبداً"[2].

المقطع الثاني:

"يجب أن توقني أني أحبك..وأنه سيأتي يوم ألقى به بثروتي تحت قدميك

حين أكون غنيا..وسأعرض عليك الزواج وقتها.

قالت كأنها تريد أن تتخلص من هذا الموقف.

وقتها سأوافق.. من أجل طفلي"[3]. ونجد كذلك في مقطع أخر ما يدل على هذا

المقطع الثالث:

"حدث هذا حين كانت جان واقفة على مسافة قريبة قرأت كل شيء ولاذ جارود بالفرار..وبسرعة أدركت أن التهمة ستلتسق بها..وبسرعة تذكرت الرسالة..إنها دليل براءتها الوحيد..

---

[1] روبرت همفري ، تيار الوعي، ص،21، 22.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،9.

[3] المصدر نفسه، ،ص،24.

عادت إلى الغرفة..بحثت عن الرسالة بكل جنون وفي كل مكان..ولم يكن هناك متسع من الوقت حملت جورج..الذي حمل حصانه اللعبة..وغادرت به وهي لا تشعر بقدميها ولا بالأرض من تحتها"[1].

وفي المقطع الأول نلاحظ أن كل ما كانت تهدف إليه جان في حياتها هو أن تكفي أولادها بقوت يومهم وتضمن لهم العيش والسعادة رغم بساطتها، فهي تعي جيدا أن في الوقت الذي تعيشه بصحبته لا يمكن أن توفر لهم أكثر حتى أنها لا تستطيع أن تفتح دار للحياكة من أجل أن تعيلها، فعملها كبوابة لا يدر عليها ما يكفي لتترك المصنع وتعيش في مكان آخر هي وطفليها، فهي تعي وعيا جيدا ما تمر به وتعيشه واقعها ولن يتغير.

أما المقطع الثاني، فنجد فيه إسرار جارود ووعيه التام بأنه سيأتي يوم ويصبح غنيا بأي طريقة ، وهذا فقط من أجل أن يتزوج "بجان فورتييه" ويحصل عليها وأدرك أنه لن يحدث إلاّ حين يصبح غنيا، من أجل إيجاد سند لطفليها فشخصية "جارود" لها وعي تام بأن ثراءه سيوصله لكل ما يريده وراح يصر على هذا وهو في كل وعيه، كما أنّه يعي ويعرف جيدا ما يفكر فيه وما سيفعله وهذا ما حدث فعلا عندما قام بخيانة "سيده لابرو" اختلاس أمواله، واختراعه وحرق المصنع والفرار والوصول إلى مراده.

وكذلك في المقطع الثالث، نجد تيار الوعي يتمثّل في وعي "جان فورتييه" بما يحدث أمامها من حوادث من قتل "السيد لابرو" وحرق المصنع من طرف "جارود" وبعد التهديد الذي قدمه لها في رسالته، لكن رؤيتها ووعيها بما يحدث من حولها جعل ردة فعلها غير واعية عندما قامت بالفرار والهروب من المصنع وما يحدث فيه بعدما لم تجد دليلها الوحيد وهي الرسالة، وفعلت هذا وهي تدرك وتعي أن كل التهم ستلتصق بها، ومع ذلك قامت بردة فعل لا إرادية وغير واعية، ومع مرور الوقت والأعوام وصلت إلى براءتها بمساعدة من طرف المصور "كاستل" فهو الذي وصل إلى حقيقة براءتها وساعدها في ذلك.

ومن خلال هذه المقاطع نلاحظ أن تيار الوعي هو مجموعة من الأحداث تقع فتكون بوعي من الشخصية فهي على إدراك تام، وفي كامل وعيها لكن ردة الفعل قد تكون واعية، أو غير واعية وهذا حسب ما يقع لها، وهذا حسب النفسية التي تكون عليها الشخصية.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،39.

والرواية لا تختلف المسرحية كثيرا عنها فهي كذلك قد وظفت تيار الوعي بالطرق التي تتناسب مع نوعها الأدبي ونمثل ذلك بالنماذج الآتية:

النموذج الأول:

"عمار: عائشة لعلك لا تحبينني، لأني مجرد عامل ولا ثروة لي سوى راتبي الشهري ولكني إذا صرت غنيا، وغنيا جدا هل تقبلينني زوجا لك؟

عائشة: لا تكلمني هكذا يا عمار فإنك تخيفني"[1].

كما نجد مقطع ثاني فيه تيار الوعي وهو:

"عائشة هل تطردني؟ ..فماذا يكون مصيري أنا و أولادي؟ إن هذا لا يهمّك أيضا ولكن أعمالك هذه ستعود عليك بالشؤم يا سيدي"[2]

من المقطع الأول، نجد أن شخصية "عمار" تعي وعيا أنّها تصبح غنية وفي ذلك الوقت ستحصل على قبول عائشة لزواج منه، فكان يخطط من البداية بأن تصبح له ثروة كبيرة بأي طريقة فهو لن يبقى هكذا مجرد عامل بسيط لا دور له في الحياة، فحتى من يحبّها تتجاهله فوصل إلى ما كان يريده من خلال خيانة سيد عمله وبهذا وصل إلى ما كان يعلم به، وبهذا فوعيه كان يقينيا لا مجرد تفكير فقط

أما الجزء الثاني، نجد أن شخصية "عائشة" هدفها من الحياة كلها هو إعانة أولادها وتكفيهم في عيشهم فهو على وعي بأنها لا تستطيع تقديم لهم أكثر من ذلك بعدما فارقها زوجها وتركها وحيدة تصارع الحياة ومصاعبها فهي تسعى في الدنيا فقط من أجل إطعام أولادها وتؤمن لهم الحياة الجيدة رغم بساطتها، كما نجد أنها طردت من عملها كبوابة فمن أين تعيل طفليها بعد ذلك؟

فكانت تعي جيدا أنها خلقت من أجل أن تمر بالعديد من المصائب، فالمصائب خلقت لأجلها.

وفي الأخير فإن تيار الوعي في المسرحية قائم على الشخصية وما يحدث لها من مشاكل وكيف تتصرف معها، هي بطريقة واعية أو عكس ذلك

ومما سبق نستخلص أن تيار الوعي عندما يوظف في العمل الأدبي من أجل أن يكشف لنا عن مدى وعي الشخصية وكيف تكون ردة فعلها بمقابل ما يحدث لها فتيار الوعي ودون شك في كل من الرواية والمسرحية له ارتباط بعقل الشخصية بطموحه البعيد أحيانا والمحدود أحيانا أخرى .

---

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،234.

[2] المرجع نفسه، ص،235.

ومما تطرقنا إليه سابقا نلاحظ أن تيار الوعي في الرواية والمسرحية إذا التقيا يختلفا ومن هنا نعود إلى أهم ما يجمع ويفرق بينهما

-تيار الوعي في كل من الرواية والمسرحية يرتبط بتفكير ووعي الشخصية.

-"تيار الوعي نشأ من علم النفس"[1]. لهذا فهو متعلق بنفسية الشخصية في كل من الرواية والمسرحية.

ونلاحظ أنه ليس هناك اختلاف واضح بين تيار الوعي في الرواية والمسرحية لهذا اكتفينا بذكر العنصرين السابقين فقط.

هذا التشابه في تيار الوعي الموجود في الرواية والمسرحية يدفعنا أنه كل شخصية لها تفكير خاص بها، فكلما كانت الشخصية لها تفكير بعيد المدى كان الطموح أكثر، على عكس الشخصية التي يكون تفكيرها محدود وليس متطور.

بعد الانتهاء من الفصل الأول نتوسل إلى أن الحوار الذاتي له عدّة خصائص فنية تميزه ومن أهمها المونولوج، مناجاة النفس، تيار الوعي، الفلاش باك، الحذف...وكل هّذا وظفه الكاتبين الروائي والمسرحي، من أجل الغوص في عمق الشخصية والتعبير عن أفكارها وإحساساتها، للوصول إلى أغوار ذاتها وبدون هذه الخصائص لا يمكن للشخصية أن تعبر عن نفسها.

فالروائي "كزافيه دو مونتبان"و "أحمد رضا حوحو"لا يستطاعان التكلم عن ما يوجد داخل نفسية الشخصيات دون هذه الخصائص الفنية، والوصول إليها يتطلب كل ما ذكرناه نحن،وبهذا يجعل من عمله الفني متكاملا.

كما تجدر الإشارة إلى أنّه هناك دائما نقاط تلاقي واختلاف بين هذه الخصائص في الرواية والمسرحية، لأنّ كل كاتب يوظفها بالطريقة الخاصة، وكذلك استعمالها يختلف من جنس أدبي لآخر.

[1] ينظر،روبرت همفري، تيار الوعي، ص، 21.

الفصل الثاني

المتغيرات اللّغوية والأسلوبية ودلالة العنونة

1- المتغيرات:

سنعرج على أهم المتغيرات الموجودة بين الرواية والمسرحية وهذا من أجل إبراز أهم عناصر لاختلاف الذي بينهما كعملين أدبيين مختلفين، ومن هنا نتساءل ما هي أهم هذه المتغيرات؟

1-1-اللغة:

إذا قلنا عملا أدبيا لابد أن نقول اللغة، لأنّها تميز كل مبدع عن غيره، وهذا ما جعلها سمة دالة في النص الروائي أو المسرحي على وجه الخصوص، ما جعل النقاد والباحثين يعطونها أهمية بالغة، فاللغة هي همزة الوصل والعمود الفقري الذي يجعل النص الأدبي في تواصل مع المتلقي أو القارئ، فالمبدع أو الكاتب إذا أراد أن يوصل فكرة معينة لعامة الناس في المجتمع، لا بد أن ينتقي الكلمات أو الألفاظ التي تناسب ذلك المجتمع وإذا قصد بعمله الفئة المثقفة فيبدع عمله باللغة التي تفهمها هذه الفئة، فاللّغة المرآة العاكسة للكاتب، فكيف ساهمت اللغة في جعل النص الأدبي بصفة عامة صورة فنية ؟

اللّغة أداة تعبيرية تستخدم في الحياة اليومية، وهي لسان كل مجتمع، تختلف باختلاف المجتمعات، وتوظف حسب تغيرات الجنس الأدبي، فما هو تعريف اللّغة؟

ولمعرفة اللّغة أكثر نتطرق إلى أهم المفاهيم المعبرة عنها نجد" فإنّ اللّغة هي القالب الذي فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللّغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[1]. وهكذا فإنّ اللّغة هي التي تعبر عن أفكار الروائي وكل ما

[1] محمد العيد تاورته، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد،21جوان 2014، كلية الآداب واللغات، جامعة منشوري قسنطينة، ص،52.

يختلج نفسه، فبفضل اللّغة يتمكن المتلقي من الغوص في أعماق الشخصية ويتعرف على هذا الكاتب من خلالها، و بها يتكشف للقارئ الحالة الخارجية للشخصية.

ونجدها تعرف أيضا على أنّها:"تلعب اللّغة الأدبية بالمثل دورا خلاق بالنسبة إلى التجربة الإنسانية وتصويرها في كلمات، فهي لغة مستمدة من لغة التخاطب، ولكنّها أكثر غني ودقة،فهي عند الكاتب ليست مادة هامدة يأخذها كما هي، وهو بالمثل لا يأخذ ما في اللّغة العادية من تداعيات وذكريات بدلالتها المباشرة"[1].

ومن هذا فإن اللغة الأدبية مأخوذة من لغة التواصل والتخاطب بين البشر فيصور المؤلف التجربة الحياتية في كلمات وألفاظ لها دلالتها وتكون اللّغة الأدبية ذات دقة عالية وغنية عن اللّغة المأخوذة والمقتبسة من العادية لأنّها مادة متحولة لها ذكرياتها، وذات دلالة مباشرة.

ويعرّفها ابن جني على أنّها:" أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]. ومن خلال هذا نلاحظ أن ابن جني قد عد اللّغة عبارة عن أصوات يحتاجها القوم للتعبير عما يحتاجون إليه في حياتهم اليومية، ولكنّ اللّغة لا تنحصر أو تقتصر على مجرد أصوات أو إشارات، بل هي أداة الإنسان للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره بطرق مختلفة.

وتعرف أيضا عند ابن جني: "وقالوا فيها: لغات، ولغون، ككرات وكرون، وقيل منها لغي يلغى إدا هذي؟ (ومقصوده اللّغا) قال:

ورب أسراب جميع كظم عن اللّغا ورفث التكلم

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص،301.

[2] أبي الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، م1، ص87.

وكذلك اللّغو قال الله سبحانه وتعالى :" وإذا مروا باللّغو مروا كراما" الفرقان؛ أي بالباطل"[1]. نستنتج من هذا الكلام أن اللّغة تدل على الشيء الباطل الذي لا معنى له ولا دليل. مادامت اللّغة هي الوسيلة الأساسية للتواصل بين أطراف المجتمعات، وهي تستخدم في جميع المجالات، فإنها أيضا من السمات الأساسية في الرواية والمسرحية على حد سواء، فهي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني، في العمل الأدبي، ويستعين الكاتب بالشخصية لإيصال هذه اللّغة .

تلعب اللّغة دورا بارزا في في تشكيل الرواية، فلا يمكن للروائي أن يطرح أفكاره في قالب المحسوسات إلى من خلالها، ومن هذا المنطلق نتطرق إلى التمثيل من رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان من خلال المثال الآتي:

"جان فورتييه كانت تعمل بالحياكة قبل زواجها وكان يدر عليه ما يكفيها وأكثر، وفي الثانية والعشرين من عمرها تزوجت من بيير فورتييه الميكانيكي بمصنع السيد لابرو، حيث تقيم الآن في مصنعه بعد وفاة زوجها، وكل ما تتمناه الآن هو الحصول على مبلغ كاف... لإقامة دار للحياكة كي..ترعى طفليها بلا خوف من الأيام .

كانت تشق طريقها حين سمعت صوت يهتف به أحدهم من الخلف.. لم تتوقف ولم تلتفت بل سارعت في خطاها...ومن جديد جاء الصوت

–سيدة فورتييه...انتظري.. أنا أيضا في طريقي إلى المصنع ويمكن أن أحمل عنك ما معك.

ومن جديد ادعت أنّها لا تسمع..ولكن الطفل التفت وهتف:

جارود...أماه انتظري إنه صديقي جارود الذي أعطاني الحصان.

–ولحق بها جارود وانحنى وقبل الطفل قبل أن يقول إلى فورتييه:

[1] أبي الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ص، 87.

–لقد رأيت أنك أسرعت عندما سمعتي صوتي، بالله عليك هل أسأت إليك في شيء"[1].

والملاحظ من خلال هذا النموذج المأخوذ من الرواية، أنّ للّغة صورة معبرة عن المجتمع الغربي وبالضبط الفرنسي، باعتبار أن الأخيرة مترجمة من اللّغة الفرنسية، فهي عنصر مهم وجوهري في تكوين الرواية.

فاللّغة في هذا المقطع عبارة عن أفكار إنسانية رفيعة، من خلال ما عاشته "جان فورتيه" من معاناة وآلم، فأراد "كزافيه دو مونتبان" من خلال هذه الرواية أن يوصل لنا رسالة نبيلة هدفها الرفع من مكانة المرأة والاهتمام بها خاصة في المجتمعات الغربية بصفة عامة، وفي نفس الوقت تعتبر أداة ماكرة ولعوب وهذا يتضح من خلال شخصية "جارود" التي راحت توظف اللّغة كوسيلة هامة لتمرير الحيل والخدع بمكر ودهاء، وفقط المتلقي والقارئ الفطن من يميز بين هذين الصفتين للغة.

نشاهد أيضا أن اللّغة في هذه الرواية جاءت باللّغة الفصحى يفهمها القارئ أو المتلقي وهي من تعطي للرواية مكانتها وجودتها في المجتمع، وخاصة أن الرواية التي بين أيدينا هي مترجمة من الفرنسية، وإلى أي مدى لقيت قبول في المجتمعات العربية، لأنها عالجت موضوعا يشمل الإنسانية بصفة عامة، ولا ينحصر في المجتمع دون الآخر؛ أي هو الذي دفع بالكتاب والأدباء العرب إلى ترجمتها.

مبدأ الرواية التي بين أيدينا ومحور دراستنا، تثقيف وتوعية المتلقي وصقل وعيه وتطوير شعوره بالذات والعالم، وترجمة "بائعة الخبز" إلى اللّغة العربية جعلنا نلمس جمال وروعة اللّغة العربية، التي تعكس براعة المترجم ومهارته في إتقان اللّغة وجعلها ساحرة تلفت نظر القارئ وتحقق له المتعة والاستيعاب.

اللّغة التي تجلب القراء إلى قراءة الرواية أصبحت اليوم تحمل مكانة مهمة في عالم الكتابة.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،11، 12.

أيضا نجد أن لغة الرواية كانت مزيجا بين السرد والوصف لأحداث وفيها كذلك الحوار، فقد مزج "كزافيه دو مونتبان" في روايته "بائعة الخبز" بينهما كما أنها تبحث في الإنسان بصفة عامة، ولها ترابط وثيق بعمقه.

والملاحظ أيضا"أن وجود اللّغة داخل الرواية ليس غاية في حد ذاتها"[1].

وبهذا اللّغة مهما كانت بارزة وذات أهمية إلى أن الهدف والمنتظر من الرواية

هو ما تحويه من أفكار وما تقدمه من عبر للمتلقي.

اللّغة المستخدمة بين الطبقة الفقيرة والطبقة الغنية ليست نفسها، فكل منها لغتها الخاصة ومعجم لغوي خاص بكل واحدة منهم، حتى وأنّهم مدينة واحدة وفي مكان نفسه، فمثلا لغة جان فورتييه البسيطة المستقات من حياتها اليومية العادية والمبسطة، ليست نفسها لغة لابرو مدير المصنع فكل واحد منهم له ما يميز لغته وقاموسه، وهذا يجعلنا نكتشف أن جمالية الرواية لا يتأثر كثيرا بالمصطلحات اللّغوية بل هي تتأثر بمجموعة من الأعمدة التي تساهم في بناء الرواية ووجودها. "ضمته إلى صدرها وهي تتذكر كلمات جارود عن مستقبلها مع ابنها، وانتظرت إلى المساء حتى تدخل القرية تحت ستاره حملت جورج وسارت بإعياء حتى منزل كاهن القرية، وجاءت الخادمة ونظرت إلى زائرة الليل التي يبدو عليها الإعياء الشديد...وقالت جان هل يمكن أن أقضي الليل هنا"[2].

والملاحظ من خلال هذا المقطع أن الكاتب كزافيه دو مونتبان أراد أن يوضح لنا أن روايته كانت رمزا لأمة الغربية وأصالتها.

---

[1] سي أحمد محمود، اللّغة وخصوصياتها في الرواية، الأكادمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد19، جانفي 2018، قسم اللغة والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، ص، 106.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،ص ، 40.

لقد اشرنا سابقا إلى أن اللّغة هي الوسيلة الأساسية التي يعتمدها الكاتب عند كتابته لنص أدبي، أيّ كان نوعه، وتعتبر الرواية نسيج لغوي متكامل يحمل في طياته عناصر أخرى، فاللّغة فيها تختلف من شخصية لأخرى لأنّها تقاس بمستواها الاجتماعي والمحيط الذي تعيش فيه.

اللّغة لا تقل أهمية عن مكانتها في الرواية فهي المعبر الوحيد عن الآلام والمعاناة وأفكار الشخصية، واللّغة التي يستخدمها أحمد رضا حوحو كانت معبرة عن المجتمع الجزائري وراح ينتقي ما يتناسب معه من ألفاظ وكلمات، فهل استطاع أحمد رضا حوحو في مسرحيته "بائعة الورد" أن يعكس الصورة الواقعية لمسرحيته من خلال اللّغة؟

التمثيل" عمار: (يدخل) مساء الخير يا عائشة

عائشة: مساء الخير والعافية يا عمار

لطفي: ماذا؟ عمي عمار صباح الخير جيت لي؟

عمار خذ هذه الحلو فإنها إليك (ثم لعائشة)إنك تعلمين مقدار سروري لما أكون بقربك وأتحدث معك لأني كما تعلمين أحبك حبا عفيفا، حبا طاغيا جبارا

عائشة: أرجوك يا عمار ألا تعيد هذا الكلام مرة ثانية فقد حدثتني به مرارا وسمعت رأي فيه

عمار: وهل أستطيع أن أفرض على قلبي السكوت، فإن هذا فوق طاقتي، عائشة إني أحبك حبا كثيرا، ويجب أن تتعودي سماع عبرات حبي وشكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ما هو إلاّ جنون

عمار: جنون لماذا؟ عائشة لن أتزوج أبدا؟"[1].الواضح من خلال هذا المقطع أن "أحمد رضا حوحو" أثناء كتابته للنص المسرحي قد زاوج بين اللّغة العامية والفصحى، وهذا راجع إلى طبيعة المجتمع الذي يكتب له كما أنه يحاول أن يوصل مسرحيته لكل طبقات هذا المجتمع المختلفة حتى يفهم

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،233.

المراد منها أو رسالتها، وهذا التزاوج بينهما ينتج ما يسمى باللّغة الثانية ما هي بفصحى وما هي بعامية، وهذا من أجل خدمة مسرحيته وأهم خاصية لهذه اللّغة أنّها تتخلص مما يؤرقها من أصوات ولهجات محلية كما أنّها تحقق التواصل بشكل جيد.

أراد "أحمد رضا حوحو" من خلال لغته هذه أن يوصل رسالة معينة إلى الجمهور الجزائري بصفة خاصة، وهذا لما تعيشه عائشة بطلة المسرحية التي تدور حولها الأحداث من معاناة وأسى، وهذا ليبين لنا مكانة المرأة وما تجده من صعوبات أثناء وفاة المعيل الوحيد لها في هذه الحياة وهو زوجها.

