بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والنكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية الموسيقى والدراما

قسم الدراما

العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحق

Elements of Drama in Ibrahim Isshaag's Narratives

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة في الدراما

إعداد الدارس: إشراف:

محمد حامد محمد يحي أ. د. عثمان جمال الدين عثمان

4أبريل2015م

الآية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ (67) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ (69) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لَا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ (71)

(سورة البقرة 67 – 71)

الإهداء

إلى:

روح محمد بشارة يوسف

إلى كمال الدين الطاهر الحبوب

أوّل من بصراني إلى بذرة فن الأداء وجعلاني أطرقه.

إلى

أُستاذي الشيخ عبد الرحمن

بادر خضر حسن التوم

دفعتي بالمرحلة المتوسطة/مايو شمال

أوّل مَنْ

شاركوني همّ هذا الإبداع

ونحن في أوّل الدرب.

إلى

أساتذتي ودفعتي بقصر الشباب والأطفال (قسم الدراما)

إلى

سيف الإسلام حاج حمد البدري

في منفاه الإجباري.

إلى

كل درامي ومُبدع في وطننا الحبيب...

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله العلي القدير.

التحية والتقدير لصبرك الجميل وعونك اللامحدود بما قدمتموه لنا بحب شفيف، فبأسمى آيات الحب والعرفان بالجميل، أُزجي لك شكري وتقديري، إليك أنت أُستاذي/المشرف بروفسيورعثمان جمال الدين بصبرك واهتمامك كان هذا البحث.

الشكر موصول إلى:

أسرة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا متمثلة في آمانة الشئون العلمية وكلية الدراسات العليا لإتاحتهم لنا هذه الفرصة.

أسرة كلية الموسيقى والدراما متمثلة في عميدها السابق بروفسيور سعد يوسف وأسرة ورئيس قسم الدراما الأسبق الأستاذ عادل حربي ومجلس أبحاث الكلية وأسرة المكتبة متمثلة في عوض المكي.

ودون ترتيب الشكر موصول إلى:

الأستاذ إبراهيم إسحق, د.محمد مصطفى الأمين, والأُساتذ: حسن جعفر عباس, عزالدين ميرغني, موسى حامد,الطيب عمر(آبولماع), آبو طالب محمد, عبدالرحمن كوكو, هاشم البدوي, الهادي راضي, كامل الرحيمة لما قدموه لنا بحب.

إلى الأساتذة وخاصة د.عايدة محمد علي والأصدقاء والزملاء والطلاب الذين ما توانوا لحظة للسؤال عن سير البحث، لكم حبي وتقديري.

الشكر إلى:

أسرة مكتبة المعهد الثقافي الفرنسي- الخرطوم.

أسرة المكتبة المركزية – جامعة أمدرمان الإسلامية.

أسرة مكتبة كلية الدراسات الأفريقية والأسيوية – جامعة الخرطوم.

أسرة دار الوثائق القومية – وزارة مجلس الوزراء.

نسأل الله أن يجزيهم عنا كل خيرٍ وبركة.

والحمد والشكر لله من قبل وبعد.

مستخلص البحث

هدف البحث الدخول في عالم السرديات، وبالأخص عالم الرواية، وبالتحديد عالم الروائي إبراهيم إسحق، وذلك بدراسة وتحليل رواية "مهرجان المدرسة القديمة" والتي إنتهت بتحديد العناصر الروائية وإستخراج العناصر الدرامية، ومن ثم مسرحتها, أي تحويل النص الروائي إلى نص مسرحي كتصور لعرض مسرحي. وهذا التطبيق تم بناءً على ما توصلت إليه الدراسة النظرية وهي: وجود علاقة وثيقة بين الرواية والدراما؛ إذ تمثل الرواية الإبنة الشرعية للملحمة، فبالتالي عناصر الرواية هي عناصر ملحمية ولكن عبر تقنيات تخص فن الرواية، وأن الدراما ولدت أيضاً من رحم الملحمة، وأخذت منها ثلاثة عناصر: السرد والوصف والراوي, ولكن بوجهة نظر درامية. بالإضافة إلى العناصر المشتركة بينهما: الحبكة والشخصية واللغة والفكرة. وهذا تأكيد على أن الرواية والدراما نشأتا من جذر واحد هو الملحمة، مما جعل مسرحة الرواية أمراً ممكناً .

إتخذ الدارس المنهج الوثائقي/التاريخي والمنهج الوصفي ومنهج تحليل المضمون منهجاً للدراسة.

الفصل الأول: بعنوان المقدمة: تضمنت مدخل, ثم خطة البحث.

الفصل الثاني: بعنوان الدراما: واحتوى على ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: بعنوان: الأنواع الأدبية وجذور الدراما. بدأ الدارس بمدخل عن علاقة الدراما بالرواية. ثم تطرق إلى مفهوم الأنواع الأدبية، وإنتهى إلى: إنها صيغ فنية عامة لها خصائصها وقوانينها الخاصة، ويندرج تحتها أشكال من التعبير مثل: الرواية، الشعر الغنائي، الدراما، القصة القصيرة كما أن للأنواع الأدبية عدد من النظريات. أما عن جذور الدراما فإنها ترجع إلى الشعر الملحمي والغنائي.

المبحث الثاني: بعنوان: عناصر الدراما: والتي تتمثل في: الحبكة, الشخصية, الفكرة, اللغة, الغناء/الموسيقى,وأخيراً المنظر المسرحي.

المبحث الثالث: بعنوان: عناصر درامية روائية: وهي السرد والجوقة والإرشادات المسرحية, فهي عناصر تدخل في بناء العمل الروائي والدرامي مع إختلاف إسمّي العنصرين الثاني والثالث في الرواية

الفصل الثالث: بعنوان فن القصّ إحتوى على أربعة مباحث. المبحث الأول : بعنوان القصة : بدأ الدارس بمدخل عن أهمية القصة في حياة الإنسان، إذ لا توجد أمة بلا قصة؛ لأن الإنسان جُبل على القصّ. ثم تطرق إلى كلمة قصة, إذ تداخلت مع الأنواع الأدبية، هناك من

عدها نوعاً أدبياً قائم بذاته، وآخر جعلها عنصر من العناصر تدخل في تركيب العمل، وثالث قال أنها لفظ يطلق على جميع أنواع السرد. وأخيراّ, إختلفت الأراء حول تحديد الأنواع القصصية.

المبحث الثاني: بعنوان: الرواية: هناك أراء متباينة حول أصل الرواية, مثلا: يرى "هيغل" أنها تطورت من الملحمة, ويستند في ذلك على نظرية "تطور العقل البشري". أما "جورج لوكاش" إتفق مع "هيغل" في أن الرواية تطورت من الملحمة, ولكن على يد الطبقة البورجوازية. أما "نور ثروب فراي" يرى أنه ليس هناك حدود فاصلة بين الأنواع الأدبية, واتخذ من الدارونية في نظرتها للأنواع الحّية منهجاً لتفسير رؤيته. وأخيراً لم تأخذ الرواية الحديثة شكلها الحالي إلا بعد رحلة طويلة.

المبحث الثالث: بعنوان: تقنيات السرد الروائي. وتتمثل في:

1/المنظور الروائي: هو الموقف (الرؤية الخاصة) الذي يتخذه مقدم المادة القصصية (الراوي).

2/الراوي: هو أداة، عنصر من عناصر بنية العمل يأخذ على عاتقه مهمة تقديم المادة القصصية.

3/الشخصية: إهتم كُتاب الرواية التقلدية إهتماماً شديدا برسم شخصياتهم من أجل جذب القراء لذا قدموا شخصيات جاهزة حتى يسهُل فهمها, ولكن مع الرواية الحديثة تغير مفهوم الشخصية.

4/الوصف: هو رسم صورة مادية أو ذهنية للأشياء والأماكن والشخوص سوى كانت حقيقية أو مادية.

المبحث الرابع: بعنوان: الزمان والمكان: شكلا حضورا أساسياً في الأنواع الأدبية، إذ لا يمكن عزلهما. فالزمن الروائي ليس الطبيعي فقط, وإنما هو زمن نفسي, يرتبط بوعي الشخصية أكثر من إرتباطه بالزمن المادي. وكذلك المكان, لا يتوقف على حدوده الجغرافية, بل له أبعاد نفسية واجتماعية.

الفصل الرابع: بعنوان الروائي إبراهيم إسحق إحتوى على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: البيئة والإنسان. بدأ الدارس بمدخل للتعريف بإقليم دارفور: أرضه ومناخه والمجموعات السكانية القديمة والوافدة. كل ما جاء في هذا المبحث هو مقدمة للتعريف بإبراهيم إسحق وعالمه الروائي؛ إذ تمثل دارفور محور كتاباته، تحدث عن إنسانها الذي تمتد جذوره إلى آلاف السنين.

المبحث الثاني : بعنوان: حياة المؤلف: الميلاد، المراحل الدراسية، الوظائف التي تقلدها، مساهماته في المشهد الثقافي، الجوائز، مؤلفاته, الموكونات الثقافية التي ساهمت في تشكيل رؤيته الإبداعية.

المبحث الثالث: عن تقنيات الكتابة عند إبراهيم إسحق: إستعصى على القراء فك شفرات عالم إبراهيم إسحق الروائي, ولفكها كان لابد من تحديد: 1/مفهوم العالم الروائي 2/عناصر البناء الروائي. الفصل الخامس: من أجل إثبات الفروض والتوصل إلى نتائج، تناول الدارس بالدراسة والتحليل رواية "مهرجان

المدرسة القديمة" وبعد التطبيق، توصل إلى نص مسرحي يحمل عنوان "المهرجان" وبذلك تحققت صحة الفرض وهي أن الرواية تتضمن عناصر درامية مما سهل عملية مسرحتها.

أخيراً ختم البحث بالخاتمة والنتائج والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع.

ABSTRACT

The purpose of this research is to explore the narratives world, focusing in particular on the field of novel composition and more precisely, on the works of the novelist Ibrahim Iss Haag To this end, the novel *The Carnival of Old School* was thoroughly reviewed and analyzed and the identified novelistic and dramatic elements in this work served as a guide to recompose the work in drama format.

The success of this effort owes very much to the established literary findings that the novel is the legitimate daughter of Epic and by way of consequence, the building blocks of novel stem from those of Epic, though they suffer change to fit the techniques unique to novel composition.

This being said ,it is obvious that the close relationship between novel and drama need not be emphasized as drama as well stemmed and borrowed from Epic its three core constituent elements, namely, narrative, description and narrator, in addition to elements relating to plot, character language and theme. This fact confirms the assumption that the novel and the drama stem from the same source which is Epic. As such, the feasibility of transforming a novelistic work into drama is obvious.

The author used the documentary/historical and descriptive methodology to conduct this research effort which consists of five chapters, findings, recommendations and bibliography.

Chapter One: This chapter includes an introduction, the research plan and an outline of the subject matter of the research efforts, the assumptions, the scope, objectives and interest driving the research efforts as well as the methodology, tools and structure of the research.

Chapter Two: DRAMA: This chapter contains three research areas focusing on Literary Genres, Components of Drama and Novel, Dramatic Elements of Novel.

Part One: Literary Genres & Origin of Drama: In this part the author elaborates on the link between drama and novel reaching the conclusion that although poetry, in its epic, lyrical, tragicomic forms, and drama are viewed by literary circles as two distinct forms of literary expression, they have in common a number of elements that bring them closer Then the author moved on to tackle the concept of literary genre defining it as a form of artistic expression that has its own characteristics and rules. Under this category falls a myriad of literary expressions such as novels, short stories, and poetry, biography and travel pieces, each with its on ramifications.

There also exist a number of theories aimed at explaining the literary genre. For instance Aristotle, within the framework of his mimics theory, divided the literary genre into epics, lyrics, tragedy and comedy. By contrast, Crotches rejected this approach to literature dismissing the existence of such division And Hegel on his part, saw literature in terms of epics and lyrics. He developed the assumption that epics and lyrics at certain stage of their evolution fused into each other to give birth to a third genre: Drama. To demonstrate the validity of this assumption, he highlighted as evidence the existence of epical elements in all forms of dramatic expression**.**

Part Two: Elements of DRAMA which include plot, character, theme, language, lyrics/music, and the setting Tragedy takes its superiority over epics from the fifth and sixth elements.

Part Three: Dramatic Novelistic Elements: Narrative, choir and stage directions are core elements in the composition of the novelistic and dramatic works with the exception that the terms choir and stage directions appear as narrator and description in novels.

Chapter Three: Novel: This chapter covers four categories, namely; Story, Novel, Narrative Process and Time & Space, each category with subcategories.

Part One: Story telling: Here the researcher begins by a brief presentation on the important role of story in the life of people as there is no human community without story to tell. Then the author moved on to elaborate on the concept of story noting that this concept overlaps with other literary genres. For instance there exist stories as piece of work on its own right. In other circumstances there exist stories forming part of a larger literary work or project. Parallel to this, there are those who hold the view that a story is a word used to refer to all forms of narrative. Still further, different opinions and views have emerged on the classification and definition of stories. Above all these differing and conflicting notions, there exists across the literary community a broad consensus on accepting short story and novel as a distinct form of literary genre.

Part Two: Novel: The origin of novel is the subject of heated debate in literary circles. For instance, Hegel holds the view that the Novel descends from Epic backing this view with his theory of history as an upward movement of straight line of intense conflicts. Another interesting view on the emergence of novel is that of George Lukas who shares with Hegel the claim that the Novel originated from Epic but unlike Hegel, he saw the evolution of novel in the hands of the middle-class rather than the through the evolution of human intellect. A more contrasting view on this subject is that of Northrop Fray who dismissed the existence of dividing lines between literary genres and adopted the Darwinist theory of species as a framework to explain his views. All in all, the modern novel in its present form has gone quite a long way from Epics to Satire, to Ancient Story, to Romance ……etc.

Part Three: The Narrative Process: The narrative process involves the following elements:

The Perspective: It is the standpoint (Personal view) of the author which determines largely the composition of the work.

The Narrator: The figure that connects the reader with the novelistic work Critics have differed in their views on the relationship between the narrator and the character. This is because the composition of the novel is determined largely by the relationship the narrator entertains with novel characters and the narrator's awareness of the circumstances and facts that shape novelistic environment

The Character: In the early years of novel writing, authors put extreme care in the construction of characters that appeal to readers, going as far as creating characters that bear resemblance to real persons. By contrast, characters in the modern novel are pure fiction, the attributes of which the reader will have to work out from the sentence and expressions.

Description: It is the physical or mental portrait of real of fictional objects, places or persons.

Description in a novel can serve the following purposes:

A Ornamental or aesthetic function: Seen by some critics as a mere ornamental function without substantial role in the novelistic composition.

B. Interpretative function on the assumption that physical manifestations of everyday life stem from the inner psychological world of individuals.

Description vs Narrative: Though the two concepts differ in meaning, novel composition involves both.

Part Four: Time & Space: These two elements are permanently intertwined and present in all literary genres. The novelistic time and space are not only physical; they also involve psychological and social dimensions.

Chapter Four: The Novelist Ibrahim Is-Haag. This chapter contains three parts as follows:

Part One: Man & Environment: This part gives an overview of Darfur, its history, geography, climate and people. It also gives a brief presentation on the life and works of Ibrahim Is-Haag in which Darfur is a key theme.

Part Two: Author's biography: In this part more detail is given on the life of the author, his childhood, education, working life, his contribution to the cultural landscape, the prizes he achieved, his works and the cultural backgrounds and exposure that shaped his creative vision.

Part Three: Writing Techniques: Ibrahim Is-Haag adopts highly sophisticated and challenging writing techniques in composing his novels. Our attempt to analyze and demystify these techniques involved A) Identification of the writer's novelistic themes B)Identification of building blocks of the novelistic work, namely the theme, the narrators, the anti-hero the language and space.

Chapter Five: The aim of this chapter is double. First, to demonstrate, through the review and analysis of the novel Carnival of Old School the validity of the assumption that a novel can be transformed into drama as it shares features and elements with drama. Second, to lay out the findings and draw conclusions on the analysis and review effort. Indeed out of the review of the novel, the researcher was able to produce two theatre scripts to demonstrate that a novel, as it contains elements of drama, can be transformed into a play.

Finally, the thesis is closed with the presentation of findings, recommendations and the bibliography used to conduct this research.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية	أ
الإهداء	ب
الشكر والعرفان	ت
مستخلص البحث	ث
Abstract	ح
المحتويات	ذ
الفصل الأول: المقدمة	
مدخل	1
خطة البحث **:**	1
مشكلة البحث	1
أسئلة البحث	2
فروض البحث	2
أهمية البحث	2
أهداف البحث	2
حدود البحث	3

منهج البحث	3
مصادرالبيانات وأدوات البحث	3
مصطلحات البحث	3
إجراءات البحث	5
الفصل الثاني: الدراما	
المبحث الأول: الأنواع الأدبية وجذور الدراما	7
مدخل	7
1/الأنواع الأدبية	7
2/جذور الدراما	12
المبحث الثاني: عناصر الدراما	21
1/الحبكة	21
2/الشخصية	27
3/اللغة	33
4/الفكرة	39
5/الأغنية	40
6/المشهد المسرحي(المرئيات)	40
المبحث الثالث: عناصر درامية روائية	42
1/السرد	42
2/الجوقة	48

3/الإرشادات المسرحية	54
الفصل الثالث: فن القصّ	
المبحث الاول: القصة	59
مدخل	59
1/مفهوم القصّ والقصة	59
2/الأنواع القصصية	63
3/القصة القصيرة	65
المبحث الثاني: الرواية	68
1/مفهوم الرواية	68
2/نشأة الرواية القديمة	69
3/الرواية في عصر النهضة	70
4/الرواية الحديثة	71
5/أراء حول أصل الرواية	76
المبحث الثالث: تقنيات السرد الروائي	81
1/المنظور الروائي	81
2/الراوي	84
3/الشخصية	90
4/الوصف	93
المبحث الرابع: الزمان والمكان الروائيين	97

1/الزمان	97
2/المكان	103
الفصل الرابع: الروائي إبراهيم إسحق	
المبحث الأول: البيئة والإنسان	108
مدخل	108
1/الموقع الجغرافي	108
2/أقاليم دافور	109
3/التركيبة الاثنية في دارفور	111
4/النشاط الاقتصادي:	113
5/السكان	113
المبحث الثاني: حياة المؤلف	120
1/السيرة الذاتية	120
2/المكونات الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في تشكيل رؤية المؤلف الإبداعية	121
3/إبراهيم إسحق عن قرب	125
4/إبرهيم إسحق في نظر النقاد وكُتاب القصة والرواية (شهادات)	128
5/لماذا لم يقرأ إبراهيم إسحق على نطاق واسع؟	133
المبحث الثالث: تقنيات الكتابة عند إبراهيم إسحق	136
1/مفهوم العالم الروائي عند إبراهيم إسحق	136

2/العناصر التقنية	138
مهرجان المدرسة القديمة	154
1/ العناصر والتقنيات	154
2/ التحليل والمسرحة	167
3/ مسرحية المهرجان	252
الخاتمة والنتائج والتوصيات	292
المصادر والمراجع	297

الإطار النظري

الفصل الأول: المقدمة

مدخل

خطة البحث

مصطلح البحث

الفصل الأول

المقدمة

مدخل:

الرواية إبداع جمالي للتعبير عن الوضع الإنساني وقضايا الأنسان الكونية. هي جنس أدبي حديث، بدأت إرهاصاتها في القرن السادس عشر، إلا أن لها تاريخ وصلة بما سبقها من الأجناس الأدبية الأخرى مثل: الملحمة، الأسطورة، الحكاية، الرومانس القديمة، الشعر الغنائي والشعر التراجيدي/الدرامي. فهي- الرواية- سرد خاص نشأة بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الغربي، ومع ذلك تحمل خصائص وعناصر من الأنواع الأدبية السابقة لها مثل: الحبكة/القصة، الفكرة، الحدث/الفعل الذي تحققه شخصية في زمان ومكان محددين بلغة-سردية أوحوارية. أي أنها -الرواية- تأخذ هذه العناصر عبر تقنيات تخصها كفن قائم بذاته.

على مستوى العالم حققت الرواية الحديثة وجوداً مميزاً منذ القرن التاسع عشر في اوربا وامريكا وروسيا والوطن العربي فيما بعد، وتطورت إلى أن أصبح لها شأناً وكياناً مستقلاً، مما لفتت إليها إهتمام الدراميين، فكانت مادة ملهمة لهم, قاموا بتحويلها إلى السينما والتلفزيون والمسرح. يبقى السؤال ما الذي يجمع بين الرواية والدراما باشكالها المختلفة مما جعل الرواية تحتل مكاناً في عالم الدراما؟

الرواية السودانية لا تقل عن نظيراتها العالمية من ناحية البناء الفني والعمق الفكري والقضايا الأنسانية وبما يتوافر فيها من عناصر درامية "فهذه الأعمال- عرس الزين، حدث في القرية – التي قدمها الكاتبان الطيب صالح وإبراهيم إسحق قد أتت ناضجة بحيث أننا يمكن أن نضاهي أي منها بروائع لعمالقة الرواية المعاصرة، أمثال، فولتير واشتاينك وكازان"[1] إلا أن الدرامي السوداني لم يستفد إستفادة قصوى من هذا المنتوج الروائي الضخم لينتج دراما تنافس مثيلاتها, كما فعل رصفائهم.

خطة البحث: وتشتمل على:-

مشكلة البحث:

بما أن كثير من الدراميين في العالم إتجهوا للرواية ونهلوا منها وقدموها على شاشات السينما والتلفزيون وعلى المسرح، إلا أن المشتغلين في مجال الدراما السودانية، وعلى وجه الخصوص العاملين في المسرح- الذي ظل يعاني لسنوات من أزمة النصوص- لم يتجهوا للرواية- إلا القليل منهم- لينهلوا منها وذلك بمعالجتها مسرحياً، فما تم من مسرحة للرواية قليلٌ جداً مقارنة بمنتوج تجاوز الخمسين عاماً. لذا تحاول الدراسة الدخول في عالم الرواية السودانية وذلك بدراستها وتشريحها بغرض الوصول إلى مكوناتها وتحديد العناصر الدرامية فيها ومن ثم مسرحتها أي كتابة نص مسرحي تتوفر فيه شروط عرضه على خشبة المسرح. وبذلك تخرج الدراسة بصيغة تصلح لأن تكون منهج نموذجي لمسرحة الرواية.

أسئلة البحث:

- هل يمكن مسرحة الرواية؟ بمعنى كيف يمكن تطويع الرواية لإستخراج نص تتوفر فيه شروط العرض مسرحي؟

- ما طبيعة الرواية وما طبيعة الدراما، وما مدى الإختلاف بينهما؟ وما هي العناصر المشتركة التي تجعل من مسرحة الرواية امراً ممكناً؟

فروض البحث:

---

[1]/عبد الوهاب حسن خليفة، الذات والرؤيا في أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق، مجلة الخرطوم، العدد 15، الهيئة القومية للثقافة والفنون، مارس - أبريل 1995م ص26.

- تقوم الفرضية على أن وجود العناصر الدرامية (وهي المتغير المستقل) تؤدي بالضرورة إمكانية مسرحة الرواية (وهي المتغير التابع).

- هناك علاقة وثيقة بين الدراما والرواية, إذ نشأتا من جذر واحد وهو الملحمة، وهذا يجعل من عملية المسرحة أمراً ممكناً وذلك: بعد دراستها وتحليلها وتحديد العناصر المشتركة ومعالجة العناصر المختلفة.

- الرواية السودانية ثرية بالأفكار والمواقف الإنسانية والشخصيات الدرامية, مما تجعل من مسرحتها أمراً ممكناً .

- مسرحة الرواية تكشف عن بيئات وثقافات متنوعة.

أهمية البحث:

- عدم وجود دراسة سابقة في هذا الموضوع.

- تسهم الدراسة إلى لفت نظر المهتمين والمهمومين بالمسرح وقضاياه, الإنفتاح إلى عالم الرواية لمسرحتها.

- تعد الدراسة محاولة لإيجاد مادة درامية شديدة التنوع والثراء والعمق الفكري والإنساني.

أهداف البحث:

-محاولة لوضع نموذج منهجي علمي ينطلق منه المخرج لصناعة نص وعرض مسرحي من الرواية.

- المساهمة في تطوير مهارات المخرج الفنية وزيادة قدراته المعرفية.

- المساعدة في تطوير قدرات الممثل اللغوية، خاصة إذا كانت بيئة الرواية مختلفة.

حدود البحث:

راى الدارس في العديد من أعمال الروائيين السودانيين مجالاً خصباً للدراسة والتطبيق، إلا أن الإختيار وقع على "إبراهيم إسحق", إذ يعتبر أحد رواد الرواية السودانية، متفرد في إبداعه، غزير الإنتاج، في أعماله صورة صادقة ومعبرة عن بيئته وأهله، شخصياته إنسانية، قضاياه كونية. لذا اختار الدارس أن تكون عينة الدراسة الاتي:

رواية "مهرجان المدرسة القديمة".

منهج البحث:

إستعان الدارس بالمنهج الوثائقي/التاريخي، والمنهج الوصفي والتحليلي.

مصادر البيانات وأدوات البحث:

1/ الكتب.

2/ الدوريات والمجلات والصحف والأوراق.

3/ الرسائل الجامعية غير المنشورة.

4/ الروايات والنصوص المسرحية.

المقابلات والشبكة العنكبوتية (الإنترنت).

مصطلحات البحث:

لم يجد الدارس كلمة مسرحة في قواميس اللغة العربية التي إطلع عليها مثل: المعجم الوجيز, ومختار الصحاح, والمعجم الوسيط. وذلك بإعتبار أن المسرح فن وافد على البلاد العربية يُكاد يُجمع الباحثون على أن المسرح فن وافد على الثقافة العربية, وعلى أن العرب لم يعرفوه قبل حملة نابليون على مصر..."[1]

أما في قواميس اللغة الإنجليزية فجاءت كالأتي:

1/ قاموس المورد: جاءت كلمة Dramatize بمعنى: مُسرح:

أ/يُفْرِغ في قالب مسرحي.

ب/يعبّر أو يصور بطريقة مسرحية.[2]

2/ قاموس المُعْنى الأكبر: جاءت كلمة Dramatize بمعنى: وضع في قالب روائي تمثيلي.[3]

3/قاموس اكسفورد: جاءت كلمة Dramatize بمعنى: يضعه في قالب مسرحي.[4]

تُجمع هذه التعاريف على معنى واحد, وهو وضع مادة في قالب مسرحي. وهذا المعنى لايبتعد عن المعنى الذي قصده الدارس, فقط بتحديد إسم المادة وهي الرواية.

أما في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" لـ"إبراهيم حمادة" إذ تحدث عن مُصطلحين هما: المسرحة, والإعداد المسرحي. قال عن الثاني: "الإعداد بوجه عام هو إعادة كتابة شكل أدبي أولا أدبي في شكل آخر. أو إعادة كتابة عمل أدبي سبق إعداده من قبل في شكل جديد. وعادة ما يكون المقصود من الإعداد هو إعادة تنفيذ عمل طبقا لمتطلبات وسيلة أدائية جديدة غير الوسيلة التي خلق لها العمل المعد أصلا. وعلى هذا, يمكن إعادة صياغة رواية طويلة كتبت للقراء في شكل مسرحية أو في صورة تخطيطية درامية للتلفاز أو السينما أو إعادة صياغة مسرحية خلقت أصلا لخشبة التمثيل في شكل رواية

---

[1]/علي عقلة عرسان, مقال بعنوان: المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل, مجلة الوحدة, تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية, السنة الثامنة العدد95/94, يوليو/أغسطس1994م-محرم/صفر1402هـ, ص47.

[2] / مُنِير البعلبكي, المورد: قاموس إنجليزي-عربي, دار العِلم للملايين-بيروت, ط35, 2001,ص35.

[3] / حسن سعيد الكرمي, قاموس المُعْنى الأكبر: إنجليزي-عربي, مكتبة لبنان, بيروت, 1997م, ص363.

[4] / قاموس اكسفورد الحديث: إنجليزي-عربي, مطبعة اكفورد, 1998, ص230.

للقراء أو حوارية للإذاعة"[1] هذا المفهوم ليس خاص بالمسرح فقط, كما أنه يعني تحول مسرحية ما إلى شكل أدبي آخر, وهذا لا يتطابق مع مفهوم المسرحة الذي وصفه قائلا: "المسرحة- أو الإعداد الدرامي- يمكن أن تكون تحويل جنسي أدبي أو لا أدبي إلى الشكل المسرحي المكتوب" [2] هذا المفهوم يتطابق مع ما حاء في قواميس اللغة الإنجليزية.

أما في "معجم المصطلحات المسرحية" لـ"سمير عبدالرحيم" قال:

كلمة Dramatization تعني: المسرحة: الإعداد للعرض المسرحي, وضع رواية في قالب مسرحي.

وكلمة Dramatize تعني يُسْرح: يضع في قالب مسرحي, يعبر بطريقة مسرحية.[3]

هذا المعنى يتطابق تماما مع ما قصده الدارس, في تحويل الرواية إلى نص مسرحي, تتوفر فيه شروط العرض المسرحي.

أما من خلال الدراسات التي إطلع عليها الدارس، لم يجد كلمة مسرحة إلا في دراستين لهما علاقة بالتعليم العام. إذ إرتبطت كلمة مسرحة, بالمناهج الدراسية، وذلك بتحويل المادة/ المواد التعليمية الموجودة على صفحات الكتب, إلى مادة حيّة أي مادة مكتوبة حواراً وشخصيات تقوم بالأداء وجمهور يتفاعل معها "فالمسرحة كلمة مستحدثة مؤداها إحياء المواد الدراسية وتجسيدها على شكل مسرحي، يعتمد على شخصيات تنبض بالحركة والحياة، للتخلص من جمود الكلمات المكتوبة على صفحات الكتب الدراسية"[4] نقلا عن فيصل أحمد سعد, ذهب محمد حامد أبوالخيرات في ذات الإتجاه قائلا: ونعني بمسرحة المناهج "وضع المادة التعليمية في إطار مسرحي"[5] أّما فيصل سعد يعني بمسرحة المناهج "إنسياب روح المسرح وفنياته في المواد الدراسية المناسبة"[6]. إذن كلمة مسرحة هي وسيلة لتدريس المواد الدراسية, وذلك لما تتمتع به من قدرة في عرضها للمواد التعليمية بطريقة جذابة، فالتعليم هنا يقوم على التحاور بدلاً من التعليم البنكي أي القائم على الحفظ. أّما ما يعنيه الدارس من كلمة مسرحة في هذه الدراسة, هي عملية تحويل العمل الروائي القائم على السرد/الحكي إلى نص مسرحي قابل للعرض أي تتوفر فيه شروض العرض المسرحي.

إجراءات البحث:

---

[1] / د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب للطباعة والنشر ، القاهرة ،1971, ص246.

[2] / نفس المرجع, نفس الصفحة.

[3] / سمير عبدالرحيم الجبلي, معجم المصطلحات المسرحية, إنجليزي-عربي,ط1, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1993م, ص85.

[4] / د.أمير إبراهيم القرشي، المناهج والمدخل الدرامي، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1421هـ-2001م، ص36.

[5] / د. فيصل أحمد سعد, مسرحة المناهج المدرسية, ط1, الأمانة العامة للخرطوم عاصمة الثقافة العربية, الخرطوم, 2005م, ص27.

[6] / نفس المرجع, نفس الصفحة.

قامت الدراسة على نظام الفصول والمباحث، إذ إحتوت على خمسة فصول وخاتمة ونتائج وتوصيات وأخيراً المصادر والمراجع. وتم تنظيم المحتوى على النحو التالي:-

الفصل الأول: المقدمة**.**

الفصل الثاني: الدراما.

المبحث الأول**:** الأنواع الأدبية وجذور الدراما.

المبحث الثاني: عناصر الدراما.

المبحث الثالث: عناصر درامية روائية**.**

الفصل الثالث : فن القصً.

المبحث الأول: القصة.

المبحث الثاني**:** الرواية.

المبحث الثالث**:** تقنيات السرد الروائي.

المبحث الرابع**:** الزمان والمكان الروائيين.

الفصل الرابع: الروائي إبراهيم إسحق.

المبحث الأول: البيئة والإنسان.

المبحث الثاني: حياة المؤلف.

المبحث الثالث: تقنيات الكتابة عند إبراهيم إسحق.

الفصل الخامس: الإطار التطبيقي.

رواية "مهرجان المدرسة القديمة"

- العناصر والتقنية
- التحليل والمسرحة
- مسرحية المهرجان

الخاتمة والنتائج والتوصيات.

المصادر والمراجع.

الفصل الثاني: الدراما

المبحث الأول: الأنواع الأدبية وجذور الدراما

المبحث الثاني: عناصر الدراما

المبحث الثالث: عناصر درامية روائية

المبحث الأول

الأنواع الأدبية وجذور الدراما

مدخل:

توجد علاقة وثيقة بين الدراما والرواية، فمنذ افلاطون وارسطو لا يزال هناك مَنْ ينظر إلى الشعر الغنائي، والملحمي، والتراجديدي والكوميدي/الدراما وما تفرع عن كل نوع، بأنها أنواع أدبية متمايزة، تحتوي على عناصر يتفرد بها كل نوع عن الآخر، ولكن رغم هذا التقسيم والتفرد الذي يتميز به كل نوع على حدة، إلا أن هنالك عناصر مشتركة تجمع بينهم.

ستركزالدراسة في هذا الفصل على الأنواع الادبية: الشعرالغنائي والملحمي والتراجيدي وعلى طبيعة العلاقة التي تجمع بينها, وما هي السمات التي يتصف بها كل نوع على حدة. كما تقف الدراسة على جذور الدراما التي ترجع أُصولها إلى الشعر الغنائي/الديثرامي والشعر الملحمي. ويختتم الفصل بمبحث عن عناصر الدراما وآخر عن عناصر درامية روائية.

1/ الأنواع لأدبية:

كلمة أدب, يندرج تحتها أشكال من التعبيرالأدبي مثل: الرواية والشعر والدراما والقصة القصيرة والسيرة، ولكل نوع من هذه الأنواع تفريعات، أي أشكال، فهذه الأشكال المختلفة من التعبير الأدبي تكوِّن ما يسمى بالأنواع الأدبية "فالنوع الأدبي صورة خاصة من صور التعبير لها بواعثها وأصولها وخصائها ومجالها"[1] إذن الأنواع الأدبية هي صيغ فنية, لها مميزاتها وقوانينها الخاصة.

قضية النوع الأدبي، من القضايا الهامة في تاريخ الأدب, كما ذكر "شكري عزيز الماضي", فهناك أنواع أدبية تنقرض وأُخرى تظهر، ووفقا لهذه النظرية تساءل"هل هناك صلة بين التراجيديا المنقرضة والدراما كفن جديد؟ وهل هناك صلة بين الملحمة وفن الرواية؟"[2] وكذلك يتساءل الدارس هل هنالك علاقة بين الدراما والملحمة والشعرالغنائي/الديثرامي والرواية؟ هذا ماستحاول الدراسة الأجابة عليه في هذا الفصل والذي يليه.

أ/ نظرية الأنواع الأدبية عند ارسطو:

يرى "رنيه و اوستن" أن ما كتبه ارسطو وهوراس تُعد المصادر الكلاسيكية لنظرية الأنواع الأدبية "ومن خلال ما كتباه ساد الإعتقاد بأن المأساة والملحمة هما النوعان المتميزان بل الرئيسيان وان كان "ارسطو" على الأقل مدركا لوجود تميزات أساسية أخرى بين المسرح والملحمة والقصيدة الغنائية"[3]

يعتبر أرسطو واضع الأسس

التي قامت عليها نظرية الأنواع الأدبية، إذ قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمي، والديثرامي، والتراجيدي والكوميدي/الدراما "إن الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي واللعب على القيثارة كل ذلك- بوجه عام-أشكال من المحاكاة..."[4] بنى ارسطو ارسطو تقسيمه للأنواع الأدبية على أسلوب المحاكاة أي السرد، والعرض المباشر(الحوار) "وقد سبق أن ميز افلاطون وارسطو بين الأنواع الثلاثة على أساس(أسلوب المحاكاة) أو(التمثيل) فالشعر الغنائي يعبر عن شخصية الشاعر، وفي الشعر الملحمي أو الرواية يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، وأحيانا أخرى يَدع شخوصه تتحدث في حوار مباشر(أسلوب الحكاية المختلط) وفي المسرحية يختفي الشاعر خلف مجموعة شخصياته"[5].

---

[1]/ د.عزالدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، ط6 ، دار الفكر العربى ، 1976، ص121.
[2]/ شكري عزيز الماضي، في نظرية الادب ، ط1 ؛ دار المنتخب العربي ، بيروت ، 1414ه-1993م ، ص 95.
[3] / رينيه وليك واوستن وآرن، نظرية الادب، تعريب د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض،1992م ، ص 315.
[4] /ارسطو ، فن الشعر، ترجمة وتعليق، د/ابراهيم حمادة، مركز الشارقة للابداع الفكري ، بدون تاريخ ، ص64 .
[5] / رينيه وليك واوستن وآرن ، مرجع سابق ، ص315 .

يلاحظ مما تقدم أن الملحمة تجمع بين الغناء والدراما, أي بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي, بين الراوي الذي يسرد الأحداث بنفسه وبين الراوي الذي يفسح المجال للشخصيات المتحاورة, ولكن يعتبر إختفاء الشاعر(المؤلف التراجيدي) خلف شخصياته الفارق الأساسي بين الملحمة والتراجيديا؛ لأن طبيعة الملحمة قائمة على السرد حتى لوكان هناك شخصيات تتحاور فيما بينها، أي أن التحاور يقدم إلى القارىء عبر راوٍ. كما أن إختفاء الشاعر التراجيدي من النص لا يكون نهائيا، ففي التراجيديا الاغريقيه مثلا تمثل الجوقة أحيانا موقف الشاعر/المؤلف, أو في دراما عصر النهضة يمثل المهرج صوت الشاعر/المؤلف كما في مسرحية "الملك لير" لـ "شكسبير" أو الخادم والخادمة في الدراما الوقعية.

رغم تمّيز ارسطو للأنواع الأدبية بأسلوب المحاكاة,إلا أن هناك عناصر مشتركة وأُخرى متشابه مع إختلاف الإسم، فمثلا الصوت الفردي(الذاتي) في الشعر الغنائي يقابله (المونولوج) في التراجيديا, والراوي في الملحمة تقابله الجوقة، والشخصيات المتحاورة في الملحمة تمثل جوهر التراجيديا/الدراما.

ب/ اراء متباينة حول نظرية الأنواع الادبية:

بعض المنظرين في مجال الأدب، حاولوا أن ينظروا إلى الأنواع الأدبية بأنها ولدت ولادة طبيعية أي أنها تمرحلت في نشأتها تماشيا مع ظروف نشأة المجتمع واحتياجاته الروحية، حتى أنها - الأنواع الأدبية- شبهت في نموها وتطورها بالانسان. وأدى هذا التلاحم إلى صعوبة الفصل بينها, إذ أن كل مرحلة تحمل سمات من المرحلة السابقة وتضيف لها,وبناءاً على هذه النظرية تمثل الدراما الوريث الشرعي للشعرالملحمي والغنائي/الديثرامي وبذلك تحتوي على عناصر منهما "الأدب الاغريقي قد تطور فنيا من مرحلة إلى أُخرى على نحو طبيعي للغاية حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذي تقابل طفولته الشعر الملحمي حيث لا يتحدث الأطفال في العادة إلا عن أمجاد الأباء والأجداد. أما الشعر التعليمي فيمثل مرحلة الصبا أي مرحلة تلقي العلوم والدروس. ويأتي الشعر الغنائي تعبيراً عن مرحلة الشباب بكل مافيها من إهتمام بالذات وتأجج العواطف والاهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعبر بالأدب الاغريقي إلى مرحلة الرجولة الناضجة"[1].

ولكن يرى محمد مندور إن الشعر الغنائي كان أسبق في الوجود من الشعر الملحمي؛ وذلك لأنه "ينبع عن ضرورة نفسية وجدانية، لابد لازمت الإنسان منذ نشأته الأولى وهي حاجته إلى التعبير عن مشاعره والتغني بها في قالب يشبع إحساسه ويشفي نفسه مما تجد، ولكننا نلاحظ أن هذا الشعر الغنائي لم يؤخذ في تدوينه والإحتفاظ به إلا في مرحلة تلت تدوين الشعر الملحمي، مما دفع مؤرخي الأدب إلى

[1]/ د.احمد عتمان، الشعر الإغريقي تراثا انسانيا وعالميا،عالم المعرفة العدد 77، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، مايو1984، ص8

القول بأن الشعر الملحمي قد كان أسبق أنواع الشعر إلى الظهور بين البشر، على أساس أن أقدم ما دون ووصل إلينا من الشعر القديم قد كان شعر الملاحم و بخاصة الإلياذة والأوديسة"[1].

وبناءاً على ما قاله أحمد عتمان و محمد مندور, وبغض النظر عن أيهما أسبق في الظهور– الشعر الغنائي أم الملحمي– فإن الدراما تمثل التطور الطبيعي لما سبقها من اشعار، فهي ولدت من رحم الشعر الغنائي/الديثرامبي والشعر الملحمي، وهذا يعني أن هناك عناصر مشتركة تجمع بينهم.

إن اراء ارسطو عن نقاء الأنواع الأدبية، ظلت حاضرة حتى القرن السابع عشر، عندما وجد البعض ضرورة خلط المأساة والملهاة, استنادا على ما قام به شكسبير في بعض أعماله المسرحية "فإن موقف النقاد المحدثين يتمثل في التمرد الكامل على مفاهيميه وارائه {ارسطو} هذا التمرد الذي يصل حد التطرف عند "كروتشه" الذي يحاول تحطيم كل مفهوم كلاسيكي, لهذا ينفي "كروتشه" إنقسام الأدب إلى أنواع قائلا: بان الأدب مجموعة من القصائد المفردة والمسرحيات والروايات تشترك في إسم واحد"[2]. إذن "كروتشة" مع إتجاه وحدة الأنواع الأدبية بإنها تجتمع تحت أصل واحد رغم أن لكل نوع إسمه الخاص, وهذا يؤيد فرضية الدراسة بأن الدراما والرواية نشأتا من جذر واحد.

هناك تفسير آخر يدعم وحدة الأنواع الأدبية، قام به هدسون إذ يرى أن الأنواع الأدبية، نشأة نتيجة لتلبية حاجات نفسية بشرية سواء من قبيل المبدع أو المتلقي , وأنها وجدت بسبب تنوع حوافز ودوافع الإنسان الذاتية التي يمكن تحديدها في أربعة أنواع هي:

1/ نحن مضطرون اضطرارا قويا لأن ننقل إلى الآخرين افكارنا ومشاعرنا , ومن هنا وجد الأدب الذي يعبر تعبيرا مباشرا عن أفكار الكاتب (أى رغبتنا في التعبير الذاتي أوجد الشعر الغنائي).

2/أننا نهتم بالرجال والنساء, بحياتهم ودوافعهم وعواطفهم وعلاقاتهم، ومن هنا وجد الأدب الذي يعني بمسرحة الأعمال والحياة الانسانية (أى إهتمامنا بالناس وأعمالهم أوجد المسرح/الدراما).

3/ نحن مغرمون بأن نخبر الآخرين بما رأينا أو تخيلنا, ومن هنا وجد الأدب الوصفي (أى اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود أوجد الأدب القصصي).

4/ نحن نشعر برضاء خاص بمجرد تشكيل التجربة في صورة جمالية, ومن هنا كان كيان الأدب ذاته من حيث هو فن (حبنا للصورة من حيث هي صورة أوجد الأدب ككيان قائم بذاته)[3].

---

[1] / محمد مندور ،الادب وفنونه ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة _ القاهرة . بدون تاريخ . ص40 .

[2] / شكري عزيز الماضي , مرجع سابق ، ص97 .

[3] /انظر د.عزالدين اسماعيل , م رجع سابق ، ص122 .

هذا التقسيم أرجع مسألة إنتاج الأدب سواء كان شعرا غنائيا أو ملحميا أو دراميا إلى أحلام ورغبات الشاعر وعلاقاته بما حوله أي أن الظروف الإجتماعية والحالة النفسية لها دور في تحديد نوع الشعر. فالتركيز إنصب على الموضوع وأهمل العناصر الفنية وهذا يختلف عما فعله ارسطو الذي اتخذ العناصر الفنية منهجا لتحديد الأنواع الأدبية.

أما "فسيموند" طابق بين الكائنات الحّية- في نشاتها ونموها وتطورها وانقراضها- وبين الأنواع الأدبية التي تطورت من الشكل البدائي للتعبير، إلى أن وصلت إلى أرقى الأشكال, وهذا يعني أنها جميعا ترجع إلى أصل واحد, هذا التصنيف أعتمد على عامل الزمن أي التطور"أن النوع الأدبي يمر بمراحل تناظر مراحل الجنيين, والبلوغ, والنضج, والتدهور والفناء, في ضروب النمو التي تعودنا أن نعتبرها فسيولوجية...أن مراحل التقدم هذه حتمية لامناص منها, أنها تظهر(قانون محدد للتعاقب)"[1].

يؤكد برونتيير ما ذهب إليه فسيموند "أنه كما لا شيء يفنى في الطبيعة، فلا شيء يفنى في الأدب, لأن النوع الأدبي، كالنوع البيولوجي، ينشأ ويتطور وينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية، كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحّية، لايفنى تماما, وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه"[2].

بناءً على ما ذُكر، أن الأنواع الأدبية ذات أصل واحد, فالشعر الملحمي يمثل مرحلة الطفولة, يكون الفرد ملتحما بالمجتمع ثم تأتي مرحلة الشعر الغنائي وهي أكثر نضجا وتطورا من سابقتها وهي تمثل مرحلة الشباب, مرحلة الوعي الذاتي, وأخيرا مرحلة الشعر التراجيدي والكوميدي/الدراما وهي تمثل مرحلة الوعي والإرادة, تحمل في داخلها المرحلتين السابقتين. وهذا ما أكده هيغل.

ج/ نظرية الأنواع الأدبية عند هيغل:

قسم"هيغل" الشعر إلى نوعين: ملحمي وغنائي، وبتداخلهما يتولد "الشعر الدرامي" الذي ينقسم بدوره إلى مأساة وملهاة، وينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث هو "الدراما الحديثة". ويرى أن الشعر الملحمي هو أول ما أبدعته الانسانية أيكان فطرياً , نشأ في مرحلة مبكرة من التطور التاريخي للبشرية، إذ كان يمثل الأرضية للنظام الاجتماعي الذي أنتجها, وإن الفرد جزء من الأُسرة والعشيرة والشعب, متوحد مع مجتمعه في افراحه واتراحه، مقيد بكل النظم الإجتماعية "إن عقيدة وموضوعية روح الشعب هي التي تؤلف شكل ومضمون الملحمي بالمعنى الحقيقي للكلمة..."[3] ويضيف: بتطور الحياة الاجتماعية, وما ظهر فيها من تعقيدات,

---

[1] /شكري عزيز الماضي ، مرجع سابق , ص98

[2] / نفس المرجع , نفس الصفحة

[3]/ أ . أ نيكست, تاريخ دراسةا لدراما- نظرية الدراما من هيغل الي ماركس, ت ضيف الله مراد, منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق, 2000.ص99 .

أصاب المجتمع نوع من التفكك، فأصبح الفرد أكثر إستقلالية مما سبق. فهذه الوضعية الجديدة أفرزت نوعين جديدين من الشعر: الشعر العاطفي(الغنائي) والشعر الدرامي "عندما يتحرر الفرد من الوحدة الكلية للأمة, من أوضاعها, وأسلوب تفكيرها, من مشاعرها ومن مآثرها ومصيرها, عندما ينقسم الإنسان إلى إرادة ومشاعر, يصل الشعر العاطفي(الغنائي) والدراما بدلا من الشعر الملحمي إلى مرحلة أكثر نضجا. ولا يتحقق ذلك إلا في مرحلة لاحقة من حياة الشعب"[1].

يستخلص مما تقدم، أن الشعر الملحمي هو نتاج المجتمع ولا ينفصل عنه، بل حامل أحلامه وأمجاده, وفي مرحلة لاحقة عندما تطور المجتمع وأصبح الشاعر مستقلا بنفسه وإرادته، ولد الشعر الدرامي من رحم الشعر الملحمي والغنائي، وهذا يؤكد فرضية الدراسة، بان جذور الدراما ترجع إلى الشعر الملحمي والغنائي، وأن عناصر الدراما ما هي إلا عناصر ملحمية، ولكنها تنفرد عن الملحمة بعنصري الموسيقى والمرئيات (المناظر), سيأتي الحديث عنهما في المبحث الثاني من هذا الفصل.

إعتمد "هيغل" في تصنيفه للأنواع الأدبية على عنصر الزمن، وذلك بأن لكل مرحلة نوع معين يعبر عنها، ودرجة من الوعي يتمتع بها الشاعر، ومع ذلك لم ينكر العلاقة الجدلية بين هذه الأنواع الأدبية؛ لأن مسألة إحلال نوع مكان الآخر لم تتم فجاة وإنما أخذت قرون.

د/ نظرية الأنواع الأدبية عند ت. س. آليوت: قسم الأدب إلى ثلاث مواقف هي:

1/ الغنائي وهو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث (مونولوج).

2/ الملحمي وهو صوت الشاعر عندما يتوجه الشاعر بالحديث إلى جمهور صغير أو كبير.

3/ الدرامي وهو صوت الشاعر عندما يبتدع حديث يدور بين شخصيات متخيلة.

ويرى: "أن هذا التقسيم من وجهة التغلب فحسب, إذ أن الأعمال الشعرية ذاتها لاتعرف هذا الإنفصال الحاد في الأصوات الثلاثة ولا يقوم أي منها على صوت منفرد"[2]

إذن الأصوات الثلاث متداخلة غير منفصلة، ويمكن أن توجد جميعها في عمل شعري واحد، سواء كان غنائيا أو ملحميا أو دراميا، ورغم هذه الحقيقة إلا أن التمييز بينها ضروري.

كما أكد عقيل مهدي ما ذهب إليه "آليوت" بإن الدراما ما هي إلا خلاصة ما سبقها من تجارب "الدراما باعتبارها جنسا أدبيا, ورث خصوصيته من إمتزاج الشعر والملحمة وتفاعلهما على نسق جديد"[3] وهذا يؤكد ما دعا إليه الدارس, وحدة وتداخل الشعر الغنائي والملحمي والدرامي, وبينها عناصر مشتركة.

---

[1]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة

[2] شكري عزيز الماضي ، مرجع سابق ، ص99 .

[3] / د.عقيل مهدي يوسف ، متعة المسرح ، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا ، ط1 ؛دار الكندي للنشر ، آربد-الاردن ، 2001 ، ص .

يتضح مما سبق أن هناك ما يؤكد وحدة هذه الانواع الأدبية, وأن ثمة عناصر مشتركة، ولكل نوع معماريته؛ فالملحمة نوع قصصي، موضوعي لا شخصي، تبتعد عن التعبير بضمير المتكلم, وهي تضم بين جوانبها حضارة أمة، لذا فهي أوسع في التناول, أما الشعر الغنائي/الديثرامبي فهو شخصي(ذاتي) إذ يصف الشاعر حالاته النفسية والفكرية, يعبر بضمير المتكلم وميدانه الآحلام والآلام, أما الشعر الدرامي فهو يعبر عن الآخرين, ليس بصوت الشاعر ولكن عبر شخصيات تنوب عنه أو تعبر عن نفسها, وتعتبر الدراما قمة ما توصل إليه الأدب الاغريقي وتتويج للمراحل التي سبقته ويشير إلى عمق العلاقة بينهم ويؤكد أن جذورها ترجع إلى الشعر الملحمي والغنائي/الديثرامبي.

2/ جذورالدراما:

تُرجع الدراسات النقدية نشأة الدراما، إلى تلك الإحتفالات الطقوسية التي كانت تقام سنويا للإله ديونيسيوس وتمثل تلك الإحتفالات الشكل الأمثل للتعبير المسرحي,أما التراجيديا/الدراما كنص أدبي ارتكز في بنائه وعناصره على الملاحم والأساطير الإغريقية خاصة ملاحم "هوميروس" كما أشار إلى ذلك إسخيلوس قائلا: "ما تراجيدياتي سوى فتات مائدة هوميروس الفخمة"[1]. يرى "أحمد عثمان" أن إسخيلوس لم يكن يعني أنه أخذ موضوعاته وأساطيره من "هوميروس" فحسب, ولكنه تعلم منه فن الدراما, والدليل على ذلك، أن ثلاثة أخماس ملحمتي "الالياذة والاوديسة" كتبتا حواراً مباشراً أي على لسان شخصيات تتحاور فيما بينها, كما أن هناك أجزاء كثيرة يمكن أن تقدم على خشبة المسرح دون أي تغيير يمس جوهر تلك الأجزاء فـ"الملحمة طراز أدبي قوامه السرد والرواية حيث المضمون يتفق مع ذلك, إلا أننا مع ذلك نجد أن مشاهد الحوار "الديالوج" تحتل الجانب الأكبر من هذه الملاحم بحيث تقف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي"[2].

إذن لا تخلو النصوص الدرامية الإغريقية من عناصر ملحمية "فالنصوص المسرحية الإغريقية قد كتبت أساسا بهدف العرض زاخرة بملامح وسمات ملحمية بارزة ولو أخذنا مسرحية الضارعات لإسخيلوس على سبيل المثال لوجدنا أن مواقفها الدرامية تتحرك في مساحة ضيقة أمام السمات الملحمية الطاغية مثل أناشيد وتعليقات جوقاتها الثلاث وتفصيلاتها الوصفية الجغرافية الأمر الذي جعلها مسرحية أقرب للغنائية منها إلى الدرامية وما يقال عن الضارعات في هذا يُسري على باقي المسرحيات الإغريقية اللاحقة"[3]. وتتمثل سمات الملحمية في مسرحية "الضارعات" في الأناشيد والتعليقات والوصف، فهذه السمات جعلتها

---

[1] / احمد عثمان ، قناع البريختية ؛القاهرة ، 1977 ، ص171 .

[2]/ محمد حمدي ابراهيم , دراسة في نظرية الدراما الاغريقية, دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة ،1977م , ص10 .

[3] / د.فؤاد الصالحي ، علم المسرحية وفن كتابتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد- الاردن ،2001 ، ص14 .

أقرب إلى الغنائية؛ لأنها ذات صوت واحد, هو صوت الجوقة الطاغي والدليل على ذلك أنظر إفتتاحية المسرحية[1] تجد ان حوار الجوقة يقع في ثمان صفحات

أ/ الملحمة: Epic :

كلمة ملحمة مشتقة من الإغريقية"epos" التي تعني حديث, أُغنية, قصة. هذا المعنى اللغوي لايبتعد عن معناها الاصطلاحي, فهي "عبارة عن منظومة قصصية طويلة, تعالج بطولات قومية وتتضمن أحداث يمتزج فيها الخيال بالحقيقة"[2] وفي مكان أخر "حكاية بطولية تخبر عن حركة جماعات أو حركة الشعوب وحركة القبائل وغالبا ما تقص أحداث وقعت في بداية تاريخ شعب من الشعوب"[3].

إذن الملحمة حكاية قصصية- القصة احدى عناصرها- تمتاز بالطول وكثرة الأحداث التاريخية أو الخيالية فهي تمثل إرث الأمة وأمجادها وتوّرث عن طريق تداولها غناءا وانشادا للحفاظ عليها, فهي معركة من أجل الحياة لذلك إرتبطت بالبطولة, وقد تحتوي على أعمال خارقة للطبيعة، وشخصياتها قد تكون بشرية أو أُسطورية– تعتبر البطولة/الشخصية عنصر من عناصر الملحمة– " أنها قصائد طويلة تسجل فيها الأعمال الخارقة لأبطال حقيقيين أو أُسطوريين , وفيها مزج بين أفعال البشر وأفعال لكائنات ذات قدرات إعجازية تمثل الألهة والجنيات والوحوش لمساعدتها في إنجاز أعمالها الخارقة"[4].

1/عناصر الملحمة: تتمثل في الاتي :-

أ/الشخصية/البطولة: منذ القدم كانت الملاحم تعبر عن أحلام وتطلعات الشعوب, وإن الإنسان دائما يبحث عن المجد والخلود، وانهما ليس في المال، وإنما في الأعمال التي تحقق طموحاته. لذلك تعتبر البطولة/الشخصية أهم عناصر الملحمة، فهي الصفة الأصلية فيها؛ لأنها تشبع الجانب الروحي للبطل وأُمته, فهي"القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التى تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد, والتي كثيرا ما يكون لها مغزى واضح, وتستخدم كلمة ملحمة إشارة إلى كل ما هو بطولي يتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة"[5].

---

[1]/ انظر ؛اسخيلوس ، مسرحية الضارعات أوالمستجيرات ، ت أمين سلامة ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1989 ، ص253 .

[2] / ارسطو، ت د.ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص68 .

[3] / www.wkipedin.org

[4] / عواطف نعيم ، تعددية الرؤية الاخراجية للتراث الدرامي في العرض المسرحي العراقي ، ط1 ، دائرة الثقافة والاعلام ،الشارقة،2007، ص37

[5] / نفس المرجع ، ص36

إن شخصية البطل الملحمي تجمع بين القوى البشرية والقوى الخارقة "الالهة" وهي نفسها شخصية البطل التراجيدي "وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفيزيائية, أو المعنوية, إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالا اعجازيين قادرين على منازلة الالهة نفسها"[1].

ب/ **الفكرة/وحدة الموضوع**: العنصرالثاني الذي يجمع بين الملحمة والتراجيديا إذ تتناول الملحمة موضوعات متنوعة وتكون دائما مابين الواقعية والأُسطورية لذلك تتميز حبكتها بخطوط رئيسية وأُخرى فرعية لكنها لاتخرج عن وحدة الموضوع(الفكرة الرئيسية) "والملاحم لاتفتقر إلى وحدة الموضوع ففي أغلبها هناك حدث ملحمي رئيسي وهناك خطوط أُخرى مجاورة لأحداث ثانية, مما يضفي على الملحمة غنى وعمق, فالحدث الملحمي في الأُوديسة لـ"هوميروس" هو "اوديسسوس" وغضب الإله "بسيدون" ورحلة التيه التي عاشها لعشرين سنة"[2].

ج/ **اللغة:** تعتبر العنصر الثالث الذي يجمع بين الملحمة والتراجيديا/الدراما. تتناول الملاحم العديد من القضايا ذات القيم والمثل العليا فهي تبتعد عما هو يومي مما يعني أنها تتجاوز المألوفا وتسمو إلى رحاب الخلود, لذلك فلغة الملحمة لغة شعرية ولكنها ليست شعرية غنائية وأن كان قائلها أو راويها شخص واحد لأنها تكتب على الوزن البطولي"السداسي" وهو وزن خاص بالملحمة فـ"الملحمة تعطينا صورة عن الماضي المثالي الذي لم يتحقق أبدا والذي يعبر عنه الشاعر بطريقة رومانسية بحيث أن أشخاص الملحمة يتحدثون بلغة لم يكن الناس العاديون يتكلمون بها في حياتهم اليومية ويتصرفون بطريقة لا تمت إلى السلوك العادي المألوف"[3].

د/ **الحبكة:** تمثل العنصر الأخير الذي يجمع بين الملحمة والتراجيديا/الدراما. وهي تمثل روح الدراما كما أشار إلى ذلك "ارسطو", وتبنى الحبكة في الملحمة كما في التراجيديا إذ تدور حول فعل واحد تام في ذاته: له بداية ووسط ونهاية, كأنها كائن عضوي واحد متكامل في ذاته.

وكان للطريقة التي ينشد بها الشعر الملحمي أيضا تأثيرا في التراجيديا/الدراما, "إن المنشدين الملحمين كانوا قد تعودوا التجمع ليقيموا حفلا إنشاديا ومناقشات حول اشعار "هوميروس" فكان كل منشد يأخذ دورا واحداً يؤديه وبذا يشتركون جميعا في أداء الحفل ويقال ان هذه الطريقة المبتكرة في الإنشاد الملحمي هي التي أوحت إلى "ثيسبيس" بفكرة الحوار الدرامي"[4].

---

[1] / ارسطو ، ت ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص69 .
[2] / عوطف نعيم ، مرجع سابق ،ص39 .
[3] / نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[4] / د/ احمد عتمان ، الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا ،مرجع سابق ، ص20 .

لكن تأثير الملحمة على التراجيديا/الدراما لم يتوقف على هذه العناصر فقط وإنما إمتد إلى عناصر: السرد والجوقة والوصف. إذ لاتخلو مسرحية منها وهي التي أصبحت فيما بعد عناصر جوهرية في الرواية "... بل ان تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل في جوهر التراجيديا نفسها. فهي لاتخلو مثلا من عنصر السرد... وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة كفن شعري"[1].

2/ نقاط الإتفاق والإختلاف بين الملحمة والتراجيديا/الدراما :

ذكر"أرسطو" في موازنته بين الملحمة والتراجيديا أن هناك أصولاَ مشتركة وأخرى مختلفة.

أ/ تتلخص الاصول المشتركة في النقاط التالية:-

1/كليهماعبارة عن محاكاة لفعل جاد, من طبيعته يؤدي إلى تطهير من إنفعالي الخوف والشفقة.

2/أن تتم المحاكاة في أسلوب شعري.

3/تعتبر الملحمة نصف درامية ولذلك أن كليهما يتضمن حبكة, وشخصيات وفكرة ولغة.

4/ إن الحبكة في كليهما يمكن أن تكون بسيطة , أو مركبة , وهي في الحالتين يجب أن تشملهما وحدة تسمح بمعالجة المسائل معالجة مؤثرة .

5/ إن كليهما يستخدم عناصر التحول والتعرف ومشاهد المعاناة .

ب/ أما نقاط الإختلاف فيمكن إجمالها في الآتي:-

1/ تستخدم التراجيديا الوزنين: الايامبي والرباعي(الطروخي)*[2], بينما تقصر الملحمة استخدامها على الوزن البطولي (السداسي)**

2/ إن الملحمة اطول من التراجيديا؛ لأنها لاتحصر امتدادها الزمني في حيز محدود, فهي تتألف من مشاهد متعددة, يمكنها أن تملأ الفراغات التي تقع بين الأحداث كما أنها- المشاهد المتعددة- تفيد في تنويع السرد والقدرة على وصف أحداث كثيرة تقع في وقت واحد في أماكن متعددة, وهذا ما تعجز عنه التراجيديا, إذ إرتبطت بوحدة الزمان وهي دورة شمسية واحدة وربما تجاوزت ذلك بقليل, بينما لايتحدد فعل الملحمة بزمن مع أن التراجيديا في البداية كانت مثل الملحمة لا تتقيد بزمن محدد. لذلك كانت القصة المتعددة الجوانب أصلح للملحمة من التراجيديا/ الدراما مما جعل الفعل في التراجيديا أكثر تركيزا وتكثيفا وتوحدا من الملحمة.

---

[1] /نفس المرجع , نفس الصفحة .

* يتميز الوزنان:الايامبي والرباعي (الطروخي) بالحركة .وكان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة ، وعن الفعل واخرهما أنسب للرقص لذلك كانا الأنسب للتراجيديا/الدراما .

** الوزن البطولي (السداسي) هواهدأ الاوزان وارزنها كلها بل واعظمها شأنا مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة ويتميز بالجلال والفخامة . وان التجربة تدلل على أن الوزن البطولي (السداسي) هو انسب الاوزان للملاحم فلو ان شاعر استخدم في نظم ملحمته وزنا اخر ، أوعدة اوزان ، فستكون النتيجة تنافرا ونشازا . انظر ارسطو ، فن الشعر ، ت ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص245 .

3/ ومن الإختلافات الجوهرية أن الملحمة تصاغ في شكل سردي بينما الفعل المجسد (اي العرض المباشر) هو الذي يشكل جوهر التراجيديا ويمثل هذا العنصر الحد الفاصل بينهما.

4/ اخيراً أن الملحمة تسرد أحداث وقعت في الزمن الماضي بينما تعرض التراجيديا أحداث تجري في الزمن الحاضر حتى وإن ذكرت أحداث ماضية فان تأثيرها يظهر الآن[1].

ب/الديثرامب :dithrambos:

قسم ارسطو –كما ذُكر سابقا– الأنواع الأدبية إلى: الديثرامبي والملحمي والتراجيي والكوميدي. ويرى أن هذه الأنواع لم تبدأ كاملة وإنما تسعى إلى ذلك "أن الأنواع الادبية لاتبدأ كاملة, بل تسعى رويدا رويدا إلى إمتلاك هويتها مع توالي الشعراء على النسج حولها في سعي منهم, يعونه أو لايعونه, إلى البلوغ مبلغ التمام"[2]. كما وصف المأساة بالكائن الحّي الذي ينمو إلى أن يصل مرحلة البلوغ, إذ تحتوي على عناصر مختلفة ولكنها متجانسة تسعى إلى وحدة عضوية. لهذا كان الديثرامب النواة الأولي للشعر التراجيدي بينما كان الاحيليلية*نواة الكوميديا. "ولقد نشأت المأساة في الأصل إرتجالا على يد مؤلفي الذيثيرمفوس... ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها, وبعد أن مرت بأطوار عدة, ثبتت واستقرت, لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة."[3]

1/ماهو الديثرامب: عرف ارسطو "الديثرامب" بأنه "عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة, كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز وحول مذبح الإله ديونسيوس, رب الكروم والخمر والخصب بوجه عام"[4]. إذن الديثرامب فيه من روح المأساة وأن العناصر الداخلة في بنائه هي التي أصبحت فيما بعد عناصر تراجيدية، فمن تلك العناصر: الجوقة التي أصبحت إحدى العناصر الكمية في التراجيديا، والمقطوعة الشعرية الغنائية التي أصبحت إحدى العناصر الكيفية.

ورغم أن أرسطو لم يذكر الشعر الغنائي ضمن الأنواع الأدبية، إلا أن أحمد عتمان يرى أن الديثرامب يمثل اخر مراحل تطور الشعر الغنائي، والنواة الأولى للشعر التراجيدي/الدرامي "وأن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريقي نفسه بعد مروره بمراحل

---

[1]/ انظر ارسطو، ت. دإبراهيم حمادة, مرجع سابق ، ص249-250-251 .

[2]/ د.انطوان معلوف، المدخل الى المأساة والفلسفة المأساوية، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،1402-1982،ص14.

* نسبة الى الاحليل (الة التناسل في ذكور الحيوان) وقد كانت عبادة فلوس ،رمز القوة الانتاجية في الطبيعة ، منتشرة في اليونان ، يحتفل بها في اعياد فرباقوس اله الخصب في البساتين والقطعان وقدانتشرت عبادته من اسيا الصغرى الى اليونان وايطاليا.ويرى ارسطو ان الاصل في الملهاة يمكن ان يرد الى الاناشيد الاحليلية الواسعة الانتشار في اليونان . انظر ارسطو ،فن الشعر ، ت عبدالرحمن بدوي ،ص14 .

[3] / ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ت عبدالرحمن بدوي ، ط2 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص14

[4] / ارسطو ، فن الشعر ، ت د.ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص69 .

تطور, قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر أي الشعر الدرامي الذي في الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره"[1]

2/تحول الشعر الديثرامبي إلى الشعر الدرامي: ان الشعر الدرامي تطور بفضل "الدوريين" وذلك لأنهم قد تفوقوا في كافة أنواع الشعر الغنائي وخاصة الجماعي الذي يجمع بين الغناء والرقص والسرد. ويعتبر"أريون" هو من أجرى تعديلات على الأُغنية الديثرامبية وذلك بتأليفه بعض الفقرات الحوارية الموزونة كفواصل تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء[2].

إذن لم يكن الحوار من صلب النشيد الديثرامبي، وإنما الحق به، نتيجة للتطور الطبيعي الذي قام به "اريون". ومنذ ذلك الوقت أصبح الحوار الديثرامبي عنصراً اساسياً في التراجيديا. وهذا ما أشار إليه أحمد عتمان قائلا: سواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبداع اريون أو أنه أخذها من شعراء سبقوه, فإن الأمر الذي لا يتطرق إليه الشك "أن هذه الاجزاء الحوارية {وهي عنصر ثانوي في الديثرامبية} هي أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية فهي النواة الاولى في الفكرة الدرامية ككل"[3]

3/ ثيسبيس والممثل الاول:

جاء "ثيسبيس" وأجرى بعض التعديلات في بنية الشكل الذي صاغه "اريون" وأضاف "الممثل" (hyopkrites)*لأول مرة بدلا عن المغني والراقص "ومن الواضح أن هذا التعديل يهدف أساسا إلى زيادة الاجزاء الحوارية التي كان قد أوجدها "اريون" – أو غيره- فبعد إن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل أوجد خصيصا لهذا الغرض"[4].

أن فكرة إبتكار ممثل مستقل– العنصر الديثرامبي الثاني بعد الحوار– وله وظيفة محددة, قفز بالأُغنية الديثرامبية من مجرد غناء ورقص وإنشاد، خطوات نحو عالم الدراما والأداء التمثيلي, وبذلك إبتعدت عن عالم الشعر الغنائي الخالص, أي لم يكن للشاعر وجود مباشر كما كان، وإنما هناك شخصيات تحل محله و تعبر عن وجهة نظره "كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردي (المونولوج) أو الحوار(الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقا أن هذه العناصر كانت موجودة من قبل في الأُغنية الديثورامبية ولكن ثيسبيس أبرزها وجعلها المحور الرئيسي"[5].

إذن تحول الممثل من عنصر ثانوي إلى عنصر أساسي, وبذلك أصبح يمثل روح فن الاداء الدرامي.

---

[1] - د/ احمد عتمان ، الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا ،مرجع سابق ،ص187.

[2] -انظر نفس المرجع ، ص191.

[3] - نفس المرجع ، ص192.

*اصل كلمة(hypokrites) (ممثل) في اللغة اليونانية تعني حرفيا (المجيب) وكانت وظيفته الاساسية هي دخوله في حوار مع افراد الجوقة ويجيب على اسئلتهم .انظر نفس المرجع ، ص197 .

[4] / نفس المرجع ، ص197.

[5] / نفس المرجع ، نفس الصفحة.

وبالرجوع أو النظر إلى أفراد الجوقة يلاحظ أنهم كانوا يتنكرون في هيئة الساتير (نوع من التمثيل) ولكنهم كانوا مجرد شهود أو متفرجين على القصة والأحداث أي لم يقوموا بأي دور وإنما اكتفوا بالمراقبة ولكن عندما جاء ثيسبيس وأضاف الممثل أصبح لقائد الجوقة وظيفة درامية, وبذلك تميّز الشعر الدرامي عن الشعر الغنائي/الديثورامبي والشعر الملحمي .

وبما أن الحوار في الأُغنية الديثرامبية كان يدور بين أفراد الجوقة وقائدها حول أحداث وقعت لاخرين, لكن بوجود الممثل أصبح الأمر مختلف "لأنه لاول مرة تدخل الشخصية الرئيسية أي بطل الأحداث يروي ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد ثيسبيس إذن لأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التي تُريد أن تُطلع الناس عليها وهذا هو أساس الفكرة الدرامية"[1].

الشكل الذي أخذه "ثيسبيس" في تقديم أعماله كان بسيط الطابع، يتمثل في الأتي: -

أ/أن يأتي الممثل إلى المنصة ويلقي حديثا يحتوي على شرح تمهيدي للحبكة ويسمى هذا الحديث (برولوجوسprologos).

ب/ثم يتلو الحديث الفردي (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة بالرقصات.

ج/ وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلاءم مع الشخصية التي يؤديها.

د/كانت أحاديث الممثل إما سردية فردية طويلة(rhesis) حيث يروي ما وقع من أحداث في مكانا ما أو في زمن ماض أو يدخل في حوار(ديالوج) مع قائد الجوقة وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر.

بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسبيسية ظلت موجودة على نحو أو آخر في المسرح الاغريقي, حتى بعد أن وصل عدد الممثلين ثلاث وأربع[2].

خلاصة ما تقدم أن التراجيديا ولدت من رحم الشعر الملحمي والغنائي/الديثرامبي, وهذا يعني إنها تحتوي على عناصر ملحمية وغنائية/ديثرامبية، فمثلا عنصر الغناء في الشعر الديثورامبي، أصبح أحد العناصر الكيفية الستة في التراجيديا. كما أخذت التراجيديا من الديثرامب أسلوب الحوار الداخلي(المونولوج)اذ لايخلو نص إغريقي منه. وفي الدراما الحديثة ظهر نمط من الدراما قائمة على المونولوج تُسمى "المونودراما". كما أن بريخت بنى نظريته في المسرح- نظرية المسرح الملحمي-على التراث الدرامي الإغريقي مما يعني أن مسرحه لايخلو من عناصر ملحمية وغنائية.

---

[1] / نفس المرجع ، نفس الصفحة.

[2] /انظر ، نفس المرجع ، ص199 .

وكذلك حافظت التراجيديا/الدراما على وجود الجوقة كعنصر من العناصر الكمية. وفي العصر الحديث تحولت وظيفة الجوقة عند البعض إلى الإرشادات المسرحية التي يكتبُها المؤلف داخل أو خارج الحوار ليعين المخرج والممثل والقارئ على قراءة النص .

بما أن ارسطو لم يعد السرد عنصرا دراميا بل ملحميا,إلا أنه ظل يشكل حضورا في النص الإغريقي، إذ لايخلو نص درامي من سرد، مما يعني أن الدراما ظلت تحتفظ بعناصر ملحمية وديثرامبية.

اخيرا تمثل الدراما نتاج لما سبقها من أشعار، مما يعني أن هناك علاقة وثيقة تربط بينهم إذ تشترك في بعض العناصر وتختلف في بعضها الآخر, فالملحمة مثلا تحاكي عن طريق السرد, أما التراجيديا والكوميديا "يحاكيان عن طريق عرض جميع الشخوص في حال تصرفاتها أو تحركاتها, في حال تلبسها للفعل. ومن ثم كانت تسمية إنتاج هذين النوعين(دراما) لأنها تحاكي شخوصا في حالة تحرك"[1]. إذن الدراما هي خلاصة ما توصل إليه الفكر الإغريقي، وذلك عندما جمعت بين الشعر الملحمي والغنائي/الديثرامبي. ولكن ما معنى كلمة دراما في القاموس الاغريقي: لغة واصطلاحا ؟

ج/ الدراما: Drama:

Drama كلمة إغريقية قديمة, مشتقة من dran الذي يعني(الفعل). ورغم أن اللغة الإغريقية غنية بمترادفاتها مثل كلمة"tynchanein"التي تعني"الحدث" وكلمةpoiein التي تعني"الصنع" إلا أنهم اختاروا كلمة "dran الفعل" لأنها تدل على كل الفنون المتعلقة بالمسرح والتي تتم عن طريق التمثيل.

كما أنهم اختاروا كلمة "dran الفعل"، لأنها صفة لاصقة بالإنسان وحده، كما أن الذي يتحكم في الفعل الإرادة الإنسانية وحدها, أما "الحدث" فليس بالضرورة أن يكون من أفعال البشر أو ناتجا عن إرادتهم الإنسانية, لذا فالقول بإن الدراما "حدث" قول فيه تجاهل لإرادة الإنسان وفكره, كما أن القول بإن الدراما محاكاة لسلوك الإنسان، فيه تجني, لذلك لابد من إضافة أنه يتم عن طريق التمثيل أي العرض وهنا تدخل إرادة وفكر الإنسان.كما أن محاكاة السلوك الإنساني يمكن أن يتم عن طريق السرد وليس التمثيل, رغم أن النص المسرحي لايخلو من سرد ولكن آلا يطغى السرد على الاداء التمثيلي[2]

إذن فالدراما في حقيقتها, هي التعبير الفني عن "فعل" إنساني عن طريق التمثيل وبدون هذا "الفعل" المؤدى لا تكون هناك دراما.

قدمت "نهاد صليحة" تعريف للدراما بعيدا عن أي نظرية درامية معروفة سواء كانت ارسطية أو كلاسيكية أو ملحمية... إذ تعتقد أن جوهر مفهوم الدراما واحد على مر العصور, فهي "نشاط معرفي واع,

---

[1] / د.حمادة ابراهيم ، التقنية في المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص7 .

[2] / انظر محمد حمدي ابراهيم ، مرجع سلبق ، ص13,14,15 .

حركي, جماعي, تمثيلي – بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس, وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة, ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم إنفراجه .... "[1].

وبناء على مفهوم "نهاد صليحة" للدراما، سيقدم الدارس في المبحث الثاني مفهوما للعناصر الدرامية، بعيدا عن أي نظرية أو مذهب، باعتبار أن هذه العناصر خاضعة في تطورها إلى فلسفة وافكار المدرسة أوالتيار المعين. كما أن الكُتاب الذين تجمعهم مدرسة أوتيار واحد, ربما يكون لكل واحد منهم فهمه وأسلوبه الخاص في الإختيار والبناء. لذلك يحاول الدارس تقديم مفهوما عاما لعناصر الدراما, لا يخضع للتسلل التاريخي, بإعتبار أنها عناصر أساسية لا يخلو أي نص درامي منها.

المبحث الثاني

عناصرالدراما

1/ الحبكة: plot:

[1] / د.نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص19 .

تعتبر الحبكة أهم العناصر الكيفية التي تدخل في بناء التراجيديا/الدراما وتمثل روحها "والحبكة مصنوعة– بالضرورة– مما تفعله الشخصيات, وما تفكر فيه، وما تشعر به, وعلى هذا, يمكن القول بأن مادة "الحبكة" هي "الشخصية"، ومادة "الشخصية" هي "الفكر". ولكن ينبغي أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التي يستخدمها الكاتب المسرحي, تتحدد ملامحها، طبقا للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي. ومن ثم, فان تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحبكة"[1].

هناك عدد من المصطلحات تداخلت معانيها مع معنى الحبكة وهي:القصة والحكاية والعقدة. لذا وجب الوقوف عند مفهوم الحبكة أولا ثم التطرق إلى البقية لمعرفة الفوارق بينها.

أ/ مفهوم الحبكة:

جاءت في معاجم العربية, كلمة حبكة "بفتح الحاء"من حبك حبكاً أي الشّد الوثيق, وحبك الشيء – شده شداّ وثيقاً . فمثلا جاء في"المعجم الوجيز": ""حبك" الشيء-حَبْكاً : أحكمه. ويقال: حبك الثَّوْبَ: أجاد نَسْجه. وحَبِك الّحبْلَ: قوى عقدها ووثقها. وحَبَكَ الأَمْرَ: أحسنَ تدبيره, و حَبكَ الثوب: ثَنى طرفه وخاطه"[2]. فالحبكة إذن تعني إحكام الشيء أي ضبطه واتقانه, وحسن التدبير, وجودة العمل.

أما في اللغات الأجنبية، فكلمة "intrque" في اللغة الفرنسية مأخوذ من الفعل اللاتيني "intricare" الذي يعني حير, ومنه مأخوذ الفعل الإيطالي"intrigo" الذي يعني خلط الأمور ببعضها البعض, ومنه أيضا تعبير الايهام"imbroglio" أي الخلط والتداخل, وهو الأساس الذي قامت عليه الحبكة عند ظهور المفهوم.[3] وفي اللغه الانجليزية جاءت كلمة "plot" بمعني الحبكة، ومعناها: نمط سير الأحداث أو القصة الرئيسة في رواية أو مسرحية. وكذلك بمعنى مؤامرة, مكيدة. والفعل منها يحبك بمعني يخطط ويرتب أحداث كذا[4].

أما الحبكة كمصطح، لم يبتعد معناها عن المعنى اللغوي, فـ"الحبكة هي التي تعطي كاتب القصة تصور عام عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث الذي في القصة أو الرواية للقراء"[5].

فالحبكة إذن هي الطريقة والتخطيط والتصور الذهني– مما يعني دخول الخيال– الذي يتخذه المؤلف لبناء أحداث قصته أو كيفية سردها, مما يعني أن له مطلق الحرية في إستخدام الطريقة المناسبة

---

[1] / ارسطو ، فن الشعر ، ت ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص121

[2] /مجمع اللغة العربية, المعجم الوجيز, الناشر: مجمع اللغة العربية, القاهرة, 1430هـ-2009م, ص132.

[3] / انظر ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، 1997 ، ص166.

[4] / قاموس أطلس ، ط1 ، دار أطلس للنشر ، القاهرة ، 2003 ، ص1062.

[5] / ويكيبيديا الموسوعة الحرة .www.wikipedia.org

لبناء روايته أو مسرحيته, فقد يتخذ الطريقة التقليدية في البناء: بداية, وسط, نهاية، أي التسلسل التتابعي للأحداث أو غير ذلك من طرق البناء. وهنا يتطابق مفهوم الحبكة مع مفهوم ارسطو.

كما ورد مفهوم الحبكة في "معجم المصطلحات النقدية" بأنها "تسلسل الأحداث الذي يؤدي إلى نتيجة"[1]. ولكن هذا المفهوم به بعض القصور, إذ يمكن أن تكون الأحداث متسلسلة ولكنا غير منطقية، لأنها غير نابعة من داخل العمل وانما بفعل عوامل خارجية أي عن طريق الصدفة الغير فنية وهنا تكون الحبكة ضعيفة، عكس الحبكة المبنية على قانون الضرورة والإحتمال كما تحدث عنها ارسطو.

أما "إ. م. فورستر" في كتابه "أركان الرواية" ولكي يقدم مفهومه للحبكة أجرى مقارنة بينها وبين مفهوم القصة إذ قال: "أن القصة سرد للحوادث المسلسلة زمنيا, بينما الحبكة سرد للحوادث مع توكيدها على السببية"[2]. ولكي يوضح الفرق بينهما أورد المثال التالي:-

مات الملك ثم ماتت الملكة.هذه قصة. ليس هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة أو أي رابط بين الحدثين. ولكن إذا قال: مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا, فهذه حبكة. التسلسل الزمني في الموضوعين موجود، ولكن في الثاني هناك السببية. ويمكن أيضا القول: ماتت الملكة ولم يعرف أحد السبب حتى تبين أن الموت جرى نتيجة الحزن على موت الملك. هذه حبكة تتضمن لغزا أو صيغة قابلة للتطور.

فالحبكة اذن تضفي شكلا على الفعل ومن خلالها يمكن معرفة الجيد والرديء من الكتابة, فمن المثال السابق هناك نوعان من القصص, القصة الخالية من الحبكة التي تتابع فيها الأحداث وفقا لتتابعها الزمني, والقصة ذات الحبكة أي تلك التي تعتمد على البناء المنطقي بربط كل حدث من أحداثها بما يسبقه وما يليه وفقا لقانون الضرورة والاحتمال.

في القرن العشرين قام البنيويون بعدة محاولات لتحديد مفهوم الحبكة, فعرفوها بمعنى البنية "structure" فقالوا أن الحبكة "مؤلفة من مجموعة أحداث "أفعال actions" مترابطة فيما بينها, قد تتشابك بسبب تعارض الرغبات وبسبب عوامل خارجية لا سلطة للإنسان عليها، أي أن هناك صراعا ومعوقات, وقد نظم المؤلف تسلسل أو تداخل هذه الأحداث بوعي إنتقائي. وبالتالي ترتبط الحبكة إرتباطا وثيقا بالجانب الدرامي في فنون السرد (الملحمة, والرواية, والقصة...) وفنون المسرح"[3].

فالحبكة إذن تشكل الإطار العام والمسار المنظم للأحداث, فهي تحتوي على القصة وما تفعله الشخصيات، وأي عنصر يدخل في نسيجها يجب أن يكون مؤثرا وفقا لمنطق القصة والشخصيات.

---

[1] / صباح الأنباري, الموضوع: الحبكة, www:sabah alanbari. com

[2] /د.سعود بن عيد العنزي, الموضوع: الحبكة, www.dr. saud.o.com

[3] / الموضوع الحبكة في الادب .www.ibad3.com

ب/ الحبكة والحكاية(القصة) والعقدة:

عبر تاريخ الأدب تداخل مفهوم الحبكة مع الحكاية(القصة) والعقدة. فكيف التمييز بينهما وهما شديديّ الصلة بالحبكة .

1/ الحبكة والحكاية (القصة):

شرح أرسطو كلمة(mytho) بأنها "المادة الأولية التي يتشكل منها الحدث وطريقة نظم الأفعال"[1]. لم يستخدم كلمة حبكة ولكن في شرحه لكلمة"mytho" جعلها تحمل المعنين: قصة وحبكة. ولكن بالنظر إلى تعبير(طريقة نظم الأفعال) فإنها تشير إلى أن هناك أسلوب يتبعه المؤلف في نسج عمله الذي تكون مادته الأفعال, فبالتالي المعنى أقرب لمفهوم الحبكة منه إلى مفهوم الحكاية(القصة), خاصة وأن مفهوم الحكاية كما اشار إليها "تعني تسلسل الحدث أو وقائع المسرحية {بينما}..اعتبرت الحبكة ترابط هذه الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط (أو ذروة) ونهاية. أي أن الحبكة هي بناء يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية"[2]. إذن فالحكاية(القصة)هي عنصر من العناصر التي تدخل في بناء الحبكة، كما أن مفهوم الحبكة هنا يتطابق مع مفهوم "البناء" الذي تحدث عنه البنيويون.

وللمزيد, ترجم "محمد حمدي" كلمة (mytho) إلى: القصة، القول، والحديث. ثم أصبحت تعني"موضوع الحديث" وتدل أيضا على الحكاية فقال: رغم أن الدراما ليست في جوهرها قصة بل موقف إلا أنه فضل ترجمتها _ mytho_إلى القصة. ولكن كان تعريفه للقصة يتطابق مع مفهوم الحبكة أكثر من مفهوم القصة الذي قاله به ارسطو "... أما القصة فهي أهم مكونات التراجيديا, وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر, لأن التراجيديا, لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم بل هي تحاكي موقفهم من الحياة"[3]. فعبارة "تركيب لأفعال البشر" تعني عملية نسج وبناء لسلوكيات وتصرفات البشر وفقا لرؤية محددة، مما يعني أن هناك إختيار وترتيب وتنظيم للوصول إلى الهدف, فالعملية أقرب إلى مفهوم الحبكة منها إلى مفهوم القصة .

إلا أن "الشكلانيون" ميزوا بين القصة والحبكة بـ"أن القصة هي الإطار السردي الأساسي,أما الحبكة فهي الوسيلة التي يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها"[4] وقدموا مثال لذلك من مسرحية "اوديب ملكا" "لسوفوكليس" قالوا: إن قصة "اوديب ملكا", كما وردت في الأُسطورة الإغريقية تتألف من أحداث متعاقبة عامة تقع "لأوديب", تبدأ القصة بالنبوءة التي سبقت مولد "أوديب" والتي يعرف

---

[1] / ماري الياس وحنان قصاب ، مرجع سابق ، ص166 .
[2] / نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[3] / محمد حمدي ابراهيم ،مرجع سابق ، ص33 .
[4] / الين أستون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ت سباعي السيد ، اكاديمية الفنون ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص35 .

من خلالها أبوه "لايوس" وأُمه "جوكاستا" أن إبنهما سوف يقتل إباه ويتزوج أُمه, ثم تسجل القصة الأحداث المتوالية بالترتيب الذي وقعت به. فهذه القصة يتم تداولها لأجيال باستمرار إلا أن تراجيدية "سوفوكلس" "تمسرح نهاية الأُسطورة، وتستبدل بالطبيعة الخطية linearity {التتابعية للأحداث} للقصة، حبكة تنظم أحداث تقع في عدة اعوام - في24 ساعة، وتعيد ترتيب الأحداث التي مرت بأوديب تاريخيا وفقا لمقتضيات شكل درامي يوجهه التدفق المتواصل للأحداث والبنية البوليسية التي تشكل حبكة المأساة, وبهذه الطريقة, يُعاد حكي القصة وإعادة ترتيبها, والقصّ الأصلي يصبح سرداً ذا شكل محدد, يتم بالتبادل بين الممثلين والكورس أثناء العرض المسرحي"[1].

فعملية المسرحة التي تمت لقصة "أوديب" الاسطورية هو, أن المؤلف استخدم اداة التركيز والتكثيف والإختزال وكذلك المونولوج والحوار (لسرد أحداث الماضي) أى أحداث القصة الاصلية؛ لأن عملية بناء الحبكة الدرامية لا تسهب في الشرح والتفسير والإستعراض(الاخبار) كما يحدث في الاجناس الأدبية الأخرى كالملحمة والرواية. ينبه الدارس هنا إلى مراعاة ذلك عند مسرحة الرواية أو القصة, إذ يجب التفريق بين القصة في تسلسلها العام وبين الحبكة التي تقوم بنسج أحداث القصة .

ويرى"استون وسافونا" أنه يمكن التمييز كذلك بين القصة والحبكة من خلال نموذج ارسطو"البناء الدرامي" القائم على بداية, ووسط, ونهاية. ففي افتتاح(الإستهلال) أى مسرحية يوضع القارىء في موضع المتلقى باعتبار أن الافتتاحية هي البداية الطبيعية للقصة "ان المشهد الأول بشكل تقليدي, لابد وأن يمدنا بالمعلومات الخاصة بأحداث القصة: تحديد مكان المشهد وتقديم الشخصيات ووضع بدايات حدث ما. والمسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية, فمثلا أن "اوديب" تبدأ قبل انتهاء القصص الاسطورية, والأحداث المصورة في الحبكة الدرامية قد تمثل لحظة فعل هي نتيجة تتابع الأحداث في الماضي الدرامي, أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحية وتسجل كجزء من الافتتاح"[2].

إذن الإستهلال في النص المسرحي, يمكن أن يمزج بين أحداث الماضي والحاضر، كما في مسرحية أوديب ملكا, كما في الحوار الذي دار بين أوديب والكاهن ترسياس, حيث تبدأ مسرحة مشكلة الطاعون الحالية مع ماضي أوديب أى المواجهة التي تمت بينه و"أبى الهول" ومن ثم تسلمه عرش مدينة طيبة. "إن تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي,

---

[1] / نفس امرجع , ص36 .
[2] / نفس المرجع , ص42 .

حيث تتمركز الحبكات الدرامية حول لحظة توتر معينة, وحيث الماضي قوة محتومة لا مهرب منها تلقي بثقلها على الشخصيات"[1]

ويمكن أيضا توظيف الشخصيات الثانوية لا بهدف الإهتمام بها في ذاتها وإنما لما يمكن أن تقدمه للشخصية الرئيسية لتكشف عن همومها وافكارها ولمعرفة القصة والحبكة, فمثلا في مسرحية " فيدرا" تبدأ بمحادثة بين "هيبوليتوس" الشخصة الرئيسية, وصديقه المخلص "ثيرامينيس" الشخصية الثانوية وهي محادثة بدأت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية .. وبعد عشرين سطرا من المسرحية يعرف القارىء أن " الملك ثيسيوس", مفقود منذ ستة اشهر, وأن "هيبوليتوس" على وشك القيام بالمزيد من البحث. فهذه تفاصيل القصة ممثلة من خلال تقليد شكلي من تقاليد الحبكة الدرامية[2].

إذن الجزء من القصة الذي تكشفه الإفتتاحية يعتمد إلى حد كبير على الأسلوب. فـ"أوديب" و"فيدرا" تعتمدان على الأُسطورة, وهذا يعني أن أحداث القصة محددة ومعروفة, فبالتالي ينتقل المشاهد من ماذا يحدث "القصة", إلى الطريقة, أي الكيفية التي ستحدث بها القصة أي الحبكة "ان الافتتاحيات الدرامية, تعتمد في كلتا الحالتين على الكشف الجزئي والتدريجي عن التوتر والمشكلات المعروفة على نطاق الاسطورة/ القصة لكن بعد ترتيبها في نطاق الحبكة"[3].

2/ الحبكة والعقدة:

هناك مَنْ إستخدم كلمة عقدة بمعنى تصاعد وتشابك الأحداث وتأزمها, وهذا المفهوم يعني الحبكة ولكن في جزئية محددة من العملية الابداعية فـ"العقدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث,في حين أن الحبكة ليست مرحلة وإنماهي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية"[4].

إذن العقدة ما هي إلا حبكة ولكن في جزئية محددة من النص في حين أن الحبكة تشمل جميع النص.

ج/ الحبكة الدرامية:

يرى ارسطو أن الحبكة هي روح التراجيديا؛ لأنها تحتوي على الأحداث والشخصيات واللغة والفكرة أي إختيار هذه العناصر وتنظيمها وتطويرها وفقا للأسلوب الذي يتخذه المؤلف. فهي المسؤولة عن البناء, فمثلا: حين تشاهد مجموعة أحداث تتشابك فيما بينها بسبب تناقض رغبات الشخصيات, فإن هذا التناقض يترجم إلى أفعال يتحدد خلالها المسار الديناميكي للمسرحية, من البداية إلى النهاية. وهذا يعني أن الحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود الصراع أو تصادم المصالح في العمل الدرامي. إذن فالحبكة الدرامية

---

[1]/ نفس المرجع , نفس الصفحة .
[2] / نفس المرجع, ص43 .
[3] / نفس المرجع, نفس الصفحة .
[4] / ماري الياس وحنان قصاب ، مرجع سابق ، ص168 .

هي "التنظيم العام للمسرحية, وربطها ببعضها, فأى مسرحية لاتخلو من حبكة, أي من الإشتمال على إختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة، موضوعة في شكل معين, ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية... لأنها روح العملية الدرامية"[1].

مصطلح الحبكة من المصطلحات المهمة في الكتابة الدرامية والسردية ولكن كثيرا ما أُسيء فهمها وتفسيرها. ومن الأخطاء التي وقع فيها البعض هو الإدعاء بإن مسرحيات تشيخوف بلا حبكة إذ يمكن سردها كما تسرد قصصه القصيرة، إستنكر ابراهيم حمادة هذا الإدعاء وقال: أن أي مسرحية حتى وان كانت "عبثية" لها حبكة, بشرط أن يُستبعد مفهوم الحبكة بأنها: قصة ذات أحداث مسلسلة, والإستناد إلى المفهوم الذي يعني أن الحبكة هي "(التنظيم العام لأجزاء المسرحية) أي ترتيبها, إلى بعضها في أسلوبا ما. وبناءا على هذا المفهوم, فإن الحبكة تستوعب بداخلها قصة أو لا قصة, كما أنها تتضمن هندسة الأجزاء الكيفية البنائية الأخرى"[2].

أخيراً توجد علاقة وثيقة بين الحبكة الدرامية والعناصر المكونة لها بحيث يصعب الفصل بينهم، فمثلا هناك علاقة عضوية قوية بين الحبكة والشخصية، وذلك بإعتبار أن الحبكة ليست معنية فقط بما يدور ظاهريا أى حسّياً ، ولكنها معنية في المقام الأول فيما يدور داخل هذه الشخصية "فان هذه العوالم الداخلية هي العنصر المادي الأول في الحبكة, وهي ما يسعى إلى فهمه وتجسيده المؤلف.. يتضح من تفسير معنى الحبكة أن الشخصية في المسرحية تتحدد خصائصها من خلال بناء الحبكة, وأن الحبكة نفسها تتطور ماديا من خلال الشخصية"[3].

حدد أرسطو الحبكة الدرامية في نوعين هما:

1/ الحبكة البسيطة:

وهي التي تتطور أحداثها تطورا مباشرا من نقطة بداية محددة إلى خاتمة, وهذا النوع من الحبكات يكون من السهل التنبؤ بتطور أحداثها ونهايتها "وأعني بالحبكة البسيطة, ذلك الفعل الواحد المتواصل والذي يتغير فيه حظ البطل دون حدوث التحول أو التعرف"[4]. غالبا ما تتطور أحداث الحبكة البسيطة بسبب عوامل خارجية لا من داخل الأحداث نفسها, عكس الحبكة القائمة على قاعدتي الضرورة والإحتمال، إذ لها القدرة على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة وتحقيق الأثر التراجيدي.

---

[1] / د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص127 .
[2] / ارسطو ، فن الشعر ، ت د.ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص121 .
[3] / نفس المرجع , نفس الصفحة .
[4] / نفس المرجع ، ص144

2/ الحبكة المعقدة (المركبة):

هي التي يتغير فيها حظ البطل, أما عن طريق التحول أوالتعرف أوالاثنين معا. ويجب أن ينبثقا من صميم بناء الحبكة نفسها, وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث. وغالبا ما تكون خاتمة الحبكة المعقدة مخالفة لتوقعات المشاهد؛ وذلك لأن الأحداث تدخل في منحنيات وتعقيدات تغير إتجاه توقعها، ومسرحية "أوديب ملكا" خير نموذج لذلك. وتكون الحبكة المعقدة أكثر اقناعا عندما لا تتوقف عند المفاجئات فقط بل تعتمد على الضرورة المنطقية التي كانت خافية عن الابصار[1].

2/ الشخصية: Character:

تعتبر الشخصية الدرامية– سواء كانت واقعية أو متخيلة– كائن مرئي حاملة لكل الأفعال المنجزة داخل العمل الإبداعي/النص الدرامي, وهي كيان غير ثابت, متغيرة من حيث الأسماء والهيئات والأشكال كما يمكن أن تكون إنساناً أو حيوانا أو شجرة, وهي لا تمثل داخل النص الدرامي سوى عنصر من العناصر, ولكن إدراكها لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن العناصر الأُخرى.

أ/ مفهوم الشخصية:

هناك أكثر من كلمة إغريقية قديمة جاءت بمعنى الشخصية وهي:

1/كلمة(persona): لفظة لاتينية قديمة تعني القناع، ثم اشتقت منها الفاظ لتدل على الشخصية في لغات أروبية منها: الاسبانية: personaje ،الفرنسية: personalite. الإنجليزية:personality . فهذه اللفظة– persona- منذ أن استخدمت في المسرح ليس لها معنى محدد, فهي تعني:

أ/ الشخصية الدرامية ب/ الممثل. ج/ الدورالذي يقوم به الممثل .

ولكن الاغريق والرومان القدامى استخدموها بمعنى القناع الذي يرتديه الممثل لتحديد طبيعة الدور الذي يقوم باداءه[2]؛ وذلك لأن سعة المسرح الاغريقي كانت تستوعب لأكثر من 20 ألف متفرج- وفقا لما ذكره "شلدوني تشيني" في كتابه "المسرح في ثلاث ألف سنة"- وكان صعبا عليهم رؤية تعابير وجه الممثل دون ارتداء القناع الذي تميز باداء وظيفتين: تضخيم الصوت، وتحديد هوية الشخصية الدرامية. لذا كان لكل شخصية درامية قناع خاص بها يحدد سماتها النفسية والاجتماعية.

2/ كلمة:(الشخصية karakter) وتشير إلى ثلاث معاني:

أ/المعنى الحرفي لما يصك أو يوضع كعلامة مثل الطابع والعملات المعدنية والأختام.

ب/المعنى الاستعاري للعلامة(mark)التي تضفي على شخص أو شيء ما أسمه .

---

[1] / انظر نفس المرجع , نفس الصفحة .

[2] / انظر د.رضا غالب, الممثل والدور المسرحي, اكادمية الفنون , القاهرة, 2006, ص46 .

ج/التشابه أو الصورة أو التمثل الدقيق.

أستخدم مصطلح(karakter) بالانجليزية في بادئ الأمر للإشارة إلى الشخصية في رواية أو مسرحية[1]. 3/كلمة(ethos) وهي يونانية الأصل, ترجمها "عبد الرحمن بدوي" إلى الشخصية والاخلاق ويرى إبراهيم حمادة أن كلمة "الاخلاق" أقرب إلى المعنى اليوناني الذي قصده أرسطو؛ لأنها "تدل على الجانب الأخلاقي الذي تصدر عنه الشخصية ويحدد إرادتها وقراراتها الفعلية"[2].