أيضا اللّغة في المسرحية لغة هادفة سليمة، استطاع الكاتب من خلالها تحقيق مراده، وهذا ما يدفعه إلى اختيار تتناسب وما سيفعله حتى يحقق التواصل في النص المسرحي، ويتمكن من لفت انتباه المتلقي.

كما أن ما وظفه "أحمد رضا حوحو" من ألفاظ في مسرحيته له دلالة علة البيئة العربية وهذا ما نجده في المقطع الآتي:

"حسني: سيدي الإمام لك أن تأوي هذه المرأة المسكينة التي أغمي عليها أمامي بينما كنت أرسم منظرا، يبدو عليها أنّها في غاية التعب والجوع ولها طفلان

الإمام: نعن..نعم فاطمة أسرعي، أطعمي هذه المسكينة، مما أطعمنا الله،أعطيها أكلا وشربا فإنها تموت جوعا..ولا حول ولا قوة إلا بالله "[1].

اللّغة في هذه المسرحية لها وضع خاص تستنبط الذات الإنسانية وتعبر عن أغوار وأعماق الشخصيات، ولم تكن مجرد قوالب إنما كانت تعبيرا عن رؤية الشخصيات، وخاصة شخصية عائشة وما تعيشه وحزن ومأساة وهذا ما نجده على مداري المسرحية في نهايتها.

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،239.

اللغة من أبرع اختراعات الإنسان، فهي التي تميزه عن سائر المخلوقات الأخرى فقد يختلف استعمالها من فئة إلى أخرى ومن مجتمع لآخر، وهذا واضح في المسرحية من خلال اللّغة التي تتواصل بها عائشة مع غيرها بسيطة وذات دلالات واضحة مستنبطة من بيئتها ومحيطها الخاص، واللّغة التي يستخدمها "المسيو شميث" تتناسب وبيئته الخاصة، وبهذا فلكل منهم معجمه ومصطلحا ته الخاصة التي تميزه .

نستنتج مما سبق ذكره أن اللّغة التي يداعبها الكاتب أثناء كتابته لمسرحيته هي لغة تتناسب والشخصيات، لأنها التي تعبر بها عن أفكارها ومشاعرها وهي لغة لها دلالات وإيحاءات مختلفة تؤثر في القارئ والمشاهد.

أثناء دراستنا للّغة في كل من الرواية والمسرحية قادتنا هذه الدراسة إلى أن هناك تباين بين اللّغة في كل منهما، وهذا ما نلخصه في النقاط الآتية:

-الاثنان يتخذان من الألفاظ مادة لهما.

-كما أنهما يسعيان من خلالها إلى تصوير حياة أناس آخرين ويشيدونها ضمن عوالم أخرى خيالية مختلفة.

-اللّغة في المسرحية تلقى في الزمن الآني ومرتبطة بالحاضر أثناء المشاهدة، أما في الرواية فاللّغة فيها مرتبطة بالزمن الماضي وتستحضر في الحاضر.

- لغة المسرحية تكون مختصرة بعيدة كل البعد عن الإطناب وتستعمل ألفاظ ذات دلالة وهذا راجع لتقيده بفترة العرض، أما في الرواية العكس فالروائي في روايته يستطيع الإسهاب في اللّغة ووصف الشخصية الواحدة مثلا في عدة صفات.

-في المسرحية يمكن للكاتب أن يتحكم في اللّغة وما يتناسب مع الشخصية، في حين أن الروائي في الرواية لا يمكن أن يفعل ذلك.

–اللّغة التي يستخدمها الروائي في روايته ليست هي اللّغة التي يكتب بها المسرحي مسرحيته لأن لكل كاتب لغة خاصة به يعبر عنها عن مقاصده.

–في كل عمل أدبي اللّغة هي الأساس فيه، فبدون لغة لا يوجد عمل أدبي.

– اللّغة في المسرحية تكون جماعية، في حين لغة الرواية تكون فردية وهذا راجع لطبيعة المتلقي.

من هذا نستخلص أن لغة الروائي والمسرحي تختلف، وهذا راجع إلى اختلاف القاموس اللّغوي لدى كل واحد منهم، وبهذا فهي معبرة عن أفكار ومقاصد صاحبها.

اللّغة من أهم السمات التي لا يمكن تصور عمل أدبي بدونها، وهي رمز لأفكار الكاتب كما أنه لا يمكننا القول عنها أنها الجوهر الوحيد والأساس لتشكيل العمل الأدبي الفني. قد تصاحبها أمور أخرى مثل الشخصيات والأحداث وغيرها لا يمكننا تصور واحدة دون الأخرى، فهي المرآة العاكسة لصاحبها، ويسعى الكاتب من خلالها دائما إلى إيصال رسالة وعبرة معينة للمتلقي، لهذا نجده يستعملها بالطرق التي يفهمها القارئ من أجل إيصالها بالطريقة الصحيحة.

2–الأسلوب:

يعتبر الأسلوب ذلك الطريق الذي يسلكه الكاتب أثناء كتابة نصه، فهو يختلف من جنس لآخر ومن كاتب لآخر، الكاتب له أسلوب خاص به، فهو يتبع طريق خاص أثناء سرده للأحداث، في حين لدى الكاتب المسرحي أسلوب مميز في ثنايا عرضه للنص المسرحي، من هذا المنطلق ما هو الأسلوب؟ ما هي ماهيته ؟

2–1–ماهية الأسلوب :

وتعريف الأسلوب يقودنا غلى توظيف ماهيته في كل عمل أدبي بصفة عامة وهذا لأهميته البارزة، فالكاتب بأسلوبه هو من يحكم على إبداعه الفني بالقبول أو الرفض لدى المتلقي ومن هنا ما هي ماهية الأسلوب؟.

نجد "سعد مصلوح" قد تطرق إلى أهمية الأسلوب عند الباحثين، ونلاحظ أنه قد ميز بين نوعين مختلفين من الأسلوب.

فأما النوع الأول فهو انتقاء نفعي مقامي:

"ربما يؤثر فيه المنشئ كلمة (أو عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة- في رأييه- للحقيقة أو لأنه على عكس ذلك يريد أن يظل سامعه أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة"[1].

هو الطريقة التي يوظف بها الكاتب كلمات وعبارات بما يتناسب والواقع، وهذا حسب رأيه وقد يكون العكس فيسعى إلى إبعاد سامعه عنها، ومنه فهو يريد أن يبتعد عن هذه الكلمات وحساسية المتلقي تجاهها أو غيرها من العبارات والكلمات الدالة، ففي هذا النوع يحاول دائما أن يكون نفعي بالدرجة الأولى ويراعي المقام الذي يكون فيه المتلقي.

كما أن التراث العربي قد اهتم بالأسلوب التعبيري الذي يهتم بالمقام المناسب وما يحدثه من ردة فعل معاكسة عند القارئ ونجد هذا يتجسد في القول الآتي: "وفي كتب التاريخ شواهد كثيرة على أن الخطأ في اختيار التعبير لمقامي المناسب من الناحية المقامية يؤدي في العادة إلى رد فعل عكسي لدى المتلقي، ويحول بين المنشئ وبلوغ ما يريد إحداثه من أثر"[2].

ويوضح هذا لنا أهمية مراعاة الكاتب أو المبدع للمتلقي وكيفية فهمه للنص المبدع

لأنّه سيحدث ردة فعل معاكسة وغير متوقعة لما سيقرؤه، ومن أمثلة هذا نجد:ما أشار إليه "سعد مصلوح" في كتابه:"ما يروى عن مالك بن مروان حين استنشد ذا لأمة شيئا من شعره فأنشد قصيدته:ما بال عينيك منها الماء ينكسب كأنّه من كلى مغرية سرب

[1] سعد مصلوح، الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية- عالم الكتب، القاهرة ط3، 1423هـ، 2002م ،ص،38.

[2] المرجع نفسه، ص، 38.

يقول ابن رشيق: وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبدا فتوهم أنه خاطبه أو عرض به فقال: وما سؤالك من هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه"[1].

وبهذا فإن ماهية الأسلوب في هذا النوع تقوم على ما هو نفعي مهم للقارئ ودائما يراعي مكانة المقام الذي هو فيه أو سيقرأ فيه، ومن هذا يجب على الكاتب أن يحرص على انتقاء الكلمات والألفاظ بطريقة جيدة حتى لا تفهم خطأ.

كما يتطرق لنوع آخر للأسلوب ألا وهو انتقاء نحوي والمقصود به "في هذا المصطلح قواعد اللّغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجمل ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبه على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد "[2] ما نفهمه من التعريف أن الأسلوب الانتقائي النحوي هو الذي يخضع لقواعد اللغة كلها سواء منها الصوتية أو الصرفية أو الدلالية، وهذا حين يعطي الكاتب أو المبدع أهمية للتراكيب لأنها هي التي تقوم دائما بتوصيل فكرته للقارئ.

وبهذا فإن شكل النص النهائي يتكون من خلال النوعين المهمين للأسلوب، هما الأسلوب المقامي والأسلوب الانتقائي، لأن كل نوع له دور مهم في تكوين النص الأدبي لتخليصه من كل الشوائب التي تعتريه.

2-2-التعريف بالأسلوب:

يعتبر الأسلوب من أساسيات العمل الفني والأدبي، ولقد شهد الأسلوب عدة تغيرات منذ ظهوره الأول وما جعله يحتك بالمفاهيم النقدية ونجده أحيانا يحتويها فما هو مفهوم الأسلوب؟

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص، 38، 39.

[2] المرجع نفسه، ص،39.

يعرفه ابن منظور "ينحدر الأسلوب من مادة(س ل ب) التي تعني كما ذهب ابن منظور يقال للسطر من النخيل الأسلوب وكل طريق ممتد هو أسلوب ويقال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في الأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في الأساليب من القول أي أفانينا منه، إن أنفه لفي الأسلوب إذ كان مبتكرا "[1].

وقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية كذلك تعريفا له بحيث نجده يعرفه على أنه "وضع الكلمات الملائمة في المواضيع الملائمة فهو الذي يمثل التعريف الصحيح للأسلوب "[2].

ومن خلال هذين التعريفين نلاحظ أن الأسلوب هو إعطاء الألفاظ مكانتها المناسبة في المواضيع التي تتلاءم معها، وهذا ما يعطي لنا المفهوم الصحيح للأسلوب

وعرف أيضا بأنه "الأسلوب هو مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي "[3] .

الواضح أن الأسلوب هو نظام يتبعه الكاتب من أجل أن يجعل من نصه المبتدع أكثر تنظيما في عالمه الداخلي.

ومن خلال هذه التعاريف نلاحظ أن الأسلوب مهم في العمل الأدبي ولا يمكن أن يكون بدونه، فهو الذي ينتجه ويضبطه ليقدم إلى القارئ أو المتلقي بشكل جيد ينال إعجابه.

2-3-أسلوب الكاتب في رسم شخصياته:

تختلف وتتنوع أساليب الكتاب في رسم شخصياتهم سواء في الرواية أو المسرحية أو أي عمل أدبي، ويستخدم طرق عدة مساعدة لذلك، وهذا التعدد في الأساليب يجعل القارئ يفهم أسلوب كل كاتب، وبهذا نقول كذا أسلوب فلان وفلان إلخ...كما أنه ثمة أساليب دعا إليها النقاد في تحليل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر والتوزيع، م ج7، مادة (س ل ب)، ط1، بيروت لبنان، ص255.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص، 28.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص،39.

شخوص العمل الأدبي وهي التي تجعلنا نفهم كل شخصية وتصنيفها، وإتباع الكاتب أسلوب واحد في رسم شخصياته عمله يكون مملا لا معنى له، فما هي أهم الأساليب التي اعتمدها كال من "كزافيه دو مونتبان" و"أحمد رضا حوحو" ؟

أولا:الأسلوب التصويري(الوضعي):

وهو أسلوب قائم على وصف حركة الشخصية وهذا من خلال أفعالها وحواراتها أثناء تطور الأحداث، وصراعاتها مع ذاتها والآخرين فالأحداث تنمو وتنمو معها الشخصية وتتطور من خلال تفاعلها مع الوقائع السابقة، ويمكننا أن نقول لا وجود لشخصية دون حدث.

ويعتمد هذا الأسلوب على عناصر عدة منها:

-الحدث وهو "حدث أو جزء مميز من الفعل، وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم الأحداث معا ويجمعه بخيط واحد بطريقة مرتبطة تصبح سلسلة أحداث في فالحدث إذ هو الأداء المميز للفعل، وهو سرد قصصي يعالج موقفا معينا وحينما تترابط هذه الأحداث تشكل لدينا ما يسمى بالحبكة "[1].

وسنوضح عن طريق الأمثلة الأثر الذي تحدثه هذه الطريقة أو الأسلوب في الشخصية.

والأسلوب التصويري هو المنهج الذي يسلكه الكاتب في رسم ونحت شخصيته فيعطيهم أدوالر مختلفة لأدائها حسب الأهمية في تنمية الحدث وتأزمه، فمثلا نجد دائما في أغلب الروايات أن الشخصية النامية لها الجزء الأكبر في تطوير الحدث وهذا يجعلنا نغير من صفاتها وأفعالها وعلى الغالب هذا ما نقصد به الأسلوب الوصفي.

وبهذا الأسلوب يعطي المؤلف لأعماله الفنية عنصر التشويق والإثارة والشعور بما يدور فيها عند المتلقي.

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص،137.

سنتطرق الآن إلى التمثيل للحدث في كل من رواية "بائعة الخبز" "لكزافيه دومونتبان" و مسرحية "بائعة الورد" "لأحمد رضا حوحو" بحيث يعتبر عنصر أساسي ومهم فيهم وبدونه لا يوجد عملا فنيا مميزا، فهو الذي يلفت القارئ إلى الإبداع الفني بالاهتمام لذلك يأخذ جهدا من الكتاب في كتابته بطريقة عفوية لا تكلف فيها، ولكل واحد منهم طريقته وأسلوبه الذي يجعله منفردا عن غيره في رسم حدثه، فنجد في رواية "بائعة الخبز" الحدث متمثل فيما يلي: "في أحد أيام سبتمبر القارصة من عام 1861، وقد مالت الشمس للنصف الثاني من السماء، في شارع ألفورت... بمدينة ألفورتفيل ...كانت تستحدث الخطى بثياب الحداد... ثياب بسيطة أنيقة صاحبتها عليها مسحة من الجمال...شعرها ذهبي حتى خصرها...ومن الأمام تدلت خصلاته فوق عينيها الحانيتين الحزينتين ... تسحب بيسراها طفلا ...وباليمنى تحمل إناء من الزنك...والطفل بدوره يسحب بيده دمية على شكل حصان...وحين تعثرت الدمية توقف الطفل وهو يشد يد أمّه ليوقفها..

وربما هي تلك المرة الخامسة التي يحدث فيها هذا"[1].

ومن خلال هذا المقطع المأخوذ من الرواية إنّ للحدث دور بارز وفعال من خلال تتبع تحركات شخصية جان فورتييه الفعالة في رواية "بائعة الخبز" فيصف لنا "كزافيه دو مونتبان" ملامحها بطريقة وأسلوب راقي رغم بساطتها ليأخذنا إلى استنتاج حزن "فورتييه" بعدما مات زوجها وتركها وحيدة لا معيل لها في الحياة سوى نفسها فكانت صاحبة جمال وأرملة باكرا وترك لها طفلين، فكل هذه الموصفات التي قام الروائي بوصفها يقودنا إلى الحديث الذي أحدث دور بارز في الحالة التي هي عليها فموت زوجها "بيير فورتييه" أعطى لها هذه المواصفات التي ترتسم الآن على ملامحها، كما أن حركتها تشاهد من خلال بؤسها ومللها في الحياة التي تعيشها فقط من أجل طفليها.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 8.

ومن خلال المشهد السابق يصل المتلقي إلى أهم ملاحظات واستنتاجات عن شخصية "جان" التي كانت تسير في الشارع وشكلها وحركتها المتثاقلة وكذلك من خلال تفاعلها مع طفليها، وهل كان تأثيرها إيجابيا على الشخصيات الأخرى أو سلبا؟وبهذا "فكزافيه دو مونتبان" اعتمد هذا الأسلوب فاسحا المجال أمام الحدث للتكلم والتعبير عن شخوصه، ويمكن أن نفهم تصرفات جان "فورتيه" أنها نوعا من الحزن بشكل أو بآخر. وهي شخصية بسيطة ينقصها الهناء والرخاء من أجل أن تكمل حياتها فهي دخلت في صراع مع نفسها وآخرون بعد وفاة زوجها مدركة جيد أن ما يتمظهر ليس بالهين وأن الأيام لن ترحمها، وسنكتفي بذكر شخصية وهي المحورية فقط.

والآن نعرج على المسرحية "بائعة الورد"لنمثل منها حتى نعرف أسلوب الكاتب في هذا النوع ونجده في المقطع الآتي:"أحمد: يا السيدة عائشة إني مستاء كثيرا لأني اطلعت على تصرفات منك غير لائقة لقد أخبرني فتحي بأنك تركتي عملا من العمال يخرج من المصنع دون إذن، فأنت هنا بوابة وقد أمرتك ألا تتركي كائنا من كان يخرج دون إذن مني.

عائشة: نعم يا سيدي، ولكن قلبي تضعضع أمام توسلاته، فأنت خالفت النظام لأن قلبي لم يكن حجرا وأي شخص يفعل ما فعلت لأنّ هذا العامل المسكين كان يتألم من شدة الحيرة على زوجته المريضة

فتحي: ما دامت السيدة عائشة هنا أرجو يا سيدي أن تعلمها أنه ممنوع إدخال الكاز للمصنع

أحمد: الكاز..الكاز هنا؟ هل تجهلين بأن هذا العمل مخالفة كبيرة للنظام المقرر في المصنع؟..

أحمد: وعليه فأرجوك يا سيدتي من الآن أن تبحثي عن عمل آخر فإنك ستتركين المصنع في آخر هذا الشهر"[1]. من المشهد المستخرج نلاحظ أنّ الحدث صيغ بطريقة جميلة وهذا من حيث تتبعه وإبرازه لحركات وتصرفات شخصية "عائشة" التي لها مكانة بارزة في العمل المسرحي "لأحمد رضا

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 235.

حوحو" فقد قامت بتصرف جعل المدير يغضب منها وهذا بسبب سماحها لأحد العمال بالخروج من المصنع دون إذنه وهي تدرك أنّه غير مسموح ولم تقم بهذا إلا لطيبة قلبها وعطفها عليه، هذا إضافة إلى تصرف آخر لا تعي خطورته قام بتأزم الوضع بالنسبة لها، وأفعالها كانت سبب طردها فطيبة قلبها ومساعدتها للآخرين كان سبب في خروجها من عملها كبوابة لتدخل في صراع مع نفسها وتصبح تفكر كيف ستعيل طفليها دون عمل؟فالكاتب المسرحي من خلال هذه المواصفات والحركات يقودنا إلى حدث بارز وهي حالة "عائشة" بعدما قامت بأفعال سببت طردها لتعكس لنا ملامح البؤس والشقاء، وهكذا يتمكن المشاهد دائما من الوصول إلى أن شخصية "عائشة" كان لها تأثيرا إيجابيا على الشخصيات الأخرى، لكن يمكن أن تفهم تصرفات عائشة عكس ذلك فهناك من يعتبرها ساذجة حمقاء بعد إقدامها على فعل كهذا، قضى على مستقبلها المهني، ومن هنا فإن الكاتب المسرحي سمح للحدث بالتكلم عن شخصياته وكيفية تفاعلها معه.

الحوار:لقد تطرقنا إلى عدة تعاريف للحوار سابقا في الفصل الأول والآن سنكتفي بذكر تعريف واحد له فقط حتى نستطيع العمل بأريحية أكثر."تعني الكلمة محادثة أو تجاذبا لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار وتستعمل في الشعر والقصة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"[1].

وبهذا فالحوار يعبر عن تبادل للآراء والأفكار والحديث بين شخصين أو أكثر ويستعمل في الأعمال الأدبية على اختلاف أنواعها، من قصة ورواية ومسرحية وغيرها في الكثير من المواضيع يلجأ الكاتب إلى عنصر الحوار ليجعل من الشخصية تعبر عن ذاتها به أمام الشخصية المحاورة الأخرى حتى يتمكن القارئ من متابعة الأحداث في الرواية والمسرحية واستخلاص بعض ما تتميز به هذه الشخصية.

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص،148، 149.

كما أن للحوار أهمية في كسر الرتابة السرد، ويخلص القارئ من الملل الذي قد يتسرب إلى نفسيته أثناء قراءته لرواية "بائعة الخبز" حتى وإن كان أسلوب السرد محبوكا بشكل جيد فيوظفه من أجل التنويع ولإضافة فقط والتعبير عن شكل الرواية السابق، حتى يشعر المتلقي بتفاعل الشخصيات.

وللحوار دور مهم في نحت الشخصيات، حتى وإن لن تعلن تلك الصفات صراحة من طرف المؤلف، فتجادل الشخصيات في أمر معين ومحدد يكشف لنا نفسية الأشخاص كما أن لكل منهما هدفه الخاص به، وسنمثل للحوار من رواية "بائعة الخبز" "لكزفيه دو مونتبان" حيث نجد:

"...فترك ما في يده وتوجه إلى الباب وهو يتميز غيضا، وهناك وجد جان جالسة فاستأذنها في الخروج فسألته:

هل معك تصريح؟

فشرح لها الوضع، فتعاطفت معه وقالت بأسف:

ولكني لا أستطيع

خذ إذن المراقب، السيد جارود

-لقد رفض

-ليس أمامك أن تنتظر

فراح يتوسل لها، وبات في حيرة من أمرها إلى أن فتحت له الباب أخير مع علمها المسبق بما سيعود عليها هذا من متاعب"[1]. "فجان فورتيه" بدت لنا شخصية حنونة طبية وقلبها أبيض تعطف على الآخرين حتى وهي تعرف أن ما قامت به مع العامل سيوصلها إلى ما وصلت إليه، لكن طيبة قلبها لم تسمح لها بأن ترفض توسلاته وهذا ما جعل صاحب المعمل يقوم بطردها بعدما

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،18.