أما مفهوم الشخصية في مجال علم النفس, مثلا، جاءت على لسان " فريد نبرغ" بأنها "نظام ثابت من الخصائص المعقدة الذي عن طريقه يمكن أن تتعين هوية نمط الفرد"[3]. فالشخصية استعداد نفسي يحدد إستجابة الفرد وطريقة تفكيره ومسلكه الحياتي وفقا للأحداث المحيطة به. ويرى "البشتاوي" أن مفهوم الشخصية يعني الذات أو الطبيعة الشخصية لفرد معين ولكن هذا المفهوم يختلف عن مفهوم الشخصية الدرامية الذي يعني الطباع أو القيمة التي تجعل الشخص أو الأشياء أو الأماكن مختلفة عن بعضها، فالشخصية المسرحية هي "ذلك الإنتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجرده, أو صورة ذهنية أو اراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي, ملئ بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل أو أدواته لتحويله من تنظيم (انتقائي- متصور) إلى تنظيم(فعلي- عياني) في العرض المسرحي"[4] ويضيف بأنها "تنظيم ديناميكي متكامل بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث وبما يميزها إجتماعيا وفكريا وسياسيا, وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بيئتيها الداخلية والخارجية"[5]

ولكن مفهوم الشخصية الدرامية يتعدى مفهوم الشخصية الحاضرة بدمها ولحمها إذ يمكن أن تكون جثة كما في مسرحية (اميدية أو كيف نتخلص منه) لـ"يونسكو", تلك الجثة التي ترمز للعلاقة بين الزوجين. وكذلك يمكن أن تكون الشخصية الغائبة الحاضرة كما(في انتظار جودو) ل"صمويل بيكيت". فالشخصية الدرامية إذن هي"بناء متخيل في إطار لغوي لكائن قد يكون له وجود مادي في دراما النص أو غائب كشخصية "جودو" في مسرحية (في انتظار جودو)...وهذا الكائن فاعل في حركة الدراما, سواء كان شخصية رئيسة أو نكرة أو حتى صامتة، بحكم وظيفتها المحددة في فعل المسرحية"[6].

ب/ الشخصية عند ارسطو:

---

[1] / انظر الين استون وجورج سافونا, مرجع سابق و ص55س

[2] / ارسطو, فن الشعر, ت د. إبراهيم حمادة, مرجع سابق, ص122.

[3] / د.يحي البشتاوي ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ، ط1 ، دار الكندي ، اربد – الاردن ، 2004 ، ص15 .

[4] / نفس المرجع, نفس الصفحة .

[5] / نفس المرجع, نفس الصفحة .

[6] / د. رضا غالب ، مرجع سابق ، ص46

اعتبر أرسطو أن الحبكة (mytho) أفضل الأجزاء الكيفية في النص الدرامي، فهي تبني مما تفعله وتفكر فيه وتشعر به الشخصية ، لذا تعتبر الشخصية احدى عناصر بناء الحبكة "ينبغي أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التي يستخدمها الكاتب المسرحي, تتحدد ملامحها, طبقا للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي. ومن ثم, فان تشكيل الشخصيات ورسمها محكومة بالحبكة"[1].

وبما أن جوهر الدراما بناء على ما قاله "ارسطو" ليس تصوير الشخصيات فقط وإنما محاكاة أفعال هذه الشخصيات وتعرية السلوك الداخلي لها, إذن الشخصية هي التي تتبع الفعل وهذا يحتم على الشاعر الدرامي أن يهتدي إلى أفعاله الدرامية أولا ثم شخصياته التي تقوم بهذا الفعل, وهذا معناه "ان الفعل أهم من الشخصية لأنه هو الذي يصنعها. إن الشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرر العادة, ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها فكلها عوامل محركة لها"[2].

إذن يجب على الشخصيه الدرامية أن تفسر مسار السلوك الإنساني الذي تتخذه وتبرر ذلك المسلك وليس غيره, مما يعني أن بناء الشخصية لا يتم فقط عبر التلفظ بل يكون مبنياً أيضا على فهم الدوافع والنزاعات الإنسانية التي تدفع بالشخصية إلى إتخاذ موقف سلوكي محدد .

ج/ الشخصية والصراع الدرامي:

الشخصية بشكل عام كائن متطور، أي متغير سواء للأحسن أو الاسوأ، وثباتها يعني ضد طبيعة الأشياء"إن الشيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتتبدل, والنظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية, وليس على نموها وتطورها"[3].

يتضح مما سبق أن العمل الدرامي لا يتطور إلا عبر العلاقة الجدلية التي تنشأ بين ما تؤمن به الشخصية وما يتناقض مع مبادئها أو مبادئ مجتمعها. ولا يكون للشخصية وجود وتفرد، إلا عندما تقوم بفعل يتجاوز إمكانياتها بغض النظر عن النتيجة؛ لأن ما يهم هو الفعل الذي تقوم به، فالواقع يفرض عليها أن تدخل في صدام, وهذا يعني أن الصراع محور أساسي في الدراما ويعتبر الفعل نقطة إنطلاقه "النواة الدرامية ليست متمركزة في الأفعال بل في العلاقات النزاعية والمواجهة بين الشخوص, أي في مواقف"[4]. ويضيف "ماريا دل" أن "ما يشكل نخاع الدراما ليس الشخوص بل علاقاتهم النزاعية, المنبثقة عن المواجهة بين تصرفين صحيحين بالطريقة نفسها من منطلق الذاتية"[5] ولكن هذا الصادم, هذا الشجار

---

[1] / ارسطو ، فن الشعر ، ت ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص121

[2] / نفس المرجع ، ص122

[3] / عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي – مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997 ،ص53 .

[4] / ماريا دل كارمن بوبيس , سيمولوجية العمل الدرامي , ت خالد سالم , مركز اللغات والترجمة – اكادمية الفنون, القاهرة, بدون تاريخ , ص5

[5] / نفس المرجع, نفس الصفحة .

الذي تخوضه الشخصية الدرامية ليس ناتجا من طبعها في كل الاحوال, فاحيانا الوضع يفرض عليها ذلك مما يعني أن الشر ليس دائما من سماتها "يتوقف الصراع بين الشخصيات على مدى الصلة التي تربط كل شخصية بالأُخرى. والعدوان لا يحدث بسبب شر كامن داخل الشخصية أو متعمد من ناحيتها بل بسبب أهواء أو نوازع داخلية تجعل الإنسان ينقاد دون تبصر إلى الوقوع في الآثم"[1].

د/ أنواع الشخصية:

هناك علاقة جدلية بين فعل الشخصية وسماتها أي العناصر الداخلةفي تكوينها والتي تلعب دوراً مهما في تحديد نوع الشخصية وفي إتخاذ قراراتها. وهناك أيضا نوع من الشخصيات ثابتة في تكوينها النفسي والسلوكي إذ لا تتغير طوال أحداث العمل فتنتهي كما بدأت دون أى تغير يذكر، مثل شخصية الخادم والخادمة والمربية والحرس... فكلها شخصيات تفتقر لما هو مميز.

حدد "عواد علي" الشخصية في عدة أنواع، سيقف الدارس على بعضها, منها:

1/الشخصية المركبة, أو المدورة أو الفردية: هي الشخصية ذات العمق السيكولوجي, تنفرد عن سائر الشخصيات باراءها, ومشاعرها ومواقفها وعاداتها، وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي، كشخصية هاملت, وماكبث وعطيل لـ"شكسبير"، وشخصية نورا في بيت الدمية لـ"هنريك ابسن" وغيرها.

2/الشخصية النمطية أو النوعية, وهي التي لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا, ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد, وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات, أنها لا تتميز بوجود منفرد داخل هذا الانتماء, تظل محتفظة بسماتها النمطية, دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية. وهي تصلح في المسرحية الكوميدية, ولكنها تفقد بكثرة تكرارها قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها وغاياتها التي لا تكاد تتغير.

3/الشخصية الكاريكاتورية, أو المكررة, وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أوالنفسية أو الخلقية, أو غير ذلك.. ومهملا كثير من الجوانب الأخرى التي تكون الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع, يستطيع المتلقي معه أيضا أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة, كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية, وكثيرا ما تستند الشخصية المكررة على أفكار أصلية تدور حول الدوافع البشرية, كشخصية البخيل, مثلا, الذي يخضع خضوعا تاما لنوازع البخل في نفسه بحيث يأتي, أحيانا, من السلوك ما لا يمكن أن يقبله العقل[2].

---

[1]/ محمد حمدي ابراهيم, مرجع سابق, ص35 .

[2] / انظر عواد علي ، مرجع سابق ، ص 53،54 .

بالاضافة إلى ما تقدم هناك الشخصية الثانوية, والغائبة, والضدية ... ولكن الناقد الكندي "فراي" حدد أربعة مستويات أو تصنيفات للشخصية وهي: الاسطورية, والبطولية, والواقعية, والهزلية وهذه المستويات تتحدد من خلال نظرة المتلقي لها ويقول: أن هذا التقسيم ينطبق على الرواية والدراما معا "فاذا نظرنا إلى الشخصيات بكونها أرفع منا، على نحو غير محدود, كالآلهة مثلا, فإنها شخصيات أسطورية, أما اذا نظرنا إليها بوصفها بشرا يتفوقون علينا, فإنها شخصيات بطولية, أما إذا كنا ننظر إليها باعتبارها في مستوانا فإنها شخصيات واقعية, أما إذا نظرنا إليها من شاهق, بوصفها موضع سخرية، فهذا يعني أنها شخصيات هزلية تبعث على المفارقة في مختلف انماطها"[1].

ه/ وظائف الشخصية:

بما أن الحبكة في الدراما تنشأ أو تبنى من خلال إعادة ترتيب وتنظيم المادة القصصية في شكل حوار أو مونولوج, فلا شك أن الشخصية الدرامية قد اكتسبت وظيفة سردية تقوم بها بجانب دورها الادائي (التمثيلي) فمن تلك الوظائف :

1/ تقديم الذات: أن تقدم الشخصية نفسها في بداية المسرحية كما فعل أوديب:

اوديبوس: (مخاطبا أبناء طيبة) أي أبنائي, أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس.. ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الاغصان تتوجها هذه الشرائط? لم أرد أن اتلقى جواب هذا السؤال من فم أجنبي ومن أجل ذلك اقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبوس الذي يعرفه الناس جميعا...[2].

2/ تقوم الشخصية بتقديم المعلومات الضرورية من أجل أن يفهم المتفرج الحدث الذي يتكشف تدريجيا, أي المعلومات التي تتلاءم وتطور الفعل الدرامي مثل الوقائع والحقائق المتعلقة بالزمان والمكان والحدث وكل هذا يحدث في بداية المسرحية أّما في شكل حوار أو مونولوج .

3/ تعليق الكورس: يقوم بتقديم المعلومات الضرورية لكي يفهم المتفرج تطور الحدث وتوزع المعلومات بشكل منتظم.

4/ الشخصية ككاتم اسرار: هذه طريقة تقليدية في توصيل المعلومات وهو إستخدام شخصية ثانوية يمكن لشخصية أهم منها أن تثق بها. فهو صديق أوخادم من نفس الجنس, للشخصية الرئيسية .

5/ الشخصية الصامتة: ان المعاومات السردية يمكن توصيلها بوسائل بصرية, فمسرحية "أوديب ملكا" تفتتح بصورة مسرحية حية, صورة التضرع[3].

---

[1] / نفس المرجع ، ص55 .

[2] / سوفوكلس , من الادب التمثيلي اليوناني , ت طه حسين , ص191 .

[3]/ انظر الين استون وجورج سافونا , مرجع سابق , ص68 ,69 ,70.

و/الحبكة، الشخصية، الفكرة:

عن أهية وأفضلية العناصر الدرامية: الحبكة, الشخصية, الفكرة, في بنية النص الدرامي, تباينت حولها وجهات النظر, فهناك من ساند "ارسطو" وآخر عارضه. فـ"ارسطو" يفضل الحبكة وأسبقيتها على الشخصية؛ لأنها تمثل روح التراجيديا/الدراما, والتأثير التراجيدي لا يتحقق بدونها لذا فهو "يقدم ترتيب الأحداث أوالأشياء التي تقع في القصة على الشخصية"[1].فالشخصية هي التي تقوم بالفعل(الحدث) لذلك فهي "لا تكشف عن نفسها إلا من خلال حدث أو من خلال إستجابتها للحدث"[2].

فأهمية الشخصية عند أرسطو لا تكون إلا وهي في حالة فعل؛ لأن الفعل يحتوي الشخصية، وأن التراجيديا لا تحاكي الشخصيات لذاتها وإنما تحاكي أفعالها "التراجيديا لا تحاكي الأفعال من أجل محاكاة الطباع, بل العكس, أن محاكاة الطباع هي جزء من محاكاة الحدث, أو بمعنى أخر محاكاة الحدث يتضمن محاكاة الطباع"[3].

ومن الذين ساندوا "أرسطو" "جورج سنتيانا" الذي قال: "الأفعال هي المعطيات والشخصية هي المبدأ المستنبط"[4]. وسار"بريخت" في نفس الأتجاه مؤكدا أهمية الفعل على الشخصية : "ان المسرح يقوم على تعاقب الأحداث التي يتدفق منها "التشخيصcharacterization" [5]. وكذلك أكد "هيغل" ما نادى به "ارسطو" اذ يعتبر أن الموضوع والفعل لهما الأهمية الأولية في الدراما, أما الطباع (الشخصية) رغم أهميتها فإنها تخضع للفعل "المهم دراميا هو الفعل, وليس استعراض الطبع غير المرتبط بهدف محدد... لا تعمل الشخصيات من أجل عرض طباعها أمامنا, وإنما من أجل أفعالها"[6].

وفي الاتجاه المعارض لأسبقية الحبكة/الفعل على الشخصية, ينتقد "جولسوري" المؤلف الذي يجعل الشخصية تنمو من بناء الفعل وليس العكس "...ان الكاتب المسرحي الذي يعلق شخصياته بعقدته {الفعل/الحبكه} بدلا من أن يعلق عقدته بشخصياته يقترف خطيئة كبرى"[7] اما "تورانتو وايلدر" يرى أن مسرح العقدة/الحبكة الذي يتساءل فيه المتفرج, ماذا سيحدث بعد ذلك؟ قد إنتهى، فالجمهور "يريد المسرحية التي تقوم على الشخصية, المسرحية التي لا يستطيع الجمهور ازاءها بحال أن يتنبأ عما توشك الشخصية أن تفعله في الخطوة التالية"[8].

---

[1] / د. رضا غالب , مرجع سابق , ص43 .
[2] / نفس المرجع ,نفس الصفحه .
[3] / نفس المرجع ، ص44
[4] / نفس المرجع نفس الصفحة.
[5] / نفس المرجع نفس الصفحة .
[6] / أ.أنيكست , مرجع سابق , ص117 .
[7] / د.رضا غالب , مرجع سابق , ص45 .
[8] / نفس المرجع نفس الصفحة.

ولكن إختلف "إدوارد شلدون" عن الرايّين السابقين, إذ قال بأهمية وأسبقية الفكرة "أن الفكرة تتطلب نمطا خاصا من الشخصية وهذه بدورها تتطلب نمطا خاصا من القصة/الحبكة"[1].

إذن يمكن القول أن الحبكة, والشخصية, والفكرة عناصر متداخلة بحيث يصعب الفصل أو ترجيح الأفضلية بينهم. ولكن يمكن معرفة نوع الدراما المقدمة من خلال سيطرة العنصر, فمثلا إذا كانت الدراما بوليسية أى أنها قائمة على تخطيط ومطاردات لكشف ومعرفة المجرم, فان التركيز يكون على الفعل, عكس ذلك الدراما النفسية التي تقوم على الوصف والتحليل الداخلي للشخصية.

خلاصة ما تقدم, أن الشخصية– بغض النظر عن الإتجاه– هي أداءة, وظيفة يفترض أن تقوم بفعل ما؛ لأنها حاملة لمجموعة من الرغبات والاحلام والمباديء والتوجهات التي يجب أن تحققها, وهذا لايكون إلا من أفعال إرادية تظهر في أقوالها وتفاعلها وصراعها مع أفعال ورغبات شخصيات أُخرى.

ز/ الشخصية بين الدراما والملحمة/الرواية:

بإجراء مقارنة بسيطة بين الشخصية الملحمية والدرامية, تجد أن الملحمة يقوم بها شخص واحد، هو الراوي، ومن خلاله يقدم المؤلف وجهة نظره للعالم. أّما المؤلف الدرامي فلديه -في الغالب- أكثر من شخصية، والحوار هو طريقة التعبير الأفضل, إذ تتبادل الشخصيات على الأقل وجهة نظرين وتصرفين مختلفين، على أساس النزاع الدرامي، الذي تتعدد أسباب نشأته أّما لسوء تفاهم أو تضارب مصالح أو جهل أحد طرفي الصراع بأمر ما.

3/ اللغة: Language:

تعتبر اللغة/الحوار وسيلة التعبير الأساسية في المسرح/الدراما منذ عهد الاغريق, رغم وجود لغات اخرى غير منطوقة: الايماءة, والاشارة, وتعابير الوجه, والحركة. إلا أنها– اللغة/الحوار - شكلت حضورا قويا واصبحت السمة التي تميز المسرح/ الدراما عن اشكال الأدب والفنون الأُخرى .

أ/ مفهوم اللغة:

كلمة (lexis) يونانية الأصل, ترجمها "إبراهيم حمادة" في كتاب "فن الشعر" إلى(الكلمات), أما "محمد حمدي إبراهيم" ترجمها إلى(البيان) وقال: أنها تعني: القول أو الحديث أو اللغة أو المقولة. وأضاف أن كلمة البيان "مرتبطة باللغة لأنه عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان ذلك شعرا أم نثرا"[2]. ولكنه فرق بين الفكرة والبيان بقوله: "فالأولى- الفكرة- عبارة عن الأفكار التي

[1] / نفس المرجع نفس الصفحة.
[2] / محمد حمدي ابراهيم, مرجع سابق, ص41 .

تشكل جوهر كل شخصية ومواقفها, أما الثاني- البيان/اللغة- فهو الصياغة اللفظية للفكرة"[1]. فالفكرة هي المحتوى(المعنى) واللغة هي الشكل الذي يحمل المحتوى (المعنى).

يرى "أرسطو" أن اللغة لا تكون إلا بوجود ثلاثة عوامل, هي:

1/ الفكر المراد التعبير عنه, فكما أن المعنى هو العامل المكون للغة، فإن اللغة هي المادة التي ينبثق عنها المعني الموظف في العمل الدرامي.

2/ طبيعة الشخصية التي تستخدم اللغة .

3/ التأثير المتوقع ان تحدثه الكلمات [2].

إذن الفكر والشخصية والمغزى(الاثر)هي مكونات اللغة وإذا إختفى عنصر غابت اللغة.

ب/أهمية اللغة في المسرح الإغريقي:

إلتقط فؤاد شرقاوي عبارة من "فن الشعر" لـ"ارسطو" يدعو فيها الإهتمام بالفعل دون العرض, والأهتمام باللغة في تحقيق الأثر التراجيدي, العبارة هي "أن من يسمع الأحداث يشعر بالخوف والشفقة مما وقع {يعلق فؤاد} ويهمنا في هذه العبارة كلمة (من يسمع) إذ أنها تشير إلى أهمية لغة النص التراجيدي ودورها في تحقيق وظيفة التراجيديا"[3].ومن كتاب "الاخلاق" لـ"ارسطو" إلتقط "فؤاد" إشارة أخرى، تبين تأثير اللغة على المشاهدين "إنه قد جرت العادة حينما تستولى بعض أبيات التراجيديا على ألّباب الجمهور في أثناء عرضهم فإنهم يطلبون إعادتها صائحين بصوت عال "مرة اُخرى" أعد"[4].

كان لإتساع المسرح الإغريقي وعدد الجمهور دورا كبيرا في أن تكون الكلمات بديلا للصورة البصرية, وذلك لأن الجمهور الذي يجلس في المدرجات الخلفية, لا يستطيع رؤية كل ما يدور على المسرح، لذا كانت الكلمات تقوم بذلك الدور وهو تحقيق الأثر الفني"...لأن بعد المسافة بين الممثلين والمتفرج, خصوصا في الصفوف الخلفية, بالاضافة إلى إستخدام القناع, قد حالا دون رؤية ملامح الوجه أو أي تعبيرات قد ننظر عليها, لذلك كان من الضروري أن تنقل الكلمات هذه الصورة إلى المشاهدين, حيث يقوم الإستماع إلى الكلمات مقام مشاهدة تعبيراتهم بالحركة, أو مقام غيره من حرفيات العرض التراجيدي. مثال لذلك، الحوار الذي دار بين ياسون وميديا:

---

[1] / نفس المرجع , ض42 .

[2] / ارسطو , فن الشعر, ت د.ابراهيم حمادة, مرجع سابق, ص123 .

[3] / د.فؤاد شرقاوي ، دراسات نقدية في التراجيديا اللاتينية , مجلة عالم الفكر, المجلد38, المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت, اكتوبر- ديسمبر2009,ص249 .

[4] / نفس المرجع, نفس الصفحة .

ياسون: ماهذا؟ لم هذه الدموع التي تنهمر من عينيك؟ لم هذا الشحوب لم تشحين بوجهك؟[1]

من خلال هذه الكلمات يستطيع المشاهد أن يدرك الحالة النفسية التي تمر بها ميديا.

ج/ الحوار الدرامي:

بما أن جوهر الدراما هو التعبير عن السلوك الإنساني؛ وذلك بالكشف عن الدوافع النفسية والفكرية للشخصية، من خلال الفعل المجسد(الأداء)، فهذا الكشف لا يتم إلا عبر الحوار أو المونولوج.

يعتبر الحوار الدرامي ذو طبيعة مزدوجة:غنائية وملحمية بمعنى "أن الحوار يعبر إما عن الحالة الروحية للشخصيات أو أنه يتضمن بسطا للأحوال المرتبطة بالموقف الراهن هذان الشكلان من الحوار يجب أن يكونا في الدراما أكثر تركيزا, أكثر حركية مما هو كائن في الملحمة أوفي الشعر الغنائي"[2]

من خلال ما تقدم، يجمع الحوار الدرامي بين الغنائية والملحمية, كيف؟ في الشعر الغنائي/العاطفي يعبر الشاعر عن مشاعره وعقيدته فقط أي ما يؤمن به هو, فوسيلة التعبير هنا المونولوج أي التعبير المباشر عن النفس، عكس الشعر الملحمي الذي تتنحى فيه ذاتية الشاعر جانبا ويتم تناول الأشياء بموضوعية؛ لأنها مواضيع قومية بغض النظر عن موقف الشاعر منها, ووسيلة التعبير هنا الحوار والمونولوج ولكن عبر راوي, أما الشعر الدرامي يجمع بين الخاصيتين (الذاتية والموضوعية) ويكون الحوار الذي يدور بين الشخصيات هو كل شيء إذ ليس هناك مجال للكاتب/الشاعر ليقحم نفسه من خلال التعليقات أوُيقًيم فيها الموقف أو يشرحه أو حتى يصفه كما يفعل شاعر الملحمة. فالحوار هو الذي يدفع الفعل الدرامي ويلقي الضوء على الشخصية ويهيء الحالة أوالنغمة الملائمة, وُيمكًن المشاهدين من إستخلاص معنى العمل دون أي وسيط.

يرى "هيغل" ان للحوار الدرامي ثلاث أشكال ولكل منها موضوعه المحدد، والأشكال هي:

1/الكلام الجماعي(الكورس في المسرح الإغريقي القديم) يعبر عن القضايا العامة والتي مصدرها المعايير الاخلاقية للحياة اليونانية. ولكن سقط هذا الشكل من الحوار في الدراما الحديثة إلى حد ما, فالذي كان يعبر عنه "الكورس" أصبحت تعبر عنه الشخصيات والإرشادات والراوي.

2/المونولـوج (التعبير عن الذات) فهو وسيلة التعبير عن طبع "سمات" البطل في اللحظات الذاتية. ويختلف عن الشكل الغنائي الخالص الذي ينشده الشاعر؛ لأن المونولوج هنا جزء من الفعل الدرامي: فالشخصية تحاور نفسها (مونولوج) عندما تتمركز الروح حول ذاتها بعد وقوع الحوادث, وتقدم كشفا لتنافرها مع الآخرين أو لانقساماتها الداخلية أوعندما تتفحص قرارها الذي نضج ببطء, أو جاء فجأة.

---

[1] / نفس المرجع ، ص250.

[2] / أ.أنيكست , مرجع سابق , ص110.

3/الديالوج (الحوار) يعبر عن العلاقات الإجتماعية ومدى الإهتمام بقضايا الأخر. ويعتبره "هيغل" الشكل الدرامي الصحيح؛ لأن الشخصيات تستطيع عبره الإفصاح عن علاقاتها وطابعها وأهدافها[1] ويؤكد فيلتروسكي ما ذهب إليه "هيغل" عن أهمية الحوار وجعله الخاصية المميزة للدراما, قائلا: "أن المسرح في مجمل أعماله ظهر دائما في نصوص حوارية, ويعتبر فيلتروسكي الحوار الخاصية التي تميز الدراما"[2].إلا أن السيميائي"تاديوش كوفزان" يرى أن الحوار ليس الخاصية الوحيدة والمميزة للدراما, فهناك أشكال أخرى "أن الشكل الحواري, إذا كان مميزا لأعمال درامية فإنه ليس خاصية لا غنى عنها؛ فوجود مونولوجات وأعمال الممثل دليل كافي"[3].

يتفق "كوفزان" مع "هيغل"على أن للحوار الدرامي/المسرحي أشكال, إلا أنه يختلف معه في أنه لا يجعل من الحوار الخاصية الوحيدة للدراما/المسرح، إذ هناك لغات تعتبر جوهرية ولا غنى عنها، وهي لغات ينتجها الممثل مثل: الإيماءة, والإشارة, والحركة, وتعابير الوجه. إذن الحوار ليس شكل خاص بالمسرح وحده, إذ يوجد في أجناس أدبية أُخرى, لذلك رفض "ماريا دل" مقولة أن الحوار هو الذي يُميِّز المسرح عن بقية الأدب؛ لأنه يرى "بالاضافة إلى وجود أعمال درامية على شكل مونولوج نجد أيضا الحوار في القصة وفي الشعر. هناك قصص مكتوبة على شكل حوار مثل قصة "الجد" للروائي الأسباني بنيتوبير ينتجالدوسي– وهناك قصائد مكتوبة على شكل حوار ولم تفقد قوتها الشعرية مثل قصيدة" النشيد الروحي" التي تحتوي على راوٍ ومع ذلك لا يمكن إعتبارها قصة"[4].

اذن فالحوار ليس وقفا على الأدب الدرامي, ولكن يمكن القول أن الشكل العام للنص الدرامي هو الحوار, وهذا خلاف ما يحدث في الشعر الغنائي والرواية القائمتين على المونولوج, ومع ذلك يمكن أن تحتوي الرواية على حوار إلا أنه يختلف عن الحوار الدرامي؛ في أنه منقول عبر راوٍ , لا معاش. فالدراما بطبيعتها تقتضي تعدد الأصوات أما الحكاية فتدرج في صوت الراوي كل الأصوات. وهذا يمثل الحد الفاصل بين الحوار الدرامي والحوار الروائي.

د/ خصائص الحوار الدرامي:

يعد الحوار الدرامي أداة التعبير الرئيسة في الإفصاح عن الإنفعالات والتفاعلات والتعريف بالشخصيات. كما أنه يسهم في تطور الأحداث والمواقف الدرامية. وبما أنه وجد ليقال بواسطة فاعل (مؤدي) وليس راو, لذا هناك بعض الخصائص يجب أن تتوفر فيه حتى يصبح حوارا دراميا، أهمها:

---

[1] / انظر نفس المرجع ، ص111 .
[2] / ماريا دل كارمن بوبيس ، مرجع سابق ، ص297 .
[3] / نفس المرجع, نفس الصفحة
[4] / نفس المرجع, نفس الصفحة .

1/أن يكون الحوار ملائما للشخصية التي تحمله ويعبر عن الموقف الذي فيه. ويجب ان يصاغ بشكل مكثف وموجز يحمل المعني المراد بأقل العبارات؛ وذلك لأن المؤلف المسرحي محاصر بزمن محدد, زمن العرض"فليس حرية الكاتب المسرحي في خلق الجمل الواسعة كسعة مؤلف القصة التي لا تحصر وسائلها الفنية في الحوار, بل يتدخل المؤلف أحيانا بالوصف أو الحديث النفسي من غير حوار"[1]

2/يجب الا يكون الحوار الدرامي سرديا خالصا كالغنائية؛ لأن للغنائية مخاطرها "أن تكون العبارة الغنائية تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية فتفقد القوة الحركية لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث... وتفقد الجملة تأثيرها العملي, أي وظيفتها الدرامية"[2].

3/ يجب ان يكون الحوار الدرامي قوة محركة، بمعنى يشتمل على الفعل الذي يدفع ويحرك الأحداث إلى الأمام "قوة الحوار في الحركة, فالحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا, أو الحدث المسرحي تقدما إلى الأمام, فلا ركود في لغة المسرح"[3].

4/ أن يصاغ الحوار الدرامي بصيغة الفعل المضارع؛ لأنه يعرض أحداث تجري في الزمن الحاضر, عكس الحوار في الملحمة أو الرواية التي تتناول موضوعات وأحداث وقعت في الماضي.

من هنا يجب وضع هذه المسألة- خصائص الحوار – في الإعتبار عند القيام بعملية المسرحة، اذ تفرض الدراما/المسرح على المؤلف المسرحي إتباع طريقة خاصة لبناء الأحداث والشخصيات "أن لغة المسرحية على العكس من اللغة القصصية التي يتراءى كاتبها عيانا ويتكلم بالنيابة وصيغة الفعل فيها في زمن الماضي وليس الحاضر الذي تتمثل به لغة المسرحية"[4].

هـ/ الإختلاف بين الحوار الدرامي والحوار الملحمي/الروائي:

إن المونولوج يشكل الخطاب العام للملحمة والرواية وأحيانا تدرج فيها بعض الحوارات، ولكن رغم ذلك، هناك إختلاف بين الحوارات المدرجة, وبين الحوارات الدرامية. يمكن حصرها في الأتي:-

1/إن الحوارات الملحمية/الروائية دائما حوارات منقولة عبر راو, وفي هذه الحالة فإن كلام الشخصيات الذي يرويه الراوي سيحافظ على شكله (حوارمباشر)أو يدخله في تعبيره (حوارغيرمباشر)

2/الراوي لايختفي مطلقا في النص الملحمي/الروائي؛لأن الكلام/الحوار يقتضي وجوده على الرغم من عدم ظهوره في النص، وأحيانا يتدخل الراوي قبل أو بعد الحوار ليعلن عن َمنْ يتكلمون/يتكلم وما هي مواقفهم والمسافات التي تفصل بينهم وفي أي زمان ومكان يتحركون. ولكن هذا الوضع يختلف تماما في الحوار

---

[1] / د.فؤاد الصالحي ، مرجع سابق ، ص51 .
[2] / نفس المرجع, ص52 .
[3] / نفس المرجع, نفس الصفحة .
[4] / نفس المرجع ,ص58 .

الدرامي؛ لأن المؤلف له مطلق الحرية على أن يختار من ينوب عنه ويتحدث بصوته لأنه لا يستطيع أن يتدخل بشكل مباشر إذ لايوجد مكان لاحد بين الشخصيات الدرامية .

3/ التلفظ بالتناوب في الحوار الدرامي أكثر صراحة من الحوار الملحمي/الروائي ويرجع ذلك الى ضرورة وجود زمن حاضر تجري فيه الاحداث.

4/ الحوار الملحمي/الروائي يقبل الوقفات الطويلة جدا, أي أن الكاتب يستطيع الإسهاب في الوصف وقد يأخذ ذلك فصول كاملة دون أن تؤثر على الحدث, فمثلا في الفصل الثلاثين من رواية "laregent" يبدأ السيد "فيرجين دي باس" حوارا مع السيد "بيكتور" بسؤال محدد: هل لديك شيء من الماء؟ هنا يتوقف الحوار ولا يستمر إلا بعد ثماني صفحات, هذه الوقفة مستحيلة في الحوار الدرامي/المسرحي؛ لأنه يتطور بشكل تصاعدي حتى وان كانت هناك بعض الإسترجاعات("flash back).

5/ حوارات الملحمة/الرواية يمكن ان تكون تكرارية, لأن الراوي يكررها أكثر من مرة ويحذر من أن تتكرر بنفس الشكل أومع بعض التجديدات ومع ذلك ليس من المعتاد أن يكرر الحوار الملحمي/الروائي الكلمات وانما يستخدم التأكيد بكثرة. اما الحوار الدرامي فيمكن أن يكرر كلمات ليشير إلى الحالة النفسية العصبية لشخصية ما، ليقدمه أو ليميزه كشخص يتلعثم في الكلام أوشخص عصبي ويمكن أن يكرر كلمات يعطيها معنا تهكميا أو شكا أو مفاجأة.

6/ تمد الملحمة/الرواية القارئ بوسائل الربط والادخال والاغلاق عن طريق الراوي بالتوازي مع نظرته ولغته. فالراوي الموجود دائما في النص سواء أكان بشكل واضح أم ضمني يقوم بوظيفة توزيع المادة القصصية وبالاخبار عن العلاقات وعن تقديم القصة وتنسيق الازمنة والامكنة. وكذلك بوظيفة الحكم في نقاط الخلاف ويعطي القارئ تفسير مباشر للعلامات التي يستخدمها. أما في النص الدرامي فهذا تقوم به الشخصيات والإرشادات المسرحية المتضمنة في النص داخل الحوار أو خارجه.[1]

7/ يتميز المسرح عن الملحمة/الرواية في أنه يوجد من خلال المواجهات القائمة بين الاشخاص والتي تظهر حاملة الحوار, وهي التي تعرض المشاكل وتحللها وتضع لها النهاية وكل ذلك عن طريق الكلمة الحوارية, أما في الملحمة/الرواية, فالراوي هو الذي يقوم بكل ذلك حتى النهاية من خلال وجهة نظره[2]

8/ إن الحوارات المدرجة في الملحمة/الرواية هي نتيجة لإختيار الراوي الذي لا يختفي من النص أبدا رغم أنه يسمح للشخصيات بالتحاور, وعلى العكس من ذلك فالحوارات في النص الدرامي/المسرحي هو حوار الشخصيات المباشر الذي يصل للقراء أوالمشاهدين وبالتالي ليس هناك ضرورة لوجود شخص وسيط

---

[1]/ انظر ماريا دل كارمن بوبيس , مرجع سابق , ص310 ,311, 314 .

[2] / نفس المرجع ، ص315 .

كراوي " ومن هنا يأتي الطابع المطلق الذي يميز الدراما عن الملحمة/القصة/الرواية: فالمؤلف الدرامي عندما يسمح للشخصيات بالكلام فلا ُيسمع صوته ولا يتحول إلى مركز يحدد المسافات ولا يضع نفسه كبؤرة ليرى أو يسمع أو يقول ولا يختار أي وجهة نظر بالنسبة لشخصياته بل الشخصيات فقط هي التي يمكنها إقامة العلاقات فيما بينها وليس مع المؤلف الذي يمكن أن يتفق مع واحد منهم وأيضا لا يجب أن تفسر الكلمات التي توجه للجمهور إلا على أنها تكون الحوار الداخلي للشخصيات"[1].

خلاصة ما تقدم أن جوهر الإختلاف بين الحوار الدرامي والراوئي كان ولا يزال هو صيغة الإخبار التي تعد الحد الفاصل بينهما في عملية تشكيل الصورة حيث تقوم في الملحمة/الرواية على شكل سرد وان كان متناوبا (أي بين الحوار والسرد) بينما في المسرحية فانه يأتي على لسان الشخوص بصورة فعلية (مشهدية).

4/ الفكرة :Idea :

يرتبط الفكر باللغة إذ لايمكن الفصل بينهما، فاللغة هي الوعاء الذي يحمل بداخله الفكر بمعني أن اللغة هي الشكل والفكر هو المحتوى. فأرسطو عرف الفكر بأنه "العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها–تبعا لمواضعاتنا -بأنها معقولة–أو غير ذلك– والذي من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهريا محسوسا"[2].أما محمد حمدي ابراهيم عرف الفكرة بأنها " القدرة على إبتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف, وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي"[3].

ورد في المعجم الفلسفي المختصر: "أن الفكرة هي أساس النشاط العملي الناجح, فالإنسان يضع الشيء اللازم له في صورة فكرة أول الامر, ومن ثم يضعه وفقا لهذه الفكرة على أرضية الواقع"[4].

إذن ترتبط الفكرة بالموضوع وبالإنسان وبدونهما لاتوجد لأن "في الفكرة يتم بلوغ معرفة الموضوع معرفة عميقة وشاملة, وفي الوقت ذاته يضمنها الإنسان هدفه, خطته لتغيير هذا الموضوع"[5].

يرى أرسطو أن الفكرة يجب أن تنحصر في القدرة على إيجاد اللغة المناسبة للموقف المعين، لذا يجب أن تتوفر في اللغة الاتي :

أ/الوضوح: بمعنى الا تجعل المشاهد يحار عبثا في فهم مرامي الألفاظ والا تغرقه في بحار الرمز.

---

[1] / نفس المرجع ص316 .
[2] / ارسطو ، فن الشعر ، ت ابراهيم حمادة ، مرجع سابق ، ص124 .
[3] / محمد حمدي ابراهيم , مرجع سابق ,ص38 .
[4] / المعجم الفلسفي المختصر , ت توفيق سلوم ,دار التقدم , موسكو , 1986 , ص335 .
[5] / نفس المرجع , نفس الصفحة .

ب/ التفنيد: بمعنى القدرة على دحض الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها.

ج/ القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس مثل الخوف, الغضب, الشفقة.

د/ القدره على الإسهاب والإيجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي[1].

اذن تتجلى الفكرة، في كل ما يقال عند التبرير، لفعل شيء أوعدم فعله، مما يعني أنها القول المناسب في الظروف المتاحة "أن الفكرة في مسرحية ما, يتمثل في كل ما تقوله الشخصيات وما تفعله. ومن ثمة فهو يتجلى في مشاعر الشخصيات, وفي تأملها الفكري, وقراراتها الفعلية. وبهذا يعد الفكر هو المادة الأساسية التي تصاغ منها الشخصية الدرامية"[2]،وكذلك ترتبط الفكرة بالشخصية إرتباطا وثيقا بحيث لا يمكن فصلهما؛ لأن الشخصية حاملة للفكرة, وأن الفكرة تخبر عن الشخصية, فشخصية المرء هي التي توضح الشيء الذي يريده أو لا يريده. كما أن الفعل الدرامي لا ينبثق إلا من خلال وجود الشخصية والفكرة "فشخصية الإنسان تمُلي عليه أن يسلك سلوكا معينا, ولكنه يأتي من الأفعال فقط ما يتماشى مع الظروف المتغيرة في حياته. أما فكره, أو إدراكه الحسي وقدرته على الفهم, فتدله على ما ينبغي أن يبحث عنه أو يتجنبه في كل موقف يصادفه"[3].

لذا فان الفعل في حقيقته لا يعني الأعمال والأحداث والنشاط الحسي للإنسان فحسب، ولكنه يعني أيضا الدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال أي الفكرة/الافكار التي تكون وراء ذلك السلوك أو النشاط المحدد، بمعنى قوة الإرادة الداخلية- نفسية أو ذهنية- التي تدفع الشخصية للقيام بفعل محدد .

5/ الاغنية : Melody:

يعتبر ارسطو أن الاغنية اكثر العناصر يضفي على الدراما جاذبية لقدرتها الهائلة على التأثير. والمقصود بالأغنية "الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في"الاوكسترا" بين المشاهد التمثيلية, وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقي الناي وبالرقص والإيقاع السريع في بعض أجزاءها"[4].

إرتبطت الأُغنية بالجوقة, التي يعتبر وجودها كان أمرا أساسيا في المسرح الإغريقي, الذي نشأ أصلا من الأناشيد الديثرامبية والملحمية- كما ذكر سابقا- "فالجوقة هي لبنة هذا المسرح ووجودها فيه كان تراثا وإرثا تعارف عليه الكتاب ولم يعزف عن إستخدامه أحد منهم بل قبلوه جميعا دون إستثناء بل أن

---

[1] / انظر محمد حمدي ابراهيم , مرجع سابق ,ص39 .

[2] / ارسطو , فن الشعر , ت د. ابراهيم حماده , مرجع سابق , ص 124 .

[3]/ نفس المرجع , نفس الصفحة .

[4] / محمد حمدي ابراهيم, مرجع سابق, ص42 .

أجزاء المسرحية الإغريقية- تراجيدية كانت أم كوميدية- قد تحددت على أساس دخول الجوقة وخروجها" [1] إذن وجود الأغنية ساعد كثيرا على تخفيف حدة التوتر التي تحدثها المشاهد التراجيدية العنيفة, وكذلك احداث المتعة للمشاهدين ثم جعلهم اكثر استعدادا لمتابعة بقية الاحداث دون توتر.

6/ المشهد المسرحي (المرئيات): Opticals:

يعتبر"ارسطو" ان "المشهد المسرحي" لا يرتبط من الناحية الفنية بالنص المكتوب رغم أنه يجذب المشاهدين ويحقق التأثير الفني, ويبرر رأيه هذا بان "التراجيديا كنص مسرحي مكتوب قادرة على أحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثلين. لذلك فإن المخرج (المشرف على المناظر) يعد أشد إرتباطا بالمشهد المسرحي (العرض) من إرتباط الشاعر الذي ألف التراجيديا "[2]

بناءاً على ما تقدم يعتبر المشهد المسرحي أقل العناصر الكيفية أهمية في النص الدرامي/ المسرحي ولكنه يعد جوهر العملية الإخراجية إذ يدل على ما هو مرئي على المسرح من ديكور وازياء واضاءة...وكذلك كل ما يصدر عن الممثل من إيماءة, وإشارة, وحركة, وتعابير وجه (وهذا يخص فن الممثل).

إن فكرة المشهد المسرحي "المرئيات" لم تغيب عن ذهن المؤلف النراجبدي وإستمر هذا الأمر حتى عصر النهضة, مما يعني أن المؤلف عندما يبدأ الكتابة فهو ضمنيا يضع تصوره الإخراجي من خلال الإرشادات. وبمرور الزمن تطور عنصر المرئيات(المشهد المسرحي) وأصبح فن قائم بذاته (وهو فن الاخراج) وكان ذلك بظهور أول مخرج مسرحي مستقل في نهاية القرن التاسع عشر 1874م الذي وجه كل اهتمامه للمرئيات أي رسم المشهد.

---

[1] /[1] / نفس المرجع , نفس الصفحة .

[2] /نفس المرجع ، ص43 .

المبحث الثالث

عناصر درامية روائية

1/السرد: (Narration):

إرتبط السرد منذ بداياته بالأنواع الأدبية, ويعتبر أفلاطون أول من وضع نظام فرق فيه بين الأنواع: الغنائي, والملحمي، والتراجيدي/الدرامي, إنطلاقا من طبيعة المحاكاة. ولكن بمرور الزمن تغيرت النظرة إلى السرد إذ لم يعد يقتصر على الأنواع الأدبية وحدها بل أصبح يشمل جميع الفنون.

أ/مفهوم السرد:

تفيد المعاجم بأن كلمة سرد تعني النسج والتتابع والتوالي في عرض وتقديم الشيء والموضوع، والرويّ والنسج والجودة والنظام وإجادة القراءة والكلام. إذ جاء في "المنجد" سرد: سردا وسرادا الدرع: نسجها// و - الجلد: خرزه/و - الشيء ثقبه. سرد الدُرَّ: تتابع في نظام. يقال: تسرّد دمعه, كما تسرّد اللؤلؤ//أي تتابع في نظام. سرد -سردا وسرادا الحديث أو القراءة: إجادة سياقها: السرد: التتابع[1].

وفي "لسان العرب" جاء السرد بمعنى "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في اثر بعض. وسرد الحديث: إذا تابعه وكان جيد السياق له. والسرد: الخرز في الأديم. وقيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. وسرد خف البعير سردا: خصفه بالقد... وفي القرأن الكريم (وقدر في السرد*) قيل: أن لا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فيفصم الحلق. ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع, أو ينقصف. أجعله على القصد وقدر الحاجة"[2].

وفي "مقاييس اللغه" فالسرد هو"... توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[3]. وفي الحديث النبوي الشريف وردت كلمة سرد بمعنى: الحكي, روى عن (عائشه رضي الله عنها): ما كان رسول الله (ص) يسرد كسردكم هذا, ولكن كان يتكلم بكلام بّين فيصل يحفظه من جلس إليه"[4]. أمّا في معجم اكسفور وردة كلمة(narration)بمعنى (رواية القصص) والفعل منها narrate مشتق من الفعل اللاتينيnarrare بمعنى يرويّ, يسرد, كما أن هناك كلمة مرادفة لها في المعنى وهي(recite)مأخوذة من الفعل اللاتيني recitore بمعنى يتلو بصوت، ينشد, يسرد, وخاصة الشعر[5].

---

[1] / المنجد في اللغه والاعلام , ط38 , دار المشرق , بيروت ,2000 م , ص330 .

* سورة سبأ الآية 11.

[2] / شارف مزاري , مستويات السرد الاعجازي في القرأن الكريم , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ,2001, ص16.

[3] / د.هاشم ميرغني , بنية الخطاب السردي في القصه القصيره , ط1 , شركة مطابع السودان للعمله المحدودة, الخرطوم , 2008 , ص101.

[4] / انظر الحديث في : صحيح البخاري: كتاب المناقب , حديث رقم 3303, وكذلك صحيح مسلم: كتاب فضائل الصحابة, حديث رقم4548, وفي سنن الترمزي: كتاب المناقب, حديث رقم3572, وفي مسند احمد: كتاب مسند الانصاري, حديث رقم 23720 .

[5] / انظر معجم اكسفور- انجليزي عربي, بدون تاريخ, ص 616،494 .

ترجمة كلمة recite إلى السرد والحكي مما يعني أن الكلمتان recite وnarration لهما نفس المعنى والوظيفة "أما المصطلحات القديمة من لفظ "سرد" في اللغة الفرنسيةnarration و narratologie ثم narrative فتقابلهما في الترجمة العربية مصطلحات من بينها السرد والقص والحكي والإخبار والرواية. فضلا عن شيوع مصطلح recite في المعرفة الاصطلاحية وهو الحكي أو المحكي لدى بعض النقاد. وهو السرد والمسرود لدى آخرين"[1].

أّما السرد كمصطلح, يعتبر أداة يستخدمها المؤلف لتوصيل أفكاره فهو "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي، هو الراوي"[2]. انحصر السرد هنا فيما يقرأ ويسمع، إذ هناك أعمال فنية لا تخلو من سرد مثل الرسم والنحت والدراما. لذلك قدم "مولاي علي بوخاتم" مفهوم أشمل للسرد لا يقتصر على الحكي وانما يضم فنون أُخرى "والسرد مصطلح أدبي فني هو الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الانتاج الفني , يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات. ويعني كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لاتمت"[3]

والسرد عند مشارف مزاري هو القول أو نقل ماهو حادث على أرض الواقع إلى منطوق أو مكتوب "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[4]

وهناك من أعد السرد بأنه أُسلوب في الكتابة خاص بالأدب , مما يعني أن النص المسرحي لايخلو من سرد, فالسرد هو "أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات"[5] وهناك من جعله أداة تقنية لنسج الحوادث وجعلها وحدة متماسكة بحيث تؤدي إلى معني محدد. وهذا المفهوم يتطابق مع مفهوم الحبكة, والسرد هو"الأداة التي تجعل الحوادث حلقات مترابطة ومتماسكة تؤدي كلها إلى إنطباع معين"[6]. وهناك من إعتبره مصطلح عام "يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من إبتكار الخيال"[7].

أعد "عبد الله ابراهيم" السرد والحبكة مفهوما واحدا, إذ عرف السرد بأنه "الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص , فهو أداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي, سواء أكان ملحمة أم رواية أم قصة قصيرة ، وتتميز تلك الأجناس عن بعضها بواسطة أساليب السرد

---

[1] / مولاي على بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيمياءوي- الاشكالية والاصول والامتداد, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005, ص246.
[2] / د.ناهضة ستار , بنية السرد في القصص الصوفي . منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003, ص63 .
[3] / د. مولاي على بوخاتم, مرجع سابق, ص246.
[4] /مشارف مزاري ، مرجع ، سابق ، ص17 .
[5] / د. مولاي على بوخاتم, مرجع سابق, ص246 .
[6] / د.هاشم ميرغني, مرجع سابق, ص103 .
[7] / نفس المرجع , نفس الصفحة .

التي تعتمد عليها بالاضافة إلى سماتها الخاصة"[1].

انتقل "سمر روحي" من المفهوم إلى الكيفية أو الطريقة التي يتم بها السرد ويرى أنها الأهم؛ لأنها تتوقف على وجهة نظر السارد/الراوي وعلاقته بما يروي, مما يجعل للحكاية/القصة الواحدة أكثر من طريقة لرويها/سردها أي على حسب عدد الرواة يكون المروي، ويستند في ذلك على ما قاله جيمس جويس: "أن هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها"[2].

إذن تعتبر "وجهة النظر"ركناً مهماً في نقل وتصوير الأحداث والتأثير على القارئ، مما يعني أنها أكثر أهمية من الحدث نفسه "ويقف إدراك الراوي/السارد لتسلسل الأحداث ركنا مهما في اختيار (زاوية النظر) التي يطل منها السارد في إنتقاء (طريقة) سرد الأحداث والتي تعتبر محك التأثير, وأحداث الإستجابة المرتجاة التي لم تتحكم بها (نوعية) الحدث وتنوعه وأخلاقياته... وإنما كيفية أدائه وطرائق توصيله, حتى كأن شخصية(السارد) هنا قبل إقامة الفعل السردي هي "شخصية نافذة" للأحداث تعرض رؤيتها للأحداث ولسيت معنية فقط بنقل الحدث الذي يفترض نقله..."[3].

ب/ السرد في الادب والفنون : يرى افلاطون أن السرد عنصر خاص بالأنواع الادبية– الغنائي والملحمي والدرامي– وأنها تتميز عن بعضها بالطريقة التي يسرد بها كل شاعر عمله، وفي تعريفه للشعر والأساطير قال أنها: "سرد للأحداث الماضية أو الحاضرة أو المستقبلية, والسرد قد يكون سردا صرفا الأُنشودة (الغنائية) أو تقليدا دراميا (المأساة والملهاة) أو سردا مزدوجا(الملحمة)"[4]. ففي "الشعر الغنائي" الشاعر هو هو الذي يقوم بعملية السرد بصوته فلا يخفي نفسه أو ذاتيته, أما إذا سرد الشاعر بلسان غيره أي بضمير الغائب (هو) فإنه يصيغ أسلوبه على طريقة ذلك الغائب (هو) فهو يحاكي الشخص الذي يتقمص شخصيته (ملحمة), أما في الشعر الدرامي فإن الشاعر يتوارى تماما عن الأنظار ويترك المساحة لشخصياته أن تتحاور فيما بينها, إذن " يقوم هذا التمييز بين الأنواع الثلاث في الواقع على أساس طبيعة المحاكاة وصيغها في التفرقة بين السرد, الحوار. فالمسرحية مماثلة خالصة والغنائية والملحمية سرد"[5].

إختلف "شولز وكيلوج" مع افلاطون واطلقا كلمة سرد على أي عمل يتوفر فيه عنصران: قصة/حكاية وشخص يقوم بالسرد. قالا السرد هو: " تلك الأعمال التي تتميز بخاصيتين : وجود قصة أو حكاية، وتوفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها"[6].

---

[1] / عبدالله ابراهيم ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ط1 ، دار الشئون الثقافية الغامة ، بغداد ، 1988 ، ص161 .
[2] / سمر روحي الفيصل ، الرواية العربية – البناء والرؤيا – مقارنةنقديهة, اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2003 , ص94 .
[3] / د. ناهضه ستار , مرجع سابق , ص93 .
[4] / د.فؤاد الصالحي , مرجع سابق , ص15 .
[5] / نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[6] / الشبكة العنكبوتية , مقال بعنوان السرد في المسرح والاسطورة , د. مخلوف بوكروح www. El-madar.com

إذن لم يعد السرد يقتصر على ما قاله افلاطون وارسطو,خاصة وأن العالم اليوم مليء بالقصص الحقيقية والعلمية والخرافية, لذا يرى "جروترد" أن الحياة لاتخلو من سرد فـ"الحكي أو السرد هو ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/حدث بالفعل/سوف يحدث بأي شيء"[1] وبهذه المفاهيم المتقدمة لم يعد يقتصر السرد على النصوص المكتوبة "لايتوقف السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي, وانما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد باشكال مختلفة مثل: الأعمال الفنية من لوحات, وأفلام... وصور متحركة, وكذلك الإعلانات أو الدعايات, وغير ذلك, ففي كل هذه ثمة قصص تُحكى وأن لم يكن ذلك بالطريقة المعتاد"[2]

يرى "غاستون باشلار" أن السرد أصل الحياة وبدونه ما كانت الانسانية "أن ما أنشأ الإنسانية هو السرد"[3]. وبهذا تعتبر الاسطورة أول شكل سردي عرفته الإنسانية, وأن كل فنون الأدب الشفاهي والمكتوب والمؤدى, من حكايات شعبية وملاحم وغناء ودراما وفنون الرقص انبثقت جميعها من السرد، فمفهوم السرد هنا يتطابق مع مفهوم القصّ بأنه ممارسة إنسانية إذ لا يخلو شعب من سرد.

ج/ السرد الدرامي:

بما أن السرد– كما ورد سابقا– لا يتوقف عند الأنواع الأدبية التي تمثل فيها القصة عنصر أساسي, وإنما تجاوز ذلك إلى التشكيل والسينما والرسوم المتحركة, إذن الدراما كفن أدائي وأدبي تحتوي على عنصر السرد باعتبار " أن المسرح اشتق من السرد"[4] ولازالت الدراما/المسرح ترتبط بجذور نشأتها إذ إذ خرجت – كما ورد في المبحث الأول– من عباءة الأناشيد الديثرامبية الغنائية التي تقام سنويا للإله "ديونسيوس" وكانت تؤدى سردا, ثم أُدخل الحوار فيما بعد فأصبحت تؤدى بالتحاور بين الكورس وقائده، وبإضافة الممثل الثاني أخذت طابعا مسرحيا إختلف عن الإنشاد الديثرامبي القائم

على السرد الصرف وبذلك تم تأكيد "الفعل على حساب السرد"[5] إلا أن الكورس ظل جزءاً أساسيا في بنية التراجيديا/الدراما حتى بعد اسخيلوس، وهذا يعني أن عنصر السرد ظل موجودا.

رغم التمايز بين التراجيديا القائمة على العرض(الاداء) والملحمة القائمة على الوصف السردي, إلا أن "الدراما لا تزال تحتفظ للسرد بدور كبير في خلق العالم الدرامي الذي يريد أن يبدو وكأنه حقيقي"[6]

---

[1] / نفس المرجع .
[2] / د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي , دليل الناقد الادبي , ط5 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – المغرب , 2007 , ص174 .
[3] / د. مخلوف بوكروح , مرجع سابق www.el-madar.com
[4]/حازم شحاتة ، مرجع سابق ، ص88
[5]/ نفس المرجع , ص89
[6] / نفس المرجع ,نفس الصفحة .

إذن مما تقدم لا يخلو نص درامي من سرد ويلاحظ ذلك من خلال تقديم الأحداث الماضية أي تلك التي وقعت قبل بداية المسرحية, فمثل هذه الأحداث يتم سردها أمّا داخل المسرحية أثناء تحاور الشخصيات أو من خلال تقنية الإسترجاع (flashback) أو في البداية مسرحية, فهناك أكثر من طريقة يمكن أن تقدم بها أحداث الماضي وكلها لا تخلو من عنصر السرد، مثال ذلك, المواجهة التي تمت بين ميديا وياسون عندما إعلن الزواج من إبنة الملك كريون، فواجهته مديا بما قدمته له.

ميديا: سأبدأ اولا بما حدث بيني وبينك, أنقذتك، أنقذتك وليشهد مواطنوك الاغريق كل من ابحر على سفينة الارجو – انقذتك, عندما اُرسلتَ وحيدا تضع النير على عنقي ثورين كانت انفاسهما لهب[1]

وكذلك يمكن النظر إلى مسرحية "مس جوليا" لـ"سترندبرج" في الحوار الذي دار بين الخادم "جان" والسيدة "جوليا" فمن خلاله يتم التعرف على ماضي جان:

جان: لقد نشأت في زريبة مع سبعة إخوة, وأخت, و خنزير. وكانت هذه الزريبة في الارض الجرداء حيث لا توجد حتى شجرة. ولكن النافذة كانت تطل على سور حديقة ابيك. وكنت استطيع رؤية أشجار التفاح فوق السور. كانت هذه الحديقة تبدو لي عندئذ كجنة عدن...[2]

إذن "لايجب أن نشك في الطبيعة السردية للمسرح , ذلك لأن المسرحية تعيد بناء الأحداث في مبنى حكائي, أي أنها لا تقوم بتنظيم خاص للزمن, وهناك جزء من الأحداث وقع "انذاك" قبل ان تبدأ المسرحية يتم الإشارة إليه في سياق الأحداث المعروضة(الآن)"[3].

ولكن هناك سؤال طُرح مِن قبل المهتمين بالمسرح وهو: كيف يتولد الإحساس بالسرد لدى المشاهد وهو يدرك أن الدراما فعل مشاهدة يبدأ من اللحظة الحاضرة ويسير تجاه المستقبل؟ يجيب "حازم" على ذلك قائلا: "واذا كان(مرور الزمن في الدراما هو تتابع محض للحواضر) فهذا معناه أن المسرح يسرد الحاضر دائما, ولكن طبيعته السردية تنشأ من أنه يفعل ذلك مع كل حادثة "فهنا" ليست مكانا واحدا دائما, وانما يقوم المنظر المسرحي بتعيين عدة أماكن. كذلك لكل حادثة "الآن" الذي تقع فيه, وعند مشاهدة الحادثة التي ستقع بعد "الآن" تصبح "الآن" هذه "آنذاك" ومن هنا يتولد الإحساس بالسرد"[4]. إذن الأحداث تتلو بعضها في الزمان والمكان فهناك أحداث مضت وأحداث حاضرة وأُخرى سوف تأتي, والمشاهد هو الذي يقوم بتنظيم وترتيب وتجميع المشاهد/الأحداث في ذهنه خلال زمن العرض, ومن خلال هذه العملية يتولد لديه الإحساس بالسرد. يعتبر السرد تقنية ضرورية لا غنى

---

[1] / يوبيدس , مسرحية ميديا , ت جودت الحمد , ط1, أزمنة للنشر والتوزيع , عمان- الاردن , 2004, ص49 .
[2] / اوجستن سترندبرج, الاب ومس جوليا- مسرحيات , ت عبد الحليم البشلاوي , مكتبة مصر ، بدون تاريخ ، ص
[3] / حازم شحاته , مرجع سابق , ص89 .
[4] / نفس المرجع , ص90 .

عنها في المسرح, فمثلا, هناك بعض الأحداث وقعت في الماضي (قبل بداية المسرحية) ويرى المؤلف أنها ضرورية فهذا يلزمه أن يشير إليها في سياق الأحداث المعروضة. مثال آخر, الشخصيات لها تاريخ ولكي يدرك المشاهد دوافع سلوكها لابد من معرفة ولو جزء من ماضيها, لذلك يستخدم المؤلف تقنية السرد ليكشف ذلك الماضي.

كتبت المسرحيات الإغريقيه وهي تحمل في داخلها فكرة العرض, إلا أن ارسطو لم يعطي المناظر المسرحية الاهتمام المطلوب؛ إذ يرى أن المسرحية التراجيدية يمكن أن تقرأ وتحقق المغزى التراجيدي(التطهير) وأسباب هذا التفضيل هو أن النص التراجيدي زاخر بالسمات الملحمية, خاصة عنصر السرد ومثال ذلك, مسرحية "الضارعات"– أول نص مسرحي مكتوب لإسخيلوس– إذ تجد فيها مساحة العرض "أي الحوار" أقل من السرد."ان مواقفها الدرامية تتحرك في مساحة ضيقة أمام السمات (الملحمية) الطاغية مثل أناشيد وتعليقات جوقاتها..."[1]

أن طغيان السرد على النص التراجيدي/الدرامي يفسده وذلك بتحويله إلى غنائية ذات الصوت الواحد "... في تمييزه بين طبيعة الدراما وطبيعة الفنون القائمة على السرد؛ يؤخذ على "يوريبيدس" تقديمه موضوع مسرحية "اوريست" بصورة ملحمية, حيث ظهرت فيها مشاهد ملحمية أضعفت بنائها الدرامي ولهذا ينبغي على الشاعر الا يتكلم بلسان نفسه إلا في أضيق الحدود"[2].

فهذه الملاحظة- طغيان العناصر الملحمية على النص المسرحي يضعفه – يجب وضعها في الإعتبار عند القيام بعملية مسرحة الرواية, بحيث لا يطغي عنصر "السرد" على النص المسرحي. كما أن السرد التراجيدي/ الدرامي يختلف عن السرد الملحمي إذ تشترك فيه وجهات نظر متباينة عبر حوار مباشر(هنا والآن) وهذا يدل على أن الحوار وحده ليس كافيا للتميز بين النص التراجيدي والنص الملحمي ولكن الذي يميز بينهما هو الحوار المتعدد الأصوات المباشر(هنا/الان).

د/ مواقف تراجيدية/درامية لا تكون إلا سردا:

إن التداخل بين الأنواع الادبية –خاصة الملحمة والتراجيديا– اكسبها ثراءً. ورغم اشتراكهما في عناصر بعينها إلا أن السرد كعنصر ملحمي خالص يتجلى في مواقف درامية عديدة.

ذكرفؤاد الصالحي عدد من المواقف الدرامية التي لا تخلو من عنصر السرد. أمثلة لذلك:

1/اذا أراد المؤلف أن يتوسع في تقديم معلومات عن شخصيته المحورية "ما ضيها" فهذا يقود إلى

---

[1]/ د.فؤاد الصالحي , مرجع سابق , ص14 .

[2] / نفس المرجع, ص17.

إستخدام السرد " التركيز على الناحية التاريخية للشخصية المحورية يؤدي إلى السردية فتظهر متمثلة بكثرة في الاستطرادات, وبصورة "لواحق" مثال لذلك "اوديب ملكا" و"انتجونا".

2/اذا ركز المؤلف على الفكرة فقط وأغفل بقية العناصر أي عدم سبكها فهذا يقوده إلى الاخبار عن الموضوع في محاولة منه لتغطية جميع جوانبه وهذا يؤدي إلى الإستعراض وهي سمة ملحمية.

3/اذا كان ماضي الشخصية ضروري لإثارة الحاضر, لأنه يكشف عن حقائق, بدونها يصبح الحاضر مشوشا, فهذا يستوجب إستخدام تقنية الاسترجاع "flashback" مثال لذلك: ما تكشف عنه "نورا" في مسرحية "بيت الدمية" لصديقتها "ليندا" عن حقيقة سحبها المال من البنك دون غطاء.

4/ اذا كان ماضي الشخصية يؤثر على حاضرها فهذا يجعلها تتأرجح في حياتها بين الحاضر الفعلي حيناً وذكريات الماضي حيناً آخر من خلال مشاهد إسترجاعية "حيث يكون وضع الشخصية المحورية ناتجا عن إنعكاس لحدث سابق فان العمل ينطبع بطابع التأرجح الزماني بين حاضر الفعل حينا وبين ماضيه بصورة وصفية حينا آخر مثال ذلك:"مشاهد الاسترجاع" التي شملت عليها وضع الشقيقات الثلاث في مسرحية "تشيخوف" بذات الإسم.

5/ اذا كان العمل قائم على مادة اسطورية أو تاريخية وهناك أحداث مهمة يفترض أن يكون المشاهد ملماً بها وفي نفس الوقت يصعب تجسيدها, يضطر المؤلف سردها.

6/تفسير الحاضر في ضوء الماضي يدعو إلى إستخدام ادوات السرد كالإستذكار والتخيل والتفسير[1].

خلاصة ما تقدم لا يخلو نص درامي أى كان إتجاهه من عناصر ملحمية خاصة عنصر السرد.

2/ الجوقة chorus:

إختفت الجوقة من الدراما كوجود مادي، وحل محلها فواعل أُخرى تقوم بنفس الدور الذي كانت تقوم به في المسرح الإغريقي- وضع الحقائق الاساسية أمام الجمهور -وهذا يعني أنهالم تختفي نهائياً .

أ/ مفهوم الجوقة :

كلمة chorus مشتقة من الكلمة اللاتينة khoros التي تعني الرقص "..لأن موكب الكهنة في اعياد ديونيزيوس كان يطوف حول المذبح في حركة رقص وهو ينشد الديثرامب"[2]

أضاف "انطوان معلوف" إلى هذا التعريف المصاحبة الموسيقية للمنشدين قائلا : "الجوقة المؤلفة من أفراد يؤدون معا وصلات من رقص وغناء مصحوبة بعزف موسيقي"[1]. وبدمج المعنى اللغوي(رقص) مع (المنشدين) صار يطلق على المجموعة لفظ جوقة أى المنشدين الراقصين.

---

[1] / انظر د.فؤاد الصالحي , مرجع سابق , ص148–151 .

[2] / ماري الياس وحنان قصاب ، مرجع سابق ، ص163.

إذن الجوقة مصطلح يدل على "مجموعة من المنشدين يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد"[2] وبما أن الغناء يمثل أحد عناصر التراجيديا– ذكر سابقا– وأن الجوقة هي صاحبة الإنشاد والغناء فهي إذن جزء لايتجزأ من عناصر التراجيديا "ومما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد وأن جميع التقسيمات التي ذكرها "ارسطو" على أنها أجزاء التراجيديا تشير إلى أن الجوقة هي أساس التراجيديا وان المسرحية تقسم (في بنائها) حسب دخولها وخروجها وأغانيها"[3].

ب/ الجوقة في المسرح الاغريقي:

لعبت الجوقة دورا مهما في تاريخ المسرح الإغريقي, إذ كان أول ممثل هو قائدها الذي أصبح في مواجهة مجموعة المنشدين(الجوقة), ومن هنا صار للمسرح وجودا مميزا عن الأشكال الأُخرى –الملحمة والديثرامب/الغناء– وذو تركيبة ثنائية(ممثل + جوقة) كما قال نجيب سرور. وهذا يفسر أن وجود الجوقة في المسرح كان ضرورة فنية؛ لأن الغناء والرقص الذي كانت تؤديه يمثل جزءا من العبادة وأن المواضيع المقدمة لم تبتعد عن الدين والأُسطورة, لذا كان من أهم ادوارها الفنية هي وضع الحقائق الأساسيه أمام الجمهور. وظلت الجوقة مسيطرة على المشهد التمثيلي "أن الكورس كان العنصر الرئيسي في زمن "ثيسبيس" وأن الأجزاء الممثلة كانت تعد إسترجاعات أو فواصل, وأن الاناشيد الراقصة كانت المقصد الأساسي في ذلك كله, وأن الأحداث المترابطة ببعضها لم تأخذ مكانها من الأهمية بوصفها عقدة إلا تدريجيا على يد إسخيلوس ثم سوفوكليس"[4]. كما ظل الجانب الغنائي والسردي مسيطرا عند إسخيلوس"حتى الضارعات لاسخيلوس لم تكن المسرحية قد قطعت شوطا بعيدا عن الشعر الغنائي من ناحية, والروائي من ناحية أُخرى, فقد كان أكثر من نصف أبياتها مخصصا للكورس.. وكانت الشخصيات تقوم بسرد ما حدث بدلا من أن تقوم بفعله "أي تمثيله" وفي اجاممنون أيضا ظلت الأولوية للكورس, والأحاديث الطويلة.. والفقرات الوصفية... الفقرات السردية"[5]. ولكن مع سوفوكليس بدأت الجوقة تفسح مجالا قليلا للفعل الدرامي، حتى أن ارسطو كان يفضل أن توظف الجوقةوفقاً لتقنية سوفوكليس وليس يوريبيدس وذلك "لأن الأول{سوفوكليس} جعل الجوقة تقوم بدور الممثل وذلك بأن تشترك في المشاهد التمثيلية وتتبادل الحوار مع شخصيات المسرحية كما جعل اغانيها مرتبطة بموضوع المسرحية وببناءها الدرامي بحيث تساعد المشاهد على فهم أبعاد النص الدرامي، أما الثاني {يوريبيدس}

---

[1] /انطوان معلوف ، مرجع سابق ، ص80 .
[2] / نفس المرجع , نفس الصفحة .
[3] /محمد حمدي ابراهيم ، مرجع سابق ، ص82 .
[4]/ نجيب سرور ، حوار في المسرح ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1969 ، ص138 .
[5]/ نفس المرجع ، ص139 .

فلم يهتم بإيجاد مثل هذا الإرتباط مما ترتب عليه أن أغاني الجوقة في مسرحياته كادت تنفصل عن البناء الدرامي"[1].

كرس يوريبيدس أجمل الأغاني في مسرحياته للجوقة ولكنها بلا وظيفة درامية إذكان يتعامل معها بإعتبارها تقليدا وإرثا وعادة مألوفة، فعدم الإهتمام هذا أدى إلى التقليل من قيمتها وإضعاف لدورها وفاعليتها وبذلك بدأت في التخلي عن مكانتها تدريجيا لفواعل أُخرى لتضع الحقائق الأساسية للجمهور.

ج/ اختفاء الجوقة:

الاختفاء التدريجي الذي تم لعنصر الغناء من قبل يوريبيدس ومن جاء بعده أدى إلى اختفاء الجوقة كجسد ولكن كوظيفة أوكلت إلى فواعل أُخرى, أي لم تستغنى الدراما من الجوقة نهائيا. يقول نجيب سرور: إذا نُظر إلى الفترة المتأخرة من تاريخ المسرح الاغريقي أي بعد الكتاب العظام لم تعد المادة التي يتكيء عليها الشاعر المسرحي من الأساطير المعروفة، لذلك أصبحت مسألة (وضع الحقائق الاساسية أمام الجمهور)أكثر ضرورة, خاصة وأن الجوقة هي بديل المؤلف الذي يخلق حكاياته "يؤكد المؤرخون أن جماهير النظارة اصبحت أقل ثقافة من نظارة اسخيلوس وسوفوكليس, واتجهت المسرحية نحو الناس وبدأت تبتعد عن الالهة...أي اتجهت نحو المجهول, وبدأت تبتعد عن المعلوم من وجهة نظر المشاهدين ومن ثم اصبحت الحاجة اكثر الحاحا إلى الكورس الذي يضع الحقائق الاساسية أو المعلومات الضرورية أمام النظارة"[2]. ثم يضيف "ومنذ ذلك الوقت لم يعد الكورس شيئا لازما للمسرحية وقد كان قائد الكورس ممثلا.. الا أننا منذ الان لن نلتقي وقائد هذا الكورس مطلقا, وان أمكن نجد الشراح, والذين يقدمون المسرحيات قبل تمثيلها, والراقصات, والذين يختتمون المسرحية بكلمة عنها في العصور الاحدث عهدا يقومون بوظائف معينة مما كان يقوم به قديما قائد الكورس"[3].

يتفق "سرور" مع "شالدون تشيني" في أن المسرحية لم تتخلى عن الجوقة لأنها تطورت كما يظن البعض ولكنها إنحطت عندما إسغتنت عنها، ويعتقد أن العودة إليها في العصر الحديث وجعلها إحدى عناصر البناء الدرامي، ليس عودة إلى البدائية بمعنى سُبة, وإنما عودة إلى الأصل "فقد قدم المسرح اليوناني أروع ما قدم مرتكزا على الكورس كعنصر أساسي وجوهري من عناصره البنائية أو المعمارية وليست عودة الكورس في البناء المسرحي- ردة إلى البدائية أو انحطاطا بالشكل المسرحي"[4]

لم تنسحب الجوقة من المشهد التمثيلي وإنما اتخذت صور عدة منها :

---

[1] / محمد حمدي ابراهيم , مرجع سابق , ص83 .
[2]/ نجيب سرور , مرجع سابق , ص143 .
[3] /انظر نفس المرجع ، ص145–146 .
[4] / نفس المرجع,144 .

1/ذلك الشبح/الطيف في مسرحية هاملت في الحوار الذي دار بين هاملت والطيف :

هاملت : تكلم . أني متهيء للسماع.

الطيف : وملزم أنت أيضا بالانتقام , حالما تسمع

هاملت : ماذا ؟

الطيف : انا روح ابيك , وقد حكم علي بأن اطوف في الليل زمنا...

هاملت : رباه

الطيف : إنتقم لمقتله الخسيس اللئيم[1].

وكذلك الساحرات في مسرحية ماكبث في الحوار الذي دار بين ماكبث والساحرات وبانكو:

ماكبث : انطقن – ان استطعتن ! من أنتن ؟

ساحرة 1 : سلاما يا ماكبث, سلاما يا أمير غلامس !

ساحرة 2 : سلاما يا ماكبث, سلاما يا امير كودور !

ساحرة 3 : سلاما يا ماكبث، يا ملكا فيما بعد !

بانكو : سيدي الكريم, اراك تجفل, وتبدو خائفا... من أمور جميل سمعها ؟ الا حلفتكن..[2]

وشخصية الخادم "لوكا" في مسرحية "الدب" لـ"تشيخوف" ففي افتتاح المسرحية يدور الحوار التالي:

لوقا :لا يجوز يا سيدتي..تقتلين نفسك وحسب..الخادم والطاهية ذهبتا لجمع الثمار, وكل حي يفرح, حتى القطط تدرك ما يسرها فتتنزه وتصيد فروخ الطيور, وأنت تجلسين في الغرفة طوال النهار, وكأنك في دير, بدون أي متعة. نعم, حقا ! سنة تقريبا مرت ولم تخرجي. بوبوفا : ولن اخرج ابدا،لماذا؟ حياتي انتهت هو ممدد في القبر, وانا دفنت نفسي بين اربعة جدران[3] تمثل هذه الشخصيات-الطيف, الساحرات,الخادم- دور الجوقة؛ إذ تقوم بوضع الحقائق والمعلومات الضرورية إمام المشاهدين "وهذا يعني أن مشكلة وضع الحقائق الاساسية أمام النظارة تقتضي بل تشترط وجود الكورس في أي شكل من أشكاله, بل تؤكد أن المسرح قد خسر الكثير عندما بدأ يبحث عن بديل للكورس.. ولعل هذا يفسر الردة الحديثة لدى الكثير من الكتاب المعاصرين إلى الكورس"[4] 2/ الإرشادات المسرحية في المسرح المعاصر ما هي إلا بديل للجوقة، هذا ما فعله بريخت إذ يقوم الممثل البريختي بقراءة الإرشادات

---

[1]/ وليم شكسبير, مسرحية هاملت , ت جبرا ابراهيم جبرا, المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدون تاريخ ،ص

[2] / وليم شكسبير, مسرحية ماكبث, ت جبرا ابراهيم جبرا, المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدون تاريخ ، ص

[3] / انطون تشيخوف , مؤلفات مختاره في 4 مجلدات , المجلد الرابع ,ت د. ابوبكر يوسف , دار رادوغا , موسكو , 1983 , ص41–42

[4]/ نجيب سرور , مرجع سابق , ص148.

وذلك بغرض الشرح ونقل الأخبار أو تحديد دخول وخروج الشخصيات وذلك بهدف كسر الإيهام وفقا لنظرية التغريب.

3/من الحيل التي لجأ إليها الكتاب، لتحل محل الجوقة،هو التحاور الذي يتم بين الشخصيات فيما يعرفونه ولا يعرفه الجمهور، ويدعون عدم المعرفة، وكل ذلك من أجل وضع الحقائق الاساسية "..لأنهم {الكتاب} من ناحية يدعون الشخصيات تتحدث مع بعضها البعض, بينما يشعر الجمهور بأن الشخصيات تتحدث إلى طرف خارجي..طرف ثالث..إليه هونفسه!..من ثم تلعب الشخصيات..من حيث لا تدري ومن حيث لا يدري مؤلفوها في تلك اللحظات دور الكورس الذي يصر الكتاب المعاصرون على تجاهله وهم خاضعون له برغبتهم"[1].

4/ توظيف بعض الحيل الدرامية مثل"المسرحية داخل مسرحية" لسد الفراغ الذي تركته الجوقة بغيابها.

5/ توظيف المشاهد الافتتاحية(البرولوج) كحيل درامية تحل محل الجوقة مثال ذلك المشهد الافتتاحي لمسرحية "ماكبث". الساحرات يتحدثن عن المعركة ويتنبأن بنهايتها بأن ماكبث سيعود في طريق جبلي حيث يمكنهن مقابلته وبذلك يعطين المشاهد الحقائق الاساسية:

ساحرة 1 : متى نلتقي ثانية نحن الثلاث في رعود وبروق وأمطار كاللهاثِ?

ساحرة2 : حيث يكف الهرج والمرج رعبا ويمسي القتال خسرانا وكسبا .

ساحرة3 : ذلك قبل مغيب الشمس حاصل .

ساحرة1 : اما المكان.

ساحرة2 : ففي القفراء.

ساحرة3 : حيث نلتقي بمكبث[2]. وكـــذلك تـــم

توظيف البرولوج في مسرحية "ترويلوس وكرسيدا" لشكسبير, ولكن بشكل يختلف عن مشهد "الساحرات" في أن ترويلوس يقوم بتقديم المكان والزمان وسرد بعض الحوارات السابقة على بدايتها. ولكن هل تقتصر مظاهر الجوقة في مسرح شكسبير على المشاهد الإفتتاحية "الاخبارية" فقط. يكشف "محمد عناني"عن مظاهر أُخرى إذ يقول: "واذا كان السرد في المسرح اليوناني يتم على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة, فان شكسبير في مسرحياته التاريخية يستخدم كورسا جديدا لا يرتدي ثياب الكورس الكلاسيكي , بل يتجسد في شخصيات ثانوية يدور عملها في نطاق عمل الشخصيات الرئيسية وتتصل بها عن قرب, ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث, أو المشهد الافتتاحي... ونحن نلاحظ ان

---

[1] / نفس المرجع , ص150 .

[2] / وليم شكسبير, مسرحية ماكبث, مرجع سابق, ص662 .

شكسبير لا يعمد إلى السرد وحده, فهو حتى حين يقص قصة حب بين عاشقين يقدم إلينا العاشقين في الحال بعد ذلك كأنما ليكمل الصورة التي خلقها في السرد أولا. ونلاحظ أيضا أن هذا الكورس الجديد ليس محايدا ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له, ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه, زاوية أُخرى غير زوايا الأشخاص أنفسهم"[1].

6/عناصر الإخراج: ديكور, إضاءة, أزياء... ما هي إلا بديل للجوقة، فظهور المخرج كان ضرورة حتمتها إختفاء الجوقة من النص والعرض، لذلك كان لابد من وجود من يقوم بوضع الحقائق الأساسية أمام الجمهور"وبانقراض الكورس بدأت الحاجة إلى بديل يقوم بهذه المهمة التي لا مفر منها.. بديل من خارج النص المسرحي.. ومن هنا بدأت الحيل المسرحية بشتى انواعها, السمعية والبصرية. وتولى المخرج هذه المهمة... محاولة لسد النقص المترتب على خروج الكورس من المسرح"[2].

لماذا نبضت الحياة في مسرح بريخت دون التيارات والمذاهب الأُخرى؟ هل لأنها إستعادة الشكل التراجيدي القديم وبذلك إستعادة دور الجوقة؟ "ان الشكل اليوناني القديم لم يكن قطع علاقته نهائيا بالملاحم القديمة.. فقد ظل الكورس.. صلة الوصل بين الملحمة والتراجيديا.. وكانت الملاحم القديمة تتضمن في داخلها عناصر تراجيدية وكان الراوي كوسيط .. وهنا برز الكورس كبديل للراوي. ومن ثم فإن تراجيديا بريخت وملاحمه تعد بعثا للشكل اليوناني القديم.. ولهذا استطاعت أعمال بريخت بالذات ان تسير على ساقين .. وأن تصبح ذات طبيعة ثنائية وأن تكون واقعية إلى أبعد الحدود ..."[3].

إذن إختفاء الكورس من النص والعرض،ترك فراغاً ، وبالتالي بعدت المسافة بين العرض والجمهور، وهذا أدى إلى ضرورة ظهور المخرج الذي أعطى لنفسه حرية التفسير والتعبير، وبذلك فتح باب الإجتهادات التي تدعي أنها تحمل رؤية المؤلف، تلك الرؤية التي كان يقوم بنقلها الكورس، وما محاولة بريخت إلى إعادة الكورس إلى النص والعرض، إلا محاولة لإعادة المؤلف إلى مركزه القديم. فالكورس وسيلة لا بديل لها في كشف الجانب غير الظاهري من الواقع والشخصيات.

3/ الإرشادات المسرحية : didaskalia:

تساعد الإرشادات المسرحية التي يخطها المؤلف إلى حد ما, مصممي العرض(السيتوغراف) والمخرج لإنشاء الفضاء المسرحي المناسب, كما أنها تفيد الممثل في تحديد أبعاد وأداء الشخصية، وذلك بتحديد إنفعالاتها وحركتها، ولكن تكاد تختفي هذه الإرشادات في المسارح التي تقوم على تقاليد وعادات

---

[1] / نجيب سرور, مرجع سابق, ص183-185 .
[2] / نفس المرجع, ص151 .
[3] / نفس المرجع , ص168 .

صارمة ومعروفة للجميع, كما هو الحال في المسرح الشرقي "والواقع أن الحاجة للإرشادات الإخراجية تنتفي تماما أو تتقلص إلى الحد الأدنى في المسرح المنمط الذي تحدد الاعراف المسرحية الصارمة مكوناته وشكل تقديمه وطريقة الاداء فيه كماهو الحال في المسرح الشرقي التقليدي"[1].

أ/ مفهوم الإرشادات المسرحية :

تعود كلمة إرشادات إلى الأصل اليوناني القديم(didaskalia) والتي كانت تعني التعاليم الفلسفية ثم صارت تطلق على التعليمات "الإرشادات" التي يعطيها الكاتب للممثل ليحضر دوره وذلك باعتبار أن المؤلف هو الذي يقوم بعملية الإخراج. ومن معانيها - didaskalia - أيضا: التقارير التي تكتب عن المسابقات التراجيدية والكوميدية, تحدد إسم النص وتاريخ تقديمه وإسم المؤلف.

اما في المسرح الروماني أستخدمت الإرشادات بمعنى المعلومات التي تعطى عن العرض المخصص لمسرحية واحدة. وفي عصر النهضة يعتبر السيناريو الذي كان يتفق عليه ممثلى الكوميديا ديلارتي بعد قراءته شكل من أشكال الإرشادات المسرحية[2]. كما اطلقت قواميس المسرح الفرنسي كلمة didascalias"ممسرحات" على الإرشادات الموجهة إلى الحوار الدرامي. وفي قاموس المجمع اللغوي الأسباني وردت بمعنى: إشارة أو حاشية توضع على هامش مكتوب أو مطبوع[3].

إستخدم المسرح الإنجليزي كلمة"platt" بمعني تعليمات فنية وكلمة stagedirection بمعني إرشادات الخشبة "عرف المسرح الانجليزي القديم تقليد استخدام وثيقة تسمى platt تحتوي على تعليمات فنية موجهة من مدير الفرقة لأعضائها تحدد دخول وخروج الممثلين وتوقت إستعمال الإكسسوارات وإدخالها على الخشبة, كما عرف تقليدا آخر وهو اعطاء تعليمات مقتضبة تأخذ وضع الممثل وحركته ومكانه على الخشبة "فوق, تحت". وهذا ما يطلق عليه إسم إرشادات الخشبة(stagedirction)"[4].

أّما في المصطلح فإن كلمة " didasclias" (إرشادات) تعني " إشارة وشرح لكل ما هو متعلق بفعل أو حركة الشخص وفي خدمة المشهد "[5] وكذلك بمعني " أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي. وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو مسموعة"[6].

ب/ أنواع الارشادات:

---

[1] / ماري الياس وحنان قصاب , مرجع سابق, ص24 .
[2] / انظر نفس المرجع , ص27 .
[3] / انظر ماريا دل كارمن بوبيس , مرجع سابق, ص211
[4] / ماري الياس وحنان قصاب , مرجع سابق, ص24 .
[5] / ماريا دل كارمن بوبيس , مرجع سابق , ص211 .
[6] / ماري الياس وحنان قصاب , مرجع سابق ,ص22 .

هناك من يرى أن النص الواحد يتضمن نوعين من الإرشادات, فمثلا أستخدم الناقد الإنجليزي رومان انجاردنR–Ingarden مصطلحي:النص الرئيسي، والنص الفرعي، للتمييز بين النص الحواري "النص الرئيسي"، وبين كل ما هو خارج الحوار"النص الفرعي"[1]. ولكن يرتبط النصين– الرئيسي والفرعي– بعلاقة جدلية إذ "هناك نوعا من الالتقاء يتم بين الحوار والإرشادات الإخراجية إذ لايمكن أن تكون هناك جملة حوارية إذ لم يعلن عنها قائلها"[2].

إذن يعتبر الإسم الذي يوضع قبل الحوار ليعلن عن كينونة الشخصية، إرشاد يعلن عن صاحبه, وهذا يدل على أن الإرشادات متغلغلة في أي نص مسرحي, وهذا يقود إلى القول: أن الإرشادات المسرحية تعادل الوصف في الرواية "هذا النص الموازي (الإرشادات) للحوار في المسرح هو المعادل المسرحي لما يطلق عليه إسم الوظيفة خارج السردية "أى الوصف الذي يشرح السياق" في أي خطاب روائي"[3].

أشارت كذلك "آن اوبيرسفيلد" إلى أن النص الدرامي يتكون من نصين مختلفين ومنفصلين ولكنهما متكاملان "فالتمييز اللساني الجوهري بين الحوار والإرشادات المسرحية تستوجب الحديث عن التلفظ أو المتكلم أو من يتكلم؟ وبتعبير اخر, حينما نتحدث عن الإرشادات المسرحية, فإننا نستحضر المؤلف, وحينما نتحدث عن الحوار, فنحن نستحضر الشخصيات"[4].

إذن الكلام الذي تنطق به الشخصيات ُيمثّل (النص الأساسي) بينما كلام المؤلف ُيمثّل "النص الثانوي" ومن هنا يمكن القول أن (الأول) نص لغوي مسموع بينما (الثاني) نص بصري/مرئي.

أطلق "شحاته" كلمة "نص مرافق" على الإرشادات المسرحية, وهي إرشادات خاصة بالممثل تعطيه صورة كاملة عن البيئة التي يتحرك فيها, إنه "سيناريو" فيه شرح للطريقة المفترض أن يؤدي بها "والنص المسرحي يصف لهذا الممثل السياق المادي الذي يتحرك فيه, والانفعالات المصاحبة وطريقة نطق الجملة الحوارية في نص مرافق للحوار يميز داخل النص بطريقة طباعية مختلفة"[5]. صنف "ماريا دل كارمن" الإرشادات المسرحية إلى ثلاث أنواع :

1/ نطلق كلمة حوار"dialoge "على كلام الشخوص المكتوب وينفذ شفهيا على المسرح.

2/ نطلق كلمة إرشادات على كلام المؤلف الذي يتضمن ملاحظات تضاف للحوار في النص المكتوب ولكنها لاتظهر على خشبة المسرح .

---

[1] / انظر الين استون وجورج سافونا, مرجع سابق , ص107 .
[2] / ماري الياس وحنان قصاب , مرجع سايق , ص23 .
[3] / نفس المرجع , نفس الصفحة .
[4]/ جميل حمداوي , الارشادات المسرحية, ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والادب و مرجع سابق WWW.DIWANALARAB,COM
[5] / حازم شحاته, مرجع سابق, ص30 .

3/نطلق كلمة ممسرحات على الإرشادات التي يمكن أن توجد في الحوار وتتحول إلى تمثيل في شكل شفاهي كجزء من الحوار[1]مثال ذلك وصف "اوديب" لأهل ثيبة في مسرحية "اوديب ملكا" لسوفوكليس:

اوديبوس : أي ابنائي, ايتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الاغصان تتوجها هذه الشرائط ؟على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت الاصوات[2]

تشكل هذه الأنواع النص الدرامي، والمخرج له الحق في إستبدالها، ولكنه لا يستطيع إستبدال الممسرحات؛ لأن ذلك سيؤدي إلى تنافر بين ما يرد في الحوار وما يتتحقق أو ُيرى على المسرح.

ج/ أهمية الارشادات:

إن الإرشادات غير ملزمة للمخرج أو مصممي الفنيات(السيتوغراف) وإنما هي مجرد تصور من المؤلف، ربما تساعدهم لإدراك معاني النص "والنص المرافق (الارشادات) للنص الحواري ينطوي على مفارقة من المفارقات المميزة للنص المسرحي, فهو محض إقتراح من المؤلف للخشبة في وجه من أوجهه, إنه خطاب المؤلف المباشر للقارئ/الممثل/المخرج/ فناني العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية الذي يفسر الحوار وبالتالي فإن المخرج المسرحي قد يرى حسب تفسيره حركة وإفعالا مختلفاً عن الذي يقرره النص"[3] ويضيف نديم قائلا:"الإرشادات المسرحية, أو ملاحظات الكاتب, تنطوي على نظم دلالية, تجلو صورة العرض المسرحي, حتى لو رفضها المخرج, أو وقف منها موقفا إنتقائيا, فهي مادة للتفكير ,معطى قابل للنقاش,إحتمال يفتح أُفق إحتمالات أُخرى, قد تلتقي مع هذا المعطى, وقد تفترق عنه"[4]

إذن الإرشادات المسرحية هي صورة لشكل العرض الذي يفترض أن يكون، وفقا لرؤية المؤلف، كما أنها تمثل نقطة إنطلاق للمخرج ليضع تصور يناسب رؤيته. إلا أن المخرج الانجليزي "كوردون كريج" رفض التعامل مع "الارشادات المسرحية" ؛ لأنه يعتبر ذلك تطفل من المؤلف على عمل المخرج. وهذا يدل على أن "الإرشادات" هي المؤلف الضمني أي الجوقة الغائبة.

د/ الإرشادات عبر تاريخ المسرح القديم والحديث :

شكل بناء خشبة المسرح اليوناني القديم, وأسلوب الأداء التمثيلي، وعدد المتفرجين، فرض على النص(الحوار الدرامي) أن يتضمن وصف للزمان والمكان الذي تدور فيه الاحداث، حتى يستطيع المشاهد

---

[1] / نفس المرجع ، ص212 .
[2] / سوفكليس ، مرجع سابق ، ص191 .
[3] / حازم شحاته, مرجع سابق, ص45 .
[4] / نديم معلا, لغة العرض المسرحي, ط1, الناشر المدي, دمشق, 2004, ص108
* انظر من نفس المبحث تحت عنوان(انواع الارشادات)

أن يحصل على صورة صوتية لفظية لما يدرك بالبصر, فتضمين الإرشادات داخل الحوار في النص الإغريقي جعل فصلها عن حوار الشخصيات صعبا؛ لأنها جزء من النسيج الدرامي, ومثال ذلك مسرحية "اوديب ملكا" عندما يخاطب اوديبوس شعبه: أي أبنائي, ايتها الذرية الناشئة..*

فمن خلال هذا المقطع تنقسم الإرشادات إلى :

1/ ارشادات خاصة بالاخراج وتنقسم إلى :

أ/ إرشادات خاصة بالاكسسوارات مثل: الاغصان, والشرائط .

ب/إرشادات خاصة بالاضاءة مثل: دخان .

ج/ إرشادات خاصة باوضاع الجسد مثل: تجثون .

2/ إرشادات خاصة بالفضاء المسرحي: المدينة .

3/ إرشادات خاصة بالشخصية : إرتفعت الأصوت والانين .

ولكن البداية الفعلية لظهور كلمة إرشادات" بالمفهوم الحديث كانت مع عصر النهضة الذي حاول رسم صور عن المكان "صار من الضرورة كتابة نص يوازي الحوار ويعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيات والمكان فزاد حجم الإرشادات الإخراجية وزادت أهميتها وعلى الاخص في نصوص الدراما في القرن الثامن عشر وفي نصوص المسرح الواقعي والطبيعي في القرن التاسع عشر"[1]. ومع تطور التكنولوجيا وظهور الواقعية والطبيعية, لم تعد للعبارات الوصفية (الإرشادات) وجود داخل الحوار المسرحي إذ حلت محلها تقنيات الاخراج" لقد كان الحوار في النص الكلاسيكي يقوم بوظيفة وصف المكان والحركة وزمن الأحداث وربما الإنفعال, ولكن مع اقتراب الجمهور من خشبة المسرح والدخول إلى الابنية المغلقة وتطور تكنولوجيا الاضاءة الصناعية مع التغير في فلسفة المسرح إلى الواقعية أصبحت تقنيات التمثيل والإخراج تقوم بذلك الدور الذي كان يقوم به الحوار في الكلاسيكية، بل تغير شكل النص وأصبح(النص المرافق)يحتل حيزا ملحوظا في فضاء النص"[2]

وفي بدايات القرن العشرين برز إتجاه في الكتابة المسرحية أكثر من إستخدام الإرشادات لدرجة أنها تعادل في بعض الأحيان الوصف في الرواية وأحيانا قد لا تجد فروقات "من جهة أُخرى, تغيرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية في المسرح الحديث فبرز إتجاه ضمن الكتابة المسرحية نحا نحو الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتى صارت تعادل الوصف في النص الروائي, ولدرجة صار يبدو معها أن

---

* انظر من نفس المبحث تحت عنوان(انواع الارشادات), ص65.

[1] / ماري الياس وحنان قصاب, مرجع سابق, ص24 .

[2] / حازم شحاته, مرجع سابق, ص13

* انظر ص65..

الحدود بدأت تمُحى بين الأجناس الأدبية. وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تشكل الإرشادات الإخراجية فيها الجزء الاكبر من النص كما في مسرحية "نهاية اللعب" لـ بيكت"[1].

يستخلص مما سبق، أن الإرشادات المسرحية هي مجموعة من التعليمات يكتبها المؤلف: جزء منها خاص بالممثل، تساعده على تحليل الشخصية، لمعرفة النواحي الإنفعالية والفضاءات التي يتحرك فيها،فهي سيناريو يحتوي على أدق التفاصيل.وتساعد أيضا المخرج والسينوغراف في التحليل واختيار العناصر التعبيرية المناسبة لتشكيل الصورة المشهدية، فهي مفيدة بإعتبارها مادة للتفكير تفتح أُفقا لإحتمالات أكثر، قد تلتقى مع تصور المخرج والسينوغراف أو تفترق، فلهما الحق في الاستغناء عنها.

اخيرا أن السّرد, والجوقة, والإرشادات هي عناصر تدخل في بناء العمل الروائي والدرامي معا، مع إختلاف مسمى الجوقة والإرشادات في العملين. فمثلا السرد هو العنصر الذي يميز الرواية عن الأنواع الأُخرى, إلا أن الدراما لا تخلو من سرد ولكنه يكون متضمنا في الحوار، وكثرة السرد في المسرح يضعف العمل. أما الجوقة في المسرح تقابل الراوي في الرواية، إذ يعد الراوي عنصر أساسي خاصة في الرواية الحديثة, بعد أن أُبعد المؤلف(الراوي العليم). أما الجوقة رغم إختفائها، إلا أن المسرح الحديث لم يستطيع الاستغناء عن وظيفتها لذلك عادت إلى المسرح بصورة مختلفة,: الشبح, الساحرات, الخادم, عناصرالإخراج... أما الإرشادات المسرحية تقابل الوصف في الرواية.

[1] / ماري الياس وحنان قصاب, مرجع سابق, ص25 .

الفصل الثالث: فن القصّ

المبحث الاول: القصة

المبحث الثاني: الرواية

المبحث الثالث: تقنيات السرد الروائي

المبحث الرابع: الزمان والمكان الروائيين

المبحث الاول

القصة

مدخل:

فكرة القصّ ليست حكراً على أُمة دون غيرها من الأُمم, فهو غريزة إنسانية, فالإنسان جُبل على تداول الأخبار والأحداث, لذا فالقصّ شديد الصلة بحياة الإنسان اليومية منذُ القدم؛ إذ لاتخلو حياة شعب من قصة, سواء كانت مكتوبة أو مرسومة أو مروية. ولكن إختلف مفهوم القصة عما كان, من خلال التقنية والوظيفة "فليس القصة الحديثة حكاية سرد حوادث معينة أو حياة شخص كيفما إتفق, ولكنها محددة بأُطر فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الأُخرى كالمسرحية والقصيدة الشعرية"[1].

كلمة "قصة" مفردة تتداخل مع أنواع أدبية وفنية كثيرة, فهناك من أعدها ضمن الأنواع الأدبية كالرواية، والقصة القصيرة, والقصة الطويلة, والرواية الصغيرة, والأُقصوصة، وآخر جعلها عنصر من عناصر السرد, باعتبار أنها توجد في الأدب والفنون: كالدراما بانواعها والتشكيل والنحت... وثالث اطلقها على كل أنواع السرد/القص, بمعنى, أن كل أنواع السرد يُسمى قصة.

سيقف الدارس في هذا الفصل عند كلمة "قصة" للوصول إلى إجابة محددة, وذلك بطرح السؤال التالي:هل القصة نوع أدبي مثل الرواية والقصة القصيرة؟ أم أنها عنصر يتخلل الأنواع الأدبية والفنية؟ أم أنها لفظ عام يطلق على جميع أنواع السرد؟ كما سيقف الدارس على معرفة العلاقة بين الدراما والرواية, وهذا يتطلب بالضرورة البحث عن جذور كل منهما. وبما أن الفصل الثاني دار حول جذور الدراما وعلاقتها بالأنواع الادبية، ففي هذا الفصل سيتم التركيز على جذور الرواية وعلاقتها بالدراما.

1/مفهوم القصّ والقصة :

توصل"هاشم ميرغني" في بحثه عن مفردة "قصة" في المعاجم اللغوية العربية, بأنها تزخر بمعاني كثيرة ومتنوعة لدرجة أن بعضها يتناقض, وبعضها يبتعد إلى حد ما عن المعنى الاصطلاحي، فمن تلك المعاني"القص بمعنى القطع, قص الشعر والصوف والظفر يقصه قصا وقصصه وقصاه على التحويل: قطعه, والقص(بالضم) من الفرس شعر الناحية.."[2] ورد في لسان العرب المحيط/مادة قصص: "تعني تتبع أثر الشيء, شيئا بعد شيء وإيراد الخبر ونقله للغير, وتعني أيضا الجملة من الكلام"[3] هذا المعنى اللغوي يتطابق مع مفهوم القصة.

---

[1]/شربيط احمد شربيط , تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 -1985, منشورات اتحاد الكتاب العرب, 1998, ص11

[2]/د.هاشم ميرغني ، مرجع سابق, ص37 .

[3]/ابن منظور, لسان العرب المحيط, اعداد وتصنيف يوسف خياط, دار العرب, بيروت , بدون تاريخ , مادة(قص).

وفي قاموس المحيط معاني كثيرة لكلمة "قص" يتفق مع ما ورد في لسان العرب,منها: "قص أثره قصا وقصصا تتبعه, والخبر أعلمه(فارتدا على اثارهما, قصصا) أي رجعا من الطريق الذي سلكاه"[1].

القص بمعنى تتبع الأثر ومأخوذ منها القصاص "ان "القصاص" مأخوذ من قص الأثر بمعنى تتبعه, فالقصاص (بكسر القاف) مصدر من المقاصاة, وهي المماثلة, أو فعال من قص الأثر أى تبعه والولي يتبع القاتل في فعله"[2].

وجاءت لفظة "قص" في دائرة المعارف بمعنى "تتبع وتقصي أخبار الناس وفعالهم شيئا بعد شيء, أوحادثة بعد حادثة"[3] وكذلك جاء بمعاني عديدة فـ"القص فعل القاص إذا قص القص– ويقال في رأسه قصة بمعني الجملة من الكلام.. والقصة: الخبر وهو القصص. والقصص: الخبر المقصوص. والقصة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث رويته على وجهه. والقص: البيان, وذلك مثل قوله تعالى في سورة يوسف آية3: (نحن نقص عليك آحسن القصص) أى نبين لك آحسن البيان. والقص بمعنى تتبع الأثر, وهومعني وثيق الصلة بأهم خصائص القص وهو السرد, يقال قصصت الشيء اذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء, ومنه قوله تعالى في سورة القصص آية 11(وقال لأخته قصيه)... أي ابتغي أثره"[4].

أما في اللغة الانجليزية فاشتقت لفظ قصة(story) من الأصل(historia) الذي يعني التاريخ (history)إذ يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أوحكاية أو مجموعة أخبار أوسلسلة من الوقائع[5].

خلاصة ما تقدم ان كلمة "قص" ذات معاني عديدة منها: تتبع الأثر, تتبع الشيء شيئا بعد شيء, وتتبع أخبار الناس وافعالهم وهذا اقرب إلى مفهوم القصة, وبمعنى الخبر ونقله للغير وبمعنى رؤى الكلام أو الحديث وبمعنى البيان, والجملة من الكلام.

البحث عن وجه العلاقة بين المعنى اللغوي لمفردة "قص" التي تعني الأثر والأخبار ونقل الخبر والبيان– كما ذكر سابقا - وبين مفردة قصة التي أصبحت تعني الحكاية أو الخبر عن القوم، توصل "العقاد" إلى الربط بين المعنيين قائلا: "القصص في اللغة هو تتبع الأثر لمعرفة المكان الذي نزل به اصحابه أو سلكوه, ومن هنا قيل للحكاية عن القوم أنها قصة لأن من يحكي عنهم يتتبع أثرهم ليعرف خبرهم, فهو يقص سيرتهم في الزمان, كما تقص السير في المواقع والجهات"[6] ويدلل على ذلك بان المعنيين قد وردا في سورة الكهف, قال تعالى: (فارتداعلى اثارهما قصصا) بمعنى تتبع الأثر لمعرفة

---

[1]/الفيروز ايادي مجد الدين محمد بن يعقوب, القاموس المحيط, ط2, شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي, مصر, 1952, مادة(قص).
[2]/د.هاشم ميرغني, مرجع سابق, ص37 .
[3]/فؤاد افرام البستاني, دائرة المعارف, بيروت, 1969, مادة (قص) .
[4]/د.هاشم ميرغني ، مرجع سابق, ص38.
[5]/د.شاكر عبد الحليم , الاسس النفسية للابداع الادبي في القصة القصيرة خاصة , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , 2007م , ص23 .
[6]/ د.هاشم ميرغني ، مرجع سابق, ص40 .

الطريق. وفي قوله تعالى: (نحن قص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية امنوا بربهم وزدناهم هدى).

إذن القصة كفن أدبي يمكن تعريفها بأنها "تركيبا معينا تتحرك خلاله الشخصيات وتنمو الحوادث وتترابط العناصر القصصية على خطة مقصودة, وتدبير محكم من خارج القصة نفسها بقصد من القاص وتدبيره ووعيه"[1].

ونسبة لتداخل مفهوم القصة مع الأنواع الأدبية الأُخرى، التي جعلت منها نوعاً أدبياً مرة، وعنصر من العناصر مرة أُخرى، ولفظاً عاماً يطلق على كل أنواع السرد مرة ثالثة، جعلت من الصعبة إيجاد تعريف محدد لها، حتي قال عنها "رولان بارت": "وإنها(القصة) لحاضرة في الأُسطورة, والخرافة، وحكايا الحيوان, والحكاية, والقصة القصيرة, والملحمة, والتاريخ, والتراجيديا, والمأساة, والكوميديا, والمسرح الايمائي, والصورة الملونة...وأن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا, في كل الأزمنة, وفي كل الأمكنة, وفي كل المجتمعات وانها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه. فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر, ولا في أي مكان من غير قصة, فلكل الطبقات, ولكل المجموعات البشرية قصصها"[2] فالقصة عند بارت عنصر من العناصر تدخل في بنية النوع الأدبي أوالفني, كما أنها نوع أدبي قائم بذاته، بدليل أنه لايوجد شعب دون قصة.

أّما "جيرار جينيت" فقد أعد القصة عنصر من عناصر العمل الأدبي, وحددها في ثلاث معاني هي:

أ/ القصة تعني المضمون السردي.

ب/ القصة تعني الملفوظ السردي.

ج/ القصة تعني الحدث.

فهذه المعاني لا تدل على نوع فني إبداعي إسمه "قصة" ولكنها تعني"عناصر تقنية يمكن أن تقع في أي إبداع قصصي مثلا لتتجاوز بذلك حدود النوع إلى حدود التقنية في الجنس الأدبي"[3].

أّما المعجم الوسيط فقد أعد القصة بأنها نوعاً أدبياً قائم بذاته "حكاية مكتوبة طويلة تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معا, وتبنى على قواعد معينة من الفن الأدبي"[4]

وكذلك يرى "جبور عبدالنور" أن القصة ما هي إلا نوع أدبي مثل الرواية والقصة القصيرة فهي "أُحدوثه شائقة, مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة"[5].

إنقسمت الاراء حول مفهوم القصة ولكن يرى "هاشم ميرغني" أن هناك موقفين ينظرا إلى القصة

---

[1]/حسب الله الحاج يوسف, نشؤ القص السيكولوجية ., مجلة الخرطوم , العدد الثاني عشر - السنة الرابعة , سبتمبر 1969م,ص11.

[2]/رولان بارت, مدخل الي التحليل البنيوي للقصص, د. منذر عياشي, ط2, مركز الانماء الحضاري, 2002م , ص25.

[3]/د.عزت محمد جاد , نظرية المصطلح النقدي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , 2002م , ص386

[4]/المعجم الوسيط , مادة (قص) :768 .

[5]/جبور عبدالنور ، المعجم الادبي, دار العلم للملايين, بيروت , 1979, مادة (قص) .

في الخطاب النقدي:

أ/الموقف الذي ينظر إلى القصة باعتبارها جنسا سرديا, ويضعها بين الرواية والقصة القصيرة.

ب/ الموقف الذي ينظر إلى القصة باعتبارها لفظا عاما تندرج تحته كل الأجناس السردية .

والدليل على ذلك يعرف المعجم المفصل القصة بأنها " لون من الوان الأدب القصصي الذي يروي الأخبارعلى أنواعها, ويعرض الأحداث, وينقل المآثر, ويسوق الحكايات والنوادر, وينسج الاساطير والخرافات طلبا للمتعة والفائدة"[1]. هذا المفهوم يضع القصة ضمن الأنواع الادبية .

أما في معجم الاصطلاح الأدبي فإنها لم تستقر بعد على مدلول محدد "فهي تستعمل أحيانا للدلالة على مشتملات الفن القصصي بعامة, من رواية, واقصوصة, ونادرة, وهي في أحيان تستخدم للدلالة على نوع من الفن القصصي, لا يطول ليبلغ حد الرواية, ولا يقصر ليقف عند حد الاقصوصة "[2].

خلاصة ما تقدم هناك ثلاثة مواقف تتعامل مع كلمة قصة هي:

أ/القصة احدى الأنواع الادبية .

ب/القصة مفهوم عام يشمل جميع السرديات .

ج/ القصة عنصر من عناصر العمل الادبي أو الفني.

ولكن القصة كنوع أدبي قائم بذاته لم يتم التوصل بعد إلى تعريف محدد لها. فعندما سُئل القديس "اوغسطين" عن تعريف الزمن قال: "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علّي أحد هذا السؤال فأني أعرف. وعندما يُطرح علّي فأني انذاك لا أعرف شيئا"[3] هذا بالضبط ما فعله المهتمين بالقصة, إذ يرون أن تعريف القصة ليس بالأمر السهل. ولكن رغم ذلك قدمت العديد من التعريفات. فمثلا يعرفها "هلال"بأنها: "تجربة إنسانية, أو قيمة, يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة, تتمثل فيه دراسة إنسانية للحوادث النفسية في مجتمع محدد, وفي بيئة خاصة, وتتكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق إلى نحو يبررها (ويحولها), وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر بها"[4].

أما "علي عبدالخالق" فيعرف القصة بأنها "سرد لحوادث ووقائع أو لجزء منها متصل بماضي جماعة من الناس, أوفرد بذاته سردا منظما أوغير منظم معتمدا على ابراز الحقائق أو مصورا لخيال, أو فيه مزج للامرين معا متضمنا لقواعد فنية, ولعناصر الحدث والشخصية والفكرة والحبكة والبيئة والأسلوب, كما يراد به وصف دقيق لسلوك شخص أو اشخاص وصفا منظما أوغير منظم حقيقة أو خيالا"[5].

---

[1]/ د. هاشم ميرغني ، مرجع سابق ،ص45

[2]/نفس المرجع , نفس الصفحة .

[3]/سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء—المغرب ، 2005 ، ص61 .

[4]/ د.علي عبد الخالق , الفن القصصي : طبيعته, عناصره, مصادره الاولية, دار قطري الفجارة , الدوحة, 1987م, ص88 .

[5]/ نفس المرجع , نفس الصفحة .

هذان التعريفان –عن القصة– يمكن أن ينطبقا على الرواية أو القصة القصيرة، لذلك لم يُعد النقد المعاصر القصة نوعا أدبيا مستقلا، بل اعتبرها عنصر من عناصر التقنية السردية، فبالتالي تحددت الانواع الادبية في الرواية والقصة القصيرة فقط. كيف تم ذلك؟

2/ الأنواع القصصية:

اختلفت الاراء حول تحديد الأنواع القصصية, إذ ثمة فروق فنية تميز كل لون:شكلا ومضموناً فـ"عزالدين اسماعيل" حددها في خمس هي:الرواية, والقصة, والقصة القصيرة, الأقصوصة، والقصصية. وللتفريق بين الرواية والقصة قال:أن الرواية أكبر حجما, وتهتم بتصوير الوقائع والبطولية الخيالية "والرواية(romance)هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم, وهي ترتبط بالنزعة الرومانتيكية والفرار (escaping) من الواقع, وتصوير البطولية الخيالية. وفيها تكون الأهمية للوقائع"[1]. هذا المفهوم اقرب إلى رواية العصور الوسطى(الرومانس)منه إلى مفهوم الرواية الحديثة, إذ ركز على البطولة الخارقة وهي من سمات الملحمة القديمة التي ورثها "الرومانس" أما تحديده للرواية بكبر حجمها ليس تصنيفا فنيا.

أما محمود ذهني" حددها في: الرواية, والقصة, والقصة القصيرة, والاقصوصة واستند في ذلك على التصنيف الامريكي"الذي إعتمد الأرقام وحصر الرواية في أكثر من أربعين ألف كلمة, أو أكثر من مائتين وخمسين صفحة, وتوالى ذلك بنسب مختلفة مع القصة من مائة وثلاثين إلى مائة وخمسين صفحة، والقصة القصيرة من عشرين إلى ثلاثين صفحة, والاقصوصة من أربع إلى سبع صفحات"[2].

هذا التصنيف أيضا لا يقوم على أسس فنية, إذ ركز على الكم، مما يعني إنها طريقة غير دقيقة لتحديد وتصنيف الأنواع الأدبية , فالحكم على العمل الفني يفترض أن يكون من خلال طبيعته والعناصر الداخلة في بنائه والموضوع المتناول وكيفة معالجته إذ "ليس القصر والطول هو المحك في القصة القصيرة, إنما طبيعتها الخاصة, والأمر نفسه, في الرواية, فهي رواية ببنيتها لا بحجمها, فيمكن أن تكون في مائة صفحة من القطع الصغيرة, كما نجد عند "غابريل غاريثا ماركيز" في روايته "ليس لدى الكونيل من يكاتبه" كما يمكن لها أن تمتد لمئات الصفحات كما نجد عند نجيب محفوظ في الثلاثية"[3].

اعتمد "عماد حاتم" عند تعريفه للقصة على المقارنة بينها وبين القصة القصيرة والرواية، وبذلك حدد الانواع القصصية في ثلاثة، استنادا على الحجم أيضا "اما القصة (novelette) فهي أكبر من القصة القصيرة، والحدث فيها أكبر والمسرح أوسع مدى وعدد الأبطال أكبر وهي مرحلة بين القصة

---

[1]/عزالدين اسماعيل ، مرجع سابق ، ص199 .
[2]/د.عزت محمد جاد , مرجع سابق, ص381 .
[3]/ د.هاشم ميرغني , مرجع سابق, ص46 .

القصيرة والرواية. فهي تمتاز على القصة القصيرة بإتساعها وتلونها، لكنها تقل عن الرواية من ناحية تعقد الشخصيات والأحداث الحياتية"[1].

بعض النقاد الامريكان إعتمدوا في تصنيفهم للقصة على مدة وقوع الحدث، وبذلك حددوا الأنواع القصصية في إثنين: الرواية والقصة القصيرة "إن القصة التي تقع أحداثها في فترة زمنية طويلة "شهر أو سنوات"أوعلى فترات زمنية متقطعة تكون"رواية" أما التي تنتظم أحداثها فترة زمنية قصيرة أو وحدة زمنية واحدة فهي "قصة قصيرة", وأهملوا بذلك القصة والاقصوصة"[2].

تبنت الواقعية الاشتراكية التصنيف الأمريكي للقصة، ولكنها كانت أكثر دقةً وفنيةً في التفريق بينهما فمثلا, تتميز الرواية بتعدد الأحداث والزمن, حيث تعالج الأحداث في فترات زمنية قد تطول لسنوات وعقود, أما القصة القصيرة تتميز بوحدة الحدث ومعالجته في فترة زمنية واحدة."فالنوع الاول(الرواية) إذ تناولت القصة قطاعا طوليا من الحياة, أي تتابعت فيها أحداث كثيرة على فترات زمنية متباعدة أو متعاقبة, أما القصة القصيرة فهي تتناول قطاعا عرضيا من الحياة وتقف عنده فترة زمنية واحدة لتصور ما جرى فيها من حدث أو أحداث مترابطة"[3].

وكذلك إعتمد النقاد الانجليز "الرواية والقصة القصيرة" أنواع أدبية, ولكنهم فرقوا بينهما بعدد الأحداث التي يتناولها كل نوع, فالقصة القصيرة تهتم "بتناول حدث واحد مفرد, أي تعتمد على مؤثر قصصي واحد سواء أكان عاما أو خاصا, أما الرواية فهي تعنى بتعدد الأحداث وإختلافها وتشابكها لتشمل إلى جانب الموضوع الرئيسي مواضع أُخرى ثانوية بشرط أن تنتهي إلى خاتمة موحدة تفترض وجود علاقة بينها وبين الموضوع الرئيسي"[4].

إتخذ النقاد الفرنسيين منحنى مختلف في تصنيفهم, إذ إعتمدوا على التجربة الإبداعية، فمثلا, إذا كانت تجربة فردية أي شخص واحد تدور حوله الأحداث أو يحركها، والشخصيات الأُخرى أو الاشياء إذا وجدت تصبح بالنسبة له ظلال، فهذه التجربة تنتج قصة قصيرة, أما إذا كانت التجربة تضم شخصيات عديدة وعلاقات معقدة وخبرات مختلفة وفقا لخطة مرسومة تتداخل أو تتضارب فيها الرؤى والمصالح فهذا يُنشِيء رواية "فاذا ماكانت تجربة فردية ذات دفقة شعورية واحدة فإنها تنتج قصة قصيرة بينما إذا كانت سلسلة من الإنفعالات الشعورية التي تشمل أكثر من تجربة يربطها رابط فانها تنتج رواية"[5]. وهذا التصنيف أيضا لم يسلم من النقد باعتبار أنه يمكن أن يكون معيارا عاما لتقييم أي عمل إبداعي.

---

[1]/ د.عماد حاتم ، مدخل الي تاريخ الادابالاروبية ،الدارالعربية للكتاب ، ليبيا—تونس ،1979 ، ص29 .
[2]/ د.عزت محمد جاد , مرجع سابق ، ص381 .
[3]/ نفس المرجع , ص382 .
[4]/ نفس المرجع , نفس الصفحة .
[5]/نفس المرجع , نفس الصفحة

إذن السائد الان على مستوى الإنتاج الإبداعي والدراسات النقدية هو القصة القصيرة والرواية، لذلك سيحاول الدارس أن يقدم تعريف للقصة القصيرة كمدخل لدراسة الرواية ولمعرفة الفوارق بينهما.

3/ القصة القصيرة: short story:

تعتبر القصة القصيرة حديثة الظهور، مقارنة بالرواية التي تمتد جذورها إلى الملحمة القديمة, إذ لم يتبلور شكلها الفني إلا في القرن التاسع عشر، على يد الكاتب الروسي (جوجول 1809-1852) والكاتب الفرنسي (ادجار الآن بو 1809-1849).

يُرجع النقاد أُصول القصة القصيرة إلى النماذج القصصية الأولى التي ظهرت في القرن الرابع عشر بعنوان (الديكاميرون) للكاتب الايطالي(بوكاشيو جوفاني 1313-1375) "فقد كان يروي خبرا ثم يشرع في تفصيله إلى أن يشد إنتباه القارىءأو السامع إليه. وبعده صار الكُتاب يركزون أهتمامهم على واقعة مثيرة إلى أن ينهو قصصهم بحالة واحدة من الحالات الثلاث: الموت أو الفراق أو الزواج"[1].

ظلت هذه العناصر=الموت, الفراق, الزواج– تمثل ملامح القصة القصيرة, إلى أن جاء الكاتب الفرنسي (غي دي موبسان1850-1893) وأعطى مفهوما مغايرا, وبذلك أُعتبر رائد "القصة القصيرة" إبداعا وتنظيرا, وترجع أسباب تفوقه إلى "إيمانه الشديد بالواقعية الجديدة التي ترى أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة, وأن دور القصة يقتصر على تصوير حدث, من دون الإهتمام بما قبله أو بعده, وهذا هو الشكل الذي إستقرت القصة القصيرة عليه"[2]. وأن "غي دي موبسان" أحد اؤلئك الكتاب الذين تأثروا بالدراما، وفي تعريفه للقصة القصيرة قال إنها "تصوير حدث معين لا يهتم الكاتب بما قبله أو بعده, وهي تتبني على حد أوحد له أثر أو معنى كُلي تتصل فيه أجزاؤه، ويكون له بداية ووسط ونهاية, ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصية أوشخوصه, ويجب أن يفضي إلى معنى أو يشكل موقفا تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها, وهذه النهاية تكتسب أهمية خاصة ويقول عليها "لحظة التنوير" والقصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزائته"[3].

إذن فوحدة الحدث والإهتمام باللحظة الآنية هوالشكل الذي اعطاه "موبسان" للقصة القصيرة.

أّما القصة القصيرة عند "ادجار الآن بو" قائمة على قانون الوحدات الثلاث التي تبناها المسرح الفرنسي الكلاسيكي فوصفها بأنها "تمثل حدثا واحدا في وقت واحد, وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"[4].

---

[1]/شربيط احمد شربيط, مرجع سابق, ص 17.
[2]/نفس المرجع , نفس الصفحة .
[3]/د.عزت محمد جاد , مرجع سابق , ص384 .
[4]/ عز الدين اسماعيل مرجع سابق , ص200

وإذا كان "ادجار آلآن بو" ربط القصة القصيرة بقانون المسرح الارسطي, نجد أن"أحمد يوسف" قد ربطها بالشعر قائلا: "بأنها أقرب الفنون إلى الشعر لإعتمادها على تصوير لمحة دالة في الزمان والمكان ومن شأن هذا التصوير التركيز في البناء والتكثيف في الدلالة.. ومن هنا لا ننتظر من كاتب القصة القصيرة أن يقدم الشخصية بإبعادها المعروفة في الفن الدرامي, بل ننتظر منه دائما أن يقدمها متفاعلة مع زمانها ومكانها"[1].

ذهب ياسين نصير في نفس الإتجاه قائلا: "ان القصة القصيرة هي قياس لحظات شعورية مركزة في موضوع ما, ومن خلال عدة شخصيات تشترك فعليا والى النهاية في بناء القصة. فالموقف الذي تحدده القصة القصيرة هو وحدة متكاملة تتم بعد صهر العديد من المواقف التي حدثت في الزمن الماضي وبدون أن تردد في القصة عندئذ تتبلور في ذات البطل في اللحظة التي يقرر منها القيام بعمل"[2]

ميز"عزت محمد جاد" القصة القصيرة عن الرواية قائلا : بان القصة القصيرة تعتمد على شكل مغاير تماما للرواية ويخضع لمعيار يراعي عامل الطول والزمن والأحداث, وهي تقوم بدرجة ما على إعتماد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد, وتلقي بثقلها إلى النهاية, ويتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة لكي تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها, وهي أساسا تشير إلى حبكة تفترض أن تقوم على شرطين, صغر الحجم, وتأثيرها على النهاية, وهذان الشرطان يؤديان بالضرورة إلى شيء متميز تماما عن "الرواية" من حيث الهدف والوسيلة, أنها تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الواحد, أو الرحلة إلى قمة الجبل لتحقيق رؤية شاملة من أعلى, انها البؤرة التي ترتكز فيها كثافة التجربة أوالفكرة أوالحدث, مشدودة على وتر حسي قوي للإنتقال من نقطة إلى أُخرى أو من موقف إلى آخر[3]. ولكن من أشهر التعريفات عن القصة القصيرة كما يرى "عزالدين ميرغني" هو تعريف الكاتب الايرلندي"فرانك اوكوتور" وهو نفسه كاتب قصة قصيرة قال: "ليست القصة القصيرة قصيرة لأنها صغيرة الحجم, وانما هي كذلك لأنها عولجت علاجا خاصا, أنها تناولت موضوعها على أساس رأسي لا أفقي, وفجرت طاقات الموقف الواحد, بالتركيز على نقاط التحول فيه فالذي يقف على منحنى الطريق يتاح له أن يرى الطريق كله, والذي يفجر نقاط التحول في الموقف يتاح له أن يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة, ماثلة للعيان"[4].

---

[1]/د.خليل لبراهيم ابو ذياب, دراسات في فن القصص , بدون تاريخ, ص15

[2]/احمد الطيب عبد المكرم , القصة القصيرة وجدوى المحتوى الفكري, مجلة الشباب والرياضة, السنة الثامنة , الجمعة 20ربيع الثاني 1400ه الموافق 7 مارس ا1980م, ص36

[3]/د.عزت محمد جاد , مرجع سابق , ص389 .

[4]/عزالدين ميرغني, القصة القصيرة جدا بين الخطاب السياسي والخطاب الابداعي, جريدة الحياة , العدد 1566, الاحد 11رمضان 1428ه الموافق 2007/9/22م .

هكذا تعددت وتنوعت المفاهيم عن "القصة القصيرة" ما بين الطول والقصر, ووحدة الحدث والزمن، وكل هذا التعدد والتنوع نتيجة طبيعية لفن متجدد بتجدد الحياة وتبدل الظروف ولكن يمكن تقديم خلاصة للقصة القصيرة بانها تتناول حدث واحد أو لمحة خاطفة من حياة إنسان لها دلالة نفسية وفكرية في زمان ومكان محددين يلتقطهما القاص ويقوم برصد تطور الأحداث وما يعتمل داخل الشخصية حتى تبلغ مرحلة الذروة ثم تأتي لحظة التنوير أو الحل وهوغاية القصة القصيرة .

واخيرا يمكن القول أن هناك رؤية متفق عليها لتصنيف الأنواع القصصية إذ تم التركيز على إثنين هما: الرواية والقصة القصيرة, فهما الأكثر تداولا, ولكن بينهما فروقات ليس في الطول أو القصر فقط وإنما فروقات جوهرية تتمثل في الموضوع المتناول وطرق السرد وبناء الحدث الذي يحتاج إلى مساحة أقل في القصة القصيرة رغم أنها يمكن أن تجتاز بالقارىء فترة زمنية طويلة في عرضها للأحداث ولكن الفرق الأساسي يكمن في طريقة العرض فكاتب القصة القصيرة يتجاوز ما هو يومي وينتقل إلى الموضوع مباشرة مما يعني أنه يستخدم التركيز والتكثيف وبذلك يتجاوز فترة من الزمن قد تطول. وما قيل عن تكثيف الزمن في القصة القصيرة ينطبق على الشخصيات؛ فعدد شخصياتها أقل ما يمكن, عكس الرواية التي تكثُر فيها الشخصيات وأحيانا تمتد إلى أجيال, لذلك فضيق الزمن في القصة القصيرة لا يساعد على تصوير أكبر عدد من الشحخصيات.

المبحث الثاني

الرواية

1/ مفهوم الرواية :

ليس من السهل إيجاد تعريف محدد للرواية, فهي مثل القصة القصيرة, لم تستقر على شكل محدد, فهي لا تزال في مراحل التكوين وقال في ذلك باختين: "فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لايزال في

طور التكوين, والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد, إن القوى الفاعلة في صيرورة هذا التطور هي أمام أعيننا ولكن بنية هذا النوع الأدبي لاتزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقر بشكل نهائي ولا نستطيع التكهن بجميع إمكانيات تشكله الراهنة"[1].

يؤكد "عبد الملك مرتاض" في كتابه "نظرية الرواية" ما ذهب إليه "باختين" من صعوبة إيجاد شكل معين وتعريف محدد للرواية "تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه, وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارىء تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأُخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة... وذلك على أساس أن الرواية الجديدة أو المعاصرة بوجه عام لا تلقى أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأُسطورية والملحمية جميعا"[2].

ورغم ما تقدم يمكن إيراد بعض التعاريف, يقول هليدين: "بإمكاننا توفير كثير من العناء على أنفسنا إذا قلنا أن الرواية نثر سردي تخييلي ذو طول معين مما يسمح بمقدار عظيم من التنويع بين الروايات"[3]

أما "بيير شارتيه" يرى أن المعاجم ودوائر المعارف تقتصر في تعريفها للرواية على العموميات فعلى سبيل المثال يعرفها "فيرتيير" بإنها "كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية". والأكاديمية الفرنسية تعرفها بأنها "مغامرات الحب والحرب العجائبية".ويقول جوكور أنها: "حكايات تخيلية لمختلف المغامرات الخارقة والممكنة في حياة الناس"[4].

وهناك من حاول تعريفها باجراء مقارنة بينها والقصة القصيرة، فذكر أن "الرواية عالم متكامل قابل للامتداد والاستطراد, والتفصيل في كل مكوناته الخاصة بالأحداث والشخصيات وغيرها، أما كاتب القصة القصيرة قد يتعامل مع لحظة أو فكرة أو إنطباع, إحساس أو موقف أو زاوية من زوايا الحياة"[5]. ففي هذا التعريف مساحة أكبر لحركة الشخصيات والأحداث, وبناء على هذا يقول "الغمري": "فالرواية مؤلف يسرد في صورة شاملة ومتعددة الجوانب, قصة حياة شخصية أو عدة شخصيات متشابكة, والرواية توضح تطور حياة هذه الشخصية أو الشخصيات في تفاعلها المتبادل بدائرة الحياة المعقدة الممتدة, وفي هذا تختلف الرواية عن القصة القصيرة التي تتناول عادة تصوير لقطة من حياة الشخصية أو حادث مر بها

---

[1]/د. مصطفى محمد احمد الصاوي , الرواية العربية في السودان 1948-1997م, مجلة كتابات سودانية , العدد الثالث عشر , مركز الدراسات السودانية , الخرطوم / القاهرة , سبتمبر 2000,ص28 .

[2]/احمد عبد المكرم , مساهمة اولى في فتح مغاليق العالم الروائي لابراهيم اسحق , مجلة كتابات سودانية , العدد الثاني والعشرون , مركز الدراسات السودانية , الخرطوم /القاهرة, ديسمبر 2002,ص98 .

[3]/د. مصطفى محمد احمد الصاوي , الرواية العربية في السودان 1948-1997, مرجع سابق, ص28 .

[4]/بيير شارتيه ، مدخل الي نظريات الرواية , ت عبد الكبير الشرقاوي , ط1, دار توبقال للنشر, باغدير- الدار البيضاء –المغرب, 2002, ص9 .

[5]/د.شاكر عبد الحميد , التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني, سلسلة عالم المعرفة 269, المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت, مارس 2002,ص316

في حيز زمني محدد, فالرواية تسمح–على خلاف الأنواع النثرية الأُخرى في الأدب- بالتصوير المتسع للعالم الداخلي للشخصية وأيضا لحياتها الخارجية وبيئتها ومعيشتها. ولأن الرواية تستطيع أن تمزج بين مختلف وجهات النظر ووسائل التصوير المتنوعة من جهة, وبين تصوير الجوانب السامية والعادية للحياة من جهة أُخرى أصبحت لذلك أكثر أشكال الفن الأدبي تصويرا للمراحل التاريخية الإنسانية وللتطورات الأخلاقية والفكرية بها"[1].

يرى "مصطفى الصاوي" أن الباحث "جمال شحيد"قدم تعريفاً للرواية إلى حد ما أشمل، إذ يقول: أن الرواية "رؤية للعالم والحياة من خلال مجموعة من الأحداث تمتد في فسحة مكانية واسعة ومجموعة من الشخصيات يتحركون في الزمان ويعيشون زمنا خاصا بهم, وهي تسعى لخلق واقع جديد قد يحاذي الواقع المرئي المعاش وقد يبتعد عنه إلا أنه ليس نسخة منه على أي حال"[2].

2/ نشأة الرواية القديمة:

يرى المهتمين بالأدب إن البحث عن بدايات أو تاريخ محدد لنشأة الرواية القديمة أمرٌ في غاية الصعوبة والمبالغة؛ وذلك لأن التاريخ البعيد لم يكن مؤهلاً للتوثيق, وما وجد من وثائق لا يعطي إجابة شافية وقاطعة عن تلك البدايات, لذلك إنفتح باب التأويل والإجتهادات, فكانت أولى هذه المحاولات:

أ/ ترى أن بدايات الرواية بدأت مع رحلة الصيد- وهذا التأويل يشبه ما أورده شلدون تشيني في كتابه "المسرح في ثلاثة الف سنة" عندما تحدث عن البدايات الأولى للدراما إذ يعيد الصيادون ما فعلوه في رحلتهم عن طريق التشخيص- "فربما تكون الرواية بدأت في رحلة الصيد, فعندما يعود الصيادون يعقدون حلقات حول نار تُضيء الليل, ويروون ما جرى معهم في رحلة الصيد"[3].وعند عبارة "يروون ما جرى معهم" يرى حنا عبود أن هناك فرق بين ما "جرى" وما "يسمعه" الملتفون حول الراوي, فالراوي أدخل خياله ليخلق عنصر الدهشة وجذب المستمعين المتشوقين لمعرفة ما لا يعرفونه, ولكن اذا عرفوا ما سيقوله لهم إنقضوا عليه وأكلوه, ومع ذلك يمكن أن يعفو عنه لسبب بسيط أنهم يريدون أن يستمعوا إليه في الليلة التالية, وإذا فشل قتلوه. إذن لعب خيال الراوي(الصياد)دوراً كبيراً بإضفى صورة جمالية لواقع ربما يكون مؤلما, وبذلك أحداث نقله نوعية, من واقع حقيقي يعيشه السامع, إلى واقع متخيل يشبع فيه أحلامه وأشواقه وتطلعاته "... من الفرق بين واقع الصيد وصورة الصيد كما يقدمها الصياد, إنبثق فن خيالي هو فن جعل المألوف يبدو غريبا, حفاظا على دهشة المستمعين, أو حفاظا على رأس الراوي... هذا الخيال

---

[1]/د.مكارمالغمري , الرواية الروسية في القرن التاسع عشر,عالم المعرفة 40, المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت, ابريل – نيسان1981 ، ص11-12 .

[2]/د. مصطفى محمد احمد الصاوي , الرواية العربية في السودان 1948-1997, مرجع سابق, ص28 .

[3]/حنا عبود , من تاريخ الرواية , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2002 , ص5 .

مازال قائما.. فصياد اليوم يروي بالطريقة ذاتها التي كان يروي بها سلفه منذ ألاف السنين, سوى أنه يغالي ويبالغ من دون أن يخشى على رأسه"[1].

ب/أّما وجهة النظر الثانية, ترى أن الرواية القديمة بدأت مع اسمار الملوك والأُمراء, فالراوي(السامر) يروي للملك وحاشيته تاريخ أُمته والأُمم الأُخرى, بطريقة آخاذة ومدهشة آسر لها الملوك, ومنذ ذلك التاريخ, بدأ الربط بين الرواية والتاريخ حتى ولو تناولت الرواية الحياة العادية فتجد فيها شيئا من التاريخ(chronicle) أي تسلسل الأحداث "فمن المعروف أن تاريخ الملحمة "أوالرواية بالشعر" وما تفرع عنها كفن الرومانس في العصور الوسطى إقترن ببلاط الملوك والأُمراء وبحياة الأشراف والأبطال"[2].

ج/أن الرواية نشاة في زمن الحروب ف"ربما تكون الرواية قد نشأة مع نشأة الحروب. فمهمة الراوي تعزيز أواصر القبيلة, فيجعل الإنتصار شيئا معجزا حققته القبيلة وهو ما تعجز عنه القبائل الأُخرى"[3].

إذن تتلخص تلك التأويلات في: أن الرواية أما إنها خرجت من رحم رحلة الصيد أو إنها خلاصة أسمار الملوك والأُمراء أو نشأة في زمن الحروب. ويلاحظ تتطابق نشأة الرواية القديمة مع مفهوم الملحمة، فكلاهما يحكي عن الملوك والأُمراء والأبطال، مما يعني أنهما ليس جنسين مختلفين.

3/ الرواية في عصر النهضة:

تعتبر الرواية بشكلها الحالي احدى فنون الأدب الحديث, ظهرت في فترة متأخرة إذ سبقتها بعض رومنسات العصور الوسطى التي كانت تقوم بتلخيص أساطير اليونان والرومان القديمة في صورة معاجم وكتب, مثال ذلك "حكايات بابريوس"(pavriufabulas) وأعمال بوكاشيو مثل "أنساب الآلهة", وتعد هذه الأعمال البداية لفن الرواية الحديثة, وكانت تسمى فن النوفلو"nouvelle" "أن اقدم نماذج للرواية لم تظهر في العالم الحديث إلا في القرن السادس عشر أو في نصفه الثاني على وجه التحديد, وبالطبع لا سبيل إلى تجاهل أعمال بوكاشيو, مثل الديكاميرون أي القصص العشر وأعمال باندييللو وغيرهما من الكتاب الايطاليين الذين تخصصوا في فن الرواية في العصور الوسطى وفي أعقاب عصر النهضة الاوروبية"[4].

ولكن يرى "لويس عوض" أن أعمال "بوكاشيو" و "باندييللو" يمكن أن تكون الينبوع الطبيعي الذي نبعت منه القصة القصيرة, أّما الرواية بمعناها الحديث " فوشائجها الطبيعية في الملحمة, لأن الملحمة بناء فني ضخم ومعقد قائم على السرد. وهذا هو الأصل في الرواية بالمعنى الحديث"[5].

---

[1]/نفس المرجع ، ص6 .
[2]/الان روب جرييه, نحو رواية جديدة , ت مصطفى ابراهيم مصطفى, دار المعارف بمصر, القاهرة , بدون تاريخ , ص7 .
[3]/حنا عبود , مرجع سابق, ص7 .
[4]/الان روب جرييه , مرجع سابق, ص5 .
[5]/ نفس المرجع , نفس مالصفحة

يؤكد مدحت الجيار ما ذهب إليه "جرييه" بأن الرواية وشائجها في الملحمة والسيرة. فهي كنوع أدبي "تمتد صلته بما يسبقه من الأنواع الأدبية الأخرى, مثل الملحمة والسيرة والحكاية. فهي سرد خاص نشأ بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الأوربي. ولذلك تحمل خصائص تحديثية من النوع السابق لها, إذ تأخذ منه خصائص السرد العامة كوجود حدث, يحققه إنسان في زمان ومكان محددين"[1]

خلاصة ما تقدم يمكن القول: أن الرواية هي الإبنة الطبيعية للملحمة, مما يعني أن عناصرها هي عناصر ملحمية, ولكن عبر تقنيات تخص فن الرواية, وهذا يقود إلى وجود علاقة بين الرواية والدراما, بإعتبار أن الدراما أخذت الكثير من الملحمة ولكن بوجهة نظر درامية.

4/ الرواية الحديثة:

بدأت ارهاصات الرواية الحديثة في القرن السادس عشر بإتخاذها اتجاهين مختلفين هما:

أ/إتجاه البيكارسيك picaresque: ونموذجه الكامل "دون كيشوت" لـ "سيرفانتيس" وهي عبارة عن باروديا مباشرة أو"تقليد هزليا" لروح الملحمة حيث تجد البناء الفني المعقد يدور حول مغامرات بطل كبير الحجم هو "دون كيشوت" ومغامرات مَنْ أحاطوا به من نساء ورجال. فتدور الرواية حول "فارس شيخ ساءه ما يسود المجتمع من ظلم واستبداد فهب للنضال في سبيل إحقاق الحق والعدالة. وفيه سخرية من نظام الفرسان وأدب الفرسان الذي إنتهى عهده فالحياة دوما تقدم الجديد"[2].

تعتبر رواية "دون كيشوت" نموذج للأدب الأسباني وأن الكتاب ساروا على نهجها وعلى التقاليد التي وضعها "سيرفانتيس"، ولذلك تجد رواية(روبن سان كروزو) لدانيل ديفو(Defoe) مثال لذلك، فهي ذات مغزى خطير في تاريخ الرواية لأنها تصور بطولة رجل من أسرة بسيطة انطوت نفسها على حب المغامرة فخرج طالبا الأسفار في البحر. ثم وجد نفسه في مأزق وحيدا على جزيرة مهجورة, وكانت مشكلته أن يحل مشاكل الإنسان, لذا انعزل عن الحضارة وجابه الطبيعة العذراء بمفرده. وحقيقة الأمر أن سيرة "روبن سان كروزو"هي الوجه الحديث لسيرة "أوليس" أو فصل من فصول حياة "أوليس" ركز عليه "دانيل ديفو"ليبرز معنى هام وهو أن الإنسان الفرد يستطيع أن يـُقهر الطبيعة بالإرادة والدهاء[3]. إذن يمكن القول أن الرواية بشكلها الحديث "ولدت في بريطانيا البرجوازية على يد "دانييل ديفو"166- 1731واتخذت صيغتها في رواية "روبن سان كروزو" التي كتبت سنة 1719"[4].

---

[1]/د.مدحت الجيار ، السرد الروائي العربي-قراءة في نصوص دالة ،ط1 ،الهيئةالمصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،2008 ، ص84 .
[2]/د.عماد حاتم, مرجع سابق, ص150 .
[3]/انظر الان روب جرييه , مرجع سابق, ص6,7 .
[4]/د.عماد حاتم, مرجع سابق, ص143.

يستخلص مما تقدم, أن رواية "دون كيشوت", تعتبر بداية "المدرسة الواقعية" بمفهومها الحديث؛ لأنها إستطاعت أن تتحدث بصدق عن حياة شعب خلال مرحلة تاريخية كاملة, وكشفت عن أهم العوامل الاجتماعية التي كانت تحرك العصر في ذلك الوقت.

ب/ **إتجاه الرواية الباستورالية:** ظهرت في انجلترا، ويدور موضوعها حول الرعاة ونموذجه الاعلى"اركاديا" لـ "فليب سيدني", فهي عبارة عن إحياء لتقليد قديم إزدهر في القرون الاخيرة للوثنية والقرون الأُولى للمسيحية, ومحورها تصوير حياة الريف وعواطف الرعاة وتمجيد ما تتسم به من سلطة, ولكن هذا لايمنع من أن الأدب الانجليزي عرف محاولات روائية كتبت نثرا لسرد مضمون ملاحم العصور الوسطى, كقصص "الملك ارثر" لـ"توماس ماري", وفرسان "المائدة المستديرة" في القرن السادس عشر وماسبقه من محاولات لنقل أحداث الملاحم بلغة النثر[1]

إذن تعتبر أعمال "ديكاميرون في ايطاليا, و"دون كيشوت" في اسبانيا, و"اركاديا" في انجلترا تمثل البدايات الحقيقية لفن الرواية "فهي تتميز بطابع أساسي هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم والتعبير عن موقف فلسفي من الحياة من خلال تصوير الأحداث فيما يمكن أن نسميه اطارا قائما على التسلسل الزمني"[2]. يلاحظ أن روح الملحمة لازالت سائدة في هذه الأعمال الروائية التي تعتبر البداية الحقيقية لفن الرواية الحديثة.

بالإضافة إلى ما تقدم, هناك محاولات قام بها كتاب الرواية في القرن التاسع عشر أمثال "أميل زولا" و"فلوبير" و"بلزاك" وغيرهم, وكان هدفهم الرئيسي البلوغ بفن الرواية مرحلة الكمال من ناحية البناء الفني, وكانت محاور أعمالهم تدور حول:

أ/ إتجاه تصوير صراع الإنسان مع النفس. ب/ إتجاه تصوير صراع الإنسان مع الغير/الآخر.

ولكن ظلت تلك الأعمال تتجلى فيها روح الملحمة إلى حد مُخِل " فبعض أثار ستندال, تولستوي, وفيكتور هوجو، تسيطر عليها هذه الروح الملحمية بالمعنى التقليدي, كأنما كاتب الرواية لايستطيع أن ينسى أنه الإبن الشرعي للمنشد الإلهي هوميروس"[3]. وهذا دليل آخر, يكشف حجم العلاقة بين الرواية في القرن التاسع عشر والملحمة التي تمتد جذورها إلى الإغريق, كما يؤكد أن الرواية ما هي إلا بنت الملحمة, خاصة إذا نُظر إلى رويات مثل "الحرب والسلام" لـ "تولستوي", و"البؤساء" لـ "فيكتورهوجو".

---

[1]/انظر الان روب جرييه , مرجع سابق, ص7 .
[2]/نفس المرجع , نفس الصفحة .
[3]/نفس المرجع , ص8 .

ولكن هناك تجارب روائية في نفس القرن, حاولت الإبتعاد عن روح الملحمة, لتجعل من نفسها أعمال متفردة ومتمردة عن ما سبقها, لذلك تبنت إتجاهين مختلفين: اما الإهتمام بالمجتمع والعلاقات الإجتماعية كما فعل "فلوبير" و"بلزاك" وهو تصوير إستجابات الإنسان الفرد كلما دخل في علاقة مع الغير, أو إتجاه "دستويفسكي" الشهير القائم على إستكشاف الحياة الباطنية للإنسان واعتبار النفس الإنسانية من الداخل كونا مستقلا بذاته يتجول فيه الروائي كما يشاء[1].

ويضاف إلى ما تقدم, أنه في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهر إتجاهان ساعدا على إستقلال الرواية الحديثة كعمل فني يخلو من روح الملحمة "فقد إعترفت الأكاديمية الفرنسية لأول مرة بمصطلح الرومانسية كمذهب أدبي وأسلوب. وتوازى ذلك مع ظهور أول دراسة جادة عن الرواية بوصفها رواية واقعية تعبر عن المجتمع وهي دراسة "مدام دي ستايل" بعنوان "دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الإجتماعية 1800م "الأمر الذي قدم الإتجاه الواقعي.. إذ أخذت الرواية في القرن التاسع عشر تتلمس نقد الطبقات البورجوازية, ونقد الواقع الاجتماعي داخل هذه الطبقات وخارجها"[2]

إذن إعتراف الأكاديمية الفرنسية بمصطلح الرومانسية، ودراسة "مدام دي ستايل" قد ساهما في خلق روح التمرد لكتاب القرن التاسع عشر، لذلك إتجهوا إلى ربط الرواية بالواقع والمجتمع.

ولكن هناك مَنْ يعتبر أن معظم الأعمال التي كتبت في القرن التاسع عشر, سواء تلك التي عرفت بالرواية الملحمية مثل "الحرب والسلام" و"البؤساء" أو تلك التي عرفت بالرواية الإجتماعية مثل "مدام بوفاري "لـ"فلوبير" وأعمال "بلزاك" أو تلك التي عرفت بالرواية النفسية مثل "الجريمة والعقاب" لـ"دوستويفسكي" أن هناك رابط يجمع هذه الأعمال, وهذا الرابط هو عنصر"الزمن". "ان القرن التاسع عشر لم يستطيع أن يتخلص من قيد الزمن في تصويره لحياة الإنسان, فكأنما الإنسان فيه كائن يتحرك في الزمن أولا وقبل كل شيء, والتعبير الفعلي عن ذلك هو ترجمة الزمان إلى حدث أو سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث, حتى الرواية النفسية اقامت بناءها الفني على أساس أن الخيط الرابط في حياة الإنسان هو الأحداث في الزمان أي أن حياة الإنسان هي سلسلة من الأفعال"[3].

ظهرت عدة اتجاهات في الرواية الحديثة اهتمت بعنصر الزمن, منها :

أ/الرواية النفسية: تعد الرواية النفسية أولى المحاولات للتحرر من سيطرة الزمن واعتبرت النفس الإنسانية لا العقل الإنساني هو الموضوع أو المادة التي تقوم عليها الحياة, وبذلك تعتبر امتداد لرواية "البيكارسيك"

---

[1]/انظر نفس المرجع, ص8 .
[2]/د.مدحت الجيار, مرجع سابق ص85 .
[3]/الان روب جرييه , مرجع سابق , ص9 .

التي بدأها "سيرفانتس" برواية "دون كيشوت" وطورها "فليدنج" في القرن الثامن عشر واتم بناءها "تشارلز ديكنز" "ان الثورة الكبرى في فن الرواية بدأت في نهاية القرن التاسع عشر حينما اكتشف الإنسان اللاوعي, وبذلك إنتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل, بعد إن كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث بما يقتضيه هذا من إسقاط لشخصية البطل في الخارج أو تفاعل بين شخصية البطل والخارج أو في إكتشاف العقل الباطن القوى الرهيبة الخطيرة الخفية التي تسيطر على فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن يعرف الانسان بوجودها أو يحس بهذا الوجود..."[1].

ب/ مدرسة تيار الوعي: تختلف عن المدرسة النفسية في أنها تجاهلت العالم الخارجي وركزت على الحياة الباطنية للشخصية. وتعتبر احدى الاتجاهات الحديثة المهمة في مجال الأدب الروائي العالمي لما احدثته من تأثير, اذ تمثل ثورة غيرت في مسار الانتاج الروائي وفي معاييره السائدة، كان ذلك في الثلث الاول من القرن العشرين "وكان ظهور هذا الاتجاه إيذانا بظهور ما يسمى بالقصة الحديثة التي ثارت على ما سبقها من مناهج روائية, خصوصا رواية القرن التسع عشر, التي كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة"[2].

هناك تجارب مهدت لظهور مدرسة "تيار الوعي" مثل تجربة "جوزيف كونراد" الذي سار على نهج "هنري جيمس"(1843-1916) ومن المبادىء التي خطها "جيمس" هي:

1/ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائي فيما يقدمه من صور للحياة في إلتزام منه للصدق, دون أن يتقيد بأي ضرب من ضروب القواعد والتقاليد. وأن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التي يراها.

2/ مبدأ الوحدة في الرواية هي وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع, أومن حيث الشخصيات أو الأحداث أو الحوار.الرواية: مثل أي كائن حيّ.

3/ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية, لتكون أساس البناء الفني للرواية بدلاً من الخبر والوصف .

4/أن يختفي دور الراوي, ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ"الادراك" أو"الوعي الموحد", بمعنى الوعي الذي يخص واحدا أو اكثر الشخصيات, ومن خلاله نتبين أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية[3].

---

[1] / نفس المرجع, نفس الصفحة.

[2]/يحي عبد الدائم , تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة , مجلة فصول , المجلد الثاني- العدد الثاني , الهيئة القومية العامة للكتاب , القاهرة , يناير – فبراير – مارس 1982م, ص153 .

[3]/انظر نفس المرجع , ص154 .

هناك أيضا تجربة "ادوارد روجاردان" المصورة في رواية "أشجار الغار" إذ تتسم الرواية بالبساطة في فكرتها وتركيبها, تنقل القارىء إلى العالم الداخلي للشخصية بتأملاتها وأحلامها, فهي تصور ما يدور في رأس شاب عاشق وفتاة عاشقة جالسين حول مائدة في مطعم. هذه الصورة الإبداعية إلتقطها "مارسيل بروست" ثم استشفها وطورها "جيمس جويس" و"فرجينا وولف". ولتوضيح أثر ذلك يمكن الإستدلال برواية "أوليس"لـ"جيمس جويس""ان أوليس عبارة عن رواية في مليون كلمة كتبها "جويس" في أربع سنوات خلال الحرب العالمية الثانية ليصور بها حياة فتى ايرلندي في "دبلن" إسمه "ستيفن ديدلس" خلال أربع وعشرين ساعة لنرى بوضوح أن "أوليس""جيمس جويس" ليست إلا ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل ومن دخل معه في علاقات مثل "ليوبولد بلوم" اليهودي الايرلندي وزوجته "ماريون بلوم" وأن قوام هذه السيرة الروحية ليس أحداثا في الخارج وانما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولامترابطة في نفس البطل والشخصيات المساعدة"[1].

تعتبر ثورة كتاب "تيار الوعي" على المذهب الطبيعي أو المادي أو الفن الفوتوغرافي هو البداية الحقيقية لفن الرواية الحديثة "... دعوا إلى التخلص من قيود الماضي, وإلى تصور الحقيقة كما يراها الكاتب, دون الخضوع لطغيان التقاليد الفنية المسيطرة عليه, ويتمثل ذلك في دعوة "فرجينا وولف" إلى ضرورة أن ينحى الروائي عنه هذه التقاليد المقيدة لحريته, حتى لا تكون هناك "حبكة ولا ملهاة ولا مأساة ولا قصة حب, ولاكارثة بالأُسلوب المعروف... وكانت صيحتها هي و"جويس".... بداية التجديد الجذري في القصة الحديثة في مطالع القرن العشرين"[2].

إذن مدرسة تيار الوعي تهدف للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات, فهي تعني بمستويات لا تخضع للتنظيم على نحو منطقي, فكتابها شغفوا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية أوالنفسية, وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين, لأنهم اكتشفوا أن الحياة الواعية للإنسان ما هي إلا جزء ضئيل من حياته, وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الإتساق الذي نظنه, وأن الإنسان يحتوي على خمس أنفس أو ست, تظهر واحدة منها فقط, ولكي يصلوا إلى جانب من أغوار تلك النفس الدفينة, فإنهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية. لذلك فالتكنيك الذي إتبعه أصحاب هذا الإتجاه للوصول إلى ما يريدون هو المونولوج الداخلي والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة, ومناجاة النفس, والتداعي الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال. وعلى هذا المونولوج القائم على التداعي في القصة نشأة استخدامات جديدة ,مثل قطع الحديث من آن لاخر بين الشخصيات, أو بتر المواقف أو

---

[1]/الان روب جرييه , مرجع سابق, ص10 .
[2]/نفس المرجع , نفس الصفحة .

الوصف لإفساح المجال لفكرة يثيرها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة, وقد أفادة القصة في هذا القطع بالتكنيك السينمائي, أو نبذ وحدتي الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا, أو تداخلهما أو عدم التقيد بالربط المنطقي وهذا لون من اللامعقولية لأن العقل عاجز عن تعليل سلوك الإنسان وتداعي خواطره[1] .

هذه ملامح عن نشاة وتطور الرواية عبر العصور والتي لم يقف تطورها عند مدرسة تيار الوعي إذ جاءت بعدها مدرسة الرواية الجديدة والتي إستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .

5/ اراء حول أصل الرواية:

إتفقت أراء كثيرة حول أصل الرواية، إذ أرجعتها إلى الملحمة ولكنها إختلفت في أسباب تطورها, منها: مجموعة أرجعتها إلى تطور العقل البشري, وأُخرى أرجعتها إلى ظهور الطبقة البورجوازية, وثالثة تؤمن بوحدة الأنواع الأدبية. سيركز الدارس على رأي واحد من كل مجموعة.

أ/الرواية عند هيغل: يرى "هيغل" أن الرواية تطورت من الملحمة ويستند في ذلك على النظرية التي وضعها وهي: أن التاريخ يسير في خط تصاعدي وفقا لصراع جدلي شاق، وأنه- التاريخ- يمثل مسيرة تطور العقل البشري المطلق من أجل وعي ذاته. أن العقل الإنساني مر بمراحل إلى أن وصل على ما هو عليه الآن وسيستمر, وبالمقابل فإن منتجات الإنسان الثقافية الروحية والمادية سائرة معه في نفس خط تطور عقله, فبالتالي من الطبيعي أن تكون الملحمة أول شكل إبتدعه الإنسان يناسب حياته تلك, ثم تطورت بتطوره "وبما أن التاريخ إنساني, فان كل منتجات الإنسان تخضع لحكم التطور والصيرورة. ومن ذلك الفن الذي يبدأ- حسب تطور العقل- بداية فجة ويمر بمراحل عديدة من رمزية وكلاسية ورومانتيكية. وفي كل مرة ينتقل من مرحلة وعي إلى مرحلة وعي أرقى"[2].

وفقا لنظرية هيغل في تطور "العقل البشري" الذي يبدأ بمراحل، من اللاوعي إلى الوعي, ومن الوعي إلى مزيد من الوعي, أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر, فهو يرى أن الشعر ظهر قبل النثر, وأن الشعر عاطفي, والنثر فكّر مركز فيه من العمق ما ليس في الشعر. وبناءاً على هذا يرى أن الرواية الحديثة نشأة من الملحمة مثلما نشأ النثر من الشعر تماشياً مع الإتجاه العام من الشعر إلى النثر. لذا يشير إلى أن الرواية هي"الملحمة البورجوازية المعاصرة"[3].

وقد اطلق"هيغل" على الملاحم الحديثة إسم الملاحم الصناعية من أمثال"الانيادة" و"الكوميديا الالهية" و"فتح القدس" إذ تمثل هذه الملاحم, محاولة العقل البشري الإستمرار في إنتاج أشكال من الأدب

---

[1]/انظر نفس المرجع , ص155,156.
[2]/حنا عبود , مرجع سابق, ص9 .
[3]/د.عماد حاتم , مرجع سابق, ص143 .

القديم قام العقل بتجاوزها, ولكن نوستالجيا(الحنين إلى الماضي) معينة, تشُده إلى هذه الملاحم القديمة "وهذا ما يفسر إستمرار الأشكال الأدبية القديمة ردحا من الزمن ريثما يكون العقل قد تخلص من مرهقاته ومعوقاته فإذا نضجت الظروف طرح الأدب الأشكال الجديدة وهي أشكال نثرية إنسجاما مع حركة التاريخ العامة"[1].

ولكن هناك فترة زمنية تفصل بين الملحمة والرواية بشكلها الحديث فهذه المسافة الزمنية الفاصلة كما يراها "حنا عبود" ما هي إلا محاولات العقل في تردده بين شكل يألفه ويحبه وشكل يتؤام وينسجم مع المرحلة التي هو فيها, ويدرك تماما بأن القفزات النوعية لا تأتي إلا بعد تراكمات كمية وهذا ما حدث في الإنتقال من الملحمة إلى الرواية "... أن العقل لا يقفز قفزا, بل لابد من تراكمات كمية قد تستغرق ثلاثة الاف سنة تقريبا حتى تتم القفزة النوعية. فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة الاف سنة تغيرت نظرة العقل إلى العالم أثناء ذلك تدريجيا وصارت نظرة أكثر عقلانية"[2].

إذن تمثل الملحمة الإبنة الشرعية للعقل, الذي كانت صورة العالم لديه مليئة بالآلهة والأساطير والارواح الفاعلة والمؤثرة " فقد كانوا يعتقدون أن الآلهة تتحكم حتى في قذف المطرقة أو رمي الرمح, كما في الإلياذة والملاحم القديمة"[3] ولكن هذا لايعنى أن الملاحم لم تتطرق إلى شخصيات واقعية أو تاريخية, وإنما المسألة تتوقف على العقل, كيف ينظر إلى العالم, بمعنى آخر, ماهي صورة العالم في العقل. يشير قانون الحتمية التاريخية إلى: أن التطور أو الانتقال يتم من الشكل الأدنى إلى الشكل الأرقى, من اللاوعي إلى الوعي, ومن الشعر إلى النثر, إذن يمكن القول أن التطور القديم للعقل أنتج الملحمة, وأن التطور الجديد للعقل أنتج الرواية " فالرواية الحديثة ليست نتيجة رغبة هذا الروائي أو ذلك. أن فيلدنغ أو ديفو أو ريتشاردسون لم يخطر هذا الشكل على بالهم فاخترعوا الرواية الحديثة, بل أن هذه االرواية, هذا الشكل الجديد للملحمة، هي محطة من محطات الحتمية التاريخية, فالعقل الكلي هو الذي يختار ذلك. ونقول من دون أن نعني أنها رغبة من رغباته, فالأمر نتيجة لعملية جدلية طويلة جدا"[4]

خلاصة ما تقدم, أن الرواية هي الوريث الشرعي للملحمة ولكن الإنتقال من الملحمة إلى الرواية أخذ الاف السنين وعبر محاولات عديدة بدأت بالملحمة, الرواية القديمة, الليجندة إلى الرومانسية ...

ب/الرواية عند جورج لوكاش: بما ان "هيغل" يرى أن الرواية تطورت من الملحمة وفقا لنظرية تطور العقل أي الحتمية التاريخية، هناك من شاركه الرأي وهو "جورج لوكاش" إلا أنه إختلف مع "هيغل"، في أن

---

[1]/حنا عبود , مرجع سابق, ص9 .
[2]/نفس المرجع , ص10 .
[3]/نفس المرجع , نفس الصفحة .
[4]/نفس المرجع , نفس الصفحة .

التطور تم على يد الطبقة البرجوازية وليس لتطور العقل البشري، واستند في ذلك على النظرية المادية في التحليل الإجتماعي لـ"ماركس". وخلص إلى: كما للعصر القديم ملاحمه, فاللعصر الجديد رواياته "الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازية التي ظهرت على مسرح التاريخ في أعقاب النهضة الأُروبية, وبالتحديد بعد الثورة الصناعية التي جعلت منها الطبقة السائدة في المجتمعات الاروبية"[1].

أكد"مدحت الجيار" ما ذهب إليه "لوكاش" وهو مولد الرواية من رحم الطبقة البورجوازية ".. ولهذا نشأة الرواية كفن الحضارة الصناعية والرأسمالية الجديدة, بعد إن كانت الملحمة والسيرة والأُسطورة, فنون المجتمع الإقطاعي الزراعي الذي يقوم فيه "القدر" بكل تجلاياته, بالدور الأساسي في نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعي وحمايته بل تسييره, في جميع مؤسساته"[2].

إذن الثورة الصناعية أحدثت تغييرا شمل مختلف مناحي الحياة, إذ ظهر مجتمع جديد لم يعدُ فيه الملوك والأُمراء مركز للكون, وإنما أصبح افراد الطبقة البورجوازية هم الذين يتحكمون في كل شيء, ولم يعُد كذلك الشعر لغة الخطاب؛ لأنه لا يستطيع مجاراة الحياة, ومن ثم أصبح النثر هو اللغة السائدة "ان الملحمة بيد البورجوازية تحولت إلى رواية لأنه في عصر الثورة الصناعية لايستطيع الشعر أن يجاري وتيرة السرعة التي ترغب فيها البورجوازية فالنثر هوالاطوع والأمرن والأكثر ملائمة للتعبير عن الحياة البورجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد"[3].

ولكن ما معنى الرواية ملحمة البورجوازية؟ هذا السؤال طرحه "حنا عبود" فكانت الاجابة كالاتي: يرى لوكاش أن البورجوازية الصاعدة سيطرت على وسائل الإنتاج وبذلك فرضت قيمها على المجتمع وأصبح لها تصور عن العالم يختلف عن التصور القديم الذي كان عند اليونان وغيرهم, فصورة العالم في ذهن الطبقة البورجوازية يتألف من قوة مادية ملموسة وليس من أرواح وأشباح وآلهة, فما يتقرر على سطح الارض يقرره البشر وليس الالهة, فالبورجوازي لا ينتظر معجزة من السماء ليحل مشاكله بل صار هو المعجزة التي بيدها الحلول, العالم في نظر البورجوازي يصنع بالعمل لا بالأدعية, التصور القديم للعالم من صنع طبقة النبلاء أما التصور الحديث فإنه من صنع طبقة البورجوازية. وكما تجسد التصور القديم في الملحمة، تجسد التصور الحديث في الرواية. وهذا أهم عنصر يميز الرواية من الملحمة, فالمسألة لا تتوقف على النثر والشعر فهناك ملاحم شعرية حديثة ولكنها قدمت التصور البورجوازي الحديث للعالم. مثل ملحمة "ملتون"(الفردوس المفقود)[4].

---

[1]/نفس المرجع , ص11 .
[2]/ د. مدحت الجيار ، مرجع سابق ، ص85 .
[3]/حنا عبود , مرجع سابق , ص11 .
[4]/ انظر نفس المرجع ، ص12 .

إذن المسألة عند "لوكاش"هي مسألة التصور الذهني للعالم وترتيبه ترتيبا ماديا, وهو عند البورجوازي صورة مادية لا تعترف بالجانب الروحي كما كان عند الاغريق. يرى أن العالم لا يستطيع ان يستغني عنه, لأنه إذا رفع يده سينهار، وبذلك خلق لنفسه اسطورة, وأصبح أكثر ثقة ومن هذه الوضعية الجديدة فرض قيمه على المجتمع وكانت الرواية إحدى الوسائل التي حاول أن يظهر تفوقه ويثبت قيمة.

ج/ الرواية عند نور ثروب فراي: ليس هناك حدود فاصلة بين الأنواع الأدبية, بل متداخلة, وهذا الرأى لم يكن رأي "فراي" وحده بل هناك مفكرون ونقاد لا يقيمون وزنا للتفريق بين الأنواع الأدبية .

ولكي يوضح "فراي" موقفه هذا, إتخذ من الدارونية في نظرتها للأنواع الحّية منهجا للتفسير "فدارون يرى أن الأنواع برمتها ترجع إلى أصل واحد. وعبر مراحل طويلة من التاريخ يحدث ما يسميه دارون "التطور" وما يسميه "فراي" الانزياح أوالتعديل, فكما أن عدد فقرات عنق الزرافة وعدد فقرات عنق الإنسان أو الدجاجة واحد، كذلك فإن فقرات الرواية هي ذات فقرات القصيدة (الملحمة قصيدة طويلة) والموقف الأدبي في السوناته لا يختلف عن الموقف الأدبي في أي ملحمة كبرى فمهما تنوعت الأنواع يظل الأصل واحد. وإزدياد التنوع يؤكد وحدة الوصل. ويرى أن التنوع ما هو سوى موقف الإنسان في ترتيب عالمه ومواجهة الكون المحيط به. وفي رأيه أنه لا يوجد نوع سبق نوع آخر. فكما أن فصول الطبيعة متصلة لا منفصلة, كذلك التراجيديا والسخرية والكوميديا والرومانسة فالتراجيديا طقس الخريف والسخرية طقس الشتاء والكوميديا طقس الربيع.. وكما تشكل الفصول سنة متكاملة تشكل الأنواع موقفا أدبيا. فالقتل بالسيف في التراجيديا هو القتل بالسخرية في الكوميديا. إختلفت الأدوات ولكن الغاية واحدة[1].

إذن الأنواع الأدبية متداخلة والكاتب هو صاحب القرار, فقد تكون الملحمة تراجيديا مثل "الالياذة" أي تنتهي نهاية مفجعة أو تكون ساتيرة مثل "الاوديسة" وتنتهي نهاية سعيدة, فالكاتب هو الذي يحدد النمط الذي يريد وفقا لتكوينه النفسي والذهني وقدراته الإبداعية. كما أن هذه التداخلات ليست مصطنعة وإنما مأخوذة من الحياة, فالحياة فيها الفرح والحزن.

ولكن هل يحدث أي تطور في الموقف الأدبي؟

ينفي "حنا عبود" حدوث أي تطور في الموقف الأدبي, ولكن يرى "فراي" أنه يحدث ما يسمى بالانزياح أو التعديل بدلا عن التطور, وهذا الانزياح يحدث في الشكل وفي أدوات التعبير المستخدمة والتي تتغير بدورها من عصر إلى آخر سواء في اللغة أو المجتمع, ولكن يظل الموقف الأدبي كما هو "لقد انتهت صاعقة "زيوس" وحل محلها الصاروخ العابر للقارات واختفى الرمح وحلت القنبلة محله... ولكن هذا لا

[1]/انظر حنا عبود , مرجع سابق , ص21,22 .

يعني أى شيء من حيث الموقف الأدبي... لو أن الموقف الادبي يتغير لانعكست المواقف بحيث يقف الأدب مع الظالم ضد المظلوم ومع اللئيم ضد الكريم"[1].

إن القيمة الأدبية هي قيمة معنوية, فنصرت المظلوم مثلا قيمة معنوية ثابتة, ولكن الذي يتغير هو الشكل, إذن فالمسألة لعبة الشكل الذي يحتوي هذه القيم, لذلك فهناك من يختار الشكل الملحمي وآخر المسرحي وثالث الروائي... فهذه الأشكال منها المتشابه في البناء والعناصر كما أن لكل نوع خصوصيته "أن أي شكل مهما بلغت خصوصيته, مفتوح دائما على الأشكال الأخرى. فمن لا يسلم بأن المسرحية هي نقل الملحمة من الساحات إلى خشبة المسرح وتجسيد الشخوص بدلا من وصفها؟ ومن لا يعترف بأن القصة القصيرة أو الطويلة عزف منفرد على حادثة من أحداث الملحمة"[2].

خلاصة ما تقدم أن الشكل لا يتغير بناء على نزوة أو إرادة فرد, وإنما يتطور بعد أن تكون التطورات الإجتماعية قد حدثت, بحيث تستدعي الظروف الجديدة تعديل الشكل القديم لإستيعاب المستجدات بعد أن تكون قد صارت ضرورية. لذلك لم تأخذ الرواية الحديثة شكلها الحالي إلا بعد رحلة طويلة, إنتقلت فيها من الملحمة إلى الساتيرة إلى الرواية الإغريقية القديمة والرومانس... وذلك؛ لأن شروط إنتاج الفن لا تتغير تغيرا مفاجئاً كما يحدث في المجالات الأُخري. لذا كان تغير شروط إنتاج الملحمة بطيئا؛ لأن الإنتقال من الأسلوب الملحمي إلى الأسلوب الروائي إستغرق الآف السنين.

المبحث الثالث

تقنيات السرد الروائي

1/المنظور الروائي:

يُرجع معظم النقاد والمهتمين بالدراسات السردية، أن أول من تنبه إلى مصطلح "المنظور" في الرواية هو "بيرسي لوبوك"(Lubbock) في كتابه "صنعة الرواية" أو"حرفة الرواية"– وفقا للترجمات التي تمت للكتاب – في العام 1954م.

---

[1]/نفس المرجع ,ص23 .
[2]/نفس المرجع , نفس الصفحة .

ولكن يرى "حُميد لحمدني" أن"توما تشفسكي" هو أول من إستخدم مصطلح "المنظور" في أعماله، إلا أن النقاد المعاصرين يرون أن الناقد الفرنسي "جان بويون" هو أول من تناول المصطلح في دراساته النقدية "والواقع أن تومانتشفسكي قد سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي هذه، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي "جان بويون" في كتابه "الزمن والرواية" أول من فصّل القول في زاوية الرؤية هذه"[1]. ولكن بغض النظر عن مَنْ أول مَنْ إستخدم مصطلح المنظور أو إبتكره سيقف الدارس أولاً عند المعنى.

أ/ مفهوم المنظور:

سألت "سيزا" لماذا "المنظور" ألا يمكن أن تقدم المادة القصصية بدون هذه الفكرة ، ماذا يعنى هذا المصطلح,تُجيب :"إن المادة القصصية التي تُقدّم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وانما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تُرى من خلاله"[2].

فالمنظور هو الموقف(رؤية خاصة) الذي يتخذه مقدم المادة القصصية (الراوي) لإلتقاط وتنظيم الصورة أو المادة التي يريد تقديمها، وهذا يعنى أن الراوي ليس بريئاً فيما يقدمه، فهو لا يقدم ما يراه كصورة فوتوغرافية وانما يستخدم كل أدواته ورؤاه الخاصة لتوصيل مادته من أجل التأثير على قرائه ومستمعيه. ففكرة المنظور إذن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالراوي، فهي الأداة لتقديم المادة القصصية. كما أنها تحدد نوع الراوي وفقاً للموقع الذي يتخذه من مادته.

ب/ أسماء عديدة لمصطلح واحد:

لمصطلح المنظور مسميات عديدة, إذ يطلق عليه: المنظور الروائي ووجهة النظر(Point of view), والبؤرة (Focus), والصوت (Voice), والتبئير, والرؤية, وزاوية النظر وبؤرة السرد... ولكن يبقى السؤال هل هناك إختلاف بين هذه المسميات؟.

إستخدم "حميد لحمداني" مصطلحي زاوية الرؤية، والتبئير وقال: إن "بوث Wayne Booth" عرف زاوية الرؤية بقوله: "إننا متفقون جميعا على أن "زاوية الرؤية" هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه"[3] فزاوية الرؤية، هنا هي تقنية/ أداة يستخدمها الراوي لتقديم عالمه التخييلي، ولكن لهذه التقنية/ الأداة شروط: إختيارها يرتبط بغايات وطموحات, فبالتالي هي موقف يتخذه الراوي في سبيل تحقيق أغراضه.

---

[1]/د.حميد لحمداني، بنية النص السّردي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص47.
[2]/سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985م، ص 177.
[3]/د.حميد لحمداني، مرجع سابق، ص46.

أما "محمد مصطفى" فَضّلَ استخدام مصطلح ''وجهة النظر'' الذي يشير في الدراسات السردية الحديثة إلى "موقع الراوي أو موقفه من السرد الذي يقصه أو يعرضه أثناء الحكي، وهذا الموقع بدوره يحيلنا إلى الجوانب المتعلقة بدرجات الإقتراب أو البعد أو المسافة distance التي يروي بها "الراوي أو المراقب" كذلك يشير إلى مقدار الوعي الذي يقدم به الراوي سرده، ما بين الحميمية أو الابتعاد والنفور"[1] فالمصطلح يشير إلى موقع و موقف الراوي من الحدث، وكذلك إلى وعيه بما يقدمه.

ويشير كذلك "إنجيل بطرس" إلى أن تعبير "وجهة النظر" له دلالتان: "فقد تعنى "وجهة النظر" فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية، وقد تعنى في أبسط صورها في مجال النقد الروائي العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"[2] ولكن من الصعب الفصل بين فلسفة الروائي ورواه الفنية.

طالب جيمس باختفاء المؤلف، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق "مسرحة الحدث" أو"عرضه" وليس عن طريق السرد أو التلخيص. ومن هنا برزت أهمية "وجهة النظر"التي تُرى مادة الرواية كلها من خلالها، فيحقق إستقلالها عن العمل الروائي من ناحية، ويضفي عليها وحدة وجدانية أو ذهنية من ناحية أخرى "ومن هنا كانت إحدى الوسائل التي استخدمها "جيمس" ونادى بها هي أن تُحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها، ولكن بضمير الغائب، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وعي شخصية مشاركة في الحدث، أي إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم. والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلاً من تلق "موجز" لما حدث، نرى الحدث في أثناء وقوعه، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية وهو بصدد التفكير والحكم"[3] يلاحظ أن هنري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة مثل رواية (السفراء- Ambassadors) أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب, ولم يستخدم "الوعي" كأسلوب فني تقوم عليه الرواية إلا مع بدايات القرن العشرين على أيدي جيمس جويس وفرجيينا وولف وبروست، عندما حل أسلوب "تيار الوعي" محل أساليب السرد التقليدية، فما عادة الرواية تعتمد التسلسل الزمني بل على المنطق الداخلي.

---

[1]/محمد مصطفى حسانين ، استعادة المكان – دراسة في آليات السرد والتأويل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2004م، ص 31.

[2]/انجل بطرس ، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، المجلد الثاني/ العدد الثاني، الهيئة القومية العامة للكتاب، القاهرة، يناير- فبراير – مارس 1982م، ص 103.

[3]/ نفس المرجع ، ص 105.

أما "أيمن أبكر" يرى أن أكثر المصطلحات شهرة في الدراسات السردية هما: وجهة النظر والمنظور ولكنهما ليس دقيقين بما فيهما الكفاية كما في مصطلح (التبئير Focalization) وذلك يرجع إلى:

إرتباط مصطلحي وجهة النظر، والمنظور في تقاليد الدراسات السردية بالراوي... باعتباره هو صاحب وجهة النظر، إنه يعتبر، طبقاً لتاريخ المصطلحين، العين التي ترى المشهد السردي وفي الوقت نفسه، أي بصورة متزامنة، الصوت الذي يحكى لنا ذلك المشهد"[1].ويرى أن الدراسات النقدية لم تفرق بين مَنْ يرى ومَنْ يتكلم، أي صاحب العين وصاحب الصوت، ويستند في ذلك على ما قالته "ميك بال MiekaBal": "لقد تم تطوير الدراسات الخاصة بوجهات النظر السردية بدرجات متفاوتة من الإتقان.. ولقد كانت تلك الدراسات جميعها غير واضحة في نقطة واحدة، إنها لم تميّز بوضوح بين الرؤية التي تقدم عناصر السرد من خلالها من ناحية، وهوية الصوت الذي يجسد هذه الرؤية لفظياً من ناحية أخرى، وبصورة أبسط لم تفرق تلك الدراسات بين أولئك الذين "يرون" وهؤلاء الذين يتكلمون".[2]

ولكن بالرجوع إلى مفهوم التبئير عند ''جيرالد بريس G.Prince'' فيصفه بأنه "المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي يصور من خلاله تلك المواقف والأحداث"[3].

إذن يتطابق هنا مفهوم التبئير مع المنظور أو وجهة النظر فهو العين التي ترى الأشياء ومن خلال ما ترى ينتج عالم السرد/ الرواية، فهو ينشأ من العلاقة بين المدركات (الأشياء) والعملية الإدراكية أي تلك التي تستوعب الأشياء وفقا لموقعها وموقفها (أي وجهة نظرها) وهذا ما أشارت إليه "ميك بال M.Bal" عند تحديدها للعلاقة بين الرؤية والمرئي أي المدرك، مستخدمه في ذلك مصطلح التبئير الذي يعني "العلاقة بين الرؤية والشيء المرئي أو المدرك"[4]. ترى "سيزا قاسم" أن "بيرسي لوبوك" ألف كتابه "حرفة الرواية"–المذكور سابقاً – إستناداً على أعمال "هنري جيمس", ومن أهم الأشياء التي توصل إليها, هي علاقة الراوي بالقصة، فهي علاقة مبنية على وجهة النظر (المنظور) وهي التي تحكم مسألة المنهج أي مسألة وضع الراوي من القصة, إذ أنه يرويها كما يراها هو في المقام الأول, ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع. وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها القارئ وجود الراوي، وبذلك يتجسّد المشهد حيّاً بشخصياته الروائية.

---

[1]/ أيمن ابكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص41 .
[2]/نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[3]/نفس المرجع ، ص 42.
[4]/نفس المرجع ، نفس الصفحة .

إذن خلاصة ما ورد أن وجهة النظر (المنظور) مصطلح حديث إذ لم يكن معروفاً قبل "بيرسي لوبوك"ومع ذلك شكل حضوراً كثيفاً في الدراسات السردية, وأن وظيفته الأساسية تتلخص في تجسّيد الحدث الروائي وفقاً لرؤية محددة وأن سرد القصة وتقديمها لا يتم إلا عبرها فهي- وجهة النظر- تراعى علاقة الراوي بالعالم الذي يحيط به وتفرض عليه أن يتخذ موقفاً محدداً. لذلك لا يمكن فصل الراوي عن وجهة النظر, حيث لا تجد راوٍ بلا وجهة نظر أو وجهة نظر بلا راوٍ.

2/الراوي:

إهتم نقاد السرديات وخاصة البنيويون منهم بالعلاقة بين الروائي (مؤلّف الرواية) والسّارد الذي يقوم بمهمة القصّ/ الحكي داخل العمل الروائي، ومن خلال هذا الإهتمام تعددت وجهات النظر حول هذه العلاقة, فمنهم من قال بموت المؤلف وسلطة الراوي "بارت", أي أن الراوي هو المسئول عن الرواية. وهناك من اعترف بالمؤلف "تودوروف" وأطلق عليه المؤلف الضمني، وخصّ السارد بمهمة تقديم الحكاية على المتلقي/المسرود له، وآخر قام بدمج صاحب الرواية والسارد "جينت"[1].

ولكن يرى "سمر روحي الفيصل" أن الراوي ما هو إلا حيلة أو أداة يتخذها المؤلف لبناء عالمه التخيلي: "ولا شك عندي في أن الروائي هو الذي يبدع روايته، ولكن طبيعة الإبداع السردي التخيلية تدفعه إلى بناء مجتمع روائي يوهم بالمجتمع الخارجي الحقيقي، وتجبره على ألا يُحرّك هذا المجتمع بنفسه، بل يتركه للسارد ليتصّرف فيه كما يشاء الروائي، مما يجعل السارد جزءاً من اللعبة الروائية التخيلية، ويحدد مستوى الرواية الفني تبعا للمكان الذي وضع فيه الروائي ساردِه، واستناداً إلى قدرة هذا المكان على الإيهام باختفاء الروائي وبمحدودية عِلْم السارد"[2].

أ/ مفهوم الراوي:

القص/الحكي كظاهرة أدبية مثله مثل أي ظاهرة لغوية يتشكل من ثلاثة عناصر، هي التي تقوم بخلق عملية التواصل, والعناصر هي:

1/الراوي/السارد وهو الشخص الذي يقوم بعملية سرد الأحداث ورؤيّ الأخبار سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وقد يكون الراوي إسماً معينا محدداً، أو يتقنع بضمير أو يرمز له.

2/أما المروي فهو الكلام الصادر عن الراوي/السارد وينتظم في تشكيل نحوي محدد ليكّون مجموعة من الأحداث والزمان والمكان والشخوص.

3/المروي له، فهو الشخص المتلقي الذي يستقبل كلام الراوي/السارد.

---

[1] / انظر سمر روحي الفيصل،الرواية العربية – البناء والرويا– مقاربة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص30

[2] / نفس المرجع, نفس الصفحة.

العلاقة بين الراوي والمروي له/المتلقي ليست معقدة، ولكن تكمن المسألة في العلاقة بين الراوي والمؤلف، هل المؤلف هو الراوي، أم أن الراوي شخصية قائمة بذاتها وإذا كان ذلك كذلك كيف يمكن التفريق بينهما؟ يمكن الفصل بينهما كالآتي:

أ/الراوي المبدئي (أي الراوي الأول) هو المؤلف.

ب/الراوي الثاني هو أداة البث التي خلقها المؤلف(الراوي الأول) لأداء عملية الرويّ/ الحكي وهي الأنا الثانية للمؤلف.

فالمؤلف يتحكم في نسيج روايته عن طريق هذه الأداة (الراوي) مما يعنى أن الراوي ليس المؤلف, وانما هو مرسل متخيل للنص الروائي "والروائي عندما يقصّ لا يتكلم بصوته ولكنه يفوّض رواياً تخيليا يأخذ على عاتقه عملية القصّ ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً يقابله في هذا العالم. فالروائي يتقمص شخصية تخييلية تتولّى عملية القصّ وسُميت هذه الشخصية "الأنا الثانية للكاتب". وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية"[1].

إذن المؤلف لا يتكلم بصوته مباشرة, وإنما يخلق شخصية خيالية يطلق عليها (الراوي) وهي جزء من كيانه الفكري والنفسي تعبر عنه ومع ذلك يمكن التمييز بينهما بأن "الروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي, وهو الذي يختارالراوي,ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النص الروائي. وأما الراوي فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[2]. وهذا ما أكدته سيزا بأن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي "فهذا لا يساوي ذاك إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[3].

أما "جيرالد برنس" أطلق على (الراوي) إسم المؤلف الضمني (Amp lied Author) فهو وجود نصي محض، ويطلق على الروائي (المؤلف الواقعي Real Author) فهو وجود إجتماعي مجاوز للنص الأدبي، ويعرف المؤلف الضمني بأنه "ذات المؤلف الثانية، أي قناع، أو شخصية مجردة يعاد بناؤها من النص، إنه الصورة الضمنية للمؤلف الواقعي، وذلك في علاقته بنص معين داخل حالة التأليف؛لذلك فهذه الذات تقف خلف المشاهد، وتكون مسئولة عن رسم حبكتها، وعن القيم والمعايير الثقافية في النص، تلك التي تدين لها ذات المؤلف – الثانية – بالولاء"[4].

---

[1]/سيزا قاسم – مرجع سابق – ص 179.

[2]/محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 83.

[3]/سيزا قاسم – مرجع سابق – ص 180.

[4]/أيمن أبكر – مرجع سابق – ص 43.

إذن فالروائي هو مؤلف العمل الإبداعي، يختار الشخصيات ويحدد الأحداث والمواقف والزمان والمكان والرواة الذين يؤكل إليهم نقل تجربته، فهو لا يظهر بصورة مباشرة وإنما يتخفى ورائهم, أما الراوي فهو أداة، عنصر من عناصر بنية العمل السردي يأخذ على عاتقه مهمة تقديم المادة القصصية ونقل كلام الشخصيات ويعبر عن أفكارها ومشاعرها, كما أنه أداة الربط بين المؤلف والقارئ.

ب/ إختفاء الروائي(المؤلف) وظهور الراوي:

كان الروائي/المؤلف المتخفي وراء الراوي, هو الذي يقوم بعملية السرد في القصّ التقليدي، فهو العليم بكل شيء، ولكن بإختفائه من العمل القصصي وإحلال الراوي مكانه, أحدث طفرة على مستوى صياغة المادة في الرواية الحديثة. ويعتبر "فولتير" مِنْ أوائل الذين نادوا بمبدأ إخفاء الروائي/ المؤلف من العمل القصصي، عندما قال: "يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون، حاضر غائب"[1].

إنعكس إختفاء الروائي على المعالجة القصصية إذ أدى إلى ظهور تقنيات جديدة قامت عليها الرواية الحديثة منها: تحديد (المنظور) وابتكار صيغ أسلوبية عُوفت فيما بعد بالأسلوب غير المباشر.

وتقنية المنظور(الرؤية) نفسها تنقسم إلى: رؤية خارجية ورؤية داخلية، وعلى ضوئها يتحدد موقع الراوي من العمل, ومدى استقلالية العمل من المؤلف"ورؤية الراوي إما أن تكون خارجية تصف ما تراه، وتقدم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي. والراوي فيها عليم بكل شيء، يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرية لأبطاله ويقرن بالمؤلف. وقد عُوف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أو أن تكون رؤية الراوي "داخلية" تضفي إنطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث. وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يقدم ما يشاهد من أحداث، وتسمى رؤيته هذه ذاتية. ويسمى الراوي هنا الراوي المصاحب أو المشارك، وهو يستعين هنا بضمير المتكلم "أنا" بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب "هو" في تقديمه لعالم الرواية"[2].ولكن يمكن أن تتضافر الرؤيتان في تقديم المادة القصصية/ الروائية وتشكل بذلك رؤية واحدة متكاملة.

كانت الدراسات النقدية للرواية تهتم بدراسة كاتبها, بدلاً عن دراسة الشخصيات وإستقلالها عنه؛ لأنها ترى أن الرواية التي يكتبها الكاتب تعبر عنه، ولكن بتطور الكتابة الروائية والدراسات النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب خارج نصه وبالتالي عدم المماثلة بينه وبين شخصياته. وبذلك أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية، وبهذا ظهر مفهوم الراوي (الشاهد).

---

[1]/محمد عزام – مرجع سابق – ص 83،84.

[2]/نفس المرجع ، ص 85، 86.

ج/ أنواع الرواة أو الطرق المختلفة لزوايا النظر:

أبدع الكتاب في توظيف "الراوي" وتنوع الرواة في العمل الروائي/القصصي الواحد وفقا ما يقتضيه سياق العمل، فمثلا يمكن أن يترك الراوي الذي يروي بضمير "الأنا" مكانه في مشهد من المشاهد للراوي "الشاهد" الذي يروى ما تقع عليه عينه فقط. لذلك ترى "سيزا قاسم" أن جوهر الصياغة القصصية/ الروائية تكمن في طبيعة العلاقة التي تربط الراوي بالشخصيات, وعلى أي مدى إلمامه بالوقائع والأحداث والحقائق التي يتشكل منها العالم القصصي/الروائي التخييلي.

بناءا على ما تقدم، قسم الناقد الفرنسي "جان بويون" العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية إلى:

1/الراوي> الشخصية: هنا الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، وأطلق على هذه العلاقة تسمية (الرؤية من الوراء) "وتتمثل هذه العلاقة في القصّ التقليدي الكلاسيكي ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء المحيط علما بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته"[1].

يذهب محمدعزام في ذات الإتجاه قائلاً: إن الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية هو راوي يُحول بين القُراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط. فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة. وأما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكشف أمامها الحجب"[2].

إذن وظف القصّ الكلاسيكي أسلوب الراوي العالم بكل شيء, أي حدود معرفته غير محدودة "يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلاً أن يدرك رغبات الأبطال الخفية ، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم "[3]. وترى "سيزا قاسم" أن "بلزاك" خيرٌ مَنْ يمثل هذا الاتجاه في الرواية الواقعية "فالراوي حتى وإن لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في

---

[1]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص 181.
[2]/ محمد عزام ،مرجع سابق، ص 88.
[3] / د.حميد لحمداني, مرجع سابق, ص47.

خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عندهجميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبر شأنا إلى أقلها شأنا كتاباً منشوراً أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها[1].

2/الراوي=الشخصية: أي أن الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية. وأطلق عليها تسمية(الرؤية مع).

هذا النوع من منظور العلاقة جاء نتيجة لإنتقاد "هنري جيمس" لمنظور العلاقة الأولى–الراوي> الشخصية– التي ترى أن الراوي يعلم أكثر من الشخصية. يرى جيمس أن هذا النوع من القصّ أدى إلى التفكك وعدم التناسق، والانتقال المفاجئ من مكان إلى أخر أو من زمان إلى أخر أو من شخصية لأخرى دون مبررات منطقية، وكذلك الانطلاق من بؤرة قصصية غير محددة. كل هذا أدى في النهاية إلى التشتت وعدم الترابط العضوي بين المشاهد المختلفة في الرواية لذلك "نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها"[2]وتمثل روايته "السفراء" النموذج لهذا النوع من الرواة ؛ فالأحداث والشخصيات والزمان والمكان كلها تقدم من خلال منظور شخصية معروفة أطلق عليها "الرؤية مع" أي أن الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، فحدود المعرفة واحدة "والعالم التخييلي في هذا النوع من القصّ هو عالم ذاتي مرتبط بشخص ما في زمان ومكان ما. ولا نرى هذا العالم في حقيقته المجردة أي ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنى الراوي منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ما تلاحظه فترى العالم التخييلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها"[3].

إذن فالراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات فهو لا يتجاوز حدود معرفتها في الرواية؛ فإذا فعلت الشخصية فعلاً أو اتصفت بصفة فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها. ولهذا النموذج شكلين:

أ/أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها.

ب/أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو أكثر مرايا تعكس الأحداث.[4] ويضيف "حميد لحمداني" قائلا: "وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية،فلا يُقدم لنا أي معلومات أو تغيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد وصلت إليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر(الرؤية مع). والراوي في هذا النوع إمّا أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[5]

---

[1]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق ،ص 181.
[2]/ نفس المرجع ، ص 182.
[3]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[4]/محمد عزام ،مرجع سابق ،ص 88.
[5]/ د. حميد لحمداني ،مرجع سابق ، ص 48.

3/الراوي< الشخصية: الراوي يعلم أقل مما تعمله الشخصية 'فالراوي لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يُرى ويُسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسيَّة''[1]. وتسمى هذه العلاقة ب (الرؤية من الخارج)، فالراوي لا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات، ويعتمد هنا كثيراً على الوصف الخارجي: وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف مطلقاً ما يدور في أذهان الأبطال. إذن" فلكل منظور أساليبه المميزة، فالمنظور "مع" يتنافي مع وصف الشخصية الخارجي، إلا إذا قدم من خلال رؤية شخصية أخرى، كما يتنافي مع وصف المكان مستقلا عن المشاهد أو مع التحليل التقريري المنفصل عن إدراك الشخصية..."[2]

خلاصة ما نُكر أن منظور "الرؤية من الوراء" يتميز به القصّ الكلاسيكي، ومنظور "الرؤية مع" يتميز به القصّ الحديث، أما منظور"الرؤية من الخارج" فهو مجرد محاولات للتجريب، وأحيانا يأتي مع المنظورين السابقين.

د/ الراوي ووجهة النظر بتصور جديد:

في مطلع السبعينات طرح الباحث السوفيتي "أوسبنسكي" مصطلح "وجهة النظر" بأربعة منظورات جديدة ساعيا إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف، سيركز الدارس على أثنين منها, وهي:

1/المنظور الأيديولوجي:

وهو منظومة القِيم العامة لرؤية العالم ذهنياً، وهذا المستوى لا يظهر منفصلا في بناء النص الحديث بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي. وقد كان الكورس يلتزم هذه المنظومة الأساسية في الدراما القديمة الكلاسيكية معلقاً على الأحداث والشخصيات مُقيما لها طبقاً للأيديولوجية الحاكمة. وقد قام الراوي بنفس الدور في الرواية الكلاسيكية والواقعية، وظل يعلق على الأحداث ويعلو صوته مُقيما لها. وعندما خفت صوت الراوي ودعا الروائيون المحدثون إلى إختفاء شخصية الكاتب أصبحت هذه الأيديولوجية لا تظهر بشكل مباشر بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. بل ذهب البعض إلى أبعد من ذلك، إلى الامتناع عن اتخاذ موقف عام مطلق وترك القِيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ تتفاعل وتتعامل حرة بعضها مع بعض[3].

2/المنظور التعبيري:

---

[1]/سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص 182.
[2]/نفس المرجع ، ص 183.
[3]/ نفس المرجع،ص 185.

هو المنظور الذي تعبر به الشخصية عن نفسها من خلاله, "وبما أن القصّ يقوم على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام "الشخصية" المنقول وكلام "الراوي" الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره، وقد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه، في "الحوار" مثلا يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية، و"السرد" يعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يُقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً".[1]

3/الشخصية:

إهتم الروائيون قديما وحديثا إهتماماً شديداً برسم شخصياتهم الروائية, بحكم أنه لا يمكن أن يصوروا مجتمع, دون أن تكون هناك شخصيات فاعلة وقادرة على صنع الأحداث وتغير مجراها, وتعددت زوايا نظر تصويرها,فالشخصية عنصر مرِن تتأثر بحركة المجتمع تمدداً وانكماشاً فهي غير قابلة للثبات. إذن لا بد من إلقاء نظرة تاريخية سريعة عن مفهوم الشخصية الروائية بدءاً من النظرة التقليدية إلى أخر المفاهيم الحديثة.

أ/ الشخصية في الأعمال الروائية القديمة:

تمتعت الشخصية في الفن القصصي والروائي في القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر بوجود مميز, إذ شكلت جوهر العملية القصصية والروائية تتقاطع عندها جميع الخطوط: زمان ومكان وشخصيات ثانوية وأحداث.."لقد كانت الشخصية تتمتع بحضور متميِّز داخل الأعمال السردية التقليدية، بحيث كانت نقطة إرتكاز، تتقاطع فيها كل مكونات الخطاب الروائي"[2]. إن التصوير المُركز والقوي على الشخصية في الأعمال القصصية والروائية التقليدية, أدى ببعض النقاد إلى تأيد الفكرة القائلة بأن "القصة فن الشخصية"[3] والمقصود, العمل الروائي الذي يخلق شخصيات كاملة ومقنعة. وهذا يدل على أن كُتاب الرواية التقليدية كانوا يهتمون برسم شخصياتهم من أجل جذب القراء، لذلك قدموا شخصيات جاهزة حتى يسهل فهمها، بل عملوا على رسمها كأنها شخصيات حّية يراها القارئ في الواقع وذلك من خلال أن إسمها يبدو متميزاً ومثيراً، يعبر عن مضمون القصة لمجرد قراءته. وملامحها

---

[1]/محمد عزام ،مرجع سابق، ص 98،99.
[2]/شارف مزاري ، مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001 ، ص 18.
[3]/طه وادي ،د راسات في نقد الرواية ، ط 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1981م ،ص 28.

الجسدية والنفسية واضحة. كما يكون مركزها الإجتماعي بارزاً في العمل الإدبي"[1] إن هذه الصورة المحكمة المنضبطة الثابتة للشخصية الروائية ما هي إلا إنعكاس لصورة المجتمع القائم على نظام صارم مبني على أسس ثابتة "إن هذه الصورة الثابتة للمجتمع جعلت القاص أو الناشر يقدم حقائق ثابتة مطابقة للواقع من خلال نمطية سردية متسلسلة لها بداية، ووسط، ونهاية، الشيء الذي ما فتئ يتيح للمبدع تصنيف شخصياته وفق ثبات القيم وتجذر الحقائق"[2]

كان الروائي التقليدي يقوم برسم شخصية تمثل محوراً لكل الشخصيات الأخرى وبالتالي يصبح فضاء هذه الشخصيات المرافقة محكوما بحركة الشخصية الرئيسية "المكان مكانها، والزمان زمانها، والحوار حوارها، ومنشأ السرد ينطلق منها وينتهي إليها".[3]

إذن كان لحضور الشخصية التقليدية بكثافة في الأعمال القصصية والروائية يظهر واضحاً ابتداءا من اختيار الكتاب لأسماء شخصياتهم وجعلها عناوين لأعمالهم مما جعل حضورها أمراً ضرورياً وذا سلطة قوية. إلا أن هذا الحال لم يدم طويلا إذ بدأت تفقد الشخصية الكثير من خصائصها وسلطاتها التي كانت تفرضها على النص وكان ذلك بفعل تأثير عوامل عديدة.

ب/ الشخصية في الأعمال الروائية الحديثة:

تغير مفهوم الشخصية الروائية عند كتاب الرواية الجديدة خاصة الفرنسيين منهم أمثال: آلان روب جرييه، وميشال بوتور، وكلود سيمون، ونتالي ساروت وغيرهم "لقد رأى هؤلاء أن العالم بدأ يتجاوز تقديس الفرد، بحيث أصبح يسعى لتحقيق استقلاله عنه، وأن الفردية ما فتئت تختفي تدريجيا في ظل الحياة الاقتصادية القائمة على الإحتكار والبراغماتية، والتي أفرزت في نهاية الأمر واقعا جديدا"[4].

مع كتاب الرواية الجديدة تقلص حضور الشخصية الروائية وكادت أن تختفي ملامحها الجسدية والنفسية وأصبحت بلا إسم أو دال أو أي ملمح يقربها من القارئ, فـ"أصبح البطل دون إسم عند "كافكا"، أو يرمز له بحرف (كما في رواية كافكا: القصر) أو يغّير إسم الشخصية في الرواية نفسها (بيكيت) أو يسمى شخصين بإسم واحد في الرواية نفسها (فوكنر)".[5] وفقا لهذا التصور الجديد للشخصية الروائية, هناك نقطة ميزت هذه الدعوة، وهي "أن العناية أصبحت منصبة على القارئ وعلاقته بالنص. ذلك أن النص الإبداعي أصبح يتمتع باستقلالية بعيدة عن المعهودية الجاهزة"[6].

---

[1]/ شارف مزاري ، مرجع سابق ، ص 19.
[2]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[3]/ نغس المرجع ، نفس الصفحة .
[4]/روحي عُارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان ،ط1 ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ، 1985م ،ص 11.
[5]/ محمد عزام م، مرجع سابق ، ص 16.
[6]/ شارف مزاري ،مرجع سابق ، ص 22.

وبذلك أصبح القارئ هو الذي يخلق النص ويعطيه معنى، ومن هنا صار حضوره أمراً ضرورياً يتماشى مع مبادئ الرواية الجديدة، وفي هذا السياق يقول ميشيل فوكو: "يعلم كل منا أن الروائي يبنى شخصياته شاء أم أبى... انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروى من ورائها قصة، ويحلم من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة إبتداء من العلاقات المجمعة على الصفحة، مستعينا هو أيضاً بالمواد التي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضئ الحلم الذي وصل إليه، بطريقته هذه كل ما كان يغشاه من الإيهام".[1]

وبهذا انتهى عهد الشخصية الفردية المسيطرة على الأحداث, والتي كان يتحد معها القارئ, ولم تعد من لحم ودم كما كانت, وإنما أصبحت مفهوم تخييلي يستدل عليها من خلال الجمل والعبارات. هذا عين ما قاله "رولان بارت" عن الشخصية الروائية بأنها (كائن من ورق). ولكن إختلف "فيليب هامون"(Ph.Hamon) مع "رولان بارت" في أنه يرى أن الشخصية هي تركيب من جمل وعبارات وإشارات وإيماءات يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النصّ "إذن الشخصية الروائية على حسب مفهوم "بارت وهامون"لم تعد كائنا جاهزاً بل هي وفقاً للتحليل البنيوي، بمثابة علامة "Sign" لها وجهان: دال ومدلول، فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النصّ الحكائي قد بلغ نهايته"[2].

إذن ماعادت الشخصية الروائية تظهر بذلك الوضوح، فتحديد هويتها أصبح يعتمد على القارئ، الذي يستند في ذلك على ثلاث مصادر إخبارية، هي:

1/ ما يُخبر به الراوي.

2/ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

3/ ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ج/ أساليب رسم الشخصية الروائية:

هناك ثلاث أساليب لرسم الشخصية الروائية هي:

1/أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطى الإهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

2/أسلوب استبطاني: يلجُّ فيه الروائي, العالم الداخلي للشخصية الروائية, كما في روايات (تيارالوعي)

---

[1]/ نفس المرجع ، ص 23.

[2]/ محمد عزام ، مرجع سابق ، ص 9.

التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان، والمناجاة والمونولوج الداخلي.

3/أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث، ويحللها[1].

خلاصة ما تقدم أن مفهوم الرواية الجديدة للشخصية تجاوز مبدأ التقديس الذي كان في السابق وعملت على إستخدام أساليب أخرى لإبانتها فالإسم لم يعد له قيمة دلالية تُذكر وكان القصد من ذلك هو ترك مساحة للقارئ ليشارك في فك شفرات الشخصية وبناء الأحداث. ومعرفة هذه الأساليب مهمة جداً عند مسرحة الرواية، لأنها تساعد على فهم الشخصية/الشخصيات.

4/الوصف:

من الصعب تحديد أو تعريف الوصف بشكل قاطع ولكن ترى "سيزا قاسم" أن أفضل تعريف قدمه "قدامة بن جعفر" في نقد الشعر "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني فإن أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها"[2].

أ/ مفهوم الوصف:

يشير المصطلح في التعبير الأدبي إلى "تصوير العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ، والعبارات، وتقوم فيه التشابيه والإستعارات مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى".[3]

أعد محمد عزام "الوصف" بإنه عنصر من عناصر العمل الروائي، يوازي السرد، فهو "تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي، لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، ووصفوها بدقة، بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث"[4].

إذن الوصف هو رسم صورة بصرية مادية أو ذهنية للأشياء والأماكن والشخوص سوى كانت حقيقة موجودة يمكن أن تُدركها العين كما في الواقعية أو أنها إنعكاسات للشخصية أي تصوير للنفس.

ب/ وظائف الوصف:

---

[1]/انظر نفس المرجع ، ص 17،18.
[2]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص107 .
[3]/شربيط أحمد شربيط ،م رجع سابق ،ص 30.
[4]/محمد عزام ،مرجع سابق ،ص 69.