قامت بتصرفات خاطئة وتصبح دون عمل ويتوجب عليها إيجاد عمل قبل نهاية الشهر حتى تعرف كيف تعيل أبناءها.

فقد كان هدف العامل الذهاب إلى بيته ورؤية زوجته المريضة قبل أن تموت ولا يراها، وكان هدف جان المحافظة على عملها كبوابة وفي الأخير نجح العامل في استعطاف قلب "جان فورتييه" وسمحت له بالخروج ليصل إلى هدفه

أما الحوار في المسرحية فهو أساسها وعمودها الفقري منذ بدايتها إلى نهايتها فلا يمكن أن تكون المسرحية دونه، فأحداثها تبنى عليه وتنتهي وتحل به فأثناء الحديث بين الشخصيات يحتدم الصراع ويتأزم الحدث وتتولد الحبكة، وبالرغم من هذا سنمثل للحوار في المسرحية ونشير كيف ساهم في وصف الشخصيات من خلال النموذج الآتي:

"عمار: أسكتي أيتها الشقية

عائشة:لا..لا أسكت أبدا مادامت الأيام قد جمعت بيننا، إني أريد أن يعلم عموم الناس بأن عبد المحسن ما هو إلا عمار القاتل المجرم الذي أضاف إلى جرائمه عارا لا ينسى تلك امرأة مسكينة تدفع ثمن جرائمه..امرأة تركت أولادها ولم تراهم إلى اليوم

عمار:اسكتي ارحمي ابنتي

عائشة: قبل عشرين عاما، قتل هذا الرجل وسرق وأشعل النار وترك الناس يعتقدون أنه مات تاركا امرأة مسكينة تسجن بدله بينما سرق أموال صاحبه وأوراقه وهرب إلى أمريكا

حيث أصبح غنيا وتزوج والدتك .

عمار: لا تسمعي كلامها يا رجاء، إنّها تكذب"[1]. ومن خلال هذا الحوار تتضح لنا أهم صفات

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 260.

الشخصية، فمثلا "عائشة" كانت ضحية لم ترحمها الأيام عاشت المعاناة على أصولها بعدما تركت أولادها صغارا ولم تراهم حتى أصبحوا كبارا، فأتت للانتقام بينما شخصية "عما"ر فهي ظالمة مستبدة، كما أنها مرتكبة للكثير من الجرائم الشنيعة.منعدمة الرحمة وبهذا فالحوار وصف لنا تصرفات الشخصية التي أدت فعلها كما يجب في رسم الحدث بالطريقة الخاصة لكل كاتب.

الحوار في المسرحية له دور بارز وفعال لا يمكن الاستغناء عنه أو التخلص منه، فأسلوب الكاتب المسرحي الوحيد هو الحوار بالطريقة الجميلة التي تنسج الحدث وتصف حركات وتصرفات الشخصية بامتياز فالمسرحية قائمة على تحاورات الشخصيات فقط.

ومما سبق يمكننا القول أن الحوار سواء في الرواية أو المسرحية له دور بارز في نحت الشخصية بأسلوب وصفي تصويري وهذا ما جعل من العمل الأدبي أو الإبداعي يضفي عليه درجة إتقان عالية، كما أننا نجد الروائي في الرواية يتدخل في كل تفاصيل الشخصية.

السّارد:

الحدث والحوار وحدهما غير كافيين ليصفو لنا كل تصرفات وحركات الشخصية، لذلك نجد دائما الكاتب يضيف الراوي ليتمكن من رصد كل ما لم يتمكن رصده من خلال الحدث والحوار والروي هو" الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي لسرد الحكاية أساسا، ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟ ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه ضرورة من بصمات في الخطاب القصصي"[1] .

وبهذا يمكننا القول بأن الراوي في الرواية هو بمثابة العين العالمة بكل شيء فيها والتي تراقب على الدوام حركة الشخصيات وتسجل كل ما تقوله من ألفاظ وكلمات، والعالم بكل الأحداث التي تدور في الرواية، وأيضا يعلق على الشخصيات كما يريد هو ولا يكتفي بوصف أفعالها وحركاتها

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص، 159.

فقط ووصف الراوي للشخصية لا يكون ثابت بل يتغير، لأن هذه الشخصية تتعرض لأمور ومستجدات تغيير من صفاتها لذا يجب على القارئ أن يتميز بالفطنة دائما أثناء القراءة .

وفي رواية "بائعة الخبز "ومسرحية "بائعة الورد" نلاحظ أن الكاتبان قد وظفا هذه السمة باختلاف بينهما وهذا واضح، فالمسرحية مجموعة حوارات لهذا نجد أن هذه السمة تتناولها إحدى الشخصيات أثناء وصفها لشخصية الأخرى.

ويتجلى في رواية "بائعة الخبز" "لكزافيه دو مونتبان" هذا من خلال المقطع الآتي:

" فقد جاك أعصابه وراح يرغي ويزيد بكلام غير مفهوم، وأحست ماري أن أباها في موقف ضعف وتأكد لها بأن المرأة صادقة، وهجم "جارود" على جان هو يهتم بقتلها وقبل أن يصل إليها دخل الخادم يعلن قدوم زائرين..بسرعة خبأ جان في غرفة جانبيه، ودخل "كاستل" و"دشمان"[1] .

ونجد أيضا "ثياب بسيطة أنيقة صاحبتها عليها مسحة من الجمال...شعرها ذهبي حتى خصرها...ومن الأمام تدلت خصلاته فوق عينيها الحانيتين الخزنتين"[2]. فمن هذا الوصف يتمكن القارئ من رسم ونحت صورة "جان فورتيه" بدقة، فإعطاء الراوي لمواصفتها يبين لنا أنها فائقة الجمال رغم بساطة ثيابها وكذلك أعطى وصفا دقيقا لحالتها من خلال قوله عينيها الحزينتين ليؤكد لنا أنها حزينة أيضا، وهذا التقديم والوصف يطبع في ذهنية القارئ صورتها.

كما نجد أيضا مثال لآخر"ماري ابنة جارود ... ولدت ضعيفة نحيلة"[3] .

بالإضافة إلى الوصف السابق يصف لنا السارد حالة مارى وكيف أنها ولدت ضعيفة نحيلة وهذا يدل على مرضها الصعب هو من رسم عليها هذه الصفات.

---

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 155.

[2] المصدر نفسه، ص،8

[3] المصدر نفسه، ص، 66.

ومن هذه الأمثلة نتأكد أن السارد يسعى دائما لتقديم وصف دقيق للشخصية من خلال تركيزه على أدق أوصافها على اختلافها، وهذا من أجل أن يساعد المتلقي والقارئ على فهمها،

كما نجد هذا أيضا في مسرحية "بائعة الورد" "لأحمد رضا حوحو"، وهذا ما نلاحظه في المقاطع الآتية:

"عمرها 25 سنة متوسطة القامة...شعرها طويل أسود... عينان واسعتان سوداوان...عادية"[1] وهذا الوصف لشخصية عائشة جاء على لسان الإمام حين راح يسرد علينا أوصافها بكل دقة من شعر طويل وغيرها من الأمور وبهذا فالمسرحية نجد فيها نوعا من السرد لكنه يختلف عن المتواجد في الرواية.

وفي الأخير يمكننا القول أن السارد أو الراوي يسعي دائما إلى الوصف الدقيق للشخصية من خلال اهتمامه بأدق تفاصيلها ولا يهمل أي شيء فيها وبين الرواية والمسرحية يختلف لأنه ليس بواحد وكذلك يختلف باختلاف النوع الأدبي.

ثانيا:الأسلوب الاستنباطي:

اعتمد كل من الكاتب "كزافيه دو منتبان" والمسرحي "لأحمد رضا حوحو" على أسلوب آخر لتقديم شخصياتهم ألا وهو الاستنباطي يعرف على أنه " يهدف إلى الوصول إلى نتيجة معينة بأنه يبرهن على أنها تنجم بالضرورة، أو نستخلصها انطلاقا من مبدأ أو حقيقة ذات طابع عام، ما تلين في المنطقية وفي الاستنباط نتيجة حركة الفكر، المصرح بها أو الضمنية، دائما من كلي إلى جزئي"[2] فالاستنباط إذ هو الذي يصور لنا داخل الشخصية ليبين لنا طريقة تفكيرها وتصرفاتها

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 240.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص،27.

وحركاتها وأفعالها المختلفة، وله دراية بما يجري في ذهن الشخصية الذي يحولها إلى أفكار تتجسد في أفعال الشخصيات كما أن لهذه الطريقة أو الأسلوب تقنيات مختلفة .

أ- تقنيات الأسلوب الاستنباطي:

تتمثل هذه التقنيات في الحوار الداخلي وأهم ما يتميز به من خصائص ولتفادي التكرار لن نعيد ذكر هذه التقنيات لأننا أشرنا إليها سابقا في الفصل الأول والمتمثلة في تيار الوعي ، المونولوج الاسترجاع وغيرها من الأمور التي يمكن مشاهدتها في الفصل الأول بكثرة.

ثالثا:الأسلوب الوظيفي:

عند قراءتنا للرواية أو المسرحية نجد أنها مجموعة من الشخصيات والكاتب يقوم على اعتماد شخصية رئيسة واحدة تساعدها العديد من الشخصيات الأخرى في سرد الأحداث وتطويرها ويقوم هذا الأسلوب على:

تقرير السّارد:

نعرف التقرير على أنّه"هو بيان المعنى بالعبارة "[1].

مثلا السّارد عندما تدخل شخصية جديدة يقدّم لها بتقرير وعبارات حتى يستوعبها المتلقي فيقدم عرضا لها، قد يظهر هذا الأسلوب في بداية كلام السارد فقط وهذا ما نجده في رواية "بائعة الخبز" في المقطع الآتي:

"كان المكتب فخما وكان غريبا على تلك الفخامة تواجد حصان لعبة عتيق عمود من لا بنوس وهكذا وبعد أكثر من عشرين سنة التقينا دون أن نعرف كل منهما حقيقة لآخر"[2] حيث قدم لنا الكاتب تطور الشخصية وكيف التقت مع "جارود" بعد سنين طويلة ولم يعرف أي منهما لآخر،

[1] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة للتوزيع والنشر، القاهرة،ص،58.

[2] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 69.

ولكي نعرف أنّه "جورج" قام الكاتب بالإشارة إلى حصانه الخشبي الذي كان لعبته المفضلة في صغره .

وبهذا فتقرير السارد يأتي في عبارات دالة حتى نعرف من هي الشخصية التي هو بصدد تقديم لها، وبهذا يختصر في تقديمه بعبارة دقيقة.

كما أننا نجد التقرير في المسرحية لكنه يأتي على ألسنة شخصيات معينة، وهذا الذي يتضح لنا في المشهد الآتي:"خذير: اعلم إذن أن إحدى صدقات شافية أفادتني أن شافية تربت في دار الأيتام... وزرت هذه الدار من هناك علمت أنها ابنة عائشة عبد الباقي وأردت أن أعرف كيف تعيش فعلمت أنها تسكن وحدها في بيت يحمل رقم2 في الشارع العام، وقمت بزيارتها وهناك وجدت عندها امرأة سمعتها تناديها أم زينب.

عمار: ومن هذه المرأة ؟

خذير: لا تستعجل يا ابن العم فإن هذه المرأة مجرد بائعة ورد وهي تهتم كثيرا بشافية وتعتني بها كابنتها، هذا كل ما أعرفه وإليك سجل من دار الأيتام "[1].

من خلال الحوار الذي دار بين "عمار" "وخذير" نكتشف أن "خذير" قدم التقرير الكامل "لعمار" عن "شافية"، ومن تكون هذه الفتاة؟ وأين تربت؟ وفي أي مكان تقطن ومن يعتني بها؟ ليسردها عليه بالتوالي دون توقف. وفي الأخير يمكننا القول أن هذا الأسلوب هو الذي يساعد المتلقي أو القارئ أو المشاهد على فهم أمور حول الشخصية ومعرفتها عن قرب أكثر ما تتميز به

كما أن هذا الأسلوب أيضا قائم على:

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 251.

الحوار: لقد قمنا بتعريفه سابقا في الأسلوب الوصفي وأيضا في الفصل الأول عرجنا على هذه الأمور، ويعتمد عليه الكاتب لأسباب كثيرة منها التنويع هي الأسلوب والخروج عما هو سردي فقط وكسر حاجز رتابة السرد.

وهذا الملاحظ في الحوار التالي بين "كاستل" و"لوسيان":

"–لقد وقعت لي كارثة

كيف هذا؟

لوسي خطيبتي...اتضح لي أنها ابنة جان فورتييه ... المرأة المتهمة بقتل أبي وإحراق مصنعه

من قال لك هذا؟

السيد بول هرمان

وهل صدقته؟–لقد أطلعني على أوراق السجل"[1]. ومن خلال هذا المثال نتوصل بأن جارود استطاع الوصول إلى هدفه ومبتغاه، بإبعاد لوسيان عن لوسي

هذا ما يؤكد "لوسيان" "لكاستل" أن خطيبته وحبيبته "لوسي" أمّها هي من قامت بقتل أبيه وحرق مصنعه وأن بول هرمان هو من أخبره بذلك، و"لوسيان" صدق كل ما قاله لأنه قدم له الدليل القاطع على صدق كلامه وأصبح في حيرة من أمره.

كما أن "أحمد رضا حوحو" قام بتقديم هذا من خلال الحوار الأتي:

"كامل:نعم يا السيدة ابنة شريفة

عمار: يتيمة لقيطة وضعت منذ 20عاما في دار اللقطاء تحت رقم9 هل تعرف ذلك؟

كامل: أعرف ذلك يا سيدي ولكن الذنب ليس ذنب الطفل المهمل ولكن ذنب الذي تركه وأهملوه

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،135.

عمار: إذن اعلم أن شافية ما هي إلا ابنة عائشة قاتلة أبيك وإذا لم تصدقني سأقدم لك الحجج البالغة

كامل: إن هذا كذب

عمار: بل حقيقة "[1].ومن هذا الحوار القائم بين عمار وكامل نلاحظ أن عمار يسعى إلى إخباره بأن شافية حبيبته هي ابنة عائشة قاتلة أبيه وحارقة المصنع وراح يثبت ذلك بشتى الطرق من أجل أن يتخلى عنها ويقبل الزواج من ابنته رجاء المريضة التي تحبه حبا كبيرا

ومن خلال هذه الأساليب الثلاثة المعتمدة من طرف الكاتب الروائي والكاتب المسرحي اكتشفنا من خلالهم أن أسلوبهم يختلف وليس بواحد وقد اعتمدوا نفس الطرق، كما أن هذه الأساليب جعلت من العملين متكاملين ومهمين وأضفت عليهم لمسة خاصة بكل كاتب

من هذا نلاحظ أن هناك اختلاف بين أسلوب الكاتبين.

-أسلوب أحمد رضا حوحو قائم على الحوار، وهو العمود الفقري للمسرحية

- أسلوب كزافيه دو مونتبان قائم على السرد، وهو العنصر الأساسي في كتاباته ويضيف الحوار عليه في بعض الأحيان من أجل أن يكسر الرتابة السردية ولا يمل القارئ من الرواية"التخفيف من رتابة السرد"[2]

-السارد في الرواية هو من يقوم بوصف وتقديم كل الحركات والأفعال الشخصية، وقد يقوم الكاتب بإعطاء هذا الدور لأحد الشخصيات.

- أمّا في المسرحية نجد أن الشخصية هي من تقوم بهذا الوصف أثناء حوارها مع الشخصيات الأخرى .

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،254، 255.

[2] بسام خلف سليمان ، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة،لعماد الدين خليل، ص، 3.

–السارد في الرواية هو من يقوم بسرد الأحداث وأيضا يعقب على كل ما تقوله الشخصية بينما في المسرحية فنجا أن الشخصيات هي التي تلبس هذا المعطف أثناء قيام حوارها مع بعضها

–كلا الأسلوبين هدفها مساعدة المشاهد والمتلقي على فهم الشخصية بصورة أوضح ودون صعاب

–كلا الأسلوبين يستهدفان الشخصية في حد ذاتها.

ومن هذه النقاط نتوصل إلى أن أسلوب "كزافيه دو مونتبان" وأسلوب "رضا حوحو" يختلفان حتى وان التقوا في نقاط معينة، مثل أن كلاهما يستهدف الشخصية ويسعى إلى مساعدة المتلقي والمشاهد على فهمها،فإن لكل من الكاتب المسرحي، والمؤلف الروائي أسلوبه وطريقته الخاصة في إيصال ما يريده.

وفي الأخير يمكننا القول أن لكل كاتب أسلوبه الخاص في تقديم عمله الفني الخاص، كما تجدر الإشارة أن كل منهما استخدم أساليب أخرى متنوعة ولم يكتفوا بما ذكرناه سابقا لكن نحن اكتفينا بهذا فقط–لتوضيح أكثر–وأيضا لضيق الوقت.

وبهذا فالأسلوب يبقى دائما المرآة العاكسة لصاحبه وهو دوما من يجعل من عمل المبدع راق وذو مكانة بارزة كما أنه هو الذي يجعل من العمل الأدبي منحط لا قيمة ولا مكانة له فإن الأسلوب هو من يرفع من العمل الأدبي وهو من يحط منه، كما أنّه هو من يجعله مقبولا عند القارئ والمشاهد والعكس.

3–الحمولة الدلالية:

3–1–دلالة العنوان

للعنوان أهمية في النص فهو ضرورة حتمية فيه،فهو الذي يفسح الباب للقراء والدارسين من أجل التعمق والغوص داخل النص الأدبي، كما أنه يعتبر البداية والعتبة الأساسية لكل كاتب، وهو

العلامة المبرزة له، يقال دائما "الكاتب يعرف من عنوانه " المفتاح الأساسي لكل إبداع فني والمعبر عن محتواه الرئيسي، فما مفهوم العنوان؟ وما أهميته؟ وما أهم وظائفه؟

3-2-مفهوم العنوان لقد عرف على أنه"هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكاتب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره ، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الإيقونية "[1] .التعريف يوصلنا إلى أن العنوان هو العتبة الرئيسية التي يقوم عليها الكاتب وأول ما يلفت انتباه القارئ والمتلقي فيه هو عنوانه، كما أنه هو الذي يجعلنا نفهم محتوى وفحوى النص الرئيسي وأهم ما يدور حوله وبهذا فالعنوان مهم جدا

كما يعرف أيضا :"العنوان للكاتب كاسم للشيء ، به يعرف ويتداول، ويشار به إليه، ويدل عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسميه العنوان -بإيجاز يناسب البداية-علامة ليست من الكاتب جعلت له لكي تدل عليه "[2]

العنوان هو الذي يجعل من الكتاب يتداول وبه يعرف، ومن خلال العنوان يشار إلى الكتاب ودائما يدل عليه، وهو ضرورة كتابية فهو الذي يقودنا دائما إلى تفسير وفهمه بإيجاز وما يحتويه الكتاب

ومن هذين التعريفين نكتشف مكانة العنوان المهمة والمتميزة في الإنتاجات الأدبية ، باعتباره هو الطريق المؤدي إلى فهم النص من خلال ما تربطه معه من خصائص كما أن موقعه في الكتاب ذو إستراتيجية لأنه هو المعبر الذي يمر القارئ منه إلى المحتوى الرئيسي للنص.

ويعرف كذلك على أنه "العنوان من مادة عنا يحمل معاني القصد والإرادة

[1] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية، المغرب، https ://www.arabicnadwah.com

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص،15.

-العنوان من مادة "عنن" يحمل معنى "الظهور" و"الاعتراض".

-العنوان من المادتين معا يحمل معاني "الوسم" و"الأثر"[1] فدلالة العنوان تختلف حسب اختلاف مادتها، قد يحمل معنى القصد والإرادة والظهور وغيرها من المعاني، ومن خلال التعاريف السابقة للعنوان نتوصل إلى أنها تلتقي في جوهر واحد ومهم وهو أن العنوان من يعرف بمحتوى النص وما يتضمنه الكاتب، كما أنه يعتبر الواجهة الأولى للكاتب التي تلفت نظر القارئ

ونجد جيرار جنيت يُقّر بصعوبة وضع تعريف للعنوان في قوله"ربّما كان التعريف نفسهُ للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنّص الموازي، ويتطلب مجهودا في التحليل ذلك أن الجاهز العنواني كما يعرفه منذ النهضة (...) فهو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبية لا تمس بضبط طولها"[2]

وبهذا فان "جيرار جونيت" يعطينا صعوبة تعريف العنوان في حد ذاته لأنه يطرح عدّة عناصر أخرى واعتبر أنه يتطلب مجهودا في التحليل وهذا لكونه مركبا لا حقيقيا، وهذا ما يجعل منه أصعب واعقد في التعريف "فجيرار جنيت" إذ يقرر بصعوبة الوصول إلى تعريف تام وشامل للعنوان.

إذا فالعنوان هو الركيزة الأساسية التي يرتكز عليها النص الأدبي من أجل إبراز أهميته ومكانته، فلا يمكننا أن نتصور نصا دون عنوان يعبر عنه و يقوم بإيصاله للقارئ بالطريقة الصحيحة فقبل أن يقتني المتلقي الكتاب لقراءته أول ما يلفت انتباهه هو العنوان، وهذا ما جعل الباحثون والدارسون والحديثين يهتمون بالعنوان ويقومون بدراسته، فالعنوان والنص عملة واحدة بوجهين بحيث لا يمكن أن نفصل أحدهم عن الآخر فهذا صعب ومستحيل إن صدقنا القول.

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص، 20.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر المملكة المغربية،ط2، 2020، ص،9.