نظر النقاد الأوائل إلى الوصف على أنه مجرد حُلية جمالية ليس لها أي دور أو وظيفة في العمل الأدبي "إذ يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.[فمثلا] إن الوصف الخاص بدرع "إشيل" في "الإلياذة"،لايمكن أن يدل على شجاعة "إشيل" إنه وصف جمالي إبهاري. وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة"[1] ولكن ترى "سيزا قاسم" أن "النظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته حيث أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء"[2]

لذلك أخذ الوصف في الرواية الواقعية منحى مختلف إذ ابتعد عن الوظيفة الزخرفية "التزيينية" وأصبح له وظيفة جديدة على يدّ"بلزاك وفلوبير"، وسميت بالوظيفة التفسيرية وذلك لأن "مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس..تُذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف، عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة"[3]

والوظيفة الأخرى التي يقوم بها الوصف هي: الإيهام "إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي وتشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال. ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[4].

إذن ابتداء من المدرسة الواقعية وما بعدها أصبح الوصف الروائي لا يأتي عفو الخاطر إذ إبتعد من كونه زخرفة "زينة" وأصبح كل مقطع من مقاطعه يخدم تطور الأحداث وبناء الشخصية وبذلك بدأت العناصر المكونة للعمل الروائي تلتحم مع بعضها مكونة الوحدة العضوية للعمل.

ج/ أساليب الوصف:

إن الوصف اقترن منذ بداية الكتابة الأدبية: ملحمة, رواية قديمة(رومانس) بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي بأدق التفاصيل. وارتبط وصف الأشياء في تلك الفترة بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي. ولكن مع الكتاب الواقعيون الذين يقع عليهم عبء نقل وتحويل المادة الخام من معناها الحرفي إلى معني خيالي اتبعوا في الوصف تقنية خاصة، لذلك تميز الوصف عندهم بأساليب مختلفة تتوقف على طبيعة توظيفه في النصّ الروائي:

1/ فإما أن يوصف الشيء وصفا موضوعيا حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له.

---

[1]/د. حميد لحمداني ،مرجع سابق ، ص 79.
[2]/ سيزا قاسم ،مرجع سابق ،ص 110.
[3]/ نفس المرجع ، ص 111.
[4]/ نفسالمرجع ، نفس الصفحة .

2/ أو أن ينظر إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها. ومن هنا يأتي موقفان متغايرات في أسلوب الوصف:

أ/الأول يتمثل عند الواقعيين الذين جاء وصفهم تفصيليا والتزموا الموقف الموضوعي.

ب/الثاني جاء رد فعل لأسلوب الواقعيين وتمثل في مدرسة "تيار الوعي"إذ لم ينظر أصحابها إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل أنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تقود إلى سطح الوجود بعد أن تدخل نفس المتلقي وتتلون بمزاجه الخاص.

وتقول "سيزا قاسم" في ذلك: إن ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره في نفس الذي يتلقاه. يلجأ الموقف الأول إلى الاستقصاء بينما يلجأ الموقف الثاني إلى الإيحاء والتلميح ولذلك تجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن إستخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة، متماسكة، أما بالنسبة إلى روايات "تيار الوعي" فلا تجد شيئا من ذلك، فالوصف يأتي ملتحماً بالسرد في وحدات متضافرة.[1]

مما تقدم يقوم الوصف على مبدأين متناقضين: الاستقصاء والانتقاء. يقوم الأول على تناول أكبر عدد من تفاصيل الشيء الموصوف ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرع وكان "بلزاك" من أنصاره – الاستقصاء- إذ لم يترك تفصيلا من تفاصيل المشهد إلا وذكره، أما "ستندال" فيرى أن الوصف القائم على التفاصيل يحد خيال القارئ ويقتله لذلك كان يفضل الخطوط العريضة الموحية. أّما الثاني الانتقاء- يكتفي ببعض الإشارات والإيحاءات ويترك للقارئ فرصة المشاركة في إيجاد المعنى, لذا يجب مراعاة الأسلوبين عند مسرحة الرواية.

د/علاقة الوصف بالسرد:

أن أي حكي أو قصّ يقوم أو يعتمد على السرد والوصف معاً، رغم الإختلاف الواضح بين المفهومين، إلا أنهما متداخلين ويصعب التفريق بينهما على المستوى العملي. فالسرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي/القصّ, بينما الوصف هو أداة تشكيل صورة المكان. ومن خلال تداخل وتلاحم السرد والوصف، الزمان والمكان, ينشأ فضاء الرواية. إذن أي نص روائي/ قصصي يتضمن مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأحياناً مشاهد (حوار) ولكن الأصل في القص, هو ثنائية السرد والوصف.

إذن يتم تحديد الوصف في النص الروائي/القصصي من خلال قيامه بتجسيد الأشياء أي أنه يتناول

---

[1]/انظر نفس المرجع ، ص 109،108،107.

الأشياء في بعدها الفضائي الذي تقع فيه، أما السرد يتناول الأشياء في بعدها الزماني الحركي.
وإذا كان التعارض بين الوصف والسرد يشمل الزمان والمكان والحركة والسكون فهل يمكن أن يوجد نص روائي/ قصصي خالص من أي محددات وصفية؟.

يمكن تصور مقاطع وصفية خالية تماماً من عنصر الزمن "والحجرة مربعة متسعة الأركان موفورة الأثاث ببساطها وفراشها الكبير.."[1] هذا وصف ساكن يخلو من الأفعال ولكن من ناحية أخرى يصعب تصور مقطع سردي خالي من الوصف "وجاءت الأم حاملة صينية الطعام فوضعتها فوق البساط وتقهقرت إلى جدار الحجرة"[2].

إذن يستقل الوصف عن السرد ولكن لا يوجد في نفس الوقت سرد خالص، وهذا لا يعني أن الوصف عنصر قائم بذاته مستقل إستقلال تام عن السرد. فالأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون الأشياء. وفي الختام يمكن القول أن الصورة الوصفية تختلف عن الصورة السردية في أن الأولى تصف ساكناً لا يتحرك, أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل (أنها تتميز بالحركة).

المبحث الرابع
الزمان والمكان الروائيين

1/ الزمن:

يشكل الزمان والمكان حضوراً أساسياً في: القصة قصيرة، الرواية، المسرحية، الشعر. يتفاعلان مع بعضهما ومع بقية عناصرالعمل الأدبي، فهما "عنصران أساسيان في عملية السرد القصصي"[3]. عنصران

---

[1]/سيزا قاسم ،مرجع سابق ،ص 112.
[2]/نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[3]/ د.مولاي علي بوخاتم ،مرجع سابق ،ص 273.

لا يفترقان رغم ثبات المكان وحركية الزمان. والمكان "وهو في ثبوته وإحتوائه للأشياء، أنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه بعد عجز أو إخفاق، وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات، وهو الفضاء والفراغ"[1] أما الزمن الذي يدركه الإنسان بصورة غير مباشرة فهو "يجري في الإنسان وكل المخلوقات التي جاءت قبل الإنسان وبه تعرف الموجودات"[2].

أ/ مفهوم الزمن:

ورد الزمن في اللغة بأنه "يقع على كل جمع من الأوقات مشتق من لفظ ومعني من الأزمنة بمعني الإقامة"[3] ورد في مختار الصحاح: ز م ن (الزّمن) و(الزمان) إسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أزمان وأزمنة وأزمن[4]. وكذلك أورد بن منظور (الزمان) و(الأزمنة) ليعبر به المدّة والدّهر، ثم الزمنة: البرهة من الزمن، وأشار الليحاني إلى(الزمنة) أي زمنا والزمنين وساعة.[5] إذن القليل من الوقت أوكثيره يطلق عليه زمن وعلى الجمع من الأوقات وهو المدة والدهر والبرهة والساعة.

لم تهتم الدراسات الروائية في الماضي بالزمن, كما هو الآن, وذلك لما له من أهمية في عملية السرد. فالزمن الروائي ليس هو الزمن الطبيعي: بزوغ الفجر وغروب الشمس أو زمن الساعة والأيام فحسب, وإنما هو أيضاً زمن نفسي يرتبط بوعي الشخصية أكثر من إرتباطه بالزمن المادي الذي يمكن تحديده وقياسه "فالزمن في الرواية (النهرية) هو الشخصية الرئيسية، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر، وتتحرك، وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت "الفرد" ليستمر "النوع" الإنساني، فان الزمن لا يشيخ ولا يهرم بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب"[6]. ليس للزمن وجود مستقل يمكن إستخراجه من النص الروائي, كما يحدث مع الشخصية أو الأشياء التي تشكل عنصر المكان، فالزمن عنصر يتخلل الرواية كلها ولا يمكن تجزئته فهو الهيكل الذي تُشّيد فوقه الرواية "والزمن هو إيقاع النص، منه ينطلق الراوي/السارد ومنه تقفز الأحداث إلى النص بإختيار المؤلف، وبالنسبة إليه تحدد سرعة وبطء حركة الحدث في النص. وهو المستجمع لعناصر السرد، فالزمن هو الهيكل العام، الإطار العام الذي تتحرك داخله كل العناصر..."[7].

ب/ تعدد الأزمنة الروائية:

لكي يسهل معرفة الزمن داخل العمل الإبداعي، قسم الدارسون الأزمنة المتعلقة بالرواية إلي:

---

[1]/نفس المرجع ، نفس الصفحة .
[2]/نفس المرجع ،نفس الصفحة .
[3]/نفس المرجع ، ص 278.
[4]/الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،بدونتاريخ،ص 275.
[5]/ د.مولاي علي بوخاتم ،مرجع سابق، ص 278.
[6]/ محمد عزام ، مرجع سابق، ص 101.
[7]/ د. مدحت الجيار ، مرجع سابق، ص 56.

1/ أزمنة خارجية(خارج النص): زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها ، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

2/أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...[1].

ولكن لم يهتم "سلمان كاصد" بالزمن الخارجي كأهتمامه بالداخلي الذي قسمه إلى:

1/ الزمن الخطي: وهو الزمن الواقعي أو التاريخي الذي يتحرك أو ينتقل بالقصة من البداية إلى الوسط ثم النهاية بتحول نقطي متوال على وفق الترتيب الكورنولوجي(التسلسلي).

2/الزمن المتكسر: وهو الزمن الذي يعبر نفسياً عن تحقيق تجربة ذاتية بوعي الزمن مما يكسب العملُ بعداً جمالياً ودلالياً .[2]

يقول "سلمان كاصد": وفي محاولة إجرائية لمتابعة تغير الزمن الخطي كما هو حاصل في الواقع والتاريخ في تحوله ضمن وجود جديد كما هوعليه في الزمن المتكسر فإننا نجد أن التحول إلى الفني يكسب الزمن بعدين جديدين يتطلقان تعالقاً ثنائياً، مع الكاتب من جهة والقارئ من جهة أخري مما يستدعي تصنيفهما إلى صنفين جديدين هما:

1/ الزمن المتكسر في السرد كما يتصوره القاص.

2/ الزمن الخطي في القراءة كما يعيده القارئ[3].

تري "سيزا قاسم" أن الزمن الداخلي أو التخييلي أو كما يسميه "سلمان كاصد" "الزمن المتكسر" هو الذي شغل إهتمام الكتاب والنقاد، خاصة منذ ظهور نظرية "هنري جيمس" في الرواية، وذلك لانشغاله واهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها[4]. لذلك يعتبر الزمن النفسي الداخلي ذو أهمية كبيرة في الفنون الفنون وخاصة في الرواية "ومع تطور الرواية إزداد إهتمام الروائيين بالمفهوم الأول {الزمن الداخلي/المتكسر/ النفسي} حيث أنهم بدأوا يشكون في حقيقة البعد الثاني وواقعيته{الزمن الخارجي} بالنسبة إلى حياة البشر النفسية، وأن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص، ولا بد للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن

---

[1]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص 33.

[2]/ د.سلمان كاصد، الموضوع والسرد– مقاربة بنيوية تكوينية في الادب القصصي، دار الكندي، اربد – الاردن، 2002، ص265 .

[3]/ نفس المرجع ، ص265.

[4]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق ، ص34 .

لا الزمن نفسه، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكان الوحدات التقليدية فأصبحت اللحظة أكثر دلالة واكبر خطراً من السنة"[1].

خلاصة ما تقدم أن هناك زمنان: داخلي وخارجي وتهتم الرواية الحديثة بالزمن الداخلي(النفسي) وهو زمن إنساني يرتبط بالخبرة الذاتية أما الزمن الخارجي (زمن طبيعي) يمكن تحديده وقياسه مثل: الساعة واليوم والشهر. ولتجسيد الزمن النفسي في الرواية أُستحدثت أساليب جديدة منها: المونولوج وتداخل عناصر الزمن.

ج/عناصر الزمن الروائي:

ينقسم الزمن كما هو معروف إلى: ماضي وحاضر ومستقبل. والكاتب الروائي منذ أن يخط أول كلمة عند الكتابة يكون كل شيء قد إنقضى، إلا أن ماضي القص يمثل الحاضر الروائي، فهذه المفارقة –الماضي يمثل الحاضر– تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلي "فالراوي يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من هذا الإنقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي "يستخدم الفعل الماضي في النص" له حقيقة الحضور"[2].

وبالرجوع لتاريخ الرواية القديمة والملحمة، تجد أن للملحمة ماضي خاص للقصّ, يعرف بالماضي الملحمي "حيث أن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارئ وبالنسبة أيضاً للشخصيات التي تتحرك في الرواية"[3].

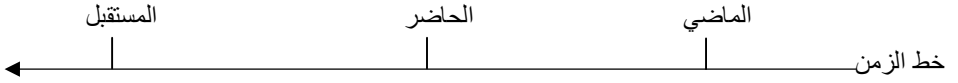
أما اليوم إزدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي مع تطور الرواية الحديثة مما أدى للبحث عن طريقة لمعالجة الزمن وذلك بمحاولة إبتكار تقنيات جديدة للتعبير عنه. فالنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غيرمنظم وغير مرتب. وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحّي في نفس الوقت أي الحاضر الزمني أو ماهو كائن. وقد يكون إزدياد أهمية الحاضر بالنسبة للرواية يرجع لتأثير السينما التي لا تعرف إلا زمناً واحد وهو الحاضر[4]. تـري "سيزا قاسم" أن الإهتمام بالحاضر في الرواية الحديثة جاء نتيجة لإهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية (الداخلية) أكثر من إهتمامه بحياتها الخارجية لذلك تداخل الحاضر والماضي والمستقبل في النص الروائي الحديث. فمثلا تبدأ الرواية عادة من نقطة يختارها الروائي تحدد حاضره ومنها يضع بقية الأحداث

---

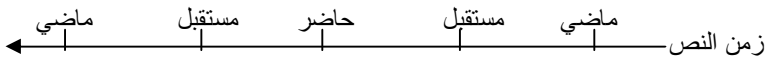
[1]/ نفس المرجع، ص63.
[2]- نفس المرجع ، ص36.
[3]- نفس المرجع ، نفس الصفحة.
[4]- انظر نفس المرجع ، ص37.

على خط الزمن من ماضي وحاضر ومستقبل ولكن النص لا يسير في إتجاه واحد عند الكتابة، إنما يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل .

فمثلا الخط البياني لعناصر الزمن يكون كالاتي:



أما زمن النص الروائي فيمكن أن يكون بيانياً كالآتي:



ومن هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة. ويري "توماشفسكي" أن هذا الترتيب يخضع لقوانين جمالية، مفرقا بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث/ الحكاية والتسلسل النصّي لسرد أحداث الرواية[1].

إذن هناك فرق بين زمن القصة/الحكاية، وزمن السرد، فزمن القصة/الحكاية غير معقد كما هو في السرد، فزمن القصة يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث، أما زمن السرد يخضع للتجربة الجمالية, يتلاعب بالأحداث بين ماضي ومستقبل وحاضر ومستقبل وماضي...

د/ تقنيات الإيقاع في الرواية:

يقول "محمد عزام": إن" جيرار جينيت" في دراسته للإيقاع ، اقترح أربعة تقنيات سردية من خلالها يمكن دراسة الإيقاع في الرواية أي سرعة النص وبطؤه، وهي :

1/ الخلاصة :summarize: وتسمي أيضاً الإيجاز أو المجمل. ولهذه التقنية السردية دور هام في السرد الروائي، ويتجلي هذا الدور في المرور على فترات زمنية يري المؤلف أنها غير ذات أهمية بالنسبة للقارئ. فالخلاصة هي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلي نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. فالوقائع التي يفترض أنها جرت في شهور أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، وتعتبر تقنية الخلاصة قريبة من تقنية الحذف غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع.ففي الخلاصة الراوي يقُص في بضعة أسطر ما مدته شهور أو سنوات دون أن يفصّل. بينما يلغي "الحذف" سنوات أو أشهر من عمر الأحداث، فيقول مثلا: مرت عشر سنوات. في حين لا تلغي "الخلاصة" ولا تحذف وانما توجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات

[1]- انظر نفس المرجع ، ص38.

"تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناءه المدارس". ومن الأدوار التي تقوم به الخلاصة أيضا هو تقديم شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشهد[1]

إذن تتلخص وظيفة الخلاصة في سرد أحداث ووقائع يفترض أنها حدثت في زمن مضي: سنوات، شهور وتم إختزالها في صفحات أو أسطر دون الدخول في تفاصيل وكذلك عند دخول شخصية جديدة لمسرح الأحداث فتقوم بإعطاء خلفية مختصرة عنها إذن تعتر تقنية الخلاصة مهمة للغاية عند القيام بعملية "المسرحة" وخاصة فيما يتعلق بالأحداث والمواقف التي يصعب تجسيدها فعن طريق الوصف الموجز يمكن التغلب على تلك الصعاب.

2/القطع:ellipse: ويسمي الحذف والقفز والإسقاط, ومعناه "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيءإليها، ويكتفي عادة بالقول: ومرت سنتان أو إنقضي زمن طويل فعاد البطل من غيبته"[2]

فالقطع تقنية ذهنية تقضي بإسقاط فترة من زمن القصة وعدم النظر لما جرى فيها من أحداث ووقائع. فالراوي يلجأ إليها لتجاوز أو حذف بعض المراحل يرى أنها غير مهمة، لذلك يكتفي بإخبار المشاهد بإن سنوات أو شهور قد مرت من عمر الشخصيات أو الأحداث دون ذكر التفاصيل "فالزمن على مستوي الوقائع: طويل سنوات أو شهور ولكنه على مستوي القول: صفر."[3]

3/الاستراحة:Pause: أو الوقفة, وهي عكس الحذف. تتجلى في التوقف عند مسار السرد عندما يلجأ الراوي إلي (الوصف) الذي يتطلب إنقطاع السيرورة الزمنية للحدث فيظل زمن القصة في مكانه بإنتظار فراغ الوصف من مهمته, حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكانا أو شخصا. وهذه الوقفات الوصفية ليست زائدة وإنما تمثل أهداف سردية يضئ السرد فيها الحدث القادم.[4]

4/المشهد: Scene: ويقصد به المقطع الحواري, الذي يأتي في كثير من الروايات في متن السرد, فهو محور الأحداث، إذ يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات ويكون للمشهد قيمة إفتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد "فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطئ أو سريع أو متوقف"[5].

هـ/ بناء الزمن في الرواية:

كيف يبني الزمن في الرواية، بمعني ماهي الصورة التي يتجلي فيها الزمن في الرواية?

يتفق محمد عزام مع "سيزا قاسم" بأن البنية الزمنية في الرواية تتجلى في نسقين، هما:

---

[1]- انظر محمد عزام ، مرجع سابق، ص109.
[2]/ د.حميد لحمداني، مرجع سابق، ص77.
[3]/ محمد عزام ، مرجع سابق ، ص110.
[4]/ محمد عزام ، مرجع سابق، ص110.
[5]/ نفس المرجع ، ص78.

1/السرد الاستذكاري: أو كما يسميه "جيرار جينيت" الإسترجاع أو العودة إلى الوراء وبالتعبير المسرحي والسينمائي فلاش باك "flash back". والإستذكار (الإسترجاع) خاصية من خصائص الحكي/القصّ نشأ مع الحكي الكلاسيكي, ثم إنتقل إلى الرواية الحديثة. فالقصة كي تروي، يفترض أن تكون قد اكتملت في زمن ما، غير الزمن الحاضر/الآن لأنه يصعب تقديم قصة لم تكتمل أحداثها بعد.

فالإسترجاع هو أن يترك الراوي القص الأول الذي بدأه, ويعود إلى بعض الأحداث الماضية، ثم يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. لذا تمثل كل عودة للماضي استذكار/استرجاع يقوم به الراوي/المؤلف لماضيه الخاص ويحيل من خلاله إلى أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة .

وللاستذكار/الاسترجاع نوعان :

أ/استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، يلجأ إلية الكاتب لملئ فراغات زمنية تساعد على فهم مسارات الأحداث. ويتركز في الرواية الواقعية عند الافتتاحية، أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف عليها، وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى. وكذلك يستخدم عند إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معني جديد عليها مثل الذكريات كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث ويوظف الاسترجاع الخارجي أيضا عند العودة إلي شخصية اختفت فترة ثم ظهرت من جديد على مسرح الأحداث ويريد الروائي أن يخبر المشاهد ما حدث لها أثناء غيابها.

ب/الاسترجاع الداخلي: يتطلبه ترتيب القصّ في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولي ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية وهذا النوع من الاسترجاع قليل في الرواية الواقعية[1].

إذن الاسترجاع/الاستذكار يعني الرجوع أوالاسترداد أثناء التسلسل الزمني للقص/ الحكي إلى ذكر أحداث أومواقف أو دخول شخصيات إلى مسرح الأحداث.... كل ذلك من اجل إيضاح وتفسير الظروف أو الملابسات التي أحاطت بموقف معين أو التعليق عليها أو إضاءة لحظة حاضرة .

2/ السرد الإستشراقي أو الإستباقي: هوالقفز إلى الأمام أوالإخبار القبلي. وهو أن مقطع حكائي يروي أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، يقضي هذا النوع من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم أحداث أو أخبار أو معلومات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الحكي لاستشراف مستقبل الأحداث

---

[1]/ انظر سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص57،56،55،54.

والتطلع إلى ماسيحصل من مستجدات في الرواية. وتعتبر هذه الإستشراقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أوالتكهن بمستقبل احدى الشخصيات وماستؤول إليه.[1]

2/المكان:

يمثل المكان عنصرا جوهريا من عناصر السرد الروائي, ويتداخل معها مكونا بذلك الفضاء الروائي "فالمكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد، وانما يتشابك في علاقات متعددة من المكونات السردية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤى"[2]. ويضيف "محمد مصطفي "فالمكان الروائي ليس عنصراً يدور في فراغ ، بل عنصراً في بنية الخطاب السردي يؤثر فيها ويتأثر بها"[3].

أ/مفهوم المكان:

ورد في لسان العرب في باب مكن "والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال واقذلة وأماكن جمع الجمع قال تغلب: يبطل أن يكون مكان فعالاً لأن العرب تقول كن مكانك وقم مكانك وأقعد مكانك فقد دل هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع فيه. وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف"[4] والمكان يعني الموضع إذ يقول الأزهري " وقال سلمة: قال الفراء: له في قلبي مكانه وموقعة ومحله".[5] أما الجوهري فقسم المكان إلى "المكان الخاص والمكان المشترك: أما الأول فهو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره, أما الثاني فهو الحيز الذي تشغله جملة أجسام وحينما توجد أجسام يوجد مكان وحينما لا توجد أجسام لا يوجد مكان".[6]

أما في المعاجم الغربية فقد وردت مفردة المكان بمعاني متعددة فالانجليزية عبرت عنه بـ - Space Place/Location/ والفرنسية استخدمت مفردة"Espace Lieu" ومقابل هذه الكلمات في العربية الآتي:

المكان لـ مفردتي: lieu و Place .

الفراغ لـ مفردتي: space و espace.

الموقع لـ مفردة: Location.

إلا أن النقاد الكلاسيون إستخدموا كلمة "Place و Lieu" للدلالة على كل أنواع الأمكنة إذ لم تأخذ كلمة "space فراغ" مفهومها الحديث بعد.

---

[1]- انظر محمد عزام ،مرجع سابق ،ص106،107

[2]/ محمد عزام ، مرجع سابق، ص66.

[3]/ محمد مصطفي علي حسانين، مرجع سابق، ص6.

[4]/د.سلمان كاصد، عالم النص –دراسة بنيوية في الأدب القصص التكرلي نموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد– الأردن ، 2003،ص127.

[5]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة.

[6]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة.

ولكن تخلي الفرنسيون عن كلمة (Lieu المكان) واستخدموا كلمة (espace الفراغ/الفضاء) بدلا من كلمة (Location) الموقع الانجليزية، للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. أما الانجليز أضافوا إلي كلمة space/place كلمة location بقعة/موقع، للتعبير عن المكان المحدد لوقع الحدث.

إلا أن النقاد المحدثون فرقوا بين كلمتي المكان والفراغ/الفضاء, للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: أحدهما "المكان" محدد ويتمركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر"الفضاء/الفراغ"أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية[1].

أما المكان في السرد الروائي هو"المكان اللفظي المتخّيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي، وحاجاته. وهذا يعني أن أدبية المكان، أو شعّريته، مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية، مفضية إلي جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكونا من مكونات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها"[2]. فالمكان من صنع اللغة وليس من موجودات أو صور كما أنه لم يقتصر على كونه أبعاد هندسية ولكنه نظام من العلاقات المادية والذهنية، يتفاعل مع الأشياء ويؤثر فيها "فاللغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسّية فيتشكل المكان ولهذا أصبح المكان في العمل الإبداعي مسرحاً للأحداث على إعتباره قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص"[3].

إذن المكان الروائي مكان متخيل, من صنع الألفاظ وله خصوصيته, قد لا يتطابق مع المكان الطبيعي تماماً كما أنه يمكن أن توجد تشابهات بينهم. إلا أن المكان الروائي لا وجود له إلا إذا اخترقته شخصية/شخصيات روائية، بمعني لا وجود له دون شخصية؛ لأنها هي التي تنشئه من خلال وجهة نظرها وعلاقتها "فالمكان جامد، ولكن اختراق الشخصيات له يجعله نابضا بالدلالات والحوادث . وليست هناك وسيلة واحدة لإختراق الشخصية الروائية للمكان"[4].

خلاصة ما تقدم, المكان الروائي هومكان متخيل, صنعته اللغة إستجابة لأهداف إبداعية, فهو مساحة تتحرك فيها أحداث, ويعتبر قوة فاعلة ومؤثر في حركة الشخصيات، ربما يشبه المكان الروائي المكان الطبيعي ولكنه لايتطابق معه, ويختلف عنه, في أنه لا يكون مكانا روائيا إلا إذا إحتلته شخصية. ولكن هناك مصطلح يكون أحيانا مرادفا للمكان وأحيانا مخالفا له. هو الفضاء.

ب/الفرق بين مصطلحي المكان والفضاء:

---

[1] / انظر سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص101، 102.
[2]/ د. سمر روحي الفيصل ، مرجع سابق ، ص72.
[3]/ د. سلمان كاصر ، عالم النص ، مرجع سابق، ص127
[4]/ د. سمر روحي الفيصل ، مرجع سابق، ص89.

هناك فرق بين المصطلحين فـ"المكان هو البنية الصغرى المحدودة, مثل: المقهى والحي والحدائق والبيوت والشوارع, أّما الفضاء فهو البنية الكبرى(الواسعة والشاملة) والتي تكّون فضاء النص في إطاره الخفي سواء ما كان منها متخيلا أو واقعيا"[1] فالبنية الكبرى تعني الفضاء الجمعي للأمكنة, سواء متخيلة أو حاضرة موزعة على امتداد النص, أما البنية الصغرى, فهي المكان/الحيز أو المساحة الضيقة المحدودة بعلاقة حضور الشخصية/الشخصيات, مثل المقهى، الشارع، البيت.إذن مجموع هذه الأمكنة, يطلق عليها فضاء, والمكان المفرد جزء من مكونات الفضاء.

ولكن "حميد لحمداني" يذهب إلى أبعد من ذلك في قوله: من خلال الدراسات التي إطلع عليها، لم يجد فرق دقيق وجوهري بين المكان والفضاء. ولكنه يري أن هناك بعض الإجتهادات حاولت التفريق بينهما, وتري أنه ضروري, فمثلا بالنظر إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متقطعة, وذلك لأن المكان يرتبط بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة, تتناوب في الظهور مع السرد مرة,ومع الحوار مرة أخري أو الاثنين معاً في أحيان أخري، وبما أن تغيير الأحداث وتطورها في الرواية يفترض تعددية الأمكنة اتساعاً أو تقلصا وفقا لطبيعة الرواية، لذلك تتعدد الأمكنة في الرواية الواحدة، بل أن صورة المكان الواحد تتنوع وفقا لزاوية النظر التي تصورها، فمثلا, في بيت واحد، قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف بإختلاف التركيز على زوايا معينة، فحتى الروايات التي تحصر نفسها في مكان واحد تخلق أبعاد مكانية في أذهان أبطالها. ويختم قوله أن الرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أُخرى.[2] إذن مجموع الأمكنة في الرواية الواحدة تسمي الفضاء الروائي، أما المكان الواحد فهو المكان المحدد الجزء الذي يدور فيه حدث/أحداث محددةفبالتالي هو أكثر تحديداً من الفضاء، وأن الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً , ولكن حتى هذا المكان الواحد يمكن أن ينشطر إلى أماكن متعددة وفقا لزاوية الرؤية التي تنظر إليه وبذلك يصبح فضاءاً روائياً .

الحديث عن المكان الروائي يقصد به المكان داخل الرواية سواء كان مكان واحد أو أماكن متعددة ولكن إذا وضع المكان مقابل الفضاء بغرض التمييز بينهما فان المكان يقصد به المكان الروائي المفرد ليس غير، أما الفضاء يعني جميع الأمكنة في الرواية الواحدة وبالإضافة إلي ذلك يشمل إيقاع الأحداث ووجهة نظر الشخصيات فكأن الفضاء الروائي يحمل في أحشائه الزمن "فإننا نقصد بالمكان, المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا

---

[1]- د. سلمان كاصد، عالم النص ، مرجع سابق.

[2]/ انظر د. حميد لحمداني ، مرجع سابق ، ص62.

تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع تشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها".[1]

خلاصة ما تقدم أن الفضاء يمثل مسرح جميع أحداث الرواية المجسدة والمتخيلة ووجهة نظر الشخصية/الشخصيات والإيقاع الذي يضبط حركة الأحداث في الرواية من بدايتها إلى نهايتها، بينما يشير المكان إلي المجال الجزئي المحدد من الفضاء الروائي.

ولكن تناول مكان محدد في الرواية يختلف عن تناول الفضاء الروائي بكامله، وذلك "لأن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث ، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية".[2] وهذا يعني أنه عندما ينتهي وصف للمكان في رواية ما، تأتي الحركة لتؤكد حضور الزمان في المكان، إلا أن هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي إنتهى وصفه ولكنه الإمتداد المفترض له وهو ما يسمي بالفضاء. وهكذا فلا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين أنه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية. لذا فالفضاء الروائي أوسع وأشمل ويتضمن في داخله الحركة ولايوجد فضاء بدون حركة ولكن يمكن تصور مكان بلا حركة "إن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية الممثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تّم تصويرها بشكل مباشر ، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة".[3]

إذن فضاء الرواية هو مجموع الأمكنة التي تسهم في إحتواء الشخوص والحدث والإيقاع والزمان أما المكان فهو الجزء من الفضاء, وأن الفضاء الروائي يبني من خلال تضامن وجهات النظر وشبكة العلاقات والرؤى مع بعضها بعضا وفقا لارتباط هذا الفضاء بالحوادث والشخصيات.

ج/أهمية المكان الروائي:

ولأهمية المكان الروائي يقول ''ميشيل بوتور'': أن قراءة الرواية هي رحلة إلى عالم/عوالم مختلفة عن العالم الذي يعيش فيه القارئ "فمن اللحظة الأولي التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي

---

[1]/ د. سمر روحي الفيصل ، مرجع سابق ، ص71.
[2]/ د. حميد لحمداني ، مرجع سابق ، ص63.
[3]/ نفس المرجع ، ص64.

من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[1] أذن القارئ هو الذي يقوم بتشكيل المكان ذهنيا، وهذا يعني أن المكان الروائي الواحد يتعدد بتعدد القراء حتى لو كان مكانا واقعياً فهو بالتأكيد لا يشبه المكان المصور في الرواية، وكما أشير سابقا إلى أن "زمن الرواية ليس زمن الساعة"[2] كذلك فإن "مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة".[3] كما أن المكان لا تتوقف أهميته على حدوده الجغرافية الموصوفة بل له أبعاد نفسية واجتماعية تشكل وجدان القارئ ويتشكل المكان بها، لذلك تتعدد صوره بعدد القراء، يقول "خالد حسين": "إن المكان لا يتوقف حضوره على المستوي الحسي، وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً حميماً منها، وذلك لأن المكان هو الفسحة/الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم. من خلاله نتكلم وعبره نري العالم ونحكم على الأخر. وبقدر ما يمتاز هذا المكان بالوضوح على المستوي الجغرافي أو الحسي، بقدر ما يتعالي ويركن إلى الغموض والمجهول على الصعيد الدلالي". [4]

إذن المكان قوة فاعلة قادر على أثارة خيال القارئ إذ يتيح له مساحة للمشاركة في صنعه وتخيل الأحداث والمواقف والشخصيات وما يدور بينها، يتمتع المكان كذلك ببعد نفسي واجتماعي على ضوئه تتخلق الشخصيات الروائية، ويحدد موقع الراوي، بل أن أهميته تتجاوز ذلك بأنه يمنح العناصر الروائية الأخرى حضورها الحسي وواقعيتها ومنطقها.

---

[1]/ سيزا قاسم، مرجع سابق، ص99.
[2]/ د. مولاي علي بوخاتم ، مرجع سابق ، ص273.
[3]/ سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص99.
[4]/ د.هاشم ميرغني ، مرجع سابق، ص197.

الفصل الرابع: الروائي إبراهيم إسحق

المبحث الأول: البيئة والإنسان

المبحث الثاني: حياة المؤلف

المبحث الثالث: تقنيات الكتابة عند إبراهيم إسحق

المبحث الأول

البيئة والإنسان

مدخل:

يبدأ هذا الفصل بمقدمة تعريفية لإقليم دارفور – ولايات دارفور حاليا– بوصف لطبيعة أرضه ومناخه وعن المجموعات السكانية القديمة والوافدة التي قطنت فيه، وكيف إمتزجت هذه المجموعات وشكلت ما يعرف اليوم بمجتمع دارفور. كل ما يرد في هذا المبحث هو مدخل للتعريف بعالم الروائي إبراهيم إسحق؛ فدارفور المولد والنشأة الأولى والحبيبة إلى نفسه وتمثل محور كتاباته, يتحدث عن إنسانها الذي تمتد جذوره إلى آلاف السنين, وفي ذاكرة هذا الإنسان ثلاثة ممالك عِظام"...ولهذا كانت دارفور الرقعة الواسعة والمترامية، والتي إشتغل عليها الكاتب حاضرة في إبداعه بكلياتها بإنسانها الذي يعيش في ذلك المكان بكل تضاريسه حيث كانت لها عبر تاريخها علائق متنامية، وروابط ثقافية وتجارية وسياسية مع العديد من السلطنات الإسلامية القديمة من وداي، دارالبرقو، وحتى كانم وباقرمي فبلاد السنغال، والتكرور وساحل الاطلنطي ومالي، وممالك الهوسا السبع،بالإضافة لجيرانها في الشمال وهذا بطبيعة الحال إنعكس في ثقافاتها.. ومن ثم جاءت كتابات إبراهيم إسحق في ذلك الإطار تعبيراً عن الماضي التليد، والواقع المعيش والمحلوم به"[1] وهذا عين ما عبر عنه الكاتب نفسه ُقائلا: "إرتكزت تجارب طفولتي على إدراك متورط في حياة يومية قروية عمقها الزماني والمكاني في غاية الإتساع"[2].

1/ الموقع الجغرافي:

يرى "محمد بن عمر التونسي" أن إقليم دارفور من حيث الموقع, يحتل الترتيب الثالث من أقاليم السودان القديم, وذلك بإفتراض أن القادم يبدأ رحلته ببلاد السودان من الشرق "سنار" وينتهى عند "ملي" في الغرب "...أما دارفور فهو الإقليم الثالث من ممالك السودان، وذلك أن القادم من المشرق إلى بلاد السودان، أول مملكة وإقليم يعرض (له)، مملكة سنار، ثم كردفان، ثم دارفور، فظهر أنها الإقليم الثالث، وبحسب ذلك (يكون) إقليم ودّاي هو الرابع، والباقرمة الخامس، وبرنو السادس، وادِقْو السابع، وُفةْ الثامن، ودار تُّبكتُو التاسع، ودار َملاَّ أو ملي العاشر، وهي قاعدة ملك الفُلاَّن"[3]. أما موقع الإقليم بالنسبة لما ُيسمى "السودان الحديث" فإنه يحتل الجزء الغربي منه وتقدر مساحته20٪ من مساحة جمهورية السودان قبل انفصال الجنوب "تقع دارفور بين خطي عرض 10° و16° شمالاً وخطي طول 22° و27.30° شرقاً، وتكّون مستطيلا تبلغ مساحته 140,000ميلا مربعاً "[4]

---

[1]/ مبارك الصادق، ورقة بعنوان: سرديات إبراهيم إسحق بين البيلوفونية والبوليسية، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الأربعاء 2012/10/17م.

[2]/ إبراهيم إسحق إبراهيم، اختيارات سارد، جريدة الأيام، السبت 2007/3/24م، الموافق 4 ربيع الأول 1428هـ.

[3]/ محمد بن عمر التونسي، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، حققه وكتب حواشيه د.خليل محمود عساكر ود. مصطفى محمد مسعد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، بدون تاريخ, ص132.

[4]/ موسى المبارك الحسن، تاريخ دارفور السياسي 1882 – 1898م، قسم التأليف والنشر جامعة الخرطوم، بدون تاريخ، ص14.

وعن حدود إقليم دارفور, إذ تحده من الشمال الصحراء الكبرى, ومن جهة الجنوب بحر العرب وشمال غربي بحرالغزال, ومن الشرق تمتد سلسلة من الكثبان الرملية تسمى "قيزان" تفصله عن كردفان, أّما من جهة الغرب فتحده تشاد وأفريقيا الوسطى, وذكر التونسي حدود الإقليم بقوله: "حدُّ الفور من جهة الشرق أقصى الطويشة، ومن الغرب أخر دارالمساليط (المساليت) وأخر دار قمر، وأول دار تاما، وهو الخلاء الكائن بينهما وبين دار فرتيت، ومن الشمال المذروب، وهو أول بئر يعرض لمن يتوجه من جهة الديار المصرية"[1].

ولـ"نعوم شقير" حدودا أخرى إذ عينها في: "وكان حدودها من الشمال الصحراء الكبرى، ومن الجنوب بحرالغزال، ومن الشرق بحر النيل، ومن الغرب مضيق ترجة، وهو مضيق بين جبلين فاصل بينهما وبين ودّاي، وكان طولهما مسيرة 3 أشهر على القوافل وعرضها مسيرة شهرين"[2].

إذن يعتبر إقليم دارفور أحد الأقاليم القديمة الذي شكل ما يعرف ببلاد السودان القديم أو الحزام السوداني، ولكنه اليوم هو جزء من ولايات جمهورية السودان ويمثل البوابة الغربية التي يطل منها السودان إلى دول غرب وشمال غرب أفريقيا.

2/ أقاليم دافور:

تنقسم دارفور إلى ثلاث مناطق رئيسية, لكل منها خصائصه ومميزاته التي أثرت على تشكيل حياة سكانه. ويأتي هذا التقسيم وفقا للسهول والتضاريس ومعدلات هطول الأمطار التي تقل في المناطق المتاخمة للصحراء وتكثر تدريجيا كلما إتجهنا نحو الجنوب, والمناطق هي:

أ/ شمال دارفور:

وهي منطقة شبه صحروايةٍ, تحدها من الشمال الصحراء الكبرى, وطبيعة الأرض بصورة عامة تغطيها الكثبان الرملية والجبال الصخرية, تضم جبل الميدوب الذي ترتفع أعلى قممه إلى 2000 قدم فوق سطح البحر, ويوجد في الجنوب الغربي من المنطقة منخفض المالحة وهو مستودع ضخم للملح, أّما الجزء الجنوبي من المنطقة فتربته طينية. تقع هذه المنطقة بين خطّي طول 15° - 17° شرقاً وخطّي عرض 13°-20°شمالاً . ومتوسط الأمطار فيه 10بوصات في العام, وتكثر الأمطار كلما إتجهنا جنوبا. كما تكثر في الإقليم الحشائش والشجيرات الصغيرة التي تنمو في الوديان, ونبات الجزو في الجزء الشمالي للمنطقة. أثرت جغرافية المنطقة على حياة السكان إذ تجد معظمهم رعاة رحل "وغالبية أهل شمال دارفور رحل يقضون فصل الجفاف حول الآبار والوديان، يرحلون في بداية الخريف إلى الجنوب لترعى ماشيتهم

---

[1]/ محمد بن عمر التونسي ، المرجع السابق، ص 136.

[2]/ محمد موسى محمود قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م، ص 11.

زرعه المبكر. وتتجه بعض القبائل عند حلول الشتاء شمالاً إلى أرض الجزو حيث ينمو نبات أخضر كثيف يحتفظ بخضرته ورطوبته حتى فبراير من كل عام".[1]

يعتبرسكان هذه المنطقة خليط من القبائل العربية وغير العربية, مثل كل مناطق دارفور الأخرى, مع اختلاف أن القبائل من أصل عربي تكثر في الجزء الجنوبي من المنطقة, ونسبة لكثرة الأمطار تقوم حياتهم على الزراعة التقليدية،أما سكان الشمال تقوم حياتهم على رعى الإبل والضأن. وأهم القبائل:الزيادية، المحاميد، النوابية, الماهرية، العريقات، الزغاوة، البرتي، الميدوب، والبديات.

ب/ وسط دارفور:

تقع هذ المنطقة بين خطّي عرض14.20° - 12° شمالاً وأهم المعالم في هذا الجزء بل في دارفور كلها هو جبل مرة, الذي يبلغ طوله70 ميلاً وعرضه 30 ميلاً , ويلتقى في الجهة الشمالية الغربية بسلسلة من الجبال المتفرقة أهمهما جبل سي الذي تبلغ أعلى قممه 10,000 قدم فوق سطح البحر, يصل متوسط الأمطار إلى30 بوصة في العام فهو منطقة مُخضرة وتنمو فيه نباتات مختلفة كما أنه منطقة استقرار. ويقسم جبل مرة وسط دارفور إلى جزئيين مختلفين من حيث المناخ والنبات:

1/منطقة القوز التي تمتد شرقي الجبل، أرض تغطي وجهها الرمال والشجيرات الصغيرة وتقل فيها التلال الصخرية، وهي تحد شمالاً بشبه الصحراء وجنوباً بديار البقارة حيث يكثر المطر وتزداد الخضرة ويؤم القوز سكان الشمال الرحل في فصل الجفاف، ويقصده البقارة زمن الخريف، ويعج وسطه بقرى يعيش أهلها على الزارعة.

2/أما الجزء الغربي من الجبل فتوجد منطقة السهل التي تشتمل جزءا عظيما من غرب دارفور وتغطي وجهها التلال يضارع بعضها الجبال، كما تخترقها وديان عدة تنحدر من جبل مرة، أهمها وادي أزوم ووادي باري، ويغشي جنوب السهل غيث عميم كل عام، على أن المطر يقل تدريجيا كلما اتجهنا شمالا حتى يهبط متوسطه إلى 12 بوصة عند مشارف شبه الصحراء وينعكس هذا على كثافة السكان والنبات. اذ يقل عدد الناس عندما نمضي شمالاً بينما يحدث العكس كلما اتجهنا جنوبا، كما يغرز النبات ويكبر حجمه كلما سرنا جنوبا نحو منطقة السافنا الغنية ويتأثر الوضع الاقتصادي بالوضع الجغرافي فبينما يرعي الزغاوة الأنعام الصغيرة كالغنم والضأن ويرحلون جنوبا أيام الجفاف ويقيمون في الوديان الكبيرة، نرى السكان في جنوب السهل يزرعون..[2] يقطن جبل مرة والسهل الغربي منه الفور والمساليت والقمر وبنو حسين وبرتي شرق والمناصرة وبنو فضل والميما.

---

[1]/ موسى المبارك الحسن، مرجع سابق، ص 24.

[2]/ نفس المرجع، ص17.

ج/ جنوب دارفور:

تقع المنطقة بين خطّي العرض 12° - 10° شمالاً وهي المنطقة التي قامت فيها سلطنة الداجو في الفترة ما بين القرنين الثاني عشر والسادس عشر الميلادين. أما عن حدودها، فتحدها من الشمال القوز وجبل مرة, ومن الجنوب بحر العرب. أمطاره غزيرة إذ تتراوح بين 25 و30 بوصة في السنة. وهي منطقة طينية تغطيها شجيرات كثيفة إلى جانب الأشجار الضخمة التي تنمو على حافة الوديان. يقطنه خليط من العرب وغير العرب, فمن القبائل العربية: البقارة وهم الرزيقات والتعايشة وبني هلبة والهبانية والمعالية, ومن القبائل الغير عربية الداجو والبرقد والبيقو.

3/ التركيبة الاثنية في دارفور:

إعتقد الرحالة الإنجليزي(براونBrawowne-1793) و(الألماني"ناختقالNachtigal – 1874) والتونسي,أن إقليم دارفور يمثل موطناً للعديد من القبائل الأفريقية, ثم وفدت إليه في فترات لاحقة جماعات من الساميين والحاميين عبر حقب تاريخية مختلفة من الشمال "الصحراء الكبرى" ومن الشرق بحر النيل والبحر الأحمر, ومن الغرب عبر المماليك التي قامت غرب دارفور إلى المحيط الأطلسي، وكان ذلك بدافع الاستقرار؛ لأن طبيعة المنطقة وأحوالها المناخية ملائمة لتربية الحيوان، فهذا الوضع أغرى العديد من القبائل الرعوية العربية للاستيطان.وكان ذلك بداية للتلاقح والإنصهار بين ثقافتين: إحداهما, الثقافة العربية الوافدة إلى المنطقة والأُخرى الثقافة الافريقية[1] "وتركيبة المجتمع في دارفور عبارة عن خليط سكاني كبير حيث يضم هذا الخليط أكثر من مائة قبيلة وهم خليط من القبائل العربية وغير العربية. وقد ساهمت الهجرات التاريخية المتصلة التي قامت بها جماعات أفريقية وأخرى قادمة من الجزيرة.. زيادة على الأحداث السياسية والظروف البيئية المتغيرة من حين إلى آخر،كل ذلك ساهم في تكوين صورة معقدة للهوية الإثنية والعرقية وتوزيعها في دارفور, وتكونت تبعا لذلك, مجموعة إثنية تنضوي تحت فرعين كبيرين هما مجموعة القبائل العربية ومجموعة القبائل غير العربية"[2]. لقد ساهمت القبائل المحلية في إستقرار القبائل الوافدة وذلك بالمصاهرة, وأنتج من ذلك ما يعرف اليوم بمجتمع دارفور"ومن المسلَّم به أن هذه القبائل أسهمت إسهاما كبيرا وفعالا بإرثها الثقافي والاجتماعي والسياسي في

[1]/ انظر د.عصام محمد إبراهيم، النفير والتنمية/ دراسة انثربولوجية تطبيقية في مجتمع دارفور، ط1، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، 2007، ص: 51.
[2]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.

تركيبة دارفورالاثنية"[1] وكان للقبائل الوافدة أيضا إسهامها في التمازج "وقد عملت هذه القبائل العربية أيضا على خلق عناصر ثقافية قوية داعمة للتمازج الذي تم في المنطقة"[2].

وكان لسلاطين الفور أثر كبير في هذا التمازج الذي تمَّ، خاصة وأنهم إهتموا إهتماماً كبيرا بالعلم والعلماء، إذ أصدروا العديد من الامتيازات مثل، الحواكير وإعفاء الضرائب وحق المواطنة للوافدين. وكانت هذه الإمتيازات بمثابة دعوة للإستقرار، لذلك جاء الفقهاء من مختلف بقاع الأرض: مصر وشمال وغرب أفريقيا, واختلطوا بالسكان الأصليين بالمصاهرة، كما أن حجاج بيت الله الحرام من غرب أفريقيا, فبعد أدائهم لفريضة الحج طاب لهم المكان فاستقروا؛ لتعليم علوم القرآن وتحفيظه."لجأ السلاطين لأسلوب منح الأرض، وتمليكها لتوطين القادمين الجدد إلى السلطنة خاصة رجال الدين والتجار، ويعتبر موسى سليمان سولونج أول من شرع في منح الحواكير بمكاتبات رسمية".[3]

لعبت كذلك الطرق التجارية دورا مهما في ربط دارفور تجاريا واقتصاديا وثقافيا بالعالم الخارجي إذ هاجر إليها العديد في أزمان مختلفة. وأهم هذه الطرق:

أ/ درب الأربعين الذي يمر بمدينة "كوبي" التي تقع غرب مدينة الفاشر إذ يفد إليها التجار من صعيد مصر فهي تمثل مركزا تجاريا تنطلق منه القوافل محملة بخيرات دارفور: سن الفيل والعسل والريش "... ومنذ مئات السنين، طرقت هذا الدرب هجرات بشرية متتابعة ومتعددة، من العرب وغيرهم، وطرقه التجار حاملين تجارتهم جيئة وذهابا، وسار فيه طلاب علم ورحالة مغامرون مثل "بروان" الذي سلكه برفقة قافلة تجارية من أسيوط بصعيد مصر إلى الفاشر في زمن السلطان عبد الرحمن الرشيد وبقى في دارفور من عام 1793 إلى عام 1796. ثم جاء بعده محمد بن عمر التونسي مع قافلة تجارية أيضا من مصر إلى دارفور وبقى التونسي في البلاد من عام 1803م إلى 1811م".[4]

ب/أما الطريق الثاني فيأتي من طرابلس في ليبيا ماراً بفزان وواحة الكفرة عبر الصحراء الكبرى ثم إلى درب الأربعين ومنه إلى الفاشر.

ج/ والطريق الثالث يأتي من تونس ويمر بواحة "جالو" ومن ثم إلى دارفور. د/طريق سلكه التجار والحجاج ويعتبر من أطول الطرق، إذ يبدأ من أقاصي غرب أفريقيا من بلاد التكرور بأرض مالي إلى بلاد الهوسا وبرنو وسلطنة وداي حتى كبكابية في قلب وسط دارفور ومنها يعبر الطريق إلى كردفان، فسنار ثم إلى الحجاز.[5]

---

[1]/ نفس المرجع ، ص: 52.
[2]/نفس المرجع ، نفس الصفحة.
[3]/ د. سليمان يحي محمد، دارفور: الإنسان والأرض، الجزء الأول، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2007، ص28.
[4]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص: 12.
[5]/ انظر نفس المرجع ، ص13.

إذن كانت هذه الطرق تمثل حلقة الوصل بين دارفور وما جاورها, وبفضلها أصبحت دارفور قبلة للهجرات العربية والأفريقية, أثرت فيهم وتأثرت بهم, إقتصاديا وثقافيا, وتمثل التركيبة السكانية الموجودة حاليا في دارفور, نتيجة عن ذلك التداخل "وبمرور الزمن تمازجت وإنصهرت كل هذه المجموعات العرقية والإثنية المتباينة مع السكان الأصليين في دارفور عبر حقب تاريخية مختلفة وشكلت إنسان المنطقة الحالي المتميز بسحنته ولونه ولغته"[1].

4/النشاط الاقتصادي:

من خلال ما نُكر عن طبيعة الأرض والمناخ وتوزيع السكان, يلاحظ أن الاقتصاد يقوم على نشاطين أساسين هما:

أ/ الرعي: وتمارسه القبائل التي تقطن شمال وجنوب الإقليم, وينقسمون إلى:

1/الأبالة: وهي القبائل التي ترعي الإبل والضأن والغنم مثل الزغاوة والبديات والميدوب والبرتي والتنجر والرزيقات وهؤلاء يسكنون في شمال دارفور.

2/ البقارة: وهؤلاء يهتمون برعي الأبقار مثل الرزيقات، والتعايشة، والبني هلبة، والهبانية، والسلامات، والمعاليا، والداجو، والبرقد، والفلاته وهؤلاء يسكنون في جنوب دارفور.

ب/الزراعة: وتمارسه القبائل المستقرة مثل: الفور، والمساليت، والقمر، والتاما، والمراريت، والميما والبرتي، والتنجر, يسكنون وسط دارفور."ومما لاشك فيه أن الهوية العرقية تلعب دوراً مهماً في إنتاج وخلق النشاط الاقتصادي الذي يغلب على المنطقة. وقد مارست المجموعات القبلية ذات الانتماءات العرقية المختلفة في دارفور الزراعة والرعي مما أدى إلى إرتباطهما بالمجموعات القبلية"[2]

ولكن رغم إرتباط النشاط الإقتصادي سواء كان رعي أو زراعة بمجموعات قبلية بعينها، إلا أن هناك بعض التحولات أدت إلى تداخل هذه القبائل واحترافها النشاطين معاً, مع الاحتفاظ بالنشاط الخاص لكل منها, وهذا التداخل الإقتصادي أدى إلى حالة من الانسجام والإنصهار ثقافيا واجتماعيا.

5/ السكان:

عاش في أرض دارفور قبل أكثر من سبعة قرون قبائل عديدة ولكن لم تذكر المصادر والروايات الشفهية أي تاريخ قديم لقيام دولة موحدة، إلا أن تلك المصادر والروايات أجمعت على أن أبرز المجموعات القبلية التي سكنت المنطقة وأسست لها ممالك وسلطنات هم الداجو والتنجر والفور"لم تذكر المصادر والروايات المحلية, شيئا عن قيام دولة كبيرة في الأرض, في الأزمان القديمة جدا, غير أن

---

[1]/ د.عصام محمد إبراهيم، مرجع سابق، ص54.

[2]/ نفس المرجع، ص44.

الروايات أجمعت على أن أبرز المجموعات القبلية التي كان لها دور وذكر في تاريخ البلاد هي: مجموعات الداجو والتنجور والفور"

أ/ الداجو: الدجو من القبائل التي إستقرت في دارفور منذ زمن بعيد, ولكن لم يعتبروا من السكان الأصليين "فالداجو كانوا من أقدم سكان دارفور، وقد تضاربت الأقوال في أصلهم، وفي الجهة التي أتو منها.إذ لم يكونوا من السكان المحليين القدماء أصلا"[1] ولكن يرى التونسي أن "الداجو من أُقدم العناصر البشرية التي عاشت في دارفور"[2].

يرى بعض الداجو أنفسهم, أن أسلافهم هاجروا من الشرق إلى المنطقة الواقعة جنوب سنار إلى دارفور، إلا أن "الأمين محمود" يرى غير ذلك إذ يقول: أنه رغم وجود منطقة تعرف بالداجو في محافظة الكرمك بالنيل الأزرق، إلا أنه لم تحدد أي روابط عرقية بين سكانها وبين الداجو في دارفور. لذلك يرى "أركل وبالمر" أن الداجو أو التاجويين قبيلة كانت تعيش في المنطقة التي تقع بين كانم في الغرب والنوبة في الشرق على النيل, أنها "مجموعة وثنية سوداء يعتقد أنهم هم المجموعة التي ورد ذكرهم في مؤلفات الإدريسي وابن سعيد وابن خلدون (بالتاجو) وذكروا أن موطنهم بين كانم والنوبة"[3].

ولكن مهما كان من أمر الداجو وأصلهم والمكان الذي جاءوا منه, إلا إنهم قوم لهم مميزات خاصة أهلتهم أن يكونوا أبرز وأقوى المجموعات التي عاشت في المنطقة في ذلك الزمن البعيد, واستطاعوا بذلك أن يكونوا لهم سلطنة في القرن الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي. ولكن ليس من السهل تحديد حدود للسلطنة أو معرفة تاريخ ظهورهم ، أما عن مقولة أنهم (أول من أنشأ سلطنة في دارفور) يرى"الأمين" خلاف ذلك قائلا: ونحن نعتقد أن التسليم بهذه الدعوة (الداجو أول من أسس دولة على أرض دارفور) على إطلاقه وفي غياب المعلومات الحفرية الأثرية بالمنطقة – من المؤكد أنها سكنت وعمرت قبل العام 1400م أو حتى العام 1100م – غير صحيح على الإطلاق ولكن يمكن إعتبارهم أول من أسس دولة سمع بها خارجيا في هذه المنطقة. وهذا بالطبع لا ينفي احتمالات قيام دول أو دويلات أيا كانت صورتها قبلهم أو اثنائهم على كل أو جزء من دارفور[4].

أما عن سلاطين الداجو فلم يعرف عددهم الحقيقي ولا أسمائهم، فهناك من اعتبرهم ستة وأخر من اعتبرهم خمسة وعشرين. وهناك من قال أن أحمد الداج هو أول السلاطين وأخر يقول كُسبور أو جيتار هو أول السلاطين "قيل أنه، كان للداجو، خمسة وعشرون ملكاً، حكموا قبل ظهور التنجر كقوة معترف

---

[1]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص: 16.
[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3]/ الأمين محمود، سلطنة الفور الإسلامية دراسة تحليلية، 140 – 1916م، ط1، مارس 2000م، ص: 18.
[4]/ انظر نفس المرجع، ص23.

بها في الأرض، وأن أول ملك لهم يسمى كسُبور أو جيتار كما كان أخر ملك لهم هو المسمى أحمد الداج وفي قول أخر، أن أحمد الداج كان أول ملك لهم. ثم أخيراً جاء الملك "كاسيفوروك" والذي بموته إنتهت مملكة الداجو في دارفور. وهناك أقوال كثيرة، يظهر فيها الاضطراب في أمر ملوك الداجو وأسمائهم"[1].

سقطت مملكة الداجو بسبب استبداد الملك "كاسفوروك" إذ قتل بطريقة جعلت الداجو يتشتتون ويتفرقون ويكونون جماعات صغيرة. وانتقل بعد ذلك الحكم إلى التنجر دون أي صراع ُيذكر كما ذكر ناختيقال قائلا: "غلبة التنجور على الداجو قد تمت فقط نتيجة للتفوق الحضاري الذي ميز التنجر... وأن الحكم إنتقل دون أي حروبات أو أعمال عنف من الداجو إلى التنجر"[2].

يستقر الداجو الآن في جنوب ودّاي أي غرب بحيرة تشاد بأعداد كبيرة وفي إقليم كردفان وفي جنوب دارفور بالقرب من نيالا حيث مولد مملكتهم الأولى.

ب/ التنجر: يعيش التنجر اليوم كما كان في السابق في مناطق متفرقة: في شمال دارفور، وتشاد والنيجر. أما عن أصلهم فليس هناك من رواية واحدة يمكن الإعتماد عليها، فهناك من نسبهم إلى "التبو" سكان بحيرة تشاد. وبعض التنجر ينسبون أنفسهم إلى بني هلال، وآخرون يقولون أنهم ينتمون إلى بني العباس، ولكن الروايات المحلية تقول: أنهم من سلالة "أحمد المعقور" الذي ينتسب إليه أيضا الفور ويبقى السؤال ماهي قصة أحمد المعقور الذي يدعي كل من التنجر والفور النسب إليه, هو " ذلك الرجل الذي عاش مدة في بلاط ملك من ملوك الفور، وخدمه بأمانة واخلاص، وكان ذا ثقافة جيدة ومفاهيم حضارية، لا مثيل لها في البلاد، وكان مسلما عاقلا، إنتزع إعجاب الملك به، فزوجه إبنته، التي ولدت له ابناً صار فيما بعد حاكماً على البلاد"[3].

يرى محمد موسى قمرالدين أن هذه القصة تنطبق على الفور "الكيرا" أكثر من انطباقها على التنجر الذين أسسوا مملكة في شمال دارفور منذ زمن بعيد أي قبل ظهور أحمد المعقور. أما "الأمين محمود" يرى أن أعظم لغز في تاريخ دارفور القديم كله، هو محاولة الفصل بين التنجور والفور, وهذا ليس بالأمر السهل إذ من الصعوبة إجراء ذلك لأسباب عديدة منها:

1/ يدعى كلاهما الانتساب إلى أحمد المعقور وإلى شاو دور شيد.

2/يدعي كل منهما أن بعض السلاطين الأوائل الذين حكموا دارفور منذ عهد سليمان الأول حوالي العام 1440م إلى عهد سليمان الثاني في حوالي 1640م ينتمون إليه.

---

[1]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص18.
[2]/ الأمين محمود، مرجع سابق، ص21.
[3]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص19.

3/ يتقاسمان سُكنى جبل مرة في امتداده الطبيعي منذ عصور بعيدة ولا توجد فوارق بينة في التقاطيع العامة وفي العادات، وفي الماضي كان التنجور يتحدثون بلغة الفور وباللغة العربية.

4/ توجد في منطقة دارفور أثار كبيرة تتمثل في بيوت مستديرة الشكل تبنى بالأحجار وبها حجرات متداخلة، هذه الآثار تنسب كذلك إلى كل من التنجور والفور.

5/ الاعتقاد السائد في دارفور هو أن التنجور والفور أبناء عمومة[1].

ذكر موسى المبارك في كتابه "تاريخ دارفور السياسي" أن "أركل" أرجع نسب التنجر إلى أسرة في بلاد "التبستي"امتزجت بدماء العرب، أما "ماكمايكل" نسبهم إلى النوبة في الشرق على النيل، ولا يأخذ بالقول الذي ينسبهم إلى بني هلال، ويرى أنه في القرن الخامس عشر أو السادس عشر، نزح من منطقة النيل بعض النوبة المستعربين والمرتبطين ببني هلال، واتجهوا غربا إلى دارفور، وفيها اختلطوا بالعناصر المحلية ومن ثم توسعوا حتى السهول الشرقية من جبل "سي" وهذا يعني أنهم عاشوا في الجهات الحالية إلى منطقة كتم، شمالا وشرقا، وهذه المساحة لا تزال موطنا لمعظم تنجر إقليم دارفور[2].

ولكن يرى محمد موسى أن تصور "ماكمايكل" متأخر بالنسبة لتاريخ التنجر البعيد إذ أنهم أسسوا مملكة في دارفور في زمن أقدم أي قبل دخول العرب بثلاثة قرون تقريبا ويفترض لو أنه صحت دعوة التنجر بأنهم من بني هلال، هل يمكن أن نعتبرهم من سلالة التنجر القدماء الذين أنشأوا مملكة في شمال دارفور؟ بالطبع لا.. ولكن"من المرجح أن يكون التنجر أصحاب مملكة "أوري" وغيرها من المدن القديمة، فرعاً من "التبو"، سكان أرض التبستي، الواقعة شمال بحيرة تشاد، وأنهم عاشوا في المدخل الرئيسي للعرب المهاجرين من شمال أفريقيا إلى دارفور، وبمرور الوقت تأثر التنجر بالعرب والإسلام وبالثقافة الإسلامية الواحدة والتقاليد العربية، بحكم المعايشة والجوار، والمصاهرة، واختلاط الدماء وربما كان لبني هلال ارتباط قوي وأثر كبير في بعض جماعات من التنجر، فاختلطت الدماء وذابت الفوارق العرقية نوعاً، وصار التنجر عرب باللسان والدين والثقافة والعادة"[3]. يعتقد "أوفاهي" "أن أسرة كيرا قد ظهرت في حكم دارفور تحت زعامة سليمان سولونوج... وأن الأسرة كانت أصلا فرعا لإمبراطورية التنجور وأنه مع انهيار الامبراطورية استطاعت هذه الأسرة أن تحل محلهم في حكم دارفور"[4]. هذا الرأى يرجح مقولة أن الفور والتنجر أبناء عمومة أي قبيلة واحدة.

---

[1]/ انظر الأمين محمود، ص30.

[2]/ انظر نفس المرجع، ص19.

[3]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص: 20.

[4]/ الأمين محمود، مرجع سابق، ص39.

ولكن مهما تعددت الروايات عن أصل التنجر، فهم من السكان القدماء إذ تمركزوا في وسط وشمال دارفور وعلى جبل مرة، وعاصروا مملكة الداجو في وقت من الأوقات، ولكن لم يُعرف تاريخ محدد لظهور مملكتهم، ولكن "أركل" يرى أنهم ظهروا في ما بين1350-1535م. وأماكن سكنهم جبال فوتنق شمال كتم ومدينة "أوري" وفي "ماسا" في جبال "وانا" بين الفاشر وكتم وتعتبر مدينة "أوري" عاصمة ومملكة في آن واحد, فهي "أهم مركز للتنجر في عهودهم القديمة، ومنها امتد نفوذهم التجاري والسياسي إلى الجهات المجاورة. ثم تمكنوا من تكوين مملكة صغيرة الرقعة، لكنها قوية وغنية، خلقت لها علاقات تجارية قوية، في أوقات السلم مع مملكة كانم المجاورة، وذات السيطرة التجارية الواسعة فيما بين أرض كانم ومصر، تلك التجارة التي كانت تمر بجزيرة "صاي" الواقعة بين دنقلا والشلال"[1].

سقطت مملكة التنجر في حوالي القرن الثالث عشر الميلادي على يد مملكة كانم.

ج/ الفور: كلمة فور تعني في لغة الفور (الكلام أو اللغة) أما في اللغة الانجليزية فتعني اتباع أو العدد أربعة, وإذا تم إضافة كلمة نوا إلى كلمة فور, فتتكون كلمة من مقطعين هي(فورنوا) وتعني(أتباع نوح)عليه السلام وهذا المعنى في اللغة الانجليزية، أما في لغة الفور فتعنى لغة نوح. وإذا إعتبرنا أن كلمة (نوبا) تتكون من مقطعين "نو" بمعنى "نوح" و"با" بمعنى "الأب" إذا فالكلمة تعنى (أبينا نوح). هذا المعنى يتطابق في ثلاثة لغات قديمة هي: الفور، النوبة، والدناقلة. أما كلمة (نوباتيا) فتعنى أحفاد (أبونا نوح)[2].

أصل الفور: هناك عدد من الروايات تتحدث عن أصلهم, هي:

1/ فالرواية الأولى تقول أنهم "مجموعة القبائل التي تنتمى إلى زنوج غرب أفريقيا مثل الكاثوري والهوسا وبقية القبائل الأفريقية الواقعة جنوب خط الاستواء والذين قاموا باحتلال الأراضي الواقعة شمال كردفان والممتد إلى أقصى غرب أفريقيا في المنطقة التي تعرف تاريخيا بالسودان القديم والتي من ضمن حدودها موقع الخرطوم الحالي، وتم ذلك قبل 4000 سنة من الميلاد"[3].

2/ أما الرواية الثانية فتقول أنهم خليط من التنجور "الشاويين" وأسرة الكنجارة العريقة التي ينحدر منها السلاطين "يرجع توسع الفور نتيجة لاختلاط زنوج التنجور "الشاويين" مع الكنجارة حكام منطقة جبل مرة وهم من طبقة الأمراء والنبلاء الذين تفرعت منهم عدة فروع منها الكير أوالتموركا والكراكيت سكان جبل سي الذين يقطنون كبكابية وشرق جبل مرة. أما التموركة فيسكنون غرب دارفور وشمالا. والشاويين هم

---

[1]/ محمد موسى محمود قمر الدين، مرجع سابق، ص21.

[2] / إبراهيم محمد إسحق, الفور التاريخ والحضارة, منشورات الخرطوم 2005, ط1, 2004,ص10.

[3]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

أصلا من السلالات النوبية التي تفرعت منها أسرة الكنجارة ذلك الفرع من الفور الذي كان له التأثير الواضح في تكوين الدولة نسبة لانحدار السلاطين منها"[1].

من خلال ما تقدم أن أصل الفور زنوج اختلطوا مع التنجور"الشاويين" الذين لهم علاقة بالنوبيين مما يعني أن هناك صلة قوية تجمع بينهما وهذا يؤكد ما ذهب إليه "الأمين محمود" بأنهم أبناء عمومة.

3/إلا أن الفور ينسبون أنفسهم إلى"التورا" واللفظة تعنى أجدادهم الذين لم يحضروا دخول الإسلام. ووصف "هارولد ماكمايل" التورا بأنهم "من العمالقة الذين سكنوا طرة وجبل سي وأنهم لا يختلفون بأي طريقة عن الفور الأصليين"[2].

ذكر"بالمر" أن "التورا" في لغة "التوبو" ترمز إلى الجنس الأبيض القادم من الشمال، ولكن "أركل" ينفي أن يكون الفور بيض ويقول أن التورا غزاة بيض اغتصبوا دارفور. ولكن "التورا" هم أصلا أسلاف الفور "الكنجارة" كما يرى إبراهيم محمد إسحق "هم من العماليق ومازالت مقابرهم شاهدة على فخامة أجسادهم ويسكنون في قمم الجبال وتعرف مساكنهم بـ "توراتتق" أي منازل التورا في جبل مرة وسلسلة جبل سي وجبل فورتتق غرب كتم. وهي مبنية من الحجر ولهم مدن ضخمة وآثار قديمة تحدث عنها "بازل دافستن" في كتابه "أفريقيا تحت أضواء جديدة" بأنها من أقدم المدن في أفريقيا وأشار إلى أن حضارتهم هي أقرب للحضارة المروّية القديمة بعدة دلائل منها النقوش والأوشام التي تطابق الكتابة المروّية القديمة وتتطابق تقاليدهم مع التقاليد النوبية والأثيوبية القديمة"[3]. ويقول "الأمين" أن لفظ تورا إسم معروف وشائع يطلقه الفور على أسلافهم الذين تركوا أثارا في جبل مرة وما حوله.ولكنه كإسم علم يصعب تفسيره رغم أن هناك أسماء في لغة الفور قريبة منه ولكنها ليست مشتقة منها ولها معاني مختلفة فمثلا: تعنى التربة الرسوبية البيضاء, وكذلك أداة الزراعة(جلماية)ولكن لفظ التورا كمصطلح في لغة الفور لها معاني مختلفة فمثلا: عندما يقال توردونقو فهذا يعني أن هذا الرجل "توراوي" أي ينتسب إلى التورا لأنه قوي متين في بنيته أوأنه من المعمرين[4] خلاصة ما ورد أن "التورا" هم أسلاف الفور الحاليين لم يدركوا الإسلام ولم يهاجروا من أي مكان "فالفورهم السكان الأصليين لدارفور تميزا للوافدين عليها لذا سميت الرقعة الجغرافية بإسمهم عبر التاريخ القديم والحديث ولم يهاجروا من أي منطقة.والدراسات القديمة والحديثة وكل المؤرخين أجمعوا على ذلك"[5].

---

[1]/ نفس المرجع، ص: 11.
[2]/ الأمين محمود، مرجع سابق، ص: 68.
[3]/ إبراهيم محمد إسحق، مرجع سابق، ص: 11.
[4]/ الأمين محمود، مرجع سابق، ص: 69.
[5]/ إبراهيم محمد إسحق، مرجع سابق، ص12.

أماعن مكان سكن الفور فإنهم استقروا على امتداد جبل مرة وتسمى مساكنهم بمعالم الجبال فمثلا، فور الكراكيت موطنهم جبل سي، أما فور التموركة والكنجارة فموطنهم شرق وغرب جبل مرة أما الشونقا التنجور موطنهم جبل فورتنق وفورقا وسريف أما الكيرا فيسكنون غرب كتم وعين فرح.

وهذه التقسيمات تعبر عن حالة وليس عن أصل بمعنى أن الفور المنتسبون إلى الكنجارة ليس هم أبناء شخص اسمه كنجارة في تاريخ دارفور وهكذا بقية التقسيمات، إذن فالفور في تقسيمهم الداخلي للقبيلة يقوم على أساس الأرض فقط."إن ارتباط الفور بالأرض قد بلغ مرحلة التبرؤ من العرقية. وهذا واضح لكل فوراوي. فعندما تقول أن هذا "فوتو دونقو" فهذا يعني أن هذا الشخص من جبل مرة. وعندما نقول أن هذا "ديراه دونقو" فهذا يعني أنه من فور دايره بجبل مرة. إن الارتباط بالأرض واعتماد التقسيم على الأرض هو سر التأثير القوي في صهر العناصر غير الفوراوية التي تلج مجتمعاتهم، فالوافدون يجدون أن الفور ينتسبون إلى الأرض التي تأويهم والتي تتذلل لكسبهم ومعايشهم وبالتالي يجدون وعاء أو عبء واسع وأرحب هو الأرض يربطهم مع المجتمع الجديد حتى أنهم ينسون أو يتناسون أصولهم العرقية البعيدة، لأن هذا هو حال المجتمع الذي ارتبطوا به، وهكذا انصهر كل الذين استقروا في مجتمعات الفور انصهارا كليا حيث أخذوا اللغة الفوراوية، وتعلموا وسائلهم في كسب العيش وخلدوا إلى حياتهم المستقرة"[1].

إذن إنصهرت القبائل الوافدة إلى دارفور في المجتمع الذي جاءوا إليه,وصاروا بذلك فوراً أي تحدثوا لغتهم بجانب لغتهم الأم, وصار ولائهم للأرض, وبذلك تناسوا أصولهم البعيدة التي جاءوا منها, وبهذه الطريقة ظهرت التركيبة الإثنية الجديدة في دارفور وكان لها الفضل في تماسك دارفور لفترات طويلة.

المبحث الثاني

حياة المؤلف

1/السيرة الذاتية:

[1]/ الأمين محمود، مرجع سابق، ص346–347.

إبراهيم إسحق قاص وروائي وباحث، من مواليد1946م بقرية "ودعة" التي تقع جنوب شرق الفاشرعلى ضفاف وادي الكوع, الذي إستفاض في وصفه "محمد بن عمرالتونسي" في كتابه"تشحيذ الأذهان" ينتمى إلى قبيلة المهادي ويعتز جداً بنشأته وسط أهله من قبائل الميما والزغاوة والفور والتنجور[1].

أ/ المراحل الدراسية:

- الابتدائية في مدرسة تحت الدرجة (Subgrade) في ودعة 1952-1954م.
- مدرسة الفاشر الأولية المزدوجة 1955- 1956م.
- المتوسطة بمدينة الفاشر الوسطى 1957- 1961م.
- الثانوية بمدارس الأحفاد 1962- 1966م.
- معهد المعلمين العالي بكلية التربية 1966- 1969م (دبلوم).
- معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية بجامعة الخرطوم– ماجستير في الفولكلور1978-1982م.

ب/ وظائف تقلدها: استاذ لغة انجليزية بالمدارس الثانوية.

- مدرسة تلودي الثانوية (في الثورة) 1970-1971م.
- مدرسة آل السراج (الدباغة أمدرمان) 1971-1972م.
- مدرسة محمد حسين الثانوية 1973-1978م.
- مدرسة بيت المال الثانوية (رئيس الشعبة) 1978م.
- المدارس الثانوية في الرياض 1983-2006م[2]

ج/ مساهمات في المشهد الثقافي:

- عضو في مجلس جائزة الطيب للإبداع الكتابي– شركة زين للاتصالات من2011 حتى الآن.
- عضو في مجلس تطوير اللغات القومية في السودان من2009 حتى الآن.
- تقلد منصب رئيس اتحاد الكتاب السودانيين في العام 2008- 2009م.

د/ الجوائز:

- حائز على جائزة الآداب والفنون التشجيعية في مهرجان الثقافة والآداب والفنون في1979م.
- مُنح شهادة الدكتوراة الفخرية من جامعة الفاشر في أبريل 2004م.

هـ/ المؤلفات: وتشمل الأتي:-

1/ الروايات:

---

[1]/ انظر إصدارة جبل مرة الفصلية، رابطة ابناء الفور الخيرية – الرياض، العدد الثاني السنة الأولى 1423/3/3هـ ، الموافق 2002/5/15م.

[2] / مقابلة مع المؤلف إبراهيم إسحق, مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي, أم درمان, السبت من الساعة11 ص إلى 2 مساءً 2014/9/20م.

أ/ **حدث في القرية**، لجنة التأليف والنشر وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية 1969م.

ب/ **أعمال الليل والبلدة**، قسم التأليف والنشر جامعة الخرطوم، ط1، 1971م.

ج/**مهرجان المدرسة القديمة**،وزارة الثقافة والإعلام،مصلحة الثقافة إدارة النشر، ط1،1976م.

د/ **فضيحة آل نورين**: نشرت مجتزأ منها في مجلة السوداني المغترب. صدرت مؤخراً "1425هـ - 2004م" – الرياض – المملكة العربية السعودية.

هـ/ **أخبار البنت مياكايا**: نشرت كاملة بمجلة الخرطوم عام 1980م. صدرت مؤخراً: مركز الدراسات السودانية، الخرطوم – القاهرة، ط1، 2001م.

و/ **وبال في كليمندو**، مركز الدراسات السودانية، الخرطوم – القاهرة، ط1، 2001م.

2/ **القصص القصيرة**:

أ/**ناس من كافا**،مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي،أمدرمان– السودان، ط1، أيار/مايو 2005م.

ب/ **عُصُحالات كباشية**، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم – السودان، ط1، 2011م.

ج/**حكايات من الحلالات**,هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم – السودان، ط1، 2011م.

3/ **الدراسات**:

أ/**الحكايات الشعبية في أفريقيا**، إدارة النشر الثقافي– مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، 1977م.

ب/ **هجْراتُ الهلاليِّين من جزيرة العرب إلى شمال إفريقيا وبلاد السودان**، رسالة ماجستير – معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية – جامعة الخرطوم.

نُشرت في كتاب عام 1996م من مؤسسة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية. وصدر مؤخرا من هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، ط2، 2011م.

ج/عشرات المقالات والدراسات بالمجلات والصحف السودانية والعربية منها:**مجلة الخرطوم، مجلة الثقافة السودانية، مجلة سوداناو** الانجليزية، **مجلة الدوحة, مجلة عالم الكتب** السعودية.

2/المكونات الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في تشكيل رؤية المؤلف الإبداعية:

أ/ المدرسة الأهلية الوسطىنشأ ابراهيم إسحق وهو مولعٌ بالحكي إذ كان يشارك في الجمعيات الأدبية بالمدرسة الأهلية الوسطى بالفاشر بتقديم الحكايات, مثل حكايات(إبي الشمقمق") وهي شخصية لا يعرفها إلا من كان ذو معرفة واسعة بالتراث العربي, كما يقول عالم عباس– وهو يجْترَّ الذكريات– عندما كنا بالسنة الأولى قدم لنا رئيس الجمعية الأدبية الطالب إبراهيم إسحق قائلاً: "كلمة عن "إبي الشمقمق"

يلقيها الطالب... إنفجر التلاميذ ضاحكين عند سماعهم "أبا الشمقمق" فهو غريب الجرس، هل هو قرد أم لعبة، أم خرافة من الخرافات؟ لم نتوقف عن الضحك والهرج إلا بعد أن زجرنا الأستاذ... كان ضئيل الحجم مثلنا لا ينبئ أنه في السنة الرابعة، صعد إلى حيث جلس على الكرسي وبدأ يقرأ من ورقته التي أعدها يحدثنا عن "إبي الشمقمق" وحكاياه. منذ تلك الأمسية صار لقبه عندنا هو "أبو الشمقمق" ما رأينا إبراهيم إلا تذكرنا أبا الشمقمق...".[1]

بعد سنين طوال يعلق عالم عباس عن ذلك الطفل قائلاً : "عندما يتحدث تلميذ بالمدرسة المتوسطة في نحو الرابعة عشرة من عمره عن "أبي الشمقمق"، فيستطيع المتأمل أن يسبر أغوار ثقافة هذا التلميذ واهتماماته منذ تلك السن المبكرة، ولأنباه حدسه من أية بيئة ثقافية خلفها معرفة وافية بالتراث العربي نشأ هذا الفتى، ذلك أنه وحتى اليوم فإن قلة من المهتمين هي التي تعرف عن مروان بن محمد "إبي الشمقمق"، ربما عبر معاصريه من أمثال أبي العتاهية، وأبي نواس وبشار بن برد"[2].

ب/ مدينة الفاشر: إلتحق إبراهيم إسحق بمدرسة الفاشر الأولية المزدوجة ثم مدرسة الأهلية الوسطى, مما يعنى أنه لم ينفصل عن جو مدينة الفاشر حاضرة سلاطين الفور, تلك المدينة التي احتضنت العلم والعلماء منذ أكثر من خمسة قرون, وكان لها أثر عظيم في تشكيل جزء من وجدانه, إذ قضى فيها سنوات "الابتدائية والوسطى" فكيف كانت المدينة والمشهد الثقافي فيها "من المشهود عن الفاشر أنها مدينة العلم وحاضرة سلطنة الفور حتى سقوطها، وحتى عندما قهرها الإحتلال (1916 - 1956) فما زالت مدارسها القرآنية تمارس دورها العلمي دون تدخل يذكر"[3].

1/الخلوة: تمثل الخلوة إحدى المؤسسات التي ساهمت في تشكيل وجدان إبراهيم إسحاق كغيره من أبناء وطنه، خاصة أن قرية ودعة مسقط رأسه لا تبعد كثيراً عن مدينة الفاشر، وأن المدارس القرآنية (الخلاوي) كانت منتشرة في الأرياف وهي جزء من حياة الناس.

2/المدارس والمكتبات: لم تحصر الفاشر نفسها على الخلاوي, بل شُيدت فيها المدارس:الأولية والوسطى والثانوية والمعهد الفني الذي يلتحق طلابه بالأزهر الشريف والجامعات المصرية،هذا الإنفتاح نحو التعليم الحديث خلق نشاطاً وحراكاً ثقافياً بالمدينة, إذ ضمت المدينة عدداً من المكتبات المقروءة تأتيها الكتب والمجلات من القاهرة وبيروت من: شعر وقصص وروايات وفقه وعلوم الدين والتفاسير, وكان لهذه الكتب الأثر الكبير في تزويد الناس بالعلم والمعرفة "كانت في المدينة مكتبات عامرة، تأتيها

---

[1]/ عالم عباس محمد، إبراهيم إسحق أو صورة فنان 1-4، جريدة الخرطوم، الثلاثاء 2003/12/23م، الموافق 28 شوال 1424هـ, ص8.
[2]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.
[3]/ نفس المرجع, نفس الصفحة .

الكتب مباشرة من بيروت والقاهرة، مثل مكتبة حسين عبود ومكتبة عبد الله الكتبي ومكتبة النهضة ومكتبة الجماهير وكانت فيها كتب مروان عبود وجبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، وكتب دارالعودة ودواوين إيليا أبو ماضي، والياس فرحات، ونزار قباني. وكانت هناك مجلة الآداب والطليعة والحوادث، وكانت تأتي من مصر مجلات الهلال والمختار من ريدرزدا بجست والمصور وآخر ساعة وروزاليوسف وصباح الخير وروايات إحسان عبد القدوس والسباعي،ونجيب محفوظ..."[1]

3/ الأندية: لعبت الأندية الرياضيةدوراً عظيما في تفعيل النشاط الثقافي بجانب النشاط الرياضي, ومن بين تلك الأنشطة، النشاط المسرحي الذي كان يقوم به الرياضيون من طلاب وتجار وأصحاب الحرف، وأبناء الفاشرالذين يدرسون في حنتوب وبورتسودان وخورطقت ووداي سيدنا كانت إجازاتهم تمثل مهرجانات ثقافية ورياضية عامرة,بالإضافة إلى النشاط السياسي الذي يقوم به خريجو الأزهر والجامعات المصرية[2]

إذن هذه هي البيئة التي شكلت معارف "إبراهيم إسحق" بالإضافة إلى معارفه الأولى التي تشربها في مسقط رأسه ويقول في ذلك: "لقد إرتكزت تجارب طفولتي على إدراك متورط في حياة يومية قروية عمقها الزماني والمكاني في غاية الاتساع..."[3].

ج/الأحفاد:كانت لمدارس الأحفاد أثٌر عظيٌم, إذ أتاحت له فرصة التعبير والتعرف على أساتذة عمالقة, يقول: "كنت محظوظا جداً بوجود فرصة باهرة للإطلاع بمدرستي الفاشر الأهلية الوسطى، والأحفاد الثانوية.ففي هذه السنوات الثمان تحسنت مقدراتي التعبيرية والتخيلية والتحليلية حول ما يتعلق بالسرد"[4]

ساهمت الأحفاد في تثقيفه وتطوير قدراته الإبداعية، وبما أن مدارس الفاشر والنشاط الثقافي بالمدينة قد أعدوه جيداً، إلا أن مشروعه الإبداعي بدأ بالأحفاد, لأن المناخ كان أكثر تهيئة إذ "تفتقت عبقريته في الكتابة، فقد كانت مدرسة الأحفاد غنية. فمن أساتذتها عبد الله الشيخ البشير،ويوسف بدري، عبدالله البنا، علي عبدالله يعقوب، موسى المبارك، محمد الجاك عامر وعلماء مرموقون عديدون. وكان طلابها يشاركون في المناشط الثقافية والصحف بشكل لافت في حين كان أقرانهم في الأهلية أمدرمان، ومدارس الخرطوم أقل مشاركة آنذاك في المناحي الثقافية العامة، وأكثر عناية بالمقررات المدرسية"[5].

---

[1]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.
[2]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.
[3]/ إبراهيم إسحق إبراهيم، اختيارات سارد، جريدة الأيام، السبت 2007/3/24م، الموافق 4 ربيع الأول 1428هـ، العدد 8760.
[4]/ نفس المرجع .
[5]/ عالم عباس محمد، إبراهيم إسحاق أو صورة فنان 1-4، مرجع سابق, ص8.

د/ تجربتان: هناك تجربتان أيضا ساهمتا في نضجه كروائي وقاص,وساعدتاه كثيراً في أن يكون كاتباً سردياً محترفاً ، إعترف بنفسه.

1/مصطفى مبارك مصطفى: أولى هذه التجارب ما قدمه له "مصطفى مبارك" من نقد لعدد من القصص القصيرة, وكانت نتاج ذلك النقد أن تحولت إحدى تلك القصص إلى رواية وهي"أعمال الليل والبلدة" "وأظن أن القناعة باحتراف الكتابة السردية طرأ عندي حوالي 1964–1965م حينما كتب ست محاولات عرضتها على مصطفى مبارك مصطفى، الذي كان يشرف على نشر القصص في جريدة **الرأي العام**، فيما أذكر، يومئذ.. ولمصطفى أهديت "أعمال الليل والبلدة" روايتي الثانية لأنه نصحني بالمزيد من التلمذة، وبذلك جعل إحدى تلك المحاولات الست هي النواة عام 1970م للرواية المذكورة"[1].

2/**شرود اندرسون:** التجربة الثانية إستشفها إبراهيم إسحق وهو في معهد المعلمين, عندما قرأ النصيحة التي قدمها "شرود اندرسون" إلى تلميذه "وليام فوكنر" بأن يكتب عن ما يعرفه، فهو– فوكنر– ريفي وعليه أن يكتب عنه دون إستيحاء "جاءت التلمذة المجدية في معهد المعلمين العالي 1966م– 1970م حيث قرأت بالإنجليزية أرافع ما وجدت من الخيال السردي وما كتب حولها من تقويمات... واعتقد بأن النصيحة التي قدمها المتخيل الأمريكي "شرود اندرسون" إلى تلميذه وليام فوكنر حوالي 1926م كانت مناسبة لي أيضاً.. كان يقول له لا عليك إلا أن تتذكر ما كنت..يجب أن يكون عندك محل للإبتداء منه. ومن ثم تبدأ بالتعلم، ولا أهمية لمحل وجوده.. تذكر ذلك فقط ولا تستح منه. لأن المحل الذي تبدأ منه مهم مثل أهمية أي محل آخر. أنك لست إلا صبيا ريفيا، وكل ما تعرفه هو تلك القطعة الصغيرة هنالك في ميسسبي حيث ابتدأت منها..".[2]

هـ/ شخصيات لها الفضل: هناك شخصيات كان لها الفضل على إبراهيم إسحق كروائي وقاص، منهم جارالنبي عبدالرحيم المعلادي, ومايكل قاك الدينكاوي. زملاء دراسة بمعهد المعلمين العالي 1966م– 1970م قال عنهما:"أنه لا يستطيع استيفاء حقهما عليه–إذ صقلا تجربته الأدبية"[3]ويضيف في مكان آخر بشيء من التفصيل "أظن أن الرجلين اللذين أهديت إليهما مجموعتي القصصية الأولى"**ناس من كافا**" وهما مايكل قاك كوت وجار النبي المعلاوي, لعبا دوراً أساسيا في توجهي ككاتب قصة ورواية. مايكل

---

[1]/ إبراهيم إسحق، اختيارات سارد، مرجع سابق.

[2]/ نفس لمرجع , نفس الصفحة .

[3]/ تيسير حسين النور، حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة الإنتباهة، الأحد 15 جمادي الآخر 1431هـ، الموافق 2010/5/30م، العدد 1619.

كان لأربع سنين يعينني في تقليب المؤشرات النقدية في الروايات التي كنا نتبادل قراءاتها.. وجارالنبي كان يصحح لغوياً ما أعطيه من فصول الرواية..ثم أنه أشرف على طباعتها على الآلة الكاتبة..وهو الذي وجهني لأن أذهب بها إلى المرحوم عبدالله حامد الأمين وعرضها عليه... ولما كان عبدالله حامدالأمين– لحسن حظي– يومئذ عضو في لجنة عبدالماجد أبو حسبو لتجميع الإبداع السوداني الذي يستحق النشر هو وعبدالله علي إبراهيم... فقد قاد ذلك إلى منح روايتي فرصة أكبر في النشر"[1].

و/ندوة عبدالله حامد الأمين: كان لندوة عبدالله حامد التي تقام في منزله, خير معين للشباب المتطلع لتقديم أعمال مختلفة عن ماهو موجود في الساحة, إذ فتحت المجال واسعا للأعمال التجريبية وذلك من خلال الحوار الذي يدور حولها "..ولأن معدي الصفحات الثقافية القليلة أيامئذ كانوا يحضرون منتدى عبدالله حامد الأمين فقد عرضوا هذا الجدل ووجد الأدباء الشباب ممن اطلعوا على الآداب العالمية في اللغات الأجنبية مؤازرة من بعض المتفهمين لهذا المنحى مثل شيخ أدباء ذلك الجيل قيلي أحمد عمر وقد كان من موقعه المتقدم في وزارة الإعلام خير معين للتجريب الذي يخرج بالثقافة السودانية من شرنقة التبعية للمناهج المصرية والشامية.. هذه الأجواء ساعدت إبراهيم إسحق على المضيّ قدما.."[2]

ز/كتاب تأثر بهم: مِنْ الكتاب الذين تأثر بهم إبراهيم: فوكنر، وشولوخوف وجويس إذ تعلم منهم الكثير كما يقول:"فقد علمنا إي.إم.فوستر ألا نكتب إلا عما نعرف وقد وجدت وأنا في الثانية والعشرين حين كتبت حدث في القرية إنني أعرف "كافا" وأهلها وهذا دفعني للقراءة والغوص في الطرائق التي كتب بها أولئك الثلاثة عن عالمهم المحدود وأن لم يشبه كافا، فالجنوب الأمريكي عند فوكنر ووادي نهر الدون عند شولوخوف ودبلن عند "جويس" كانت كافية لإنتاج إبداع أعجب به العالم وهكذا اقنعت نفسي بأن علّي أن أُغامر مغامراتهم لأن مزاجي ربما كان مثل مزاجهم وإن اختلفت القدرات والمشارب"[3]

3/ إبراهيم إسحق عن قرب:

معرفة شخصية إبراهيم إسحق هي مفتاح لمعرفة عالمه الروائي والقصصي. قال عن نفسه: نحن أنصار نقرأ الراتب, ونتقيد بالسلوك الديني كما شدَّد على أحيائه في نفوس الناس مهدينا وخليفته.. في أولى أيامي قبل الجامعة ربما صوِّت لحزب الأمة.. في الحياة الجامعية كنت أعطى صوتي لجبهة الهيئات الإسلامية في مقابل تجمع اليساريين.. عندما إنحاز السيد الصادق المهدي إلى المنادين بإلغاء قوانين الشريعة التي صيغت لـ"نميري", بدلاً من تنقيحها.. صوِّتُ للجبهة الإسلامية القومية عام 1986م

---

[1]/ جريدة الرأي العام، إبراهيم إسحق يتحدث عن تجربته، 2007/9/26م.

[2]/ ويكبيديا الموسوعة الحرة، إبراهيم إسحق، www.wikipeda.

[3]/ أحمد عوض، إبراهيم إسحق إبراهيم في حوار مع الصحافة، جريدة الصحافة، الثلاثاء 18 جمادي الثاني الموافق 2005/7/26م، العدد 4361, ص7.

الآن أنا تلميذ البروفسير جعفر شيخ إدريس نُادي مثالياً بالإحيائية الإسلامية, وانتقد أخطاء الإنقاذين وخصومهم في اليمين واليسار. وأقول معه: الحق أولى أن يتبع دون سواه.

كما أن رأيه حول مكونات الذات/الشخصية السودانية,يمثل أيضاً جزءا من معتقداته وما يؤمن به، إذ يرى أنها -الشخصية السودانية-تتركب من مكونات أسيوية وأفريقية. ومفهومه للُمسلم هو أن يضع الدين في أولوياته دون إهتمام يذكر بسحنته أو لغته أو سلالته أو مسقط رأسه يقول:أن الذي كنت أرفضه ولا أزال العروبية والأفريقانية في معانيها العرقية والعنصرية.أما ما عدا ذلك..فأظن أن التسامح الديني في الإسلام والنصرانية غير الصليبية يتناسب تماماً مع سودانيتي..أنا أكتب بالعربية لأن ثقافتي لاعرقيتي,عربية. وتعبان لوليوينق,كتب بالإنجليزية؛ لأن جنوب السودان تأهل بعض مثقفيه على الثقافة الأفرو–أطلسية... لكننا نتآخى في السودانية. كرغبة في التعايش تبُنى على ترسب التاريخ وأعراف وتقاليد تميز السودانيين كشعب ودولة عمن لا تلزمهم الجنسية السودانية, أن أفريقيتي مختلفة عن أفريقية مبدعي السرد في شمال أفريقيا لأن سلالتي ولغتي العربية توغلت في الجسد الأفريقي وتشبعت بمكوناته ومفرداته[1]

أما عن تفاصيل شخصية "إبراهيم إسحق"تحدث عنها عالم عباس قائلاً :بأنه شخصاً عنيداً ولكن العناد بشكله الإيجابي "منذ معرفتي به ظلت صورته في نفسي شخصاً بالغ العناد. ذلك العناد الصلب الذي ينعته البعض بأنه صعب المراس، وكما يقول أهل دارفور(راسو قوي)هذه لا يعنينا منها إلا الجانب الإيجابي وفي مكانه المناسب تماما ربما يستعاض عن هذا التعبير بعبارة أفضل كقولك (الإصرار والعزيمة Determination) ولعل لفظ اليقين أو الإيمان أقرب التعابير وأدقها"[2]. ويستدل عالم عباس بذلك عندما قال لإبراهيم إسحق "أنا أعرف قدرتك اللغوية والتعبيرية. وحين اخترت لغة الحوار في روايتك للمرة الأولى باللهجة المحلية العسيرة الفهم لمن لم يألفوا هذه اللهجة ألم يدر بخلدك أنها قد ترفض؟ ألم تسمع منتقدين لهذه اللهجة غير المألوفة؟ ألم يساورك هاجس أن تستبدلها بأخرى غيرها أكثر قبولا؟ أجاب بأن ذلك لم يكن ليهمه إطلاقاً "[3] هذا يعنى أنه يدرك تماما ما يقوم به أو يفعله، والفنان يحتاج إلى هذا العناد والإصرار, بشرط, أن يكون واعياً بما يفعل, وهذا ما نجح فيه إبراهيم إسحق إذ أصبحت هذه اللهجة العامية إحدى مميزاته, تعبر عن شخوصه وبيئتها فتعطى صورة صادقة، صبر على نقد القراء والنقاد, واليوم أصبحت ليست بتلك الصعوبة, بشهادة كثير من النقاد، سيأتي الحديث عنهم لاحقاً .

---

[1]/ انظر الروائي إبراهيم إسحق – الحياة والروايات الأدبية 3 – 8، جريدة الرأي العام، الأربعاء 7 جمادي الآخر 1429هـ الموافق 2008/6/11م، العدد 3855.

[2]/ عالم عباس، إبراهيم إسحق أو صورة فنان 4 – 4، جريدة الخرطوم، الثلاثاء: 2004/1/20م، الموافق 28 ذوالقعدة 1424هـ، العدد 3521, ص8.

[3]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.

ورغم هذا العناد والإصرار في شخصية إبراهيم إسحق إلا أنه شخص هادئ ووديع ويتميز برقة متناهية, ولكن الشخص يتعجب من عنفوان وقسوة وفظاظة شخوصه الروائية والقصصية، هذا ما قاله عالم عباس: "ولعل ما أشار إليه شمو إبراهيم قبل ثلاثين عاما في دراسته عن "أعمال الليل والبلدة" مازال نافذاً ومتجذراً وصحيحاً، قال: إبراهيم إسحق قد يعالج موضوعه بخشونة ملفتة لدرجة أنه أحيانا يجعلك تحسبه إنسانا مجردا من العاطفة, ولكنه يبقى في الحقيقة وعلى الدوام ماسكا باللحن التراجيدي يحتفظ به ظاهراً على الأقل لنفسه. منذ كتابة هذه العبارة انتج إبراهيم العديد من الروايات وعشرات القصص ليؤكد هذا المعنى"[1].والأمثلة على ذلك كثيرة، فمثلا، أنك "تنظر إلى شخوصه فتجد أن الصبر والتحدي إلى حد القسوة هي جبلة فيهم، لكن كل تلك القسوة ليست أكثرمن قشرة، ترق وتقسو حسب مقتضيات الحال، أما في أعماقهم فهم مسالمون وديعون، تجد ذلك في شخصية "المؤذن العجوز" حين ييأس من أهل القرية في تجديد بناء المسجد، فيقوم بالعمل وحده (محاربة المؤذن العجوز) كما تجد ذلك في شخصية شمسين–حين يتحدى، دون أن ترمش له جفن وهو يتلقى السياط الحاقدة من غريمه حمودة ود بسوس، وترى التحدي القاسي إلى درجة القتل وتقطيع الأوصال "تسعير قارورة بالالاوية" كما تراه في "ست النفر" في كبريائها القاسي وهي تعمل في زرعها ليل نهار حتى الموت في "سفر ست النفر بت شيل فوت" نرى ذلك في حاجي وهو تلميذ في المدرسة يتلقى الجلد بثبات وتحدي قاسي في "مهرجان المدرسة القديمة" نراه في المقداد ولدجليلة مع مدرسيه وأقرانه، وهباته في صباه "عنتريات المقداد ولد جليلة" ويتتابع التحدي والإصرار القاسي في التكروري الذي قذف بالسائق داخل البئر "القصاص في حجر قدو" وهلم جرا"[2]

إذن أثر شخصية المؤلف على شخوصه ليس محل شك، فما يتصف به إبراهيم من إصرار وعناد، يظهر في شخصية مرين لدرجة الحماقة في "مهرجان المدرسة القديمة", كما يبدو–مرين– في نفس الوقت رقيقا ويظهر ذلك في علاقته مع حاجي، كما يلين قلبه ويحن إلى أخته مهال عندما أدرك نتيجة حماقته. ويظهر العناد كذلك في شخصية عثمان في "فضيحة آل نورين" والأمثلة كثيرة وما يهم هو أن معرفة شخصية المؤلف قد تساعد كثيرا في فهم شخصياته الروائية والقصصية والأفكار التي يطرحها.

4/ إبرهيم إسحق في نظر النقاد وكُتاب القصة والرواية (شهادات):

قيل الكثير في حق "إبراهيم إسحق" كروائي وقاص, مِنْ أناس لهم وجودهم في حقل الإبداع الروائي والقصصي, وكانت حصيلة الشهادات, تثبت أحقية تفرده وتميزه بما أضافه للقصة والرواية السودانية.

أ/ وللأمكنة عطرها النفاذ:

---

[1]/ شمو إبراهيم شمو، المعنى في أعمال الليل والبلدة، مجلة الشباب والرياضة، العدد 67، وزارة الشباب والرياضة، السنة الثالثة، 6/مايو 1973م.

[2]/عالم عباس,إبراهيم إسحق أو صورة فنان 4-4, مرجع سابق, ص8.

قال عنه محمد الفاتح يوسف أبوعاقلة: هو من المبدعين الذين يؤكدون أن الإبداع الحقيقي يصدر من واقع الحال، والمعاش اليومي، وتفاصيل الحياة بين البسطاء والمسكونين بالخير والعافية على إختلاف أماكنهم وطباعهم وعاداتهم وتاريخهم القريب والبعيد.

ويعتبر إبراهيم إسحق أن التجارب الانسانية تتشابه بين الشعوب، وتنعكس في الادب وتتضح السمات الخاصة لكل تجربة على حدة. نجد في أعماله معايشة عميقة للمجتمع السوداني، ومقدرة متميزة علي رصد المشاهد والمواقف والشخوص وللأمكنة عطرها النفاذ يفوح من التفاصيل الدقيقة المرسومة بمحبة ورواء، فلا تملك إلا وأن تنفعل به. فتتسم كتاباته بالدقة والبنائية الصارمة المحكمة للألفاظ التي ينتجها بذائقته اللغوية المتميزة. ومقالاته وبحوثه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم المثقف السوداني، وله نزوع فوار تجاه إعادة قراءة التاريخ السوداني، وبخاصة ما يتصل بدارفور الحبيبة إلى نفسه، والتي اعتقلت بها رؤاه وعوالمه المفتوحة علي الاصالة في بيئة آل كباشي[1]

ب/ قامة روائية لا يمكن تجاوزها في خارطة الإبداع السوداني.

أما أحمد ضحية فيقول عنه: القامة الإبداعية لإبراهيم إسحق لاتقل عن قامة الطيب صالح. فإسحق دون المبدعين الآخرين، الذين كتبوا منذ الستينات وعاصرو مرحلة التحولات الحداثية، شكلت كتابته نسيجاً حداثوياً منذ الوهلة الأولى على مستوي إستخدامات اللغة والتقنيات وأن إعتنائه بالأسطورة في أعماله الإبداعية المختلفة يعكس الحاجة الملحة لتفسير الحاضر عبر هذا الماضي الذي ينطوي عليه حاضرنا بصورة من الصورة.[2]

ج/ ذاكرة فوتوغرافية:

قال عنه محمد التجاني عمر قش: لقد خرج إبراهيم إسحق من ودعة, مسقط رأسه في شمال دارفور, لا يلوي على شيء إلا المعرفة والثقافة، مع التزام صارم بمنهج فكري واضح المعالم،لايحّيد عنه تحت كل الظروف، ولذلك استطاع أن يحوز قدراً كبيراً من المعارف، ويختط لنفسه مساراً متفرداً في الرواية والأسلوب, لإنكاد نجده عند أي من معاصريه من كتاب الرواية والقصة في السودان, ولذلك كله، صارت كتابته تجد الإهتمام والمتابعة قراءة ونقداً, من قبل كل المهتمين بالأدب والرواية علي وجه الخصوص، ولا أبالغ إن قلت: إن كاتبنا الكبير قد أصبح من أهم أركان الحركة الروائية وآحد رموزها على مستوى الوطن, فما من محلل أدبي أو ناقد إلا وقف على تجربته لعدة أسباب منها: مقدرته الكبيرة على السرد، وتصويره لمجتمع القرية في دارفور الذي لم يسبق لآحد أن تناوله في أسلوب قصصي راقي

---

[1]/ مطر مطر وقوس مطرMuhammad Alfath Yusuf Abuagla.Rain Rain Rainbow

[2]/ ويكبيديا الموسوعة الحرة، إبراهيم إسحق.www.wikipedia.org

وموهبة متميزة, مستفيدا من لهجته العامية في الحوار بين شخوص الرواية، ليعبر خلالها عن فكرته ورؤيته للأحوال والتحول الذي تحمله عناصر قادمة من البندر في الغالب، فجاءت قصصه في قالب متفرد, يعكس هموم إنسان دارفور وقضاياه من كل الجوانب الاجتماعية، والثقافية، وربما الأخلاقية والإقتصادية حتي لكأنك ترى الأشخاص وهم يقومون بأدوارهم في الرواية رأي العين، فتسمع كلامهم، وتحس بدواخلهم من خلال المقدرة الإبداعية لإبراهيم الذي لم يترك شاردة أو واردة إلا وسجلها بكل تفاصيلها..يعود كل ذلك إلي حقيقة لايعرفها كثير من الناس عن هذا الأديب, هي أنه قد أوتي ذاكرة فوتوغرافية لانجدها إلا عند "أبن بطوطة", الذي كتب عن رحلته بعد مرور ما يُقارب ثلاثة عقود من الأسفار والتقلب في الظروف والمناصب, وعاش تجارب متنوعة إختزنها وأفرغها في كتابه "رحلات بن بطوطة" الذي مازال الناس يقرئونه ويجدون فيه متعة لدقة التصوير والمقدرة علي تذكر الأحداث والأماكن والأشخاص، وكذلك الأمر بالنسبة لإبراهيم إسحق الذي عاش طفولته الباكرة في قرى دارفور ووديانها وسهولها, تلك المنطقة الغنية بتنوعها البيئي والثقافي واللغوي والإثني، أختزن تلك التجارب, وبعدها شد الرحال إلى العاصمة, فحدث تحول كبير في بيئته الثقافية لكنه لم ينقطع عن بيئته الاصلية ولم ينسي اللهجة وتلك الممارسات الثقافية والاجتماعية والشعبية التي شكلت وجدانه وظلت تؤثر علي أسلوب كتابته بشكل كبير، أشد ما يكون وضوحاً في"فضيحة آل نورين" و"حدث في القرية"،وبعض القصص القصيرة التي سجل فيها كل تفاصيل الحياة هناك[1]

د/ كاتب مهموم ببلده:

قالت عنه "إصدارة جبل مرة": الأستاذ إبراهيم إسحق كاتب مُتمّكِن صاحب قلم رشيق, مجتهد ، طموح، مثابر، نشأته عادية كمعظم أبناء ريفنا الحبيب لكن مثابرته وطموحه الشخصي ميزه عن رفاقه فكان سابقا لجيله في الطموح والتطلع... برع ككاتب وقاص، تلمس بقلمه وفكره هموم بيئته الخاصة لعله قصد بذلك أبراز القيم السامية التي تتميز بها تلك الرحاب الطيبة فترجم ذلك إلي أعمال أدبية جليلة[2]

هـ/ فنانٌ مرهف:

يرى "أحمد عبدالمكرم" أن "إبراهيم إسحق" لايقل عن القامة "الطيب صالح" فهما متشابهين في التنظيم والتخطيط لعالميهما الروائي، والإهتمام بالمصير الإنساني "ليس من شك إذا ما تأملنا المشهد الروائي في حركة ثقافتنا المعاصرة فإننا نجد نتاج كاتبنا الروائي والقصصي الأستاذ إبراهيم إسحق بما

---

[1]/محمد التجاني عمر قش، مع إبراهيم إسحق من امدرمان إلي كافة، صحيفة الراكوبة.
Alrakoba.net – gush1981@hotmail.com

[2]/إصدارة جبل مرة فصيلة، رابطة ابناء الفور الخيرية، مرجع سابق.

يحويه ذلك العالم الفني والإبداعي من غني وثراء فني مصوغ بوعي الفنان المرهفة والعميقة تجاه الواقع بكل محمولاته الإنسانية والطبيعية والكونية يقف بمثابة الصنو لإبداعات أديبنا الكبير الطيب صالح وذلك من جهة وحدة التكوين البنائي للعالم الإبداعي والتنظيم والتخطيط الدقيق المسبق لتفاصيل ودقائق المصير الإنساني في عالميهما الروائيين وجمال الفن وروعة المعالجة الإبداعية القيمة في خطابيهما الروائي والقصصي من جهة أخري"[1]

و/ فهمه انتصاراً لا يعادله انتصار:

عندما سُئل المستشرق الانجليزي "دينس جونسون ديفيز" عما دفعه لترجمة عمل الأديب والقاص السوداني إبراهيم إسحق, القصة القصيرة "الفجوة في حوش كلتومة" فرد قائلاً : "صديقي إسحق – رغم إننا لم نلتق، نراسل بعضنا بإستمرار، يصطنع الغموض فمتابعة قراءته وفهمها إنتصاراً لا يوازيه أنتصار لسيادة اللهجة الدارفورية والأسلوب الممتع جداً في ترتيب الكلمات، أني حالما وقعت يدي علي "حدث في القرية" فكرت في أن أترجمها فهي صالحة للترجمة"[2]

ز/ كاتب متميز، متطور باستمرار:

يقول أمير تاج السر: هو من الكتاب المميزين الذين يطورون أدواتهم بشكل مستمر ويبدو ذلك صورة واضحة في مجموعته القصصية "ناس من كافا" التي تعتبر من أميز القصص القصيرة العالمية[3]

ح/ مكانة متميزة في تاريخ الرواية السودانية:

كتب عنه عيدروس قائلاً : "يحتل إبراهيم إسحق مكانا متميزاً في سجل الرواية السوداني ولأن أعماله قد نشرت داخل السودان, ومن خلال دور النشر السودانية, فأنها لم تخرج إلى القارئ العربي إلا قليلاً في ما نحسب،ولكن النقاد السودانيين علي إختلاف مذاهبهم وتياراتهم إهتموا بكتاباته ورواياته[4]

ط/ صوت من لا صوت لهم:

يعبر إبراهيم إسحق عن أهله البسطاء القاطنين في أقاصي الغرب وهو واعي ومدرك لما يفعل، هذا ما قاله محمد مصطفي الامين: "القيمة الحقيقية لمشروع إبراهيم إسحق, إنه واع تماماً لما يفعله ويخطط له، وهو يعتبر نفسه صوت من لا صوت لهم.. صوت مجموعته النائية البعيدة بلغتها وإشكالاتها وعالمها.. وهو يحاول أن يعكس ذلك للآخر بشكل إبداعي. فهو مترصد لآل كباشي على المدى الطويل,

---

[1]/احمد عبد المكرم وعبد الوهاب حسن خليفة، حوار مع الروائي إبراهيم إسحق، مجلة الشباب والرياضة، 1980.

[2]/عمر فضل الله وفتح العليم الطاهر وجودة الله الطيب،حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة الإنفاذ الوطني 1989/12/15م

[3]/الهادي راضي، افادات كاتب الانشاء.. إبراهيم إسحق، جريدة الوطن، الجمعة 27 شعبان 1429هـ الموافق 2008/8/29م.

[4]/تحرير احمد عبدالمكرم ومصطفي الصاوي، بحوث في الرواية السودانية،ط1, مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي, أم درمان, 2010م, مقال بعنوان إبراهيم إسحق بين الاسطوي والتاريخي، مجذوب عبدروس، ص131 .

يسرد حكاياته بتقنيات مستمدة من الكتابات الغربية ومادة مستمدة من واقعه.. وهي مزاوجة وفق فيها إلى حد بعيد ساهم فيها بخبراته واطلاعه الواسع" [1]

ك/ النزوع نحو كتابة مغايرة:

بالعزيمة والإصرار قدم نفسه بصورة مغايرة لما هو موجود في الساحة الابداعية، هذا ما سطره "مبارك الصادق" قائلا: "إبراهيم إسحق روائي وقاص وباحث.. شديد النزوع لكتابة مغايرة ومختلفة وقد عمد منذ البدء على تقديم نفسه بشكل مختلف دون النظر إلى الأشكلة التي تخلقها تلك الكتابات الصادمة من حيث اللغة، من حيث طبيعة القضايا والمحمولات الدلالية المعبرة عنها.. إذ شكلت كتاباته الأولى صدمة للقارئ نتيجة لآليات الكتابة المستخدمة.. ونعني هنا شكل البنية السردية والحوار.. ثم كان الإندهاش والإفاقة على عالم شديد الغرابة والجدة. ومع ذلك فإن إبراهيم إسحق مدرك لما يفعل، ومؤمن بما يقوم به، ومُصر أن تكون تلك هي طريقته في الكتابة.. وغير متعجل."[2]

ل/ تجربة متفردة:

تجربة متفردة وإضافة للمنتوج السردي السوداني "إن تجربة إبراهيم إسحق الإبداعية تجربة ثرية بتنوعها الحكائي وفنياتها السردية وكذلك مستوياتها اللغوية في مزجها للعامية مع الفصحي لتعطينا ذلك النسيج الجمالي الذي يؤسس إلى لونية متفردة وتضاف إلى تراكم السرد السوداني وتجربة الرواية السودانية وما أنجزته من آفاق حتى الآن"[3] هذا ما يراه أحمد عوض خضر.

م/ الصورة الصادقة والمعبرة عن أنسان دارفور:

يمثل أدب "إبراهيم إسحق" الصورة الصادقة والمعبرة لأهله في دارفور وذلك لمعرفته بأدق ما فيها: إنسانها وحيوانها وتضاريسها، ينطبق عليه القول: أن أهل مكة أدري بشعابها، فهو حقا سفير لأهله كما قال هو عن نفسه. هذا ما عبر عنه محمد الربيع قائلاً: "هل يستطيع أي سياسي لم يقرأ إبراهيم إسحق لم يقرأ "اعمال الليل والبلدة" ولم يقرأ "مهرجان المدرسة القديمة"، و"أخبار البنت مباكايا" أو "وبال في كلميندو"، أو "فضيحة آل نورين" هل يستطيع هذا السياسي أن يتخذ قراراً سياسياً يخص أهل دارفور، وهل يمكن الصدور عن موقف سياسي سليم وحكيم وعميق بدون هذه المرجعيات الهائلة والتي أصفها هنا بأنها أرشيف الإلفة. فالمسألة هي أنه لا يمكن لهذا العالم أن يكون عالماً جميلا وإنسانياً ومسؤولاً مالم يكن هؤلاء المنتجون للمعرفة الأدبية ولهذا الجمال أن يكونوا هم القاعدة على الأقل والمرجعية التي يستمد منها

---

[1] / الهادي راضي، إفادات كاتب الانشاء ، مرجع سابق.

[2] / مبارك الصادق، ورقة بعنوان: سرديات إبراهيم إسحق بين البيلوفونية والبوليسية، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الاربعاء 2012/10/17م, ص1.

[3] /أحمد عوض خضر، ورقة بعنوان : ثنائية مركزية الفضاء والروائي للحكاية وتعدد اصوات السرد في عالم إبراهيم إسحق الروائي وبال في كلميندوأنموذجاً، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الخميس2012/10/18م

السياسيون قراراتهم... وقد ثبت بالعلم أن هذه المعارف الأدبية هي أرشيف للإلفة... من الذي يشك في أن إنتاج الروائي إبراهيم إسحق هو جزء من هذا الارشيف الضخم للإلفة, والرجوع إليه وقراءته وإعادة التأمل فيه يمكن أن يوفر علينا مداخل سليمة جداً للتعامل مع أزمة مثل أزمة دارفور... كتبت مقالاً عند بداية إنفجار أزمة دارفور بعنوان: أسألوا السيد إبراهيم إسحق، وقلت بدلاً من إرسال شخص يحمل عصاته يجب إرسال شخص يقرأ هؤلاء الناس بهدوء.[1]

ت/الكتاب، طعامه ومتعته: شمو إبراهيم شمو, زميل دراسة، فهو أول من كتب دراستين نقديتين لـ "حدث في القرية" و"أعمال الليل والبلدة", إذ أصبحت تلكما الدراستان مرجعية لكل من يريد أن يقرأ أو يكتب عن إبراهيم إسحق، كما كتب دراسة أخري عن خصائص ومميزات عالمه الروائي، بعنوان: "التحديق في عالم إبراهيم إسحق" إذ يقول عنه: هو أستاذ اللغة الانجليزية, خريج معهد المعلمين العالي عام 1969م الذي كنتُ قد تزاملت معه في الصبي الباكر أثناء المرحلة الثانوية (الاحفاد) وكان مختلفا عن زملائه في طبعه إذ لم تستهويه متع الحياة العامة من أكل وشرب.. ولكنه إختار أن يكون طعامه ومتعته الحقيقية في الإطلاع المفتوح. وللتاريخ أقول بأني طوال مزاملتي لأخي وصديقي إبراهيم إسحق خلال الأربعة سنوات(سنوات المرحلة الثانوية) لم أر إبراهيم بدون أن يكون قابضاً على كتاب في يده، وأوضح ما عرفناه عنه أنا وبقية الزملاء أنه كان شغوفا بالقراءة في كل ضروب الثقافة بصفة عامة وبالقصة بصفة خاصة, فالذي بدأ لنا هو أن القصة ملكت عليه أقطاره وجوانحه, فقرأ من الروايات العربية والعالمية مالا حصر لها وصقلها من بعد ذلك بالإطلاع المكثف في الدراسات النقدية, وكان ذلك ضرورياً لزيادة وعيه وصقل موهبته.وهذا هو السر الذي جعل منه كاتباً روائياً مولوداً بأسنانٍ ذرية من الوهلة الاولى[2].

كاتب كبير حقاً:

تختتم هذه الشهادات والإفادات بشهادة الأديب الطيب صالح إذ قال عنه : "إبراهيم إسحق كاتب كبير حقاً، رغم أنه لم يعرف بعد على نطاق واسع، وقد أكتسب سمعته الأدبية بعدد قليل من الروايات الجميلة مثل روايته "حدث في القرية" و"مهرجان المدرسة القديمة" و"حكاية البنت ميكايا" وهي روايات قدمت لأول مرة في الآدب السوداني, صوراً فنية بديعة للبيئة في غرب السودان، وهو عالم يكاد يكون مجهولاً لأهل الوسط والشمال. صمت إبراهيم إسحق زمناً طويلاً وإختفي عن الأنظار، وقد لقيته منذ

---

[1]/ محمد الربيع محمد صالح، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، الثلاثاء20 محرم 1426هـ الموافق 2005/3/1م العدد4216.

[2]/ شمو إبراهيم شمو، ورقة بعنوان: التحديق في عالم إبراهيم إسحق، المؤتمر العالمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الخميس 2012/10/18م.

ثلاثة أعوام في الرياض في المملكة العربية السعودية، حيث يعمل مدرساً، وجدته إنسانا دمثا طيباً مثل كل من لقيت من أهل غرب السودان، وواضح من روايته هذه "وبال في كليمندو" أنه لم يكن خاملاً، بل كان يفكر ويكتب طوال فترة صمته الممتدة، إنني لسوء الحظ، لم أعرف غرب السودان كما يجب، أبعد نقطة وصلت إليها كانت الأبيض عاصمة إقليم كردفان، وزرت جبال النوبة منذ أمد بعيد، لذلك حين أقرأ روايات إبراهيم إسحق وأيضا القصص القصيرة الجميلة للمرحوم زهاء طاهر، أحس بالحسرة لأنني لم أتعرف على ذلك العالم البعيد العجيب"[1].

يُدِل الطيب صالح, كيف ينظر إلى تجربة إبراهيم إسحق الروائية,فرد قائلاً: "إبراهيم إسحق كاتب أنا أحب كتاباته واحترمه جدا. قابلته مرة أو مرتين في السعودية كتبت مقال عن روايته الأخيرة "وبال في كليمندو". إبراهيم كاتب ممتاز يعجبني في كتاباته أنه مهتم بمنطقة غرب السودان. هذه المنطقة لسوء الحظ..الناس في بقية السودان ليسوا واعين بها وإبراهيم في كتاباته يقدم إضاءات ممتازة يعمل على خلق شخصيات طريفة وحوارها "ممتع ولذيذ" بلهجة أهل دارفور.. مشكلته الأساسية أنه كاتب مقل مثلي ولعله أكثر اقلالا..بالنسبة لي يعتبر كاتباً مهماً، هناك من يعرفه ويهتم بأعماله"[2].

إذن إبراهيم إسحق كاتبٌ متميّز بشهادة جميع من كتب أو قرأ له, يمتلك أدواته الإبداعية والمعرفية، كاتب متجدد دوماً، مثقف، كتب الرواية والقصة والدراسات والمقالات ولا يزال يكتب.

5/ لماذا لم يقرأ إبراهيم إسحق على نطاق واسع؟

أ/ أبناء دارفور ينفرون من لهجتهم: عندما صدرت رواية "حدث في القرية" عام 1969م لم يحتفى أبناء دارفور بها، بل كانوا أشدّ الناس نفورا، لا لشيء إلا إنها كتبت بلهجتهم الدارجية، تلك اللغة التي حاولوا التخلص منها في دارفور، إذ تلاحقهم الآن في العاصمة مدونة في كتاب، فاعتبروها مستفزة لمشاعرهم "عندما صارت الرواية في أيدينا نحن أبناء دارفور، كنا أقل الناس احتفاءا بها. وللأمانة، فإنه يمكن القول بأنها كانت صدمة لكثيرين منا وتبرأ بعضنا منها كأنها معرة! لم ننبته إلى فنياتها ولا إلى غناها ولا إلى لغتها المدهشة. لا، بل أكثر ما أثار حنقنا تحديداً، هي لغة الحوار فيها. ذلك أن اللغة الدارجية في دارفور ، وتحديدا في بعض البيئات التي لم تتلق حظا من التعليم ، كان مما نشؤونا على النفور منها نفوراً ساخراً . لذا فقد كان استفزازا مباشراً لنا إن نراها موثقة في كتاب"[3].

ولنفور أبناء دارفور من لهجتهم الدارجة أسباب، عددها عالم عباس في الآتي:-

---

[1]/ ويكيبيديا الموسوعة الحرة، إبراهيم إسحق مرجع سابق. www.wikipedia.org

[2]/ محمد إسماعيل، حوار مع الطيب صالح، جريدة الخرطوم الثلاثاء، 3 مايو2005م، الموافق 24ربيع الأول/ 1426هـ، العدد 3904.

[3]/ عالم عباس محمد، إبراهيم إسحق أو صورة فنان، 2 -4 ، مرجع سابق, ص8.

1/أن دارفور تضم قبائل شتى لا تتحدث العربية الفصحى, بل لها رطانتها الخاصة, وأن السلاطين شجعوا العلماء للإستقراربها منذ زمن بعيد, وعندما صارت الفاشر منارة ثقافية لدارفور,حيث ازدهرت المساجد والمؤسسات التعليمية, فإهتم السلاطين بتعليم اللغة العربية؛ لأنها لغة القرآن وأن معظم القبائل تدين بالإسلام. لذلك تفننت القبائل في إبداع الوسائل التي تساعد على معرفة اللغة العربية, وذلك عن طريق تعلم القرآن وحفظه إلى درجة أن يخبرك تلميذ منهم على سبيل المثال,كم مرة ورد في القرآن لفظ"أن" أو لفظ "إن" وماهي الآيات التي تبدأ بلفظ "ولقد" وفي إي سورة،وكم ورد لفظ الجلالة مجروراً[1]

إذن الغرض من تعلم الفصحى أنها لغة القرآن والتسابق على إجادتها أمر يشعر بالفخر وهذا كان سببا كافيا ليشعر الإنسان بالنفور وعدم الرضى من صدور الرواية التي تفضح ما أرادوا التخلص منه.

2/ لقد نشأت في الفاشر لغة هي أقرب للفصاحة. يحرص المعلمون على أن يتجنب التلاميذ اللغة العامية. وخاصة لهجة وطريقة أهل القرى، سكان القيزان أو(القوازة) كما يسميهم أهل الفاشر، لذا كان مصدرا للسخرية كل من يتحدث بعبارات (القوازة) باعتباره شخص جاهل غير متحضر، تُغذّي هذه النزعة الوالدة في المنزل، والأب والمدرس، والأخ الأكبر، بل والشارع داخل المدينة, ومع الزمن فقد نشأ حاجز من النفور ضد تلك اللهجة الدارجة في أوساط المتعلمين من أبناء الفاشر، أعماهم عن تفحصها وإدراك غناها في مقدرتها الفائقة على التعبير[2] .

من مزايا الفصحى أنها بطريقة غير مباشرة وحدت القبائل ذات اللهجات المختلفة, وهذا ما أدى فعلا إلى ظهور لغة خاصة بمدينة الفاشر, ولكن من سلبياتها, الاذراء والسخرية من الذي لا يتحدثها وهذا أعماهم من أن ينظروا إلى لهجتهم لما فيها من إمكانيات التعبير.

3/السبب الآخير، هو ما تحلته الكلمة المطبوعة من مكانة سامية في وجدان أهل الفاشر باعتبارها أصفى وأنقى صور التعبير. فذلك ما استقر في الوجدان في بيئة تجل الكتاب، وتعنى به غاية العناية. إذن فلم يكن من اليسير تقبل تلك الصدمة دفعة واحدة، بأن ترى ما تربينا على إذرائه مطبوعا في كتاب! بدا لنا إن هذا الكتاب "الرواية" يفضح كل ما جهدنا أن نحاربه ونتعالى عليه ! كأننا نريد أن نقول أن هذا الكتاب يسئ إلينا ونحن لا نتحدث هكذا!![3].

ولكن النفور من اللهجة العامية لم يستمر طويلا, إذ برز من بينهم من كان أقل عصبية وحاول أن يكشف لهم ما يمتلكون : "غير أن فتى نابها من أبناء دارفور حباه الله ذائقة رفيعة وناضجة رأى في

---

[1]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.
[2]/ انظر نفس المرجع, نفس الصفحة.
[3]/ انظر نفس المرجع, نفس الصفحة.

الرواية عند صدورها، فتحا جديداً في الروايات، إنتبه إليها بحسه الناقد وتبين له مكمن الجمال والإبداع فيها فإحتفى بها أي إحتفاء. جرد قلمه الفصيح منافحا عنها، مستجلباً جمال السبك وروعة الحوار وحيوية اللغة غير المألوفة في أوساط متعاطي ثقافة تلك الأيام ذلك هو الاستاذ شمو إبراهيم شمو، أحد أبرز أبناء دارفور، وأكثرهم عناية بتراثها، والمسحور أبداً بأسلوب أهلها في التعبير.."[1]

اذن ما كتبه شمو كان له وقعا عظيما عند صدور الرواية الثانية، بالاضافة إلى ظروف أخرى ساعدت أيضا في انتشارها وقبولها وهي أنه عقب ثورة 1964م برز تيار ثقافي يحمل إسم جماعة "أبادماك" إذ كانت تحتفى بالتعبير بالعامية في مجالّي القصة القصيرة والرواية, لذلك وجدت الرواية أنصاراً لها "وعند ما صدرت الرواية الثانية "أعمال الليلة والبلدة" كان الإنطباع جد مختلف، وأكثر قبولا وترحابا، بل تجلى للكثيرين مكامن الجمال في اللغة والسرد وبدأ الاحتفاء الحقيقي بالروائي إبراهيم إسحق"[2].

ب/ الوسط يرفضه لصعوبة اللهجة والتراكيب اللغوية الغريبة:

لم يجد إبراهيم إسحق القبول من بعض المثقفين في الوسط, لم تقرأ أعماله لأسباب بعضها يتعلق بصعوبة اللغة العامية، والأخرى بالتراكيب اللغوية، كما يدعى البعض، وثالث يتعلق بتشابك أعماله, فكل هذه الأسباب وردت في إجابته عندما سئل لماذا لم يجد إبداعه ما يوازيه من دراسات نقدية رغم أنه من الأسماء اللامعة في مجال السرد الروائي والقصصي. كان رده أن ذلك يرجع لأسباب منها:

أولاً:أن حضور الرواية من غرب السودان إلى الوسط كن متأخراً .

ثانيا: أنه تتلمذ على الرواية الغربية فاتخذها نموذجا له.

ثالثا: كانت اللهجة الدارجة واحدة من تقنيات الرواية الغربية.

رابعا: تداخل النصوص الروائية والقصصية, فهي عالم متشابك[3].

فكل هذه الأسباب تتنافي تماما مع الذائقة التي تربت على الرواية العربية لهذا كان الإهمال من نصيبه.

المبحث الثالث

تقنيات الكتابة عند إبراهيم إسحق

---

[1]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع, نفس الصفحة.

[3]/تيسير حسين النور، مرجع سابق.

يري معظم النقاد والدارسين, أنه قد إستعصى علي قطاعات كبيرة من القراءة، فك شفرات العالم الروائي لإبراهيم إسحق؛ وذلك لإستخداماته العامية الدرفورية في الحوار، وتركيبة اللغة الفصحى غير المألوفة في السرد، ويعتبر مبارك الصادق واحد من أولئك, إذ يقول: "وغني عن القول أن الفتوحات الأولية التي جرى بها قلم المبدع{إبراهيم إسحق} جعلت من الصعوبة بمكان التماهي مع كتابته تلك.. وذلك لوعورة المسائل اللغوية التي أقترحتها التجربة، والتي كانت تجترج النسيج الاجتماعي لبيئة هي في حد ذاتها مستعصية في بعدها الإنغلاقي النائي.. بجغرافيتها البعيدة"[1].

ولفك شفرات هذا العالم الروائي حتى يُمكن إدراكه، يرى الدارس أنه يجب أولاً معرفة مفهوم العالم الروائي عند إبراهيم إسحق ومن ثم معرفة العناصر التي تدخل في نسيج بنائه الروائي والقصصي. أستند الدارس في هذا المبحث على الدراسة التي قدمها أحمد عبد المكرم بعنوان(مساهمة أولى في فتح مغاليق العالم الروائي لإبراهيم إسحق) بالإضافة إلى بعض دراسات شمو إبراهيم شمو.

1/ مفهوم العالم الروائي عند إبراهيم إسحق:

يصنف أحمد عبد المكرم, أدب إبراهيم أسحق وكذلك الطيب صالح, بإنه ينتمي إلى ذلك النمط من السرد الروائي الذي يُعرفه النقد الحديث بـ"الرواية المتعددة الوجوه"أوكما يُسميها عبد الرحمن الخانجي بـ"نمط الرواية الكبيرة" في دراسته(قراءة جديد في روايات الطيب صالح).فالرواية المتعددة الوجوه أو الرواية الكبيرة، تقوم على "أن أي فنان أيا كان لا يبلغ التعبير الكامل بواسطة إنجاز واحد، مهما كان فريداً أو سامياً، كذلك ما من عمل واحد يعبر عن نفسه بنفسه تعبيراً كاملاً"[2]. وهذا يقود إلى أن مفهوم الرواية "المتعددة الوجوه" يعني أنها رًواية تقوم علي عدة أجزاء، تبدع وتحدد لنفسها بالضرورة سياقاً ونمطاً خاصين بها، فهي واعية لذاتها... ومتعددة الوظائف لأنها على التوالي سلسلة من أجزاء منفصلة كل منها بذاته رغم أن وجودها المتبادل يتطلب منا عين مقارنة وحكماً، فالكل لا يعدو أن يكون خلاصة للأجزاء."[3] وبناءاً على ما تقدم, فإن عالم إبراهيم إسحق الروائي والقصصي مُتداخل ومُتشابك يُكمل بعضه، وأنه لم يولد عفو الخاطر "وإنما سبقه تخطيط وتصميم دقيق تماماً, مثلما الضرورات الهندسية عند التشييد المعماري, بأن تسبقها تصاميم التنفيذ الهندسي الفعلي"[4].ولقد شبه عبد الوهاب حسن, هذا العالم السردي المتداخل والمتشابك بالغابة, وبالتالي فإن مطالعته ومعرفته وفهمه تحتاج إلى بذل المزيد من الجهد الذهني والمعاناة، خاصة وأن اللغة السردية الغريبة التراكيب وعامية الحوار تتميزان بالتعقيد "ومن الأشياء المميزة

---

[1]/ مبارك الصادق، مرجع سابق, ص1.

[2]/ احمد عبد المكرم، مساهمة أولي في فتح مغاليق العالم الروائي لإبراهيم إسحق، مجلة كتابات سودانية، العدد الثاني والعشرون، مركز الدراسات السودانية القاهرة، ديسمبر 2002م،ص98.

[3]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[4]/ شمو إبراهيم شمو، ورقة بعنوان: التحديق في عالم إبراهيم إسحق، مرجع سابق.

عند إبراهيم إسحق هو أن عالمه الروائي متشابك مثل غابة كثيفةوالغموض لديه شديّ د التركيز, بحيث أن مطالعته تتطلب وعياً وانتباهاً شديدين تماماً كمن يمشي حافياً على الأشواك"[1].

يؤكد إبراهيم إسحق ما ذهب إليه النقاد,بأن أعماله متداخلة، ويعترف أيضاً بأن هذا التكنيك الذي أتخذه منهجاً للكتابة صعًب مهمة الإطلاع على أعماله. وما يهم في هذا الإعتراف هو تأكيد تشابك وتداخل أعماله وصعوبتها على القارئ، فالمسألة تحتاج إلى بذل المزيد من الجهد والصبر "البناء الكُلي لأعمالي الإبداعية هو عقدة روائية كبرى تتداخل فيها ما يدور في الروايات مع ما يدور في القصص القصيرة ويصعب عندئذ على القارئ غير الجاد أن يكيف بين التغيرات التي تحصل للرواة وبين مفعول الزمن في مفردات الحياة وبين توسع علاقات القرية بالعالم وبين التداخل في تعقيدات المواقف المكونة للأحداث في هذا البناء المتداخل الذي هو مثل عش النحل لا تزال تتمدد له أجنحة ورواقات"[2].

هذا التكنيك -تداخل وتشابك الأعمال القصصية والروائية- أتخذه إبراهيم إسحاق أسلوباً منذ بداية مشروعه السردي. يصفه أحمد عبد المكرم-كما وصفه سابقاً شمو- بأنه مبني علي إستراتيجية واعية, خطط لها منذ بداية مشروعه "حدث في القرية" وأن جميع النصوص "الروائية والقصصية" تشكلان وحدة متكاملة, رغم فرادة كل نص على حدة. فرغم التفرد والتميز لكل نص إلا أنهما "تشكلا وحدة نصية واحدة لشجرة العالم الخيالي الذي أبتدعه الكاتب أو مشروعه الروائي الكبير"[3].

إذن رغم تداخل الأعمال الروائية والقصصية إلا أن لكل عمل معني خاص به، وفي نفس الوقت لا ينفصل عن المعني الكلي للعالم السردي الكبير"أتوقع دائماً أن يكون هناك مضمونان لعملي القصصي.. أولهما الإطار الكلي، وهو ما تشترك فيه كل الأعمال بطريقة متكاملة, والمضمون الآخر هو قيام كل عمل على حدة –قصة قصيرة أو رواية– بتجلية مضمون جانبي، داخل الإطار الكبير"[4].

ولتوضيح هذا العالم المتداخل والمتشابك يمكن إيراد بعض الأمثلة. فمثلاً حادثة السرقة التي تمت في رواية "أعمال الليل والبلدة". وبما أن تلك السرقة تمثل إحدى المحاور الرئيسة في الرواية إلا أن الكشف عنها تم بصورة أكثر تفصيلاً في القصة القصيرة المعنونة بـ"الأشباح" فالقصة أضاءت ما كان غامضاً في الرواية. وكذلك شخصية "حاجي" وأفاعيله إذ ورد ذكره في "مهرجان المدرسة القديمة" لكنه أحتل مركز الأحداث في "أعمال الليل والبلدة". وشخصية "مرين" التي ورد ذكرها في "حدث في القرية يقوم بدور الشخصية الرئيسية في "مهرجان المدرسة القديمة" من خلال تداعيات الراوي/ أمين.

---

[1]/ عبد الوهاب حسن خليفة، الذات والرؤيا في أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق، مجلة الخرطوم، العدد 15، الهيئة القومية للثقافة والفنون، مارس- أبريل 1995م، ص 35.

[2]/ مامون التلب، حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة السوداني.

[3]/ احمد عبد المكرم، مرجع سابق، ص99.

[4]/ أحمد عبد المكرم وعبد الوهاب حسن خليفة ، مرجع سابق.

إذن مفهوم العالم السردي لإبراهيم إسحق, يقوم على تداخل العالمين: القصصي والروائي؛ وذلك بناء على ضرورة فنية وفكرية خطط لها قبل أن يشرع في الكتابة، وهي أن موضوعه الأساسي الذي يقوم عليه مشروعه الكبير, إنسان دارفور, لذا عبر عنه فرداً أو جماعة، في قصة أو رواية، وفي النهاية تتداخل هذه الأنفس وهذه الأعمال لتعبر عن ذلك الإنسان.

2/ العناصر التقنية:

لهذا النمط من البناء– الذي تتداخل وتتشابك فيه النصوص الروائية والقصصية- متطلبات تقنية لا بد من الإيفاء بها، حتى يتمكن الروائي من تشييد عالمه السردي. وتتمثل تلك المتطلبات في الأتي:-

أ/الرسالة أو القضية الإبداعية لإبراهيم إسحق:

تعتبر الرسالة هي التي دفعت إبراهيم إسحق لأن يتخذ الرواية منهجاً للتعبير عن قضايا أهله ورؤياه الكونية، فإنه "إستخدام الرواية كصيغة جمالية للتعبير عن الوضع الإنساني أو التجربة الاجتماعية لإنسان الغرب وقضاياه الكونية الملحة"[1].

القضية التي ظلت تشغل وتقلق إبراهيم إسحق وكانت حافزا للكتابة، هي نقل مشاكل أهله وأحلامهم للعالم، حتى وأن لم يسمعهم أحد، وكذلك نقل العالم إليهم بشروره وخيراته، حتى يدركوا أن هناك عالم أخر غير الذي يعيشون فيه. لذلك عندما قال أنه سفير لأهله كان يدرك تماماً ما يفعل "منذ الوهلة الأولى تبني إبراهيم مشروعه الروائي الضخم الذي بدأ بـ"حدث في القرية" ومنذئذ، فإن شخوص تلك القرية وأسلافهم وأحفادهم عبر الأجيال هو شغله الشاغل في رواياته وقصصه القصيرة"[2].

إبراهيم إسحق صاحب قضيةُ يريد إيصالها للعالم وأن ينتبه لوجودهم, وهي أن هناك على حافة الحياة إناس مسالمون وديعون لهم مشاكلهم الخاصة "أنه صاحب رسالةُ يريد أن يوصلها لكل العالم وليس بالضرورة أن يفهم بأن قضيته هي عبارة عن شكوى، بل يعرض أمر أهله الذين يسكنون فيه قبل أن يكونوا ساكنين في هذا الجزء من العالم، أنه يريد أن يصرخ في أذن العالم قائلاً : أنظرونا...أننا نعيش في هذا الجزء المنسي من العالم.. وأنكم حتى وأن لم تنتبهوا لنا فإننا رغم ذلك موجودين أحياء نرزق"[3].

أكد إبراهيم إسحق على ما ذُكره عالم عباس وشمو, وذلك عندما سُئل عن المؤثرات الخاصة والعامة التي شكلت رؤيته ككاتب، فرد قائلاً : "أعتقد أن الشعور بالحاجة لتقديم صورة عن الجماعة التي

---

[1] احمد عبد المكرم، مرجع سابق، ص 100.
[2] عالم عباس محمد، إبراهيم إسحق أو صورة فنان 4-4، مرجع سابق, ص8.
[3] شمو إبراهيم شمو، التحديق في عالم إبراهيم أسحق، مرجع سابق.

أنتمي إليها والإنسان الذي خرجًت بالشكل الجميل هو الدافع الأساسي الذي جعلني بعد كمية من الإطلاع الأولي أسعى لوضع هذه الصورة من خلال النثر وبالتالي من خلال القوالب القصصية– كانت رواية أو قصة– بعد البدايات المتخطبة الأولي توصلت في مرحلة وسطي لصناعة عالم لا تحيطه اسوار ولكن عالم محدود سطرت هذا العالم وأفردته ومن خلال التسطير والتفريد ظهر في وعيً مناظر وشخصيات ومشاعر ومكونات وجدانية عديدة وفي مجموعها حاولت أن أقدمها فرداً فرداً أو جماعات مع بعض، أقدمها في حقائقها الأصلية للقارئ"[1].

تُعبر كتابات إبراهيم إسحق عن قضايا وهموم مجموعة ليس لها حضور في الوسط, وبالتالي تحمل ثقافة مغايرة لثقافة ذلك الوسط الذي جاء ليعيش فيه, لذا واجه عدم القبول–كما ذكر سابقا -"تتخذ نصوص إبراهيم القصصية والروائية أهمية استثنائية إذ تعبر عن نسق يفتقد حضوره الثقافي، ويسعى لتأكيد هويته بحصر واستدعاء الملامح الأساسية لذلك الحضور وبتقديمها لكل من الذات والآخر لتأكيد ذلك النسق"[2] ويضيف الصاوي "وما أراده الكاتب في نصه الكبير، الأعمال القصصية والروائية هو تقديم مجموعة ثقافية ضمن تشكيل فني في نصوص متصلة منفصلة ترتكز على ذلك العالم القروي هو النص المتخيل ضمنها عناصره من خطاب، وقصة، وسرد جُلها حوامل لتلك الخصوصية الثقافية"[3].

إذن ما هي القضايا والهموم التي حملها إبراهيم إسحق؟ بالنظر إلى طبيعة مجتمعه الفطري البسيط، بالتأكيد لمثل هذا المجتمع إيجابياته التي يُريد نقلها للغرباء الذين يأتون للإستقرار في الدكة من: كرم وتسامح وتعاون. كما أن لهذا المجتمع سلبياته المدمرة ويجب التخلص منها وذلك من خلال الوعي بها. لذا يرى شمو أن إبراهيم إسحق لم يكتب إلا حباً في أهله، وذلك من خلال رفضه لأخطائهم وسلبياتهم وظل لصيقاً بهم يعبر عنهم لأجيال ولا يزال يكتب مشخصاً الأمراض والمشاكل المستوطنة لعقود من الزمان "لأنه يحبهم فإن قلبه ظل قلقاً مراقباً لهم لخمسة أجيال وهو يعلم بأن مجتمعه هذا تقليدي بسيط تستشري فيه أمراض الجهل والتخلف والجوع وعدم القدرة على القيام بالأفعال الإنسانية المنتجة والمفيدة ونزوعه إلى التعلق بالخرافة والقدريات وتنتشر فيه العطالة والفراغ المؤدي إلى المفسدة وضياع الوقت في لعب السيجة كما أنه ميال للإستسلام والعجز في إكتشاف قدراته الذاتية .. بالإضافة إلى السذاجة والأفعال الشريرة كالتي يقوم بها فلقة وحاجي وزلباقي وإعطاء الرشوة وشرب الخمور وسبْ الدين والإنحراف السلوكي كالخطيئة التي وقع فيها طاهرين ودحمد ود نورين"[4]

---

[1] الطيب محمد احمد، حوار مع إبراهيم أسحق، جريدة الأيام، الجمعة 1976/1/9م, ص6.

[2] د. مصطفى محمد أحمد الصاوي، ورقة بعنوان: دلالات العناوين في السرد القصصي والروائي لإبراهيم إسحق، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الأربعاء 2013/10/17م, ص1.

[3] نفس المرجع, نفس الصفحة.

[4] شمو إبراهيم شمو، التحديق في عالم إبراهيم إسحق، مرجع سابق.

هذه السلبيات تمثل سمات المجتمعات التقليدية البسيطة، يجب التخلص منها حتى ينتقل المجتمع إلي مستوى أفضل، لهذا تصدى إبراهيم إسحق لها بإعتبار أنه أحد أبناء وطنه المستنيرين, وهذه مسئوليته كما هي مسئولية غيره لإرشاد وتوجيه وتسليح أهله بالوعي.

لم يكن مجتمع الدكة كله شرور وإنما هنالك قيم فاضلة تسلح بها وظل يتداولها جيلاً بعد جيل، يؤثرون بها على الذين يأتون للعيش معهم وكذلك حملها إينما سافروا "...فإننا نرصد أنواع مختلفة من موجبات طهور هذا المجتمع كما يراها المؤلف يطالب بها بطريقة غير مباشرة منها: إيمانه بضرورة تواصل التاريخ وهنا نأخذ الإشارة من إصرار حاج أحمد تسمية جواده(فارس)أحياءاً واستحضاراً لأمجادهم المتمثلة في "الشرتاي مريود" وكذلك يؤمن بضرورة تواصل الأجيال، الأبناء يمشون خلف الأيدي الأمينة, (الجماعة الموجهة) وهم الآباء والكبار، والآباء يمشون خلف الأجداد والصغار يرثون القيم والمبادئ من الكبار والجميع يلتزمون بالإنصياع لقوانين الرابطة لأن الخروج على الجماعة والتمرد على حكمة الكبار هو بداية التدمير الحقيقي لأي مجتمع تقليدي .."[1].

إذن تتلخص رسالة إبراهيم إسحق في أن هنالك في أقاصي الدنيا أناس بسطاء، مجتمع فطري تستشري فيهم بعض الأمراض، كما أن لهذا المجتمع قيم فاضلة يُريد أن ينتبه إليها العالم.

ب/ آل كباشي:

العنصر الثاني من عناصر التقنية هي "آل كباشي", تلك أسرة التي أتخذها المؤلف حيلة إبداعية لإنشاء عالمه السردي؛ لأنه يطمح من مشروعه الإبداعي إلى "تسجيل صورة سردية متحركة للجزء الذي أستوعبته من الحياة التي أعاصرها.. وهذه الصورة أطمح في أن تكون متصلة وليست متناثرة"[2]

ولإنجاز هذه الصورة السردية المتصلة والمتشابكة أخترع أسرة "آل كباشي" كأداة لتقوم بربط العوالم القصصية والروائية, ومكّونة بذلك وحدة عضوية متكاملة "أظن طمحت مبكراً إلى صنع هيكل تراكمي لعملي المتخيل لا تتناثر فيه الأعمال السردية القصيرة والطويلة ولكن تتشابك لإقامة عالم يبدأ بمحيط ضيق ولكنه يتوسع بإستمرار مع إحتكاك شخوصه بالعوالم الأُخري خارجه"[3].

من الأسباب التي دفعته لإختراع آل كباشي اولا: أن تشكل جميع أعماله-القصصية والروائية- وحدة عضوية, وهم المعنيين بربط هذه العوالم. ثانياً أن النقاد في الغرب, كانوا يطابقون في دراساتهم بين المؤلف وشخصياته,وهذا الأمر كان يسبب له أزعاجاً , لذلك أراد أن يحمل مسؤولية ما يدور في أعماله

---

[1] / نفس المرجع.

[2]/ الروائي إبراهيمإسحق...الحياة والروايات الأدبية 3-6 ، جريدة الرأي العام، الأربعاء 15محرم1429ه الموافق2008/1/23م.

[3]/ إبراهيمإسحق، اختيارات سارد ، مرجع سابق.

لآخرين"كنت عندما أقرأ الروايات العالمية أجد هجوماً على الكُتاب بإعتبار أن المواقف الموجودة في رواياتهم هي مواقف عقلية خارجة عن شخصياتهم، والربط بين الكاتب وما يقدمه من أعمال يضايقني، لذلك عندما جئت للكتابة حملت المسؤولية لآخرين، وكنت مجردمستكتَب فقط"[1].

إذن, آل كباشي, أسرة خيالية أتخذها المؤلف حيلة ليحملها مسؤولية ما يدور في أعماله، ولم يكن أختراع هذه الأسرة نابعاً من فراغ، وإنما بعد معرفة واسعة بالتراث الروائي الغربي "يعلم القراء بأنه ما من كاتب إلا وله حيلة فنية، يضعها في عمله كطابع أو ختم.. وأنا سألت نفسي، ربما 1970م وأنا أكتب "أعمال الليل والبلدة" سألت نفسي: إذا كان الرواي في "حدث في القرية" هو عثمان فتي المدارس، فما علاقتي أنا به؟ وإذا كان هو يحشد أهل الدكة ليتحدث عنهم، فأين موقع هذه الدكة من العالم؟ وكنت يومئذ قرأت العشرات والعشرات من الروايات العالمية، في أجوائها المختلفة عبر الترجمات للإنجليزية .. وقد بهرتني حيل العالم المتكامل الذي يجوس في إحداثياته على مراحل كُتاب مثل جيمس جويس في "دبلن الإيرلندية"، ووليام فوكنر في "يوكناباتاوف" بالجنوب الأمريكي وميخائيل شولوخوف في "حوض نهر الدون".. قلت لنفسي: إذن هنالك في غرب السودان منطقة أسمها "كافا" وعاصمتها الدكة وأشهر أهل الثرثرة فيها "عائلة كباشي"، ثم أستعرت من التراث العربي صنعة كاتب الإنشاء عند أهل الحكم، وهي الوظيفة التي عُرفت عند عامة الناس باسم العرضحالجي"[2].

ورغم تأثره بالكتاب الغربيين وأخذ منهم الكثير، إلا أن ما يتفرد به عنهم, هو هذه الأسرة المسؤولة عن الأحداث والأفكار التي ترد في أعماله, أما مسؤوليته, فتتمثل فقط في تسجيل وصياغة ما يأتيه من هذه الأسرة "لم يعد خفياً مدى تأثري بعمل فوكنر وجويس وشولوخوف ولكن لعل الذي أستطيع أن ميزه على أنه أبتداع شخصي صنعته لوحدي ولم أخذه من أحدهم أو منهم مجتمعين, هو إرتباط التقديم الروائي لعالمي الخيالي هذا برؤية آل كباشي للعالم... ويبدو لي أن الحوافز الجمالية التي زادتني تصميماً على خُطتي تركن في تضاعيف اللبس الحاصل بين رؤيتي ككاتب، وبين رؤية آل كباشي لواقع الحياة التي يمارسونها ويعايشونها"[3].

علق أحمد عبد المكرم, على هذا التميز الذي يقيمه إبراهيم أسحق بين وجهة نظره ككاتب وبين وجهة نظر "آل كباشي" الممثلين الرسمين لهذا الواقع بأنه "يمثل جانباً من جوانب الأصالة في أدبه والإضافة العبقرية التي أسهم بها هو في سياق تكنيك العالم الروائي"[4].

---

[1]/ عالم عباس ، حوار مع إبراهيمإسحق ، منتدى دال www.estoryclup.com

[2]/ موسى حامد، حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة التيار، الأربعاء 2011/2/23م الموافق 10 ربيع الأول 1432 العدد 544.

[3]/ عبد الوهاب حسن خليفة، الذات والرؤيا في أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق، مرجع سابق، ص35.

[4]/ أحمد عبد المكرم ، مرجع سابق، ص: 100.

ولكن آل كباشي ليسوا رواة وناقلين أخبار فقط, ولكنهم أيضاً الحصن القوي والأمين لكل "الكافاميين" ومن يقطنون معهم من غرباء، لذلك لا يفشون سراً يؤدي إلى إنهيار مجتمعهم ومن هنا يرى إبراهيم إسحق أنه رغم أن الإبداع الفني يحتاج إلى حرية التعبير إلا أن هذه الحرية الإبداعية في مجتمع مثل مجتمع الدكة لها شروط وإلا كانت العواقب وخيمة "فالخلق الفني كأثر تعبيري له شروطه الذاتية التي لا تقبل القيود. لكن الإختلاق الفني يتم تلقيه في إطار مجتمع ما، ولهذا المجتمع، أيا كانت توجهاته، خطوط تنظيم للحياة الجمعية تفرض حدودا واضحة للمقبول والممنوع من جميع البشر، بما في ذلك العطاء الإبداعي، إذن فالرواة من آل كباشي، عندي هم الذين يحددون مواقفهم الخاصة من هذين المطلبين، أعني حرية التعبير، وخطوط المقبول والممنوع.. وبذلك أعفي نفسي تملماً من المسئولية أزاء إنتقادات المنتقدين, الذين يدّعون بأن هذه الصورة للحياة، كما يعرضها آل كباشي، تتراوغ عما يُسمي "المسكوت عنه" في حياة مجتمعهم.. والذي أحسبه يبدو منطقياً هو أن آل كباشي الرواة يضعون أعينهم على متطلبات مجتمعهم أكثر مما يكترثون لاستفسارات المنتقدين. ففي مجتمع محافظ كما نُشاهد في "كافا" قد لا يسمح لآل كباشي الرواة بان يشيعوا اسرار الحياة البالغة الخصوصية على العالم بأسره . ويفضحوا مجتمعهم بطريقة غير مأمونة العواقب. أنا إعتقد بأن تصوراً للحياة مؤسساً على قواعد محافظة،كما في "كافا" لن يسمح بسهولة بإخضاعها لاختيارات الصواب والخطأ.."[1]

بناءً على ما تقدم، تخلص إبراهيمإسحق من منتقديه، بإعتبار أن آل كباشي هم الذين يزودونه بما يريدون أن ينشروه، ويحجبون عنه ما لا يريدون أن يعلنوه للناس، حفاظاً على سلامة مجتمعهم، وبذلك يلعب إبراهيم إسحق دور كاتب الإنشاء(العرضحالجي) فما عليه إلا أن يصيغ ما يأتيه ويقدمه في أجمل صورة:"لقد تحللت بـ"آل كباشي" من مطب الأدراك اللانهائي للكاتب وهو يسرد خفايا عوالم أبطاله...وتحللت من مسئولية محتوى هذا العالم الذي أقدمه على لسانهم, ويمكنني أن ادّعي بقوة أنني مجرد رجل يسجل مشاعرهم وأفكارهم ليس إلا، ويسجل رغائب وأقوال وذكريات العالم القروي كما يراه آل كباشي.. وبذلك تصبح كل التحاملات والنقائص والإبتكارات هي تحاملات ونقائص وإبتكارات آل كباشي وحدهم وبالتالي فأنا ليس لي فيها يد.. وعندئذ تستطيعان أن تسألاني ما عملك إذن؟ فأجيب عملي ومسئوليتي هما قبولي بأداء دور المسجل المدقق لرؤية آل كباشي عن محتويات كونهم"[2].

ولكن لم يكن دور آل كباشي فقط, هو مده بالاخبار والحكاوي والحفاظ على اسرار مجتمعهم، وإنما كانوا مصدر إلهام له "فحتى هذه الأيام لا يزال مبدعو الفن يزعمون بأن إختلافاتهم تأتي وإلهاماتهم من أحد

---

[1] إبراهيمإسحاقإبراهيم، اختيارات سارد مرجع سابق.

[2] عبد الوهاب حسن خليفة، الذات والرؤيا في أعمال الطيب صالح وإبراهيمإسحق، مرجع سابق، ص 35.

مصدرين يدعمان الموهبة في دواخلهم.. فأحدهما ملاك وثانيهما شيطان..وكان الإغريق والرومان يخلطون بينهما تماماً في ربات الشعر.. أما العرب القدماء فيتحدثون عن الصاحب الرائي، ولكنهم لا يلحقونه لا بالجن ولا بالملاك.. وأنا أعتقد بأنه سيطرت علّي ثقافة الرؤية الكونية الرسالية... ولأنني لست بالحالة الشاذة بين هذين الموقفين فانني مرة أُخرى أحيل هذه الإلهامات أيضا على آل كباشي"[1].

يستخلص مما تقدم أن آل كباشي, هي الأداة التي إخترعها إبراهيمإسحق لتقوم بعدة وظائف، منها: أن تقوم بربط أعماله القصصية والروائية مشكّلة بذلك وحدة عضوية متماسكة. رفضه لأن يلعب دور (الراوي العليم) ولكي يوفق بين هذا الدور -الراوي العليم- ورؤية آل كباشي لعالمهم, فضل أن يلعب دور العرضحالجي، وآل كباشي يزودونه بالاخبار والحكاوي, وما عليه إلا أن يصيغها ويقدمها بافضل ما يكون، وبذلك تحلل من مسئولية منتقديه وبأن كل ما يقدمه هو مسئولية آل كباشي. كما كانوا مصدر إلهام له. واخيراً تمثل "اسرة الكباشيين" الحصن الأمين لكل الكافاميين ومن يقطنون معهم، فهم الذين يحددون ما ينشر وما لا ينشر, أي غير مسموح بنشر الأسرار البالغة الخصوصية.

ج/ تعدد الرواة/ الأصوات البيلوفونية :

تعتبر تقنية تعدد الرواة/الأصوات من العناصر التي وجدت إهتماما عند الكاتبين الطيب صالح وإبراهيمإسحق, إذ إستطاع كل منهما أن يخلق عدد من الرواة/الأصوات المركزيين على امتداد أعماله القصصية والروائية "فقد استطاع كاتبانا أن يبتكرا رواة مركزين وشخوصاً روائيين قامت على اكتافهم شجرة نصوص العالم الروائي لكليهما..حتى بيتنا نعرف اسماءهم وسحناتهم ودورات حياتهم وما يتفرع من شجرة أنسابهم من عوائل وأفراد تجري على اقدارهم ومصائرهم نواميس الصراع في الكون الروائي"[2].

الرواة الثانويين(تعدد الأصوات/البيلوفونية) تقنية استخدمها ليرسم بها صورة عالمه السردي وذلك باعتبارها "أكثر قدرة على تقديم عالمه السردي بزوايا عديدة عوضا عن السارد المركزي المتحكم.. وذلك انها تطلق إسار الشخصية من هيمنة المؤلف القابضة، أو السارد العليم, ليكون تعدد الأصوات بديلاً للصورة الواحدة. ومن ثم عمد لإستخدام هذه التقنية والحوار عبر الشخصيات لمصلحة بناء الرواية في معمارها الفني ولتوسيع دائرة المعرفة والاخبار"[3]

يعتبر عدد من الدارسين أن من الملامح المهمة والمميزة والفريدة في أعمال إبراهيم إسحق الروائية والقصصية, هو تبنيه صيغة تعدد الاصوات/الرواة، فهم الذين يقومون بنقل الأخبار والحكاوي إلى راوي

---

[1]/ إبراهيمإسحق، اختيارات سارد، مرجع سابق.
[2]/ أحمد عبد الكريم، مرجع سابق، ص 98.
[3]/ مبارك الصادق، مرجع سابق, ص3.

مركزي واحد, وهو الذي يقوم بصياغة وترتيب الأحداث ونقلها للقارئ. إذن فالرواة هم"الذين ينظمون سلاسل الأحداث ووقائعها بتوازيات متماسكة في شتاتها العظيم حول مركز رئيسي واحد هو عثمان الرواية الرئيسي للعالم الروائي كله والمتحدث الفلسفي والناطق الرسمي بالوعي الكوني الذي يسيج النصوص جميعها.. فهو الشخصية المركزية التي يمكن إعتبارها محور السرد ومحرك آليات الحكي في كل الأعمال.. سواء تلك التي يكون فيها شاهد عيان.. فيتكلم حينها بـ"ضمير المتكلم" أو تلك التي تنقل إليه أحداثها أو يسعى لمعرفة تفاصيلها من افواه الرواة الثانويين من آل كباشي حيث يتم إستخدام "ضمير الغائب"، أو "المخاطب" حسب مقتضى الحال في السرد أو الحوار"[1]

صنف أحمد عبدالمكرم "الرواة" عند إبراهيم إسحق إلى ثلاثة دوائر وكل دائرة تتميز بموقع يختلف عن الأُخرى من ناحية علاقتها بالشخصيات والوقائع وذلك وفقا لجوهر العملية القصصية التي تكمن طبيعتها في علاقة الراوي بالشخصيات وإلى أي مدى إلمامه بالأحداث التي يتكون منها العالم التخييلي. والدوئر هي:

1/ دائرة الراوية الرئيسي: وهو الراوية المفرد "عثمان" الذي يصدر كل صيغ الحكي في جميع النصوص بحيث لا تصلنا إلا عبره وهو من أُسرة كباشي. مثال ذلك كما هو الحال في رواية "حدث في القرية" أذ يهيمن عليها الراوي الرئيسي/عثمان عندما كان طفلاً في مرحلة دراسته الأولية.

2/ دائرة الرواة المباشرين: وهم يمثلون الحلقة الوسيطة في منظومة استراتيجية الحكي بحيث يلعبون دور الوسيط(المخبر)الذي ينقل تفاصيل الاحداث الواقعة في أزمان أو أماكن لم يتيسر للراوي الرئيسي مواكبتها ومثال ذلك من رواية "اخبار البنت مياكايا" إذ يقول الراوي: جليل يغالطني... يا حازم من الذي يعرف هذه الأعاجيب هنا غير عمر وعبد القادر يقول لي ولا أجدني أرضي أقول: يا جليل أقول ليك حكاها لي راجل في محطة لواري علي الرمال وراء ود عشانا.

3/الرواة الثانويون: وهم الاشخاص المنغمسون في الأحداث من غير آل كباشي...وبموقفهم هذا يمثلون المصادر الحية للنمط الثاني من الرواة[2]

إذن تعدد الأصوات/الرواة, تقنية استخدمها إبراهيم إسحق لتقديم عالمه السردي؛ لأنها تجعله في حل من فكرة الراوي العليم المسيطر على المشهد، وبذلك يصبح تعدد الأصوات/الرواة بديلاً للصورة الواحدة ووجهة النظر المسيطرة. كما أنهم يقومون بهندسة بناء الرواية وذلك بمد الراوي المركزي بالأخبار

---

[1]/ أحمد عبد الكريم، مرجع سابق، ص 103.
[2]/ انظر نفس المرجع، ص 103.

والمعلومات والأحداث والحكاوي, ويقوم هو بعملية التنظيم والترتيب وتقديمها للقارئ. ملاحظة مهمة لم يكن عثمان الراوي المركزي في كل النصوص.

د/الراوي ليس بطلاً :

ليس في أعمال إبراهيم إسحق بطلاً بمعني الكلمة وذلك وفقاً للتقاليد الروائية بأن البطل "يسجن المؤلف ويجبره على تنصيبه أميرا وجعله "القضية المركزية" وهذا التقليد لا يريحه لأنه يصرفه عن قضيته الأساسية وعن هدفه الكلي في عمله الروائي"[1].

إذن البطل الفرد ليس من هموم المؤلف، لأن قضيته ورسالته تتجاوز الهموم الفردية، لذا يبقى السؤال من البطل؟ واستناداً على أول رواية قدمها, يقول شمو أن:"الكاتب يقدم في حقيقة الأمر قضية إجتماعية كبري هي مأساة شعب القرية بأكمله، وأبطال المأساة هم القرويون أجمعين.فالقصة لا تحتوي علي بطل بعينه ومن الخطأ الفادح إعتبار الراوي بطلاً ، كما لا يمكن أن تكون الشلة الذهبية، أو العمدة وخفراءه أو الأغراب كالناظر والمدرسين..هذه الوجوه مجتمعة هي البطل والميت في هذه التراجيديا هو الشعب، ليس هذا فحسب, فالموت لا يقتصر عليهم وحدهم بل يحصد دوابهم. هذا هو السبب في أن الكاتب لا يركز أبداً على شخص واحد، أن صوره تتحرك على كل الوجوه والأشياء والأماكن"[2].

ويضيف عبد الوهاب حسن أن إبراهيم إختار لأعماله مجتمعاً زراعياً بسيطاً, تتداخل علاقاته وتتشابك مع المجتمع الرعوي, ولهذين المجتمعين مشكلاتهم وهمومهم اليومية الصغيرة والكبيرة بدءاً بالمعاناة في سبيل الحصول علي الماء وإنتهاءا بإنتظار المطر لأجل الزرع, كما أنه مجتمع لا اسرار فيه وكل ما فيه حق للجميع "ان هذا المجتمع هو بطل أعماله... ففي "أعمال الليل والبلدة" تجد أن هذا المجتمع بسلطته الدينية والسياسية قد خرج منشغلاً بالحدث الذي يتعلق بسرقة الحصان. وفي "حدث في القرية" تترك القرية أهم مصادر رزقها وتأتي مجتمعة لتواجه المحنة التي أتى بها الوادي. أن لهذا المجتمع بنية متماسكة وصلبة ولا تسمح بالتخلخل والسقوط .... وهو مجتمع ميتافيزيقي متى ما عجز عن مواجهة التحديات الماثلة أمامه سلم زمام أمره لقوى الغيب في رضاء وقبول"[3]

وبناًء على ما ذُكر, أن العجز في مواجهة التحديات, هو سبب الكوارث التي تحل بهذا المجتمع البسيط، فالعجز نقطة الضعف، وبما أن البطل في التراجيديا الإغريقية تحدث له الكوارث, نتيجة جهل أو خطأ أي ما يسمي بـ(الهمارشيا) إذن الخطأ في الدكة هو العجز والضعف في الشعب كله, لذا

---

[1] شمو ابراهيم شمو، التحقيق في عالم ابراهيم اسحق، مرجع سابق, ص2.

[2] شمو ابراهيم شمو، حدث في القرية.. رواية جديدة تبشر عن ميلاد كاتب روائي جديد، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي 2012/10/18م.

[3] عبد الوهاب حسن خليفة، دراسة نقدية- مع الراوي إبراهيمإسحق، مجلة الخرطوم العدد الحادي عشر، اغسطس 1999م، ص 62.

فالقرويين بأجمعهم بطل تراجيدي, وضعفهم يظهر من أن الكاتب يرفض أن يعيش الناس في اوحال السذاجة والجهل، يؤمنون بالأساطير والخرافة يرجعون كل شيء إلى الماضي وحصيلتهم من هذا الماضي يأتي في لبوس الخرافة.. وبإختصار فان القرويون وهم يمثلون جمهرة الشعب المتخلف لا يسعون إلى الحياة ولا يطالبون الحياة بالسعي إليهم. ومن هنا نتج الخطأ، لأنهم يكسرون قوانين الحياة ويتسببون في ذلك بخلق الهوة الكبيرة بينهم وبينها، هم عاجزون دائماً في اللحظة التي يطالبون فيها بالفعل والتفاعل[1]. إذن مجتمع "كافا" بطل أعماله, وينظر إليهم كما يقول شمو: كمكشاشة لا يمكن التعامل معها وهي مشتتة.

هـ/ اللغة: لم تحظ أعمال إبراهيم إسحق بدراسات نقدية كافية، مقارنة بكاتب تجاوز عمره الفني ال 40 عاماً، أنتج فيها ست روايات وثلاثة مجموعات قصصية، إضافة لدراستين ومجموعة من المقالات في الصحف والمجلات السودانية والعربية، وهذا الإهمال من النقاد، يعزيه إبراهيم إسحق -كما ذكر سابقاً- إلى تأخر وصول الرواية والقصة من غرب السودان إلى الوسط. ولكن في حقيقة الأمر، يرى البعض أن اللغة العامية هي المعضلة الأساسية لولوج عالمه السردي، بحجة أنها صعبة وغيرمفهومة، وان اللغة الفصحي نفسها، ذات تراكيب غريبة غير مألوفة للقارئ "من إبرز المعضلات التي تواجه قارئ إبراهيم إسحق هي مشكلة اللغة المستخدمة.. سواء تلك التي في السرد (الإطار) والنازعة نحو لغة فصحي ذات تراكب غير مألوفة رغم سلامتها من جهة قواعد اللغة العربية أو تلك المستخدمة في الحوار الذي يقدم في معظم الأحوال عامية غرب السودان"[2]، ولهذا السبب- صعوبة اللغة- كان "إستقبال القراء للرواية الأولي "حدث في القرية".. متجاذباً بين الترحاب والرفض.. فالمعجبون بها أشادوا ببنائها الفني.. وآخرون أزعجتهم لغة الحوار بلهجة الارياف في دار فور"[3]، إذن شكلت اللغة معضلة للقراء كما يرى البعض، فهي "تجربة إستعصت على الكثيرين من جهة (اللغة المستخدمة في التعبير) أو الإشتباك القائم بين النصوص الروائية والقصصية"[4]. ويؤكد بشير عباس ما ذهب إليه النقاد، بأن اللغة -الفصحي والعامية- كانت سبباً في إحجام القراء عن المتابعة "أن أول ما يواجه الباحث في لغة الرواية عند إبراهيم إسحق إستخدامه للعامية كما يتحدثها سكان إقليم دارفور في غرب السودان.. بإعتبار أن اللجوء إلى اللهجة المحلية يعطي الرواية خصوصية المكان، وقد عد أرنولد كتل" هذه المحلية من أهم مميزات رواية "مرتفعات وزربنج" للكاتبة الانجليزية "أميلي بورنتي.. إلا أن ناقدا آخر هو روبك ماكولي

---

[1] شمو إبراهيم شمو، حدث في القرية.. رواية جديدة تبشر عن ميلاد كاتب روائي جديد، مرجع سابق، ص2.
[2] حمد عبد الكريم، مرجع سابق ، ص104.
[3] إبراهيم إسحق يتحدث عن تجربته، جريدة الرأي العام 2007/9/26م.
[4] حمد عبد الكريم وعبد الوهاب حسن خليفة، مرجع سابق.

يقول: على الكاتب أن يتفادى المحلية بقدر الإمكان، ويعلل ذلك "بصعوبة قراءتها" والصعوبة في معرفة اللهجة كما أشار إليها "ماكولي" هي أول ما تواجه قارئ إبراهيم إسحق لأنه يكتب بعامية موغلة في المحلية..[1].

وجهت إنتقادات كثيرة لإبراهيم إسحق، عن صعوبة اللغة التي يكتب بها، إلا أن هناك من دافعوا عنه، قائلين: بأنها –اللغة- لم تكن بتلك الصعوبة المبالغ فيها. ومنهم على سبيل المثال محمد ربيع, إذ يرى أن التهميش الذي يتم من قبل المركز، هو السبب في عدم قبوله لكل ما هو مخالف للمألوف، وانه– المركز - لا يريد أن يسمع صوتا آخر، والدليل علي ذلك: أننا قرأنا "وليام فوكنر" الذي كتب باللغة المحلية للجنوب الامريكي، وفهمنا ما كتبه. فكيف لا نفهم أو نقرأ لإبراهيم إسحق الذي يكتب عن قرية تبتعد بضع كيلومترات عن الوسط "الآن نسمع كلاماً مؤسفاً يطلق على عواهنه وعلى علاته وهو أن إبراهيم إسحق غير مفهوم، معظم شخصياته تصدر عن لغة أهل دارفور، مزيج من العربية، وفي منطقها النحوي وفي بنائها اللغوي هي تركيب من خبرة مجتمعية، زائدا لغة سائدة، زائدا تفاصيل أُخرى في الأنثروبولوجيا، في هذا المركز، بعض الناس يقولون، أن عربية أهل دارفور ليست عربية، إبراهيم إسحق لم يُقرأ لأن لغة المركز يقصي ويهمش عروبة الآخرين، ودكتور عبد الله علي إبراهيم أشار إلى حوادث عام 1976م المعروفة, بحوادث "المرتزقة" وهم مجموعة من الناس ينتمون إلى احزاب سياسية معارضة تريد أن تستولى على السلطة، فكانت كل الشهادات غير المنطوقة بلغة المركز أصحابها مرتزقة. ولا ذنب لهؤلاء سوى أن النسيج الاجتماعي للمركز لا يعرف عامية أهل دارفور، حتى نحن كمثقفين قرأنا وليام فوكنر، في أعماله "الصخب والعنف" وهي مكتوبة بلغة الجنوب الامريكي، كنا نفهم اللغات المحلية من أي سكان في العالم، ولا نفهم لغات أهل دارفور؟ هذا تم تكريسه بشكل مؤسف جداً في قراءتنا لأعمال إبراهيم سحق، كانت مواقع الأنترنت تتحدث عن الطيب صالح الروائي العظيم وهو قبل أسابيع كان يتحدث عن قاص سوداني عظيم قال:إن ما كتبه لا يقل عما أكتبه أنا، هو الروائي إبراهيم إسحق، ولكن إبراهيم إسحق أهله (قاطعين) فمن يهتم به فهو مقصي ومبعد ومهمش"[2].

ومن المدافعين أيضا مجذوب عيدروس, إذ يعتقد أن العامية الدارفورية ليست بهذه الخطورة والصعوبة التي يتحدث عنها الناس، وإنما هي جزء أصيل في البناء الروائي، ومعبرة عن الشخوص، وهي كلمة السر التي عن طريقها يمكن الدخول إلى عالمه السردي "وفي يقيني أن إستخدام اللغة عند إبراهيم

---

[1] بشير عباس بشير، الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية الحديثة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة- كلية الأداب/ قسم اللغة العربية وآدابها ، اشراف بروفسير طه وادي 1403ه-1983م ،ص 302.

[2] محمد الربيع محمد صالح، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، العدد 4223، 27 محرم 1426ه، 8 مارس 2005م

إسحق لا يمكن فصلها عن العمل الروائي.. فاللفظ يضعه على فم قائله، جزءاً طبيعياً منه، فلغة أهل دارفور - وهي المنطقة التي تدور فيها احداث رواياته الثلاث- تتردد في حوار شخوصه, أبناء المنطقة، بينما يحتفظ الوافدون إلى المنطقة من المتعلمين القادمين من مناطق أخري بلهجتهم الحضرية. ولكن الصعوبة تأتي في فهم القارئ العربي -غير السوداني- لهذه اللهجة"[1]

إذن صعوبة اللغة كما أشار إليها مجذوب عيدروس, تكون لغير السودانيين من العرب. ولكن يلاحظ الدارس أن المستشرق الانجليزي "دينس جونسون ديفز" وباللغة الأصلية قرأ القصة القصيرة "الفجوة في حوش كلتومة" وترجمها للإنجليزية، كما قرأ رواية "حدث في القرية" وقال: إنها تصلح للترجمة، وهذا يعني أن أمر اللغة ليس بهذه الصعوبة التي يتكلم عنها البعض.

إن تعدد اللهجات يعني تنوع وثراء اللغة الأم، وأن وراء هذه اللهجات عوالم يجب أن لا تحجبها عنا التخندق وراء صعوبة قراءتها وفهمها، هذا ما يراه مجذوب، قائلا: "أن الصعوبة المزعومة في فهم اللهجة لا يمكن ان تحجب عنا الرؤيا الصافية لهذا العالم، وهذه اللهجات تعمل على تدعيم اللغة الأم واثرائها واضفاء طابع التنوع والشمول عليها"[2].

مفهوم اللغة سواء كانت فصحي أو عامية تختلف في الأدب عن لغة الحياة اليومية فاللغة الأدبية هي "ليست لغة الحوار اليومي ولكنها عالم قائم بذاته يستمد خصوصيته من خصوصية وتميز عالم الروائي.. أننا نركز علي أهمية اللغة لا كوسيط فحسب، ولكن كأداة يقوم عليها هيكل العمل الفني، فهي بمثابة الأساس أو جزء من النسيج الحيٍّ، لا مجرد طلاء خارجي يخفي الوانه"[3]. ورغم كل ما قيل عن صعوبة اللغة العامية عند إبراهيم إسحق، إلا أن عمر شاع الدين يجزم بأن لغة أهل دارفور هي لغة عربية صحيحة، حتى أن شعرهم أُتخِذ قاموساً لتصحيح بعض عجمة في كتاب "تشحيذ الاذهان" "إنه من خلال معرفتي البسيطة بإبراهيم إسحق منذ الثمانينيات قرأت له، أعجبت به اعجاباً كبير، وحول ما يقال عن صعوبة لغته، أود أن أشير إلى أنني كنتُ أجمع في قاموس (لغة الابل في السودان) البعض نصحني أن أذهب وأجمع مفردات قاموس لغة الابل من عامية دارفور، وبالفعل ذهبت وجمعتها وجدتها كلها مفردات عربية صحيحة،حتى أن شعراء دارفور يمتازون بالرصانة وضلعين في لغتهم حتى إن هذا الشعر رجعوا به إلى معاجم ليغطوا به عجمة في تشحيذ الأذهان"[4].

---

[1] مجذوب عيدروس، المعادلة الصعبة في قصص إبراهيمإسحق، مجلة الثقافة السودانية، العدد الحادي عشر السنة الثالثة، مصلحة الثقافة- وزارة الثقافة والاعلام، اغسطس 1979م، ص 95.

[2] نفس المرجع ،ص 96.

[3] المرجع السابق ،ص 97.

[4] محمد الربيع، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، العدد 4230، 4صفر 1426ه-15 مارس 2005م.

إن مشكلة اللغة، أمر كان يتوقعه إبراهيم إسحق، ولكن لا فرار من ذلك، لأنها يجب ان تعبر عن المحتوي الذي يسعي الأديب إلى تقديمه، وبالتالي فهي جزء من نسيج إجتماعي، وأن كلمة أو جملة لا تنفصل عن ذلك النسيج المعبر عنه "موضوع اللغة موضوع شائك وهو شيء أتوقعه بل يتوقعه أي أديب وكل من يشتغل في مجال إبداعي...لأن اللغة في الأدب ليست هي اللغة في بقية الانماط الثقافية الآخري..لأن الكلمات هي المادة الاولية لفن الأدب إذن هي الأدوات الأساسية لصناعة العمل الفني ولابد أن يأخذ من يشتغل بالإبداع لغة تتساير مع الشكل والإحتواء الفني الذي يسعي لتقديمه. في الدراسات الأنثروبولوجية توصل "مالينوسكي" عالم الانثربولوجي المشهور إلى أن اللغة هي جزء من نشاط إجتماعي وإنساني، وأن الكلمة لا تنفصل من سياق الموقف الذي يستوعب ذلك النشاط وإذا انفصلت أصبحت الكلمة جوفاء وغير ذات معني أو مغزي"[1].

عندما كتب إبراهيم إسحق بالعامية، ليس حباً في العامية الدارفورية فقط، ولكن السياق الزمه ذلك "المكان والشخصية والمجتمع" بدليل انه عندما كتب عن مناطق تبعد عن الدكة فعبر بلغة تلك المناطق، اسمعه يقول: "اظن أن سياق الحكاية هي التي تملي عليٌّ وعلي غيري من كتاب القصة ذلك، دافعت أنا عن هذا في مقابلة مع عبد الرحيم ابو ذكري ...لكن الذي يلزم إيضاحه هو أن سياق الحكاية هي التي تحدد لغة الحوار، عندما كتبت بعض القصص القصيرة مثل "بئر اولاد أبوقطاطي" و"الرجال السلاحف" و"سبحات النهرالرزين" عن سياق يبعد كثيرا عن القرية الدارفورية،الزمني السياق بحوار لا يشبه عامية غرب السودان، ويشهد لي "فضيلي جماع" بمجلة الدستور1987/2/23م بأن الحوار في"اخبار البنت مياكايا" صار معبراً عن المواقع الوسطي للنيل الابيض في العامية السودانية"[2]. يتضح مما سبق أن الصدق الفني يلزم المؤلف على توظيف "اللهجة العامية" سواء كانت عامية دارفور أوغيرها من عاميات المناطق، لأن الشخصية/الشخصيات إبنة بيئتها وأن أي تغير أو تحريف في ذلك هو تزييف "للصورة الواقعية" من المسلم به فنيا أن الشخصية الروائية والقصصية تكون أصدق في احوالها حينما تتكلم بلغتها المحلية, وتفكر بنفس اللغة ولهذا نعتقد بأن أي محاولة للتخفيف من المحلية اللغوية فيه تزييف للصدق الفني الخاص بالواقع المجسد، من هذا المنطلق كنتُ ولا ازال مهتماً بهذا الأمر, وبذلك أقول أن الهيئة اللغوية التي كتبت بها في السبعينات ليست هي التي أكتب بها الآن، ذلك لأن اللغة تغيرت في المنطقة التي أعرفها نتيجة لزيادة الإحتكاك والإنتشار في العالم الآخر"[3].

---

[1] /الطيب محمد احمد , مرجع سابق, ص6.

[2] / عمر فضل الله وفتح العليم الطاهر وجودة الله الطيب، مرجع سابق.

[3] /أحمد عوض خضر، ابراهيم اسحق في حوار مع الصحافة ، جريدة الصحافة، العدد 4361، الثلاثاء 18 جماد الثاني 2005/7/26م.

ومن ناحية، ينظر إبراهيم إسحق إلى اللغة واللهجات العامية الخاصة بكل مجموعة إثنية، بأنها ليست أداة لخلق التواصل بين أبناء الشعب الواحد فحسب، ولكن من خلالها نستطيع التعرف علي بعضنا، وبذلك يزول الشقاق وتتقارب المسافات المادية والروحية: "تعلمنا أن أفضل ما يمكن أن يفعله الأدب هو أن يوصل بين الناس، فإحتكاك الناس من كل الجهات موجود. لكن قد لا يجد الواحد شخصاً من دارفور وهنا يبرز دور الكتاب في التواصل، صحيح أن القارئ قد يجد صعوبة في نطق بعض الكلمات ويحس غرابه لكنه يستطيع أن يغالب نفسه إذا استمرأ القراءة، بهذا الشكل بالإضافة إلى الصدق الفني الموجود في تصوير الشخصيات والمواضيع نستطيع زيادة معرفتنا ببعضنا عبر تجاربنا حتى وإن لم نلتق"[1]

إذن يدرك إبراهيم إسحق حجم صعوبة اللغة على القارئ، ولكن يطالبه بالصبر والتأني مثل ما فعل مع اللهجات الآخري،لأن التعدد في اللهجات هو ثراء وغني للغة الأم "أن أي عمل فني ذو أهمية لا بد أن تكون له أبعاد صعبة على القارئ لأنه يقدم له شيئاً جديداً .. نرجو ضرورة التسامح وسعة الإحتمال في معاملتنا مع الأشكال الفنية التي ترتكز في أصالتها لجذور إقليمية.. من دون التسامح وسعة الاحتمال الشيء الذي يمكن أن نفعله هو أن نقذف بالكتاب ونرتاح..القارئ العربي تعًود أن يفهم في الرواية المصرية أن كلمة (منيين) هي (أين) وفي الرواية اللبنانية أن كلمة (شو) هي (ماذا) وفي الرواية العراقية أن كلمة (المخاد) هي (المخدة) و(البعرور) هي (البعر) وبالتالي لا بد أن يتعلم القارئ العربي أن (الزول هو (إنسان) وأن نبات (السنسني)هو نبات ينمو في الاقاليم السودانية وهكذا...الغني والثراء اللغوي بين كل بقاع القطر الواحد وما بين كل بقاع العالم العريض للثقافة العربية يتم من خلال الاستقاء الدائب في المفردات الإقليمية واضافتها إلى كمية التراثية العامة من اللغة"[2]. استخلاصاً مما تقدم، إتضح أن عامية دارفور لم تكن بتلك الصعوبة التي تحدث عنها البعض، والدليل علي ذلك أن المستشرق الإنجليزي "دينس جونسون ديفز"، قرأ لإبراهيم إسحق باللغة الاصلية، وترجم ما قرأه. وان اصرار إبراهيم إسحق للكتابة بالعامية ينبع من إيمانه وتمسكه بالصدق الفني، أي أن سياق الحكاية يُملي عليه ضرورة الإلتزام بالصدق. كما ربط إبراهيم إسحق اللغة بالشخصية والمكان, وأن أي تغير يحدث في إحداهما دون منطق فني، يفسد بناء العمل الفني كله ويصبح بلا هوية, لذلك تمسك بأن تعبر الشخصية عن نفسها ومكانها وإحساسها ووجدانها مع تطلعها للإنتماء الإنساني في أن واحد. كما يرى أن إستخدام اللغة المحلية تقرب بين الهويات المتباينة وبذلك تصبح المحلية جسر التواصل الإقليمي والقومي والعالمي، ومن

---

[1] عالم "كافا" هو مجتمع دار فور، جريدة الرأي العام الاربعاء 12 محرم 1428ه 31 يناير 2007م.
[2] الطيب محمد احمد، مرجع سابق, ص6.

هنا يتحقق مفهوم الفن إبداع إنساني. واخيرا يؤمن إبراهيم إسحق بأن اللغة تتغير إذ لا تظل جامدة ما دام هناك تداخل: ترحال من الدكة إلى عوالم أُخرى، ووصول عوالم أُخرى إلى الدكة، فهذا التداخل طبيعياً يؤدي إلى تغير في السلوك والألفاظ .

و/ المكان:

يشكل المكان حضورا مميزا في كتابات إبراهيم إسحق، إذ تجاوز وجوده كمكان ثابت أو شيء جامد، واصبح جزءاً من الوعي, فأينما إرتحل أو حل فهو معه "فالمكان بحكم الخلفية الحضارية للمجتمع القروي الذي يرصده الكاتب يتجاوز دوره كحيز وادي، صحراء، غابة، قيزان، مسائل..الخ" ليدخل بإمتياز في تكوين الوعي الكوني للريفيين بأنفسهم والعالم ولما وراء.. ولهذا يكلف إبراهيم إسحق إيما كلف في وصفه الدقيق للخلفية المكانية لمسرح أحداث رواياته وقصصه"[1].

تمثل جمهورية بلاد "الكافام" وعاصمتها "الدكة" الرقعة الجغرافية التي شّيد عليها عالمه، فهي مكان مُتخّيل وإن كانت جذورها ترجع إلى فضاء محدد، فالدكة هي "القرية الوهمية المتخيلة وكمركز ووطن أصلي لـ"رواته الرسميين" الذين ترد إلينا عن طريقهم كافة تفاصيل الأحداث التي تقع بمستوياتها الزمنية والمكانية.. بإنساقها المختلفة والمتباينة والمبعثرة داخل إطار هذا الفضاء المتخيل الممتد"[2]. كما أنها "ليست قرية فحسب بل هي بالنسبة للكاتب فردوسه المفقود، فهو مولع بهذا الفردوس ويعرفه حق المعرفة إنسانه وحيوانه"[3].

جعل إبراهيم إسحق من دارفور (الدكة) مكاناً تدور فيه معظم أحداث قصصه ورواياته, وهذا ما فعله بالضبط من قبل الطيب صالح, الذي إتخذ من قرية ود حامد في الشمال مسرحاً لأعماله، وهذا التشابه كان نتيجة لتأثرهما بالرواية الغربية "وهما في ذلك مثل الكاتب الامريكي "فوكنر" الذي خصص أعماله لتصوير منطقة محددة من وطنه ولعلّ ذلك يوحي في ظاهره بأن الكاتب يحصر نفسه في نطاق ضيق، مما يوحي بسلبية تحسب على الكاتب, ولكن الحقيقة أن أّياً من هؤلاء الكتاب لم يكن كاتباً إقليمياً بالمعني الحرفي لهذه الصفة، حيث لم تكن الإقليمية حاجزاً بينهم وبين العالمية أو الإنسانية، لأن الإقليمية هنا تضيف إلى أعمال هؤلاء الكتاب بعداً إنسانياً جديداً يكسبها مزيداً من العمق، والصدق، والأصالة, فتصبح الإقليمية هنا مدخلاً طبيعياً للعالمية عند كل فنان أصيل"[4].

---

[1] أحمد عبد الكريم مرجع سابق، ص 10.
[2] نفس المرجع، ص 10
[3] بروفيسور محمد المهدي بشري، ورقة بعنوان: الشمال والجنوب، جائزة الطيب صالح العالمية للأبداع الكتابي، الخرطوم 16/15 فبرار 2012م.
[4] بشير عباس بشير، مرجع سابق، ص 71.

إذن الإقليمية هي نقطة إنطلاق نحو العالمية, طالما كان الهّم الإنساني واحد "أن العناية بالطبع المحلّي في الأدب أو الفن هو المعبر الحقيقي إلى العالمية، إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا إهتم بالدرجة الأولي بالبيئة التي يصدر عنها. إن هموم الإنسان وآماله واحدة، تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء علي كل أسباب الغربة التي تحوُل دون سعادة البشر، ومن هنا فإن كل تجربة محلية هي مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان، وتحقيق سعادته على القوى المناوئة للتقدم"[1].

إستناداً علي هذا المفهوم -المحلية مدخل للعالمية- لم يكتب إبراهيم إسحق أدباً محلياً بشهادة مجموعة من المهتمين بكتاباته, إذ جعل من المحلية مدخل إلى الإنسانية، حلم مشروعه الإبداعي، فـ"الدكة" ليست قرية في أقصى غرب السودان فحسب "صحيح أنها قرية أفريقية في بلاد نامية، يعمل أهلها بالزراعة وتربية الحيوان، لكنه مع ذلك يصبح أن تكون رمزاً لكل مكان في أفريقيا أو الشرق.. ناس بسطاء يعيشون على الكفاف، يعملون طوال يومهم من أجل كسب رزقهم، لهم مشكلاتهم التي تؤرقهم وأشواقهم وأحلامهم، يحبون الحياة، يتزوجون وينجبون, وهكذا يصبح المكان رغم خصوصيته ذا طابع إنساني عام[2]. ويضيف في مكان آخر بأنها "قد تكون فعلاً نقطة جغرافية معينة إلا أنها فنياً لا تكون كذلك، كما أن الأشخاص الذين يتحركون ليس بالضرورة أن يكونوا تحديدا كلهم "كافاميين" إذ أنهم المجموعة الانسانية, ويمكن أن يكونوا أي مجموعة تسكن في أي جزء آخر من العالم[3].

المكان(الدكة) متجذر في وجدان إبراهيم إسحق، ولا يستطيع الفكاك منه، فهو مصدر إلهامه، والدليل على ذلك عندما سئل لماذا ينادي دائماً ان يكون الحوار بالعامية؟ يستشف من إجابته بأن "المكان" هو الذي يستكتبه، لذلك جاء الحوار معبراً عن المكان، فهو ليس رقعة جغرافية وإنما إنسان ومشاعر وقيم، يحمله معه إينما كان "...فأنا أكتب عن الريف لأن ذلك هو العالم الذي أعرفه ..المدينة لا أعرفها، شيء اعترف به، ولست في موقف الإدعاء أو التظاهر..أن تعرف عالمك هو أن تدرك معني ما لشتات الظواهر التي تحسها في غائر نفسك حيث كل الموجودات تتخذ اماكنها المتناسقة مع الكل الزاخر..إذن أنا انسحب من شتات المدينة أمام رؤياي منزويا في تناسق رؤيتي للريف. أويمكنك ان تقول أنني في المدينة أعيش بجسدي وعقلي وفي الريف بوجداني.. لقد سبقني على هذا السبيل عمالقة في الأدب العالمي, تمليت تجاربهم, فرأيتهم حين ركزوا على وجدانهم أكثر مما فعلوا مع عقلهم أصابوا شيئا من المعرفة بالإنسان, ما كانوا بالغيه, إذا اتبعوا عقولهم البحتة"[4].

---

[1] نفس المرجع ، ص71،72.

[2] نفسالمرجع ، ص109.

[3] شموإبراهيمشمو، التحديق في عالم إبراهيمإسحق، مرجع سابق.

[4] محمد احمد يحي محمد احمد، عبد الرحيم ابو ذكري اخذ زهور حياته ورحل، ط1، مركز عبد الكيم ميرغني الثقافي، ام درمان، تموز/ يوليو 2007م ص 239.

أخيراً أن معظم أعمال إبراهيم إسحق تدور أحداثها في منطقة "الدكة"، عدا رواية "اخبار البنت مياكايا"، التي تقع أحداثها في منطقة النيل الابيض وتحديدا من الجزيرة "ابا" شمالاً إلى نهر السوباط جنوباً. وكذلك بعض القصص القصيرة مثل "بئر أولاد ابو قطاطي" التي تدور أحداثها في مدينة أمدرمان، وقصة "أسطورة الكلب" التي تقع أحداثها في جبال النوبة، ولكن حتى هذه الأعمال التي تقع أحداثها بعيدا عن "الدكة" إلا ان شخوصها هم أبناء الدكة، وبذلك تبقي الدكة المدينة "الغائبة الحاضرة" المدينة "الفاضلة" فهي ليست مكان مادي فحسب، وإنما قيم وعادات وتقاليد محمولة عبر الزمان.

الإطار التطبيقي

الفصل الخامس:

- **رواية "مهرجان المدرسة القديمة"**

العناصر والتقنية

التحليل والمسرحة

مسرحية المهرجان

مهرجان المدرسة القديمة

العناصر والتقنية

مدخل:

تعتبر "مهرجان المدرسة القديمة" الرواية الثالثة لـ"إبراهيم إسحق" إذ سبقتها "حدث في القرية" (1969م) و"أعمال الليل والبلدة"(1973م). محور الصراع في الرواية الأولى بين أهالي الدكة والتمساح الذي اقتحم البلدة الهادئة، عبر ماء الوادي، فقتل طفلا، وزعزع آمنها، وضاع يوم البذر، وهو أهم يوم في حياتها. أما في الرواية الثانية, فكان صراع الأهالي مع فلقة إبن المدينة الذي جاء في مهمة وطاب له

المكان فأقام مع أهلها البسطاء, ولكن بوجوده حدثت أمور غريبة: إختفت أشياء، وقُتل جواد حاج أحمد, الذي يرمز لأمجاد آبائه وأجداده، وبسببه مات حاجي إبن الركة. أما في الرواية الثالثة فكان الصراع مع المستعمر وورثة المستعمر من الوطنيين. محور الأحداث في الروايات الثلاث هو الصراع بين حضارة متجذرة وأخرى وافدة، ورغم الحاجة إلى التغيير ولكن للجديد مساويه.

1/ الحبكة:

يقوم بناء الحبكة على حدثين، في زمنين مختلفين: زمن حاضر(يوم العزومة) وزمن ماضي (يوم المهرجان وما قبله)، ويقع هذا اليوم قبل خمسة عشر عاماً من يوم العزومة.العلاقة بين القصتين هو أن يوم العزومة، كان النافذة التي طل من خلالها الراوي على الماضي: يوم المهرجان، وزيارة المفتش. ففي هذا اليوم, إكتشف الراوي/أمين فجأة، أن مهال زوجة صديقه الضو، أنها شقيقة "مرين" حبيبه وزميله في المدرسة القديمة الذي راح ضحية مؤامرة قبيحة. ومن شدة حبه لـ مرين ومن كثرة تلهفه لرؤية شقيقته(مهال)، خشى أن يُخطئ الضو فهمه-فالغيرة من صميم الرجولة- حاول أن يستعيد من ذاكرته خمسة عشر عاماً مضت، ليجسده صورة حّية حتى يراه الضو وغيره، كما يراه هو.

إستخدم المؤلف تقنية الاسترجاع "Flashback"، فمن خلاله تتدفق الأحداث، إذ تتراوح ما بين الحاضر والماضي، يتوقف الحاضر لحظة، ويعود الراوي إلى الماضي الذي تتركّز فيه أحداث الرواية وما إسترجاع ذلك اليوم إلا لما فيه من مجدٍ وعزّ، وما الحاضر إلا لحظة استراحة.

إذن تقوم الرواية على حدثين,الأول: التجهيز للعزومة، يبدأ الصباح وينتهي عند المساء بإجتماع لجنة بناء مدرسة البنات, مما يعني مستقبل أفضل, فالموضوع في إطار اجتماعي الإحتفاء والمباركة بحياة جديدة. والثاني: التجهيز ليوم المهرجان, وإستقبال الرجل الأحمر, والمؤامرة التي راح ضحيتها مرين, فموته كان فاجعة للجميع, فالموضوع في إطار سياسي، يوم التحدي والوقوف في وجه المستعمر.

2/الراوي:

وظف المؤلف راوي مركزي وعدد من الرواة الثانويين، ينقلون ما شاهدوه أو سمعوه أو شاركوا فيه إلى الراوي المركزي، كما استخدم عدد من التقنيات وفقا لما يقتضيه سياق القصّ/الروّى, منها:

أ/ منظور الرؤية مع: استخدم تقنية منظور الرؤية مع (الراوي = الشخصية) فـ أمين/راوي مركزي، تجري الأحداث على لسانه، كما إنه أحد شخصيات الرواية، إمّا مشارك في الأحداث أو شاهد عليها، ومثال

لذلك: ما جاء في مفتتح النص، إذ يقول: "كلما سرنا قليلا عُدت أسأله وأتشبث به ويطفح وجهه الوضاح بالعجب وترتبك يداه بالشروح والتأكيدات ولا يحل قميصه عن تمسكي لكنه..."[1]

ب/ تعدد الرواة/الأصوات(البيلوفونية):

تتيح تقنية "الرؤية مع" للراوي المركزي، أن يتخذ شخصية، تنقل له ما لم يشاهده أو يسمعه. فالشخصية(كراوي ثانوي)تكون مرآة عاكسة لما يدور بعيداً عن الراوي المركزي،مثال ذلك: الضو, يروي إلى الراوي المركزي/أمين, ما حدث بينه ومهال، عندما سخر من برادهم (جائزة شقيقها مرين)

الضو: يا وليد.. عندهم براد صيني بسقوني بيهو شاي مرتي بابا بيهو خلاص.. تقول طريقتم زول كدي ولا يلمسا بلاهم.. تقول ليك الضو بالراحة يا زول.. تكسري برادنا دي نابو بيهو.. [2]

خصوصية العلاقة, تفرض على الضو أن يكون الراوي، إذ لا مجال لشخص ثالث في هذه الوضعية. ومثال آخر لتقنية تعدد الرواة/الأصوات: المشاجرة التي وقعت بين مرين ومزمل عند مراقد سيل البئر. نقل حميدة(راوي ثانوي) تفاصيل تلك المشاجرة إلى أمين (الراوي المركزي).

أمين: وعادت اتضحت لي مشاجرة البئر يشرحها لي حميدة. مرين رمى يده على شفتي مزمل...[3]

لن يستطيع أحد أن ينقل أو يصف هذه الصورة الدرامية بهذه الدقة إلا شاهد، لذلك كان حميدة الأجدر بنقلها؛ لأنه من أحبابه. ولقد ظلت هذه الصورة بما فيها من حركة وعنف ومهارة, حيّة في وجدان الراوي/أمين خمسة عشر عاماً ، الآن يُريد أن يشاركه الجميع في معرفة مرين والإعجاب به.

بابكر (راوي ثانوي)، إذ نقل للراوي المركزي، ما دار بين بن توب وعبدالباري، بعد أن خدع الأخير مرين بالريال، ولكن لم يكن النقل سرداً هذه المرة وإنما كان عبر المشهد(الحوار)إنسحب بابكر وترك الشخصيات تتحاور أمام القاريء, وهذا يعني أن هناك تنوع في أساليب نقل الرواة الثانويين.

فكان المشهد التالي:-

أفندي بن توب : عملت معاهو شنودا يا عبد الباري؟

أفندي عبدالباري: راهني إنو يأكل ميه لقمه.. بالريال..

أفندي بن توب : وأكلهم؟!

أفندي عبدالباري: شايفو بقولو..[4]

---

[1]/ إبراهيم إسحق إبراهيم، مهرجان المدرسة القديمة، وزارة الثقافة والإعلام، مصلحة الثقافة – إدارة النشر الثقافي، ط1، 1976م، ص3.

[2]/ نفس المرجع ، ص5.

[3]/ نفس ، ص16.

[4]/ المرجع نفسه، ص: 39 – 40.

عابدين راوي ثانوي إذ نقل للراوي المركزي/أمين، ما دار بينه والأفندية عندما سألوه عن إسم الأنصاري، من أين جاء به جده؟ أمين شاهد ما دار ولكنه لم يسمع الحوار"يشرح لنا أنا وعبد الماجد وعبد الرازق ويعقوب من داخل الشوك كنا نشهد محنته نسمع عياطهم ولا نجتلي أقوالهم"[1]

إذن تقنية الراوي المشارك تعطي الأحداث مصداقيتها، فحتى الأحداث التي لم يشارك فيها، ينقلها له الرواة الثانويين، ويشير إليهم -كمصدر معلوماته- وبذلك تزيد مصداقيته لدى المتقلي.

ج/ تقنية الرؤية من الخارج:

استخدم المؤلف منظور الراوي< الشخصية، مثال ذلك: عندما رأى الراوي/أمين لأول مرة مهال شقيقة مرين، إذ وصف حركة يديها ووقفتها ومشيتها وبسمتها...أي أكتفى بالصورة الخارجية "أنا الذي وجدته بعد خمسة عشر عاماً وجدته فتاة تشابه... نفس البسمة إلهي القدير المشية نفس الهمس ما عدا اشتعال مرين حين يكفهر وجهه الصغير وبعربد بالسخط ويملأ جو الزريبة مشاكل"[2]

الراوي المركزي/أمين لم يقدم هنا إلا ما خبره بحواسه أي ما راه وسمعه، فهو لا يعرف "مهال" حتى يصف سلوكها وأفكارها وما تحلم به وما تريده أو ترفضه، لذلك لجأ إلى تقنية الرؤية من الخارج.