3-3-أهمية العنوان

للعنوان أهمية بارزة في نص المبدع، فدائما النص قبل قراءته نربطه بعنوانه فهو المرآة العاكسة له،والمعبر عنه، لولا النص لما وجد العنوان ولولا العنوان لما وجد النص، ومن خلال هذا يمكننا أن نعرف الأهمية البالغة للعنوان فبه نعرف محتوى الإبداع الفني وهو الذي يجعل القارئ يختاره ، وهذا يجعلنا نتطرق إلى أهمية العنوان التي تتميز فيما يلي:

يمكننا أن نبدأ أهمية العنوان بهذا القول:"أولت السميوطيقا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا أساسيا بامتياز يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغية استنطاقها وتأويلها وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيب بنياته الدلالية والرمزية ويضيء لنا في بداية الأمر، ما أشكل من النص وغمض"[1].

هذا القول يوضح لنا أهمية العنوان في النص الأدبي حيث يعتبر هو المفتاح الأساسي له، فبدونه لا يمكن أن نفهم نص المبدع، ويرفع الغموض والإشكال حول ما يعتريه من إبهام عند قراءته من طرف القارئ فالعنوان يجعل من النص متمنطقا من أجل الإبحار والغوص في ثناياه

كما أن العنوان يقودنا لمعرفة تركيبات النص على المستويين الأدبي والرمزي وهذا ما يتجسد لنا من خلال القول الآتي:"فالعنوان إذ هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص ويقيس تجاعيده، ويكتسب ترسباته وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي"[2] . إذ لا نعرف النص ومحتواه وما مدى تماسكه وترابطه إلا من خلال العنوان كما أن بفضله يمكنا أن نكتشف

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص، 8،

[2] المرجع نفسه، ص، 8.

عمق النص وما يعتريه من ترسبات تجعل منه دون قيمة، فيكتشف الدارس للعنوان كل هذه الأمور من خلاله فقط.

"وانتقل اهتمام النقاد من مجرد تمثيله كظاهرة نصية عابرة وعرضية كما ساد في الدراسات النقدية التقليدية، إلى الارتقاء به إلى مستوى أكثر تخصصا في نطاق ما صدر يدعى لاحقا بعلم العنونة"[1].

العنوان تجاوز المفهوم القديم له بحيث كان مجرد ظاهرة لا أكثر ولا أقل ولكن الدراسات النقدية الحديثة حاولت أن ترتقي به إلى ما هو أفضل حيث أصبح مع الوقت يطلق عليه علم العنونة، لنفهم أن العنوان أصبح في حد ذاته علم يدرس يستنطق وحده بعيدا عن النص.

كما أن الوظائف العنوان تجعل منه ذات أهمية بارزة وهذا ما نجده في القول الأتي:"أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي نظرا للوظائف الأساسية المرجعية، والإفهامية والتناصية التي تربطه بالنص وبالقارئ"[2].

وبهذا فالوظائف التي يقدمها العنوان مهمة في تفسير النص الأدبي وتدرك أكثر أهمية العنوان عندما نتحدث عن الدراسات التي يوليها الباحثون للعنوان في الفترة الأخيرة من أجل الاهتمام به من الجانب الدلالي والتركيبي.

وكذلك يجب أن نذكر أن العنوان "الذي يسم النص ويعينه ويصفه ويثبته ويؤكده ويعلن مشروعيته القرائية وهذا يحقق للنص كذلك نسقه وانسجامه وتشكله ويزيل عنه كل غموض وإبهام" [3].وبخلاف كل ما ذكرناه سابقا يلخص لنا هذا القول أهمية العنوان في نقاط عديدة أهمها العنوان هو من يجعل نص المبدع ذو ثبات وتأكيد، كما أنّه له صفات تجعله يبرز من خلالها، كما أننا منه نعرف

[1] عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2011، ص،12.

[2] جميل حمداوي، سيميو طيقا العنوان، ص،9.

[3] المرجع نفسه، ص، 9.

مدى مقروئية هذا النص بين القراء والمتلقين له وأيضا يزيل كل الغموض والابهام على النص الأدبي.

وهكذا نتوصل إلى أن العنوان له أهمية بارزة في النص الأدبي وإعطائه مكانة مهمة، فهو الذي يفّسر نص المبدع من خلال وظائفه لذا فمهما كانت درجة ترابط العنوان بالنص إلى أنّه يعطي القارئ الوقت اللازم للإقناع واختيار النص الملائم له، بالإضافة إلى أهميته الإغرائية في جلب لفت انتباه القارئ.

3-4-وظائف العنوان:

للعنوان وظائف متعددة و مختلفة من أهمها سنذكر:

وظيفة التسمية: "وهي أيسر الوظائف التي يؤديها العنوان، وتعني بسمة النص الأدبي أو عنونته للتميز بينه وبين العناوين في النصوص الأدبية الأخرى بحيث يصبح الاسم في هذا النص مخصوصا به"[1].

وبهذا فهذه الوظيفة تعتبر من أبسط الوظائف التي يؤديها العنوان، فهي التي تعطي للنص الأدبي اسما يسير على خطاه لأن القارئ عندما يقرأ أول ما يجذبه هو العنوان لأنه الواجهة للنص الأدبي.

أ-وظيفة التعيين: "وتعني بتعيين الجنس الأدبي الذي ينتمي إلى النص وإبرازه بحيث يصبح أمام المتلقي جنسا أدبيا معروفا"[2] ومنه تكمن أهمية هذه الوظيفة في تعيين نوع الجنس الأدبي الذي يمكننا أن ندرج ضمنه هذا النص، ولا يظهر أمام المتلقي مبهما دون معرفة تصنيفه، وهذه الوظيفة تزيل الإبهام حوله.

[1] ماجد عبد الله مهدي القيسى،غواية العنوان ومشاغلة الحدث، دراسة في تحسين كرمياني، مجلة ديالي، العدد70، 2016، ص،485.

[2] المرجع نفس، ص،485.

ب-وظيفة الإغراء: "وهنا يتجه المؤلف إلى إعطاء مسحة إغرائية تستثير دائما المتلقي وتستحدثه لقراءة النص الذي يحمل هذا العنوان، ولعل هذه الوظيفة حاضرة في كل النصوص إلى أنها يمكن أن تتجه إلى المكان السلبي من ذائقة القارئ، فيعرف عن العنوان والنص معا وقد يتجه العنوان بالنص الأدبي إلى جانبه المشرق، فيغري القارئ بقراءته"[1]. ونفهم من هذا أن العنوان قد يكون إغرائيا للمتلقي وهذا من أجل دفعه إلى القراءة، ونجد هذه الوظيفة جاهزة في كل النصوص الأدبية،نظرا لأهميتها وهذا هو الجانب المشرق للعنوان في النص بإخراجه من الظلام إلى النور من أجل الوصول إلى القارئ.

ج-الوظيفة الدلالية : "وهنا يصبح العنوان نصا مكثفا لما يدور في النص الأدبي وحكاية عنه، بحيث يصبح العنوان قادرا على استمالة القارئ، وفقا لقراءة العنوان للبحث عن ماهية العنوان داخل النص الأدبي"[2].

وبهذا يصبح العنوان مفسرا وله دلالة تربطه بمحتوي النص الأدبي وتدل عليه، ومنه يصبح العنوان هو الذي يستمل القارئ نحو هذا النص، فيستطيع أن يعرف محتواه من خلال العنوان.

د-الوظيفة التواصلية:

"وهي الوظيفة التي تهدف إلى محاولة إقامة استمرارية الإبلاغ في محاولة لإقامة علاقة جديدة مع النص الرئيس"[3]. ومن خلال هذا أصبح العنوان والنص الرئيس متواصلين إذا قرأنا الأول نجده فعلا يدل و متواصل مع الثاني.

---

[1] ماجد عبد الله مهدي القيسى، غواية العنوان ومشاغلة الحدث، ص،485.

[2] المرجع نفسه ، ص،485.

[3] المرجع نفسه، ص،485.

هـ-الوظيفة الجمالية:

"كان العنوان الكلاسيكي يؤدي هذه المهمة لكن مع اندماج الأدب مع الفن التشكيلي، لتصبح العنوانات التشكيلية والخطوط التي توقّع على غلاف النص الأدبي تؤدي هذه المهمة، ليتراجع العنوان قليلا عن مساحته الخاصة، ليمهد للفن التشكيلي، أو يسير بموازاته معطيا بعدا جماليا للنص في الغلاف"[1]. وجمالية العنوان لا يمكن أن نتغاضى عنها، لكن أصبح للغلاف مع مرور الوقت الدور البارز لكن كل التشكيلات والرسومات التي توضع عليه، أصبحت لها دلالات لا يمكننا تجوزها لأنّها تساعد العنوان في أداء وظيفته الجمالية.

ومن هذه الوظائف المختلفة للعنوان نلاحظ أنّه لا يوظف هباءً بل دائما يوضع ليقوم بإحدى ما ذكرناه سابقا، ربما نجد نصوصا دون عناوين يزيدها غموضا ويصبح النص مبهما لا معنى له، ولا قيمة فالعنوان هو الروح والمتنفس بالنسبة للنص، لأنّه يجعلنا نفهم كل شيء يحيط بالنص قبل الغوص فيه.

3-5-دلالة العنوان في الرواية والمسرحية :

إن العنوان يحمل دلالا ت خاصة تجعلنا نتوصل إلى فك شفرات مهمّة حول النص الذي يعبر عنه، وهذا يدفع بنا إلى معرفة دلالة العنوان في مدونتينا "بائعة الخبز"و "بائعة الورد"من أجل رفع الغموض عن هذين العنوانين، كما نجد القول:"يدرس العنوان من حيث هو نص موازي للنص الأصلي وهو بمثابة الرأس للجسد وهو متنوع الوظائف تُعنى بفهم النص والولوج إلى خفاياه"[2].ومنه فإنّ فهمنا الصحيح للعنوان هو الذي يسهل فهم النص الأدبي دون أيّة عقبات.

سنتطرق أولا لدراسة دلالة العنوان في رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان.

---

[1] ماجد عبد الله مهدي القيسى،غواية العنوان ومشاغلة الحدث، ص،485.

[2] المرجع نفسه، ص،484.

وعند قراءتنا للعنوان نلاحظ أنّه جملة اسمية "بائعة الخبز" بحيث أنّه يقودنا لاكتشاف أن الكاتب يخاطب من خلال هذا العنوان امرأة، وأيضا يريد أن ينبه المتلقي إلى شيء معين وهذا ما يدفعه إلى طرح العديد من الأسئلة أهمّها من هي بائعة الخبز؟ .

كما أن كزافيه دو منتبان لم يطلق على عنوانه صفة التعميم وإنّما أعطاه صفة الفردية الأحادية فكأنّه يلمح إلى مهنة معينة تقوم بها إحدى شخصيات روايته، وتحيلنا لفظة "بائعة الخبز"إذاعلى مهنة تؤديها بطلة الرواية "جان فورتييه" وهذا ما نلاحظه في المثال الآتي:"أثناء تناول جان للطعام، سمعت أحاديث الناس عن حاجة مجمع الخبازين لبائعات"[1].

ليصبح مجالها الوحيد من أجل إيجاد طفليها والتقرب منهم بعد سنوات من البعد والفراق، فكأنما الروائي لخص لنا كل معاناة الشخصية جان في هذا العنوان.

ولمعرفة الدلالة لابد من الانطلاق من "في حين تستلزم الدلالة دراسة العنوان في ضوء علاقة العنوان بالدلالة، متسائلين عن طبيعة العلاقة هل هي علاقة كلية أو جزئية؟ وهل هي علاقة مباشرة أو غير مباشرة؟ وهل هي علاقة تعيين أو علاقة تضمن وهل هي علاقة حرفية أو إحائية؟"[2].

إذن لمعرفة دلالة العنوان لا بد من الإجابة عن الأسئلة المطروحة واحدة تلوى الأخرى من أجل المحاولة للوصول إلى دلالة العنوان في الرواية.

إنّ طبيعة العلاقة بين العنوان والنص علاقة جزئية؛ لأنّ العنوان "بائعة الخبز" جزء من الرواية وهي مهنة "جان فورتييه" بعد هروبها من السجن وهذا ما نجده في المقطع التالي "يبدو أنّك متعبة، لا تجهدي نفسك بالصعود إلى هنا واكتفي بوضع الخبز مع البواب وأخبريه بأنّه للآنسة

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص، 81.

[2] جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص، 25.

لوسي"[1].وبهذا فالجامع بين المهنة والشخصية هي المعاناة والآلام والشقاء الذي تعيشه جان فورتييه وتعتبر أيضا صلة الوصل بينها وبين أولادها، حيث اتخذتها وسيلة للبحث لأنّها عبارة عن تنقلات من مكان إلى آخر ومن بيت ليبت من أجل توزيع الخبز.

كما أن العلاقة بين العنوان والنص أيضا علاقة مباشرة، لأنّ الكاتب لم يجعل الغموض والإبهام يعتري عنوانه، بل كان مباشرا، كذلك مشوقا يقود القارئ إلى طرح سؤال يعبر عن فضوله، لماذا هذه المهنة بالضبط؟

وبهذا فالروائي تعمد إلى جعل العلاقة بين النص والعنوان مباشرة تصل إلى القارئ بوضوح.

وعلى هذا الأساس فإنّ العلاقة الموجودة بين العنوان والنص هي علاقة تضمين لأنّ الكاتب أخذ العنوان من ما يتضمنه النص المبتدع، وبهذا تعامل معه ببساطة ، وهذا ما جعل منن يشكل تناسقا حكائي بينهما، وهكذا أصبح العنوان دائرة مهمة للنص الأدبي باعتباره نصا مصغرا عن النص الرئيسي.

مما سبق نتوصل إلى أن العنوان يؤدي وظيفة جمالية وإيحائية عمد الكاتب إلى توظيفها من أجل أن يجعل المتلقي يتوصل إلى أنّ هذا العنوان هو عبارة حكاية معاناة طويلة عاشتها بطلة الرواية طيلة فترة معينة، واتخذت هذه المهنة كخيط أمل تصل به إلى أولادها ولهذا يمكننا القول أن عنوان "بائعة الخبز" حمل معاني متعددة ومختلفة وذلك لتعبيره عن شيء مخالف يلفت نظر المتلقي، لنجد أنفسنا أمام روعة الدلالة التي توصل بين العنوان والعمل الإبداعي.

لنقول إذا العنوان يلخص والرواية تفصل دائما ما أشار إليه العنوان في البداية، "إنّ العنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية"[2].وهذا العنوان دائما هو أساس الرواية وعمودها الذي تقوم عليه.

---

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص،81.

[2] جميل حمداوي،صورة العنوان في الرواية، المغرب https://www.araicnadwah.com

ونذهب الآن إلى التعريج على دلالة العنوان في مسرحية "بائعة الورد" "لأحمد رضا حوحو"، "إنّ العنوان عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ما تكون في بداية النص"[1].

وبهذا لا يمكننا تصور عمل إبداعي أدبي دون عنوان مصور له ودال عليه، وهذا ما دفع بنا إلى معرفة دلالة عنوان "بائعة الورد" في المسرحية.

عند اطلاعنا على عنوان المسرحية للوهلة الأولى "بائعة الورد" يجعلنا نتفاءل ويحيلنا إلى جمالية معينة نسبة لجمال الورود، لكن عند تصفحنا للمسرحية نجد ما هو عكس ذلك.

وأيضا اللافت للنظر أنّه خصص عنوانه بالتأنيث لنفهم أن من تقوم به هي امرأة من شخصيات مسرحيته وهذا ما نلاحظه في المثال الآتي: "خذير: لا تستعجل يا ابن العم، فإنّ هذه المرأة مجرد بائعة ورد"[2] .

فالعنوان هو جزء من المسرحية لأنّ "بائعة الورد" ما هي إلاّ شخصية من هذا العمل وتحمل اسم "عائشة عبد الباقي"، انتحلت هذا الاسم "بائعة الورد" نسبة إلى عملها الذي تقوم به، وهدفها الوحيد منه الوصول إلى أولادها.

وما لفت انتباهنا في الوهلة الأولى من جمال العنوان بجمال الورود المذكورة يتحول أثناء دراستنا للمسرحية إلى معاناة وآلام وغيرها من الصفات التي تدل على الحزن والشقاء والعذاب، واتخذت هذه المهنة كأمل يقودها إلى فلذات أكبادها، وكذلك تكون وسيلتها للانتقام من الذي دمر حياتها عمار.

إذا فعلاقة العنوان بالنص المسرحي مباشرة لأنّه غير مبهم ولا يعتريه الغموض، فعند قوله نذهب مباشرة ونؤوله أنّه متعلق بامرأة وفيه تشويق يجعل القارئ يقرأ العمل المسرحي من أجل هذا.

---

[1] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية، المغرب https://www.araicnadwah.com

[2] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 251.

تنحصر وظيفة العنوان هنا في إيحائية وجمالية لأنّ الكاتب عند توظيفه لعنوانه أراد أن يوحي لنا بأنّ الورد جميل لكن فيه الكثير من الأشواك، وهذا ما يلخص لنا معنى معاناة عائشة الطويلة قبل وصولها إلى السعادة المتمثلة في أولادها، وكل هذا يلخصه لنا المثل الشعبي القائل:"لي يحب الورد يصبر لشوكُ". ونستطيع التمثيل بالمقطع الآتي من المسرحية :"لطفي : أنا إذن ابن عائشة وشافية أختي

عائشة: "وترتمي لعنقه" الحمد لله، ابني ..ابني العزيز الذي لم أنساه، شكرا يا إلهي فإني كنت واثقة من عدلك وإنصافك إنّ وعدك حق "[1] . وهذا ما دل عليه العنوان وأوحى إليه بعد كل العقبات والصعاب التي مرت بها توصلت في نهاية المطاف إلى حلول لكل ما هي فيه وعودة السعادة لها من جديد.

والوظيفة الجمالية تكمن في ما المدى الذي ساهم فيه هذا العنوان للفت انتباه القارئ والمتلقي وجعله يقبل على هذه المسرحية بلهفة.

ومن كل ما ذكرناه سابقا نتوصل إلى أن العنوان هو تضمين لما موجود في المسرحية، لأنّه مقتبس منها ويتضمنها فعنوان "بائعة الورد"هو مأخوذ من مهنة بطلة المسرحية عائشة.

وفي الأخير يمكننا القول أن عنوان الرواية" بائعة الخبز" والمسرحية "بائعة الورد" كل منهم له دلالة خاصة حتى وإن تشابها في جزء منه وهو كلمة "بائعة" ليقوما بفعل نفسه "البيع" لكن بصفة مختلفة الأولى تبيع الخبز والثانية الورد، وهذا ما جعلهم يلتقيا في نقاط ويختلفا في أخرى.

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،262.

2-الثوابت:

وبعد تطرقنا إلى أهم المتغيرات بين كل من الرواية والمسرحية وما هو دورها في إعطاء كلا العملين مكانة سامية ترفع به، وهذا يأخذنا إلى التصريح عن أهم الثوابت الاجتماعية بينهما ومن هنا نتساءل ما هي أهم الثوابت بين الرواية والمسرحية؟

2-1-المعاناة والصبر:

المعاناة كظاهرة نفسية تعتبر نقصا في البشر، فتؤثر على الإنسان عجزا فيمسح على الروح بمسحة لا واعية، تلقي به في عالم يجعله يشعر دائما بالنقص وعدم التساوي مع الآخرين في الاستمرار بالحياة العادية مثلهم، وبما أن الإنسان يتصف بصفة الأنانية وحبه المستمر للبقاء جعله يسعي جاهدا لملأ ذلك الفراغ الذي يتجلى في المعاناة، بالتطلع دائما إلى عوالم لا يرقى إليها الأشخاص العاديون وبالتالي يمكننا أن نصنفها فيما يسمى باللاوعي .

ويقابل دائما هذه المعاناة من طرف الأشخاص بما يسمى بالصبر وهو صفة حميدة يتصف بها من هم على يقين أن :يفكم بدأت المعاناة ستنتهي لا محالة بمقابلتها بالصبر وعدم الملل من صراعات الحياة الدائمة التي لا تنتهي.

وبهذا على كل فرد أن يمتلك القدرة على التحمل والاستمرار وعدم الخضوع واليأس مما يحدث له ويقابله أثناء مساره اليومي في الحياة من المعاناة، ولهذا عندما نقول المعاناة دائما نرد فيها بكلمة الصبر، وعلى الرغم من من معناهما المختلف إلا أننا إذا قلنا المعاناة دائما نقابلها بالصبر.

2-2-المعاناة:

لطالما كانت المعاناة هي العنصر المهم الذي يدفع بالكاتب إلى عمل أدبي فني راقي، لتخرج الإبداع الحقيقي المخزن في عمق المبدع، كما أنّه ليس بمجرد معركة داخلية مع النفس، فهل تستحق الحياة أن يعيش أحدهم معظمها في ألم وبؤس لا متناهي دون سعادة وأمل لا يفعل هذا

فدائما هناك شيئا في الحياة يجذبنا إليها يجعلنا نعيش الإحساس بالحب والسعادة، لأنّه يستحيل على الفرد أثناء سيره في الحياة يواجه العديد من المصاعب تجعله يعيش معاناة معينة نفسية وجسدية منها، كما يعيش في أحيان أخرى السعادة لهذا يصعب علينا القول الحياة كلها معاناة أو العكس.

ومن هنا نطرح تعريفا للمعاناة حتى نتوصل إلى فهم أكثر عنها، فالألم المتولد داخل نفسية كل فرد هو شعور يأتي من حادثة أو واقعة حدثت للفرد ويصبح يعيش صراعات داخلية لا ترحم، فالمعاناة هي"إنّ مشاعر الألم والمعاناة والبؤس هي مشاعر داخلية على وجود الإنسان، وأنّها لا تعدو أن تكون تعكيرا للصفو لا يلبث أو ينتهي"[1] وما نفهمه من هذا القول أن المعاناة اعتبرت شيء داخلي على الإنسان ووجوده بصفة عامة، كما أنها تقلب حال الإنسان بتعكرات لا متناهية.

والملاحظ في الأعمال الأدبية أنّ المعاناة سمة بارزة فيها، لأنّها المنطلق الذي ينطلق منه المؤلف من أجل كتابة عمل إبداعي، ونجد إبداعات دوستوفيسكي وغيره ممن وصلت أعمالهم إلى العالمية وترجمت بمعظم لغات العالم، فما عالجوه من مواضيع كان منطلقه الألم من الواقع المعيشي،فحتى ما كتبوه بوعي وبكلمات مبسطة لكنها تعبر دائما عن شيء خفي مؤلم في الذات الكاتبة، فالمعاناة تبقى أكبر من الكلمات المكتوبة المرسومة بقلم يتألم، والتي تنتهي بنهاية اللّغة والتدفقات المنبثقة من وجدان الكاتب.

كما نجد ألفيد دو موسيه يقول مقولة رائعة عن الألم وأهميته في حياة الإنسان "لاشيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم" ون ثم كانت صعوبة الألم وما يحدثه في حياة الفرد إلى أنه يجعل منه ذو عظمة ومكانة ، لكن لا يمكننا أن نتغاضى عن جانب آخر وهو أن كثرة الألم والمعاناة تقتل في

[1] أحمد نبوي، الكتابة والمعاناة، 21-5-2017 / https://www.aljazeer-net/blogs

الفرد إحساسه بالشيء وتصنع منه حجرا لا يخضع للظروف، وهنا يأتي دور الصبر وأهميته في الحياة من أجل التحمل والتحدي للصعاب

فإن كان المبدع يخلق من المعاناة عملا أدبيا فنيا خالدا، يحاول تخطي الصعاب وتجاوزها بعمله المبدع، أو يفر من واقعه إلى عالم يتحكم فيه بتدخل مخيلته فيصنع عملا مخالفا لواقعه، لكن الشخص العادي تختلف نظرته إلى المعاناة فتحصره في صراعات لا تنتهي وتجعله يفكر في وضع حد لحياته، كما أنّه يصبح منعزلا عن العالم ومن هم حوله.

أ-أهم أقوال الأدباء عن المعاناة:

سنحاول في هذا المقطع أن نتطرق إلى مجموعة من الأدباء حول السبي الحقيقي الذي قادهم إلى الإبداع، فنجد العديد منهم يعطون للمعاناة المكانة السامية في كل الأعمال الأدبية، ربما لأنّها ترتبط بالذات المبدعة التي ترسم وتنحت لنا صورة مميزة عن طريق التعبير عن المعاناة، هذا يجعلنا نكشف الدور الحقيقي لها في الأدب المُبدع، لطالما كان يقول الفيلسوف الألماني شوبنهاور"الإبداع وليد المعاناة ولا إبداع دون معاناة"[1]. هذا القول يجعلنا نفهم أنّ المعاناة هي الركيزة الأساسية والعمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الأدبي، لأنّه يستحيل كما يقول شوبنهاور أن يكون هناك إبداع دون معاناة، فهو وليدها ومنها يكون، وبهذا فالكتابة ليست مجرد فعلا للمواساة فقط بل تجاوزت ذلك التعبير عن الذات المبدعة.

قال ألبير كامو في هذا الشأن: "إن دور الكاتب لا يخلو من المهام الصعبة، ولا يستطيع أن يضع نفسه اليوم في خدمة أولئك الذين يصنعون التاريخ، فهو في خدمة أولئك الذين يعانون من التاريخ"[2].فألبير كامو في قوله هذا بين لنا دور الكاتب الصعب بحيث لا يمكنه أن يخدم الذين

[1] أحمد نبوي ، الكتابة والمعاناة، 21-5-2017 https://www.aljazee- net/blogs

[2] المرجع نفسه.

صنعوا التاريخ أي هم الأقوياء، بقدر خدمته للذين يعانون منه ويمكننا القول أنه يقصد هنا الضعفاء، فألبير كامو قد ربط الإبداع بالتاريخ وما يمكن للمبدع والمؤلف إلاّ أن يهتموا بما يعانوا منه وبهذا فالمعاناة هي أساس قيام العمل الأدبي الإبداعي وهكذا تصبح الكتابة صوت من لا صوت له.

دويستويفسكي يقول أيضا: "إنّ شفيعي الوحيد فيما أفعله الآن هو أن الذي يحدوني إلى الكتابة ليس ما يحدو إليها سائر الناس، إني لا أكتب بغية الحصول على إعجاب القارئ ومديحه، إنّما تدفعني إلى ذلك حاجة داخلية...واستخراج ما تنطوي عليه نفسي من الأمور المعينة والوضعية"[1].

دويستويفسكي جعل من الكتابة المعبر الوحيد عن كل ما يشعر به من ألم ومعاناة، والمتنفس الذي لا يمكن أن يتخلى عنه لأنّ دور الكتابة الأسمى والأرقى دائما هو التخفيف من حدة المعاناة، عند المبدع والقارئ على سواء؛وأي عمل فني ولد من رحمها كان أدبا راقيا ذو مكانة سامية في الإبداع.

فلا يمكن لمبدع أو مؤلف أن يبدع أدبا سامي إلاّ عندما يحادث نفسه ويصيغ معاناته في قالب فني جميل يحاكي به القارئ والمتلقي، بطريقة فنية وفي الوقت نفسه يهرب عن واقعه، ويجعل منها كلمات وألفاظ يتحكم فيها كما يريد، وبهذه الكلمات يرسم لنا أسمى وأرقى الآداب يحاكي بها الواقع المعيشي، فألفاظ الألم أكثر دقة وتعبير وصدق.

ولنيتشه رأي عن دور المعاناة في الإبداع وهذا في قوله: "إن من بين ما هو مكتوب لا أحب غير ذلك الذي يكتبه امرؤ بدمه، أكتب بالدم وستكتشف أن الدم عقل"[2].

---

[1] دوستويفسكي،المراهق، تر:سامي الدروبي،المركز الثقافي العربي، ج1، ط1، 2010، ص، 13.

[2] فريدريش نيتشه، هكذا تكلم زراددتشت، محفوظة لمنشورات الجمل، بغداد ط1، ص،85.

دلت لفظت الدم هنا على المعاناة لكن في أسمى معانيها وأعلى درجاتها، فسيلان الدم تسبقه معاناة طويلة، ونيتشه جعل من العمل الذي يعالج المعاناة الأحب إليه من غيره، والألم هو عقل عنده فمنه يستلهم الأديب أرقى الآداب.

يقول السيد قطب:"إنّ كلماتنا ستبقى ميتة لا حراك فيها هامدة أعراسا من الشموع، فإذا متنا من أجلها انتفضت وعاشت بين الأحياء، كل كلمة قد عاشت كانت قد اقتاتت قلب إنسان حتى فعاشت بين الأحياء والأحياء لا يتبنون الأموات"[1]. يبين لنا السيد قطب من خلال قوله أنّ الكلمات لا معنى لها إذا لم تكن مؤثرة تحرك مشاعر قارئها فلا معنى لها، كما أنه اعتبر أنّ الموت من أجلها يجعلها خالدة تعيش بروح بين الأحياء، وتموت إذا لم تلد من عمق الذات، وظن أنّه لا يمكن لميت أن يعيش وسط الأحياء، وبهذا الوصف استطاع السيد قطب أن يوصل لنا أهم مغزى ألا وهو الكتابة دائما هي الروح الثانية لكاتبها من خلال معالجته لمعاناته، فإذا مات هو بقت هي خالدة لا تزول ولا تنتهي على مر السنين .

ومما سبق ذكره من أقوال قالها من لهم علاقة بالإبداع، أو من خلد الزمن كتاباتهم نفهم أن المعاناة لها دور بارز ومهم في بناء عمل أدبي هادف ولا يزول، وأيضا نتوصل إلى أن كل أديب له خلفية مؤلمة يكتب لها ومن أجلها، حتى ينفس عن نفسه.

ومن كل التقديم السابق حول المعاناة وما تتركه في العمل الفني يجعلنا هذا نعرج على أهم المعاناة الموجودة في روايتنا"بائعة الخبز" ومسرحيتنا "بائعة الورد" وكيف جعلها الكتاب تتزاوج والشخصيات، لتجسدها في قالب فني متميز وجميل يعكس الصورة الحقيقية للنفس الكاتبة.

[1] أحمد نبوي، الكتابة والمعاناة، 21-5-2017.

لقد كتب "كزافيه دو مونتبان" روايته "بائعة الخبز" بطريقة يجسد فيها معاناة امرأة عاشت الألم في المجتمع الغربي، فكان يحاول عكس تلك الصورة من خلال كتابة هذه الرواية، ومن المقاطع الدالة على ذلك نجد:

المقطع الأول:

"...حملت جورج ..الذي حمل حصانه اللعبة..وغادرت به وهي لا تشعر بقدميها ولا بالأرض من تحتها.

ووصلت إلى النهر..وانروت تحت الجسر وهي تضم الطفل إليها ...وخشيت من أن يلحق بها أحد فعادت للسير وهي لا تعرف إلى أين المسير..وأشرق عليها الصباح، وتوقفت حين بكى جورج طالبا طعاما..فقالت والحزن يعتصرها،

–حين نصل إلى القرية، لقد أوشكنا.

–لا أستطيع المشي.

فحملته، وبدأت أشباح مباني القرية تلوح في الأفق، فوضعت جورج على الأرض وقالت برفق، انتظر هنا إلى أن أعود."[1]

المقطع الثاني:

"وتقدم منها أحد رجال الشرطة، وخفق قلبها من جديد وهي ترى اللحظة الحاسمة، فضمت إليها ابنتها فقال العمدة

–ستأتين وحدك، وابنك سيذهب إلى الملجأ

صاحت

–مستحيل...لا تفرقوا بيننا..أبتاه..أغثني

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص،39.

فقال الأب بهدوء

لا تجزعي...ابنك سيبقى لدينا إلى حين ظهور براءتك...وقتها عودي، وستجدينه في انتظارك

وقالت كلا ريس الأخت:

وسأكون أما له إلى أن تأتي أمّه الحقيقية

ونظر جورج إلى أمّه،وصاح

أمّاه

فمسحت دموعها ورسمت بسمة وهي تقول:

انتظرني هنا إلى أن آتي يا صغيري"[1] تتجلى لنا المعاناة في هذه المقاطع من خلال ما تمر به "جان فورتييه " من صعاب، والمقطع الأول يبين لنا هروب جان فورتييه برفقة ابنها جورج هلعا مما حدث في المصنع وخوفا، لتصادف أثناء هروبها مشقة وعناء ومصاعب طول سيرها من جوع طفلها وخوفها هي من أن يلحق بها أحد، ليصور لنا الكاتب المعاناة التي تمر بها جان فورتييه وكيف تحملت كل ذلك من أجل طفلها الوحيد جورج حتى تؤمن له مكانا آمنا، وبدت على وجهها ملامح الحزن التي لم تفارقها منذ وفاة زوجها التي تركها وحيدة تصارع الحياة وتعاني فيها، لينتهي طريق هروبها بوصولها إلى القرية، التي ستجد فيها من يعطف عليها وعلى طفلها.

أما المقطع الثاني فيكمل لنا معاناة جان التي بعد فرارها ووصولها إلى بيت الأب لوجييه تجد نفسها المتهمة الوحيدة في كل ما حدث من قتل وحرق للمصنع و"السيد لابرو"، وهروبها من ما وقع في المعمل الذي أكد عليها كل التهم والجرائم، وهنا نبدأ معاناتها الحقيقية من خلال دخولها السجن ولما أتت الشرطة لأخذها من بيت الكاهن "لوجييه" راحت تدافع عن نفسها ولكن كان هذا شبه مستحيل لأنّكل الأدلة ضدها، وفرارها عن ابنها الذي لم تسمح لهم بأخذه إلى الملجأ بكت

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز ، ص، 49، 50.

صارخة متألمة على الوضع الذي وضعت فيه، والمعاناة القاسية التي تمر بها، ووعدها الأب بأنّه هو الذي سيكون الكفيل لابنها ولم يذهب إلى الملجأ، ومسحت دموع أسها وقالت لابنها انتظرني هنا إلى غاية عودتها من المجهول الذي هي ذاهبة إليه.

ومن هذا نلاحظ أنّ المعاناة كانت محور الرواية، حيث تعيش المعاناة شخصية جان، بداية من هروبها من المصنع وما حل به وفرارها لا إراديا وغير واعي وهو ما أوصلها إلى دخول السجن وترك طفليها دون معيل، وهذا جعلها تعيش ألما وأسا في حياتها.

"وأحمد رضا حوحو" قد عالج مسرحيته عن طريق المعاناة التي تعيشها المرأة "عائشة "وهذا أثناء صراعها مع الحياة ويظهر هذا من خلال المقاطع الآتية:

"عائشة: هكذا تطردني؟ بعد الأعمال التي قاب بها زوجي في خدمتك، خدمك بكل شرف وذلة إلى أن مات في مصنعك وفي خدمتك، فكل هذا لا يهمك ، تطردني، فماذا سيكون مصيري أنا وأولادي؟ إنّ هذا لا يهمك أيضا، ولكن أعمالك هذه ستعود عليك بالشؤم يا سيدي

أحمد: هل هذا تهديد منك؟

عائشة:لا فأنا لا أهدد أحدا إني أقبل البلاء الذي أصابني ضربة إني لم أقم بواجبي وأستحق الطرد وسأغادر المعمل"[1] وكذلك نجد مقطع آخر يجسد ويؤكد لنا المعاناة التي تمر بها بطلة الرواية وهو

"عائشة:لا تبكي يا ابني، تعال فإن الله معنا

الشرطي:إنّ ولدك لا يذهب معك يا سيدتي

عائشة: صارخة أتريدون أن تحرموني من ولدي؟"[2] "فأحمد رضا حوحو" صور لنا معاناة عائشة وجعلها المرآة العاكسة لما تعيشه في حياتها من صراعات وآلام، وهذا ما لاحظناه في المقطع

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،253.

[2] المرجع نفسه،ص،242.

الأول المأخوذ من المسرحية عندما بدأت مأساة عائشة لما طردت من المعمل الذي كانت عاملة فيه كبوابة، وأصبحت تفكر فيما ينتظرها من معاناة وكيف ستعيش بدون عمل ومعها والدان؟فراحت تلوم صاحب المصنع عن فعلته وكيف أن زوجها فني حياته في خدمته وهي الآن تطرد كأن شيئا لم يكن وبهذا يمكننا القول أن معاناة عائشة عبد الباقي الحقيقية بدأت حين مات زوجها وتركها تصارع الحياة ومآسيها.

أما المقطع الثاني فنلاحظ من خلاله تأزم المعاناة وهذا أثناء دخول عائشة السجن بعد هروبها لما حرق المعمل جعل كل التهم تلتصق بها فمعاناتها كانت قاسية لما أجبرت على ترك ولديها ووحيدين ولن تراهم بعد ذلك حتى إلى يوم لا تعرفه، فسارت والدموع في عينيها لتبدأ معاناتها الحقيقية من هنا من اليوم الذي أفادتها فيه الشرطة، ونار فراق طفليها لن تخمد

وفي الأخير يتضح لنا معاناة المرأة في المجتمعات هي أساس إبداع هذين العملين الأدبيين سواء عند "كزافيه دومونتبان" في روايته "بائعة الخبز" أو "أحمد رضا حوحو" في مسرحيته بائعة الورد" لكن لكل واحد منهما جسدها حسب طريقته الخاصة

وهذا ما جعلنا نتطرق إلى أهم التباين والتشابه بينهما في طريقة تجسيد المعاناة في النقاط الآتية:

-يعالج كل من الكاتب المسرحي والروائي المعاناة بالطريقة التي يراها كل منهما مناسبة وتتلاءم وعمله الفني.

-كل عمل فني يعالج معاناة ومأساة إنسانية سواء خاصة أو غير ذلك.

-المعاناة هي منطلق كل عمل إبداعي فني.

-في المسرح تكون المعاناة تجسيدية مشاهدة من طرف الجمهور ويتفاعل معها حضوريا، بينما الرواية تكون العكس والشعور بها فرديا.

-يمكننا القول دائما أنّ المسرح عندما يعالج المعاناة يسعى إلى تقديم حل لها.

من النقاط السابقة نلاحظ أنّ تعبير الكاتب عن المعاناة يجعل من عمله أكثر قيمة ومتابعة من طرف الأفراد، لأنّه يصل إلى أعماق الأشخاص، فيعالجهم بطريقة فنية تناسب الواقع الذي اقتبسها منه، لهذا دائما الأدب الذي يعالج هذه المواضيع يكون أجمل وأروع وهذا حسب أقوال الأدباء في حد ذاتهم التي ذكرناها سابقا، وهذا ما يجعل كل من "كزافيه دومونتبان"و"أحمد رضا حوحو" يبدعوا في أعمالهم الفنية لأنّهم عالجوا قضية إنسانية.

وفي الأخير يمكننا القول أنّ المعاناة هي الوحيدة والأوحد في تقديم عمل أدبي خالد، بل هناك عدة أمور أخرى تجعل مكن العمل الروائي والمسرحي يرتقي إلى أسمى المراتب وهي تختلف باختلاف أمور عدّة .

من كل المعاناة التي مرت بها الشخصية البطلة في الرواية والمسرحية إلا أنها صبرت على كل هذا وقبلت الذي حدث بكل صبر وأمل في غد تفرج فيه الأمور وهذا ما نجده في المقطع المأخوذ من "بائعة الخبز" فيمايلي:

"وتدخلت جان قائلة :

–كم كان إيجار غرفتك يا سيدي ؟

–مائة وخمسون فرنكا

–سآخذها.

وهكذا باتت جان، الجارة الأقرب إلى لوسي"[1].

ونجد أيضا مقطع في المسرحية يتقاطع مع المقطع المأخوذ من الرواية وهو:"عمار: من هي هذه المرأة ؟

[1] كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، ص، 88.

خذير: لا تستعجل يا ابن العم، فإنّ هذه المرأة مجرد بائعة ورد، وهي تهتم كثيرا بشافية وتعتني بها كابنتها، هذا كل ما أعرف، وإليك سجل من دار الأيتام"[1]. هذين المقطعين المستخرجين في كل من الرواية والمسرحي يتضح لنا الصبر السائد عند كل من جان فورتييه بطلة رواية بائعة الخبز التي كانت ترى ابنتها كل يوم أمامها ولا تستطيع قول ذلك لها، وهذا ليس بصبر عادي بل هو قمة الصبر، أن تصبر عن معانقة ومداعبة ابنتها التي لم تراها لسنين ليس بالأمر الهين، ونفس الشيء نجده في مسرحية "بائعة الورد" فعائشة أيضا على قول الحقيقة لابنتها، وتحملت البعد لها من جديد.

الصبر إذا يجعل من كل المعاناة تتذلل والمواقف الصعبة تزول فدائما يربط الإنسان آماله في الحياة بالصبر وتخطط لتتخلص مما يكون عائق في طريقه.

2-3-الحب الذي تحول لانتقام:

الحب دائما شيء جميل ورائع في الذات الإنسانية، وبدون حب لا يمكن أن يتألف ويعيش البشر فيما بينهم بسلام وهناء، فهو جوهر الحياة وماهيتها الأساسية لأنّه يجمع ولا يفرق بينهم، لكن الصعب عندما يتحول هذا الحب إلى انتقام عندما تتغير المشاعر من مرحلة إلى مرحلة ويزرع بداخل القلب المحب حقدا وكرها لا ينتهي فما هو مفهوم الحب؟ وما هو مفهوم الانتقام؟

أ-مفهوم الحب:

ورد تعريفه في معجم الوسيط على أنّه:"الحب ، الوداد وعند الفلاسفة ميل إلى الأشخاص أو الأشياء العزيزة، أو الجذابة أو النافعة...أحباب وأحبة، وحباب، ويقال في الترحيب حبا أكرامه"[2].

الحب إذا هو ميل شخص ما نحو شخص آخر ويصبح عزيز عليه، وهذا ما نسميه بالحب.

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 251.

[2] مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، ص،151.

عرف في كتاب معنى الحب على أنّه:" الحب ليس مهارة خاصة ولا حاجة إلى تعليم، إنّما هو نزوع فطري، والنزوع الفطري هو ذلك الاستعداد الخاص للروح كي تكون قادرة على معرفة الحب حين تلتقي بالمحبوب"[1]. الحب إذا شيء فطري في الإنسان وليس له أية مهارة وتعليم لأنّه لا يحتاج إليهم، حتى نعرف الحب، ودائما عندما تلتقى الروح بالمحبوب تحبه دون أي سيء.

وعرف أيضا بأنّه: "هو اسم الصفاء المودة، لأنّ العرب تقول صفاء وبياض الأسنان ونظرتها حبب الأسنان، وقيل الحبان، ما يعلو الماء عند المطر الشديد، وعليه غليان القلب وثورته عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوبة وقيل هو القرط للزومه الأذن، وقيل غير ذلك"[2] ومن هنا الحب متعلق بالأمور الوجدانية لا يرى بالعين المجردة، إنّما هو مجموعة إحساسات يعيشها الفرد بداخله ويختلف من شخص لآخر.

والحب شيء ذو قداسة عند الإنسان على اختلاف أعراقه وأجناسه، فعندما نقول كلمة الحب تدل دائما على الطهارة والنقاء والصفاء وهذا لمكانته السامية والراقية في النفوس البشرية، لأنّه أجمل وأروع ما يمتلك الإنسان في هذه الدنيا، المشاعر الصادقة النابعة من طهارة القلب هذا هو الحب.

أما الحب عند المنفلوطي هو:"الحب فضل ينتحل، وحال تتحول"[3] . والحب إذا ليس بالشيء الثابت في النفس البشرية وهو دائما يتحول ويتغير مع الزمن.