3/المشهد (الحوار):

لم يكتفى المؤلف بتوظيف السرد والوصف، وإنما استخدم كذلك المشهد(الحوار)، فالحوار يصبغ الأحداث بطابع واقعي مما يجعلها أكثر صدقا، فهو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية، يقدم بدون واسطة، قائله معروف يعبر عن نفسه بشكل مباشر وبلغته، لذلك ففي مشاهد الحوار، تكون الشخصيات وجهاً لوجه مع القارئ، وعلى القارئ أن يدرك المعنى بنفسه. مثال ذلك: ما فعله عبدالباري بـ مرين, فـ"مرين" سعيدٌ بالإنتصار الذي حققه ولكن كان في انتصاره تكمن نهايته. فكان الحوار التالي:

مرين : داكو يا أفندي طلقي مرتك كن راجل! أنا راجل وألا لا أكلتهم مية!

عبدالباري: مغفل

مرين : أهلي بقولو المطلق قعادو مع مرتو حرام.. والله!

عبدالباري : يا ولد! أنت وأهلك تطيرو..[3]

تقنية الحوار داخل السرد:

---

[1]/ المرجع السابق نفسه، ص: 46.
[2]/ المرجع نفسه، ص: 7.
[3]/ المرجع السابق، ص: 39.

كما هو معروف يقوم القصّ على راوٍ، يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وفي هذه الحالة توجد علاقة بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل. هذه العلاقة معقدة ومتداخلة، حيث أن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري، فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه. فالحوار– كما ذكر سابقا– فهو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية.. والسرد أبعد الصيغ عنه. الحوار يقدم بدون واسطة.. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتوَّلى الراوي نقله، فيحدث تداخل بين القولين،ويصبح الصوت مزدوجاً ، فأيهما يطغى على الآخر؟ وأيهما يسمع وأيهما يتلاشى؟

ولكن النحو التقليدي فرّق بين الأسلوبين في نقل كلام الغير، الأول: هو ما يُعرف بالأسلوب المباشر، والثاني: ما يُعرف بالأسلوب غير المباشر، إذا نقل الراوي كلام غيره كما هو، لجأ إلى الأسلوب الأول(المباشر)أما إذا أدخله في سياق كلامه لجأ إلى الثاني(غير المباشر) عرف الأول بكلام الشخصية وعرف الثاني بكلام الراوي. التفريق بين هذين الأسلوبين مهم جداً عند المسرحة لأن الأسلوب غير المباشر في القصّ يفقد الجملة المحكية نبرتها الخاصة التعبيرية والتأثيرية لأن نقل الرسالة من تركيب إلى تركيب آخر يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصلي ويضفى عليها ظلالا من أسلوب الناقل. فمثلاً إذا أخذنا الجملة التالية قال: "ما أسعدني" وحّولناها إلى أسلوب غير مباشر تصبح "قال أنه جدّ سعيد" فتفقد الجملة التعجبية بنيتها الإنشائية وتتحول إلى جملة خبرية.[1]

4/الشخصية: اتبــع

المؤلف أكثر من أسلوب في رسم شخصياته الروائية: المونولوج، المشهد الصامت والحوار والوصف, فهذه الطرق تتيح للشخصية/ الشخصيات أكبر فرصة للتعبير عن نفسها دون وسيط–عدا الوصف–وتسمى هذه الطرق بـ التصوير /التجسيد الدرامي، فهي تترك الشخصيات الروائية وجها لوجه مع القارئ، الذي يقع عليه تحديد سماتها والمعنى المراد من الموقف "أن طريقة التصوير الدرامي للشخصية هي أكثر فنية من غيرها باعتبار أن الروائي يقدم شخصياته بطريقة أقرب إلى الواقع، ومن حيث أنه يتيح لها أكبر فرصة للتعبير عن ذاتها، وهي بذلك تكشف عن مكوناتها النفسية بأحاديثها عن نفسها أو مع غيرها من الشخصيات عن طريق الحوار، ومن خلال تصرفاتها أو عن طريق تعليق الشخصيات الأخرى عليها.. فإنها طريقة تتيح للشخصيات أن تعمل وتتحرك بحرية"[2].

---

[1]/ انظر سيزا قاسم، مرجع سابق، ص218، 220.

[2]/ بشير عباس بشير، مرجع سابق، ص136.

يلاحظ الدار أن الرواية بها سمة من سمات "مسرح السرد التمثيلي": فعندما يكون الراوي شخصية من شخصيات الرواية أي مشارك في أحداثها فإنه يؤدى عناصر مسرحية؛ لأنه يستخدم ضمير المتكلم، فيعطي الفعل حضوره الآني، وهو فعل مسرحي أكثر مما هو سردي. وعكس ذلك، عندما يؤدى الممثل في المسرح بضمير الغائب، فإنه يؤدى عناصر سردية/ملحمية لأنه يخبر عن.. وذلك باستخدام الفعل الماضي "فعندما يؤدي الممثل دوره باستخدام ضمير الغائب فإنه هنا يؤدي عناصر سردية، في الوقت الذي عندما يقوم فيه الراوي بإستخدام ضمير المتكلم فإنه هنا يؤدى عناصر مسرحية"[1].

إذن لم يقف المؤلف على السرد والوصف في رسم شخصياته، وإنما استخدم التصوير/التجسيد الدرامي إذ كثيراً ما ينسحب الراوي المركزي–خاصة وأنه أحد شخصيات الرواية– من الموقف ويترك الشخصيات تتحاور أوتناجي نفسها أمام القاري وهذه الطريقة تشعر القارئ بمصداقية ما يدور. فالشخصيات هي:

مرين:

إختار المؤلف اسم (مرين) بدقة وبوعي تام. جاء في القاموس أن مِرين (حسانية) نوع من القرظ المرّ. كما جاء اسم مَرِين (س كبابيش) ومَرِن "س" الذي لا يجرى.[2] فالاسم دليل وعنوان للشخصية فكل ما تقوله وتفعله أو تواجه من مواقف يعبر عنها، فـ "مرين" شجاع لا يخاف الأعداء وإن كثروا.

الشخصيات تكون درامية عندما تتمسك بأفكارها وتدافع عنها بغض النظر عن النتيجة التي تؤول إليها. مرين كان كذلك، شخصية درامية، بدليل أنها ظلت حيّة في وجدان الراوي خمسة عشر عاما، وإن استحضارها الآن، وبمثل هذه الكثافة، ما هو إلا لتفردها، وحبّ الراوي الشديد لها. ولمعرفة شخصية "مرين" يبدأ الدارس بأخر كلام قاله، إذ يمثل المفتاح لمعرفة تفاصيل حياته، ويلخص نوع النشأة والتربية؛ فهي تربية قائمة على قيم راسخة: لا خضوع لغير الله، معاقبة من يخطئ أو يعتدى عليه بغض النظر عن مكانة هذا المعتدي، وإلا وصف بالجبن، عدم المساس والتعدي على حقوق الآخرين، مع الاحتفاظ بالحق كاملاً ولا تنازل عنه لأي سبب من الأسباب أو لأي كائن من كان، فهذه وصايا راسخة لا تهاون أو استسهال، هكذا نشأ، وهكذا عاش، فماذا كانت النتيجة؟

مرين: "أب هيلي قال لي ما تخاتي زول كدي.. لكن الختاك ما تخلي.. زول كدي ولا سّيد زول.. وبلا ربنا زول كدي ولا ندنقرو ليهو رأسنا.. البدسي ايدو في خشمك عضي.. والبدخلي ايدو في عينك دخلي ليهو في عينينو.. وما تقول ولا نقدر للتقدر ليهو.. سويهو... "[1]

---

[1]/فرانتيسكوجارثون ثيسيدس، مسرح السرد التمثيلي، ت د. سمر متولي، مركز اللغات والترجمة/ أكاديمية الفنون، القاهرة، بدون تاريخ، ص119.
[2]/ د.عون الشريف قاسم، قاموس اللهجة العامية في السودان، ط2، المكتب المصري الحديث، القاهرة، 1405هـ - 1985م، ص1081.

هذه قيم ثابتة وسلوكا ممارساً ، وبدونها لا تستقيم الحياة. فالقيم الراسخة، الثابتة هي قيم صلبة يصعب هدمها، لا تتحرك ولا يمكن التحاور معها، فهذا الجمود يجعل التغيير غير ممكن، لأن التغيير يصاحبه التجاوز، قد يكون تجاوز لأشخاص أو لأفعال وهذا لا يكون مع حالة كحالة "مرين" الصلبة، الذي يصفه "أمين" بأنه "كان ولداً صغيراً معنا، متحرقا في نفسه شديد الصلابة في عوده كأنه خيزرانه شلخت من فرع متين تيبس على الليونة المحراقة.كان غريبا، كنزا من عجيب البنيان والتقرير اختار لنفسه صعوبة التعامل مع جماعة المدرسة قاطبة وثبت فيه فأعطانا الفرح والسخط.."[2]. فـ"مرين" صغير السن, قوي البنية، غضوب، وتعبير"كأنه خيزرانه شلخت من فرع متين" يدل على قوة ومتانة أصله. علاقته مع الآخر دائما ليست على ما يرام لصعوبة طبعه، إذ وضع لنفسه درباً لا يحيد عنه، وكانت نتيجة هذه الصلابة والعناد إن فتح الباب للمتربصين به, لأنهم عرفوا نقطة ضعفه. التعامل معه يجب أن يكون بحذر؛ لإنك إذ وقعت في شباكه تأكد أنك لن تنجو منه، لذلك حذر الراوي/أمين الآخرينمنه تكراراً ومراراً إلا أن نوري تجاهل كل ما قيل"لو كان يعرفه حقا ما تمنى في البداية مجرد المنى أن يستمرا لوحدهما. أخبرناه وحذرناهم كلهم عشرات المرات إلا ينازله أحد ولا ينازعه. وقلنا لهم لتبتعد عنه كأنك فعلا تخشاه. فلان ترهبه خير لك من أن يرهبك قسراً "[3].

مرين لن يتركك إذا أخطأت عليه، هذه وصية والده : بأن لا يعتدي على أحد، ولا يسامح من يعتدى عليه، ولا مساومة في ذلك "لم يكن ليخطئ على أحد لكنه لم يقبل كذلك أخطاءنا"[4].

لا يعرف البكاء، أحمق، يتضح ذلك في حواره مع أمين.

مري : أشهدوا يا جماعة الليلة يا أني يا نوري دا واحد مننا إلا يبكي.

أمين : ياخي إنت صغير منو.. معناهو أصلو حيبكيك كن حس وكن بعدين..

مرين : كدا يا أمين؟ تعال أنت ذاتك ألعب معانا كن راجل تعال بكيني..كن راجل..لا تعال[5].

وفي شجاره معمزمل الذي يكبره سناً وحجماً ، لم يهابه، بل تحداه لدرجة أن مزمل لم يصدق ما يرى.

من خلال هذه الأمثلة وغيرها, طبيعيا, أن يُوصف –مرين- بأنه مشاجراتي(أي كثير الشجار) وأراد أمين من هذه الأمثلة أن يقرب الصورة لـ"لضو" حتى يعرف حموه على حقيقته.

---

[1]/ إبراهيم اسحق إبراهيم، مهرجان المدرسة القديمة، مرجع سابق، ص87.
[2]/ نفس المرجع ، ص3.
[3]/ نفس المرجع ، ص 9.
[4]/ نفس المرجع، ص 12.
[5]/ نفس المرجع ، ص11.

لـم يكـن "مـرين" لينـاً وسـهلاً ،وإنمـا كـان متحـدياً وأحمقـاً وعنيـداً ، وهـذه كانـت نقطتـة ضـعفه وبـالتعبير الدرامي"الهمارشيا"نقطة ضعف البطل التراجيدي التي تقوده إلى نهايته ربما تكون نتيجة جهله بأمر ما. ومرين كان كذلك، فإستمع إلى الحوار بينه وعبدالباري الذي أدرك نقطة ضعفه فأوقعه في شباكه.

مرين : يمين الليلة نأكل جنس أكل!

عبدالباري: (يمص شفتيه)

مرين : مالك يا أفندي تمص ريقك؟

عبدالباري : تأكل قدريش يعني؟ يعني صحي كدا أكال والا بس دعايات فارغة؟

مرين : نأكل قدر النقدر.. كن ميه لقمه كلو.. كن نكملي كلو! كلهم ديل!

عبدالباري : كن تبقا راجل كدا.. كدا!

مرين : والله أنا راجل! يمين راجل! يا أفندي أنت قايل ما بنقدر نأكلي؟ يمين نقدر![1].

لا يتزحزح عن موقفه، يفعل ما يُريد وأن كان لا يعجب أحد، ويترك ما لا يُريده وإن عجب الجميع، "لو أراد مرين يخبرنا شيء وأن رفض فلن نستطيع أن نقنعه كأنه قطعة جرانيت لا نفع فيها أقول..."[2]

وصف الحكيم القديم-في المدرسة القديمة- مرين بأنه عجوز، ولكن هذا العمر غير ظاهر فيه. ماذا يعني هذا؟ أن مرين شخصية وهمية أم أسطورية أم بطل ملحمي عاش آلاف السنين ولا يزال، هل هو قيم لم تتغير ولن تتغير؟ كما وصفه الحكيم بالفلتة، فهل هذا التمّيز هو الذي أثار عليه حقد وكراهية زملائه والأفندية "أنت عجوز لكن عمرك ما باين فيك أنت غايتو يا فلته من المصايب ديل يا حاجة"[3]..

رغم العنف وكثرة المشاجرات، إلا أنه لا يحب الظلم، أحب قصة "وليم تل" نصير المساكين والمظاليم ".ولم يرح مرين أحداً منذ قصها علينا أفندي بن توب مثلوها مرين وعويدا وحميدة في الفصل"[4]. كان مرين نصيراً للضعفاء، ومثال ذلك: رفضه صيد الفئران الصغيرة, وإذا وقعت في شباكهم يأمر بإطلاق سراحها "شيفتي يا أمين الصغيرون داك ولا بقع لينا في الشرك شأن بمرق من خيوطنا هو أملس خلاص.. وبفرفر و ولاعندو سنون شأن بقعد قال يقطعي حبالنا.. وذاتو كن لقيناهم مسكو كلو نحلوهم نطلقوهم..شأن مرين بقول لينا نخلوهم يمشو يكبرو ويسمنو وهدو يجونا تاني كلو.."[5].

---

[1]/ نفس المرجع ،ص 23،24.
[2]/ نفس المرجع ، ص 33.
[3]/ نفس المرجع ، ص 21.
[4]/ نفس المرجع ، ص41
[5]المرجع نفسه، ص: 55.

يرى مرين أن المُكر والخداع صفات غير حميدة، لذلك كره "رولاند" الفارس بن الثلوج؛ لأنه كان جباناً "وينتهى الغزاة لأن رولاند الشجاع فارس الثلوج كان خادعا وماكراً مع الجبال أمه وحضنه... "[1].

سقط "حاجي" على الحجارة وكاد أن يموت لولا "مرين"، فـ"مرين" لم يكن شريراً بطبعه، يتمتع بروح إنسانية خيرة ولكن المواقف أحيانا تحدد تصرفاته.

إذن مرين مهيئ ومُعد لإنقاذ الآخرين، هذا ما فعله يوم المهرجان بذكاءٍ شدّيد، عندما فشل التلاميذ رسم ذيل الكلب, فقام ورسمه بمهارة عالية أذهلت الجميع ".. وعند صلب الرسم جرّ خطا بثخانة الطبشيرة يا للعجب أكرر حتى الآن لم يعل بالخط لكن نزل به وأعوج به أدخله بين قدمي الكلب وأخرجه منهما ناحية البطن الخميص. لم يبق أحد صافي القلب إلا صفق بالانطراب لمرين يزغزغنا الفرح، ذلك كان يوم عزه حبيبنا يوم عزي الذي لن أنساه أبداً "[2]. الحماقـــة والعنـــاد،

صفتان تغلبان في مرين وهما جزء من التكوين النفسي، والانجراف مع الحماقة والعناد هو إنجراف مع اللاعقل وبذلك يكون الحكم على الأشياء لا منطقياً بقدرما هو حكم عاطفي. لذلك كانت العاطفة عند مرين تغلب على الجانب العقلي. ولكن هل يمكن أن نعد بكائه في نهاية الرواية، إن تغييرا ما حدث، هل إستدرك نتجة أفعاله، وإذا كان ذلك كذلك فلابد أنه بدأ يفكر في إعادة فهم الأشياء التي تربى عليها، فهماً جديداً . فهذه زاوية نظر جديدة، فتغير زاوية النظر يعني قلب الأشياء على رأسها أي الشك في المعارف التي يمتلكها "يقول لي عابدين في انتظاره والسواد يتشبع بالظلمة ينتظران عليه حتى رأى عابدين لئلاء البلورات الناعمة تشع باللمعان على صدغيه واندهل في الظلام يركز عينيه يحاول أن يرى ماذا، ومع الذهول وجد تغير طول الأنفاس ثم جاءت الزفرة منسرقة مشرشرة ثم واضحة وعرف عابدين أن مرين أيضا يبكي مثل الناس"[3]. وبما أن الشخصية لا يكون لها وجود وتفرد إلا

عندما تقوم بفعل يتجاوز إمكانياتها, وبغض النظر عن النتيجة التي تنتهى إليها، إذن يعتبر "مرين" شخصية درامية, إذ دخل في صراع غير متكافئ، وتحدي، لأنه صاحب مبادئ, وكانت النتيجة إن خسر نفسه، وبقيت المبادئ،مما يعنى أن موته كان انتصاراً ،ظل مشتعلاً خمسة عشر عاماً في وجدان الراوي/أمين وسيستمر هذا الإشتعال؛ لأن الراوي يُريد أن يعيده حتى يراه الضو وغيره، كما يراه هو وليس ذلك فحسب، بل ليبقى حياً يعيش بينهم.

مهال:

---

[1] المرجع نفسه، ص: 68.
[2] المرجع السابق، ص: 71 – 72.
[3] / نفس المرجع، ص87.

مهال, الوجه الآخر لـ مرين. ورد في "قاموس اللهجة"كلمتي المَهْلَ والمُهّلة بمعنى التودةُ والرَّفق. وأيضا بمعنى السهل البسيط. وجاءت أيضا كلمة الماهل(ف) بمعنى المتقدم في الخير(س) الواسع: ماعون ماهل، الواسع الصدر، الرضي الأخلاقي.

وإذا كان إسم مهال جاء من المَهْلَ أو المُهّلة، فإن هذه المعاني تنطبق عليها. إذ يصفها عم هارون– بطريقة غير مباشرة– وهو الذي انتقاها للضو, قائلاً له: "أنه لن يندم فيها قط" أي إذا تزوجها لن يندم، مما يعنى جمال خلقها وحسن ترابيتها. وهذا ما أكده الضو نفسه بعد الزواج واصفا إياها بـ "أنها بنت ناس" أي بنت أصول ومنبت حسن. كما يصفها أمين بأنها تشبه مرين في البسمة والمشية وحركة الأيدي ولكنها خجولة.. وجاء في مكان آخر بأنها "الهادئة الأبية"[1].

أمين:

هو أحد شخصيات الرواية ولعب دور الراوي المركزي، ينتمي لإسرة آل كباشي تلك الأسرة المسؤولة عن الدكة، هي البوصلة التي يهتدي بها الناس. لذلك يتمتع بالحكمة، والدليل على ذلك عندما اعترضه حاجي،ظناً منه أن "أمين" إنحاز إلى نوري, يوم شجاره مع صديقه "مرين"، كان "أمين" في مقدوره أن يضربه لأنه الأكبر ولكنه تصرف بحكمة إذ تحاشاه, إلا أن "حاجي" أصرّ على أن يأخذ حق صديقه، فضربه بالحجر حتى سال الدم, ولكن أمين, ودراًء للفتنة اشتكاه للأفندية فاقتصوا له منه.

أمين : يوم مشكلة مزمل ومرين داك ياخي– حاجي كمان ولا دقاني فلقاني بحجر في رأسي؟ داهو...[2]

أمين يراعي حدود اللياقة والأدب ويقدر المشاعر, مثال ذلك, عندما ربطا– أمين وعم نورالدين– الباب الجديد للضو في يوم عزومته, كانت الفرصة متاحة له أن يدخل البيت ويرى "مهال" شقيقه حبيبهم، فهو متلهف ومتشوق لرؤيتها، إلا أنه رفض ذلك حتى لا يجرح مشاعر الضو, رغم كلام الاخير بأن البيت ما هو إلا بيتهما "ويتلهف داخلي على الوصول إلى شقيقة مرين عروسه. ثم أكاد في عمقي أخشاه، لو يتزايد شوقي عليها فسيأخذ شعوره عني شيئا أقول لنفسي مؤكداً الغيرة صميم الرجولة، ولا يحق لي حقا جرحه، انتظره مع نور الدين على الباب بصبر غلاب"[3].

أفندي عبدالباري:

يشترك الأفندية في سمات بعينها مع إختلاف درجاتها، وقد لعبة هذه السمات دوراً كبيراً في تحديد سلوكهم الذي لم يتغير حتى النهاية، فهي شخصيات ضعيفة لا تملك قرارها، خاصة يوم المهرجان، إذ

---

[1]/ نفس المرجع ، ص 12.
[2]/ نفس المرجع، ص15.
[3]/ نفس المرجع، ص 58.

قامت بما يفوق طاقتها إرضاءا للرجل الأحمر، حتى لا يقفل المدرسة, وينعم عليهم بالحوافز والهدايا، لذا كان الرجل الأحمر واعيا في إختيار أدواته، يحركها كيفما يُريد. لم يكونوا مخلصين، كان الغرض من وجودهم هو ترويض التلاميذ, لذلك إتخذوا بعضاً منهم أصدقاء. أفندي عبدالباري, شخص لعين، وسمج، ومسخوط، ومكروه "احضروا بعده ألعنهم أسمجهم الأسمر القصير ذلك كان مسخوطا"[1].حاقد، دموي, مثال ذلك عندما باح لـ"باشري" وأحبائه عما يضمره لـ مرين وحاجي.

عبدالباري: يا زول والله أنا مراتن بفكر فوقهم تفكيره غريبه خلاص..على الحرام مرادي ليهم تعرف بس أضبح كل واحد منهم بيوم! ما كدا! يعجبكم آآ؟ أيوه! نرحيكم منهم مرة واحدى...

تصفه زوجته بأنه وسخ، جيعا، أكال، سراق، سجمان، غدار، لهفان..

الزوجة : أكلا يا مرين.. أكلا كلو.. محّمر من الصاج شالا أكلا..

عبدالباري: يا وليه!؟

الزوجة : قال أفندي يا وسخ يا جعان! كراعو ما خلا لي يا مرين!...[2].

أفندي باشري:

من صفاته الحقد والمحاباة مثال ذلك: عندما تشاجر مزمل مع مرين، سمع كلام الأول ولم يسمع دفوعات الثاني، بل جلده بتشفي "جلد أفندي باشري مرين عشرة جلدات لا أبدل بهن كل جلدات المدرسة القديمة، ومزمل اعتذر له أفندي باشري عما ألم به من اتساخ..."[3].

أفندي حاكم: ساخر، متعالي, يصف التلاميذ وأهل الدكة بالوحوش والبدائية "ديل الصغار في الفار وديلاك الكبار في الثعالب، يا باشري، تفتكر لو جا انجليزي حس دا بالصدفة مار من هنا وشافهم؟ تشيفو يقول عننا دي مدرسة ولا غابة ناس متوحشين جماعة بدائية"[4].

لا ديني, يتضح ذلك في حواره مع الطفل مرحوم الذي جاء لاول مرة إلى المدرسة لوحده.

حاكم : وانتي ياخي؟ كدي قول لي.. الله في حلتكم دي في ولا مافي؟

مرحوم : (يحني رأسه.. ثم يرفعه فجأة ..). في.

حاكم : وين؟ [5]

أفندي عبيد:

---

[1]/ نفس المرجع، ص 22.
[2]/ نفس المرجع ، ص34.
[3]/ نفس المرجع، ص14.
[4]/ نفس المرجع، ص52.
[5]/ نفس المرجع، ص62.

مجرد أداة من الأدوات مثال ذلك: في يوم المهرجان، وقبل الختام، ناداه الرجل الأحمر فجرى أمام التلاميذ بصورة لا تليق به، ولكنها ترُضي الرجل الأحمر"همس إلى أفندي عبيد بشيء فقام الرجل كالملسوع يجري بنفسه وينأدى على عبد الماجد وسليمان ويحمل لهما الحمالة... "[1].

أفندي بن توب:

والده مسشار للسلطان، غير راضي بما يفعله الأفندية خاصة يوم المهرجان, لكنه لا يعبر عن رأيه صراحة ".. أفندي حاكم وعبيد يتابعان الزريبة من الخارج يقتلعان كل شرك نسوه يرميانه إلى النيران... وسمعنا أفندي بن توب يضحك سويتوها تقول مرايات الليلة دي لمفتشكم..قلتو هو سيرا؟ "[2]

جبان، لا يواجه ولكن يفرغ ما يزعجه على الأولاد الصغار "نتيجة كل التمارين ديل..! سير بنيامين مين ما عارف..!يخس..! على الطلاق أفشل مهرجان شفتو في عمري..! وكلو منكم..!.."[3]

عابدين وحاجي:

هما أكثر الناس معرفة ب "مرين" زملاء طفولته "لو كان يفهمه واحد من الناس أكثر مني فعابدين وحاجي، وحاجي مات...وما تبقى سوي عابدين يدري بمرين الحقيقي...".

مزمل ونوري وعويدا:

أحباء أفندي عبدالباري, الأدوات التي نفذ بها مؤامرته، ليس هناك أي سمات خاصة، لذلك إهتم الراوي بوصف الأفعال التي يقومون بها دون ذكر الأسماء.

الصافي: أداة نفذ بها عبدالباري لعبته, كان غافلاً عن ما يدور، لم يكن من أحبائه, لكنه من المعجبين والمحبين لـ "مرين" وكان يريده أن ينتصر على الأفندي، "والصافي الأداة البليدة يحسب لـ عبدالباري, لو يعلم بما يساعده عليه, تركناهما, وأخبرونا في الميدان أنه أتمهن"[4].

نورالدين: نورالدين كان أحد المتآمرين مع الأنجليز في فترة الاستعمار، والدليل على ذلك رآه عابدين يأخذ مرتبه الشهري من المفتش"عابدين الذي يحسب نورالدين واحداً منهم يأخذ من المفتش مرتبا شهريا كلما مرّت بالدكة سيارتهم"[5] إلا أن الإحساس بالندم جعله يفعل أي شيء تكفيراً عما سبق"كأنه يدفع ثمن أن يقول عنه عابدين لنا أنه باعنا إلى الإنجليز، هو وتلك المجموعة منهم حين ركنوا إلى إكلند والسيرات للآخرين وخططهم الدفينة فيفعلون من ذواتهم بنا كيف يقال لهم، كيفما اختير لهم"[6]

---

[1]/ نفس المرجع، ص69.
[2]/ نفس المرجع، ص25.
[3]/ نفس المرجع، ص81.
[4]/ نفس المرجع، ص 38.
[5]/ نفس المرجع، ص 43.
[6]/ نفس المرجع، ص: 56.

وظف المؤلف هذه العناصر بتقنيات مختلفة منها:

أ/ الحكي داخل الحكي:

هذا النوع من الحكي يسمى بالسرد التمثيلي فهو أسلوب يتداخل فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية المحكي عنها، فالراوي يؤدي بأكثر من صوت. ومن الأمثلة على ذلك: أم الضو تحكي للراوي/أمين قصة زواج إبنها من مهال إذ رفض والدها في البدء، ولكن بعد إلحاح وإصرار هارون إستجاب لهم. فهي تحكي بصوتها، وصوت أخيها هارون وصوت حسب النبي والد مهال:

هيي يا وليد ... دنيا متل دي! أخي حسب النبي.. قلنا ليهو نعرسوها نجيبوها الدكة تقول قلنا ليهو.. سلي روحك دي أنتينا.. إلا بهزى راسو لالا.(صوت أم الضو) لا لا! لا لا! كفا أهل الدكة السوو فوقي.. وشالو مني خمستاشر سنه قبال دي!.. لا لا!..(صوت والد مهال/حسب النبي") يا وليدي أمين..أخي هارون دي فات لحسب النبي أخي تلاتاشر مرة من هني لأم السرة...(صوت أم الضو) يا حسب النبي أخي.. عيالنا بدورو رقبتهم.. والبني يمكن ربنا كاتبي ليهو عيشة الراحة...؟ يا خوي مالك رأسك ناشف كدي و ولا تآمن بي الله؟ (صوت هارون خال الضو)[1].

ب/ تقنية المونولوج:

اتخذ المؤلف المونولوج أسلوبا للحكي, مثال ذلك: عندما عرف الراوي أن مهال شقيقة مرين،لم يصدق، وسأل نفسه، ماذا يفعل أولاد كباشي– وهو واحد منهم– إذ عرفوا بما عرف؟ "لو علم أولاد كباشي بما أجده الآن من الضو لقتلهم الفرح والاستغراب والحنين الحزين من مجرد ذكر اسمه.."[2].

ج/ تقنية الكاميرا/ مراقب:

الأحداث التي تكون بعيدة عن الراوي أوغير مسموح له بالحضور، وليس هناك منْ يقوم بنقلها، هنا يصبح الراوي كامير يسجل ما يدور بعيدا عنه. مثال ذلك قصة اليوم الأول لـ"مرحوم" في المدرسة، إذ جاء وحده ووقف في وسط الساحة محتاراً، وأفندي حاكم يراقبه من داخل بيته ثم يتجه نحوه.. ليس هناك أحد، فالكل داخل الفصل، لذا فالراوي من موقعه قام بتسجيل المشهد "لابد أن مرحوم جاء لوحده ذلك اليوم الأول، والأولاد في الطرف الآخر على الباب الجنوبي من الزريبة يشهدون خاتمة أفندي بن توب على تمارين الصباح يقف مرحوم على الباب الشمالي يجيل نظرات الريبة والحيرة على الفسحة الوسطى وأفندي حاكم من بابه يرقبه يخطو محتاراً ومضطرباً، ويترك أفندي حاكم بابه آتيا..."[3]

---

[1]/ المرجع السابق، ص: 94، 95.
[2]/ المرجع نفسه، ص: 3.
[3]/ المرجع السابق، ص: 75.

5/المكان:

الدكة هي المدينة، الفضاء الواسع الذي تدور فيه أحداث الرواية فهي الفضاء الجمعي للأمكنة سواء كانت حاضرة أو متخيلة موزعة على امتداد الأحداث. وبما أن الأحداث تدور في زمنين(حاضر وماضي) كذلك تقع الأحداث في مكانين مختلفين أحدهما واقعي حاضر يبدأ بالشارع والسوق وينتهى عند منزل الضو وأخر متخيل يستدعيه الراوي/أمين(المدرسة القديمة وما جاورها).

الملاحظ أن المؤلف لم يهتم برسم أو تصوير التفاصيل في المكانين وانما اكتفى بالإشارة إلى جزء من تفاصيل المكان أو تحديد المكان بالاسم فقط : شارع، فسحة، دكان، سوق..

6/ الزمن:

تدور أحداث الرواية في زمنين: ففي القصة الأولى يقع الحدث في الزمن الحاضر, وهو يوم عزومة الضو, إذ تسير الأحداث وفقا للتسلسل الطبيعي أي الخطي: حاضر، ماضي، ومستقبل أي تبدأ بالتجهيز للعزومة وحضور المدعويين بكل أطيافهم ثم تناول الطعام وينتهى بإجتماع لجنة بناء مدرسةالبنات. أما في القصة الثانية فالزمن يرتبط بذاكرة الراوي/أمين وبالمدرسة القديمة إذ تتداخل عناصر الزمن من ماضي إلى ماضي أبعد، فهو زمن لا يمكن أن يحدد جميعه، إذ يرتبط بالذاكرة.

التحليل والمسرحة

اللوحة الاولي: مهال

قام الدارس بعدد من الاجراءات عند التحليل والمسرحة، تتمثل في الأتي: -

1/ قسم اللوحة إلى عدد من المقاطع.

2/ تحليل كل مقطع على حدة.

3/ ومن ثم القيام بالمسرحة، وذلك بعد تحديد عناصر الدراما، وعنصريّ الزمان والمكان. مع الوضع في الإعتبار عند الاطلاع، أن هناك مقاطع تم تقسيمها إلى مقطعين أو اكثر ولكنها تكون متصلة مع بعضها من ناحية الفكرة والشخصيات والحدث/الفعل واللغة والزمان والمكان، أي تكًون مقطع واحد كبير أو وحدة واحدة، ولكن تم تقسيمها بغرض تسهيل عملية التحليل والمسرحة. وفي نهاية الدراسة تُجمع هذه المقاطع الممسرحة في نص مسرحي واحد.

بما إن الأحداث تسير في زمنين: زمن حاضر(يوم العزومة) وزمن ماضي (يوم المهرجان) وتدور كذلك في مكانين: مكان واقعي: شارع، سوق، منزل الضو. ومكان متخيل: المدرسة القديمة وما جاورها.

إذن يمكن القول إن جميع الأحداث التي لها علاقة بـ"الضو" والاحتفال بقدوم عروسه مهال إلى الدكة، هي أحداث تجري في الزمن الحاضر (الآن) بينما كل الأحداث التي لها علاقة بالمدرسة القديمة و"مرين" أحداث تجري في الماضي يستدعيها الراوي/أمين.

تستهل الأحداث بالتجهيز للعزومة (الحاضر) واثناء ذلك يكتشف الراوي ما هو غير متوقع "كلما سرنا قليلاً عُدت أساله واتشبث به ويطفح وجهه الوضاحُ بالعجب وترتبك يداه بالشروح والتأكيدات ولا يحل قميصه عن تمسكي لكنه يخاف أحس به ولا أعيه، عميقا وبخفة، قلقا متماسكاً مما لم يكن ليفهمه من تلهفي عليه وتأجج أشواقي للزيادة والاعادة...[1]

بدأ المؤلف السرد مستخدما تقنية الصورة السردية إذ جسد صورة درامية للراوي/أمين وهو ممسكاً بقميص الضو، متشوقاً لمعرفة المزيد، كما جسّد ردة فعل الضو على ما أُصيب به أمين، ولكنه–الضو– لا يُريد أن يظهر إرتباكه وقلقه لأمين رغم أن الاخير أحسن به. حتي هذه اللحظة, لا يُدرك القارئ شيئا عما يدور، فالمؤلف قصد أن يضعه في موضع التساؤل حتي يواصل القراءة.

مسرحة المقطع: وظف في بناء المقطع تقنية الصورة السردية. وهي تداخل الوصف مع السرد، وتتمثل الصورة السردية في: الصورة البصرية لـ"أمين"متشبثاً بـ"الضو" وهما في طريقهما إلى السوق.

تتوفر في هذا المقطع العناصر التالية:

المكان: يبدأ الحدث في الشارع وينتهي عند السوق. الزمن : عند الزوال أي الضحى.

الشخصيات: أمين: يُريد معرفة المزيد، لذاكان متلهفاً ومتشوقاً، مما جعله يتشبث.

الضو: مندهشاً لما أصاب الراوي/أمين ولم يجد التفسير والتبرير لهذا السلوك لذلك كان قلقاً ومرتبكاً .

الحدث/الفعل: أمين يتشبث بالضو يُريد معرفة المزيد.

اللغة : لغة السرد الفصحى ولكن عند المسرحة تتحول إلى العامية، لغة الشخصيات .

أُستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الصورة السردية. تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعلات إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالتمثيل(الاداء) وتنقسم بدورها إلى:

1/إرشادات خاصة بتعابير الوجه في عبارة:

أ/يطفح وجهه الوضاحُ بالعجب. ب/ ويخاف أحس به. ج/قلقاً متماسكاً . د/تلهفي عليه.

2/ إرشادات خاصة بالإشارة (وهي حركة الأيدي والأرجل) مثال لذلك أ/ترتبك يداه. ب/ تشبث.

---

[1]/ نفس المرجع، ص3.

يشيرا إلى الحالة الانفعالية لـ"أمين"وهي تلهف وشوق، وردة فعل الضو تجاه هذا "التشبث" إرتباك وقلق.

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج : إرشادة خاصة بعنصر الحركة، تتمثل في الفعل(سرنا)

تتم المسرحة بتحويله إلى فعل عياني مجسد أي صورة بصرية. فبالتالي لا حاجة إلى نطقه.

2/ تقنية الحوار (الاسلوب غيرالمباشر) لم يفصح الراوي عن ما دار بينه والضو، فعبارة "عُدت اسأله"، لم يذكر الموضوع الذي سأل عنه رغم إعادته. ولكن من خلال فهم الرواية، يمكن إرتجال حوار يعبر عن المقطع ولا يفصح عن الموضوع، ليحافظ المشهد على براعته.

يصبح المشهد المُمسرح كالأتي:

أمين : (ممسكاً بقميص الضو .متلهفاً ..ومصراً لمعرفة المزيد) عليك الله يا الضو كلامك دا صحي !

الضو : (مندهشاً ..وقلقاً علي حالة صديقه) الله والنبي يا أمين اخوي .. إنت الليلة مالك؟

أمين : كدا بس .. قول لي تاني .. قلت لي ..

الضو : (قاطعاً) حّي يا أمين ..نقول ليك شنو ؟ ياهو متل ما قلت ليك ..

إنتهي المشهد (الحوار)

إثناء سيرهما–أمين والضو–يحدث قطع(وقفة/استراحة) إذ يتوقف الحوار بينهما، ويردا بنبرة واحدة على الذين يلتقوهم، فهذه الصورة تظهر علاقات الناس فيما بينهم بإنها علاقة مبنية على الود، وتبين كذلك أن أمين والضو ليس من قبيلة واحدة ولكن روح الآلفة والمحبة اذابت فروق لهجتيهما، وهذا يدل على أن أهل الدكة مجتمع واحد رغم التباين "مواطنينا يلقون التحايا ونرد عليهم معاً بصوت واحد، صوتين متوافقين في الاستخراجات والنبرة، كأنما إختلاف لهجي ولهجه شيء ينحبس لحظات ويشتعل ثم ينقطع ونظل نحن لا أكثر أمين والضو متماشين بدروب السوق في قيظ الزوال يوم عزومة الضو"[1]

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر)مثال ذلك: مواطنينا يلقون التحايا ونرد عليهم معا بصوت واحد.

مسرحة هذا الجزء تتم بتحويل الجملة إلى حوار مباشر وذلك بإعادة كتابتها.

2/تقنية الصورة السردية في: ونظل نحن لا أكثر أمين والضو... في قيظ الزوال يوم عزومة الضو.

نفس الزمان والمكان والشخصيات مع إضافة عدد من المواطنين. الحدث: إظهار علاقات الناس.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

[1]/ نفس المرجع، ص3.

مواطن1 : السلام عليكم.

أمين والضو : وعليكم السلام.

أمين : لكن بس يالضو..

مواطن2 : أمين، الضو كيف أصبحتو..

أمين والضو : الحمد لله على كل حال..

إنتهى المشهد(الحوار)

بعد الوقفة القصيرة(الاستراحة)، يعود الراوي/أمين إلى نفسه،متلهفا ومتشوقاً وفرحاً بما عرفه اليوم من الضو، إذ كانت هذه المعرفة نافذة أطلّ منها على الماضي: المدرسة القديمة وما حدث لبطلهم في ذلك اليوم. وافترض لنفسه، أن ما عرفه الآن لو عرفه أولاد كباشي– ركازة أهل الدكة وهو واحدا منهم– لماتوا فرحا وتعجبا "لو علم أولاد كباشي بما أجده الآن من الضو لقتلهم الفرح والاستغراب والحنين الحزين من مجرد ذكر إسمه ذلك الذي كان ولدا صغيرا معنا..."[1]. وظف في بناء المقطع تقنية(المونولوج) الزمن استباقي، فالراوي/أمين يتنبأ أو يفترض ردة فعل آل كباشي، بأنها لا تقل عن ردة فعله لوعرفوا بما عرفه. يواصل الراوي يصف "الصغير" بأنه لم يكن طفلا عاديا بل كان أعجوبة، أضحكهم وأبكاهم، كان صعبا على نفسه وعلى غيره؛ لأنه إختار لنفسه طريقا لم يحيد عنه: لا يخطئ على أحد ولا يترك من يعتدى عليه. لذلك لم يُعجب الكثيرين، فتأمروا عليه، وكانت الفاجعة عظيمة على من أحبوه وعرفوه, يصفه الراوي قائلا كان: "متحرقا في نفسه شديد الصلابة في عوده كأنه خيزرانة شلخت من فرع متين تيبس على الليونة المحراقة.كان غريبا، كنزا من عجيب البنيان والتقرير إختار لنفسه صعوبة التعامل مع جماعة المدرسة قاطبة وثبت فيه فأعطانا الفرح والسخط ولم نفكر كثيراً يومذاك حتى خانوه فذهب وذهبت المدرسة القديمة ثم هبط علينا الوعي مفاجأة ذلك الصباح جامداً مفجعاً بمرارة الفقد والخيانة"[2]

أُستخدم في بناء المقطع:

تقنية الحوار(الأسلوب المباشر) حوار تقريري وضع المعلومات الكاملة للطفل مرين بإنه: غضوب، غريب في سلوكه، حدد مسار تعامله مع الآخرين, أي علاقته بزملائه وأساتذته الذين تأمروا عليه, ومن ثم تداعيات تلك المؤامرة على زملائه. فالحوار إضاءة لما ستؤول إليه الأحداث: ضياع المدرسة القديمة ومرارة الفاجعة على أحبائه.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

مسرحة المقطعين السابقين:

موضوع المقطعين: إضاءة شخصية مرين ووضع الحقائق الأساسية التي تقوم عليها أحداث الرواية.

وبما أن الراوي يقوم بأداء المقطعين:الأول حوار داخلي(مونولوج) والثاني حوار مباشر, يرى الدارس أن يوظف الكورس والراوي معاً ، بإعتبار أن الكورس صورة للراوي، فهم يمثلون أسرة آل كباشي.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي : لو علم أولاد كباشي بما أجده الآن من الضو لقتلهم الفرح والاستغراب والحنين الحزين من مجرد ذكر إسمه.

الكورس :ذلك الذي كان ولداً صغيراً معنا، متحرقا في نفسه شديد الصلابة في عوده كأنه خيزرانة شلخت من فرع متين تيبس على الليونة المحراقة.

الراوي : كان غريبا، كنزا من عجيب البنيان إختار لنفسه صعوبة التعامل مع جماعة المدرسة.

الكورس : وتثبت فيه فأعطانا الفرح والسخط ولم نفكر كثيرا يومذاك حتى خانوه فذهب وذهبت المدرسة القديمة ثم هبط علينا الوعي مفاجأة ذلك الصابح جامداً مفجعاً بمرارة الفقد والخيانة.

إنتهى المشهد (الحوار)

بعد التداعي السابق في "المقطعين الأخيرين" يعود الراوي/أمين إلى نفسه وهما لا يزالان سائرين.

المكان: الشارع، ولكن زاوية مختلفة. الزمن: نفسه(عند الزوال/الضحى).

الشخصيات: نفسها: أمين والضو. الحدث: عتاب (أمين يعاتب الضو).

في المقطع التالي يعاتب الراوي صديقه الضو لعدم اخباره بأن زوجته مهال أخت "مرين" حبيبهم بالمدرسة القديمة الذي راح ضحية مؤامرة قبيحة.وهذا العتاب جاء بناءاً على ما بينهما من صداقه، وليس ذلك فحسب، بل امتدت إلى الأسرة، لذلك حذا في نفسه أنه طوال هذه المدة –وفقط لأنه لم يذهب معه يوم العرس– لم يخبره بأن البنت التي يراها يوميا في السوق تشتري مع أهلها هي نفسها زوجته، لذا كانت الصدمة قوية في نفسه. "يدي على الضو قاسية حارة والعتاب يتساقط مني عليه أكواما..."[1]

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع: تقنية الصورة السردية وتتمثل في: يدي على الضو قاسية حارة.

تتم المسرحة بتحويلها إلى:

1/إرشادات خاصة بالتمثيل(الأداء) وتحديدا إلى: إرشادة خاصة بالإشارة.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) ويتمثل في: ..العتاب يتساقط مني عليه أكواما.

تتم المسرحة بتحويلها إلى(حوارمباشر) وذلك بإعادة كتابتها, ثم وضعها على لسان قائلها.عند إعادة الكتابة يمكن الاستفادة من المعلومات الواردة في المقاطع السابقة واللاحقة، واضافتها لتعطى المعنى.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي/أمين: (يضع يده على كتف الضو بقوة) عليك الله والنبي يالضو أنت صحي نصيح؟

الضو : (يشعر بقوة يد أمين على كتفه) مالو يا أمين؟ الراوي/أمين:

مالو كيفن؟ طول زمن دا يالضو اخوي قاعدين مع بعض ناكلو سوا ونشربو بكوز واحد طالعين ونازلين مع بعض.. ترا عشان ما مشيت معاك العرس.. هدو ولا تكلمني تقول لي ياخوي أمين عروسي دي أخت مرين.. مرين حقكم في المدرسة القديمة.. آهـ يالضو؟

الضو : يا أمين ياخي.. اني نعرفي من وين إنت تعرفي مرين أخيو..؟

الراوي/أمين: أني دي كيفن بليد يا جماعة؟

إنتهى المشهد (الحوار)

مقطع آخر: نقلة, وصف محاسن مهال.

المكان: الشارع(من السوق إلى البيت). الزمن: لا يزال الضحى. الشخصيات: نفسها: أمين والضو.

استخدم تقنية تعدد الأصوات، الضو راوي ثانوي, يصف للراوي المركزي/أمين محاسن زوجته "خرجنا من السوق إلى بيتهم نستعد للعزومة (جاؤوا بها بالجمال البارحة) وفي الطريق أسهب في وصف محاسنها وجمال العرس وأنها بنت ناس فاوافقه.."[1]

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) في جملة: خرجنا من السوق إلى بيتهم نستعد للعزومة.

عند المسرحة يمكن حذفه لأن فعل السير مستمر أي مجسد عيانيا فليس هناك ضرورة للتكرار.

2/تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) في جملة: أسهب في وصف محاسنها.

لم يذكر الضو شيئا عن محاسن زوجته, فالفعل "أسهب" يمكن أن يتحول إلى مشهد عند المسرحة، وذلك بإرتجال حوار يعطى المضمون(محاسن مهال). وبما أنه لم يقل شيئاً عن جمالها، لذا لابد أن يراعى الحوار المرتجل قدسية العلاقة، وفي نفس الوقت يجب أن يحس القارئ بجمالها.

---

[1]/ نفس المرجع، ص4.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو : هاي يا وليد.. مهال دي بنية هادئ وجميل .. هاي كن شفتي وسمعتي نضمو تتعجب..

أمين : أني شفتي..كل يوم بجي دكانك وبشتري.... ما صحي؟ هاي.. بس نقول شنو.. ماشاء الله..

الضو : والله يا أمين أني قبل ناخدي.. كن خبيت يوم واحد ما شفتا.. ترا يوم داك ولا نقدر ننوم..

أمين : صحي كلامك.. صحي..ماشاء الله.

الضو : أهلو ديلاك كمان خلي ساكت.. ناس طيبين.. طيبين خلاص.

أمين : ايه صحي.. صحي كلامك..

الضو: آهـ.. تعال توا نوريك..

إنتهى المشهد(الحوار)

يواصل الراوي/أمين يحدث نفسه, إذ بدأ يسترجع صورة "مهال" وهي تمر في السوق، لم يلاحظ في ذلك الوقت ما يُشير إلى وجود علاقة بينها والضو، فكأن قرار الزواج جاء فجأة. ولكن من محاسن الصدف أن تكون شقيقة بطلهم مرين,لهذا كان مشغولاً بها "لم أكن لأظُن الضو يقصد عرسها لزمن وهي تمر في السوق تبتاع وتشتري وهارون عم لها عن بعد وأهلها في القيزان ذلك ما كنت أعلمه"[1].

وظف في بناء المقطع: تقنية الحوار الداخلي(المونولوج) مسرحته تتم بأن يقوم الراوي/أمين بأدائه.

إنتهى المشهد(الحوار)

مواصلة للمقطع السابق: الحدث: التعرف على "مهال" عن قرب.

الضو راوي ثانوي، يحكي لـ"أمين" علاقة أسرة مرين بالبراد الصيني الذي أعطاه الرجل الأحمر جائزة لإبنهم. أصبح الضو أحد أفراد الأسرة، بالتالي هو الأحق بأن ينقل ما يدور بداخلها, وبذلك أعطى الحدث مصداقيته "يا وليد.. عندهم براد صيني بسقوني بيهو الشاي مرتي بابا بيهو خلاص.. كلو كلو طريقتم زول كدي ولا يلمسا بلاهم.. تقول ليك الضو بالراحة يا زول.. تكسري برادنا دي نابو بيهو تسوي لأهل بيتنا وجيعي.. قلت ليها أسمعو بزمتكم إنت البراد دا لقيتو وين؟ عاملنو تقول براد سلطان علي.. قعدت في الوطا مسكتو بس عنينا انملن مويا وشوف البكا.. بقيت أهجس ليك معليش معليش خلاص تاني ولا نسألاكم.. والله ما نسألاكم.. إتنهدت كدي وشربت ريقا فتحان خشمان تقول لي.. دي ادو لاخي مرين في المدرسة الزمانك داك أيام النصاري.."[2].

---

[1]/ نفس المرجع، ص:4.

[2]/ نفس المرجع، ص5.

يمثل البراد قيمة روحية للأسرة، فهو تخليد لذكرى إبنهم، بل هو إبنهم نفسه (البراءة التي وئيدت) رمز عزتهم وفخرهم وكرامتهم وانتصارهم على الرجل الأحمر، انتصار جميع "الكافاميين"، إلا المتآمرين مع المستعمر. لهذه الأسباب تحتفظ به الأسرة، ولا تقبل السخرية منه، فعبارة (عاملنو تقول براد سلطان علي) جرحت مهال وأبكتها، فهي ترى أن ما فعله "مرين" مع "الرجل الأحمر" لا يقل عما فعله السلطان علي، إلا أن أخيها من غمار الناس، لذا فأخوها عزيزٌ عليها أكثر من السلطان نفسه، وإن سخرية الضو مبنية على عدم معرفة, ولكنه اعتذر عندما أدرك قيمته.

مسرحة المقطع:

إستخدم في بناء المقطع:

1/تقنية(الحكي داخل الحكي) فالراوي الثانوي/الضو يروي بصوتين:

أ/ صوته: ويتمثل في الجمل: 1/يا وليد..عندهم براد صيني.. زول كدي ولا يلمسا بلاهم.

2/اسمعو بزمتكم .. براد سلطان علي. 3/معليش معليش خلاص تاني ولا نسألاكم.

ب/صوت "مهال" يتمثل في الجمل: 1/الضو بالراحة يا زول.. تسوي لاهل بيتنا وجيعي.

2/ دي ادو لأخي مرين في المدرسة الزمانك داك ايام النصاري.

2/تقنية الصورة السردية (تصوير درامي- مشهد صامت) يتمثل في الجمل التالية:-

أ/قعدت في الوطا مسكتو بس عنينا انملن مويا ونشوف البكا. ب/انتهدت كدي وشربت ريقا...

تتم المسرحة بتحويل الجملتين إلى:

1/ إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) أي ممسرحات فهي إرشادات داخل الحوار.

2/ إرشادات خاصة بالإخراج: اكسسورات البراد الصيني.

ما حكاه الضو–عن البراد– كان وقعه ثقيلا على أمين, إذ ذكره بيوم المهرجان، فيصف حالته قائلاً: "يدي وقعت ساعتها على الضو عنيفة وثبتت قدماي في موقف وسط وأظن عيني جحظتا في وجهه وملأه الاستغراب فنسى زوجته وأصبح بلاءه فيما أصابني وما يهزني في نفسي لا تحمله الجبال"[1].

مسرحة المقطع:

نفس الزمان والمكان والشخصيات. الحدث: ردة فعل أمين عن ما سمعه من الضو.

استخدم في بناء المقطع:

تقنية الصورة السردية: وتتمثل في :

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

1/يدي وقعت عنيفة. 2/ ثبتت قدماي. 3/عيني جحظتا. 4/ملأه الاستغراب. 5/ما يهزني في نفسي.

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والانفعالات إلى:إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وتنقسم بدورها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالإشارة: مثلا في: 1/يدي وقعت...عنيفة. 2/ ثبتت قدماي.

ب/ إرشادات خاصة بالإيماءة مثلا في: عيني جحظتا.

ج/إرشادات خاصة بتعابير الوجه في: ملاءه الاستغراب. وبلاءه فيما أصابني.

أما : فنسى زوجته... فيما أصابني. تعبير عن ردة فعل الضو ولكن يمكن إضافة حوار ليكتمل المعنى.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

أمين : (ممسكا كتف الضو.. يحدق فيه.. لا يستطيع الحركة.. كأنه مصاب)

الضو : (مندهشاً لحالة أمين) أمين .. هوى يا أمين .. ياخي مالك؟ في شنو؟ عيان؟ (إنتهى المشهد)

يواصل أمين في التعبير عما تجيش به نفسه، إذ يزداد استغرابه وعدم تصديقه لما سمعه: بأن مهال التي يراها يوميا في السوق، والآن زوجة صديقه الضو، هي نفسها أخت "مرين" حبيبهم بالمدرسة القديمة "انظر في وجهه وأقول لا أصدق لا أصدق مرين آخر غير مرين حقنا القديم مرين في مدرسة النصارى؟ مَنْ مرين آخر غيره؟ مرين شقيق زوجة الضو؟ مرين حمو الضو؟ مرين حقنا القديم أخو مهال امراة الضو العروس التي إنتقاها له هارون من القيزان مهال. كل هذه المدة يالغبائي ومرين على بعد أشبار مني لا علّي إلا أن أناديها في آبائها الأشم مارة واقفة أمام دكاني في دكان الضو في كل مكان وأسألها فكانت تقول لي بالحرف ما كان يقوله مرين لحميدة وعابدين في الشجيرات تلك الليلة نعم كم نادى مهال حتى بح صوته وحتى بكى لمناداته بالحرقة حميدة وعابدين"[1].

هذا الاضطراب ولوم النفس,ما هو إلا تعبيرا عن اكتشاف كنزا ثميناً . إذ فتح أبوابا كانت موارى خمسة عشرعاماً . أما جملة (فكانت تقول لي بالحرف ما كان يقوله مرين لحميدة وعابدين) لم تفصح ما كان يقوله مرين, ولكن سيأتي الافصاح عنها فيما بعد، وهي تكشف حجم المؤامرة التي تمت في يوم المهرجان، وإن عابدين وحميدة هما آخر من شاهداه وهو ينادي على أخته مهال قبل أن يفارق الحياة.

لم يكتفى الراوي/أمين بالحديث إلى نفسه(المونولوج) وإنما دخل في حوار مباشر مع الضو. المؤلف أعاد صياغة "المونولوج أعلاه" إلى مشهد (حوار) يعبر عن نفس المعنى.

فكان المشهد كالآتي:-

أمين : الضو لا إله إلا الله محمد رسول الله الضو! تقول لي مرتك دي اخت مرين؟ الضو! مرين

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

بتاعنا في المدرسة القديمة ديك؟

الضو : آآي

أمين :هو ذاتو؟

الضو : آآي

أمين : الضو ما بصدق! لا حول ولا قوة إلا بالله! ما بصدق يا ناس البني الكل يوم ما شا قدامي في السوق دي أخت مرين بتاعنا! يا دنيا يا دنيا!...[1]

إنتهى المشهد(الحوار)

ويستمر الحوار، وهما في درب السوق. بعد نهايته، يعود الراوي إلى نفسه، مهموما لدرجة أنه يعيد السؤال الذي طرحه إلى نفسه في بداية الرواية وهو: ماذا يفعل أولاد كباشي لو عرفوا ما عرفه هو من الضو؟ فـ"مرين" لا يهمه وحده ولكن الذي لا يدركه الضو أنه لا يعرف مرين كما يعرفه هو. وعندما رأى الضو, شغف أمين بـ"مرين" بدأ يلح بالسؤال عنه، إلا أن أمين يرى أن الضو لن يعرفه مهما يحكي له؛ لأن مرين كان حقيقة، ولن يعرفه إلا َمنْ عايشه "... أفكر في أولاد كباشي لو يعلمون بما وجدته اليوم ميعاد عزومة الضو إذ يرحلون زوجته من القيزان إلى الدكة. وأهل الدكة لا يعرفون ما أعرف والضو نفسه لا يعرف ما وجدته ويسألني ثم يلح علّيبمثل إلحاحي متشوقا ملهوفا بالرغبة المستطلعة لأن يعرف مرين ولن يعرفه مهما شرحت له وسط حيرتي واضطرابي"[2]

مسرحة المقطع:

المكان: في درب السوق. الزمن: لا يزال عند الزوال. الشخصيات: نفسها: الضو والراوي/أمين.

الحدث: الضو يرغب في التعرف على مرين.

أُستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار الداخلي (مونولوج): "أفكر في أولاد كباشي... والضو نفسه لا يعرف ما وجدته".

2/ تقنية الحوار(الأسلوب غير المباشر) في: ويسألني ثم يلح ... حيرتي واضطرابي.

تتم المسرحة بإعادة كتابته ليتحول إلى حوارمباشر.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي/أمين:(مع نفسه) لو يعلم أولاد كباشي بما وجدته اليوم ميعاد عزومة الضو إذ يرحلون زوجته من القيزان إلى الدكة. وأهل الدكة لا يعرفون ما أعرف والضو نفسه لا يعرف ما وجدته.

---

[1]/ انظر بقية الحوار، نفس المرجع، ص6.

[2]/ نفس المرجع، ص6،7.

الضو : عليك الله والنبي يا أمين قول لي مرينكم دا كان كيفن؟

الراوي/أمين: هاي يالضو .. نقول ليك شنو بس؟

الضو : كدا أحكي لي.. كان بسو شنو؟ .. قاعد يعمل ليكم شنو؟

أمين : هي.. يا وليد أمي.. كدي خليني ناخد نفسي..

الضو :لا..كدي بس أحكي لي..قول ..كان مالو(ويستمرالحوار، والضو يصر على معرفة مرين)

إنتهى المشهد (الحوار)

مقطع جديد: المكان: منزل الضو. الزمن: عند الزوال/الضحى.

الشخصيات: أمين والضو ومهال. الحدث: إجراء مقارنة بين مهال ومرين.

أجرى أمين مقارنة بين "مهال ومرين" فوجد نفس البسمة والمشية وحركة الأيدي... ولكنها تختلف عنه, خاصة عندما يدخل شقيقها في مشاجرة, فلا وجه شبه بينهما، والفرق الجوهري أنها خجولة,يصفها قائلاً : 'أنا الذي وجدته بعد خمسة عشر عاماً وجدته فتاة شابة. نفس البسمة إلهي القدير المشية نفس الهمس ما عدا اشتعال مرين حين يكفهر وجهه الصغير ويعربد بالسخط ويملأ جو الزريبة مشاكل فلا يسع الأفندية ولا يسعنا ولا يسع الحلة كلها بعد ذلك عيش أو اطمئنان. نفس الأيدي والحركات إذ فتحا فميهما بانت تلك الأسنان المرصوصة المربعة ولم يرقص اللسان وجاء الكلام دون تفكر ودون رمش إلا خجلها المتهذب (ما أنا يقول لها الضو إلا حماها وأكثر من أخ لزوجها فتطمئن)"[1]

مسرحة المقطع:

استخدم هنا تقنية الرؤية من الخارج(الراوي < الشخصية) ففي وصفه لـ مهال لم يتجاوز ماهو ظاهري أي ما خبره بحواسه، فلا سبيل إلى معرفة أكثر من ذلك, ولضرورة الصدق الفني اكتفى بذلك

استخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) في: أنا الذي وجدته.....الحلة كلها بعد ذلك عيش أو اطمئنان.

فمسرحته تكون كالآتي: أن ظهور مهال دون مصاحبة الحكي لا يستطيع المشاهد أن يجري المقارنة؛ لأنه حتى اللحظة لم تكن لديه صورة عن مرين. لذلك يتصور الدارس أن يقوم الكورس بالوصف

2/تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) في: ما أنا يقول لها... لزوجها فتطمئن.

تتم المسرحة بحذف كلمة (يقول) واستخراج الحوار من السرد ثم إعادة كتابته ليصبح حوار مباشر.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

[1] / نفس المرجع، ص7.

الكورس : أنا الذي وجدته بعد خمسة عشر عاما وجدته فتاة شابة.. نفس البسمة إلهي القدير المشية نفس الهمس ماعدا اشتعال مرين حين يكفهر وجهه الصغير ويعربد بالسخط ويملأ جو الزريبة مشاكل فلا يسع الأفندية ولا يسعنا ولا يسع الحلة كلها بعد ذلك عيش أو اطمئنان. نفس الأيدي والحركات إذا فتحا فميهما بانت تلك الأسنان المرصوصة المربعة ولم يرقص اللسان وجاء الكلام دون تفكر ودون رمش إلا خجلها المتهذب.

الضو : (من داخل الكواليس .. إلى مهال) دا أمين .. حماك.. مكانته عندي ذي أخوي وأكثر..

إنتهى المشهد(الحوار)

مقطع جديد: مواصلة للسابق. الحدث: أمين يوصى الضو على مهال.

بعد أن رأى أمين الشبه ومن شدة حبه لـ"مرين، فـ مهال الآن في مقام مرين, لذلك نصّب نفسه أخاً لها، وخوفا من أن يحدث لها مكروها، أوصي الضو بها، بأنها أمانة في رقبته، ويجب أن تكون غالية عليه مثل عيونه، معزة لها، واكراما لصديقهم وحبيبهم مرين. هذا الحرص الشديد من أمين جعل الضو, يتساءل مرة أخرى, من يكون مرين هذا، فكل ما يعرفه عنه أنه إنسان شكلي (كثير المشاكل).

استخدم في بناء المقطع تقنية المشهد (الحوار) إذ إنسحب الراوي.

فكان المشهد الآتي:-

أمين : الضو! عليك الله انت تخاف الله والنبي والرسول والا لا؟

الضو : استغفر الله يا أمين! مالو ما امنخاف الله ورسولو؟ نخافيهم والله.

أمين : الضو! حلفتك بالله ورسوله البنية دي امانتنا عندك! أني دي أخوها..هي لي ذي مرين ذاتو...

الضو :حسي يا أمين عليك الله في شبيهة كتير بيناتهم مثل التقول دا؟مالو مرين؟كان بسوي ليكم شنو؟ قالو كان شكلي ولازي مهال أخيتو؟ استغفر الله يا أخواني الحقيقة لله هي دي السوتو فوقنا كلو ولا شويه إلا تبارك الله الوصلنا للخير برضو وكسرنا فوقهم منعانهم لينا وجبناها بجد ولا بلعب[1]

لم يسمع أمين كلام الضو الأخير وذلك لسببين:

الأول: حرارة الطقس والرمل الذي دخل في المركوب أزعجه.

الثاني: سيطرت عليه الذكريات، إذ أن رؤية مهال فتحت جروح الماضي, فـ"مرين" ملآ عليه عقله وقلبه وما فعله الأفندية في يوم المهرجان, فمهما يصف هذا اليوم لـ"لضو أو غيره فلن يستطيع أحد أن يتصوره أو يعايشه "لم أعد أسمع للضو فيما أحسب والحر في أطرافي وقدمي مع الرمل عند بطن المركوب

[1]/ نفس المرجع، ص: 7 – 8.

شذرات لاذعة، ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة. أولئك العشرات منا يصغرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن والأفندية مثل كل يوم إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب. لن يعرفه الضو مهما حدثته، مرين الذي أخبره مثل زوجته في كل شيء إلا الصغر والحدة لكن يوم المدرسة القديمة لن يراه حقا إلا نحن. حبيبنا مرين لم يكن مشكلة تستحق كل ذلك الذي ارتضوه لنا حلا ولا كان على خطأ ولو كنا نعرف ما سيحصل منهم لكانوا وجدوا منا السفلة شيئا لم يتوقعوه، لكنهم ما أفصحوا ولا أشاروا وكنا في عز السرور له من يوم إلى يوم حاراً عليهم كجمرة الطلح الضئيلة لا تطفأ ولا تبرد ولا تزول"[1]

مسرحة المقطع:

المكان: من البيت إلى السوق(شارع). الزمان: منتصف النهار(الطقس حار).الشخصيات: أمين والضو.

الحدث: التحسر ولوم النفس على ما حدث لـ"مرين".

أُستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية المونولوج. يسترجع الراوي ما حدث في يوم المهرجان، ذلك اليوم الذي ظل علامة شؤم عالقة في الأذهان. يسترجع صورة "مرين" الذي لم يخطئ على أحد، ولكن حقدوا عليه، فدبروا له المكيدة، ولم يشعر بهم أحد إلا بعد فوات الآوان، وهذا ما حذا في نفسه. يمكن أن يقوم الراوي بأداء الجملة التي تكون بضمير المتكلم المفرد, أما تلك التي تكون بضمير المتكلم الجمع يؤديها الكورس.

2/ تقنية الصورة السردية تتمثل في: لم أعد أسمع للضو... شذرات لاذعة.

تتم المسرحة بتحويله إلى إرشادات خاصة بالتمثيل وهي: إرشادا خاصة بتعابير الوجه.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

أمين :(سارحا.. يحس بحرارة الشمس تحت أقدامه) ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة.

الكورس : أولئك العشرات منا يصغرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن والأفندية مثل كل يوم...

الكورس والراوي: إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب..

أمين : لن يعرفه الضو مهما حدثته، مرين الذي أخبره مثل زوجته في كل شيء إلا الصغر والحدة.

الكورس : لكن يوم المدرسة القديمة لن يراه حقا إلا نحن حبيبنا مرين لم يكن مشكلة تستحق كل ذلك

---

[1]/ نفس المرجع، ص8،9.

الذي ارتضوه لنا حلا, ولا كان على خطأ, ولو كنا نعرف ما سيحصل منهم, لكانوا وجدوا منا السفلة شيئا لم يتوقعوه, لكنهم ما افصحوا ولا أشاروا, وكنا في عز السرور له من يوم إلى يوم حاراً عليهم كجمرة الطلح الضئيلة لا تطفأ ولا تبرد ولا تزول.

إنتهى المشهد (الحوار)

المقطع: وقفة قصيرة "استراحة": الضو مشغول بعزومته يقف مع أحمد حمدون يحسبان المعازيم "يتحدث الضو وأحمد حمدون تحت ظل القرض الشحيح يحسبان رجال ونساء الدكة.."[1].

مسرحة المقطع: المكان: تحت شجرة القرض. الشخصيات: أمين والضو وأحمد حمدون.

استخدم في بناء المقطع تقنية الصورة السردية. لم يحدد الراوي عدد الناس ولم يذكر أي إسم. لذلك يمكن تفجير الفعلين(يحسبان ويتحدث) بارتجال حوار يعطى المعنى.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو : (إلى أحمد) وتكلمي صغيرون وفضيل سمعتي.. وبي كدا يكون خلاص الناس كلهم عرفو..

إنتهى المشهد (الحوار)

المقطع : عودة إلى الماضي (المدرسة القديمة).

من هنا تبدأ الأحداث تتراوح بين الحاضر والماضي، ولكن جُلها في الماضي.

المكان: المدرسة القديمة. الزمن: غير محدد. الشخصيات: أمين، مرين، نوري ومجموعة تلاميذ.

الوقفة (الاستراحة) السابقة، لم تقطع حبل تفكير الراوي في "مرين"، إذ يقوم بنقل الضو إلى جو الزريبة/المدرسة القديمة ليشاهد بنفسه ما يدور فيها، ويتعرف على حماه عن قرب. وأول هذه الصور: مشهد لعبة سووكا, التي كانت سببا في نشوء سلسلة من المشاجرات، فيصف اللعبة قائلا: "وجهه الصغير يتربط بالوجع ويتصايحون في نوري ويمد يده يبطحها ويرفع عينيه ثم لا يرمش فأقول ستمتلئان بالدموع. يصعد عظم العرقوب وينزل على المفاصل فتسمع صوت الرضخ كقصبة كسرت عند المفصل تماما ونوري يحتد مستعجلا له الانهزام. لو كان يعرفه حقا ما تمنى في البداية مجرد المنى أن يستمرا لوحدهما. أخبرناه وحذرناهم كلهم عشرات المرات ألا ينازله أحد ولا ينازعه. قلنا لهم لتبتعد عنه كأنك فعلا تخشاه. فلأن ترهبه خير لك من أن يرهبك قسراً . يتصايحون فيهما ويتكور وجهه وينعقد ما بين حاجبيه فأقول سيبكي سينفجر صارخا لكن ركبتيه تظلان على الاعتدال والرجفة في ظاهر اليد المنبطحة تستمر لكنه لا يحني إليها عيناه فلا يرى الكدمات الأربعة فالخمسة فالعشرين... أمسكنا نوري فشب فينا مرين ناهضا

[1]/ نفس المرجع: ص9.

مغضبا متردد الأقسام خنقه بجبته في عنقه وتحّير نوري وزعل وكاد يضربه ولا ينحل عنه يصر عليه ويقوده جاذبا أكتافه إلى الأرض ونجرهما هباءا.."[1].

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء هذا المقطع:

1/ تقنية الصورة السردية(تصوير درامي–مشهد صامت) تتم المسرحة بتحويلها إلى:

أ/إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) وتنقسم إلى:

1/إرشادات خاصة بتعابير الوجه، وهي:

أ/وجهه الصغير يتربط بالوجع. ب/ يتكور وجهه. ج/ ناهضا مغضبا. د/ تحير.. وزعل.

2/إرشادات خاصة بالإيماءة، وهي: أ/يرفع عينيه. ب/ يعقد ما بين حاجبيه.ج/ لا يحنى عيناه.

3/إرشادات خاصة بالإشارة، وهي: أ/ يمد يده يبطحها. ب/ ركبتيه تظلان على الاعتدال.

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج "وضعية الجسد والتكوين" مثال ذلك:

1/امسكنا نوري فشب فينا ناهضا. 2/ خنقه بجبته. 3/ نجرهما.4/ جاذبا اكتافه إلى الأرض.

2/تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) مثال ذلك: أ/ فأقول ستمتلئان بالدموع.

تتم المسرحة بإستخراج الحوار من السرد, وحذف كلمة (فأقول) ثم وضعه على لسان قائله.

ب/"أخبرناه وحذرناهم كلهم عشرات المرات.خير لك من أن يرهبك قسراً".

تتم المسرحة باستخراجه من السرد ووضعه على لسان قائله. مع مراعاة لغة السخصية.

ج/ فأقول سيبكي سينفجر صارخاً لكن ركبتيه تظلان على الاعتدال...المنبطحة.

تتم المسرحة بحذف(فأقول) ووضعه على لسان قائله. مع إضافة بعض الحوارات لتعطي المعنى.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

مرين ونوري يلعبان سووكا.. يلتف حولهما مجموعة من التلاميذ.

مرين :(يمد يده..ينظر بغضب في عيني نوري..لا يرمش.. ونوري يضرب على اليد الممدودة)

أمين : دموعه قربت تجري.. خلي ياخي.. نوري خلي..

تلاميذ :(تتداخل أصواتهم..يتصايحون) دق.. دقي يا نوري..هاي كفي.. كفاكم لعب.. يازول مالك خلي يدقي.. كفي يا وليد.. بدوري يبكي.. خلي ياخي.. والله ما يخلي.. دق..(يُسمع صوت تكسر.. يستمر نوري في الضرب لكنه لم يفلح في هزيمة خصمه..يحاول... يفشل..وتستمر المحاولات)

---

[1]/ نفس المرجع، ص9،10

أمين :(مع نفسه) لو كان نوري يعرف خصمه حقا ما تمنى في البداية مجرد المنى أن يستمرا في اللعب لوحدهما.... أخبرناه وحذرناهم كلهم عشرات المرات ألا ينازله أحد ولا ينازعه، قلنا لهم لتبتعد عنه كأنك فعلا تخشاه. فلان ترهبه خيرٌ لك من أن يرهبك قسرا..

تلاميذ : (يعلو صياحها) دقي.. ارمي.. خلاص يا وليد.. كفاكم.. دقي يا نوري...

مرين : (يظل واقفا ثابتا .. يتكدر وجهه.. يصر عينيه من الغضب...).

أمين : (يمسك نوري ويحاول سحبه بعيدا عن مرين).

مرين : (يقفز على نوري.. يخنقه بجلبابه).

نوري : (يغضب.. يحاول ضربه لكنه يفشل).

أمين :(يحاول فصلهما.. يفشل.. يمسك نوري ويبعده عن مرين) مرين..نوري كبير منك.. خليهو..

مرين : والله ما نخلي.. الليلة يا أنا .. ياهو.. دق..! دق يازول!

يستمرا في اللعب, ولكن يتوقف الراوي عن الحكي وينسحب، ويترك الضو وجها لوجه مع اللاعبين ليرى بنفسه إصرار وعناد مرين في مواصلة اللعب, رغم اعيائه وصغر سنه عن خصمه، وبهذا تعرف على حماه عن قرب، وتأكد عن حقيقة ما قيل(بأنه مشاجراتي) ولكن ما غاب عن "الضو" هو أن مرين لم يخطئ على أحد يوماً . ولكن يبقى السؤال فيما الشجار إن؟ سيتضح لاحقاً .

فكان المشهد كالآتي:

مرين: دق! دق!

أمين: مرين كفاك! كفاكم لعبتو ياخي كتير.. دقيتي أنت ودقاك!

مرين: والله؟ والله باسم أبوي داك! ها يازول! إلا تدقيني وندقيك.. نمن شمس يغيب! وكن لي باكر...

يتواصل الحوار، وخلاصته يقوم "أمين" بتذكير "مرين" بأن أفندي باشري حذره من اللعب مع الأولاد (سووكا)، وإذا أصر فإنه سيخبر باشري. لم يستجيب مرين للتهديد، إنتهى النقاش بتحدي مرين لـ أمين عندما علق الأخير بأن نوري حتما سيبكيه لأنه الأكبر.

سئم الأولاد, غادر معظمهم عدا أمين ومزمل.. لم يكن مرين بنفس الحماس ولكن لسانه لم يسكت. وبدأ نوري يبحث عن مخرج إذ وجد نفسه في شباك شخص أحمق وعنيد، وعندما رآه مرين قام بإستفزه, داعيا أحد الحاضرين أن يحل محله حتى يفر الجبان، غضب نوري, ولكن في ذات اللحظة تدخل أمين ومزمل وحملا مرين. من هنا تبدأ سلسلة المشاجرات "عرفت أن محاولة ثالثة لتفريقهما ستفشل أيضا ومرين يدعو غير نوري من الواقفين ليستمر محل نوري حتى يهرب الرعديد. يزعل نوري من جديد فلا يزداد إلا انذراراً

وانبهاتاَ . قبضت على ساق مرين وجذبته وضربني وقبض رباح ساعده فملك عليه وعلت شتائمه فوق رأسي إلا أن مزمل ومكي وقعا منه موقعنا وقمنا به خفيفا رغم نزاعه المتحرق عالي الصوت عنيف الترفيس بنا وخلفنا نوري هنالك واقفاً عند الظل لا يكاد يصدق نفسه"[1]

إذن بدأت صورة "مرين" تضح شيئا فشيئا, بإنه أحمق وعنيد لا يخاف ولا يعرف غير الإنتصار.

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوار (الأسلوب المباشر): مثال لذلك: عرفت أن محاولة ثالثة لتفريقهما ستفشل أيضا.

تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله دون أي تغيير.

2/تقنية الحوار (الأسلوب غيرالمباشر) في: ومرين يدعو غير نوري ليستمر محل نوري حتى يهرب

تتم المسرحة بتحويله إلى حوار مباشر وذلك بإعادة صياغته مع مراعاة لغة الشخصية.

أما جملة: علت شتائمه. لم تذكر الألفاظ, لذلك يمكن تفجير العبارة بحوار يعطي المعنى.

3/ تقنية الصورة السردية: فالأفعال والانفعالات الواردة في المقطع تتحول إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) إذ تنقسم بدورها إلى:

1/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: يزعل، علت شتائمه، لا يكاد يصدق.

2/ إرشادات خاصة بالإشارة مثل: قبضت على ساق، جذبته، عنيف الترفيس.

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج "وضعية الجسد" مثل: وقعا منه موقعنا، قمنا به خفيفا، واقفا.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

مرين : (اللعب مستمر..لم يكن بنفس الحماس والحيوية ولكنه لم يستسلم بل ظل يشتم) والله الليلة دي ما نخليك يا وسخ.. إلا تبكي..

نوري : (بدأ يبحث له عن مخرج خاصة بعد مغادرة البعض .. ينظر حوله عسى أن يجد النجدة).

مرين : نشيفيك تدوري تجري ياخي.. (إلى المجموعة الباقية) منو يجي محلو.. خلو زولكم يجري..

نوري :(يزداد غضبه..ولكن في اللحظة المناسبة يتدخل أمين ومزمل ومكي ورباح يحملون مرين ويخرجون به.. يبقى نوري واقفا غير مصدق). مرين

:(يشتم) يا وسخين نزلوني! نزلوني! سيدكم دا بخاف مني! متل نسلي ليهو عنينو..! خلوني!نقول ليكم خلوني! والله العظيم نفلعاكم! كن واحد واحد نفلعاكم! تراعو قال بدوري كن بقوم يجري!

[1]/ نفس المرجع، ص11.

من قبيل..تخافو قال يكورك! خلو يدقيني ايد ايدي وأنا سيدو! ادينكم ولا ايديني..أفندي باشري؟ دلوني نقول ليكم..! ترا دلوني"[1]

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: استنكر الضو بعد أن شاهد بنفسه, أن تكون زوجته مثل "مرين", فهي هادئة. وعلق أمين على ذلك: بأن مهال لو كانت فيها شيئا من مرين لقضى ليلة زفافه خارج البيت. مرين أحمق, كثير الشجار، ولكنه لم يخطئ يوماً على أحد ولم يقبل كذلك أخطاء الآخرين "وسمعت الضو، كلا ليست مهال مثل مرين، مرين كان نكرة في اللطف واعجوبة في العصيان والحماقة. مهال الهادئة الأبية فحسب وكل إنسان له الحق أن يرفض للناس بنفسه وإلا ما كان عزيزاً ولا كريماً ولا محترماً .مهال لو قاربت مرين شبراً واحداً لقضيت الضو الليلة الأولى من عرسك من دون الأسوار ساخطاً ويائساً تقول كم هي ضعيفة وغالبة, لكنها لي مرين نفسه خلقة الخالق فتاة كبيرة إمرأرة متزوجة. لو شرحت للضو ولغير الضو حقيقة مشاجرات مرين فماذا ينفع، أو قد يفهم شيئا. لم يكن ليخطئ مرين على أحد لكنه لم يقبل كذلك أخطاءنا[2]

مسرحة المقطع:

الشخصيات: نفسها: أمين والضو بالإضافة للكورس. الحدث: التعرف أكثر على مرين ومهال.

استخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) مثال ذلك: أ/ وسمعت الضو، كلا ليست مهال مثل مرين.

تتم المسرحة باستخراج الحوار من السرد ثم حذف عبارة "سمعت الضو" لتصبح (حوار مباشر).

ب/مرين كان نكرة في اللطف واعجوبة في العصيان والحماقة. تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله.

ج/ مهال الهادئة الأبية فحسب. تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله (الراوي/أمين).

د/وكل إنسان له الحق في أن يرفض للناس بنفسه وإلا ماكان عزيزاً ولا كريماً ولا محترماً .

هـ/مهال لو قاربت مرين شبراً واحداً لقضيت الليلة الأولى من عرسك دون الأسوار ساخطا.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) مثال ذلك: تقول كم هي ضعيفة وغالبة.

تتم المسرحة باستخراجه من السرد وإعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ثم وضعه على لسان قائله.

3/ تقنية (المونولوج) مثال ذلك: لكنها لي مرين نفسه خلقه الخالق... لم يقبل كذلك اخطاءنا.

يمكن أن يقوم الكورس والراوي بالأداء. لأن بعض الجمل يمكن أداءها بصوت فردي أو جماعي.

---

[1]/ نفس المرجع، ص12،11.

[2]/ نفس المرجع، ص12.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو : لا لا .. لا لا.. مرينكم دي صعب... مهال ولا متلو..

الكورس : مرين كان نكرة في اللطف وأعجوبة في العصيان والحماقة.

الضو : مهال بني هادئ ومسكين.. لالا.. مرينكم دي شغل آخر.

الكورس :مهال لو قاربت مرين شبراً واحداً لقضيت الليلة الأولى من عرسك من دون الأسوار...

الضو : مهال بني ضعيف وغلبان.. لا لا.. ولا متل اخيو..

الراوي : لكنها لي مرين نفسه خلقة الخالق فتاة كبيرة امرأة متزوجة..

الضو : هي.. لكن ولا متلو.. مرينكم مشاجراتي..

الكورس : ولكن رغم ذلك.. رغم كثرة مشاجراته لم يخطئ يوماً على أحد، لكنه لم يقبل كذلك أخطاءنا

أمين : يا الضو ياخي... أني دي لو حكيت ليك لي باكر ولا بنتهى وكان قلت ليك شنو شنو داك عن مرين ولا ينفع.. كن ماشفتي بعينك.

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: لحظة استجمام (استراحة قصيرة).. الضو مهموم بالتجهيز والإعداد للعزومة "حين لاقانا عبد الله الخراجي توقف وأصبح همهه مياه العزومة واعداد الرجال والنساء"[1].

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في جملة: حين لاقانا عبد الله الخراجي توقف.

تتم المسرحة بتحويل: لاقانا، وتوقف إلى:إرشادات خاصة بالاخراج (عنصرالحركة و وضعية الجسد).

2/ تقنية الحوار(الأسلوب غيرالمباشر) ويتمثل في: وأصبح همهه مياه العزومة واعداد الرجال...

تتم المسرحة بإرتجال حوار يعبر عن المعنى المراد.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو : كدي اقيف يا أمين.. (ينادي) عبدالله.. ياعبدالله ودي موية البيت.. ضروري.. الليلة العزومة حس من دربك دا ودي.. وبعدين كلم معاك الجماعة..الخراجا كلهم يجو الغدا.. ماتنسى...

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الماضي:

---

[1]/ نفس المرجع، ص12.

عاد الراوي إلى المدرسة القديمة، تذكر تلك المشاجرة التي جرت بين مرين ومزمل، والسبب هو أن مزمل شارك في حمل مرين بعيداً عندما كان الاخير يتشجار مع نوري, فعد هذا التصرف تضامن مع نوري، لذلك أراد أن يقتص من عدوه. إلا أن أفندي باشري تدخل وقام بتوبيخهما، ولم يقف الأمر عند ذلك، إذ تحامل على مرين لحساب مزمل "ديل واحدين وديل واحدين؟ هي مدرسة بالزمة ولا ميدان مشاجرات يا سفها؟ يامساخيط ؟ تعال جيبهم هنا وأمشي جيب لي السوط !"[1] تراجع مزمل وخاف بعد التهديد الذي أطلقه الأفندي، أما مرين فظل ثابتا غير مهتم بما يقوله أفندي باشري مما أثار غضبه "جاؤوا بمرين ومزمل من الدرب الجنوبي... مباشرة بدأ مزمل وهو الكبير يرتجف ويتهته يبلبل شفتيه وحلقه ويتلفت سعيا وارء مجير وخصمه الصغير متراخي اليدين على جانبيه متهدل الشفتين بذلك التحدي والاستهوان القارص متمالكا، كأن كلام أفندي باشري ذلك لا يعنيه هو وكأن الرجل ما عاد أفندي باشري الذي نعرفه والسوط الذي أرسل له ليس سوطه المعهود بكله وحقيقته. ثم وصل التلميذ يجره وراءه كذنب القرد جاريا به وشهوة أفندي باشري تتأجج وتغلي مراجله يمسكه عنه يطرقعه حتى تنكمش جلودنا وأظافرنا ولم يقلل صياحه ومزمل والآخرين يندفعون يسردون عليه ما حصل"[2].

مع ظهور شخصية جديدة على مسرح الأحداث مثل شخصية أفندي باشري, الذي يهابه جميع التلاميذ, بدأت شخصية مرين تزداد وضوحا: لا يخاف، متحدي، سياسة العنف والقوة لا تجدي معه. يصر على مواقفه ولا يهتم بما سينتهى إليه الأمر. أما زميله مزمل، شخصية ضعيفة، جبانة, منقادة، وبهذه السمات هيئه المؤلف ليكون أحد المتأمرين، فهو من أحباء أفندي عبدالباري أكبر الكارهين والحاقدين على مرين. أما أفندي باشري يبدو أنه لا يتمتع بالحكمة، لا يتعامل بحيادية، ومنهجه العنف اللفظي والجسدي ويقصد بذلك إذلالهم لطاعته، أن هيبته قد اتكسرت أو ربما, لو لم يحسم هذا الطفل الذي واجهه ببرود، حتى أن الراوي/أمين علق على ذلك قائلا: ".. كأن الرجل ما عاد أفندي باشري الذي نعرفه والسوط الذي أرسل له ليس سوطه المعهود بكله وحقيقته.."

إذن فالأشياء لم تعد كما كانت ولكن لابد أن يسير النظام كما يُريد أفندي باشري ومن معه.

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع:

ا/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في الجمل التالية:

أ/ بدأ مزمل وهو الكبير يرتجف ويتهته يبلبل شفتيه وحلقه ويتلفت سعيا وراء مجير.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع، ص12، 13.

ب/ خصمه الصغير متراخي اليدين على جانبيه متهدل الشفتين بذلك التحدي والاستهوان...

ج/ شهوة أفندي باشري تتأجج وتغلي. د/ جاؤوا بمرين ومزمل.

تتم مسرحة هذه الجزئية بتحويل جميع الأفعال والانفعالات الواردة إلى:

1/إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) وتنقسم بدورها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: شهوة أفندي باشري، تتأجج وتغلي، يتهته.

ب/ إرشادات خاصة بالإشارة مثل: متراخي اليدين (دلالة على الاستهتار)، يرتجف.

ج/إرشادات خاصة بالإيماءة مثل: يبلل شفتيه، يتلفت، متهدل الشفتين.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) مثل: أ/ كأن كلام أفندي باشري.. بكله وحقيقته.

تتم المسرحة باستخراجه من السرد ووضعه على لسان قائله الراوي/أمين. مع مراعاة لغة الشخصية.

ب/ ثم وصل التلميذ يجره وراءه... حتى تنكمش جلودنا واظافرنا.

3/ إرشادات خاصة بالإخراج مثل:

أ/ إرشادات خاصة بالإكسسوار مثل: السوط.

ب/إرشادات خاصة بالمؤثرات مثل: طرقعة السوط.

يمكن إضافة حوار لربط هذه الصور وردود الأفعال حتي يكتمل المعنى.

المكان: المدرسة القديمة. الزمن: غير محدد. الشخصيات: مزمل، مرين، أفندي باشري, تلاميذ.

الحدث: مرين يتحدى ويستخفف بأفندي باشري, وباشري يُريدُ بسط هيمنته.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

مزمل : (خائف.. يتردد في الكلام) ي.. أفندي.. بس.. أني.. يا أفندي باشري..

مرين : (ثابت.. غير مهتم بما يدور.. ينظر إلى اللاشيء..)

باشري: (يزداد غيظه من لامبالاة مرين..) كلاب..(إلى مرين) يا كلب الليلة تشوف أعمل فيك شنو..

مرين : (ينظر إلى أفندي باشري بطرق عينه)

باشري: بس الليلة أصبر لي.. يا وسخ..

تلميذ : (يدخل .. يجر وراءه السوط)

باشري: (يمسك السوط.. يطرقعه في الهواء.. يحدث صوتا.. الجميع يرتجف.. عدا مرين ثابت..)

بدأ التلاميذ ومعهم مزمل يشرحون لأفندي باشري ما حدث. استخدم المؤلف هنا تقنية المشهد (الحوار) إنسحب الراوي وترك الضو يشاهد ما يدور لُيقّيم الموقف بنفسه.

تلميذ : يا أفندي! فتنا بس لقيناهم مخانقين في طين ومزمل راكب لمرين في صدرو ومرين من تحت بايدو بدق في صدر مزمل وقرصا في خشمو نمن كب دم..

مرين : آآي.. كويس بس.

باشري: اسكت يا لسجمان! يا لقمله! قليل أدب! أنا بوريك الشكل التدورو دا كيف الليلة! بأدبك!

مزمل : أنا والله يا فندي ما خطيت عليهو يافندي! هو جا قال هو أرجل مني وبشيلي الطشت.. بس..[1]

إنتهى المشهد(الحوار)

لم يشاهد الراوي ما حدث بين مرين ومزمل عند البئر ولكن سمعه من حميدة فيما بعد، فحميدة راوي ثانوي. علق الراوي على كثرة مشاجرات مرين بأن أهله عندما أرسلوه إلى المدرسة كأنهم أوصوه بأن يفتعل المشاجرات، ولكنه إستدرك، بأن مرين في هذه المشاجرات يخطئ ولا يخطئ، ويدلل على ذلك بأن شجاره مع الولد من القيزان، فالولد كان مخطئا، لم يذكر الراوي تفاصيل المشاجرة وإنما اكتفى بالخبر، استخدم هنا تقنية الخلاصة(الايجاز) أما شجاره مع نوري، فنوري كان مخطئا لأنه تحداه. ولكن مزمل، ماذا فعل؟ "يخبرني حميدة فيما بعد فأرى مرين يخطئ ولا يخطئ..الولد من القيزان قلنا كان معتديا عليه ونوري نقول أيضا تحداه ثم مزمل في ماذا؟ أمسك مرين بحافة الطشت، يقولون، وقلب الجبب على الطين والأوساخ عند مرقد مسيل البئر ووقف بينه والطشت ضاغطا يديه على صدر المندفع عليه الطويل المندهش لا يكاد يصدق جرأته والآخرين احاطوهما يسمعونه"[2].

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء هذا المقطع:

1/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) تتمثل في:

أ/ مرين يخطئ ولا يخطئ. ب/ الولد مع القيزان قلنا... ونوري... تحداه ثم مزمل في ماذا؟

تتم المسرحة باستخراجه من السرد ووضعه على لسان قائله (الراوي أو الكورس).

2/ تقنية الصورة السردية (مشهد صامت) تتمثل في: أمسك مرين بحافة الطشت...احاطوها...

فالأفعال الواردة في الجملة تتحول إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل): وهي إرشادات خاصة بلإشارة وهي: أمسك، قلب, ضاغطا.

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج (عنصر الحركة ووضعية الجسد) وتتمثل في وقف بينه والطشت.

ولربط هذا المقطع بالمشهد السابق واللاحق, يمكن توظيف الكورس، مع اضافة حوار لتكتمل الصورة.

---

[1]/ نفس المرجع، ص13.

[2]/ نفس المرجع، ص14.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

الكورس : مرين يخطئ ولا يخطئ . تشاجر مع الولد من القيزان، فكان الولد مخطئا لأنه تعدى عليه... وشجاره مع نوري، فنوري أيضا كان مخطئا لأنه تحداه.. قلنا له من قبل عشرات المرات، يانوري إتعد عنه كأنك تخشاه فلان ترهبه خيرلك من ان يرهبك قسراً ، ولكنه لم يسمع وكان يا ماكان.. أما مزمل لماذا تشاجر معه؟ تعالوا لنرى .. فيما تشاجرا ..

مزمل : (جالس والطشت امامه يغسل)

مرين : (يدخل يذهب إلي مزمل .. يقف بجانبه .. يأخذ منه الطشت ويدفق ما عليه على الارض)

مزمل : دا شنو يا مرين .. والله الليلة تشيفي..

مرين : (ممسكاً بالطشت.. يدفع مزمل من صدرة)

مزمل : هاي.. مرين .. جيبي طشت..

يتواصل الشجار، إنسحب الراوي الثانوي/حميدة، فكان الحوار التالي:

مرين : يومداك تشيلوني من نوري قايل أني والا امنعرفي قال زولك تهجس عشانو؟

مزمل : اسمع يامرين.. رجع طشتي؟

مرين : ما طشتك ! طشت حاكومة.. أنتو ارجل مني نمن تلمو فوقي تسوقو مني؟ تخافوا قال ندقي ليكم نبكي ليكم ياخوافين!

مزمل : مرين! جيبي أحسن ليك ! أحسن..

إذن سبب الشجار هو أن مزمل تضامن مع نوري ضد مرين. ولكن ماذا فعل أفندي باشري؟ جلد مرين بتشفي، واعتذر لخصمه "جلد أفندي باشري مرين عشرة جدات لا أبدل بهن كل جلدات المدرسة القديمة، ومزمل أعتذر له افندي باشري عما ألم... ويقولون لامحاباة [1]

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق.

إستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الصورة السردية (مشهد صامت) يتمثل في عبارة: جلد افندي باشري مرين عشرة جلدات.

2/تقنية الحوار(الاسلوب غيرالمباشر)يتمثل في: ومزمل إعتذر له أفندي باشري عما ألم به من أتساخ. تتم المسرحة بإستخراجه من السرد ثم إعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ووضعه على لسان قائله.

3/تقنية الحوار(الأسلوب المباشر)في: ويقولون لامحاباه. تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله/الراوي.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

باشري : تعال هنا يا كلب..أرقد(يجلده بتشفي..مرين راكز..) قوم.. زفت(إلي مزمل) معليش خلاص جلدناه ليك... لو عمل ليك أي حاجة تعال طوالي كلمني.. شوف لو ما سلختو ليك وعلقتو فوق الشجرة ديك..ما ابقي افندي باشري..يالا خلاص أمشي (إلي مرين) يالا يا سجم..طير..

الراوي : ويقولون لا محاباه.

إنتهى المشهد(الحوار)

يستمر الراوي في التذكُر, فما فعله مرين بمزمل فعله حاجي معه، إذيرى حاجي- وهو صديق حميم لمرين– ان أمين أيضاً كان متضامن مع نوري. لذلك ضربه بالحجر حتى سال منه الدم.

عودة إلي الحاضر: يرى الضو أن مرين مشاجراتي، إلا أن أمين لم يسمع تعليقه؛ لأنه كان يتذكر شجاره مع حاجي"الضو يقولون: مشاجراتي قالو أقول بلا تفكر وليد أمو. يقول إنتي عرفتي أمو وين؟ أقول حوا بت مختار منو الهني ولا بعرفي.. يقول الجاب ليك ذكر حاجي منو حسن.. ثم تنبهت"[1].

مسرحة المقطع:

إستخدم في بناء المقطع: تقنية الحوار(الاسلوب المباشر) فمسرحته تتم بحذف(يقولون، أقول) ووضعه على لسان قائله.أما جملة: بلا تفكر, فمسرحتها تتم بتحويلها إلى إرشاده خاصة بالتمثيل (تعابير الوجه)

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الضو : مشاجراتي قالو..

أمين : (سارحاً .. يفكر فيما حدث بينه وحاجي) وليد أمو.

الضو : (مندهشاً) وليد أمو؟ إنتي عرفتي أمو من وين؟

أمين : (لايزال في سرحانه) حوا بت مختار.. منو الهني ولا بعرفي؟

الضو : هاي أمين..الجاب ليك سيرة حاجي منو حس.

إنتهى المشهد(الحوار)

إنتبه الرواي/أمين إلى نفسه ولكنه واصل في وصف شجاره مع حاجي لـ"لضو": يوم مشكلة مزمل ومرين داك ياخي.. حاجي كمان ولا دقاني فلقاني بحجر في رأسي؟ دا هو دي محل علامتو.. هني هني آآي.. محل أيدي دي.. شفتي محل دي.. يا هو.. في الشارع دا الوسط دا هناك جنب محل قهوة عمك

[1]/ نفس المرجع، ص15

بسوس... دا لاقاني ماشي نهار كان غالطنا وشتمتا.. قال لي.. أنت يا أمين مالك تشيلو مرين يومداك من نور متخلو يدقي؟ انتي تحامي ليهو قايل هو كلو ماعندو البحامي ليهو...[1]

المقطع: مبني على تقنية الحكي داخل حكي, تتم المسرحة بأن يؤدي الراوي: بصوته وصوت حاجي.

عودة إلي الحاضر: أمين بكل وجدانه مع مرين والمدرسة القديمة، والضو مشغول بالعزومة، وفي اثناء سيرهما, طلب الضو من أمين أن ينتظره ليأخذ الكبابي من بسوس(وقفة قصيرة) أمين لوحده بدأت تضح له مشاجرة مرين ومزمل بشيء من التفصيل "وعادت إتضحت لي مشاجرة البئر يشرحها لي حميدة. مرين رمي يده علي شفتي مزمل فسالتا بالدم وهو بالإرتعاب والغضب أوقعه على ظهره وركب على صدره ولم يجد بعدها طريقه إليه، كأنه عفريت ضئيل مهما شلته واوقعته شالك فأوقعك لا تضرب غير خياله وهو يضربك ومشابك جسمه اللامحدودة تتعلق بك فتحتار..."[2]

مسرحة المقطع:

المكان: عند البئر. الزمن غير محدد. الشخصيات: مزمل ومرين ومجموعة من التلاميذ.

الحدث: شجار (تظهر فيه براعة ومهارة مرين).

أُستخدم في بناء المقطع:

1/تقنية المونولوج، مثال ذلك: وعادت اتضحت لي مشاجرة البئر يشرحها لي حميدة.

2/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في:

أ/مرين رمي يده على شفتي مزمل. ب/وهو بالارتعاب والغضب أوقعه على ظهره وركب على.

ج/مهما شلته واوقعته شالك فأوقعك. د/ لا تضرب غير خياله وهو يضربك ومشابك جسمه...

تتم المسرحة بتحويلها إلى:

1/ إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وهي: إرشادات خاصة بالإشارة ووضعية الجسد

مثل: رمي يده على شفتي مزمل. يضربك ومشابك جسمه اللامحدود تتعلق بك.

2/ إرشادات خاصة بالإخراج (وضعية الجسد) مثل: أوقعه على ظهره، وركب على صدره.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

مرين : (يضرب مزمل على فمه حتي يسيل منه الدم)

مزمل :(يزدادغضبه..يرميه ويركب على صدره.. يفشل في ضربه..مرين ينقلب عليه ويشبك جسمه)

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع،ص16.

التلاميذ : (يلتفون حولهما.. ويستمر الحال..إلى أن يدخل أفندي باشري) إنتهى المشهد (الحوار) كثرة المشاجرات قادة "مرين" و"حاجي" بأن وضعا تحت المراقبة، واصبحا مستهدفين من الأفندية، خاصة عبدالباري الذي بدأ يدبر المؤامرات للتخلص منهما "أصبحوا وكأنهم كلهم أهل الزريبة اعداء الصغيرين ولم يبق لهما إلا ما يمكن ان يقود إليه حديث جانبي مستهون كأقوال أفندي عبدالباري يومذاك حتى يوضعا تحت المراقبة ويتخذ المحبوبون فيهما أمرهم بإسم الكل لأجل الناس أجمعين"[1]

مسرحة المقطع: الحدث : وضع حاجي ومرين تحت المراقبة (بداية المؤامرة).

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوار (الاسلوب المباشر) مثال لذلك: أصبحوا وكأنهم كلهم أهل الزريبة اعداء الصغيرين.

تتم المسرحة باستخراجه من السرد ووضعه على لسان قائله (الراوي) ويمكن أن يقوم الكورس بأدائه.

2/تقنية الحوار (الاسلوب الغير مباشر) مثال لذلك: كأقوال أفندي عبدالباري...لأجل الناس أجمعين.

تتم المسرحة بإعادة صياغته ليصبح حوار مباشر ويقوم الكورس بإدائه.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الكورس: اصبحوا وكأنهم كلهم أهل الزريبة أعداء الصغير – مرين وحاجي . أمر أفندي عبدالباري أن يوضعا تحت المراقبة ويتخذ أحبائه الثلاث فيهما أمرهم بإسم الكل لأجل الناس أجمعين.