هذا التعريف للحب يقودنا إلى التعريج أيضا على الانتقام باعتبار أن ما سنتطرق إليه هو عنصر الحب الذي يتحول إلى انتقام، و بهذا يمكننا القول أن المنتقم اسم من أسماء الله الحسنى.

الانتقام إذا هو الحقد اتجاه شيء معين و البغض عليه لدرجة كبيرة، كما أنه يتصف بصفة اللامبالاة و لهذا فالانتقام يتولد بعد ألم وحقد كبيران.

---

[1] عادل صادق، معنى الحب، مكتبتنا كنوز من المعرفة ، ص، 28.

[2] علي بن يحى المرزوقي، مفهوم الجب عند أهل السنة والجماعة، دار الصميعي ، ج 1، ص، 7.

[3] مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، دار الجيل، بيروت،ص،182.

ومن خلال هذا ننتقل إلى التمثيل من الرواية والمسرحية التي وجد فيها هذا النوع من الحب أيض، من خلال عدم خضوع بطلة العملين لما تريده إحدى الشخصيات منها.

يظهر لنا في رواية "بائعة الخبز" "لكزافيه دومونتبان" الحب الذي تحول إلى انتقام من خلال المقاطع الآتية:

"...لا تترددي ..أتركي هذا المصنع الذي متى فيه زوجك ...وتعالى إلى من يحبك ويحب سعادتك.

وإذا لم تحضر فالله وحده يعلم أي نوع من الحماقات يمكن أن أرتكب ...ولكني متأكد من حضورك"[1].

وأيضا:

"لقد حكمت على نفسك بنفسك...كان يمكن أن تختاري حبي ولكنك اخترت أسوء ما في...وعاد إلى المصنع وقد أجل فكرة سفره حتى لا تحوم حوله الشبهات... ودخل من الباب الخلفي بالمفتاح المنسوخ، واقترب خلسة من غرفتها المضاءة، وعثر على زجاجات الجاز التي كانت قد نقلتها إلى الغرفة المجاورة لحين الرحيل، أخذها وتوجه إلى الورشة...وسكب بعض الجاز على المكتب وعاد إلى ورشة الخشب...وأشعلها"[2] .يتضح لنا في المقطع الأول حب جارود الكبير لجان فورتيه بحيث كان يحاول إسعادها بشتى الطرق ولا يبالي بشيء، ونجد في رسالته أنه كان يحاول ان يقنعها بالهروب معه والمصنع الذي مات زوجها فيه، وتمسك بيد من يحبها وتهرب، لكن في نهاية الرسالة كان يهددها إذا لم تأت سيقوم بفعل شنيع.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز،ص 37.

[2] المصدر نفسه،ص، 38 .

يتحول هذا الحب الكبير فلحظة من مشاعر وجدانية جياشة إلى حقد وكره كبيران بعدما رفضت جان الفرار مع جارود لإلى مكان آخر وترك المصنع، وأثناء انتظاره لها لم تأت فأشعلت بداخله نار قبل أن يقوم بتجسيدها على الواقع، لما تذكر أن الرسالة التي كتبها لها ستكون دليلا ضده وستدخله السجن ويعاقب، وهذا ما جعله يستشيط غضبا ويحرق المصنع بالجاز الخاص بها الذي كانت تستعمله للإنارة ويهرب ويتركها تعاني من كل الأفعال التي قام بها هو،وبهذا وبعد حب كبير من طرف جارود لجان تحول إلى أكبر انتقام منها.وبهذا فالانتقام يبدو واضحا في الرواية فبعد حب تتحول الأمور إلى أكبر انتقام، ليجعل جارود جان تعيش في نار حقده لسنوات.

وعلى غرار الرواية نجد أيضا أنّ المسرحي يوجد فيها هذا، الذي يبرز لنا، من خلال المقاطع الآتية:

"عائشة... أنتظرك هذا المساء عند منتصف اللّيل أمام باب المصنع لنسافر معا، وإذا رفضت فإني قادر على القيام بعمل فضيع وإلى اللّقاء يا عزيزتي عائشة"[1]

وكذلك:

"الصوت: النار...النار

صوت آخر: الماء ...الماء...فإن المصنع يلتهب

صوت آخر: أين المعلم أين هو؟

"تطل فترى اللّهيب، فتحمل طفليها للهروب، فتسمع عمار"

عمار: فليأتي معي أحد لإنقاذ المعلم فإنّه داخل المصنع"[2] . انتقم عمار من عائشة بالطريقة الفظيعة التي رآها الأنسب ليشفي غليله منها، فبعد حبه الكبير لها ومشاعره الجياشة التي لا تنتهي

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،237.

[2] المرجع نفسه، ص،238.

حولها، انتقم منها أشد انتقام في حالة غضب، وهذا بعدما أرسل لها رسالة يحاول فيها إخبارها بأنّه ينتظرها للفرار معه، وفي نهاية الرسالة يهددها بالأبشع إذا لم تأت، ومع ذلك لم تذهب معه ووقع الذي لم يكن متوقع قتل صاحب المعمل وحرق المعمل، وهروب الفاعل عمار الذي ظن أنّه مات من أجل سيده، والتصاق كل التهم بعائشة عبد الباقي، وبهذا لبس حب عمار معطف الانتقام من عائشة التي اعتبرها أنّها هي من اختارت هذا لها، لأنّها رفضت يد العون التي قدّمها لها.

وبهذا فكل من الرواية والمسرحية التقيا في نقطة مهمة وواضحة هي الحب الذي تحول لانتقام، ففي الرواية نجد انتقام جارود من جان فورتييه التي كان يحبها، وفي المسرحية نجد انتقام عمار من عائشة بعد حب كبير دام سنوات، وعمل المستحيل للوصول إليها، لكن كل شيء انقلب في لحظة غضب وتحول إلى نيران من القلب إلى الواقع، وبنفس الطريقة انتقمت كل من الشخصية الموجودة في الرواية والمسرحية، وهي الحرق ليدل لنا هذا على شدة الغضب والحقد.

وفي الأخير يمكننا القول أنّ الحب شيء جميل إذا كان بدون مقابل، بصدقه وصفائه لكن يفقد الحب معناه الحقيقي إذا كان الذي يحمله يريد شيء ما من محبوبه، وعندما يرفض القيام بالشيء يقابله بأفعال شنيعة لم تكن متوقعة، فتتحول كل تلك العواطف الوجدانية في لحظات إلى انتقام هادم.

3-الالتزام:

كل أديب أثناء كتاباته لنصه الأدبي يلتزم بظاهرة ما فيه، فنسميها هذه الظاهرة بالالتزام، فهو يعالج من خلاله قضايا ومشاكل الأمّة التي يعيش فيها، محاولا طرحها في نصوص مختلفة ومن هنا ما معنى الالتزام؟

3-1-مفهوم الالتزام:

ورد تعريف الالتزام في عدّة كتب ومن أهمها ما جاء في تعريف مجدي وهبة على أنّه :"الالتزام في الأدب اعتبار الكاتب فيه وسيلة لخدمة فكرة معينة، عن الإنسان لا لمجرد التسلية غرضها الوحيد المتعة بالجمال، والأديب الملتزم هو على حد قول الدكتور محمد مندور،المقدر لمسؤوليته إزّاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره"[1]ومن هذا التعريف نجد أنّ ظاهرة الالتزام طريقة يعتمدها الكاتب لخدمة فكرته، التي هي ليست فقط من أجل التسلية وغرضها دوما الجمال، والأديب الملتزم حقا هو الذي يستطيع تحمل مسؤوليته نحو الإنسان والمجتمع.

كما نجد تعريف آخر للالتزام ، جاء في كتاب جون بول سارتر: "إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا تنتظر تنتظم إلى الحزب الشيوعي"[2]. وبهذا نجد أنّ سارتر ربط الالتزام بالحزب الشيوعي، وجعل هذا الحزب هو منبع الالتزام. ونجد كذلك في كتابه: ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحيانا كثيرة، ولم يلتزم كذلك في أكثر الأحيان ولكنّه نسي طابع إنتاجه "شر الفنانين أكثرهم التزاما"[3]. اعتبر أن كل أديب ملتزم تطغوا عليهم صفة الشر وهي التي تجعلهم يلتزمون بشيء معين ولا يتخلون عنه، وهذا ما جعله يوصلوا الالتزام بالفنان الذي به شر.

ومن خلال ما تطرقنا إليه سابقا عن الالتزام نتوصل إلى أنّه هو قضية أي أديب يدافع عنها ويسعى جاهدا للوصول إلى فكرته المتواجدة في مخيلته وما نحته ورسمه سابقا، والكاتب المبدع في كتاباته هو فنان في التزامه.

كما ورد في معجم الوسيط تعريفا للالتزام على أنّه: "(لزم) الشيء-لزوما: ثبت ودام وكذا من كذا، نشأ عنه وحصل منه.

---

[1] وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب في اللّغة العربية ، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، 1984ص،58.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص،7.

[3] المرجع نفسه، ص،7.

(ألزم) الشيء: أثبته وأدامه: وفلانا الشيء: أوجبه عليه، ويقال:ألزمه المال، الفعل والحجة وغير ذلك.

ويقال: ألزمه به وألزمت خصمي: حججته"[1]. ومن خلال هذا التعريف لالتزام نفهم أنّه يعني الثبوت والمداومة والتعلق بالشيء والأمر به، ويقال فلان التزم بالشيء؛ أي داوم عليه وتمسك به

وبعد كل ما تطرقنا إليه حول الالتزام يجعلنا هذا نعرج على الالتزام المتواجد في مدونتينا الرواية والمسرحية، وكيف استطاع أن يلتزم كل كاتب بما يكتبه من أمور مجتمعه؟ وبهذا ما نوع التزام كل من "أحمد رضا حوحو" في مسرحيته "بائعة الورد "وكزافيه دومونتبان في روايته "بائعة الخبز"؟

ومن خلال السائد في الرواية نلاحظ أن كزافيه قد التزم بقضايا مجتمعه، وراح يكتب بطريقة يراعي فيها انتماءه للمجتمع الغربي ولم يخرج عنه، كما أنه يكتب ما يراه هو مناسبا ويتمسك بالشيء حتى وصوله إلى ما يرسمه في مخيلته ويجعل من عمله المبدع رسالة مقدمة في صفحات مهمة ينحت من خلالها مبادئ مجتمعه وصورته، لا يستطيع الكاتب أن يكتب وهو متأصل من أصوله ومجتمعه، ودائما يسعى للتخلص من المشاكل التي يعيشها الأفراد.

والآن تتطرق إلى إبراز التزام "كزافيه دومونتبان" في روايته "بائعة الخبز" حيث نجده لم يخرج عن الالتزام الاجتماعي بل كتب روايته وهو يتقيد به، حيث ذكر أمور مهمة تدل على الالتزام الاجتماعي، ولهذا نقول أنّ الروائي كان دائما مرتبط بمجتمعه، والأمر الذي سهل علينا تحديد بيئته التي يعيش فيها، وهذا ما يظهر لنا من خلال الأمثلة الآتي:

"وقال الكاهن :

–رغم أي شيء فلقد لجئت لنا ويجب علينا أن نساعدها إلى أن تتبين الحقيقة.

[1] مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1425هـ/2004م، ص،823.

-قالت الأخت:

-ولو ثبت أنّها الجانية؟

-في هذه الحالة سأعطيها بعض المال وأطلب منا أن تتصرف، فلن يحدث أي شيء بامرأة لجأت إلى بيتي"[1]. ونجد مثال آخر يبين لنا الالتزام

يتمثل في:

"...في شارع ألفورت... بمدينة ألفورتفيل ...كانت تستحدث بثياب الحداد بسيطة أنبقة"[2]

ونجد كذلك:

"وبكل خبرة راح جارود يدلي برأيه في حل هذه المشكلة وراح مورتيمر يسمع منه وقال في النهاية...أرجوك لا تقبل هذا يا سيد مورتيمر...أنت صاحب الفضل كله

وأضمر في نفسه إعجابا بهرمان-جارود-وسأله؟

وهل تنوي افتاح مصنع في أمريكا؟"[3].

وفي هذه المقاطع نكشف أن الالتزام في رواية "بائعة الخبز" وهذا ما بدا لنا في المقاطع الثلاثة التي مثلنا بها، ففي المقطع الأول نجد أنه قد وظف شخصية الكاهن لوجييه في روايته، ليجعلنا نكتشف أنه يكتب من رحم المجتمع الغربي، ويراعي كل ما يحيط به أمور خاصة به، وهذا ما تدل عليه لفظة الكاهن الذي هو عامل في الكنيسة وينادوه بالأب وهذا لأنّه مصدر النقاء والصفاء والطهارة في مجتمعه، كما أنّه يساعد كل من يلجأ إليه حتى وإن كان على خطأ.

وفي المقطع الثاني نجد دليل آخر على التزامه الاجتماعي، وهو توظيفه للأسماء شوارع ومدن لها صلة بمجتمعه الغربي، مثل مدينة ألفورتفيل وهي مقاطعة في الضواحي الجنوبية الشرقية

[1] مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، ص،823.

[2] كزافيه دومونتبان ، بائعة الخبز، ص،7.

[3] المصدر نفسه ، ص، 55، 56.

لباريس–فرنسا– يجعلنا هذا نفهم أنّه كاتب يكتب بالتزام مع مجتمعه الغربي وبالضبط الفرنسي، ليعالج قضية الرواية بطرق مختلفة من أجل الوصول إلى حلول لها في الأخير، لكن دون الخروج عن مجتمعه.

وأيضا للأسماء دلالة أخرى على ما كتبناه سابقا، بحيث وظف "كزافيه دومونتبان " أسماء تدل على التزامه ومنها: جان فورتييه، وجارود، وجورج، مورتيمر، لوسي فنسان، كلها أسماء ذات صلة بمجتمعه الفرنسي الغربي.

ومما سبق ذكره يمكننا القول أنّ "كزافيه دومونتبان" في روايته "بائعة الخبز" وقد تقيد بالالتزام الاجتماعي الذي تقيد فيه بما يتناسب والمجتمع الغربي الفرنسي، فأسماء الشخصيات، وشخصية الكاهن،وأسماء المدن المذكورة في الرواية، كلها تؤكد على ما ذهبنا إليه، وهذا يدل على شدة تمسك واهتمام الكاتب بكل ما له علاقة بمجتمعه.

وكالرواية لا تختلف المسرحية عنها كثيرا، فنجد أنّ "أحمد رضا حوحو" قد استند إلى الالتزام هو كذلك، وعالج من خلاله قضية مسرحيته "بائعة الورد" ليبين لنا الهدف منها، ويظهر لنا هذا في المقاطع الآتية:

المقطع الأول:

"الإمام: "يطالع الصحيفة" ما هذا...عجبا

حسني: أي شيء؟ هل هناك أشياء هامة في الجريدة يا سيدي الإمام

الإمام: نعم شيء يهمني جدا ويهمك أيضا، هذا غريب، هذا فضيع.

حسني: أي شيء بربك"[1].

كما نجد مثال آخر:

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،239.

"فاطمة: نعم لا تخافي يا ابنتي قال ابنيك سيبقيان عندي سأكون والدتهما.

عائشة: لا تراهما بعد الآن؟ إنّ هذا فوق طاقتي.

لطفي: ماما ..ماما..لا تذهبي"[1]

وأيضا

"الإمام: عائشة عبد الباقي، وأتيت من قرية البدرية؟

عائشة: فأنت على علم بذلك؟"[2].

ومن هذه المقتطفات المأخوذة من المسرحية نلاحظ التزام أحمد رضا حوحو وتمسكه بمبادئ وقضايا مجتمعه، حتى وإن كانت مسرحيته مقتبسة من الرواية في حد ذاتها إلى أنّه جعلها تتأقلم ومجتمعه الغربي، وهذا ما يتضح لنا من المقطع الأول لما وظف الكاتب شخصية الإمام وهو الحافظ لكتاب الله "القرآن الكريم" والموجه والناصح للأفراد في المجتمع العربي وله مكانة بارزة وذو احترام فائق من طرف الأشخاص ، وهذا ما يدل على البيئة والمجتمع العربي.

بالإضافة إلى شخصية الإمام نلاحظ أنّ الكتاب قد وظف أسماء تدل على مجتمعه ومحيطه العربي"عائشة، عمر، لطفي، فاطمة، أحمد، وغيرها كلها أسماء الشخصيات تدل على المجتمع المسلم، لأنّه هذه الأسماء، تتواجد في المجتمع العربي فقط وليست متواجدة في الغربي.

كما وظف كذلك في المقطع الثالث اسم قرية البدرية وهي واضحة أنها عربية بحيث تقع في سوريا في ناحية المركز أريجا، وبهذا يمكننا القول حتى أماكن التي تدور حولها المسرحية هي عربية. وهذه الأسماء لشخصيات والقرية وشخصية الإمام، تدل كلها على الالتزام الكاتب أحمد

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،242.

[2] المرجع نفسه، ص،241،

رضا حوحو بقيود مجتمع العربي، حتى وإذا كان قد حول الرواية من الثقافة الغربية إلى العربية لكنّه تعامل معها وما يتلاءم وعروبته ومجتمعه.

ومن خلال هذا إن الالتزام لابد منه في الأعمال الأدبية وهذا يراعي الظروف المجتمع وما يحيط به كما أنّ الالتزام يختلف من إبداع فني لآخر، وليس كل التزام يتشابه.

كما أنّه هناك نقطتين يختلف فيهم الالتزام بين الرواية، والمسرحية وهما:

-الالتزام في الرواية كان ذو علاقة بالمجتمع الغربي.

-الالتزام في المسرحية كان ذو علاقة بالمجتمع العربي.

-الالتزام يكون خاص بكل كاتب في حد ذاته.

ومن خلال هذه النقاط نتوصل إلى أنّ الالتزام الاجتماعي يختلف من مجتمع لآخر، فلبس نفسه وبهذا فالالتزام هو التمسك والثبوت على فكرة معينة كما أنّه خاص بكل كاتب وبهذا فهو يختلف من واحد إلى آخر رغم الاختلاف بين الالتزام في الرواية والمسرحية، إلا أنّه يعتبر من الثواب التي تشترك فيها الرواية بالمسرحية، لأنّ كل من الكاتبين تقيدوا بقيود مجتمعهم باعتبار أن المجتمعين مختلفين لابد للالتزام أن يختلف في نقاطه، لكنّه يعتبر المعبر المشترك بين الأعمال الفنية التي بين أيدينا.

4-المسردية:

لطالما كانت الرواية مجموعة من الأحداث المترابطة والسرد بتقديمها للقارئ والمتلقي، فإن السرد الممسرح يتطلب الحاجيات الإبداعية والفنية وأهمها الجمالية، فيصبح نص متخيل مشاهد من القارئ مفسرا للحكاية التي يدور حولها النص المسرحي السردي، الذي فيه كثرة الفراغات والحلقات المبهمة تحفز الذات المشاهدة، من هنا ما معني المسردية؟

أ-بداية ظهورها:

كانت البدايات الأولى مع الأديب والكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي حيث نجده يقول:"وما دامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان وبمعنى أدق هي ابنة الحياة، لأنّها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، وهي إن تشكل المسرح تجعل منه النموذج الأرقى للحياة فلا مسرح دون حياة لا حياة دون مسرح"[1].

ربط عز الدين جلاوجي المسرح بالحياة واعتبره الابن الشرعي للإنسان وهذا من خلال التفاعل القائم بينهما حبث أعطاه الحياة وغرس فيه الروح، وجعله هو الممثل الأرقى للحياة البشرية، فلا وجود لأحدهما دون الآخر.

كما أنّ عز الدين جلاوجي قد سعى جاهدا من خلال بحثه في المسرح وكتاباته بعمق قد مجد الطريق وعبده أمام الاحتضان مولود جديد في الساحة الأدبية الجزائرية ألا وهي المسردية وهذا ما نلاحظه فيما يلي: يحفر عز الدين جلاوجي أفقيا ممتدا في جدار الكتابة المسرحية ويهيئ المهد الاحتضان الجنس المسردي الوليد الهجين بتقديمه نظرية ترصد انبثاق الفكر ونصف انطلاقة شرارتها الأولى تبين في غير لبس أهدافها وتطلعاتها وتحدد المفهوم الضابط لها ونحت المصطلح المعبر عنها، يبادر الكاتب إلى تعزيز فكرته بما أبدعه من نصوص مسردية، تضيء حدود ومعالم الجنس المسردي"[2].

وبهذا فجلاوجي قد سعى جاهدا إلى الرفع من مكانة المسرحية وكتاباتها من إدخاله عليها هذا النوع الهجين القادم من الرواية ليضفي على المسرحية صبغة جمالية تجعلها تتميز عن غيرها من

---

[1] عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب، تسريد المسرح أو مسرحية السرد، مجلة لغة الكلام، مجلد 6، العدد3 ،2020 ، جامعة عباس لغرور خنشلة الجزائر،ص44.

[2] رابح بن خوية، الزهرة ختو، المسردية روية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب واللّغات، العدد11جوان 2020، جامعة أبو القسم سعد الله الجزائر2 ص، 138.

الفنون الأدبية، ويخرجها مما هو مألوف إلى أسلوب مخالف مغاير يهتم بالسرد ويعطيه أهمية أكثر من الحوار هذا هو النوع الجديد الذي ولد ليحدث ثورة على عالم المسرحية.

"كما تمرد عز الدين جلاوجي على نمطية التأليف المسرحي مرة أخرى، مستأنسا بما قدمه توفيق الحكيم، لكن بأكثر عمق في الفكر خاصة مع ميلاد مصطلح جديد لديه هو"المسردية" ولن نكون شوفينيين إذا قلنا بأن العمق الدلالي والبعد المنهجي المتضمن لمصطلح المسراوية"[1].

وظهور المسردية كمصطلح كان من نبع تمرد عز الدين جلاوجي متكئ على ماقدمه توفيق الحكيم، لكن بعمق أكثر مما جاء به هذا الأخير، من خلال البعدين الدلالي والمنهجي المتواجد فيها أحسن مما جاء به مصطلح "المسراوية".

نستنتج من هذا المنطلق أن جلاوجي كان الممهد الأول لظهور مصطلح المسردية، وهذا بعد تمرده على ما جاء سابقا حول المسرحية وأهميته، كما أنّه استند على ما قدمه توفيق الحكيم في إنجازه هذا اللّون الأدبي الجديد.

4-1-مفهوم المسردية:

بعد تمهيدنا لبداية ظهور المسردية يقودنا هذا إلى التعريج عن فحواها والمقصود بها؟ فالمسردية هي "نقل ما هو مسرحي إلى ما هو سردي، وتلون ما هو سردي بملامح مسرحية تقبل التمشهد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير"الحوار" من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس، كما أنّها أكثر الأجناس الأدبية مطاوعة للمسرح"[2].

[1] عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب، ص،44.

[2] المرجع نفسه، ص، 44.

ومن خلال هذا التعريف نكتشف أن المسردية هي عبارة عن تحويل النص المسرحي إلى ما هو سردي، ويعطيها مظاهر مسرحية حتى تصبح قابلة للمشاهدة، ومحاولة إعطاء أهمية للسرد على حساب الحوار بمساحة أقل رغم أنّ المسرحية هي مجموعة من الحوارات، وهذا حتى يتخلص النص المسرحي من قوقعته وينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى، وبالأخص الرواية لأنّها أكثر ترابط بالمسرح.

كما نجد تعريف آخر لها وهو: "المزج بين الكتابة المسرحية وكل تقنيات الكتابة السردية سواء ما تعلق منها بالرواية أم القصة أم القصة القصيرة وحتى المقامة والملحمة، وعندها سيتوسل النص المسرحي وأدوات السرد الزمنية والمكانية وتقنيات التبئير من أجل إنماء الخلية النووية للفعل المسرحي وهي الصراع"[1].

ويعتبر مصطلح المسردية مزيج بين ما هم سردي وما هو مسرحي، حيث تقوم تقنيات الكتابة السردية على تفعيل الخلية النووية أو الجوهر الأساس فأو للفعل المميز والمهم في المسرحية ألا وهو الصراع .

لابد من الإشارة إلى قول عز الدين جلاوجي الذي يقودنا إلى فهم مفهوم المسردية بصورة أقرب:"كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ ومع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال"[2]. يتضح لنا من خلال قول عز الدين جلاوجي أن المسرح ومنذ زمن بعيد كان نص يكتب مباشرة على خشبة المسرح، كما أنّهم لم يقدموا هذا الإبداع إلى

[1] عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب، ص، 44.

[2] رابح بن خوية، الزهرة ختو ، المسردية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي ، ص،183.

القارئ، ومع تطور الزمن أصبحت المسرحية تصدر في الكتب، وهذا حفاظا عليها من الزوال والاندثار.

أ-الإرشادات المسرحية /الملاحظات الإخراجية.

تعتبر الملاحظات والإرشادات المسرحية من أهم العناصر الممسردة للمسرح وتضيف عليه عنصر السرد، حيث نجد عز الدين جلاوجي يقول في تعريفها:"هي أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، ويحاول إخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية سمعية، وتتضمن معلومات مختلفة ومتنوعة منها أنها تحدد مكان الحدث وزمانه"[1]. ما نتوصل إليه من قول عز الدين جلا وجي أنّ المسرحية هي أجزاء المسرح المكتوب فتقدم لنا دلائل تضبط الطريقة التي يبني بها هذا النص المسرحي، ويحاول صياغتها في قالب مرئي مسموع.

كما نجده يضيف قائلا:"وتبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن، الشكل الخارجي، المهنة) كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللّهجة، النبرة، الحركة، الانفعال...) بالاضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية، وذكر اسم كل شخصية متكلمة قبل الحوار على امتداد النص"[2].

كما يتبين لنا أيضا في تكملة عز الدين جلا وجي أن الإرشادات هذه توضح لنا أسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة بكل منها كالسن، الحركة وغيرها، حتى أنّها تعطي أهمية للمعلومات كالديكور والموسيقى وغيرها، وبهذا فالإرشادات تعطي أهمية واضحة لأجزاء وتفاصيل النص المسرحي وتعطيها نظرة خاصة.

---

[1] رابح بن خوية ، الزهرة ختو، المسردية : رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدي عز الدين جلاوجي، ص،200،199.

[2] المرجع نفسه، ص،200.

وأحمد رضا حوحو وظف هذه السمة في مسرحيته "بائعة الورد"،وهذا ما سنتطرق إليه في النموذج الآتي:"لطفي:" يقرأ الرسالة "عزيزي حسني... في شهر سبتمبر عام1920، كنت قدمت إلي إمرأة تحمل طفلين صغيرين، وكانت هذه المرأة كما تعلم طريدة البوليس متهمة بالقتل والسرقة والحرق اسم هذه المرأة عائشة عبد الباقي، لقد حلفت بالله أنّها بريئة، وإن كانت الأدلة ضدها ، لكن صوتها دموعها نظرتها كلها تدل على براءتها ولقد صدقتها واعتقدت براءتها، ولازلت على هذا الاعتقاد، ولكني لم أستطيع أن أعمل شيئا، فإن حكم الإنسان وقانون الإنسان يحب أن يتابع طريقه، ولهذا حكم على تلك المرأة وسجنت، ورغم الأحكام والأدلة فاعتقادي في براءة عائشة لم يتبدل، فعائشة لم تكن مجرمة ولكنها ضحية أحكام البشر وعدل البشر، ولقد قمت بتبني طفلها لطفي"[1].

ومن خلال هذا المشهد يتضح لنا أن الإمام أثناء كتابته لرسالة راح يصف الأحداث التي وقعت لعائشة وما جرى لها في ذلك اليوم المشؤوم وإلصاق كل التهم بها، ولكنها لم تبق هكذا بل راحت تدافع عن نفسها بأنّها بريئة لا علاقة لها بكل ما حدث، وهذا ما جعل الإمام يصدقها رغم الأحكام السابقة التي حكمت عليها بالإعدام.

كما أنّ "أحمد رضا حوحو"قد وظف عدة إرشادات من أهمها، ذكره لأسماء الشخصيات كعائشة عبد الباقي، والحركات التي كانت تقوم بها من أجل إثبات براءتها، كما أنّه قد حدد لنا الظرف الذي تدولر حوله أحداث المسرحية ألا وهي القتل، الحرق، والسرقة لأحمد سيد المصنع، وبهذا فدور المسردية هنا يكمن في هذه الإرشادات التي تعتبر أنّها جزيئات لكنها ذات أهمية كبيرة في تبيين لنا مسردية المسرح أو بروز السرد فيه.

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو،ص، 262 .

4-2-المسرح تجسيد والرواية مجرد سرد حكائي

لعل الشيء الصعب في المسردية هي المعالجة الإخراجية للنص وهذا ما اعتبر مشكلة في علاقة المسرح والسرد، هذا ما نجده في القول الآتي:"تعتبر المعالجة الإخراجية للنص هي المشكلة المحورية في علاقة المسرح بالسرد"[1].

ومن هذا القول نفهم أن المشكلة الرئيسية في علاقة السرد بالمسرح هي المعالجة الإخراجية بحيث يصعب إخراج النص المسرحي حينما يكون قد ربط بالسرد.

ونجد أيضا: " إنّ المعالجة المسرحية للفعل السردي ينبغي أن تنطلق من المعرفة الكلية، الدقيقة لتفاصيل العمل ككل. ليس عبثا شيوع ذلك الأسلوب الإخراجي الحي يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة في العرض المسرحي"[2].

كما أنّه لابد قبل قيام المسرحية بأي معالجة للسرد يجب أن ينطلق الكاتب من الدراية الكاملة والدقيقة بكل تفاصيل هذا السرد، فليس هباء أن يكون هذا الأسلوب في العمل المسرحي لأنّ فيه نقل نهاية الرواية إلى بداية في العمل المسرحي.

من هذا إنّ علاقة المسرح بالسرد فيها صعوبة وهي صعوبة العلاقة الإخراجية وهي المشكلة الرئيسية بينهما، وهذا يقودنا إلى التوضيح أن المسرحية مشاهدة وتجسيد والرواية سرد حكائي بالدرجة الأولى.

وهذه الإشكالية الرئيسية في المسردية وأثناء الربط بين السرد والمسرح قادتنا إلى التعريج والتكلم على أهم فرق بين السرد والمسرح ألا وهي:

---

[1] مجموعة مؤلفين، السرد والمسرح، تر: أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، ص، 14,

[2] المرجع نفسه ،ص،10.

أ- تجسيد وتمثيل المسرحية:

يحاول المخرج جاهدا لأن يجعل كل انتباهات المشاهد حول المسرحية وهذا ما يظهر في هذا الكلام:"وبالتالي فهو يعمل على تركيز انتباه المتفرج على الحوار عندئذ، يتغير منهج وجود الممثلين نفسه، كما تتغير أمور كثيرة أخرى دون أن يتعرض فقط ما كتبه ديستويفسكي للتحريف"[1].

وبهذا فالمسرحية تعتمد على عنصر المشاهدة وتسعي دائما للفت انتباه المشاهد والمتفرج نحوها فقط من خلال الحوار القائم بين الشخصيات، وهذا ما يجعلنا نقول دائما أن المسرحية يتلهاها الجمهور عن طريق المشاهدة المباشرة.

يعطي المسرح أهمية كبيرة لنسيج النص وتشكله وترابطه، وهذا لكي لا يفقد النص المسرحي قيمته وحيويته هذا السائد في القول الآتي:"في مدرسة الفن الدرامي المسرحي، لا يعترفون بالإعداد المسرحي الذي يمزق نسيج النص، ويبسط خيار الكلمات لدى المؤلف، فهناك حوارات كثيرة في الروايات والقصص يؤديها الممثلون كاملة دون أن يتخلوا عن أيّة عبارة"[2].

وهكذا فالنص المسرحي نسيج متكامل، ولا يمكن لأي خاصية فنية فيه أن تتدخل وتمزق هذا البناء الذي هو عليه باعتباره لحمة واحدة.

ومما سبق نستنتج أن المزاوجة بين السرد والمسرح ليست بالأمر الهين، إنّما هي المشكلة الرئيسية فيه، وراح النقاد يبحثون في هذا الأساس، وهذا ما يسمى بالمسردية التي أسس لها عز الدين جلا وجي.

من خلال المدونة التي بين أيدينا مسرحية "بائعة الورد" نستخلص أن رغم مزاوجة الكاتب بين السرد والمسرح إلا أنّ المسرحية تبقى تجسيد ومشاهدة حتى وإن دخل عليها السرد.

---

[1] مجموعة مؤلفين، السرد والمسرح، تر: أشرف الصباغ، ص،14 .

[2] المرجع نفسه ، ص،14.

أبرز العناصر التي تأخذنا بأنّ المسرحية تجسيد عديدة ومنها أنّ أحمد رضا حوحو قد قسم مسرحيته إلى عدّة مناظر، كما أنّه وظف أشياء أخرى تدل على ذلك ومن أهمها:

المنظر الأول:"منظران منفصلان، من جهة حجرة البوابة، ومن الجهة الأخرى مكتب المهندس تبدو البوابة جالسة تدوح بطفلها رضيع بينما ابنها الكبير يلعب بحصان خشبي وألعاب أخرى"[1].

كذلك نجد:

المنظر الثاني:"دار ريفية، يبدو والإمام، وزوجه فيدخل حسني ومعه عائشة وابنها وحصانه، والطفلة الأخرى الرضيعة في ذراعه"[2].

وأيضا

المنظر الثالث:"هو فندق في أمريكا كنتوار كابير ومقاعد هنا وهناك، وصاحب الفندق وراء الكنتوار، خذير جالس على مقعد يدخل عمار"[3]

ومن المناظر الثلاث للمسرحية، نلاحظ أن الكاتب قدّم حركات الشخصيات لمساعدة المخرج على التجسيد بسهولة، وهذا ما نجده في المنظر الأول حيث راح يصف لنا حالة ووضعية عائشة وهي جالسة تدوّح الصغير والكبير أمامها يلعب بألعابه.

أما المنظر الثاني فيه وصف ليست الريفية، وعائلة الإمام وكيف دخل عليهم حسني ومعه عائشة وطفليها وحالتها التي هي عليها.

و المنظر الثالث يصف لنا فيه الفندق الذي نزل عمار فيه، وكيف كان خذير يراقبه من بعيد وهو جالس على المقعد.

---

[1] مجموعة مؤلفين، السرد والمسرح، تر: أشرف الصباغ ، ص، 14.

[2] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص، 233.

[3] المرجع نفسه، ص، 239.

قد قسم أحمد رضا حوحو مسرحيته إلى خمسة مناظر كل منظر يصف لنا الحالة التي تدور حولها المسرحية، فيعتبر المنظر تلخيص للأحداث التي ستجرى فيه بالتفصيل، وبهذا يمكننا القول أن دورها مهم في المساعدة على الإخراج المسرحي. كما نلاحظ شيء آخر يدل على أن المسرحية مشاهدة من خلال كتابة أحمد رضا حوحو عند نهاية كل فصل كلمة "ستار" ونشاهد هذا فيها يلي:

"ستار"[1]

"ستار"[2]

"ستار"[3]

لغاية نهاية المسرحية بكلمة "ستار" هذا يوضح لنا أنها مشاهدة وتجسيد وكلمة المنظر وستار تدل على أنّها كذلك.

أما الرواية فتعتمد بالدرجة الأولى على السرد الذي يكون فيها بصفة كبيرة، وتُعرف الرواية على أنّها:"سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعيات الشخصية"[4].

ومن هذا التعريف نتوصل إلى أن السرد هو المكون الأساسي للرواية وهو يتكون من مجموعة أحداث وأماكن وأزمنة وغيرها، فهذا هو أساس السرد والمكون الرئيسي له.

إذا الرواية مبنية على عنصر سردي حكائي، وهذا ما يتضح لنا في المثال الآتي:

---

[1] أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص،238.

[2] المرجع نفسه، ص،243.

[3] المرجع نفسه، ص،248.

[4] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص،176.

" جان فورتييه كانت تعمل بالحياكة قبل زواجها، وكان يدر عليها ما يكفيها وأكثر، وفي الثانية والعشرون من عمرها تزوجت بيير فورتييه الميكانيكي بمصنع السيد جول لابرو، حيث تقيم الآن في مصنعه بعد وفاة زوجها، وكل ما تتمناه الآن هو الحصول على مبلغ كاف...لإقامة دار للحياكة...كي ترعى طفليها بلا خوف من الأيام"[1]

ومن هذا نتوصل إلى أن السارد الذي هو الروائي (الكاتب) راح يسرد علينا ماذا كانت تعمل جان فورتييه قبل زواجها من بيير فورتييه –في الحياكة– وكيف تغيرت حالتها بعد وفاة زوجها لتصبح بعدها تعمل كبوابة في مصنع السيد لابرو، ورضت بذلك فقط من أجل طفليها. وبهذا فالرواية سرد حكائي يقوم به الكاتب أو يعطي هذا الدور لشخصية ما يختارها هو، فيسرد الأحداث على اختلافها وتنوعها بتوالي حتى نهاية الرواية، وقد يتخللها حوار لكنها تبقى سرد للأحداث.

نستنتج من خلال ما قدمناه في الفصل الثاني أن الحوار بين النص الروائي والنص المسرحي شكل جملة من المتغيرات تختلف من نص لآخر فاللّغة والأسلوب كان لكل منهما حظ وافر في إبداع نفسه، أما جملة الثوابت شكلت ذلك النسيج المتكامل والمتناسق في بنية النص، خاصة المسردية التي زاوجت بين العملين الأدبيين (المسرحي والروائي)، وهذا ما أعطى عنصر التشويق والحماس في نفسية القارئ.

[1] كزافيه دو مونتبان، بائعة الخبز، ص11.

خاتمة

الرواية والمسرحية عملان أدبيان متكاملان، تتعدد فيهما الآراء وتختلف فيهما وجهات النظر، وتتنوع فيهما الخصائص والأساليب، ومن كل هذا فالشخصيات هي المحركة للحدث في صراعات مختلفة من خلال الحوار بمختلف أنواعه.

ومن خلال دراستنا حاولنا الإجابة عن الإشكالية التي طارحناها في المقدمة حول الحوار الداخلي بين رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دومونتبان و مسرحية "بائعة الورد لأحمد رضا حوحو وقد خرجنا بتحقيق عدة نتائج مهمة من خلال هذا البحث منها:

-للحوار الداخلي عدة وظائف منها تصوير الأحداث، والتخفيف من حدة السرد والكشف عن المعنى الباطني للشخصية المتحاورة مع ذاتها.

-للحوار الداخلي أهمية بالغة الأثر في بناء الحدث الروائي والمسرحي فهو من أحسن الوسائل المواصلة في الإقناع لإيجاد الحلول المختلفة.

-الحوار في القرآن الكريم يعطي وظيفة أخلاقية هامة فهذا الأخير دعا إلى التحاور.

-نجد أن كزافيه دو مونتبان وأحمد رضا حوحو استعملوا نوعين من الحوار، حوار خارجي وحوار داخلي.

-الحوار ضرورة إنسانية موجودة منذ وجد الإنسان فهو الذي يساعده حتى تستقيم حياته، فهو لا يستطيع العيش بمعزل عن الآخرين فكان الحوار من أحسن الطرق التي عبرت عن مقاصده.

-الحوار أسلوب مهم مرتبط بكل الأعمال الأدبية كالرواية والمسرحية والقصة وغيرها فهو يقتصر دائما على شخص أو أكثر وكل واحد يبدي رأيه.

-الحوار الداخلي من أهم المقومات السردية التي يعتمد عليها الكاتب، فهو يمثل صوت الشخصيات بما فيها السارد، فهو يكشف عن مكنونات الذات والفصح عن هواجسها والتعبير عن الآلام والمعاناة نتيجة الظروف التي تعيشها الشخصية.

-المونولوج نوع من أنواع الحوار الداخلي فهو الوسيلة الوحيدة التي تلجأ إليها الشخصية للتعبير عن نفسها والكشف عن همومها، فرواية "بائعة الخبز" ومسرحية "بائعة الورد" طغى عليها الحوار الداخلي فنجد أن المونولوج يرتبط بالسرد أكثر مما يرتبط بالحوار.

-كذلك مناجاة النفس نوع من أنواع الحوار الداخلي توجد في الرواية والمسرحية لكنّها تتعلق أكثر بالمسرح فهي موجودة منذ وجد هذا الفن.

-لاحظنا من خلال دراستنا أن هناك فروق بين مناجاة النفس والمونولوج حصرها فاتح عبد السلام بما فيها توظيف الضمير أنت بنفس الطريقة التي يؤديها ضمير المتكلم

-كما أننا لا ننسى الفلاش باك أحد تقنيات الحوار الذي ساهم بشكل كبير في بناء العمل الأدبي، فحاول الكاتب من خلاله استحضار الحوادث الماضية التي تقوم بها ذاكرة الشخصية.

-توصلنا من خلال هذه التقنيات الثلاثة(المونولوج،المناجاة، الفلاش باك،) أن كلاهما تلتقي في إقامة الشخصية حوارا مع ذاتها وصولا إلى أنّ هناك نقاط اختلاف في توظيف كل منها في الرواية والمسرحية.

-توصلنا كذلك إلى عالم آخر من خلال هذا البحث وهو أعضاء الجسم وحركاته،من خلال بعض الحركات التي كانت تبديها الشخصية في كل من الرواية والمسرحية، مثل حركة العينين، وتغيرات الوجه...فكانت الشخصيات من خلال هذه الحركات غير منطوقة تساهم في لفت الانتباه ولإفهام بطريقة أسرع إلى الذهن.

-كما أنّ الصراع هو الأساس في العمل الأدبي، من خلال الصراعات الموجودة بين الشخصيات، فلا وجود لجنس أدبي دون صراع وبالأخص المسرح.

-قد وظف الكاتب كزافيه دومونتبان في روايته "بائعة الخبز"عدة شخصيات، فشخصية جان فورتييه تحمل ذلك الألم والمعاناة وهي محورية بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية.

-اعتمد كل من كزافيه دومونتبان وأحمد رضا حوحو على عنصر الحذف الذي يساعد في الكتابة الروائية بهدف اختصار الكلام.

–أما تيار الوعي فقد ارتبط بالشخصية فكل شخصية لها وعي خاص بها فهناك من لها وعي كبير وطموح وهناك من لها وعي محدود.

–كما أننا لا ننسى السمات الجمالية التي كانت جوهر العمل الأدبي وهي اللّغة التي تعتبر المكون الأساسي في الخطاب الروائي والجنس الأدبي الآخر، فلا يمكن تصور عمل أدبي بدون لغة فهي ما يميز كاتب عن آخر فكل له ألفاظه وطريقته في التلاعب بالألفاظ كي يصل إلى مفهوم ومعنى النص،فرواية بائعة الخبز ومسرحية بائعة الورد كانت اللّغة فيها شاعرية استطاع من خلالها الكاتب "كزافيه دومومنبان" و"أحمد رضا حوحو" جلب القارئ إليها.

–كما نجد تنوع الأسلوب وهو ثلاثة أنواع :(الأسلوب الاستنباطي، والأسلوب الوضعي، والأسلوب التصويري) فكل ساهم في جاب القارئ إليه من خلال أسلوبه.