عودة إلى الحاضر:(وقفه/ استراحة) عاد الضو إلى أمين بعد ان أخذ الكبابي وفي يده ورقة حساباته.

عودة إلى الماضي: المكان: شجرة عم نورالدين. الزمن: المساء. الحدث: المؤامرة.

الشخصيات: أفندي باشري وعبدالباري وأحبائه الثلاثة(نوري ومزمل وعويدا) وهادو ونور الدين.

في ذات المساء الذي أمر فيه عبدالباري بان يوضعا - مرين وحاجي - تحت المراقبة، إجتمع مع باشري وأحبائه. يري باشري أن أنسب طريقة للتخلص منهما هو رفتهما من المدرسة ليرتاح الجميع.

فكان المشهد (الحوار) الآتي:

باشري: ياخي ديل ما أولاد ناس أبداً ! كل يوم مشكلة جديدة في المدرسة جو أو برا ! وكلهم ناس كبار منهم بس مابكسروهم رحمة بيهم .خوفاً منا بس..نكلمهم يا أولادي نجلدهم نأمن نحن ذاتنا نحِن عليهم ياعيال! ما ينفع يا زول..غايتو كن الرفت أكثر شيء نرفتهم ونريح بالنا أخرتو![2] (يضحك.. متربعا.. يضرب فخذه ..يضيف بامتعاض) برضو انتو ما تخافوهم أصلو! نحن نأدبهم قبال

---

[1]/ نفس المرجع، ص17

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

دا بالسوط .. كلو ما شاكلوكم وروني وجيبوهم شيفو! ما تخلوهم يسووكم مضحكة للوليدات في الحوش ! عيال الناس بالحلال هنا أبقوا عزيزين فوقهم ومتمانعين على أهلكم [1].

الآن اتضحت شخصية باشري: محرض ومتآمر, نهجة العنف الجسدي واللفظي وهذا لا يزيد "مرين" إلا تحدي.أما عبدالباري فهو أشدهّم قسوة واكثرهم خبثاً ، فأسمعه يقول: (يضحك بخبث) يازول والله أنا مراتن بفكر فوقهم تفكيره غريبة خلاص..علي الحرام مرادي ليهم تعرف بس أضبح كل واحد منهم مره واحدي.. أعمل عزومه لناس المدرسة ديل أضبح ليهم دا وأقش دمو عليهو.. أضبحوا لضيفي.. لو كان علي كيفي؟ وأنادي الناس هو ياناس البلد.. تعالو هوي كلكم تعالوا عندي ليكم خبراً بعجبكم! مش المصايب الشوينات ديل بتاعين مشاكلكم؟ يلاشوفوهم! طرخ كدي أضبحوا ليهم دا الرقيقون دا.. أقش دموا عليهم ويتفرقوا الناس مرتاحين وخلاص! يرتاحو راحة ونفسهم تبرد! ونحن ننبسط ونروق[2]

إنتهى المشهد(الحوار).

اتضحت الصورة الآن، صراع غير متكافئ: بين الأفندية وطفلٌ(مرين) جاء من الحلال، يحمل قِيْم مجتمعه البسيط. صراع بين قِيْم وافدة، تتمثل في: الأفندية واجهة المؤسسة الاستعمارية، التي تريد فرض نظام محدد وذلك بإقتلاع كل ما ينتمي إلى الطبيعة. وبين قِيْم راسخة تتمثل في: مرين الذي وقف متحديا هذا النظام بكل ما فيه من خير أو شر، ولكن ما هي نتيجة هذا العناد والتحدي؟ **عودة الي الحاضر:** الضو مشغول بالعزومة يراجع الأشياء التي أحضرها, أما أمين يسترجع ما حدث في ذلك اليوم "مشينا حتى المخزن يكرر لي عن الكبايات واخراج الماء والبروش والسجاجيد وكل شئ عن العزومة لا يدري بما في راسي يمتلئ بيوم المهرجان وهو بداية الذي استفزني لأن استخرج له ما كان مرين عليه ثم البقية طلعوا وتدافعوا فما بقي من مرين إلا ما فعلوه به وما خططوا له السفلة في الخفاء الشديد ولم يفصحوا بإشارة واحدة حتى نتنبه من غفلتنا الي ما يقصدون"[3]

مسرحة المقطع: المكان: السوق ، دكان الضو. الزمن: عند الزوال أو بعده بقليل.

الشخصيات: أمين والضو. الحدث: الضو منشغل بالعزومة وأمين مهموماً بـ"مرين" ويوم المؤامرة.

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوار(الاسلوب غيرالمباشر) يتمثل في: يكرر لي عن الكبايات واخراج الماء والبروش...

---

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.
[2] / نفس المرجع، ص18.
[3]/ نفس المرجع السابق الصفحة.

تتم المسرحة بإعادة صياغته ليصبح حوار مباشر ووضعه على لسان قائله "الضو". /2

تقنية(المنولوج) في بقية المقطع: لا يدري بما في راسي... حتى نتنبه من غفلتنا إلى ما يقصدون.

تتم المسرحة بحذف بعض العبارات وإضافة اخرى ليستقيم المعني المراد. ويمكن كذلك إدخال الكورس ليقوم باداء جزء من الجملة بإعتبار ان الحوار لا يخص الراوي وحده، وإنما ردة فعل جماعية.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو :خلاص لمينا الكبابي وكلمنا الخراجي وجبنا البروش... أه توا فضل شنو(يبدأ بفتح الدكان)

الراوي : (يحدث نفسه) يوم المهرجان.. السفلة...مرين.. مرين...السفلة.. السفلة.. في ذلك اليوم..

الكورس : في ذلك اليوم ما بقي من مهرجانهم إلا ما فعلوه به وما خططوا له السفلة في الخفاء الشديد ولم يفصحوا بإشارة واحدة حتى نتنبه من غفلتنا إلى ما يقصدون. إنتهى المشهد (الحوار)

عودة الي الحاضر: يقطع الضو حبل تفكير الراوي بالسؤال التالي:

الضو : أمين.. أمين هاي يا وليد! مهال توريني قالت واحدين حرقوا لمرين مع حاجي لمن نسيبي وأمه جو للدكة قعدو معاهو ذي شهرين صحي.. كلام دي؟[1]

لكن الضو لم ينتظر ردا "ودخل وتركني على الانتظار له حتى يكيل الدخن ونحمله إلى الطاحونة".

عودة إلى الماضي: المدرسة القديمة (إسترجاع ;flash bac).

ماذا فعل الحبايب: إذ احرقوا "مرين وحاجي" أوسموهما كالنعام "المحابيب طبعا أو لم يوكلونهم يفوضونهم. في ظلام منتصف الليل جاء الثلاثة تاركين الآخرين نيرانهم بعيدة في منعطفات الكيمان. دخلوا فلاقتهم أحجار الخلوة الخابية ثم اكتشفوا الصغيرين متقاربين متجادعين بميتة النوم المكدود غائبين غياب عيدان الحطب يشخران بحيوية خافتة جامدة، أمسكهم أحدهم متوقفين ورمى لهم بالفكرة. أحد الثلاثة حفر النار هب فيها حتى تلظت والآخر وقف عند ركن الكرنك يري لهم وطمأنهم والثالث جمع أعقاب سياط اللعوط لا تزال عليها من عرق يدي فكي عبد الصمد علامات التسلخ، جمعها أربعة عشر عصا لكل واحد منهما سبعة وجلسوا فدفنوها في الرمضاء وانتظروا في سواد الليل أمام اللظى المترمد تلمع عيونهم ببسمات شريرة قميئة.ظلام الليل تكثف والجمر تحرق على الرماد وحميت أعقاب

السياط حتى شموا حريق اللعوط وعندها امسكوها واحدا واحدا وذهبوا بها إليهما فأوسموهما وسم الانعام وسما بارعا[2] هذه أول خطوة من خطوات وضعهما تحت المراقبة وهي تمهيد لمؤامرة كُبرى.

مسرحة المقطع:

---

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

المكان: داخل الكرنك في المدرسة القديمة. الزمان: منتصف الليل (ظلام إلا من نيران الخلوة).
الشخصيات: مرين وحاجي ونوري ومزمل وعويدا. الحدث: احراق الصغيرين (بداية تنفيذ المؤامرة).
أُستخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار (الاسلوب المباشر) يتمثل في: المحابيب طبعا أو لم يوكلونهم يفوضونهم.

تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله (الراوي ولكن يمكن أن يقوم الكورس بذلك).

2/ تقنية الصورة السردية، تتم المسرحة بتحديد الافعال والانفعالات الواردة وتحويلها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالتمثيل (الاداء) وتنقسم إلى:

1/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: اكشفوا الصغيرين ، رمى لهم بالفكرة .

2/ إرشادات خاصة بالإيماءة مثل: تلمع عيونهم، وببسمات شريرة قمئية، وشموا حريق اللعوط.

3/ إرشادات خاصة بالإشارة، مثل: امسكهم احدهم، وحفر النار هب فيها، وجمع اعقاب السياط

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج وتنقسم إلى:

1/ إرشادات خاصة بعنصر الإضاءة مثل: في ظلام منتصف الليل ونار الخلوة الخابية.

2/ إرشادات خاصة بالحركة مثل: جاء الثلاث ودخلوا فلاقتهم أحجار نار الخلوة متوقفين...

3/ إرشادات خاصة بالاكسسوار مثل: احجار نار الخلوة. وسياط اللعوط.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الكورس : المحابيب طبعا أو لم يوكلونهم ويفوضونهم... في ظلام منتصف الليل جاء الثلاثة تاركين الآخرين نيرانهم بعيدة في منعطفات الكيمان. دخلوا فلاقتهم احجار الخلوة الخابية ثم اكشفوا.. (اضاءة خافتة...نيران حطب الخلوة.. يدخل نوري ومزمل وعويدا..يقفون..(مرين وحاجي نائمين.. يشخران) ينظرون إلى بعض.. يتهامسون.. يفحصون المكان.. نوري يذهب إلى النار يهبها.. مزمل يقف عند ركن الكرنك يراقب حتى لا يفاجئهم احد.. عويدا يجمع السياط ويدفنها في الرماد..يبتسمون ابتسامات شريرة وكريهة.. مزمل ونوري يحملان السياط من النار)

عويدا: (يقف في وسطهم يهمس لهم) تحت اضانو تختي ليهو لمن يسوي شفف كدي في نومهم ببردت شديد تقول بقول واي واي حي وتعصري ليهو نمن يبرد تب كمان تجري بيهو للنار وتجيبي آخر جديد. سبعة لدي سبعة لدي تاني كلو خلي بشاكلونا كنا بقدرو...

نوري ومزمل : (يتقدمان ويفعلان ما اتفقوا عليه ثم يختبئون سريعاً).

مرين وحاجي : (يقفزان.. حاجي يبكي بصوت مسموع.. مرين يتألم لكنه لا يبكي.. يخرجان...).

الثلاثة :(يخرجون من مخبئهم) ودي كلو اخير ليكم من ضبحان أفندي عبدالباري البقولي.

إنتهى المشهد (الحوار)

بعد الحريق القاسي الذي كاد أن يقضي على حياة الصغيرين، حضر والدّي "مرين" إلى الدكة ومكثا معه في الشفخانة حتى شفى، وقرر والده اخذه إلى البيت، إلا أن ادم محيريقا" منعه من ذلك "احرقوهما حتى قاما الغد برؤوس متورمة...حققوا للناس ما صبوا إليه ولم يتمنوه مجرد المني.. وسمع عم حسب النبي ركب حماره وساق زوجته وقدما.. شهر كامل ظلا في الشفخانة منتظرين على مرين حتى برأ.. ولم يرده عن فكرة إخراجه من الزريبة وإصطحابه معه إلى القيزان (ليته لم يقنعه) إلا شيخ محيريقا"

مسرحة المقطع:

المكان: الشفخانة. الزمن غير محدد. الشخصيات: حسب النبي (والد مرين) وشيخ ادم محيريقا.

الحدث: ادم محيريقا يقنع حسب النبي بعدم إخراج مرين من المدرسة.

استخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الحوار (الاسلوب المباشر)، يتمثل في:

أ/احرقوهما حتى قاما الغد برؤوس متورمة. ب/وحققوا للناس ما صبوا...حماره وساق زوجته

2/تقنية الحوار (الاسلوب غير المباشر) في: ولم يرده عن فكرة اخراجه من... إلا شيخ ادم محيريقا.

تتم المسرحة باعادة صياغة الجمل لتصبح حوار مباشر مع إضافة بعض الحوارت ليكتمل المعني.

يمكن إدخال الكورس ليقوم باداء خبر وصول حسب النبي وزوجته إلى الدكة.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي : أحرقوهما حتى قاما الغد برؤوس متورمة. حققو للناس ما صبوا اليه ولم يتمنوه مجرد المنى

الكورس : سمع عم حسب النبي ركب حماره وساق زوجته وقدما.. شهرا كامل ظلا في الشفخانة منتظرين على مرين حتى شفيى .

حسب النبي :(إلى محيريقا) ادم يا خي الوليد والحمد لله بقي طيب, تو ندوري نسوقي ونمشو الحلة.

ادم محيريقا : لا .. لا.. يا خوي حسب النبي..خلي الوليد يقعد يقري.. قراية دي بعدين بنفعا..

حسب النبي: لا لا.. ولا يقري .. بيقتلو لي وليدي ساكت.

ادم محيريقا : منو يا ود أُمي الولا يلاقي شين وسمح من يوم بلدو نمن يموت في دنيانا دي؟ وليد خلي يقعد يقري دي فايدة ليهوه.. دين ودنيا.. ربنا البستر ولا إنتي ولا أني ولا اهلو ولا الآخر

حسب النبي: لكن يا ادم يا اخوي..

ادم محيريقا :(مقاطعاً) لكن شنو يا حسب النبي؟ القدر وين وين يلحقاك. وكن وقع ولا بنشال..ولا شنو؟

هني موت في.. وهناك في القوز برضو في.. ولا كلامي دي ماصحي(يتواصلالنقاش)

الكورس :(صوته يطغى)هكذا نجح ادم في قناع حسب النبي ورده عن فكرة إخراج إبنه من المدرسة.

إنتهى المشهد (الحوار)

بعد الذي حدث لـ"مرين" كاد أن يتغير ويهدأ ولكن فكرة المهرجان التي بدأ يرددها افندي حاكم وعن حضور الرجل الاحمر والتحذير للتأدب معه والا سيقفل المدرسة حالت دون ذلك. إذ أصبح الجميع تحت المراقبة وان يقوموا بالتجهيزات والاستعداد للتنافس في المناشط."أكان يتأدب مرين من الشجار لو لا مدة ضعفه والاستعداد لمهرجانهم وقال أفندي حاكم مئات المرات جابيكم نصراني احمر بسمو مفتش بجي بشفيكم لازم تبقوا كويسين وتعجبو كوبيس أوبقفلي ليكم مدرستكم دي مرة واحدي"[1].

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع: تقنية الحوار(الأسلوب المباشر).

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

الراوي: أكان يتأدب مرين من الشجار لو لا مدة ضعفه والأستعداد لمهرجانهم.

حاكم : أسمعوا يا وليدات..كلامي دا كوبيس..أني كلمتكم..وتوا نكلميكم.. ولى باكر.. جابيكم نصراني أحمر بسمو مفتش.. بجي بشيفيكم لازم تبقو كوبيسين وتعجبو أو يقفلي ليكم مدرستكم دي.

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: تختتم اللوحة بالزمن الحاضر كما بدأت. يقفل الضو دكانه ويحمل أكياس الدخن ويتجه إلى أمين المنتظر، يعاتبه أمين في سره، إذ كان يظن أن الضو متلهف ومتشوق لمعرفة حماه ولكن ما يراه إستهوان" لو يعرف الضو قادما بالدخن من الداخل لو يعلم ما أعرفه عن حموه لما إستهون ذكراه حتى يوم عزومته ولسعى ورائي جريا يجهد أشد الجهد تلهفا والحاحا عليٌ ليعرف عني وعن غيري حديث يوم المهرجان على الخصوص ودقائق ما حصل عهدنا في المدرسة القديمة"[2]

مسرحة المقطع : المكان: السوق (أمام دكان الضو). الزمن: بعد الزوال (الضحى).

الحدث: أمين يعاتب الضو (في سره).

استخدم في بناء المقطع : تقنية المونولوج : يؤديه الراوي بدون أي تغيير.

تختتم اللوحة بـ الضو مهموم بالعزومة. ويوم المهرجان يجثم على صدرأمين ويُريدُ أن يجسده للضو.

---

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2] / نفس المرجع ، نفس الصفحة.

اللوحة الثانية: عبدالباري.

إنتهت اللوحة الأولى(مهال) بحديثين عالقين ويتطلع القارئ لمعرفة ما سيحدث، والحديثين هما:

1/ إستنفارالتلاميذ للتجهيز ليوم المهرجان وذلك: بإعدادهم للمشاركة في المسابقات, والاستعداد لإستقبال الرجل الأحمر (هذا يخص الماضي– المدرسة القديمة).

2/الضو وأمين يحملان الدخن إلي الطاحونة إستعداداً للعزومة (هذا يخص الزمن الحاضر - العزومة).

ركز الراوي في اللوحة الأولى على تجسيد صورة حيّة لـ"مرين" حتى يراه الضو عن قرب. أما في هذه اللوحة سيركز الراوي على أفندي عبدالباري وذلك بتعريته وفضحه أمام تلاميذه وأهالي الدكة.

تبدأ أحداث اللوحة بعودة أمين والضو من الطاحونة "رجعنا من الطاحونة وفتحنا الدكاكين، فتحناهما كأننا لم نفتح إلا لنسير عبرالسبيل آتية مرة ويأتي علّي، مابين الزوال والظهرية الأول"[1].

أمين سعيدُ في هذا اليوم؛ لأنه لم يعرف أن "مهال" التي يراها يوميا في السوق أنها أخت مرين, حبيبهم وبطلهم. لذلك لم يستطيع أن يسيطر على نفسه، وكل همه أن يصوّر للضو ما حدث في يوم المهرجان "حقيقية لا يحدث أن أيا كان من ايام الله السبعة يستطيع ان يمددك بفرحة كهذه يصطدم فيها رأسك فجأة بذخائر من حقائق كنت جهلتها أو باخرى نسيتها لذا لم أكن لاحاول السيطرة على نفسي، تركت الدكان فاتحا وعدت للمخزن جررت جوالا فارغاً افرشته وجلست في إنتظارهم. لن يحتاج الأمر مني على أي حال إلحاحه ولهفته وسأخبره بكل الذي حصل يوم المهرجان والأيام الأُخرى. فقط لو يستطيع أن يرى كما أنظر وأن يعي كما اعرف، ذلك المستحيل ذاته"[2].

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع: 1/ تقنية المونولوج ويتمثل في:

أ/حقيقة لا يحدث أن .. أو باخري نسيتها. ب/ لن يحتاج الأمر .. ذلك المستحيل ذته.

2/تقنية الصورة السردية في: لذا لم أكن... وجلست في انتظارهم.

تتم المسرحة بتحويل الأفعال إلى:

---

[1]/ نفس المرجع، ص21.

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

أ/إرشادات خاصة بالتمثيل أي تعابير الوجه، وتتمثل في: لم أكن لاحاول السيطرة علي نفسي.

ب/ إرشادات خاصة بالاخراج، وتنقسم إلى:

1/إرشادات خاصة بالإكسسوار والحركة: جررت جوالاً.

2/إرشادات خاصة بوضعية الممثل مثل: جلست في انتظارهم.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الراوي:(فرٌح لدرجة إنه لم يستطيع السيطر على نفسه) حقيقة لا يحدث أن اياً كان من أيام الله السبعة يستطيع أن يمددك بفرحة كهذه يصطدم فيها رأسك فجأة بزخائر من حقائق كنت جهلتها أو بآخر ينسيتها (يدخل دكانه.. يحضر جوال يفرشه..يجلس.. يقف.. يذهب إلى الضو.. يعود..)

لن يحتاج الأمر مني على أي حال إلحاحه ولهفته وسأخبره بكل الذي حصل يوم المهرجان والايام الاخرى. فقط لو يستطيع ان يرى كما انظر وأن يعي \كماأعرف، ذلك المستحيل ذاته.

إنتهى المشهد(الحوار)

ما يعرفه الراوي عن مرين ليس فقط ما حدث يوم المهرجان، وإنما يعرف ما جرى قبل مجئ عبدالباري، يعرف ذلك الصدام الذي وقع بينه والحكيم الأول الذي وصفه (بالفلته). هذا التمّيز أثار بعض زملائه، وبعض الأفندية, فـ"مرين" في نظرهم ليس أكثر من مشاغب، غير مؤدب، لا يستحق هذا التمّيز. كما وصفه الحكيم بنشافة الرأس أي لا يلين ولا يتراجع، والدليل على ذلك عندما أعطاه خمسة قروش إعجابا به، رفض أخذها رغم إصرار الحكيم "الحكيم القديم الأول منهم الرجل غليظ العظام أدار رأسه المكور الصغير في كفيه وصرّ عيناً حدق في فمه ودقق التلميس داخل أسنانه ثم هز رأسه، قال له: أنت عجوز لكن عمرك ماباين فيك أنت غايتو يافلته من المصايب ديل ياحاجه. لم ننسى عنه قول الحكيم لكن الآخرين حسدوه على ذلك أيضاً فالملاحظة عندهم كذلك إمتياز وشغلهم كان المحاباة. من يومها كلما لاقاه ناداه بالفلته وأعطاه مرة خمسة قروش فلما رفضها قال له ممتعضاً : ماكنت قايلك بليد كدا رأسك ناشف. نصحه أفندي حاكم أن يخليه وشأنه لكنه ظل يسميه الفلته حتى نقلوه"[1]

هذا المقطع زمنياً ، حدث في زمن سابق لكل ما حدث في اللوحة الأولى، أما على مستوى السرد فقد جاء متأخر, فالمؤلف استخدم تقنية الاسترجاع الداخلي, ليعطي مزيداً من الاضاءات عن مرين. وبذلك أعطى تبرير لكل الأفعال التي قام بها، وتمهيد للموقف الذي سيتخذه مع الرجل الاحمر.

مسرحة المقطع:

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

المكان: المدرسة القديمة. الزمن: غير محدد. الشخصيات: الحكيم القديم، افندي حاكم، مرين،تلاميذ.

الحدث: الحكيم القديم الأول يُعجب بـ"مرين" ويميّزه عن الآخرين فيثيرهم ضده.

أُستخدم في بناء المقطع:1/تقنية الوصف: البعد الجسماني لشخصيتي الحكيم القديم ومرين.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) ويتمثل في:

أ/ قال له: أنت عجوز لكن عمرك ما بين فيك أنت غايتو يا فلته من المصايب ديل يا حاجة.

ب/ (ناداه بالفتله) تتم المسرحة بحذف(ناداه ب) ووضع الجملة على لسان قائلها(الحكيم القديم).

ج/قال له ممتعضاً : ما كنت قايلك بيلد كدا رأسك ناشف.

تتم المسرحة بحذف (قال له) وتتحول كلمة(ممتعضا) إلى إرشادة خاصة بالتمثيل (تعابير الوجه).

3/ تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) مثال ذلك: نصحه أفندي حاكم أن يخليه وشأنه.

تتم المسرحة باعادة صياغته ليصبح (حوار مباشر) ثم وضعه على لسان قائله "أفندي حاكم".

4/ تقنية الصورة السردية في: أدار رأسه المكور الصغير في... التلميس داخل اسنانه ثم هز رأسه.

الأفعال الواردة تتحول إلى: أ/إرشادات خااصة بالأداء(التمثيل) وتنقسم إلى:

1/إرشادات خاصة بالايماءة: صرّعيناً ، وحدق في فمه. 2/إرشادة خاصة بالاشارة: أدار رأسه... كفيه

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الحكيم القديم :(قوي.. يمسك رأس مرين ويديره.. يصرّ عينه.. ينظر داخل فمه يدخل التلمس.. يهز رأسه) إنت عجوز لكن عمرك ما بين فيك إنت غايتو يافلته من المصايب ديل يا حاجه..

التلاميذ : (يتهامسون.. بين إستحسان واستهجان لما سمعوه من الحكيم)

الحكيم القديم : هاك الخمسة قروش دي.

مرين : (يهز رأسة ... رافضا)

الحكيم القديم : بليد.. رأسك ناشف.

حاكم : خليهو.. دا أصلو غبي .. حمار.

الحكيم القيدم : قلت ليك أمسك.. أحسن ليك.

مرين : (يهز رأسه.. رافضا).

الحكيم القيدم : فلته.. إنت غايتو فلته... (يخرج معه أفندي حاكم). إنتهى المشهد(الحوار)

في اللوحة السابقة، تعرف القارئ على جزء من شخصية عبدالباري وذلك من خلال كراهيته لـ"مرين"و"حاجي"، و ما يُريد أن يفعله بهما. في هذه اللوحة يحاول الراوي أن يقربه أكثر. يبدأ يصفه منذ أن

وطأت أقدامه المدرسة، بإنه العن مِنْ مَنْ سبقوه واثقلهم، وبحضوره كثُر أعداء مرين، والدليل على ذلك ما فعله هو وغيره بهما، إلا أن مرين تحداه، ولكنه تحدي غير متكافيء فإنهزم، ولم تكن هزيمته إلا انتصاراً ؛ لأنه ظل حيّامشتعلاً في وجدان الراوي خمسة عشرعاماً "احضروا بعده ألعنهم أسمجهم الأسمر القصير ذلك كان مسخوطا من أول يوم، صادق أفندي عبدالباري،أفندي باشري... وكثروا بعدها أوان لم نكن نحبه حقاً ولا فهمنا مقصدهم فيه فصارعهم لوحده حتي إنهزم"[1]

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة. الزمن: غير محدد. الشخصيات: الراوي.

الحدث: رسم صورة مقربه لشخصية أفندي عبدالباري.

وظف في بناء المقطع:

1/تقنية الوصف في: البعد الجسماني والنفسي لعبدالباري: أسمر، قصير، لعين.

2/تقنية الحوار(الأسلوب المباشر) في بقية المقطع. تتم المسرحة بان يقوم الكورس بأدائه.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الكورس: نصحه أفندي حاكم أن يخليه وشأنه لكنه ظل يسميه الفلته حتى نقلوه ، أحضروا بعده أسمجهم ألعنهم الأسمر القصير ذلك كان مسخوطا من أول يوم، صادق أفندي باشري... لم نكن نحبه حقا وكثروا بعدها عليه ولا فهمنا مقصدهم فيه فصارعهم لوحده حتى أنهوم.

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: سأل الضو هل ما أخبرته ُبه مهال حقيقة: بإن أفندي عبدالباري أغرى مرين بالريال. تعجب أمين عن ماقيل، فقال في سره "لا مهال تعرف ولا الضو يفهم"[2] فالحقيقة أن هناك مؤامرة خطط لها وتم تنفيذها على مرحلتين، المرحلة الاولي: الحريق. والمرحلة الثانية: رفت حاجي من المدرسة، وأغرى عبدالباري مرين بالريال, بعد ان أدرك نقطة ضعفه(عناده وحماقته) "خرج لّي الضو فجلس ضاحكا فرحاً يوم عزومته... يكرر لّي مهال قالت أن ذلك الأفتدي نفسه هو الذي غشه بالريال وأمسك عن الضو طرف الخيط لامهال تعرف ولا هو يفهم. أوسموه وحاجي بإشارة عبدالباري أقول أوسموهما كالعنز المعزوله للذبيح وبعد شهر وقد رفتوا رفيقه أغراه لهم بالريال فاوقعه"[3]

مسرحة المقطع: المكان: أمام دكان الضو وأمين. الزمن: أول الظهرية. الشخصيات: الضو وأمين.

الحدث: أمين ُيخبر الضو بالحقيقة التي لاتعرفها مهال.

---

[1]/ نفس المرجع، ص22.

[2] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

[3] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الصور السردية تتمثل في: خرج لي الضو فجلس ضاحكا فرحاً يوم عزومته.

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعالات الواردة إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالاخراج: (خرج) خاص بعنصر الحركة. أما(فجلس) خاص بوضعية الممثل.

ب/ إرشادات خاصة بالتمثيل(الاداء) وهي خاصة بتعابير الوجه مثل: ضاحكا،وفرحاً .

2/ تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) في:

أ/امرأته مهال و بالنسبة لي مرين... لكنه لايعلم. ب/وأمسك عن... لامهال تعرف ولا هو يفهم.

3/تقنية الحوار(الأسلوب المباشر) في: يكرر لي مهال قالت: أن ذلك الافندي نفسه هو الذي غشه... تتم المسرحة بحذف كلمة (يكرر لي) ثم إعادة كتابتها بلغة الشخصية.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الضو :(يخرج من دكانه .. يذهب إلى أمين في دكانه.. ضاحكا فرحاً بهذا اليوم).

أمين : (لنفسه) مهال مرين .. مرين مهال ... مهال بنشاف لي مرين ذاتو... إلا بنية متزوج.

الضو : أمين.. هاي ياخي...

أمين : آهـ

الضو : سارح وين.. أسمع.. مهال قالت لي أفندي عبدالباري غش ل"مرين بالريال.. صحي كلام دا..

أمين :(ينظر إلى الضو بابتسامة ساخرة..يحدث نفسه) لا مهال تعرف ولا هو يفهم (يلتفت إلى الضو)آهـ تعال نوريك الكلام الولا بتعرفو مهال... أفندي عبدالباري حرشا لناسو ديلاك... حبايبو... وقامو وسمو مرين مع حاجي بالنار.. ذي النعيز السايقنو للضبيحة.. آهـ بعد شهر كدي رفتو حاجي من المدرسة ولي مرين قام أفندي عبد الباري ذاتو بذاتو اغراه بالريال..

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الماضي: في يوم المهرجان وقبل بداية المنافسات، ظهر مرين في حالة يُرثى لها، فأثر المائة لقمة بدأ واضحاً، وفي هذه الظروف تشاجر مع عبدالباري "كأنه ليس مرين الأول أصبح هزيلاً وخطر في بالي إنه يتمني لو لم يتدخل شيخ ادم محيريقا. كأنه فتر وضاع حماسه فكرهنا والزريبة وأصبح غريبا في نفسه لاسيادة له عليها، وأظن به أن الأيام ستعيد حماسه ولا يخيب ظني فيه. تشاجر شجاره الكبير مع أفندي عبدالباري ذاته لكن أفندي باشري لم يتجرأ بجلده وقالوا أن أفندي حاكم منعهما عنه.أفندي

عبدالباري لا ينسى وسوف يعاقبه يقولون، متى ما عدنا للدراسة بعد مهرجانهم، الأيام تقترب وخيال الرجل الاحمر داخلنا وجن فينا الأفندي لنتمم كل الاستعدادات قبل ميعادهم"

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة. الزمن: غير محدد. الشخصيات: الراوي.

الحدث: رسم صورة لحالة مرين قبل أن يبدأ المهرجان.

استخدام في بناء المقطع: 1/تقنية المونولوج، في: كأنه ليس مرين... ظني فيه.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) ويتمثل في:

أ/ تشاجر شجاره الكبيرة مع افندي عبدالباري ذاته. تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله/راوي

ب/أفندي عبدالباري لاينسى وسوف يعاقبه يقولون متى ماعُدنا للدراسة.

تتم المسرحة بحذف كلمة (يقولون) ووضعه على لسان قائله (التلاميذ/الراوي واحد منهم).

ج/ الايام تقترب وخيال الرجل الاحمر داخلنا. تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله/الراوي.

يمكن ان يقوم الراوي والكورس بأداء هذا المقطع مع إجراء بعض التعديلات.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الكورس : (مرين يمر بكسل من امامهم... ينظرون إليه بحزن وأسى) كأنه ليس مرين الأول الذي نعرفه.. أصبح هزلاً وغريباً .. ضاع حماسه.. كأنه كرهنا وكره المدرسة.

الراوي : أظنه يتمنى لو لم يتدخل شيخ آدم محيريقا ليمنع والده من إخراجه من المدرسة.

الكورس : وفي هذه الظروف تشاجر شجاره الكبير مع أفندي عبدالباري.

الراوي : لكن.. أفندي باشري لم يتجرأ بجلده لان أفندي حاكم منعهما عنه.

الكورس : لكن.. أفندي عبدالباري لا ينسى سيعاقبه متى ماعُدنا للدراسة بعد مهرجانهم.

الراوي : الأيام تقترب وخيال الرجل الاحمر داخلنا وجن فينا الأفندي لنتمم الاستعدادات قبل الميعاد.

أنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلي الحاضر: يعيد الضو ما قاله قبل قليل بأن عبدالباري خدع مرين بالريال.(وقفه قصيرة).

عودة إلى الماضي: بدأ الراوي يصف ماجرى في يوم المهرجان أولاً : إستقبال الرجل الاحمر والمرور به على بيوت الأفندية بصحبة كبارات البلد.ثانياً : توزيعهم إلى مجموعات لتناول الغداء والاستعداد للمنافسات، إلا أن مرين وحميدة حضرا متأخرين. ومن هنا تبدأ الأحداث في التأزم إذ وجد أفندي عبدالباري فى هذا التأخير فرصة لينتقم من عدوه الذي فضحه–سيأتي مشهد الفضيحة لا حقا- مع زوجته وزملائه والتلاميذ وأهالي البلدة : "المفتش رجلهم الاحمر مر ودخل في بيت حاكم ومعه الشرتاي والحكيم

وأعمامنا نور الدين وهادو، كلهم، ومر الأفندية يوزعوننا للغداء، أكلنا ثم قمنا إلى بيت الأولاد من فوق القوز. وجدناهم لم يكملوا بعد غداءهم ومرين وحميدة حضرا للتو فوجدا أفندي عبدالباري متشلخا على الأولاد والصحان يضحك مع دليل والصافي.... بركا إلى الصحن وجر مرين صحنا آخر وملأت بسمته البيضاء عرض وجه واستدارته مرفوعاً إليهم"[1].

مسرحة المقطع:

المكان: فناء المدرسة القديمة. الزمن: الظهر. الشخصيات: الرجل الاحمر، الأفندية، كبار رجال البلدة.

الحدث: استقبال الرجل الاحمر، وبداية التأمر على مرين.

استخدم في بناء المقطع: 1/تقنية الصورة السرية. تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعالات إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالتمثيل (الاداء) وهي خاصة بتعابير الوجه مثل: يضحك، بسمته البيضاء.

ب/ إرشادات خاصة بالإخراج وهي: إرشادات خاصة بالحركة مثل: مر، دخل، حضرا.

ولكي يكتمل مشهد إستقبال الرجل الأحمر يمكن إضافة مؤثر صوتي ليعلن حضوره.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

صفارة.. تعلن وصول الرجل الاحمر.

التلاميذ : (يصطفون لإستقبال الرجل الأحمر والأفندية ورجال البلدة .. يمرون أمام التلاميذ ويتجهون إلى منازل الافندية... تُوزع التلاميذ إلى مجموعات لتناول الغداء إستعدادا للمهرجان... أفندي عبدالباري يجلس بجانبهم يضحك لهم.. وهم يبادلونه الضحك..مرين وحميدة حضرا متأخرين)

مرين : (يجر الصحن.. يبتسم).

عبدالباري:(تلمع عيناه بالخبث).

الاولاد : (ينظرون إلى الأفندي مرة .. والى مرين مرة أخرى).

ينسحب الراوي وُيسمع مرين يقولون له: يمين الليلة تأكلي جنس أكل[2]

في هذه الجملة كانت نهاية مرين، فهي المفتاح الذي إستغله أفندي عبدالباري لينفذ خطته، فهو يدرك نقطة ضعف خصمه: بأنه أحمق وعنيد "مص أفندي عبدالباري شفتيه وأستطال بالاستهزأ صوت الريح في فمه في اللحظة اشتعل واكفهر، وجه الباسم تلبد ورفع لقمته ووجه إلى الافندي ينظره بإستخفاف عجيب

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

كأنني أشير عليه ان يسكت، يوم الرجل الاحمر ومهرجانه يجب أن يتماسك والأفندي من ينصحه لي كأفندي حاكم ألا يثير قلقله مع الغشيم يوم ضيفهم"[1]

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة. الزمن: وقت الغداء(الظهرية).

الشخصيات: مرين، حميده، عبدالباري, تلاميذ. الحدث: أفندي عبدالباري يستفزّ مرين.

أُستخدم في بناء المقطع:1/تقنية الصورة السردية في: مص أفندي عبدالباري شفتيه... عليه أن يسكت.

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعالات إلى:

إرشادات خاصة بالتمثيل(الاداء) وهي تنقسم إلى:

أ/إرشادات خاصة بالإيماءة: مص شفتيه (دلالة على الاستهزأ). ينظره بإستخفاف(إستهتار)

ب/إرشادات خاصة بتعابير الوجه: أشتعل وإكفهر. ووجهه الباسم تلبد. (دلالةعلى الغضب).

ج/ إرشادات خاصة بالإشارة مثل: رفع لقمته.

2/تقنية الحوار(الاسلوب غير المباشر) في: يوم الرجل الأحمر ومهرجانه يجب ان....يوم ضيفهم).

تتم المسرحة بإعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ثم وضعه على لسان قائله(الراوي أو الكورس).

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

عبدالباري : (يمص شفتيه حتىيصدر صوتاً)

مرين : (تتحول إبتسامته إلى غضب..اللقمة في يده..ينظر إلى الأفندي بإستخفاف).

الكورس : أفندي حاكم، نصح أفندي عبدالباري في يوم الرجل الاحمر ومهرجانه يجب أن يتماسك، وأن لايثير قلقلة مع الغشيم.

في هذه اللحظة انسحب الراوي- إذ استخدم المؤلف تقنية المشهد (الحوار)- تاركا القارئ يرى ما يحدث لُيقّيم الموقف بنفسه، فكان المشهد (الحوار) التالي:

مرين : مالك بأأفندي تمص ريقك؟

عبدالباري : تأكل قدريش يعني؟ يعني صحي كدا اكال والا بس دعايات فارغة؟

مرين : ناكل قدر النقدر.. كن مية لقمة كلو .. كن نكملي كلو! كلهم ديل![2]

خلاصة الحوار، راهن أفندي عبدالباري، مرين بإنه اذا أكل المائة لقمة سيعطيه جائزة (ريال فضة) لم يمسكه أو يراه جده من قبل. وافق مرين على ذلك، وفي نيته يحقق ما لم يحققه جده.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]/ انظر بقية الحوار، نفس المرجع، ص24 ،25.

عودة إلى الحاضر:(استراحة)حمل الضو عوداً طرد به الغنم التي سببت أزعاجاً عند احتكاكها بالدكان.

عودة إلى الماضي: أمين وحيداً في الدكان، إسترجع يوم المهرجان والتعليمات التي أعطيت لهم, وعليهم بتنفيذها قبل وصول الرجل الاحمر وهي: أن هناك خمسة صافرات تضرب في أوقات محددة وفي كل صفارة عمل محدد. الصفارة الأولي: كل مجموعة تنظف المكان المخصص لها وذلك بمتابعة الأفندية، إستغل الأفندية هذا اليوم فأمروا التلاميذ بتنظيف جميع الاماكن حتي بيوتهم "ادخلونا بيوت أفندي عبدالباري وأفندي حاكم وأفندي باشري نظفنا الحيشان حتى باركت نسائهم علينا وتركناهن يعدن ترتيب عدتهن ونادونا تحت شجرة النيم الوسطى نلتقط كالحمام للحب حبيبات الصفق"[1].

مسرحة المقطع:

أُستخدم في بناء المقطع الحوار(الأسلوب المباشر) يقوم الكورس بأدائه مع أضافة ملخص المقطع السابق.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الكورس : في يوم المهرجان اعطيت لنا التعليمات وهي مع كل صافرة علينا القيام بعمل محدد وعند ضرب الصفارة الاولي..ادخلونا بيوت الافندية نظفنا الحيشان حتى باركت نسائهم علينا وتركناهن يعدن ترتيب عدتهن ونادونا تحت شجرة النيم نلتقط كالحمام للحب حبيبات الصفق.

إنتهى المشهد(الحوار)

الصفارة الثانية: قسم التلاميذ إلى مجموعتين: مجموعة مع أفندي عبيد لإحضار شجر المرخ والأخرى مع باشري لنقل القصب، واثناء البحث عن المرخ تذكر الراوي تلك الأيام التي كانوا يصطادون فيها الضبب لوجباتهم الغذائية ويطلقون عليها -الضبب-أسماء الأفندية ويضربونها بالنبال حتى الموت إنتقاما لما يلاقوه منهم, فهذا الموت الرمزي هو تنفيس لحالة الإحتقان"كان الصافي وحميدة وصالح ورباح وأظن معنا عبدالماجد، وعندنا النبل. تحت أشجار الجنوب في حر الزوال نفتش عليهم. هوي ياهوي دا هو أفندي عبيد، لمحه وتجمعنا ضرب صالح، فأخطاه ورباح أخطاه. يقولون الشخص القوي ليس بهداف. وضربت فحك الحجر الفرع العالي وهرب نازلاً . أفندي عبيد زاتوا بزاتو خوآآف دق يازول ،عاطوا، اصابه حميده ووقع على ظهره قد الحجر رأسه وشهدناه يبرد.الصافي داهو أفندي حاكم، ياهوي..ما تكتلو الناظر اوعاكم..والله نقتلو كتلا ياتو بلاهو البخرب هني دق ياوليد..مط عبد الماجد النبله طويلا وحكم تصوبيه وهبطا معاً ."[2].

مسرحية المقطع: المكان: المدرسة القديمة (الغابة). الزمن: الزوال (الطقس حار).

---

[1]/ نفس المرجع، ص.26.

[2] /نفس المرجع، ص27.

الشخصيات: الصافي عبد الماجد ، حميدة، رباح، أمين ،صالح.

الحدث: الإنتقام من الأفندية رمزياً , تعبيراً عن حالة الغبن.

استخدم في بناء المقطع: 1/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في:

أ/تحت أشجار الجنوب في حر الزوال نفتش عليهم. ب/وتجمعنا ضرب صالح، فأخطاه ورباح أخطاه. ج/وضربت فحك الحجر الفرع العالي وهرب نازلاً . د/عاطوا، اصابه حميدة. ه/مط عبد الماجد النبلة تتم المسرحة بتحويل الافعال الواردة إلى افعال عيانية مجسدة.

2/ تقنية الحوار (الاسلوب المباشر) ويتمثل في:

أ/هوي ياهوي دا هو افندي عبيد. ب/يقول الشخص القوي ليس بهداف. ج/افندي عبيد زاتو بزاتو خواف د/ دق يازول. ه/ الصافي داهو أفندي حاكم، يا هو. و/ ماتكتلوا الناظر اوعاكم.

ز/ والله نقتلوا كتلا يا توبلاهو البخرب هني دق يا وليد.

تتم المسرحة باستخراج الحوارات من السرد ووضعها على لسان قائلها.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الصافي :هوي..ياهوي داهو افندي عبيد (يجرون نحوه..يضربه صالح بالنبلة فيخطئ وكذلك رباح..

عبد الماجد: يا هوي.. أفندي عبيد زاتو بزاتو.. خواف.. دق يا زول...(صراخ.. يصيبه حميدة...)

الصافي : (يصرخ) داهو أفندي حاكم يا هوي..

صالح : ما تكتلوا الناظر أوعاكم...

حميدة : والله نقتلو كتلا ياتو بلاهو البخرب هني ..دق يا وليد (اصابه عبد الماجد.. تجمعه حوله)

إنتهى المشهد(الحوار)

يواصل الراوي في تذكر أيام الغابة, ذلك اليوم الذي انتقموا فيه من الضب(عبدالباري) بصورة تنم عن كره "وجده بابكر وتجمعنا فشب الفروع كالريح حتى القمة يقول دليل أصلو خواف ونعيل. يصرخ بابكر لا لا خلي لي أني ننزلي ليكم. مط النبلة وأصاب الفرع فوقه فانطلق قادماً ولم يتمهل مسعود جر النبلة وأطلقها لمس الحجر طرف رجله وجن به الخوف فاندفع عاليا. بابكر يقول: ياوليد كن ككيف كلو ولا منخلوك الليلة دي.. السويتي فوقي داك تعرفي دي تراعي في عنينك.. حجر سليمان أعاده إلى الفرع الام وانحبك على الساق هناك فأضعنا حجارة كثيرة. أوقفنا بابكر :خلوني نطلع ليهو والله الليلة دا يا أني يا هو.. قال له دليل لا لا يا وليد.. ترا أمنابو بيك...بكبسيك لينا فوق هناك.. ضحكنا زمناً "[1]

[1] / نفس المرجع، ص27،28.

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق. نفس المكان والزمان والشخصيات.

الحدث: مواصلة للتعبير عن حالة الغبن والاحتقان تجاه الأفندية, خاصة أفندي عبدالباري.

استخدم في بناء المقطع:

1/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في:

أ/ وجده بابكر وتجمعنا. ب/ مط النبلة وأصاب الفرع. ج/ ولم يتمهل مسعود جر النبلة واطلقها.

د/ حجر سليمان اعاده إلى الفرع الام. هـ/ مط النبلة وحكم شده ثم فكه.

تتم المسرحة بتحويله الصورة السردية إلى (مشهد صامت).

2/ تقنية الحوار داخل السرد (الأسلوب المباشر) وهي:

أ/ يقول دليل أصلو خواف ونعيل. ب/ يصرخ بابكر لا لا خلي لي ننزلي ليكم.

ج/بابكر يقول: يا وليدي كن ككيف كلو ولامنخلوك الليلة. د/ أوقفنا بابكر :خلوني نطلع ليهو.

هـ/قال له دليل لا لا يا وليد..ترا أمنابو بيك.. بكسيبك لينا فوق هناك. ز/وقلت ليهم أن يسكتوا.

تتم المسرحة بتحويل الجمل إلى حوار مباشر بعد حذف: يقول، يصرخ بابكر، بابكر يقول، أوقفنا بابكر يصبح المشهد كالآتي:

بابكر : ياهوي.. ياهوي.. ياهو أفندي عبدالباري... طلع فوق في الشجرة (تجمعوا حوله) ياهو داك.

دليل : أصلو خواف ونعيل (يريد أن يجر فيه النبلة).

بابكر : (يصرخ) لا لا خلي لي أني ننزلي ليكم (يمط النبلة..لم يصبه ..تحرك الضب إلى أعلى.) يا وليد كن ككيف كلو ولا منخلوك الليلة دي.. السويتي فوقي داك تعرفي نراعي في عينيك...

سليمان: (ضرب بالحجر فأخطأه.. عاد الضب إلى أعلى.. عدد من المحاولات ولكنها فاشلة).

بابكر : اقيفو ياهوي.. خلوني نطلع ليهو والله الليلة دا يا أني ياهو..

دليل : لا لا يا وليد.. ترا أمنابو بيك.. بكبسيك لينا فوق هناك (يضحك الجميع...)

أمين : (حاول مرتين.. أصابه في الثالثة.. تجمعوا حوله... ضربوه بتشفي.. بتلذذ.. بانتقام..) هوي يلاكم نرجع المدرسة الصفارة الرابعة ضربت..

إنتهى المشهد(الحوار)

يمكن دمج هذا المشهد مع المشهد السابق؛ لأن الفكرة واحدة وهي التعبير عن حالة الغبن.

عودة إلى الحاضر(إستراحة): ينتبه أمين بأنه ترك الدكان فاتحا، يثق في أهله كما يقول، ولكن الغرباء لا يعرف عنهم شيئاً "أقول لهم بالله نسيت الدكان لو دخل واحد من المارين (أهلنا الأمناء هؤلاء والأغراب من يدري) لأخذ ما وسعت مواعينه وخرج دون أن أعيه..لابد وأن يشغلك حينا شيئاً ما خاصة وأن صدمتك حقائق كمفاجأة اليوم. مثل أن تجد أغرب من عايشته في المدرسة القديمة وذهب، تجده فتاة كنت تعرفها أصبحت عروس صديقك ولا يخبرك المغفل."[1]

مسرحة المقطع: المكان: السوق(دكان الضو وأمين). الزمن: أول الظهرية.

الشخصيات: الراوي/ أمين. الحدث: معرفة مهال تشل تفكير أمين.

استخدم في بناء هذا المقطع:

1/الحوار(الأسلوب المباشر) ويتمثل في: أقول لهم بالله نسيت الدكان لو دخل واحد من المارين.

تتم المسرحة بحذف كلمة أقول ثم إعادة صياغة الجملة ووضعها على لسان قائلها.

2/ تقنية الحوار الداخلي (المونولج) في: لابد وأن يشغلك.. ولا يخبرك المغفل..

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

أمين : الضو.. كدي انتظر.. نسيت الدكان فاتح..أهلنا ما منهم خوف.. إلا المشكلة في الغرباء.. واحد يغفلنا يدخل يشيل الدايرو..(إلى نفسه) لابد وأن يشغلك حيناً شيئا ما خاصة وأن صدمتك حقائق كمفاجأة اليوم... مثل أن تجد أغرب من عايشته في المدرسة القديمة وذهب، تجده فتاة كنت تعرفها أصبحت عروس صديقك ولا يخبرك المغفل..

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الماضي: المدرسة القديمة. قبل الصفارة الرابعة عادت المجموعتين من الغابة.

عودة إلى الحاضر: بدأ الضو يهتم بـ"مرين" إذ سأل عن سبب العداوة بينه وأفندي عبدالباري "وياخي .. قول لي كدي هو أفنديكم دي مالو عداوتو معاهو؟ من الأول كدي كان شنو"[2].

يجيبه أمين قائلا: ليس للعداوة سببا، ولكن زوجة الأفندي فقدت أنوثتها "يريدني أن أعود إلى البداية في فراغ أشرح له لا يعلم حتى الآن يتخيل أن هناك مركزا ما على أساسه قام كل الحاصل. كأنه بناء الزنك تضع الأحجار وتثبت الصخور ثم تحفر للعمدان مواضع وتجمع رؤوسها بالروابط وتدق عليها

---

[1]/ نفس المرجع، ص28.

[2]/ نفس المرجع، ص 31.

الألواح ويتم لا يعرف أن البداية ما عادت بداية ولم تعد حتى أخباراً في الماضي، ببساطة امرأته اكرر ولا يدري بذاتها فقدت أنوثتها وصغرت تلفلفت..."[1]

مسرحة المقطع: المكان: السوق (دكان الضو وأمين). الزمان: أول الظهرية.

الشخصيات: أمين والضو. الحدث: الضو بدأ يهتم بمعرفة مرين.

استخدم في بناء المقطع:تقنية الحوار الداخلي(مونولوج)تتم المسرحة بأن يقوم الراوي والكورس بالأداء

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو : وياخي .. قول لي كدي هو أفنديكم دي مالو عداوتو معاهو؟ من الأول كدي كان شنو؟

الراوي : (يحدث نفسه) يريدني أن أعود إلى البداية في فراغ اشرح له...

الكورس : لا يعلم حتى الآن يتخيل أن هناك مركزا ما على أساسه قام كل الحاصل...

الراوي : كأنه بناء الزنك تضع الأحجار وتثبت الصخور ثم تحفر للعمدان مواضع وتجمع رؤوسها بالروابط وتدق عليها الألواح ويتم...

الكورس : لا يعرف أن البداية ما عادت بداية ولم تعد حتى أخباراً في الماضي...

الراوي : ببساطة امرأته اكرر ولا يدري بذاتها فقدت أنوثتها ...

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: وقفة قصيرة (استراحة) الضو مهتم بالتجهيز للعزومة، وهما في الطريق يستأذن من أمين "كدي اقيف يا وليد نمشي نكوسي ليهم قرفة وهبهان"[2].

عودة إلى الماضي**:** أمين، يسترجع ذلك اليوم الذي جُعل فيه عبدالباري أُضحوكة، والسبب أن زوجته نادت مرين لامر ما "من بابها نادته وأصرَّت تناديه وبتكاسل متمنعاً لكنه يصل إليها على كل حال، هي ليست أفندي عبدالباري.. أشارت له وتكلمت منحنية عليه تمسح أكتافه بالحنين والرجاء الملح كأنها ستبرك أمامه رافعة يديها بالطلب عند قدميه تضعهما على رأسها كأنه ملك الملوك..كأن العصر كله سيمضي وهي لا تزال تتمسح به راجية وشاكية عند الباب..كأنها من خوف لهفتها لن تنفك عنه أبداً باقية على الشكوى غير قابلة بتحركه بعيداً ساعياً في مرضاتها يحاول لو يشبع سعار أهواها التافهه"[3].

مسرحة المقطع:

المكان : ما بين كرانك(قطاطي) التلاميذ وأمام بيت أفندي عبدالباري. الزمان: عند العشاء.

---

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع، ص32.

[3] /نفس المرجع، ص32 ،33.

الشخصيات: مرين وزوجة عبدالباري. الحدث: زوجة الأفندي تطلب من مرين أن يقضي لها أمراً .

استخدم في بناء المقطع: 1/تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) في: من بابها نادته وأصرت تناديه.

تتم المسرحة بإعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ومن ثم وضعه على لسان قائله (زوجة الأفندي).

2/ تقنية الصورة السردية ومثال ذلك في:

أ/ ويتكاسل متمنعا لكنه يصل إليها على كل حال. ب/ وتكلمت منحنية...ملك الملوك...

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعالات إلى: إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وتنقسم بدورها إلى:

أ/إرشادات خاصة بالإشارة مثل: أشارت له، منحية عليه، رافعة يديها، تضعهما على رأسها.

ب/إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: لهفتها.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

زوجة : (تقف عند بابها) مرين.. هوي ...مرين.. مرين...

مرين : (يلتفت إليها.. لا يرد)

زوجة : هوي يا مرين.. عليك الله والنبي تجي.. حلفتك باسم الله كن تجي..

مرين : (يقف .. يتردد..)

زوجة : قسمتك بالنبي.. (تشير بيديها)

مرين : (يتردد ... ولكنه يصل إليها)

الكورس : هي ليست أفندي عبدالباري على كل حال...

الزوجة : (تتكلم معه... تنحني عليه... تمسح أكتافه بحنية وبرجاء.... تبرك عند قدميه... ترفع يديها بالطلب.. تضع يديها على رأسها.. تمسك يديه.. تترجاه.. تجره إليها..)

الكورس : كأن العصر كله سيمضى وهي لا تزال تتمسح به راجية وشاكية عند الباب..... كأنها من خوف لهفتها لن تنفك عنه أبداً باقية على الشكوى غير قابلة بتحركه بعيداً ساعياً في مرضاتها يحاول مرضاتها يحاول لو يشبع سعار أهواها التافهة.

إنتهى المشهد (الحوار)

يواصل الراوي رصد ما يدور بين مرين وزوجة الأفندي، إذ أحضر لها ما أرادت، ولكن هل هذا كل ما فعله؟ ذُكرت عبارات تُشير إلى أن هناك شيئاً ما تم في الخفاء "لف على الزريبة وحام ظهر البيوت وانطلق إلى الوادي مع المغرب لا ندري متى عاد.. عاد لها بما تمنته ووقعت عليه تشكره وتحمد له كأنها تقبل قدميه تضعهما على رأسها ملك الملوك ملكها ملك أفندي عبدالباري رأجلها الذي لم يفلح.

أفندي عبدالباري ما كان يهمها ساعتئذ وهو لن يخشاه في منزله يؤدى لعدوه اللدود على السيئة الحسنة

الصعبة التافهة لتلك التي يقدرها من فرط غرابته يصاحبها رغما، زوجة خصمه المتختل عليه"[1]

مسرحة المقطع:

الراوي في المقطعين السابقين، مراقب/كاميرا, قام بالمتابعة والتسجيل، إذ انتقلت الكاميرا إلى خمسة أماكن.

عند المسرحة يمكن أن يقوم الكورس بالأداء, واصفاً تلك المناطق.

أمين وعبدالماجد كانا متابعين لحركة مرين ، ويدان معرفة ما جرى، لكنه رفض الافصاح, بحجة أنه سر صاحبته "سأله عبدالماجد حتى جف حلقه ولم يزد على ضحكاته الرقراقة تطفح بالانزاهال تتشكل دفعات الضحك من حلقه حبوراً ويحرقني وعبدالماجد الشوق لمعرفته ثم لا يفصح ويتمدد على ظهره تترقرق بلا انتهاء إنفجاراته بالسرور الخبيث وصمت وحدق فينا بعينين كحدقات الثعبان"[2]

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة (قطاطي). الزمان: بعد العصر. الشخصيات: مرين، عبدالماجد، أمين، الزوجة.

الحدث: مرين يرفض الافصاح عن ما حدث بينه وزوجة الأفندي.

استخدم في بناء المقطع: 1/ تقنية الحوار(الأسلوب غير المباشر) في: سأله عبد الماجد حتى جف حلقه.

لم يفصح الراوي عن السؤال ولكن يمكن مسرحته بإرتجال حوار يعبر عن معنى السؤال.

2/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في: أ/ ولم يزد على ضحكاته الرقراقة. ب/ تشكل دفعات الضحك من حلقه.. . ج/ وحدق فينا. د/ ويحرقني... الشوق. هـ/ ويتمدد على ظهره. و/بالسرور الخبيث.

تتم المسرحة بتحويلها إلى:

1/إرشادات خاصة بالإخراج: فالفعل(يتمدد) يتحول إلى فعل عياني، خاص بوضعية الجسد.

2/إرشادات خاصة بالتمثيل (بتعابير الوجه): ضحكاته، يحرقني الشوق، صبورا، بالسرور الخبيث.

ولكي تكتمل صورة المشهد يمكن إضافة بعض الحوارات.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

مرين : (يدخل ... ينظر إليهما ... يبتسم).

أمين وعبدالماجد: (يتحركان تجاهه) جيت جيد.

مرين : يجود حالكم (يضحك .. تعلو ضحكاته.. شعور بالسعادة).

---

[1]/ نفس المرجع، ص 33.

[2] نفس المرجع، ص: 33.

عبدالماجد: آهـ ... حصل شنو؟

مرين : (يضحك .. لا يرد ... ينبطح على الأرض .. تتواصل ضحكاته) ولا حاجة...

عبدالماجد: عليك الله والنبي يا مرين كن ما وريتنا... ولا نوري زول كدي.. سرك في بير.

مرين : (تتواصل ضحكاته...) هاي ياخي ما تجنني.. نقول ليك شغل واحد حصل كدي مافي.

أمين : طيب نادتك لشنو؟

عبدالماجد: زمن دا كلو معاهو.. تسوي شنو؟ قاعد ساكت كدي؟

مرين : (يضحك بصوت عال)ما بوريكم.. ما بوريكم والله.. دا سر صاحبتي.. نسوان المداين أمي قالت مجانين.. صحي والله .. لكن دا سر صحابتي ما بوريكم ما بوريكم والله كن تكتلوني.

لكن كتمان السر لم يستمر طويلاً، فحافظ السر – مرين - أفتضح أمره، إذا جاء عويدا - أحد أحباء أفندي عبدالباري - يبحث عنه "المحتال عندما أراد المولى أن ينفضح سرهما.. عويدا قدم جارياً في العشاء الأول ينادي في التجمعات: مرين مرين أفندي عبد الباري قال دايرك طوالي في بيتو"[1].

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الصورة السردية، تتمثل في: عويدا قدم جارياً في العشاء الأول ينادي.

تتم المسرحة بتحويل الفعل: (قدم) إلى: إرشادات خاصة بالإخراج (إرشادة خاصة بعنصر الحركة).

2/ تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) في: ينادي في التجمعات: مرين أفندي عبدالباري قال دايرك..

تتم المسرحة بحذف عبارة (ينادي في التجمعات) ووضع الجملة على لسان قائلها (عويدا).

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

عويدا: (ينادي من بعيد) مرين.. مرين (يدخل) مرين...

مرين: هوي مجنون دا مالك.

عويدا: أفندي عبدالباري قال دايرك طوالي في بيتو.

أمين وعبد الماجد: (ينظران إلي بعضهما.. ينظران إلى مرين).إنتهى المشهد(الحوار)

خرج عويدا ومرين، أمين وعبدالماجد تابعانهما إلى أن وصلا بيت الأفندي، تصنتا لما يدور "قام ودخل في السواد وأصغنا السمع.. نبعت من البعيد عندهم جعجعة وزادت، عندها أنسرقنا أنا وعبدالماجد جرينا من بوابة الزريبة الجنوبية ودرنا حول الشوك إلى خلف داره فوقع لنا كل الشيء كانا يصرخان سوياً

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

يظنهما من لا يعرفهما ندين أخوين أختلفاء بسطوة واحدة ترتفع نبراتهما وتنزل ويتقطع نزاعهما بغضبات المرأة وهياجها فيه أفندي عبدالباري الذي تخشاه أقول لعبدالماجد أخذت عوداً وخبطت عليه يتحرز عنها خلف مرين واقعاً منبطحاً يشب عنها الحوش يطير تطارده داخل الحوش يتحاشاها بيديه لو استطاع الصريخ لصرخ حتى نفر المجتمعون إليه والأفندية فينقذوه، نستمع".

مسرحة المقطع: (مواصلة للمقاطع السابقة).

المكان: المدرسة القديمة (منزل عبدالباري). الزمان: وقت العشاء الأول.

الشخصيات: عبدالباري ، زوجة عبد الباري، أمين، عبد الماجد، مرين.

الحدث: فضح أفندي عبدالباري أمام تلاميذه وزملاءه والأهالي .

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الرؤية من الخارج: الراوي مراقب/ كاميرا إذا غير مسموح له بالحضور لذلك أسترق النظر ونقل المشهد بشكل عام دون تفاصيل. ثم أنسحب وترك القارئ يتابع الشجار. تقنية المشهد (الحوار).

2/ تقنية الصورة السردية فجميع الأفعال الواردة يتم تحويلها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالإخراج وهي:

1/إرشادات خاصة بعنصر الحركة مثل: قام، دخل، أنسرقنا، جرينا، تطارده.

2/إرشادات خاصة بوضعية الممثل: يتحرز، واقعا، منبطحناً، يشب، يطير.

ب/إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) إذ تنقسم إلي: 1/إرشادات خاصة بالإشارة : أصغنا.

2/إرشادات خاصة بتعابير الوجه: يصرخان، غضبات، هياجه .

يصبح المشهد المُسرح كالآتي: خرج

مرين مع عويدا، ومن وراءهما أمين وعبد الماجد دون أن يحسا بهما. ترتفع الأصوات داخل منزل عبدالباري.. هياج.. صراخ.. أمين وعبدالماجد يختبأن..يظهر عبدالباري وزوجته الغاضبة تحمل عوداً تضربه.. يتحاشاها.. تلحقه.. يقع.. ينهض.. تطارده.. يدخل مرين.. يختبئ الأفندي..

الزوجة : أكلا يا مرين أكلو كلو .. محمر من الصاج شالا أكلا.

عبدالباري: ياولية؟

الزوجة : قال أفندي ياوسخ يا جعان كراعو ما خلالي يا مرين.

عبدالباري : يا مره ما تسكتي! أمرق يا ولد؟! قلت ليك تمرق يا ولد! الناداك منو؟!.

ويستمر الشجار، خلاصته أن الزوجة أصرت على بقاء مرين وطلبت من زوجها أن يترجاه ويطيب خاطره حتى يُحضر لها ما أكله، إلا ان الأفندي يرى في ما تطلبه يزيد من أحتقاره وإذلاله أمام عدوه، إلا أن مرين إلتزم بأن يحضر لها ما تريد, شرطاً أن لا يأتي ويأكله. إزداد حقد عبدالباري على مرين لأنه فضحه أمام زملائه وتلاميذه, وأنه أصبح مقرب إلى زوجته, يحقق لها رغباتها. خرج مرين من بيت الأفندي والشجار مُستمر، وبوصوله إلى الكرانك تجمع حوله التلاميذ، وجاء الأهالي، وبدأ يحكي لهم، ضحكوا إعجاباً بـ"مرين" وشماتة في أفندي عبدالباري "يتصايحون بالإنشراح لـ"مرين" والشماته فيه، في بيته لا يزال يجادل المرأة الهائجة.. والذين عاشوا على المحاباه أنسرقوا جرياً إلى الأفندية في بيت الناظر أخبروهم بما يفعله مرين فنفروا مارقين إلى الفسحة.. يأكل أفندي عبد الباري القنفذ من صاج الوحم وزوجته تكلف صاحبها يتعب لها إلى الوادي مع المغربية يصيده لها وتفتر بالحمل والطبيخ ثم ينسرق إلى صحافها يأكله حتى العظام إلا تزعل، العيفة النجس ناس المداين تخيل يأكلون القنافز، لو قلنا هذه للوحم يقولون الوحم يأكل الفحم وهو.. أو يتوحم أفندي عبدالباري يحمل في أمعائه القنافز أم التمباك أم يا... يتصايحون عالياً، صرخ فيهم أفندي باشري فسكت بعضهم ولم يسكتوا..."[1].

مسرحة المقطع: (مواصلة للمقطع السابق).

المكان: المدرسة القديمة(أمام الكرانك). الزمان: بعد العشاء. الحدث: فضح أفندي عبدالباري.

الشخصيات: مرين، مجموعة من التلاميذ، مجموعة من الأهالي (رجل1، رجل2، رجل3).

استخدام في بناء المقطع:

1/تقنية الصورة السردية تتمثل في: من تجمع إلى أخر... يتصايحون بإنشراح لمرين والشماته فيه.

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والإنفعالات الواردة إلى:

أ/إرشادات خاصة بالإخراج وهي تنقسم إلى:

1/إرشادات خاصة بعنصر الحركة مثل :أ/من تجمع إلي أخر. ب/ويتحرك إلى تجمع أخر.

2/إرشادات خاصة بوضعية الممثل مثل: لم يجلس، ينطوطون ، يقعون على ظهورهم يترفسون.

ب/ إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) وتنقسم إلى :

1/ إرشادات خاصة بالايماءة مثل: لم يحني رأسه. 2/إرشادات خاصة بالإشارة مثل: يترفسون.

3/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: فينفجرون (ضاحكين) .

2/ تقنية الحوار(الأسلوب المباشر) في: في بيته لا يزال يجادل المرأة... فنفروا مارقين إلي الفسحة..

---

[1] / نفس المرجع، ص36.

تتم الفمسرحة بوضعه على لسان قائله (الراوي) ولكن يمكن أن يقوم الكورس بأدائه.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

يدخل مرين يتجمع حوله التلاميذ يحكي لهم.. يضحكون.. حتى يقعون على الأرض. يشمتون...

الكورس : ترك الأهالي النوم وجروا قادمين أصبحوا جميعهم وسط الفسحة يتصايحون بالإنشراح لمرين والشماته فيه.. في بيته لا يزال يجادل المرأة الهائجة.

مرين : (يحكي لمجموعة من الأهالي .. يضحكون.. والي مجموعة أخرى .. يعلقون على ذلك..)

رجل1 : أكل قنفز من الصاج ؟ العايب.

رجل2 : مرين يتعب يجيبي.. وهي بي حملو داك يسوي.

رجل3 : وهو.. بشيش يندسا يأكلي كلو...

رجل1 : العيفة

رجل2 : النجس.

رجل3 : ناس المداين عايبين.

الكورس : والذين عاشوا على المحاباه أنسرقوا جريا إلى الأفندية أخبروهم بما يفعل مرين

رجل1 : أكال التمباك

رجل2 : الوسخ.

رجل1 : ظنيتوا وحمان (يضحكون ... يدخل أفندي حاكم وأفندي باشري).

حاكم : اسكتو خلاص... أمشوا علي بيوتكم يلا أمشوا نوموا...

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلي المحاضرة:

الضو يُريد أن يعرف أكثر عن مرين ولكنه مشغول بالعزومة، وأمين يريده أن يراه كما يراه هو، وليس ذلك فحسب بل يُريد أن يجسده للذين لم يروه أو يسمعوا عنه "يريدني أن أجعله يعرف وهو بهذا الإنشغال، هم يوم عزومته أكبر أعياده لا يرى مرين كما أراه ولا المدرسة القديمة ولا يوم المهرجان مهما فعلت معه ولكنني سأعيده ولو لوحدي أعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك كلهم ولهؤلاء"[1]

مسرحه المقطع:

المكان: منزل الضو. الزمان: أول الظهيرة. الشخصيات: أمين والضو.

[1] / نفس المرجع، ص37.

الحدث: أمين يعاتب الضو لإنشغاله بالعزومة وعدم إهتمامه بمعرفة مرين.

أستخدم في بناء المقطع: 1/تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) يتمثل في: أخبرته.

لم يفصح الراوي عن الخبر. إذ أستخدم تقنية الخلاصة، لذلك فالمسرحة تتم بإعادة كتابة الخبر.

2/ تقنية الحوار (الأسلوب الغير المباشر) في: وقال شيئا عن العزومة والرجال وأنصرف.

تتم المسرحة بإعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ووضعه على لسان قائله (الضو).

3/ تقنية المونولوح الذي يبدأ من: يريدني أن أجعله... إلي أولائك كلهم ولهؤلاء.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

الضو : اه يا أمين.. قلت لي أفندي عبدالباري.. مرتو بشتنا قدام مرين...

أمين : مرين يحجز..إلا مرتو يضرب.. هاي زولك بشتنو... روحوا تقول ينسل.. فضيحة مسكا..

صوت: (من داخل البيت) الضو .. الضو ..

الضو : يا أخي من أذنك نشيفي دايرين شنو..

أمين : (مع نفسه) يريدني أن أجعله يعرف وهو بهذا الإنشغال، هذا اليوم أكبر أيام أعياده ولا يرى مرين كما أراه ولا المدرسة القديمة ولا يوم المهرجان مهما فعلت معه لكنني سأعيده ولو لوحدي أعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك ولهؤلاء .. . إنتهى المشهد (الحوار)

عودة إلى الماضي:

رنت الصفارة الرابعة. أكتملت التجهيزات تم إحضار الماء والكراسي، أدوات المنافسة, تخطيط الميدان والأفندية في كامل الجاهزية لإستقبال الرجل الأحمر. هذه الصورة تكمل ما جاء في اللوحة الأولي.

رنت الصفارة الخامسة. حضر الرجل الأحمر في الزمان المحدد وتم الإستقبال.

عودة إلى الحاضر: يدخل الضو, يعتذر عن التأخير، يسأل عن مرين وماذا فعل به عبدالباري.

الضو: أمين نعلو ما أتأخرت عليك لاقينا عمك هادو مسكاني ليك..قلت لي زي قول مهال أفنديكم داهو السوا كلوا ؟ هدو لعبو بعيال ناس[1]

عودة إلى الماضي: في يوم المهرجان خُدع مرين بالريال، فبعد المهزلة التي تلقاها عبدالباري وذاع خبره ,أشتعل حقده على مرين، أستغل نقطة ضعف المسكين فإستثاره ، فتحده المسكين, ولكنه لايدري بأنه تحداه فيما يضره "لعبوا به أفندي عبد الباري لعب لعبته السافل بعد أن أتسخ وتلطخ حتى ناس الحلة جميعاً ضحكوا عليه وجهه المسود المربوط زاد سواداً وتعقد وكبر حقده، فلمع عقله بالحيل، أستحضر الريال

[1] / نفس المرجع، ص38.

ولمس ضعف المسكين تماماً تحداه فيما يضره .حاولنا إمساكه فنفض العصيدة في وجه أبكر وخدش جبهة حسين حتى بكى، ألتهبت عيناه الجميلتان وما قطع تعداده والتقامه والصافي الأداة البليدة يحسب لعبدالباري لو يعلم ما يساعده عليه..تركناهما وأخبرونا في الميدان أنه أتهمن"[1]

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة القطاطي. الزمان: وقت الغداء (الظهرية) الشخصيات: مرين، الصافي.

الحدث: مرين يأكل المية لقمة ويتحدي بذلك عبدالباري فيما يضره.

أستخدم في بناء المقطع: 1/تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) في: لعبو به.. تحداه فيما يضره.

تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله (الراوي ويمكن أن يقوم الكورس بذلك).

2/ تقنية الصورة السردية في بقية المقطع الذي يبدأ. مسرحته تتم بتحويل الأفعال والإنفعالات إلى:

إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) وتنقسم إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالإشارة مثل: أمساكه، نفض.

ب/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: خدش ، بكى.

ج/ إرشادات خاصة: بالإيماءة مثل: ألتهبت عيناه.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

الكورس : أفندي عبدالباري لعب لعبته السافل بعد أن أتسخ وتلطخ حتى ناس الحلة جميعاً ضحكواعليه، ووجهه المسود المربوط زاد سواداً وتعقد وكبر حقده، فلمع عقله بالحيل أستحضر الريال ولمس ضعف المسكين تماماً تحداه فيما يضره.

مرين : أسكتوا هوي .. أحسبوا .. خمستاشر –ستاشر.

أمين : (يمسك يد مرين) هوي يا مرين والله تنطق.

مرين : (ينفض يده في وجه أبكر..يخدش آخر..عيناه تحمران..) هوي دا ما تحسب تعاين شنو .

الصافي: سبعتشار ثمنتاشر... (يخرج الجميع عدا مرين والصافي).

إنتهى المشهد(الحوار)

أتم مرين المائة لقمة وذهب مع الصافي إلى عبدالباري "قالها له الصافي والأولاد يضحكون بسرور مرين وشماتته كأن شماتتهم تلك تجلجل له في رأسه بشماته القنفذ ولا تزال عيناه المبهوتتين لا تغادران الوجه الصغير الهازل."[2]

---

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2] /نفس المرجع، نفس الصفحة.

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة (مكتب أفندي عبد الباري) الزمن: الظهر.

الشخصيات: مرين، أفندي عبد الباري، أفندي بن توب، الصافي، بعض التلاميذ.

الحدث: مرين يفوز بالجائزة "الريال".

استخدم في بناء المقطع: تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) ويتمثل في: قالها له الصافي.

تتم المسرحة بإعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ووضعه على لسان قائلها (الصافي).

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

أفندي عبد الباري وأفندي بن توب.. في المكتب.. يدخل الصافي ومرين وعدد من التلاميذ.

مرين : (يبتسم)

الأولاد : (يضحكون فرحا لمرين.. وشماتة في عبد الباري)

الصافي : (إلى عبد الباري) تمه يا أفندي.

عبدالباري: (مندهشا) المية؟

مرين : داكو يا أفندي طلقي مرتك كن راجل! أنا راجل وألا لا اكلتهم مية!

عبدالباري: مغفل[1].

فاز مرين بالريال ولكنه خسر حياته، نتيجة حماقته وعناده.

عبدالباري: (يخرج من حافظته الريال... يقلبه في يده... بسخرية) اتفضل يا شاطر.

مرين : (يتجه خارجا..يعود.. ينظر إلى أفندي عبدالباري) شكراً يا أفندي..نختي نمن جدي يشيفي.. نقول كلامك داك ويعرفي الانا سويتا.. كلكم شاهدين وإلا لا يا جماعة؟[2] (يخرج)

استنكر أفندي بن توب ما فعله عبد الباري ولكنه لم يفعل شيء.

---

[1] / نفس المرجع، ص: 39.

[2] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

اللوحة الثالثة: نور الدين.

بدأت أحداث اللوحة السابقة بفتح الدكاكين، أما أحداث هذه اللوحة تبدأ بقفل الدكاكين، ويتجهان - أمين والضو-إلى منزل عم نور الدين, ليأخذا الباب الجديد وتركيبه قبل قدوم المعازيم. وأثناء سيرهما إسترجع الراوي/أمين أيام المدرسة القديمة وتذكر هذه المرة عابدين الصديق الحميم لـ"مرين" الذي أحس بما يدور في الخفاء من مؤامرة. لم يكن تذكر عابدين مجرد ذكرى عابرة وإنما لسببين:

1/تحسر وندم على موقفهم السلبي من مرين، إذ لم يدركوا حجم المؤامرة كما أدركها (عابدين).

2/ لم يُرِح "مرين" صديقه الحميم "عابدين" عندما سمع بقصة وليم تل.

"اقفلناهما أول الظهرية وطلعنا.. فتنا امتداد الشفخانة وتردد على بالي عابدين فأصبحت ابتسم واضحك خافتا ابتسم، لوكنا نصفنا فقط تعب في مرين مثل تعب عابدين لربما، يلمس الضو كتفي ويضحك بأننا عائدون إليها لو أصدق من جديد بأنها ذاتها شقيقة مرين حقنا ثم لا اجاريه. ابتسم واضحك خافتا لعابدين كم اتعبه كم وقف له ابن المسكين وليم تل. لايسألني لكنني اضحك واقهقه فلا أملك إلا أحدثه"[1]

مسرحة المقطع: المكان: الشارع. الزمان: قبل الظهرية. الشخصيات: أمين والضو.

الحدث: تحسر الراوي/أمين وندم لعدم إدراكه حجم المؤامرة.

استخدم في بناء المقطع: 1/تقنية الصورة السردية وتتمثل في الآتي:

أ/اقفلناهما أول الظهرية وطلعنا جنوبا. ب/ يلمس الضو كتفي ويضحك. ج/ابتسم واضحك خافتا

تتم المسرحة بتحويل الأفعال والانفعالات الواردة إلى:

1/ ارشادات خاصة بالاخراج: وهي إرشادة خاصة بعنصر الحركة مثل: وطلعنا جنوبا.

2/ ارشادات خاصة بالأداء (التمثيل) وتنقسم إلى:

أ/إرشادات خاصة بتعابير الوجه: أضحك خافتا. ب/إرشادات خاصة بالايماءة: ابتسم.

ج/إرشادات خاصة بالاشارة مثل: يلمس كتفي.

2/ تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) في: أ/ وتردد على بالي عابدين... مثل تعب عابدين لربما.

ب/كم اتعبه كم وقف له ابن المسكين...فلا أملك إلا أحدثه.

3/تقنية الحوار (الأسلوب غيرالمباشر) في: بأننا عائدون إليها لو أصدق... بأنها ذاتها شقيقة مرين.

تتم المسرحة باعادة كتابته ليصبح حوار مباشر ثم وضعه على لسان قائله/الضو.

---

[1]/ نفس المرجع، ص41.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الضو وأمين يقفلان الدكاكين ويتجهان إلى بيت عم نور الدين

الراوي : (لوحده..يبتسم..)عابدين..عابدين لوكنا نصفنا فقط تعب في مرين مثل تعب عابدين لربما...

الضو : (يمسك كتف أمين..يضحك) اخي تو دي راجعين تشيفي حماتك..والله صحي..هي ذاتها اخت مرين حقكم في المدرسة.. وقبال نمشو البيت خلي نمشو نشيفي ابا نور الدين كن صلحا الباب

الراوي : (بارحاً ..يبتسم) عابدين.. وليم تل..(يضحك) كم اتعبه كم وقف له ابن المسكين.. وليم تل..

الضو : أمين ... هاي أمين.. وليم تل داشنو؟

إنتهى المشهد (الحوار)

السؤال الذي طرحه الضو، أسعد أمين؛ لأن هذا يعني أنه بدأ يهتم بـ"مرين". وبدأ يحكي له عن "وليم تل" تلك القصة التي حكاها لهم أفندي بن توب. ملخصها، إنها تدور في بلاد الثلوج بين صياد مسكين ماهر، وبين ملك ظالم، وقع الصياد في حباله فأدخله في إمتحان عسير، إذ قبض على إبنه، ووضع على رأسه تفاحة، وعلى الآب إصطيادها. نجح الأب في إنقاذ إبنه, لذلك أُعجب به مرين؛ لأنه يرى في الصياد أنه نصير للضعفاء, ومنذ ذلك اليوم لم يرى "مرين" أحدا إلا وقام بتمثيلها "بدأ يهتم ولربما بدأ يرى ولربما بدأ يعرف لكم شجعني لو يحاول. خطوة خطوة سنصل من وليم تل إلى لعبة المفتش.. للضو أحكي وابتسم، أقصها عليه، كما قصها علينا أفندي بن توب في بلاد البرد حيث يقولون يتحول الماء ثلجا ذلك الصياد المسكين والملك الغاشم يصر على إمتحانه يتمسك بتعريضه من أهوال إلى أهوال ثم قال قبضوا ابنه... ولم يرح مرين أحدا منذ قصها علينا أفندي بن توب مثلوها مرين وعويدا وحميدة في الفصل. أحضر مرين عودا واضطر لتصويبه بيده فصارت حربه بدلا وما صبر عويدا سماه مرين جبانا..هبط متحاشيا المقذوف والعود لم يلمس أوراق أفندي بن توب على رأس عويدا"[1]

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة (في احدى الفصول)الزمان: غير محدد.

الشخصيات: أمين وأفندي بن توب. الحدث: مرين يُعجب بوليم تل (نصير المظاليم).

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوارالداخلي(مونولوج): بدأ يهتم ولربما...كما قصها علينا إبن توب.

2/ تقنية الحكي داخل حكي ويتمثل في الآتي: في بلاد البرد حيث... ثم قال قبضوا إبنه.

هنا صوتين: صوت الراوي/أمين, وصوت "أفندي توب" يمكن أن يقوم الكورس بالأداء.

---

[1]/ نفس المرجع نفس الصفحة.

3/تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) في: أ/لم يرح مرين أحداً ... مثلوها مرين وعويدا وحميدة...

تتم المسرحة بوضعه على لسان قائله الراوي/أمين ويمكن أن يقوم الكورس بأداء جزء من الحوار.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي :(لنفسه)بدأ يهتم ولربما بدأ يرى ولربما بدأ يعرف لكم يشجعني لو يحاول. خطوة خطوة سنصل من وليم تل إلى لعبة المفتش حتى ما وقع بعدنا في جنح الظلام.. أقصها كما..

الكورس : نقصها لكم كما قصها بن توب,في بلاد البرد حيث يقولون يتحول الماء ثلجاً ذلك الصياد المسكين والملك الغاشم يصرعلى إمتحانه يتمسك بتعريضه من أهوال إلى أهوال ثم قبضوا إبنه

الضو :هاي يا زول ... وبعدين عمل ككيف المسكين..

الراوي : لم يرح مرين أحدا منذ قصها علينا أفندي بن توب مثلوها مرين وعويدا وحميدة في الفصل.

الكورس : احضر مرين عودا من الزريبة واضطر لتصويبه بيده فصارت حربه بدلا وما صبر عويد سماه مرين جبانا. هبط متحاشيا المقذوف والعود لم يلمس أوراق بن توب على رأس عويدا.

إنتهى المشهد (الحوار)

مواصلة للمقطع السابق: فشل المحاولة الأولى لم تثني مرين عن محاولة اًخرى؛ لانه وجد نفسه في شخصية الصياد الماهر، أمسك عابدين لإعادة تمثيل المشهد."تشبك في عابدين فوقف له عند شجرة الفسحة إبن الصياد المسكين وجاء دليل الملك فوضع صرة الخرقة الملفوفة على رأسه لم يرضى عابدين ولا رضينا نحن بفكرة ربطه على الشجرة. امرناه أن يغمض عينيه وأمرناه هو ألا يجرحه وإلا لأخبرنا أفندي حاكم تريث كالمعتاد وسدد سهمه وبرك على قدم فكان صياد أرض الثلوج ضئيلا ومتحرقا مربوط الوجه بحماس الظلم والاجحاف. جر الوتر واحدودب القوس وكتمنا انفاسنا وزاد ثباتا وعابدين إرتجافا والقوس احدودب وخلصت منا الأنفاس وصرخنا له بالفرح قدت الصرة من الطرف إلى الطرف. وعابدين كمن لا يصدق وقلبه الطائر شع في وجهه إلا هو صياد الثلوج الضئيل كان هادئا واقفا على الارتكاز بالقوس يحمد في أعماق أعماقه نجاح المهارة بتوفيق الرب وخلاص الإبن إنتصارا مجسدا على يده للمساكين ضد الطاغية الغاشم"[1].

هذا المقطع يكشف جانب آخر من شخصية مرين بأنه مغامر، شديد الثقة بنفسه، يتمتع بذكاء ومهارة عالية، كما يمثل المشهد تمهيداً لمشهد رسم (ذيل الكلب) تلك اللعبة التي حاول الرجل الأحمر من خلالها، أن يظهر تفوق أبناء الانجليز على الآخرين.

[1]/ نفس المرجع، ص: 42.

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة(شجرة في وسط الفسحة). الزمن: غير محدد.

الشخصيات: أمين، مرين، دليل عابدين. الحدث: مرين يظهر قدراته ومهارته.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

مرين : (يمسك بعابدين) اسمع ياخي ندوري نمثلو قصة وليم تل تاني أني وإنت ودليل.

عابدين : ياخي أني ولا نعرفي نمثل ولا ندوري ولا غرضي..

مرين : هاي لا.. إنت بس اقيف هني (يمسكه يربطه على الشجرة).

الكورس : تشبك في عابدين فوقف له عند شجرة الفسحة إبن الصياد المسكين.

عابدين : يا مرين.. فك .. خليني يا مرين.. فك.. والله كن جرحتيني.. مرين تجرحيني..

الكورس : لم يرضى عابدين ولا رضينا نحن بفكرة ربطه على الشجرة...

دليل : (يدخل .. يضع الخرقة على رأس عابدين).

أمين : عابدين غمضي عينيك.. (إلى مرين) والله كن جرحتي يا مرين إلا نكلمو أفندي حاكم.

مرين : (يبرك على قدم.. ترتسم على وجهه ملامح الغضب.. جر الوتر.. انطلق السهم..)

الكورس : تريث كالمعتاد وسدد سهمه وبرك على قدم فكان صياد إبن الثلوج ضئيلا ومتحرقا مربوط الوجه بحماس الظلم والاجحاف. جر الوتر واحدودب القوس وكتمنا أنفاسنا وزاد ثباتا وعابدين إرتجافا والقوس احدودب وخلصت منا الانفاس ثم زن عود السيسبان وصرخنا له بالفرح قّت الصرة من الطرف إلى الطرف. وعابدين كمن لا يصدق وقلبه الطائر شع في وجهه إلا هو صياد الثلوج الضئيل كان هادئا واقفا على الارتكاز بالقوس يحمد في أعماق أعماقه نجاح المهارة بتوفيق الرب وخلاص الإن انتصاراً مجسداً على يده للمساكين ضد الطاغية الغاشم.

عودة إلى الحاضر: وصلا–أمين والضو–إلى منزل عم نورالدين، فوجداه لم ينتهى من تصليح الباب, ولكنه وعد بإتمامه وتركيبه قبل قدوم المعازيم. تعجب أمين من التغير الذي حدث نورالدين، فاليوم هادئاً وبشوشاً ويجيد الونسه، هذا لم يحدث أيام المدرسة القديمة. كان عميلا للإنجليز كما يقول عابدين. ربما يكون سبب هذا التحول هو إحساسه بالذنب. يتساءل أمين،ماذا يفعل عابدين لو رأه الآن "عابدين الذي أنكرعمومة نور الدين لنا كره اسمه بنفس درجة كراهته لهم هؤلاء المأجورين المتفرنجين، سينزعج وهو يراه يربط للضو وللدكة العيدان ويكلمونه بشأن فيأتي ويفعل أي شيء"[1]

قصة عم نورالدين هي محاولة للكشف عن طبيعة مجتمع الدكة، وهو مجتمع بسيط، متسامح، لا يحمل

[1]/ نفس المرجع،ص44.

ضغينة للذين خانوه بالتآمر عليه. وكذلك تشير إلى أن الشر ليس متأصلاً في الإنسان ولكن ربما كانت الحاجة والطمع وقصر النظر سبباً في ذلك. من جانب آخر, يمكن حذف هذه الجزئية عند المسرحة لأنها تفتح خط جديد في بنية النص. والمهم في هذه اللوحة هو علاقة مرين بـ"عابدين".

عودة إلى الماضي:

لايزال حاجي،عابدين،مرين, يشغلون تفكير"أمين" وما فعله الحاقدون بهم، تذكر ذلك اليوم الذي جاء فيه عابدين مرسلا من حاكم إلى باشري، فوجده مع عبدالباري ومحيريقا وغيرهم. فما أن رآه باشري حتى حاصره بالسؤال عن إسم جده "ترتفع نقاشاتهم في ظل شجرة نورالدين حتى تنفر الطيور..أعلاهم صوتا أفندي عبدالباري ثم خميس وأكثرهم جدالاً الحكيم وشيخ آدم محيريقا أكثرهم حرقة أما نورالدين فذو الأوجه العشرة ثم عموم الباقين.. جاءهم عابدين مرسلاً من أفندي حاكم وبن توب إلى أفندي باشري سألوه.. أجابهم ببساطة ولم يفكر اسكتوه ثم سألوه ثم أن جده هو صاحب الإسم حملوه شاباً إلى أمدرمان وبز أقرانه أولاد القبائل والبلدان في العرضة سماه عليه الخليفة بنفسه محمد الأنصاري"[1]

يستمر النقاش، وينقسم المجتمعون إلى: ديمقراطين ووطنين، وعابدين في وسطهم ليس له في الأمر حيلة، ولو كان له الخيار كما يقول: لإكتفى بإسم عابدين.

مسرحة المقطع: المكان: شجرة نور الدين. الزمان: بعد الزوال حتى المساء.

الشخصيات: نورالدين، عبدالباري، باشري، آدم محيريقا، عابدين. الحدث: محاصرة عابدين.

استخدم في بناء المقطع: 1/ تقنية الصورة السردية في:

أ/ترتفع نقاشاتهم... أشجار الناحية. ب/أعلاهم صوتا عبد الباري... ثم عموم الباقين.

تتحول الأفعال الواردة إلى: إرشادات خاصة بالإخراج وهي: جاءهم ترتفع نقاشاتهم، أعلاهم صوتاً .

2/ تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) في:

أ/ ويقول عنهم أهل الدكة مجانين. ب/ سألوه. ج/ أجابهم ببساطة ولم يفكر.

د/نقول له لو يدري.. ما أرسل له. هـ/ يتشددون بالقسم أن... محمد الأنصاري.

في الجملتين (ب،ج) لم يبين الراوي عن ماذا سألوه وبماذا أجابهم، فالراوي هنا استخدم تقنية الخلاصة (الايجاز) لذلك عند المسرحة يمكن إرتجال حوار يعبر عن المعنى.

أما الجمل (أ، د، هـ) تتم مسرحتها بإعادة صياغتها لتكون حوار مباشر ثم وضعهاعلى لسان قائلها.

ولكي تكتمل صورة المشهد يمكن إضافة وحذف وتقديم وتأخير بعض الكلمات والجمل ليستقيم المعنى.

---

[1]/ نفس المرجع، ص44 ،46.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

تحت شجرة نورالدين.. عبدالباري، باشري، وآدم محيريقا، والحكيم.. يتناقشون..تعلوا أصواتهم..

عابدين :(يدخل..) السلام عليكم .. (لم يسمعه أحد.. أصواتهم تعلو)هاي إنشاء الله طيبين..

عبدالباري :(يلتفت فجأة إليه) نعم.. (تهدأ الأصوات) في شنو؟ مرسل؟

عابدين : آية.. رسلاني أفندي حاكم وأفندي بن توب لي أفندي باشري..

باشري :أهلاً وسهلاً .. بس.. دا أقرب مثال.. أنت بسموك منو؟

عابدين : عابدين محمد الأنصاري.

باشري : شايف يا.. آدم محيريقا..

عبدالباري: يا ولد.. أنصاري... أنصاري دي شنو؟

عابدين : اسم هنا جدي.

عبدالباري : وجدك دا جابو من وين؟

عابدين : جدي وقت صغير شالو ودوهو أمدرمان.. هناك اشتغل مع أنصار المهدي ووقت الخليفة شافا, عجبه..هدو قام سماهو..في شان خدما أهلو الأنصاري.. ووقت رجع البلد هني هدو الناس بنادوه محمد الأنصاري.. الأنصاري.

باشري : أنت عارف كلمة أنصاري دي جاية من وين؟

عابدين : آآية! أنصاري من نصر مناصر يا أفندي ومنصور

باشري : اسكت يا بجم.

عابدين : ومنتصر ومستنصر ويا أفندي متنصر.

باشري : اسكت يا بليد.

عابدين : برضو اسم لأتباع سيدنا المسيح بسموهم الحواريين وواحد منهم أنصاري لله بعدين سموهم لمناصرين الامام ديلاك الطردو التروك حبوباتكم بعرفو كويس كن تسألوهن.

عبدالباري: قول أنا ما أنصاري.

محريقا : (بأعلى صوته) أنصاري.. أبوه أنصاري.. وجدو أنصاري...

نورالدين : (يضحك باستهزأ) عشان ما عارف.. بس ما عارف...

عبدالباري: ياسجمان..قول لا..قول أنا ماأنصاري، أنا حر ومتحضر..قول أنا ما أمي يا بليد أنا متعلم.

عابدين : أمي؟

باشري :لا..أمي وأمية عدم تعليم..لا يا ولد مش أمي بالكسرعلى الياء والميم المشددة..لا مش الوالداك دي دخلها شنو يا أمي.. أمي غير المتعلم وآمة بالفتحة المخفضة على الميم والتاء المربوطة دا مجموع ناس في وطنهم شعب يعني وأَمة بالفتحة على الألف والميم والهاء المحمولة من التاء يعني خادم.. أيو زي مولينا ومواليا ..

عبدالباري: (يدفعه حتى يقع) قوم يا بليد قول أنا ديمقراطي..أنا وطني لو يفهمو ليك..قول يا سجمان (عابدين في الوسط .كل مجموعة تحاول أن تجذبه إليها.وهوصامت..لا يتزحزح.. متحير..)

باشري : يا ولد.. قول أنا ديمقراطي.. قول يا سجم..

محيريقا :(يجره إليه)لا..قول أنا أنصاري..أنا ما ديمقراطي..أنا أنصاري وأبوي أنصاري وجدي أنصاري (يتواصل الجدال وعابدين في وسطهم لا يتحرك..) إنتهى المشهد(الحوار)

يقفز الراوي مرة أخرى إلى الزريبة يسترجع ما كانوا يمارسونه "صيد الفئران"، وكانوا يظنون أن الأفندية لا يعلمون بهم "في الشوك يضع أفندي حاكم يديه على صلبه وسط الفسحة يكالم أفندي باشري، من بين الثغرات الناعمة يلحظان تحرك الصغار الزاحفين بجهة حيشان بيوت الأفندية..."[1].

مسرحة المقطع:

حاكم : (يضع يديه على صلبه.. من ثغرات الحيشان يلحظ تحرك الأولاد يزحفون وفي أيديهم الشراك.. وعلى طرف الحوش الآخر يقف أفندي باشري أيضا يلحظ ما يدور) شايف يا أفندي.. شايف ديل الصغار في الفار وديلاك الكبار في الثعالب يا باشري؟ تفتكر لو جا انجليزي حس دا بالصدفة مار من هنا وشافهم؟ تشيفو يقول عننا دي مدرسة ولا غابة ناس متوحشين جماعة بدائيين؟[2] تمثل الفئران والثعالب والضبب والقرود غذاء رئيسي للتلاميذ يبحثون عنها ويجدونها بعد شق الأنفس وهذا يعكس مدى قساوة الحياة والإهمال من إدارة المدرسة.

عودة إلى الحاضر: تم إصلاح الباب وحمله الثلاث- نورالدين, الضو, أمين- إلى منزل الضو.

---

[1]/ نفس المرجع، ص52.

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

اللوحة الرابعة: أفندي حاكم

من هذه اللوحة إلى اللوحة الأخيرة سيقوم الدارس بمسرحة المقطع بتحديد بنيته دون الدخول في تفاصيل أدائه, إلا إذا كانت هناك ضرورة أو أن تكون بنية المقطع مختلفة عن سابقاتها.

تبدأ اللوحة بربط الباب الجديد قبل قدوم المعازيم، وقف الضو يتأمله، أما أمين يخفي لهفه وشوقه لرؤية شقيقة صديقهم مرين، خوفا من أن يصاب الضو بالغيرة "ربطنا له الباب، وقف يتأمله يلفه من الداخل والخارج كالمعتوه وننتظره أنا ونورالدين، ربما لا يحق لنا أن نتفضل.. ويتلهف داخلي للوصول إلى شقيقة مرين عروسه. ثم أكاد في عمقي أخشاه، لو يتزايد شوقي عليها فسيأخذ شعوره علّي شيئا أقول لنفسي مؤكدا الغيرة صميم الرجولة ولا يحق لي جرحه، انتظره مع نورالدين على الباب بصبرغلاب"[1]

مسرحة المقطع:

المكان: منزل الضو. الزمن: قبل قدوم المعازيم. الشخصيات: أمين والضو وعم نور الدين.

الحدث: ربط الباب الجديد للضو وأمين يتلهف لرؤية مهال.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

نورالدين : (أمين وعم نورالدين إنتهيا من ربط الباب) الضو..يالضو..تعال شيفي بابك.

الضو :(يدخل..يتأمل) ماشاءالله..كتر خيرك أب نورالدين ماقصرتتب..كدي دقيقة ياجماعة (يدخل).

الراوي :(يحدث نفسه) يتلهف داخلي للوصول إلى عروسه. ثم أكاد في عمقي أخشاه، لويتزايد شوقي عليها فسيأخذ شعوره علّي شيئاً .. مؤكدا الغيرة صميم الرجولة ولايحق لي جرحه..

مواصلة للمقطع السابق:

وبإتمام ربط الباب الجديد، حضر المعازيم، صور الراوي حرارة الإستقبال والكرم والبشاشة المرسومة على وجه الضوفّي الوقت المناسب تماماً ظهروا بإتجاه بيت فضيل ود حماد، فكي عبدالزين وأهل حيّ هم. وجه الضو إمتلأ بذلك الفخار المعطاء أراني أحياناً أصادق واجالس الكرم ذاته روحاً شعشاعة وبهية, فإذا ماظنوه تراه يتحفز يرفع يديه ويخطو بقوة إليهم يحتضنهم حتى ذقنه إبتسامة واحدة..."[2].

مسرحة المقطع:

استخدم في بناء المقطع: تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) مثل:

أ/أراني أحياناً أصادق الكرم ذاته... ب/فلا تستطيع أن تفرق بين خط واحد في الوجه وبين إنبساط...

---

[1]/ نفس المرجع، ص58.

[2]/ نفس المرجع ، نفس الصفحة,

عند المسرحة يمكن حذف الحوار الوصفي والإكتفاء بالصورة المجسدة.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

أمين : الضو.. الضو.. الضيوف وصلو..

الضو : (يرفع لهم يده .. يتجه نحوهم.. ببشاشة يحتضنهم) أهلا.. أهلا.. إتفضلو.. شرفتونا..

إنتهى المشهد(الحوار)

مواصلة للمقطع: حضور واستقبال الضيوف متواصل. دخل أمين بيت الضو، سمع أصوات النساء وهن يغسلن الصحون, صوت الغسيل أثار فيه الشجون، إذ تذكر أيام المدرسة القديمة عندما كانا يساعد التلاميذ الامهات في المطبخ. وفي ذات اللحظة جاءته صورة (مرحوم) والسبب في ذلك أنه نظر من باب الراكوبة إلى شعر عم نورالدين الأبيض فذكره بشعر أفندي حاكم والصغير مرحوم جالساً بقربه يخلصه من الشعيرات البيض"لابد أن مرحوم جاء لوحده ذلك اليوم الأول، والأولاد في الطرف الآخر على الباب الجنوبي من الزريبة يشهدون خاتمة أفندي بن توب على تمارين الصباح يقف مرحوم على الباب الشمالي يجيل نظرات الريبة والحيرة على الفسحة الوسطى وأفندي حاكم من بابه يرقبه يخطو محتاراً ومطرباً ، ويترك أفندي حاكم بابه آتياً داخل المدرسة ينظر في ساعته يحسب الدقائق الباقية على جرس الطابور ..مرحوم مشى على النيمة الوسطى بينها وكرنك السنة الأولى، يقف محتاراً فلا يرى الرجل الطويل في سراويل البنطال الأسود يدنو على ظهره حتى قال له فإلتفت مرحوم بفمه منحسرة أسنانه رافعاً وجهه إلى طول الرجل الشامخ متزايد الحيرة، يكرر له أفندي حاكم مايبدو شيئاً كالسلام، ولا يرد مرحوم ولا يحرك شيئاً في استناد وجهه وفمه واسنانه المفتوحة إلى طوله البديع"[1].

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة(فسحة المدرسة). الزمن: الصباح. الشخصيات: أفندي حاكم ومرحوم.