–كما أن الأعمال الأدبية هذه (الرواية والمسرحية) حملت في طياتها معاناة وصبر وحب وانتقام وغيرها كان بهدف أخذ العبرة وعكس صورة ذلك الواقع الذي تعيش فيه

–أما ما شكل هذا العمل الأدبي وجعله متكامل هو عنصر المسردية الذي مزج بين السرد والمسرح، فعز الدين جلا وجي هو الذي سبق ودرس هذا اللّون الأدبي وأعطانا ما يسمى بالسرد الممسرح.

–ومن هذا المنطلق اخترنا بحثنا هذا واكتفينا بما قدمناه من دراسة حول الموضوع في مجال الحوار الداخلي عند كل من "كزافيه دومونتبان" و"أحمد رضا حوحو"، وعملنا هذا لا يحمل إلى القليل من خصائص الحوار الداخلي ، ومازال في بداية طريقه رغم الدراسات الموجودة حوله ورواجه في الرواية والمسرح.

الملاحق

لمحة عن حياة كزافيه دومونتبان وأهم أعماله.

كزافيه دومونتبان:(1823-1902).

في مارس 1823 ولد كزافيه، كان ينشر رواياته في الصحف الفرنسية على حلقات، وكانت تتميز بالإثارة والمفاجأة مما جعل الإقبال على أعماله كبيرا.(وبائعة الخبز) من أكثر الروايات مبيعا في القرن التاسع عشر، وقد نشرت عن مدى ست سنوات –من 1884إلى 1889–ولكنها ظهرت قبل ذلك على صفحات جريدة لوبوتي جورنال في 15 يونيو1884 وقد تم تحويله إلى عدّة أعمال مرئية، مابين مسرح وتلفزيون وسينما، وهي رواية إنسانية تعبر عن بعض مشاكل الإنسان وتنقل مآسيه، وتبين معاناته من ظلم أخيه الإنسان، وقد ترجمت إلى عدّة لغات من بينها اللّغة العربية .

وكانت رواية كزافيه مثار جدل، فمثل أمام القضاء مرتين، الأولى بسبب رواية (طبيب الفقراء) وكان خصمه محام جمهوري وانتهى خروج الاثنين بكفالة والأخرى هي رواية (بنات من الجبس) وحكم عليه بسببها ثلاثة أشهر إضافة إلى خمسمائة فرنك كغرامة.

توفي كزافيه في 30أبريل1920 مخلفا وراءه تراثا أدبيا كبيرا.

أشهر أعماله

–فرسان لا نسكونه 1847 .

–بنات المشعوذ 1849.

–طبيب الفقراء 1861.

–جوهرة القصر الملكي 1865.

– الطاحونة الحمراء 1866.

–عربة الجياد رقم 1880.

–سمو الحب 1881.

–زواج لاسكار 1889.

ملخص رواية بائعة الخبز

تتحدث رواية بائعة الخبز عن مأساة امرأة أرملة تدعى جان فورتييه، التي مات زوجها إثر حادث وقع في المصنع الذي كان عاملا فيه، وكنا قد رزقا بطفل اسمه جورج وطفلة رضيعة اسمها لوسي، وهذا ما جعل مدير المصنع السيد لابرو يعطف عليها ويجعلها بوابة لمصنعه لكي تعيل طفليها وتستطيع الإنفاق عليهم وهي كذلك تقيم فيه، وكانت فورتيه أرملة في عز شبابها وذات جمال هذا الذي جعل صديق زوجها جارود يغرم بها، وأول ما مات زوجها بيير تقدم إلى طلب الزواج منها ورعاية طفليها لكنّها كانت تقابله بالرفض وتقول "إني أرملة وسأظل أرملة" ليكون هذا الجواب رفضا واضحا منها له فيتحدث إليها جارود بنظرة مليئة بالأمل والتهديد بأنّه سيصبح ثريا ومن رجال الطبقة الراقية آنذاك ستكون مجبرة بأن تقبل به زوجا لها من أجل طفليها، وراح يدبر لها المكائد والخطط من أجل أن تطرد من عملها وتبقى بدون معيل وترضى به زوجا وهذا ما وقع فعلا ، أرسل جارود لجان رسالة مفادها أنه أصبح رجلا ثريا ويمتلك اختراع مهم وأنّه سيكون أب جيد لطفليها وهو سيكون في انتظارها للذهاب معا، وهددها إذا لم تذهب معه فالله وحده سيعلم ما يفعله بها، لينقلب الحب إلى كراهية والعشق إلى انتقام بعدما رفضت الذهاب معه، فقام بحرق المصنع بزجاجة الجاز التي كانت مع جان، وسرق كل الأموال التي في الخزانة بالإضافة إلى أوراق الاختراع، وفي طريقه للفرار التقى بالسيد لابرو وقتله كل هذا وقع أمام أعين جان ولم تعرف ماذا تفعل، وراحت هاربة وهي تدرك أنّ التهم ستلتصق بها حتى وصلت إلى بيت كاهن القرية واستأذنت الأب "لوجييه" بالمبيت عنده فسمح لها بذلك، وأثناء تصفح الكاهن للجريدة عرف ما وقع مع جان وعندما صارحها بالأمر دافعت عن نفسها بشراسة شعر الكاهن بصدقها، وعلى حين غفلت أتت الشرطة وأخذتها لتترك ابنيها في رعاية الأب، لتعرف حياتها تحولا وتغير جذري، حكم عليها بالمؤبد ومن هول الصدمة فقدت وعيها وجنت ونقلت على إثرها للمصحة، لتعرف حياة جارود تغيير جذري بداية باسمه الذي جعله–بول هرمان– وانتقاله للعيش في أمريكا والعمل إلي جانب مرتيمر في معمله وتزوج من ابنته وأصبح رجل أعمال مشهور، وأخذ من يعرف حقيقته أوفيد للعمل معه وعاش لسنين على تلك الحال، ووالده لديه ابنة مريضة من السل الرئوي تدعى ماري وتمر الأيام والسنين ويموت الأب لوجييه وأخته ويترك جورج في رعاية المصور كاستل، وأخته لوسي وضعت في الملجأ وتسترجع جان فورتييه ذاكرتها بعد أن تستهدف المصحة من طرف القصف الروسي

وتصاب، وأول ما قامت به هو هروبها من السجن لرؤية والديها بعد اشتياق طويل، أصبح جورج محامي ولوسي تعمل بالحياكة، وصادف هروبها رجوع جارود أو بول هرمان لفرنسا وإعادة بناء حياتها بعدما تركت كل شيء في أمريكا لأفيد وتبدأ حياة أخر بعد سنوات، وانتحلت جان فورتييه شخصية "بائعة الخبز" من أجل التقرب من أولادها وهذا ما حدث عندما استطاعت الوصول إلى ابنتها لوسي رويدا رويدا وعرفت مكانة إقامتها حتى توصلت للإقامة معها لما ذهب خطيبها لوسيان للعيش مع جارود أو–بول هرمان– من أجل العمل معه وفي تلك الفترة تقربت منه ماري ابنته وأصبحت تحبه إلى درجة كبيرة وضغطت على أبيها من أجل أن يجد كيف يزوجها به، ليدخل جارود في صراع مع نفسه كيف يحقق لابنته الوحيدة والمريضة في الوقت نفسه، ومن أجل هذا كان سيقوم بقتل لوسي حبيبة لوسيان.

وفي نهاية الرواية تتمكن جان فورتييه من إيجاد ولديها "جورج"، و"لوسي" ، وبهذا يكتشف "جارود" مرارة الألم الحقيقي عندما ماتت ابنته والمال لم يعوض هذا له، وبعدها يعترف للشرطة بكل ما قام به من سرقة وقتل وحرق، وعادت لجان فورتيه حريتها التي ضاعت منها سنين طويلة واعتنت بطفليها، أما جاك فقد الحرية وعاش في البؤس بعد فقدان ابنته في نهاية الرواية.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
- جامعة الجزائر -

مسرح رضا حوحو

- مسرح رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة) ج II
- أحمد منور
- شهادة ماجستير في الأدب العربي - جامعة الجزائر
- إشراف: عبد الله الركيبي
- 1409هـ / 1989م

لمحة عن حياة أحمد رضا حوحو وأهم أعماله

ولد أحمد رضا حوحو سنة 1907 ببلدية (سيدي عقبة) التي تحمل اسم الفتح العربي الشهير (عقبة بن نافع) وتضم ضريحه، وتقع في الجنوب الشرقي للجزائر وتبعد بحوالي خمسة كيلومترات شرق مدينة بسكرة.

وسجلت ولادته بالسجل المدني لبلدية (سيدي عقبة) سنة1911 وهو ابن محمد رضا حوحو شيخ عشيرة أولاد العربي وكبير أعيانه.

أدخله والده الكتاب وعمره أربع سنوات وعندما بلغ السادسة من عمره أدخله إلى المدرسة الرسمية الفرنسية، كان مقتصرا على استعمال اللّغة الفرنسية وحدها، فقد تمهد والده بدروس خاصة في اللّغة العربية كان يلقيها له بنفسه ، حصل على شهادة نهاية الدرس الابتدائية، انتقل من مدينة سكيكدة، بالشمال لمواصلة الدراسة بالمتوسط بعد ثلاث سنوات، حصل على شهادة الأهلية وقفل راجعا إلى مسقط رأسه، حيث حصل على وظيفة في المصلحة (البريد والبرق والهاتف) في سنة 1929 تأسست بسيدي عقبة جمعية ثقافية تسمى جمعية الشباب العقبي الثقافية فانظم إليها وأصبح أمينا لسرها وأحد أعضائها النشطين، خاصة في مجال التمثيل المسرحي الذي كان يشكل النشاط الرئيسي للجمعية المذكورة.

أعمال رضا حوحو ونشاطه المسرحي:

كتب في مجلة المنهل المكية مقالات في أعلام الأدب الفرنسي وكان من بينهم أعلام في المسرح مثل موليو، وفيكتور هيجو.

في سنة1939 أقدم على كتابة أ,ل محاولاته في المسرحية فنشر في نفس المجلة (المنهل)

-أدباء المظهر، صنيعة البرامكة، الواهم.

ومن أعماله الضائعة، البخلاء الثلاثة .

قدمت المزهر لأحمد رضا حوحو مسرحيتين أولهما البخلاء الثلاثة وثانية ابن الراشد .

ومن أعماله أيضا

بائعة الورد، دار الشرع، سي عاشور والتمدن، البخيل، قضية سي قندوز، سي علوان، عنبسة أو ملكة، غادة أم القرى، الأديب الأخير، ابن الوادي.

ملخص مسرحية بائعة الورد

هي إحدى مسرحيات أحمد رضا حوحو الشهيرة والتي تكمن فكرتها حول امرأة عاشت الظلم والاضطهاد وقساوة الحياة بكل ما تحمل الكلمة من معنى وهي "عائشة"، حيث تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المسرحية مقتبسة من رواية "بائعة الخبز" لكزافيه دو مونتبان.

امتدت أحداث المسرحية على مدار خمسة مناظر وجمعت في ستة عشر صفحة، حيث تبدأ المسرحية بعائشة ولديها طفلين بجانبها، ومعها عمار حيث حسد لنا الكاتب الصراع الذي كان بينها في أكمل وجه، وصور لنا إصرار عمار القائم على تكرار عبارة لا أحبه، على مسامع عائشة التي كانت تقابله بالرفض في كل مرة، ومن أهم أسباب رفضها موت زوجها ولم تمر فترة طويلة على وفاته، وجعلها هذا تعيش الحزن طوال حياتها، إلى أنّ عمار راح يضغط عليها في كل مرة حتى وصل إلى حد خلق مشاكل لها من أجل أن يطردها من المصنع، وهذا ما حدث فعلا، فراح يغتنم الفرصة ترك لها رسالة يعلمها فيها بأنّه أصبح غني وسيكون أب جيد لأولادها وهو بانتظارها للهروب، عندما لم تذهب قام هو بعمل أبشع، قتل صاحب المصنع وحرقه كردة فعل لعدم قدومها.

لتلبس عائشة عبد الباقي بعده كل الجرائم ودخلت السجن وحكم عليها بالمؤبد، في ثنايا هروب عمار لأمريكا وانتحاله شخصية قدور عبد المحسن، لتتحول حالته من حال إلى حال بعد زواجه من ابنة شميث وأصبح هو المالك لكل ثروته، وبعد سنوات وأعوام يعود إلى براءتها ويساعدها في ذلك "حسني".

يوم سعادة "عمار" وأجمل يوم في حياة ابنته، زواجها من "كامل" تَحْضُرُ "عائشة" الحفل وتواجهه بالحقيقة وينكر كل ذلك، فيتفاعل عمار مع ذلك وتموت ابنته "رجاء" من هول الصدمة عليها لأنّها مريضة بالقلب، بعدها يقوم هو بقتل نفسه وتنتهي المأساة وتجتمع "عائشة" بأولادها مجددا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا:المصادر.

1.كزافيه دومونتبان، بائعة الخبز، تر: خالد عبد اللاه، مكتبة النافذة، الجيزة مصر،ط1، 2011.

2. أحمد منور، مسرحيات رضا حوحو، دراسة أدبية تحليلية مقارنة، مخطوط ماجستير في الأدب العربي،جامعة الجزائر، عبد الله الركيبي، 1409هـ،1989م

ثانيا: المراجع بالعربية.

3. أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص،تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،مج1.

4. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،البيان والتبيين،دار مكتبة الهلال،مج1.

5. جلال الدين السيوطي، وجلال الدين المحلي، تفسير القرآن، دار الجيل، ط2، دمشق 1995.

6. جميل حمداوي، سيموطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر، الملكة المغربية،ط 2، 2020.

7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990.

8. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1991،1.

9. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

10. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،عالم الكتب القاهرة، ط3، 1423 هـ 2001م.

11. طلال سالم الحديثي، لغة الجسد في التراث الشعبي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

12. عادل صادق،معنى الحب مكتبتنا كنوز من المعرفة.

13. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.

14. عبد القادر القط، من فنون أدب المسرحية،دار النهضة العربية للنشر ،بيروت 1978.

15. عبد المالك أشهبون،العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2011.

16. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة الكويت، ديسمبر 1998.

17. علي بن يحيى المرزوقي، مفهوم الحب عند أهل السنة والجماعة، دار الصميعي،ج1.

18. عماد أبو صالح فن الحوار ،وزارة الشؤون السياسية والبرلمانية.

19. عمر الدسوقي،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،دار الفكر العربي، للطباعة والنشر، القاهرة.

20. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

21. فريدريش نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، محفوظة لمنشورات الجمل،بغداد، ط1.

22. مجدي عبد الله شراره، الحوار الاجتماعي، كأداة لتعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية، مؤسسة فديريش، إيبرت، مصر ،2016.

23. محمد خليفة حسن أحمد، الحوار منهجا وثقافة، مركز البحوث للدراسات، ط1، تشرين الأوّل،أكتوبر ،2008.

24. محمد علي الخولي، علم الدلالة، علم المعنى،دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2001.

25. محمد فكري، الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب.

26. محمد يوسف نجم،فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر ،بيروت،1955.

27. مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، دار الجيل، بيروت.

ثالثا:المراجع المترجمة.

28.تشارلس مورجان، الكتاب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة ، القاهرة 2010.

29.روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي،المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة،2015.

30.جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار النهضة المصرية، للطباعة والنشر، القاهرة.

31.جوزيف ميسينجير،المعاني الخفية لحركات الجسد، تر: محمد حسين شمس الدين، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

32.دوستويفسكي، المراهق، تر: سامي الدروبي،المركز الثقافي العربي، ج1، ط1، 2010.

33.مجموعة مؤلفين، السرد والمسرح تر: أشرف الصباغ المجلس الأعلى للثقافة.

ثالثا: المعاجم.

34.ابن منظور، لسان العرب،دار الصادر ،مج 4، مادة [ح –و–ر].

35ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر ،مج 8، مادة[ص–ر–ع].

36.ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر والتوزيع،مج7، مادة[س–ل–ب].

37.إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرون المحدثون،الجمهورية التونسية، ط1، 1986.

38.شريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة للنشر والتوزيع،القاهرة.

39.وهبه مجدي،معجم مصطلحات الأدب في اللّغة العربية،مكتبة لبنان، بيروت،ط2، 1984.

40.معجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1425هـ،2004م.

41.محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط2010،1.

رابعا: المجلات.

42.أحمد محمد الزغبي، الصراع النفسي والاجتماعي وعلاقاته بالاكتئاب لدى فئة من الطلبة جامعة دمشق في ضوء متغير النوع، والتخصص الدراسي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، مج36، العدد5، 2014.

43.بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، العدد 13، جامعة الموصل، المجلد السابع1434هـ،2013 .

44.رابح بن خوية، الزهرة ختو، المسردية رؤية في التشكيل للنص المسرحي لدى عز الدين جلاجي ، مجلّة الآداب واللغات، جامعة أبو القاسم سعد الله،العدد 11جوان 2013.

45.زوبيدة بوغواص،الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلا وجي، مجلة العلوم الإنسانية كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 3 الجزائر العدد 44 المجلد ب،ديسمبر 2015.

46.سي أحمد محمود، اللّغة وخصوصيتها في الرواية الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية ، قسم اللّغة والأدب العربي،جامعة حسيبة بن بوعلي شلف،العدد 19،جانفي 2018.

47.عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب،تسريد المسرح أو مسرحية السرد، مجلة لغة الكلام، جامعة عباس لغرور خنشلة الجزائر، العدد 3، 2020.

48.ماجد عبد الله مهدي القيسي ، غواية العنوان ومشاغلة الحدث،دراسة في روايات تحسين كرمياني، مجلة ديالى، العدد70،المديرية العامة لتربية ديالي 2016.

49.محمد العيد، تاورته، تقنيات اللّغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب واللغات جامعة منشوري قسنطينة، العدد21جوان ،2004.

50. نبهان حسون السعدون، الحوار في قصص علي الفاهدي، دراسة تحليلية مجلة كلية التربية الأساسية،العدد السادس والعشرون،1430هـ 2009م.

خامسا: المواقع الإلكترونية:

51.أحمد نبوي، الكتابة والمعاناة، تاريخ فتح الرابط، 2017/5/21.

https://www.aljaze en-net/blogs/

52.جميل حمداوي،صورة العنوان في الرواية ، المغرب.

https://www.arabicnadwah.com

53.فاضل بشناق،الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، تاريخ فتح الرابط، 29-5-2006.

www.asherqabi.org.uk/markz/m-abhath-4.htm

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر	
إهداء	
مقدمة	أ-ج
الفصل الاول	
1. مفهوم الحوار	06
1.1. لغة	07-06
1.2. اصطلاحا	08-07
2. أنواع الحوار	09
2.1. الحوار الخارجي	09
1.1.2. مفهوم الحوار الخارجي	16-09
3. الحوار الداخلي	16
1.3. المونولوج	22-16
2.3. مناجاة النفس	28-22
3.3. الفرق بين تيار الوعي و المونولوج	31-28
4.3. الحذف	37-31
5.3. الفلاش باك (الاسترجاع)	40-37
4. الإيماءات في الرواية المسرحية	43-41
1.4. ملامح الوجه	47-43
1.4. حركة العينين	53-48
5. الصراع في الرواية و المسرحية	54-53
1.5. أشكال الصراع	54
أ. الصراع الخارجي	57-54
ب. الصراع الداخلي	59-57
2.5. أقسام الصراع	59
أ. الصراع الساكن	59
ب. الصراع الصاعد	61-59
ج. الصراع الذي يوشك على النهاية	63-61
6. الشخصيات و علاقاتها بالحوار الذاتي في الرواية و المسرحية	63
1.6 الحوار والتعريف بالشخصية	64-63
2.6 الشخصية	65-64
أ. وسائل مباشرة/ الطريقة التحليلية	66-65
ب. غير مباشرة/ الطريقة التمثيلية	66
3.6 أنواع الشخصية	66
أ. الشخصية الثابتة	67

أ.أ شخصية جارود	68-67
أ.ب شخصية عمار	69-68
ب. الشخصية النامية	70-69
ب.أ شخصية جان فورتييه	71-70
ب.ب شخصية عائشة	73-71
7. الحوار الذاتي و علاقاته بالشخصية في الرواية و المسرحية	76-73
8. الحوار والاخراج المسرحي	76
9. تيار الوعي	81-76
الفصل الثاني	
1. المتغيرات	83
1.1. اللغة	91-83
2. الأسلوب	91
1.2.ماهية الأسلوب	93-91
2.2. التعريف بالأسلوب	94-93
3.2. أسلوب الكاتب في رسم شخصياته	95-94
أولا: الأسلوب التصويري الوضعي	103-95
ثانيا: الأسلوب الاستنباطي	104-103
أ. تقنيات الأسلوب الاستنباطي	104
ثالثا: الأسلوب الوظيفي	108-104
3 الحمولة الدلالية	108
1.3. دلالة العنوان	109-108
2.3. مفهوم العنوان	110-109
3.3. أهمية العنوان	113-111
4.3. وظائف العنوان	113
أ. وظيفة التعيين	113
ب. وظيفة الإغراء	114
ج. الوظيفة الدلالية	114
د. الوظيفة التواصلية	114
ه. الوظيفة الجمالية	115
5.3 دلالة العنوان في الرواية و المسرحية	119-115
2. الثوابت	120
1.2 المعاناة و الصبر	120
2.2 المعاناة	122-120
2.أ أهم أقوال الأدباء عن المعاناة	125-122
3.2 الحب الذي يتحول إلى انتقام	130
أ. مفهوم الحب	134-130
3. الالتزام	134
1.3 مفهوم الالتزام	140-135

4. المسردية	140
أ. بداية ظهورها	142-141
1.4 مفهوم المسردية	144-142
أ. الإرشادات المسرحية/الملاحظات الإخراجية	145-144
2.4 المسرح تجسيد و الرواية سرد حكائي	146
أ. المسرحية تجسيد	150-147
خاتمة	154-152
ملحق	161-156
قائمة المصادر والمراجع	167-163
الفهرس	171-169