الحدث: تجسيد حالة طفل تايه وحيران.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

الكورس : لابد أن مرحوم جاء لوحده ذلك اليوم الأول، والأولاد في الطرف الآخر على الباب الجنوبي من الزريبة يشهدون خاتمة أفندي بن توب على تمارين الصباح.

مرحوم: (يدخل لوحده..يقف.يُسمع من بعيد أداء تمارين رياضية..ينظر حوله في حيرة من أمره...

حاكم : (يظهر واقفاً على بابه... يتقدم نحو مرحوم).

[1] / نفس المرجع، ص60.

مرحوم: (يخطو نحو الوسط...يقف محتاراً).

حاكم : (ينظر إلى ساعته.. يقترب من مرحوم.. يقف خلفه ولكن مرحوم لايشعر به) السلام عليكم.

مرحوم: (يلتفت مفزوعاً .. ينظر إلى طول الرجل..في حيرة كأنه لم يسمع).

حاكم : ما قلنا السلام عليكم.

مرحوم: (فاغراً فمه ..)

إنتهى المشهد(الحوار)

ينسحب الراوي/أمين ويتواصل الحوار, استخدم المؤلف هنا تقنية المشهد(الحوار).ولكن لم ينسحب الراوي نهائيا، إذ يتدخل بين لحظة وأُخرى, مع الوضع في الإعتبار أن الراوي هنا مراقب/كاميرا.

حاكم : أنت منو؟

مرحوم : أني ؟ أني مرحوم.

هنا يتدخل الراوي يصف حالة كل منهما: أفندي حاكم في وضع المسيطر, ومرحوم في وضع الخاضع لذلك بدأ يحرك رأسه من جانب إلى آخر، تدل الحركة على الخوف، وعدم الإرتياح، والحيرة "يُثبت أفندي حاكم رأسه زاماً شفتيه بقوة يصرهما مصغراً عينيه تحت الشمس الساطعة على أبصاره"[1]

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

مرحوم: (محتاراً .. خائف..يتلفت في جميع الإتجاهات).

حاكم : (يضع يده على جبهته من أشعة الشمس شاداً شفتيه.. يثبت رأس مرحوم)

(ينسحب الراوي ويتواصل الحوار)

حاكم : وأبوك ياتو يامرحوم .

مرحوم: أب هيلي يا؟ أب هيلي م أب...

يتدخل الراوي مرة أُخرى، واصفاً حالة مرحوم، إّذ يكرر ما فعله -تحريك رأسه- إذ لم يشعر بالأمان.

مرحوم: (يحرك رأسه...).

حاكم : (يثبت رأسه.. يعض شفتيه.. يغطى عينيه من أشعة الشمس) وأب هيلك دى بسمو شنو؟ يتدخل الراوي/أمين معلقاً : بأن مرحوم بدأ يثق في حاكم، وحكم بدأُ يخمن في أن مرحوم ربما جاء من هبيلة، تلك المنطقة التى درّس فيها من قبل، لذا سأل نفسه يا تُرى هل شاهده هناك "يقفان في ذات المناظرة، لايكاد

[1] / نفس المرجع ، نفس الصفحة.

يتجرأ أحدهما يحول نظراته عن صاحبه. مرحوم كأنه يبتدئ يثق بالرجل فيحتار بشأنه إن كان قد جاء من جهات بيوت هبيلة، يفكر يؤكد لعينيه أتراه رآه في هبيلة من قبل"[1].

مسرحة المقطع: يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

حاكم : (ينظران إلى بعضهما دون ان يرمش احد).

مرجوم: (يبدأ يثق في أفندي حاكم.. لذلك لم يحرك رأسه ولكن لاتزال به بعض الحيرة).

حاكم : ويا صاحبي.. حلتكم دى وين؟ كدى وصفي لي؟ إسمو شنو؟

مرحوم: هبيله حلتنا ولاتعرفي؟ بهيني دى...

حاكم : سمح.. وهناك ياخى شيخكم ياتو؟

مرحوم: شيخنا يا؟ ولا خالي بسانين شيخنا؟

ويستمر الحوار، إلى ان يسأله حاكم، السؤال التالي:-

حاكم : وأنت ياخي؟ كدى قول لي.. الله في حلتكم دى في والا مافي؟

"يحنى مرحوم رأسه، وتصغر عينا أفندي حاكم يضغط شفتيه ينتظره بإضطراب عميق وبّين، كأنه يلح على إجابته من وقفته الشامخة بأعلاه. يمزج مرحوم التراب بقدميه العاريتين ثم يرفع رأسه مباغتة إلى طول العينين المركزتين فيه"[2].إنحناءة الرأس، والنظر إلى القدمين علامات تدل على الحيرة والخضوع

مسرحة المقطع: يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

مرحوم:(يحنى رأسه.. يمزج التراب بقدميه العاريتين..)

حاكم :(يصغر عينيه ناظراً إلى مرحوم.. يُعض شفتيه.. ينتظره بإضطراب) ايوه.. نعم..

مرحوم:(فجأة يرفع رأسه، ينظر إلى حاكم في عينيه)

ينسحب الراوي ويتواصل الحوار بينهما- حاكم ومرحوم.

مرحوم: في

حاكم : وين؟

مرحوم: في حلتنا.. داخل في بيتنا.. أني وأمي وأب هيلي.. جدي كلو

حاكم : انت تعرفي؟

مرحوم: أي

حاكم : لاقيتي يا؟

---

[1] /نفس المرجع، ص61.

[2] /نفس المرجع، ص62.

مرحوم: (صمت.. يكرر مزجه للتراب.. يرن الجرس.. يخرج التلاميذ.. يمتلئ الحوش بالصخب).

هل الأسئلة التى طرحها أفندي حاكم إلى مرحوم هي مواصلة للسؤال الذي حُصر به التلميذ عابدين- والذي كان عن إسم جده الأنصاري- فهل قُصد منها خلخلة لما هو راسخ في هذا المجتمع المحافظ الذي لم يعرف مثل هذه الأسئلة قبل مجيء المتعلمين. ولكن إجابة مرحوم جاءت بعكس مايتوقعه أفندي حاكم إذ عبرت عن إيمان فطري: بأن الله موجود في بيتهم وحلتهم. فهل يمكن إقتلاع إيماناً كهذا؟.

عودة إلى الحاضر: إمتلأت الراكوبة بالناس، هذا يوم جامع لأهل الدكة بكل أطيافها "... فالمؤكد أن الصحاف يجب أن تكون معدة الآن ومغطاة وكاملة العدد للحشد الهائل، كأن الدكة كلها، أقول لنفسي، مابقى فيها من أحد لم يحضر عند الضو.."[1].

مسرحة المقطع: يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

يجلس الناس حلقات يتأنسون...تتداخل الأصوات..

الراوي :(مع نفسه) ماشاءالله... كأن الدكة كلها، مابقى فيها من أحد لم يحضر... الشرطة، البيطري، المدرسين، كبارات البلد (يحضر الطعام.. تخفض الأصوات.. بعد الغداء يعودون إلى الونسة).

إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الماضى: المدرسة القديمة:

مشهد الونسة والضحك بعد الغداء في منزل الضو، اثار شجون الراوي إذ ذكره بالمدرسة القديمة, كانوا يجلسون بعد الغداء ويأتي حاكم حاملاً آلة الجرامفون- آلة موسيقية- فتن بها الجميع.

صورة مرين لم تفارق الراوي، لم يُعجب مرين بالفارس رولاند بن الثلوج، وهذا الموقف آثار تعجب الكثيرين؛ لأنه أُعجب من قبل بأبن الثلوج (وليم تل) لماذا يكره رولاند؟ يبرر مسلكه هذا بأن رولاند ماكر ومخادع، لايعرف المواجهة، وهذا يتنافي مع الشجاعة "لم يستطيع مرين أن يحب رولاند الفارس إبن الثلوج الآخر فتملكنا منه العجب. أفندي حاكم يعيد الرواية يكررها في سكوت الكرانك على جبال البرنس. أولئك الغزاة من أرض الأندلس يتوغلون بين الجبال صاعدين للشمال عداوة وتغولاً "[2]

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة (الكرانك). الزمن: غير محدد. الشخصيات: الراوي/أمين.

الحدث: مرين يكره رولاند لأنه ماكر ومخادع.

---

[1]/ نفس المرجع، ص64.

[2]/ أنظر بقية المقطع ،نفس المرجع، ص66،67.

استخدم في بناء المقطع: تقنية الحكي داخل حكي أي الأداء بصوتين: صوت الراوي/أمين وصوت أفندي حاكم. يمكن أن يقوم الكورس بألاداء بدلاً عن الراوي.

يصبح المشهد المُمسرح كالاتي:

الكورس : لم يستطيع مرين أن يحب رولاند الفارس إبن الثلوج فتملكنا منه العجب.حاكم يكرر الرواية حاكم : على جبال البرنس. أولئك الغزاة من أرض الأندلس يتوغلون بين الجبال صاعدين للشمال عداوة وتغولا. وتجمع لهم المقاومة في الثغور، رولاند فارسهم يمزج الحيل والاحابيل يعقد الصخور في القمم يشرك للعدا الغزاة.

الكورس :رولاند الشجاع فارس الثلوج كان مخادعاً وماكراً مع الجبال أمه وحضنه.

حاكم :تمر مواكب الغزاة على الخيول, راياتهم السوداء خفاقة في مغاوير الجبال.في الشقوق يتلبدون يحرضهم فارسهم رولاند، ينتظرون في الخفاء عند الصخور العالية رابضون.. والرايات السوداء تتقدم في الأسفل داخلين إلى بلاد الفرنج بالأسباب(يعلو صوته) من الخفاء والتلبيد هاهم فرسان الثلوج يطلقون الاحجار والصخور تضرب الخيول..تكسر الأحجار عمائم الغزاة فتسقط الحراب والسيوف وتنزل الرايات ويموت ويندفن في مغاور البرنس صرخات التكبير والشهادة

الكورس : وينتهى الغزاة لأن رولاند لم يعرف اللقاء في السهول كما يظن قائد الغزاة..عواتى الرجال هناك خادعون.لذا لم يستطيع مرين أن يحب رولاند الفارس بن الثلوج لأنه كان خادعاً وماكراً

إنتهى المشهد(الحوار)

مواصلة للماضى: في يوم المهرجان، وصل الرجل الأحمر وتجول في المدرسة مع الأفندية وكبارات البلدة، ثم ذهب إلى مكان الإحتفال، والأفندية يحذرون الأولاد "وشمس العصرية تصلي الأبدان العارية ساخنة في اللحم، أقاموا سرادقاً من الأبسطة والشملات لهم، جلس الرجل الأحمر ينفخ دخان غليونه والأفندية يروحون ويجيئون فينا بالنهرات والتلميح الغاضب والملحاح فلا نكف عن الجرى"[1].

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة: الميدان. الزمن: العصرية والشمس ساخنة.

الشخصيات: الرجل الأحمر والأفندية وكبارات البلدة والتلاميذ. الحدث: إرضاء الرجل الأحمر.

يصبح المشهد المُمسرح كالأتي:

الرجل الأحمر : (يجلس على كرسي وثير.. يضع رجله اليمنى على اليسرى.. يدخن غليونه).

[1]/ نفس المرجع، ص68.

الكورس : وشمس العصرية تصلي الأبدان العارية ساخنة في اللحم، أقاموا سرادقاً من الأبسطة والشملات لهم، جلس الرجل الأحمر ينفخ دخان غليونه.

عبدالباري : اقعد يا ولد.

باشري : اسكت يا بجم.

حاكم :(هامساً) ما داير أي كلام.. اقعد يا..اسكت.. إنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: وقفة قصيرة: أمين يوزع الجبنة للضيوف.

عودة إلى الماضى: المدرسة القديمة. مواصلة للمقطع السابق(يوم المهرجان).

قبل أن تبدأ المنافسات، مرين ليس كعادته، فأثر اللقمات بدأ واضحاً إذ تقلص نشاطه. ظن عابدين أن مرين ليس لديه رغبة للمُشاركة لإنه كسب الرهان، إلا أن أمين يرى خلاف ذلك وهو أن مرين يكره فكرة المهرجان "وجدت مرين لأول مرة بعد ما ذكروه عن الريال، عنه وأفندي عبدالباري. لم ألحظ الكثير لكنه بدا لي كسولا على غير ما نعتاده خاصة في أوقات المنافسات. إن لم يُرد كسب جائزة ما فلأنه لابد يقول لي عابدين لأنه كسب الريال الكبير من أفندي عبدالباري. ولا أرى معه ذلك. أظنه يكره أصلا كل الشئ من أوله إلى آخره فلا يحاول إحتماله، هؤلاء النصارى والمهرجان حتى الأفندية فلا يرضى أن يتحرك لأحد أو لسبب. لعجبى لم يشترك في كل المباريات والمنافسات كأنه لايسمع لصوت أفندي باشرى الجهوري ينادى على المشتركين وكأنه لا يسمع، كأنه لن يطيع أحداً . وجه أفندي حاكم يتربط تحت الظل كلما نزل التلاميذ أقل عددا من المذكورين، ويضرب دليل ظهري يخوفني أن لو لاحظ المفتش ذلك وتحدث به فسيدخل مرين في المشاكل مع أفندي عبدالباري.."[1]

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق:

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

أمين : عابدين ..عابدين.. مرين دا.. في اليوم العلينا دا مالو؟ نشيفي عجزان خلاص..آه توا الليلة دي يسوي ككيف مع المنافسة؟

عابدين : هاي.. مرين شالا جائزة أفندي عبدالباري..الريال الكبير..تاني ولا بدوري جائزة.

أمين : (مقاطعاً)هاي..لا.. ولاكدي ياخى.. في النشيفي دا..مرين ولا بدوري شغل نصارا مع الأفندية (تبدأ المنافسات)

باشري: لعبة البيضة والمعلقة.. المتناقسون.. مرين، ونوري، ومزمل.

---

[1]/ نفس المرجع، ص68،69.

مرين : (لم يتحرك).

باشري: (هامساً) مرين..يا ولد.. قوم يا مرين..

مرين : (لم يتحرك)

باشري: لعبة جر الحبل..المتنافسون..مرين، ويعقوب، وعويدا.

مرين : (لا يتحرك)

باشري: (هامساً) مرين.. يا ولد..

دليل :(يهمس) ترى مفتش لو عرف زولك ما بدورى يشترك، باكر بدخلي في مشاكل مع عبدالباري.

باشري: طيب.. أيها السادة الحضور.. في هذا اليوم الرئع وقبل أن نختم البرنامج، تبقت لنا بعض المنافسات، لكن نُريد أن ننوه بإنه ستكون هناك كلمة الشرتاي، ليشكر لنا فيها السيد المفتش، لزيارته المباركة، ثم كلمة عن المهرجان، سُيلقيها الأستاذ حاكم، ونختتم اليوم بدعوة السيد..

الرجل الأحمر: (مقاطعا.. ينادى) عبيد.. عبيد..

عبيد : (يأتي مهرولاً ..يصمت الجميع..يراقبون..).

الرجل الأحمر: (يهمس.. له).

عبيد :(يخرج مسرعاً ومعه سليمان وعبدالماجد..الجميع يتابع إلى أن يختفوا..ثم يعودون بأسرع مما كان.. يحملان السبورة ويحمل أفندي عبيد الحمالة ويضعها أمام الرجل الأحمر).

الرجل الأحمر: (يهمس لأفندي حاكم).

حاكم :السادة الحضور..الآن مع لعبة شيقة ورائعة.. يقدمها لنا سيادة المفتش بنفسه يا للتواضع...

الرجل الأحمر: (يتقدم نحو السبورة.يرسم كلباً رقيقاً محدودبا....يلهث..عيناه جائعتين في نهم حاد)

أنتهى المشهد(الحوار)

عودة إلى الحاضر: وقفة قصيرة .. يطلب الضو من أمين الذهاب إلى السوق لإحضار لوازم العشاء

عودة إلى الماضى: الرجل الأحمر أمام السبورة "أفرد الرجل الأحمر ساقيه جانباً من الكلب وسط السبورة ورفع يديه إلى الأولاد فانفرط عقد النظام كله طائعين وتجمعنا لديه واجفين بما لاندريه، وفي وجوه الأفندية خليط من طرافة الإعجاب المثير. فتحنا أفواهنا في وجهه"[1].

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة(الميدان). الزمن: العصر. الشخصيات: الرجل الأحمر والأفندية والتلاميذ.

[1] / نفس المرجع، ص70.

الحدث: المسابقة (رسم ذيل الكلب).

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

الرجل الأحمر: (يقف أمام السبورة... فارداً ساقيه... يشير إلى الأولاد... يتجمعون حوله خائفين.... والأفندية في حالة اختلطت فيها مشاعرهم ما بين الإعجاب والحيرة.... والأولاد أفواههم مفتوحة في وجه الرجل الأحمر) كلب.. تعمل ليهو ذنب.. كويس؟ أولاد إنجليز بلعبو كدا.. البعمل ذنب تمام.. عيون بتاعو مقفول؟ نديهو جايزة هنا يا هو.. يلا![1].

باشري : (يمسك بقطعة القماش ويقوم بربط عيون كل متسابق)

دليل : (يرسم الذيل على ظهر الكلب)

التلاميذ :(يضحكون.. يصفقون..)

الأفندية : (يقهقهون كالمهابيل..)

الرجل الأحمر : لا.. ما يقدر واحد!

عبدالماجد : (يرسم الذيل بين قدمي الكلب)

التلاميذ : (يضحكون.. يصفقون..)

الأفندية : (يقهقهون كالمهابيل.. يصفقون)

الرجل الأحمر : لا.. ما يقدر واحد!

أمين : (يرسم الذيل داخل فم الكلب)

التلاميذ : (يضحكون.. يصفقون..)

الرجل الأحمر : لا.. ما يقدر واحد! تتواصل المحاولات وكلها فاشلة. إنتهى المشهد(الحوار)

عندما كثرت المحاولات الفاشلة "أزاح مرين جماعة طوال ونظر إلى تجاريباتهم، أقول لا تزيد على الثلاثة الآخيرة، راقبهم وفاجأني بالسرور رفعه ليده.. إلا أن أفندي باشري كأنه يصر أنه لن يراه، اضغط أسناني بالحقد ألعن في سري رأسه الكثيف وأشير إلى أفندي بن توب وأشير إلى مرين. تركت صفي وجريت إلى ناحيتهم، أمسكت يده الصغيرة رفعتها بقوة واندفعت أكرر.. في وجه أفندي باشري.. يافندي ؟ يافندي دا ما زول برضو؟!"[2].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

---

[1] / نفس المرجع، نفس الصفحة.

[2] / نفس المرجع، ص70، 71.

مرين :(يزيح نفر طوال من أمامه وينظر إلى تجارب الآخرين.. راقبهم..كانت جميعها فاشلة..رفع يده)

أمين : (يصفق فرحاً)

باشري : (يتجاهل مرين)

أمين : (هامساً) أفندي بن توب.. أفندي بن توب..

بن توب : (يدعي أنه لم يسمع)

أمين : (يترك مكانه..يذهب إلى مرين ويرفع له يده عالياً) يافندي؟ يافندي دا ما زول برضو؟

إنتهى المشهد(الحوار)

بإشارة من أفندي حاكم، استجاب أفندي باشري مكرهاً ، ولو كان أفندي حاكم يدري بما هو قادم لما فعل "وعندها اشار أفندي حاكم لأفندي باشري فإستجاب لنا على وجه مسوّد، وألزه فرحاً به كأني اقفز معه بالأمل والمني.تلك الثقة في مرين تعجبني عن نفسي حتى أكاد أبكي أحياناً . مشى لهم ربط أفندي باشري عينيه وأعطاه الطباشير، وقف جعل علامة بيده..."[1].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق: رسم ذيل الكلب.

يصبح المشهد المُسرح كالأتي:

حاكم :(يشير إلى أفندي باشري)

باشري: (مكرهاً) مرين.

أمين :(مع نفسه) الثقة في مرين تعجبني.

مرين: (يتقدم نحو باشري.. يربط عينيه.. يأخذ منه الطباشير.. يقف.. جعل علامة بيده اليسرى وأخرى باليمنى..يخطو نحو السبورة بكسل..)

الجميع:(عيونهم معلقة عليه.. وعندما قارب السبورة.. بصوت واحد) بس يا وليد.. الكلب قدامك.

مرين :(لمس باليسرى طرف السبورة، كأنه يقيس الحافتين طولاً وعرضاً ... ولمس باليمنى الحافتين)

أمين : (مع نفسه) حبيبي مرين...سيفلح يُريهم كيف يكون الذكاء.

مرين : (لمس رأس السبورة، ولمس قعرها..)

الرجل الأحمر: (يتجمد الغليون في فمه)

مرين :(رفع يده إلى الركن ورجعت تحت.. إرتفعت وعند قلب الرسم جر خطاً بالطباشير نزل به واعوج به أدخله بين قدمي الكلب واخرجه من ناحية البطن)

---

[1] / انظر بقية المقطع، نفس المرجع، ص72،71.

الجميع : (يصفقون فرحا وسروراً)حبيبنا مرين هذا يوم عزك وعزنا الذي لن ننساه أبداً .

باشري: (يكشف له عينيه).

مرين : (ينظر إلى ما فعله.. يبتسم).

الشرتاي: (ضاحكاً .. يصرخ) كلبك دى يا وليد حرقان كدى بشكلي ياتو؟ إنتهى المشهد(الحوار)

يتواصل المشهد: مرين لم يغير **من** بسمته حتى بعد أن صفق الجميع، أما الرجل الأحمر فقابل الانتصار ببرود، إذ هزم الود الصغير تصوراته "وقام المفتش من كرسيه فجاءه بوجه صلد، حاملاً ما في يده مربوطاً بلفائف الورق. إنحنى عليه وتقابلت العينان الخضراوتان في صفائهما الغائر بعيني مرين في خموله ولم يرمش أحدهما قبل الآخر ونحن في الإنتظار سكوتا ثم مد الرجل الأحمر يده هز اليد الصغيرة على الجنب يقول له: مبروك أنت ولد شاطر"[1].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقاطع السابقة:

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الجميع : (يصفقون .. ابتهاجا وسرورا..).

مرين : (لم تتغير ابتسامته.. ينظر حواليه بتجرد..)

الرجل الأحمر: (يقف.. بوجه جامد.. يحمل في يده لفائف الورق(الجائزة).. ينحني لمرين.. ينظرا إلى بعضهما دون أن يرمش أحدهما.. يمد له "الجائزة" مبروك أنت ولد شاطر!

يتواصل الاحتفال: يزداد التصفيق ابتهاجا بـ"مرين" "لكن يد مرين لم تمتد للملفوف مقدما إليه، السكوت امتلأ بالحذر ثم بالخوف وأعماقي جموع أعماقنا تصرّ بأسنانا لو يمد يده يمسكها عن المفتش، إلا أنه لم يفارق العينين الخضراوتين ولم يمد يده أبداً ، تدومان على جنبيه ثابتتين. صرخ فيه أفندي باشري أن يمسك بهما فما تحرك استدار... بظهره إلى الرجل المنحني عليه وجاء خارجا. كأننا ننكس بعيونا من هّم ما نرى. شق دائرة التلاميذ دافعا فيهم بيدين صلبتين، واعتدل المفتش، في ثغره شيء لا بسمة ولا تكشيرة يراه في ظهره موليا الجمع قفاه ماشيا في كسل وأفندي باشري يصرخ فيه"[2].

مسرحة المقطع: مواصلة للسابق: الحدث: مرين يفوز بالجائزة لكنه يرفض إستلامها.

استخدم في بناء المقطع:

1/تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) في: وأعماقي جموع أعماقنا تصرّ...

2/ تقنية الصورة السردية وتتمثل في الآتي:

---

[1]/ نفس المرجع نفس الصفحة.

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

أ/ صرخ فيه أفندي باشري أن يمسك بهما فما تحرك. ب/استدار بظهره إلى الرجل المنحني عليه...

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

مرين : (لم يمد يده.. ينظران إلى بعضهما..)

الجميع : (صمت.. حذر.. خوف.. يهمسون) امسكي يا مرين.. مرين امسكي.. الله والنبي تمسكي..

باشري : (يصرخ) أمسك يا وليد.. مرين .. يا ولد .. مرين امسك...

مرين : (ثابت..لم يستجيب لأحد.. ينظر إلى الرجل الأحمر..استدار عن الرجل المنحني.. وجاء خارجا.. شق التلاميذ... دافعا إياهم .. ومشى في كسل)

الرجل الأحمر: (اعتدل ... من هول الصدمة...لا باسما ولا مكشراً)

باشري : (يصرخ) يا ولد تعال.. مرين أحسن ليك ... مرين تعال.. يا ولد؟ إنتهى المشهد (الحوار)

كيف كان رد فعل الأفندية تجاه تصرف قد يؤدي إلى قفل المدرسة؟ "إلا أنه لم يلتفت وذهب على وجهه، جباه الأفندية أكثرهم تربطا أفندي حاكم، راقبناه حتى شبّ المرتفع إلى البوابة ووقف هنالك برهة ينظر إلى بياضنا والميدان لمدة ثم دار فدخل عن مرآنا. أفندي حاكم يخطو مسرعاً إلى المفتش يتدانى باسطا يديه بالأسف الشديد تدور عيناه بالإعزاز كأنه لا يصدق بما حذرنا منه سبعة أيام خلت عن الرجل الأحمر إن لم نعجبه سيقفل عنا المدرسة مرة واحدة، كأنه لا يدري أية وجهة سترمى بجماعته كلهم تصرف صبى غبي غير مؤدب في لحظة كهذه"[1].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقاطع السابقة:

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الأفندية : (ينظرون تجاه مرين.. بصوت واحد) مرين.. يا ولد يا مرين..

حاكم :(ينظر تجاه مرين..يخطو مسرعا إلى الرجل الأحمر..يعود) يا وليد..مرين يا ولد؟ (إلى المفتش) راسو! جنابك! راسو مش كويس! الولد دا نعالج فيهو بالصبر..طوآلي! لكن..راسوما كويس جنابك! (يسحب باشري جانبا)..خلاص...المدرسة وحا يقفلها.. بعد دا نمشو وين؟

باشري : بس يا أفندي حضرتك قلت لي خليهو يشارك..

حاكم : (مقاطعا) خلاص (بتودد إلى الرجل الأحمر) جنابك والله رأسو ما كويس!

إنتهى المشهد (الحوار)

---

[1]/ نفس المرجع، ص: 73.

الجميع في إنتظارأن يعلن الرجل قفل المدرسة "وجه الرجل الأحمر شامخ بالصدمة يرقب البوابة، نرتجف أن يقول أنه سيقفلها غداً . لكنه مد بما في يديه إلى أفندي حاكم، أخذها الرجل بتلهف راجف وانتبه للمفتش، يجيل إبتسامة خافتة في الأولاد أخرج ثقاب، ثم وضعه في جيب صدره ونفض رماد الغليون. قال لأفندي حاكم: لما يكون طيب.. يبقى تديهو! مجنون أو ما مجنون هو اللي يبقى بتاعكم."[1]

مسرحة المقطع: الحدث: الرجل الأحمر لم يقفل المدرسة كما يظن الأفندية.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الرجل : (متماسك.. ينظر تجاه مرين..)

الجميع : (يرتجفون .. يتهامسون...) بقفلي خلاص.. خلاص زولك قفلة للمدرسة..

الرجل الأحمر: (يمد الجائزة إلى أفندي حاكم).

أفندي حاكم: (يأخذها بتلهف.. يرتجف.. ينظر إلى المتفتش..غير مصدق..)

الرجل الأحمر:(ابتسامة فاترة..ينظر إلى الأولاد..يخرج عود الثقاب.. يضعه في جيبه..ينفض الغليون)

لما يكون طيب.. يبقى تديهو! مجنون أو ما مجنون هو اللي يبقى بتاعكم ...

جلس الرجل الأحمر بعد أن أعطى الجائزة لأفندي حاكم ، واصل أفندي باشري إكمال البرنامج. ثم قام أفندي حاكم مع الشرتاي بتوزيع الجوائز إلى للأولاد بدلاً من المفتش، ثم شكر أفندي حاكم الرجل الأحمر، وجاء الشرتاي وأوصى الأهالي بالتعليم. وفي الختام غادر المفتش.

فتح "دليل" الجائزة فكانت البراد الصيني. كل هذه الصور والذكريات استحضرها الراوي/أمين وهو في طريقه إلى السوق لإحضار لوازم العشاء للضو.

اللوحة الخامسة: عابدين.

[1]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

إنتهت أحداث اللوحة السابقة بأن أمين إتجه إلى السوق لإحضار لوازم العشاء لـ"لضو" في يوم عزومته. في الطريق, تذكر عابدين، وتمنى لو أن قدر ما يسوق عابدين إلى الدكة حتى يخبره بزواج الضو، وليس ذلك فحسب بل أنه تزوج أخت صديقه بالمدرسة القديمة.

وصل أمين السوق وفتح الدكان، لكنه وجد نفسه في ورطة آيبيع للناس أم يظل مشغولا بعابدين، كما فعل الضو اليوم في عزومته، إذ أصبح يبتسم ويضحك لوحده، وعندما وعي بنفسه بدأ يفترض أنهم- أهل الدكة– لو رأوه بهذا الوضع لظنوا أنه شرب شيئا في العزومة رغم علمهم بأنهما– أمين والضو– خيرت أبناء البلدة، ولكن سيتملكهم العجب، أيضحك لوحده ! هذا ما يزيد حيرتهم. ولكنهم يجهلون فيما هو فيه، لو عرفوا لما ظنوا به ظن السوء.

لماذا تذكر عابدين؟ لأن عابدين وحاجي يعرفان مرين حق المعرفة، حاجي مات، وعابدين الوحيد الذي بقى "جلست عند الجوال، لو كان يفهمه واحد من الناس أكثر مني فعابدين وحاجي، وحاجي مات... وما تبقى سوى عابدين يدري بمرين الحقيقي.."[1].

مسرحة المقطع: المكان: السوق. الزمان: قبل الغروب. الشخصيات: أمين. الحدث: تذكر عابدين.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

الراوي/أمين:(جالسا أمام دكانه..يحدث نفسه) لو كان يفهمه واحد من الناس أكثر مني فعابدين وحاجي, وحاجي مات.. وما تبقى سوى عابدين يدري بمرين الحقيقي..

إنتهى المشهد (الحوار)

عودة إلى الماضي: استرجع أمين ما حدث بعد نهاية المهرجان ومغادرة الرجل الأحمر، إذ أُصيب بن توب بالإحباط "ثم إنتهى نهار المهرجان تمهل أفندي بن توب يلقي علينا نظراته الحنونه نلتقط الأعواد والحبال نجمعها ونحملها لاكتاف الكبارات الجمال نسميهم.. يدير عينيه في أثار مغادرة المفتش ورجال الحلة مع الشرتاي والأفندية إلى الحكيم، يمص أفندي بن توب شدقيه باستياء متساهل ويائس..."[2].

مسرحة المقطع: المكان: المدرسة القديمة (الميدان). الزمان: العصرية (بعد نهاية المهرجان).

الشخصيات: أفندي بن توب، مجموعة من التلاميذ منهم: دليل وعابدين والصافي وسليمان.

الحدث: فشل المهرجان أصاب أفندي بن توب بالإحباط.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

التلاميذ ينظفون المكان... يجمعون الكراسي والاعواد والحبال، يحملها الكبار منهم.

---

[1]/ نفس المرجع، ص77،76.

[2]/ نفس المرجع، ص80.

بن توب : (يراقبهم باستياء.. يمص شدقيه) نتيجة كل التمارين ديل.. سيد بنيامين مين ماعارف...!
يخس! علي الطلاق أفشل مهرجان شفتو في عمري.! وكلومنكم! ومنهم هم ديل كمان[باشري وعبدالباري وحاكم] ودا العامل رأسو ذي المات أبوه يوم ما ولدوه دا... خططو البايخة...!
باشري مرة يسوي الدايرو..عبيد ومولانا جارين للمفتش نفسهم واقع.. وياهو.."[1]

إنتهى المشهد (الحوار)

استقبح "بن توب" ما فعله الأفندية في يوم المهرجان, أمام الرجل الأحمر، خاصة باشري وعبدالباري وحاكم وعبيد. ثم وجه نقده للتلاميذ إذ استنكر ما كان يقومون به في السابق. وبدأ يحكى لهم ما كانوا يفعلونه ليلاً، عندما يخرجون لاصطياد الفئران والقرود والضبب ظناً منهم بأن لا أحد يعلم بهم. كما أخبرهم بأن الرجل الأحمر وصفهم بالبربرية وأن أخر وصاياه لأفندي حاكم أن يقوم بتوريضهم.

بن توب: وعارفكم أنا والله! عارفكم واحد واحد! كن الجماعة ديل ما بعرفوكم بالفرد صحي.. وبعرفكم ما بتصلحو انتو !تعرف يا دليل سير بنيامين بقول عنكم شنو ؟قال برابره..وتعرف أول وآخر وصية ليهو لحاكم دايما كان شنو قال يجب أن تكون هنالك وسائل فعالة لكسر وتلجيم وتطهير النزاعات المتوحشة في طبيعتكم وإلا فعملية تدريسكم القراءة والكتابة والحساب ذاتو لا فائدة [2]

دليل : ومالو قال يا فندي؟

بن توب: مالو؟ يعني على كلام السير دا يا دليل.. انتو اصلكم ما جنسا متحضر ولا حاجة ! وقال ما بتبقو متعلمين على شيء إلا وحاكم أول حاجة يقدر يختكم فوق القيد ويسوى منكم زي أولاد انجليز كدا.. يوزع ليكم صور ناس غردون وكتشنر وهكس باشا عشان تعرفوهم كويس![3]

التلاميذ في نظر الرجل الأحمر بدائيين، يجب ترويضهم حتى يصبحوا متحضرين مثل أبناء الإنجليز. أما في نظر أفندي باشري, كفار "يقول لفكي عبدالصمد ديل كفار يا مولانا رأسهم فاضي ما عندهم حبة زوق ولا ليهم مستقبل ولا حاجة.. أنا ما بعرف يا مولانا ديل دايرين يقروهم شان شنو؟"[4].

عودة إلى الحاضر: قفل أمين الدكان وحمل أكياس العشاء واتجه إلى بيت الضو، وفي الطريق عاد إليه طيف مرين بصورة مؤلمة، إذ تذكر ما قاله عابدين عن ذلك اليوم، عندما كانوا يتسامرون مع بن توب بعد نهاية المهرجان، إذ إنسحب مع حميدة، ودخلا القطية، فوجداه يتنفس بصعوبة " وجداه يتكئ إلى المدخل جادعاً برقبته ورأسه على القصب يداول أنفاساً طويلة كأنه يتدرب على التنفيس المتمهل، يقول لي

---

[1]/ نفس المرجع، ص81،80.
[2]/ نفس المرجع، ص82.
[3]/ انظر بقية المقطع، نفس المرجع، نفس الصفحة.
[4] نفس المرجع، ص83.

أول ما جاءاه يحسبانه يلعب..مازحاه فلم تأت ضحكته الحادة تلك المتدفقة كاندلاق طشت ماء هائل على مجري صخري.. ولم يتحرك منه طرف، وظل تداول أنفاسه الطويلة الطويلة مستمراً فبركا بقربه وجلّين بفكره ولا يجد أحدهما وسيلة الثبات بداخله حتى يسأله..فجاءه لمسه حميدة"[1].

مسرحة المقطع:

المكان: المدرسة القديمة (قطية). الزمان: أول الليل. الشخصيات: عابدين، حميدة، مرين.

الحدث: مرين يلفظ أنفاسه الأخيرة (إذ يعاني أثر اللقمات المائة) هنا تصل أحداث الحبكة إلى نهايتها.

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

مرين : (يتكئ على حصيره.. يتنفس بصعوبة.. أنفاس طويلة متقطعة...).

الكورس : أول تلك الليلة، تركا عابدين وحميدة حلقة إنسنا متراقدين بالفتور الشامل عند الفسحة مع أفندي بن توب، ودخلا القطية.

عابدين وحميدة: (يدخلا.. يلاحظا مرين.. يتجها إليه).

حميدة : مورو..

عابدين : مراميرو..

مرين : (تطول الأنفاس..).

حميدة وعاين: مرو؟ (يجلسا بقربه.. صامتين..).

حميدة : (يلمسه) مورو؟ جلدك حار كدي مالو؟ مورو؟

مرين : (يدير رأسه بكسل.. لم يحول نظراته عنهما..)

عابدين : زعلتي أفندية.. مالو خليتي كلام مفتش وأبيتي ليهو براد صيني"[2]

إنتهى المشهد (الحوار)

يواصل عابدين(راوي ثانوي) يحكي لـ"أمين" عن ذلك اليوم الشؤم: وهما مع مرين لاحظ انتفاخ البطن من اللقمات المائة "تدوم عيناه في وجهيهما لمدة، ثم أمسك على كتف عابدين ونهض.. وعندها يقول لي لاحظ عابدين للوهلة الأولى واحتار في الانتفاخ يضرب في رأس عابدين رهبة أن اللقمات المئة قد تبدأ منها أوجاع الاستسقاء ويرتجف لمرين.. نهض يتمايل كالذي تدور رأسه، ووجدا نفسيهما يقفان معه، أشار لهما فمشوا الثلاثة، لم يروحوا على شيء وأخذهما إلى البوابة الشمالية. لفوا سور الزريبة الشرقي ونزل

[1]/ نفس المرجع، ص: 84.

[2]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

بهما في أسفل، ومن هناك عرفا أنه يعني ما وراء الجبانة. يسايرانه صامتين تماما إلا من كسل خطواته المتمايلة أمامهما، تتبعانه دون أن يتجرأ أحدهما يسنده.."[1].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق.

الحدث: مرين يعاني من أثر اللقمات المائه.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

مرين : (ينظر إليهما مدة.. يمسك كتف عابدين وينهضوا جميعا ..).

عابدين: (يُلاحظ لأول مرة انتفاخ البطن.. يحتار.. يرتجف..)

مرين : (يتمايل كأن رأسه تدور.. يشير إليهما.. يسيروا تجاه البوابة إلى الجبانة..يخطو بطيئاً .. لا أحد يسنده.. يختفوا من الانظار..) إنتهى المشهد (الحوار)

يواصل الراوي/أمين يسرد ما حكاه له عابدين عن ذلك اليوم وعن تلك اللحظة, وهي لحظة تزيد من آلامه كلما تذكرها "بين الشجيرات في برودة الليل الكاسى يقول لي استرخى تحتهم بتمهل عجيب وسمعا انينه البادئ في دغش الظلام يشهدان تربط تعبيراته..."[2].

مسرحة المقطع: مواصلة للمقطع السابق.

استخدم في بناء المقطع: تقنية الصورة السردية: يمكن أن يقوم الكورس بأدائه بدلاً من تجسيده.

يصبح المشهد المُمسرح كالآتي:

الكورس : بين الشجيرات استرخي مرين تحتهم بتمهل عجيب وسمعا انينه البادئ في دغش الظلام يشهدان تربط تعبيراته.. وكأنهما انتظرا منه أن يتكلم، إلا أنه استرخى حتى رقد.. قعدا بجانبه يرتجفان بالرغبة في انفتاح ثغره لو يدمدم بما يزيل الهم.. وعندما طال بهما الاسترخاء صامتين جاءتهما نبرات صوته متغيرة تمتلئ بالشرشرة كالمذكوم، قادمة من بعيد البعيد كأنما يكلمهما من وراء ستارة كثيفة، أو كأن مسافات الجبال اقطار الوديان والقيزان تفصل بينهم... يومئ لهما بالإفصاح كلمة كلمة كأنه: يحفرها في صدره أو في صدريهما دون مسألة اللسان والاذان، أو كأنه يحاول أن يبحث عن الكلام يكدح في احاطات كل الذي دعاه من أول آن، ليجد ما يمكن أن يقوله فتصبح مجاوبته لهما بتقدير الصحبة والصداقة.

انتهى المشهد (الحوار)

---

[1]/ نفس المرجع، ص: 85.

[2]انظر بقية المقطع، نفس المرجع، ص: 85 – 86.

مواصلة للمقطع : عابدين وحميدة في انتظار مرين، عسى أن ينطق بكلمة يعرفا منها سبب رفضه لإستلام الجائزة. وبعد طول إنتظار، وتقديراً من مرين للصحبة والصداقة بينهم، بدأ يحكي لهما.

استخدم في بناء المقطع: تقنية المشهد (الحوار) إذا انسحب عابدين/الراوي الثانوي.

مرين : شافاني في عنيني نمن بوجعيني..هدو إلا سمعت هني كمان بوجعاني.. بشيفيني قووي في وليد عيني! حمراني شدييد وأني نراعي براعيني شان شنو وبحمريني داخل في عين راسي وولا نعرفي كن راسي وينو كلو.. وكن كلنا فينا كلو! وكن أنحنا في ميدان وكن في مدرسة ونحّمر كدي ولا نعرفي شغل كدي! بعدين بطني شقاني ساخ كدي سمعت بيهو بوجعاني..هدو خليتا..[1]

إنتهى المشهد (الحوار)

بعد الذي سمعاه –عابدين وحميدة– من مرين، لزما مكانهما في صمت، يقاسمانه آلامه إذ إنهمرت منه الدموع، وأدرك عابدين لأول مرة، أن مرين يبكي مثل بقية الناس، فبكاءه أبكاهما، وهذه نقطة تحول في شخصية مرين ربما يكون قد أدرك نتيجة حماقته وعناده "يقول لي عابدين في انتظاره والسواد يتشبع بالظلمة ينتظران عليه حتى رأى عابدين لئلاء البلورات الناعمة تشع باللمعان على صدغيه وانذهل في الظلام يركز عينيه يحاول أن يرى ماذا، ومع الذهول وجد تغير طول الأنفاس ثم جاءت الزفرة منسرقة مشرشرة ثم واضحة وعرف عابدين أن مرين أيضا يبكي مثل الناس"[2].

مسرحة المقطع:

عابدين وحميدة: (يتألمان في صمت.. ينتظران...)

عابدين : (مذهول.. يركز.. يحاول أن يرى.. يسمعا زفرة أنفاسه المتقطعة..)

مرين : (يبكي بخفوت..)

عابدين وحميدة: (يبدأن النحيب.. ثم يعلوا صوتهما .. يجهشان بالبكاء) مرين :(يبدأ الكلام بصوت غير واضح..ثم تتضح الكلمات)أب هيلي قال لي ماتخاتي زول كدي..لكن الخاتاك ماتخلي..زول كدي ولا سيد زول..بلا ربنا زول كدي ولا ندنقرو ليهو رأسنا..البدسي ايدو في خشمك عضي.. والبدخلي ايدو في عينك دخلي ليهو ايدك في عينينو.. وما تقول ولا نقدر للتقدر ليهو..سويهو.. شان ولا أبتسوي إلا الرأسك دي بقدر بسوى تمام صحي صحي"[3]

عابدين : (تنهمر دموعه.. وتأتيهما كلمات مرين متباعدة...)

---

[1]/ نفس المرجع، ص86.
[2]/ نفس المرجع، ص86 ،87.
[3]/ نفس المرجع، ص87.

مرين : أمي وجدي شافو محل نارهم دي في اضاني وقالو عيال مناعيل.. وأخيتي مهال الصغيرون داك قعدت بلحسا ويشيف فوقو والا بلمساني فوقو وولا بشبع من شوفينو.. وتقول إدينو الصغار ديلاك بندسو لي بارد كدي في قعار اضاني وفي جلدي ورأسي وبعجبيني.. هييا لي كن حسا دي أخيتي مهال هني بلمسا لي بطني... وهدو ولا بوجعاني تاني.. يندس لي في جلدي بارد وهدو بعجبيني.. هييا ياخيتي! تعال ألمساني..أجرى تعال لي ألمساني..أجرى يا مهال ألمساني..كن تلمسا لي بطني يا مهال أخيتي.. مهال... مهال...مهال[1]

منادات مرين لأخته مهال في هذه اللحظة، هل يعني حاجته إلى التغير "ثم إنكفا على بطنه، وضاعت عنهما مناداته في التراب والآخران يجهشان له بالشهيق أوآن لم يعدله صوت"[2]

مسرحة القطع: مواصلة المقطع السابق:

يصبح المشهد المُسرح كالآتي:

مرين :(يواصل مناداته لإخته؟..ينكفي على بطنه) مهال أخيتي تعال..أخيتي مهال تعال لي.. مهال..

الكورس : وضاعت مناداته في التراب وظلا يجهشان له بالشهيق أوآن لم يعد له صوت وكأننا معهم سبقا ندري بالذي حصل وماذا غير الذي حصل أصلاً.. في سواد البرودة يضغط انتفاخه يفرفر بطنه في قشوش الرمل ولا يسمعانه... لا يدريان أكان لا يزال ينادي عليها أم تراه يُريدهما لو يستمعان له فقط فيقول لهما أشياء أخرى.. لم يعلمانها لعمرهما.. أشياء لم نعلمها دهرنا لو يكلمهما يخبروننا.. لكنه يفرفر ببطنه في التراب منكفئا وهما يجهشان بجانبه باركين حتى لحظاه قد هدأ وراق حاله[3].

أفندي بن توب جالسا مع الأولاد -الصافي ودليل وسليمان- إنتهى الانس وذهب الأولاد للنوم وعاد الأفندية إلى بيوتهم بعد أن ودعوا الرجل الأحمر.

---

[1]/ نفس المرجع، ص87، 88.
[2]/ انظر بقية المقطع، نفس المرجع، ص88.
[3]/ نفس المرجع، نفس الصفحة.

اللوحة السادسة: دليل

تبدأ اللوحة بحضور أمين من السوق حاملاً السكر والشاي ولوازم العشاء. في منزل الضو, بعد الغداء, اجتمع أعضاء اللجنة المالية المسؤولة عن بناء مدرسة للبنات، يتناقشون حول خطوات التنفيذ "...تعديتهم أدخلت السكر والشاي ووقفت مع مهال تستفسر مني عن ضيوف العشاء قلت لها لا يزيدون على أهل البيت كثيراً، وانصرفت إليهم لفترة كنت أحسبهم في أحاديث الغداء لكن موضوعهم يلفتني ويشدني يدخل بالي فجأة أنهم الستة يمثلون اللجنة المالية للمدرسة التي نقيمها. أجدهم يتبادلون الاهتمام والمعلومات مرة عن حاجات الانشاء الجديد ومرة في الاجتماع العام وخطوات العمل.."[1]

مسرحة المقطع: المكان: منزل الضو. الزمن: قبل المغرب.

الشخصيات: الضو، هارون، عبدالزين، بسوس، عديل، نورالدين، أمين وآخرون.

الحدث: أعضاء اللجنة الستة يتناقشون عن مواد البناء وخطط تنفيذ العمل وعن جمع التبرعات.

يصبح المشهد المُسرح كالاتي:

الراوي/ أمين : (يدخل.. حاملاً الأكياس.. ينظر إلى الجالسين.. من الباب) مهال... مهال (يدخل).

مهال : (في الداخل) آه يا أمين.. الناس قدريشنهم عشان نسوى العشاء.

أمين : (في الداخل) ناس البيت بس.. وزيادة نفرين تلات ولا كتار (يخرج).

الضو :والله يا جماعة..الناس ما قصروا المرآة الدفعت قرش قلنا ليها شكرا والراجل قلنا ليه كترخيرك

عبدالزين: هاي..أني دي زول كدي خليتا مافي مشيت لحدي القوز وقفت ليهم في البير قلت ليهم: تدور قال ألا يقروو ليكم عيالكم إلا قروو لينا عيالنا دي وولا تتبرعو البسوي ليكم ياتو؟ بسووي ليكم بي شنو؟لا يبدل الله ما بقوم..آي..آي..العندو جمل ينقل لينا قش.. والعندو قش يورينا محلو... والعندو كلام يجي للاجتماع قدام المحكمة عشية قدام الناس ديل كلهم كدي يقولو..

إنتهى المشهد (الحوار)

يواصل الراوي/أمين يحكي عن نساء البلدة إذ ساعدن في البناء "نساء الحلة أتممن بناء السور في ثلاث أيام ، اضرب على يد الضو أعجب بهن معه غاية الاعجاب، مائتي متر مربع من أكثف أصناف البناء جهزنه وزربته بالشوك، أذاكر الضو لو لكل الناس نفس الهمة كنا انتهينا من زمن.."[2].

هذه الصورة تعكس شكل من أشكال التضامن الاجتماعي(النفير) كما تعكس أيضا التغير والوعي

---

[1]/ انظر بقية المقطع، نفس المرجع، ص90 ،91.

[2]/ نفس المرجع، ص91.

الذي حدث في الدكة إذ هبّ الجميع لبناء مدرسة للبنات. وفي غمرة فرح الراوي/ أمين بهذا العمل العظيم تذكر أولاد كباشي وغيرهم من أهالي الدكة الذين هاجروا بعيدا ولم يتثنى لهم مشاهدة هذا اليوم.

ترك أمين أعضاء اللجنة، ودخل إلى أم الضو، ليبارك لها عرس إبنها، وهي شكرته على صداقته وصحبته ووقفته في هذا اليوم، وكرر لها, عدم معرفته بأن مهال شقيقة مرين، وحكى لها, عن علاقته بمرين في المدرسة القديمة وما فعله به السفلة. كما حكت له بأن حسب النبي رفض في البداية زواج مهال من الضو؛ لأن طيف مرين لا يزال يجثم على صدره ولكنه وافق في النهاية على مضض.[1]

كرر أمين مباركته لأم الضو، وعاد إلى اللجنة, إلا أن الضو لم يتركه إذ همسه له قائلا: بأن زوجته النمة لوحدها وعليه أن يذهب ويكفي أنه قضى اليوم بعيداً عنها وشكره على وقفته .

يستخلص مما تقدم: أن المقاطع السردية تمت مسرحتها بعد أن تم تحديد بنيتها أولا, تحليلها ثانيا, ثم مسرحتها أي تحويلها إلى حوار وارشادات. ومن خلال التطبيق توصلت الدارسة إلى القوانين التالية:

1/ عندما يكون المقطع مبنى على تقنية الصورة السردية مثلا:

أ/يدي وقعت ساعتها على الضو عنيفة وثبتت قدماي في موقف وسط وأظن عيني جحظتا في وجهه وملأه الاستغراب فنسي زوجته وأصبح بلاءه فيما أصابني.. ب/اتشبث بكتفه ذاهبين إلى السوق.

ج/جاء دليل الملك فوضع صرة الخرقة الملفوفة. د/ فرقعة السوط. هـ/ يرن الجرس...

فإن جميع الأفعال والانفعالات الواردة في المقاطع عند المسرحة تتحول إلى:

1/إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وتنقسم بدورها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه مثل: ملاءه الاستغراب.

ب/ إرشادات خاصة بالإشارة (حركة الأيدي والأرجل) مثل: اتشبث بكتفه.

ج/ إرشادات خاصة بالإيماءة (حركة العيون والفم والرأس) مثل: عيني جحظتا.

2/ إرشادات خاصة بالإخراج وتنقسم بدورها إلى:

أ/إرشادات خاصة بالحركة وأوضاع الجسد في: /جاء دليل. 2/ذاهبين إلى السوق.3/برك على

ب/إرشادات خاصة بالمؤثرات الصوتية مثل: 1/فرقعة السوط. 2/يرن الجرس.

ج/إرشادات خاصة بالإكسسوار مثل 1/صرة الخرقة الملفوفة. 2/البراد الصيني.

هـ/إرشادات خاصة بالإضاءة مثل: نار حطب الخلوة الخابية.

أما في مشاهد الشجار أو اللعب المبنية على تقنية الصورة السردية مثلا:

---

[1]/ انظر تقنية الكتابة عند إبراهيم إسحق.

وجهه الصغير يتربط بالوجع يتصايحون في نوري ويمد يده يبطحها ويرفع عينيه ثم لا يرمش...

فإن جميع الأفعال والإنفعالات الواردة تتحول إلى إرشادات خاصة بالتمثيل (الأداء) وإرشادات خاصة بالإخراج إذ تصبح صورة عيانية (مشهد درامي صامت، ويمكن إضافة حوار إذا دعت الضرورة).

2/عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) له ثلاثة أشكال.

عند المسرحة، هناك أيضا ثلاثة أساليب لتحويله إلى حوار (الأسلوب المباشر) وهي:

أ/إعادة تركيب الجمل إلى(حوارمباشر) مع مراعاة لغة الشخصية مثال ذلك: مواطنينا يلقون التحايا. عند المسرحة، يصبح كالآتي: 1/ السلام عليكم. أو 2/ أمين كيف اصبحتو. أو 3/هاي عافي طيبين.

ب/إرتجال حوار يعبر عن معنى الجملة،مع مراعاة لغة الشخصية في: العتاب يتساقط مني عليه أكواما

لم يذكر أمين العبارات التي عاتب بها صديقه الضو وانما اكتفى بالايجاز.عند المسرحة يمكن الاستفادة من المعلومات التي وردت في المقاطع السابقة واللاحقة لبناء (حوار مباشر) مع مراعاة لغة الشخصية. يصبح الحوار كالآتي:

أمين : (يضع يده على كتف الضو بقوة) عليك الله والنبي يا الضو انت صحي نصيح؟

الضو: (يشعر بقوة يد أمين على كتفه) مالو يا أمين؟

أمين : مالو كيفين؟ طول زمن دي يا الضو أخوي قاعدين مع بعض.. ناكلو سوا ونشربو بكوز واحد.. طالعين ونازلين مع بعض.. ترا عشان ما مشيت معاك العرس هدو ولا تكلمني تقول لي يا أخي أمين عروسي دي أخت مرين.. مرين حقكم في المدرسة القديمة.. اه يالضو؟

ج/ إرتجال حوار وذلك بتفجير الكلمة أو الجملة مثال ذلك: أسهب في وصف محاسنها.

لم يذكر الضو شيئا عن محاسن زوجته، فالفعل "أسهب" يمكن أن يتحول إلى حوار يعبر عن المضمون يصبح الحوار كالاتي:

الضو: هاي يا وليد .. مهال دي بنية هادئ وجميل جمال.. هاي كن شفتي وسمعتي نضمو تتعجب..

أمين : أني شفتي ترا.. ما شاء الله... عيني باردة..

الضو: والله أني قبل ناخدي كن خبيت يوم واحد ولا شفتا.. ترا يوم داك ولا نقدر ننوم...

3/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) له ثلاثة أشكال هي:

أ/ الحوار (الأسلوب المباشر) المسبوق بكلمة: قال، يقول، قلنا... مثال ذلك:

الضو يقولون: مشاجراتي قالو. أقول بلا تفكر وليد أمو. يقول انتي عرفتي أمو وين؟ أقول حوا بت مختار منو الهني ولا بعرفي.. يقول الجاب ليك ذكر حاجي منو حسي.

عند المسرحة تحذف الكلمات: يقولون، أقول، يقول. فيصبح الحوار كالاتي:

الضو: مشاجراتي قالو.

أمين: (سارحا) وليد أمو.

الضو: انتي عرفتي أمو وين؟

أمين: حوا بت مختار منو الهني ولا بعرفي.

الضو: الجاب ليك ذكر حاجي منو حسي..

ب/ الحوار (الأسلوب المباشر) غير مسبوق بـ"يقول أو قلنا... مثال ذلك: وسمعت الضو، كلا ليست مهال مثل مرين. فمسرحته تتم بحذف جملة (سمعت الضو) ووضع الجملة على لسان قائلها (الضو).

يصبح الحوار كالآتي:

الضو: كلا ليست مهال مثل مرين.

ج/ الحوار (الأسلوب المباشر) عندما يكون الحوار مكرر، عند المسرحة يمكن حذفه.

4/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) له شكلان هما:

أ/ عندما يكون المونولوج مبني على صورة سردية أي وصف للمكان والأشياء والحالة النفسية, مثال ذلك: لم أعد اسمع للضو فيما أحسب والحر في أطرافي وقدمي مع الرمل عند بطن المركوب شذرات لاذعة ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة.

فعند المسرحة فالجزء من (لم أعد... شذرات لاذعة) يتحول إلى إرشادات خاصة بالتمثيل. أما بقية المقطع فيقوم بأدائه حواراً داخلياً (مونولوج).

ب/ عندما يكون الحوار الداخلي(المونولج) طويل وأداءه مهم يمكن أن يقوم الراوي والكورس بأدائه وذلك باعتبار أن الكورس هو مكمل للراوي كما ذكر سابقاً - مع مراعاة أن الجمل التي تكون بضميرالمتكلم المفرد، يمكن أن يؤديها الراوي، والتي تكون بضمير المتكلم الجمع، يمكن أن يؤديها الكورس.

يصبح المشهد كالأتي:

الراوي : ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة.

الكورس : أولئك العشرات منا يصغرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن..

الراوي والكورس: إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب..

الراوي : لن يعرفه الضو..مهما حدثته، مرين الذي أخبره مثل زوجته في كل شيء إلا الصغر والحدة

الكورس : لكن يوم المدرسة القديمة لن يراه حق إلا نحن... 5/ عندما يكون المقطع مبنى على تقنية (تعدد الأصوات) أي المواقف التي لم يحضرها الراوي الرئيسي ونُقِلتْ له عبر راوي أو رواه ثانويين، عند المسرحة يمكن أن يقوم الراوي أو الكورس بالأداء. وإذا كانت هناك ضرورة لتجسيد المقطع، يمكن استخدام تقنية (الاسترجاع /الفلاش باك) مثال ذلك: يخبرني حميدة فيما بعد فأرى مرين يخطئ ولا يخطئ... والآخرين أحاطوهما يسمعونه..

يصبح المشهد كالآتي:

الكورس: مرين يخطئ ولا يخطئ...أما مزمل لماذا تشاجر معه؟ تعالوا لنرى فيما الشجار.

(استرجاع فلاش باك)

مزمل: (جالس والطشت أمامه يغسل)

مرين: (يدخل يذهب إلى مزمل.. يقف بجانبه.. يأخذ منه الطشت ويدفق ما عليه في الأرض)

مزمل: داشنو يا مرين.. والله الليلة تشيفي.

مرين: (ممسكا بالطشت.. يدفع مزمل من صدره)

مزمل: هاي يا مرين ... جيبي طشت..أحسن ليك..

6/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية (الحكي داخل حكي) عند المسرحة يتوقف أدائه على قدارات الممثل لأن عدد الأصوات لا تقل عن إثنين. مثال ذلك، الضو يحكي الضو لأمين ماحدث بينه ومهال عندما سخر من برادهم الصيني: يا وليد.. عندهم براد صيني بسقوني بيهو شاي مرتي بابا بيهو خلاص.. تقول ليك (صوت الضو) بالراحة يا زول تكسري برادنا نادي نابو بيهو (صوت مهال).

7/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية (الرؤية من الخارج) أي الراوي< الشخصية، فالراوي هنا يصف أو يسرد ما هو ظاهر أي ما خبره بحواسه. فعند المسرحة يمكن أن يقوم الراوي أو الكورس أو الاثنين معا بالأداء. مثال ذلك: عندما يصف الراوي/أمين "مهال" إذ رأها لأول مرة: أنا الذي وجدته بعد خمسة عشر عاما وجدته فتاة شابة نفس البسمة إلهي القدير المشية نفسها..."

8/ في المقاطع السردية الطويلة يمكن أن يشترك الكورس والراوي بأدائها, مثال ذلك:

الراوي : لو علم أولاد كباشي بما أجده... مجرد ذكر اسمه.

الكورس : ذلك الذي كان ولدا صغيراً ... الليونة المحراقة.

الراوي : كان غريبا، كنزا من عجيب... المدرسة قاطبة.

9/ خلُص التطبيق إلى مقترح النص المسرحي التالي: -

مسرحية المهرجان

اللوحة الأولي

المكـان : شـارع فـى درب السـوق. الوقـت: الـزوال .. الطقـس حـار. يـدخل الأمـين والضو.

الروي/أمين :(ممسكا بالقميص متلهفاً ومصراً لمعرفة المزيد)عليك الله والنبي يالضو كلامك صحي؟

الضو : (مندهشاً ..مرتبكاً .. قلقاً على حالة أمين) الله والنبي يا أمين أخوي أنت الليلة دى مالك؟

الروي/أمين : كدا بس .. قول لي تاني .. قلت لي..

الضو : (مقاطعاً) حّي يا أمين .. نقول ليك شنو تاني؟ ياهو متل ما قلت ليك.

مواطن1 : السلام عليكم.

أمين الضو: وعليكم السلام.

الرا/أمين : لكن بس يا الضو ..

مواطن2 : أمين ، الضو كيف أصبحتو.

أمين/الضو : الحمد لله على كل حال.

الضو : (يقف مع مواطن2) ادم كدى أقيف.

الراوي/أمين :(مع نفسه) لوعلم أولاد كباشي بما أجده الآن من الضو لقتلهم الفرح والاستغراب والحنين الحزين من مجرد ذكر اسمه.

الكورس : ذلك الذى كان ولداً صغيراً معنا، متحرقاً فى نفسه شديد الصلابة فى عوده كأنه خيزرانه شلخت من فرع متين تيبس على الليونة المحرقة.

راوي/أمين : كـان غريبـاً ،كنـزاً مـن عجيـب البنيـان والتقريـر اختـار لنفسـه صـعوبة التعامـل مـع جماعـة المدرسة.

الكورس : وثبت فيه فأعطانا الفرح والسخط ولم نفكر كثيراً يومذاك حتى خانوه فذهب وذهبت المدرسة القديمة ثم هبط علينا الوعى مفاجأة ذلك الصباح جامداً مفجعاً بمرارة الفقد والخيانة

الراوي/أمين: (يضع يده على كتف الضو بقوة) عليك الله والنبي أنت يا الضو صحى نصيح؟

الضو : (يشعر بقوة يد أمين على كتفه) مالو يا أمين؟

الراوي/أمين: مالو كيف؟ طول زمن دى يا الضو أخوى قاعدين مع بعض دكانى فى دكانك..ناكلو

سوا ونشربو بكوز واحد.. طالعين ونازلين مع بعض.. ترا عشان ما مشيت معاك العرس..هدو ولا تكلمنى تقول لى: يا أخوي أمين مهال عروسي دي أخيت ...

الضو : (قاطعاً) يا أمين يا خى .. أني نعرفى من وين أنت تعرفى أخيو؟

الراوي/أمين: إني دى كيف بليد يا جماعة !

الضو : هاى يا وليد.. مهال دا ذاتو ماخلي لي عقل نفكر.. قلبي معاهو ودر.. ابوها أبي كلو كلو .. قال ما بزوجى لي زول من الدكة.. إلا خالي هارون بعد تعب حتى قدر عليهو.. مهال ده جميل جمال ما عادي .. هاي كن شفتي وسمعتي نضمو .. تتعجب..

الراوي/أمين: اني شفتا ترا.. كل يوم بجي لي دكانك وبشتري .. هي واهلو كلو.. ماصحي؟ ها يا وليد .. بس نقول شنو .. ما شاء الله ..

الضو : والله يا أمين أني قبل ناخدي كن خبيت يوم واحد ما شفتا... ترا يوم داك ولا نقدر ننوم .. نشيفي دنيا دا ككيف .. ككيف

الراوي/أمين: صحى كلامك.

الضو : اهلو ديلاك كمان خلي ساكت .. ناس طيبين .. طيبين خلاص.

الراوي/أمين: آآي... صحي.. صحي كلامك (إلى نفسه) لم أكن لا ظن الضو يقصد عرسها، لزمن... وهي تمر في السوق تبتاع وتشتري.

الضو : اه تعال توا نوريك ، هاي ، ياوليد عندهم براد صيني بسقوني بيهو شاي مرتي بابا بيهو خلاص كلو كلو طريقتهم زول كدى ولا يلمسا بلاهم..... تقول لي الضو بالراحة يا زول تكسري برادنا دى نابو بيهو تسوي لاهل بيتنا وجيعي..... قلت ليها أسمعو بزمتكم أنت البراد دا لقيتو وين؟ عاملنو تقول براد سلطان علي... قعدت في الواطا مسكتو بس عنينا انملن مويا وشوف البكا بقيت أهجس ليك معليش معليش خلاص تاني ولا نسألاكم... والله ما نسألاكم.... إتنهدت كدى شربت ريقا فتحان خشما تقول لي دي أدو جايزة لاخي مرين في المدرسة الزمانك داك أيام النصارى.

الراوي/أمين: (ممسكاً بكتف الضو يحدق فيه .. لا يستطيع الحركة .. يظهر عليه الإعياء)

الضو : (مستغرباً لما أصاب أمين) أمين.. هو يا أمين.. ياخي مالك؟ في شنو ؟.. عيان ياخي ..؟

الراوي/أمين: الضو لا إله إلا الله محمد رسول الله ..الضو ! تقول لي مرتك دي أخت مرين؟مرين بتاعنا في المدرسة القديمة ديك؟

الضو : آآي ..

الراوي/أمين: هو ذاتو ؟

الضو : آآي ..

الراوي/أمين : الضو ما بصدق! لا حول ولا قوة إلا بالله ! ما بصدق ياناس البني الكل يوم ماشا قدامي في السوق دي أخت مرين بتاعنا ! يا دنيا .. يا دنيا ..

الضو : آآي .. مرينكم ذاتو بي ذاتو ..

الراوي/أمين: الضو ! حلتهم قوز السرة .

الضو : آآي ..

الراوي/أمين: يا جماعة أنا دا بليد! أنا دا ولا امنفكر ولا بقع لي الكلام ! وأنت المطموس مني يا الضو ..الضو مرتك أخت مرين حقنا وولا توريني طول الزمن دا وانحن قاعدين سوا ونقوموا سوا ونمشو سوا ! حسا دي قاعدة كدي نلقوها كن فتنا يا الضو ؟

الضو : يلاك بس خلي الوقفان.. آهي قاعدة تلقاها هي ذاتا.. أخت مرينكم دا ذاتو بزاتا.. كدي وريني مرينكم دا كيفن.

الراوي/أمين: الضو أنا ما بصدق ! ما بصدق .. كدا يلاك يا وليد ! يلاك.

الضو : كدى بس احكي عن مرين .. مرين دا كان شنو؟

الراوي/أمين**:** لو يعلم اولاد كباشي بما وجدته ميعاد عزومة الضو إذ يرحلون زوجته من القيزان إلى الدكة. وأهل الدكة لا يعرفون ما أعرف والضو بنفسه لا يعرف ما وجدته.. ويسألني ثم يلح علـّي بمثل إلحاحي متشوقاً ملهوفاً بالرغبة المستطلعة لان يعرف مرين ولن يعرفه مهما شرحت له وسط حيرتي واضطرابي.

الضو : عليك الله والنبي يا أمين قول لي مرينكم دا كان كيفن ...

الراوي/أمين: هاي يا الضو .. نقول ليك شنو بس؟

الضو : كدى أحكي لي .. كان بسوو شنو؟ قاعد بيعمل ليكم شنو؟

الراوي/أمين: هي يا وليد أمي .. كدى خليني نأخد نفسي...

الضو : لا..كدى بس أحكي لي..قول لي..كان مالو..(ويستمر يلح على أمين حتى يصلان المنزل) اتفضل .. اتفضل يا أمين (يدخلان الكواليس) مهال .. يا مهال..

الكورس **:** أنا الذي وجدته بعد خمسة عشر عاماً وجدته فتاة شابة، نفس البسمة إلهي القدير المشية،

نفس الهمس ماعدا إشتعال مرين حين يكفهر وجهه الصغير ويعربد بالسخط ويملأ جو الزريبة مشاكل فلا يسع الأفندية ولا يسعنا ولا يسع الحلة كلها بعد ذلك عيش أو اطمئنان.

الضو : (داخل الكواليس) دا أمين.. حماك.. مكانته عندى ذي أخوي وأكتر ..(يدخلان الخشبة) اه .. يا أمين .. بشبه لـ مرين والا لا ؟

الراوي/أمين: مرين زاتو بزاتو.. يا الضو اخوي..! عليك الله إنت تخاف الله والنبي والرسول والا لا؟

الضو : استغفر الله يا أمين ! مالو ما امنخاف الله ورسولو؟ نخافيهم والله!

الراوي/أمين:الضو !حلفتك بالله ورسولو البنية دي أمانتنا عندك!أني دي اخوها..هي لي ذي مرين زاتو إلا بنية بدل الوليد النعرفي زاتو بي صفاتو حقنا داك!توا بقى في زمتك..الضو خاف فوقو الله ورسولو وخافي فوقو ملامتنا! شيلا في رأسك وفي قلبك وفي عنينك ليل ونهار! بعدين أني وأنت والنعرفو مرين كلنا نبقو كويسين لا تكسر بخاطرنا يا وليد أبوي! عليك الله !

الضو : أسمع يا أمين أسمع! بس بالراحة،هو دا ما داير زول يوصو عليهو دا؟ دا ما داير كلام كلو كلو !ترا بس أنا والله ما عارف مرينكم دا ما شفتو إلا مهال مرة ومرتين تقول لي شنووشنو ومدرسة النصارى وأخي مرين وكلامات آخرين نسيتهم وما نعرف كلو كدى لي زي الملخبط

الراوي/أمين: الله يبارك في ذكر مرين .. والله يخساهم اللي مرين خانو وودرو حقو!

الضو :حسي يا أمين عليك الله في شبيهة كتير بيناتهم متل التقول دا؟مالو مرين؟كان بسو ليكم شنو قالوكان شكلي ولا زي مهال أخيتو؟ أستغفرالله يا أخواني الحقيقة لله هي دي السوتو فوقنا كلو ولا شوية، إلا تبارك الله الوصلنا للخير برضو وكسرنا فوقهم منعانهم لينا وجبناها بجد

الراوي/أمين: (يسرح ... لم يعد يسمع للضو) ومرين في عيني رأسي والزريبة ومهال دورة كاملة سريعة كدولاب البئر في المدينة.

الكورس :اوليك العشرات منا يصغرون وينحصرون وفي الزريبة تقوم كرانك المدرسة القديمة ونحن والأفندية مثل كل يوم إلا يوم المهرجان بارزاً يوم شؤمنا الكئيب..

الراوي/أمين:لن يعرفه الضو مهما حدثته،مرين الذي اخبره مثل زوجته في كل شيءإلا الصغر والحدة

الكورس :لكن يوم المدرسة القديمة لن يراه حقاً إلا نحن. حبيبنا مرين لم يكن مشكلة تستحق كل ذلك الذي إرتضوه لنا حلا ولا كان على خطأ ولو كنا نعرف ما سيحصل منهم لكانوا وجدوا منا السفلة شيئاً لم يتوقعوه، لكنهم ما أفصحوا ولا أشاروا وكنا في عز السرور له من يوم إلى يوم

حـاراً علـيهم كجمـرة الطلـح الضـئلة لاتطفـأ ولا تبـرد ولا تـزول.. نـدعوا الضـو ليشـاهد بنفسـه ويتعرف على حماه عن قرب.

إسترجاع (Flash back) مرين ونوري يلعبان سووكا.. حولهما مجموعة من التلاميذ..

مرين : (يمد يده... ينظر بغضب في عيني نوري، لا يرمش ونوري يضرب على اليد الممددة)

المجموعة :(تتداخل أصواتهم..يتصايحون) دق. دق يانوري..هاي كفي..يازول مالك خلي يدقي..قرب يبكي..بدوري يبكي..هاي والله ما ببكي.. دقي ياخي..كفاكم لعبتو خلي ياخي..والله ما يخلي (صوت تكسر..يستمر نوري في الضرب ولكنه لم يفلح في هزيمة خصمه.. ويستمر اللعب)

الكورس : لو كان نوري يعرف خصمه حقا..ً ما تمنى في البداية مجرد المنى أن يستمرا في اللعب لوحدهما..اخبرناه وحذرناهم كلهم عشرات المرات إلا ينازلـه أحد ولا ينازعـه، قلنـا لهم لتبتعدعنه كأنك فعلاً تخشاه..فلأن ترهبه خير لك من ان يرهبك قسراً .

المجموعة : (يعلو صياحها) دقي .. أرمي .. خلاص يا وليد .. كفاكم .. دقي يانوري ...

مرين : (يظل واقفاً ..ثابتاً .. لا يسقط .. يتكدر وجهه .. يصرّ عينيه من الغضب...)

الراوي/أمين: (يمسك نوري ويحاول سحبه بعيداً عن مرين)

مرين : (يقفز على نوري .. يخنقه بجبته) تدوري تجري.

نوري : (يزداد غضبه .. يحاول ضربه لكنه يفشل)

مرين : (يمسك نوري .. يرميه على الأرض)

الراوي/أمين:(يحاول فصلهما.. يفشل.. يمسك نوري يبعده عن مرين) مرين..نوري كبير منك، خليهو.

مرين : والله ما نخلي.. الليلة يا أنا.. ياهو.. دق ! دق يازول !

الراوي/أمين: مرين كفاك ! كفاكم لعبتو ياخى كتير .. دقيتى أنت ودقاك !

مرين :والله؟والله بإسم أبوي داك!ها يازول!إلا تدقيني وندقيك,نمن شمس يغيب!وكن لي باكر كلو!

الراوي/أمين: مرين أنا بوري ليك أفندي باشري بكره .. والله أوريهو!

مرين : ومالو أفندي باشري ؟ ولا لعبنا سووكا بسانين .. دق!

الراوي/أمين: مش قال ليك تاني ما تلعب سوكوكا أصلو مع الأولاد؟

مرين : مالو؟ أنا ولا متيلهم ؟ وهما بلعبو معاني ومنلعب معاهم.. دق! أشهدو ياجماعة الليلة يا أني يانوري دا واحد مننا إلا يبكي..

الراوي/أمين: ياخى أنت صغير منو .. معناهو أصلو حيبكيك كن حسي وكن بعدين ..

مرين :كدا يا أمين؟ تعال أنت ذاتك ألعب معانا كن راجل تعال بكيني كن راجل..لا تعال شوفيني كن راجل! (يستمر اللعب..لم يكن مرين بنفس القوة والحيوية ولكنه لم يستسلم..بل يشتم) والله الليلة دي ما نخليك يا وسخ .. إلا تبكي ...

نوري : (بدأ يبحث له عن مخرج خاصة بعد مغادرة معظم الأولاد. ينظر حوله عسى يجد النجدة)

مرين : نشيفك تدوري تجري ياخي(إلى المجموعة الباقية) منو يجي محلو.. خلو زولكم يجري...

نوري : (يزداد غضبه) ولكن في اللحظة المناسبة يتدخل أمين ومزمل ومكي ورباح, يحملون مرين ويخرجون به .. يبقى نوري واقفاً غير مصدق)

مرين :يا وسخين نزلوني!نزلوني! سيدكم دا بخاف مني!متل نسلي ليهو عنينو! خلوني! نقول ليكم خلوني! والله العظيم نفلعاكم! كن واحد واحد نفلعاكم! تراعو قاعد يكورك! خلو يدقينى ايد ايدي وأنا سيدو! ادينكم ولا ايديني.. افندي باشري؟ دلوني نقول ليكم! ترا دلوني (يخرجون)

الضو : (يدخل ومعه أمين) لا.. لا.. مرينكم دي صعب .. مهال ولا متلو.. لا.. لا..

الكورس : مرين كان نكرة في اللطف واعجوبة في العصيان والحماقة.

الضو : مهال بني هادئ ومسكين .. لالا .. مرينكم دي شغل آخر..

الكورس :مهال لو قاربت مرين شبراً واحداً لقضيت الليلة الأولى من عرسك من دون الأسوار سلخطاً ويائساً ...

الضو : مهال بني ضعيف وغلبان .. لالا .. ولا متل أخيو..

الراوي/أمين: لكنها لي مرين نفسه خلقة الخالق فتاة كبيرة .. إمراة متزوجة.

الضو : هاي .. لكن ولا متلو .. مرينكم مشاجراتي.

الكورس : رغم ذلك..رغم كثرة مشاجراته وعصيانه وعناده وحماقاته.. إلا أنه لم يخطئ يوماً على أحد، لكنه لم يقبل كذلك اخطاءنا ..

الراوي/أمين: الضو ياخي...أني دى لو قعدت نحكي ليك لي باكر مشاجرات مرين دى ولا بتنتهي...وكان قلت ليك شنو داك .. ولا بنفع كن ما شفتي بعينك ..

الضو :أمين كدى أقيف(ينادى)عبدالله..هوى يا عبدالله..ودى موية البيت..ضرورى..الليلة العزومة ما تتأخر..حسي من دربك دا ودي.. وبعدين كلم معاك الجماعة..الخراجا كلهم يجو الغداء ما تنسى الموية.. ضروري.. اه يا أمين.. قالوا مشاجراتي.. كدى تاني شاكلا لي منو ..

الراوي/أمين: تعال نوريك ...(يخرجون) (إسترجاع فلاش باك...Flash back)

باشري :(يدخل)هوي يا كلاب, دا مكان مشاجرات,عليك الله شوف..ديل واحدين وديل واحدين؟هي مدرسة بالزمة ولا ميدان مشاجرات يا سفها؟ يامساخيط؟ تعال جيبهم هنا وأمشي جيب السوط (يخرج أحد التلاميذ لاحضار السوط)

مزمل : (خايف..يتلفت..يتردد في الكلام..يبحث عن مخرج) يا أفندي..بس..أني..يا أفندي باشري

مرين : (ثابت .. غير مهتم بما يدور حوله .. ينظر إلى اللاشئ)

باشري : (يزداد غيظه من لا مبالاة مرين) كلاب (إلى مرين) يا كلب..الليلة تشوف أعمل فيك شنو

مرين : (ينظر إلى أفندي باشري بطرف عينه)

باشري : بس الليلة أصبر لي .. يا وسخ ..

تلميذ : (يدخل .. يجر وراءه السوط)

باشري : (يمسك السوط .. يطرقه في الهواء يحدث صوتاً .. الجميع يرتجف .. عدا مرين)

تلميذ :(خائف, يسرد ما شاهده) أفندي! فتنا بس لقيناهم مخانقين في طين ومزمل راكب لمرين في صدرو ومرين من تحت بايدو يدق في صدر مزمل وقرصا في خشمو نمن كب دم.

مرين : آآي .. كويس بس.

باشري : أسكت يا لسجمان! يا لقملة ! قليل أدب ! أن بوريك الشكل التدورو دا كيف الليلة ! بأدبك!

مزمل :(يتلعثم) أنا والله يا أفندي ما خطيت عليهو يا أفندي؟ هو جا قال هو أرجل مني وبشيلي الطشت.. بس .. بس أنا قلت ليهو ..

الكورس :مرين يُخطيء ولا يخطيء, تشاجر مع الولد من القيزان فكان الولد مخطئاً لانه تعدى عليه ..وشجاره مع نورى فكان نورى أيضاً مخطئ لانه تحداه .. قلنا يانوري إبتعد عنه كأنك فعلاً تخشاه فلان ترهبه خيرٌ لك من أن يرهبك قسراً ... ولكنه لم يسمع، وكان يا مكان،أما مزمل فلماذا تشاجر معه؟ تعالوا لنرى فيما تشاجرا ؟

مزمل : (جالس والطشت أمامه ..يغسل)

مرين : (يدخل.. يذهب إلى مزمل.. يقف بجانبه.. يأخذ منه الطشت ويدفق ماعليه على الأرض)

مزمل : دا شنو يا مرين .. والله الليلة تشيفي.

مرين : (ممسكاً بالطشت .. يدفع مزمل من صدره)

مزمل : (مندهشاً) هاي .. مرين .. جيبي ..

مرين : يوم داك تشيلوني من نوري قايل أني ولا بنعرفي قال زولك تهجس عشانو؟

مزمل : أسمع يا مرين .. رجع طشتي!

مرين : ما طشتك! طشت حاكومه ! إنتو أرجل مني نمن تلمو فوقي تسوقو مني ؟ تخافو قال ندقي ليكم نبكي ليكم يا خوافين!

مزمل : مرين ؟ جيبي أحسن ليك ! أحسن ..

مرين : (يضرب مزمل على فمه .. فيسيل الدم)

مزمل :(يغضب،يرميه أرضا.. يركب على صدره.. ومرين يضربه..ومزمل لايضرب إلا الهواء)

الكورس : مرين رمى يده على شفتي مزمل فسالتا بالدم وهو بالارتعاب والغضب أوقعه على ظهره وركب على صدره ولم يجد بعدها طريقه إليه.

الراوي/أمين: كأنه عفريت ضئيل مهما شلته وأوقعته شالك فاوقعك.

الكورس :لا تضرب غير خياله وهو يضربك ومشابك جسمه اللامحدودة تتعلق بك فتحتار وتتخبط ويكون شجارك معه عراكاً فارغاً بلا خسران أومكسب كأنك تضرب نفسك أوتضرب ظلك.

الراوي/أمين:يجئ الأخرون يشهدون ثم يفرقوهما ويعود لمزمل عقله ويصبح باشري أمل الإقتصاص

باشري : خلاص تعال هنا يا كلب..أرقد..أرقد (يجلد مرين بتشفى.. عشر جلدات.. ومرين ثابت لا يرمش) يلا قوم يازفت..(إلى مزمل) معليش يا مزمل..خلاص جلدناه ليك.. لوعمل ليك أي حاجة تعال طوالي كلمني.. شوف لو ما سلختو ليك وعلقتو فوق الشجرة ديك..ما أبقى أفندي باشري..خلاص أمشي ..(يلتفت إلى مرين) يلا يا سجم طير من وشي ...

الراوي/أمين: (إلى نفسه) ويقولون لا محاباة .. لا محاباة .. لا محاباة..

الكورس : ماحدث لمزمل مع مرين، حدث لأمين مع حاجي، يرى حاجي أن أمين متضامن أيضاً مع نوري لذلك ضربه بالحجر حتى سال الدم. فأشتكاه للأفندية فجلدوه حتى تحدثت عنه الدكة.

الضو : (يدخل) مشاجراتي قالو..

الراوي/أمين: (سارحاً يفكر فيما حدث بينه وحاجي) وليد أمو.

الضو : (مستغرباً) وليد أمو! إنتي عرفتي أمو مِن وين؟

الراوي/أمين: (في سرحانه) حوا بت مختار .. منو الهني ولا بعرفي

الضو : هاي أمين.. الجاب ليك سيرة حاجي منو حس..

الراوي/أمين:(ينتبه)هاي يا الضو..أني ما حكيت ليك، يوم مشكلة مزمل ومرين داك ياخي,حاجي كمان ولا دقاني فلقاني بحجر في رأسي؟ دا هو دي محل علامتو..هني.. هني آآى... محل أيدك

دي.... شفتي محل دي، ياهو، في الشارع الوسط داهناك جنبِ محل قهوة عمك بسوس دا لاقاني ماشي نهار كان غالطنا وشتمتا.. قال لي أنت يا أمين مالك تشيلو مرين يوم داك من نوري متخلو يدق؟أنتي تحامي ليهو قايل هو كلو ماعندو البحامي ليهو..شفتو رقيق مني ولا سألت بريتا مسكا جبتي بسألاني كن راجل كدي لمن تلقا وحيدو وكن تلقاني أني وحيدي دى ماتتكلم..أني أمنخاف منك يا خوافين؟ وولا أمنحامي ليهو؟عشان كن رجال وتحامو...

سليت منو جيبتي وأديتا ضهري ماشي دا بس بالحجر فى أيدو علّي اليمين يوم النقرني وقعت غايب تب والدم ملا الشارع..إلا شالوني حتى مشيت شكيتا لأفندى.. فى محل قهوة عمك بسوس دى الكلام دا.. الله يرحمو ود حوة ..

الضو :هيا زول..لاحيل إلا بالله مالهم شكلين كدي هم عيالكم ديل؟ ياخي كتر خيرك ذكرتني ..أحرسيني هني.. نشيلي كبابي من بسوس..

الراوي/أمين: وقت شكيت حاجي..كان هنالك أفندي عبدالباري وباشري وعمنا هادو.. شهدوا العقاب وضحكوا..جُلد حاجي أمام الجميع وهزوا رؤوسهم والأفندية أعجاباً بصلابة عم مختار.

الكورس : ومنذ ذلك اليوم أصبح أهل الزريبة جميعهم كأنهم أعداء للصغيرين– مرين وحاجي– إذ أمر أفندي عبدالباري أن يوضعا تحت المراقبة ويتخذ أحبائه الثلاث فيهما أمرهم بإسم الكل لأجل الناس أجمعين.. ومن هنا بدأت سلسلة المؤامرات تحاك للصغيرين...

إسترجاع - فلاش باك Flash back المكان: تحت شجرة عم نورالدين.

باشري : (محاطاً بأحبائه، مزمل ونوري وعويد، يبتسمون..) ياخي مرين وحاجي ديل ما أولاد ناس أبداً ! كل يوم شكله جديدة فى المدرسة دى جو أو برا! وكلهم ناس كبار منهم بس ما بكسروهم رحمة بيهم.خوفاً مننا بس..نكلمهم يا أولادي نجلدهم نامن نحن ذاتنا نحِن عليهم ياعيال!ما بنفع يازول غايتو كن الرفت اكتر شئ نرفتهم ونريح بالنا آخرتو(يضحك..يضع رجل على رجل.مبتسماً لأحبائه.. يضيف بإمتعاض) برضو إنتو ما تخافوهم أصلو! نحن نأدبهم قبال دا بالسوط..كلو ما شاكلوكم وروني وجيبوهم شيفو! ما تخلوهم يسووكم مضحكة للوليدات فى الحوش!عيال الناس بالحلال هنا أبقو عزيزين فوقهم ومتمانعين على أهلكم !

عبدالباري :(يضحك بخبث)يازول والله أنا مراتن بفكر فوقهم تفكيره غريبة خلاص,علّي الحرام مرادى ليهم تعرف بس أضبح كل واحد منهم بيوم! ماكدا؟ بعجبكم آآ؟ أيوه! نريحكم منهم مرة

واحـدي..أعمـل عزومـة لنـاس المدرسـة ديـل أضـبح لـيهم دا وأقـش دمـو عليهـو..أضـبحو لضيفى..لوكان على كيفي؟وأنادي الناس: هوي ياناس البلد.. تعالو هوي كلكم تعالو عندى ليكم خبراً يعجبكم! مش المصايب الشوينات ديل بتاعين مشاكلم؟ يلا شوفوهم ! طرخ كدى أضبحو ليهم الرقيقون دا كمان أقش دمو عليهو ويتفرقو الناس مرتاحين وخلاص ! يرتاحو راحة ونفسهم تبرد ! ونحن نتبسط ونروق! (يخرجون)

الضو :(يدخل) ترا خلاص يا أمين لمينا كبابي من بسوس وكلمنا عبد الله الخراجي وجبنا البروش والسجاجيد اه توا دى فضل شنو يا ربي؟أيوا نشيلو الدخن للطاحونة(يخرج مفاتيح الدكان)

الراوي/أمين:(بارحاً ..يحدث نفسه) يوم المهرجان..السفلة..مرين..السفلة..المهرجان..في ذلك اليوم..

الكورس :(مقاطعاً ،تتداخل الأصوت) في ذلك اليوم مابقى من مهرجانهم إلا مافعلوه به وماخططو له السفلة في الخفاء الشديد ولم يفصحوا بإشارة واحدة حتى نتنبه من غفلتنا إلى ما يقصدونه

الضو :(يفتح دكانه) أمين...هاي يا وليد! مهال توريني قالت واحدين حرّقوا لمرين مع حاجي لمن نسيبي وأمه جو للدكة قعدو معاهو شهر..صحي كلام دي؟ كدي انتظرني هني,نكيل الدخن نودوه الطاحونة (يدخل الدكان)

الكورس المحابيب طبعاً –نوري ومزمل وعويدا– أولم يوكلونهم يفوضونهم،في ظلام منتصف الليل جاء الثلاثة تاركين الأخرين نيرانهم بعيدة في منعطفات الكيمان... دخلوا فلاقتهم احجار الخلوة الخابية ثم اكتشفوا..تعالوا لنرى ماذا فعل المحابيب الثلاث بمرين وحاجي(ينسحب)

إضاءة خافتة من نار الخلوة المتبقية.. يدخلون: نوري ومزمل وعويدا، يقفون، يروون مرين وحاجي نائمين، يشخران..ينظرون إلى بعضهم..أحدهم يرمي بالفكرة..يتهامسون..يفحصون المكان..نوري يذهب إلى النار يهبها..مزمل يقف عند ركن الكرنك يراقب حتى لا يفاجئهم أحد..عويدا يجمع السياط ويدفنها في الرماد.. يبتسمون ابتسامات شريرة وكريهة..مزمل ونوري يحملان السياط من النار...

عويدا :(يقف وسطهم... هامسا لهما) تحت أضانو تختي ليهو نمن يسوي شففف كدي! في نومهم ببردب شديد تقول يقول وآي وآي حي حي.. وتعصري ليهو نمن يبرد تب كمان تجري بيهو للنار وتجيبي آخر جديد! سبعة لدي وسبعة لدي... تاني كلوخلي يشاكلونا كن بقدرو(يبتسمون بخبث.. يتقدمون ويفعلون ما إتفقوا عليه.. يختبئون)

(مرين حاجي يقفزان..حاجي يبكي..مرين يتألم لكنه لايبكي...يخرجان)

الثلاث : (يخرجون..وبتشفي) ودي كلو اخيرليكم من ضبحان أفندي عبدالباري البقولي (يخرجون)

الراوي/أمين :(يدخل)احرقوهما حتى قاما الغد برؤوس متورمة,حققو للناس ما صبوا إليه ولم يتمنوه مجرد المنى.

الكورس : وسمع عم حسب النبي والد مرين.. ركب حماره وساق زوجته وقدما إلى الزريبة شهر كامل ظلا في الشفخانة منتظرين على مرين حتى برأ.

حسبالنبي : ادم ياخي.. مرين والحمد لله شفى.. بقى كويس .. توا ندوري نسوقيهو نمشو القوز.

ادم محيريقا:(قاطعاً) لالا .. يا اخوي حسب النبي .. خلي الوليد يقعد يقري .. قراية دي بعدين بنفعا

حسبالنبى : لالا .. ولا يقري ولا يقري .. بيقتلو لي وليدي ساكت.

ادم محيريقا:منو ياود أمي الولا بلاقي شين وسمح من يوم بلدو نمن يموت في دنيانا دي؟وليد خلي يقعد يقري دى فايدة ليهو, دين ودنيا.. والله ربنا البستري ولا أنتي ولا أني ولا اهلو ولا الاخر

حسبالنبى : هى .. لكن يا آدم أخوي ..

ادم محيريقا: لكن شنو يا حسب النبي ياخوي ؟ القدر كن وين وين ياهو بلحقاك... وكن وقع تاني ولا بنشال..ولا شنو يا خوي؟ هن موت في، وهناك في القوز برضو موت في..ولا كلامي دي ماعديل. (يتواصل النقاش)

الكورس :(يعلو صوته حتى يطفى على صوتيهما) هكذا نجح ادم محيريقا فى إقناع حسب النبي ورده عن فكرة إخراج مرين من المدرسة.

الراوي/أمين: بعد الذي حدث لـ"مرين" كان يمكن ان يتغير سلوكه ويهدأ ، ولكن فكرة المهرجان التى بدأ يرددها أفندي حاكم بحضور الرجل الاحمر، والتحذير للتأدب معه، والا أنه سيقفل المدرسة, حالت دون ذلك (بصوت أفندي حاكم)اسمعوا يا وليدات..أسمعوا كلامى دا كويس..أني كلمتكم وكلمتكم ولى باكر نكلمكم..جاييكم نصراني أحمر بيسمو مفتش..يجي يشيفيكم لازم تبقو كويسين وتعجبو كوييس أو يقفلي ليكم مدرستكم دي مرة واحد ..

الضو : (قادما من الداخل.. حاملا كيس الدخن.. ينادي) أمين.. أمين.. جبت الدخن.

الراوي/أمين:(يحدث نفسه)لو يعرف الضو.. لويعلم ما اعرفه عن حموه لمااستهون ذكراه حتى يوم عزومته ولسعى ورائيجريا تلهفاً والحاحاً ليعرف عني حديث يوم المهرجان.

(يدخل الضو حاملاً كيس الدخن ويتجهان إلى الطاحونة)

اللوحة الثانية

المكان: السوق (دكان الضو وأمين)

يدخل أمين والضو, يتجه كل منهما إلى دكانه..الوقت بعد الزوال..يجلس أمين في دكانه..قلقاً .فرحاً .. يخرج.. يذهب إلى الضو في دكانه..يعود إلى دكانه.. بعد لحظات يأتيه الضو.. وهكذا يستمر الحال...

الراوي/أمين:(شعور بالفرح والقلق..لا يستطيع السيطرة على مشاعره) حقيقة لا يحدث أن أياً كان من أيام الله السبعة يستطيع أن يمددك بفرحة كهذه يصطدم فيها رأسك فجاة بزخائر من حقائق كنت جهلتها أوبأخرى نسيتها(يدخل الدكان..يخرج ومعه جوال..يفرشه..يجلس..يذهب إلى الضو يعود)لن يحتاج الأمر مني على أي حال إلحاحه ولهفته وسأخبره بكل الذي حصل يوم المهرجان والأيام الأخرى،فقط لو يستطيع ان يرى كما انظر وأن يعي كما اعرف،ذلك المستحيل ذاته،سبحان الله حتى صباح اليوم ما مر بخاطري أن الضو يخفي عني شيئاً ولا يعلم المستغفل أن زوجته أخت مرين وأن مرين جوهرة عمرنا التي ضاعت.

الكورس :أن مرين جوهرة عمرنا التي ضاعت..نعم جوهرة وإلا لما وصفه الحكيم القديم بالفلتة.. أول صدام لمرين فى المدرسة القديمة كان بينه والحكيم القديم أي قبل يوم المهرجان بزمن وقبل حضور الخسيس المتأمر أفندي عبدالباري.. ماذا فعل مرين مع الحكيم القديم..هيا لنرى (ينسحب الكورس)

الحكيم قديم: (يمسك رأس مرين يديره..يصرّ عينيه..ينظر داخل فمه..يدخل التلميس فى فمه يهز رأسه متعجباً) أنت عجوز لكن عمرك ما باين فيك أنت غايتو يا فلته من المصايب ديل يا حاجة

التلاميذ : (يتهامسون مابين إستحسان واستهجان لما سمعوه من الحكيم القديم)

الحكيم : هاك الخمسة قروش دي.

مرين : (يهز رأسه رافضاً)

الحكيم قديم: بليد .. رأسك ناشف ..

حاكم : خليهو .. دا اصلو غبي .. حمار.

الحكيم : قلت ليك أمسك .. أحسن ليك.

مرين : (يهز رأسه ..رافضاً)

الحكيم : فلته .. أنت غايتو فلته .. فلته (يخرج مع أفندى حاكم)

م تلاميذ1 : (فرحة بإسم فلته .. فتردده بسرور) الفلته .. مرين يا فلته ..

م تلاميذ 2 : (غير سعيدة بهذا التميز.. فهي ساخرة تردد) فلته قال .. فلته شنو! بالله سيبنا !

الكورس : نصح أفندي حاكم الحكيم القديم أن يترك مرين وشأنه, لكنه ظل يسميه الفلته حتى نقلوه

أحضرو بعده ألعنهم أسجمهم,الأسمر كان مسخوطاً من أول يوم هوأفندي عبدالباري صادق أفندي باشري.. وكثروا بعدها عليه، ولا فهمنا مقصدهم فيه فصارعهم لوحده حتى أنهزم.

(عودة من الفلاش باك Flash back)

الضو : (يخرج من دكانه ، يذهب إلى أمين .. ضاحكاً فرحاً بهذا اليوم)

الراوي/أمين: (مع نفسه) مهال.. مرين.. مرين, مهال بنشاف لي مرين زاتو بزاتو..إلا بنية متزوج.

الضو : سارح وين؟ أسمع مهال قالت لي أفندي عبدالباري غشى لمرين بالريال..صحى كلام دا ؟

الراوي/أمين: (ينظر إلى الضو بإبتسامة فاترة..يحدث نفسه) لا مهال تعرف ولا هو يفهم (يلتفت إلى الضو) اه تعال نوريك الكلام الولا بتعرفو مهال.. أفندي عبدالباري حرشا لناسو ديلاك.. حبايبو..وقامو وسمو مرين مع حاجى بالنار ذي النعيز السايقنو للضبيحة... اه بعد شهر رفتو حاجى من المدرسة.. ولي مرين قام أفندي عبدالباري زاتو بزاتو اغراه بالريال.

الضو : أغراه بالريال ! كيف يعني؟

الراوي/أمين: تعال نوريك حدث كيفنو (يخرجان) (إسترجاع فلاش باك Flash back)

التلاميذ :(يصطفون لإستقبال الرجل الأحمر.. يدخل وخلفه الأفندية وكبارات رجال البلدة.. يمرون أمام التلاميذ.. يتجهون إلى منازل الأفندية.. بعد خروجهم.. يوزيع التلاميذ إلى مجموعات لتناول الغداء استعداداً للمهرجان..... أفندي عبد الباري يجلس بجانبهم يضحك لهم وهم يبادلونه الضحك.. مرين وحميدة حضرا متاخرين.. جلسا .. لحظة صمت عمت المكان)

مرين : (يجر الصحن .. يبتسم)

عبدالباري : (تلمع عيناه بالخبث)

التلاميذ : (ينظرون اليه مرة .. والى مرين مرة...)

مرين : (مبتسماً) يمين الليلة نآكلي جنس أكل !

عبدالباري : (يمص شفتيه حتى يصدر صوتاً .. وينظر إلى مرين بإستهزاء ..قاصداً إثارته)

مرين : (تتحول إبتسامته سريعاً إلى غضب .. يأخذ لقمة وينظر إلى أفندي عبدالباري بإستخفاف)

الكورس : أفندي حاكم، نصح عبدالباري في يوم الرجل الأحمر ومهرجانه يجب أن يتماسك والا يثير قلقلة مع الغشيم يوم ضيفهم.

مرين : مالك يا أفندي تمصي ريقك ؟

عبدالباري : تاكل قدريش يعني؟ يعني صحي كدا أكال والا بس دعايات فارغة؟

مرين : ناكل قدر النقدر.. كن مية لقمة كلو .. كن نكملي كلو ! كلهم ديل !

عبدالباري : كن تبقا راجل كدا .. كدا

مرين : والله أنا راجل ! يمين راجل ! يا أفندي أنت قايل ما بنقدر ناكلي ؟ يمين نقدر!

عبدالباري : علّي الطلاق لو أكلتو كدا ميه .. تنطق زي الصفقة .. كضاب !

مرين : يمين نقدر! بس يا أفندي كن أكلتهم مية تدينى شنو؟ أمانن إنت كمان تقعد تاكلي قدورهم ؟

عبدالباري : لا ياخوي... إنت أبق راجل أكلهم... علّي الطلاق... يامرين إن إنت أكلتهم مية ؟ آهو قدام الجماعة ديل كلهم أديك ريال! ريال فضة أبيض كدا! حسين كامل! يا لا! يلا اكلهن!

مرين : شهدتو ياجماعة ؟ شهدتو وإلا لا ؟ خلاص أنا رضيت ! أحسب ثلاثة .. أربعة .. خمسة

الراوي/أمين: مرين ! بضريك ما تأكل ؟

مرين : ستة .. سبعة .. ثماني...

الراوي/أمين: مرين ! هوي يامجنون دا !

عبدالباري : سيبو ! مش على كيفو؟

الراوي/أمين: مرين أنت مرضان ؟ والله يضريك.

مرين : تسعة .. عشرة .. حداشر

عبدالباري : يلا يا .. الصافي ؟ خليك قاعد معاهو أحسب ليهو وقت يخلص تعالو سوا.

مرين : اتناشر .. تلتاشر ..

عبدالباري : آكل ياخوي، الليلة تمسكي في أيدك الهوان دا ريال يوم جدك ذاتو مامسكو ولا حتى شافو.ندبك تفركو وتلمسو وترقد وتقوم بيهو وتوري لأهلك لمن ينسحك وبعدين أربطو لاختك اتفاخرو بيهو.

مرين :أربعتاشر، يا أفندي ماتكلم في أهلي، أنتي ختي ريالك وأني ناكلي ليك مية لقمة نوريك رجالتي دا.. اسكتو هوي أحسبو.. خمستاشر.. ستاشر ....

(عودة من الفلاش باك)

الضو : (يحمل عوداً يطرد به الغنم إذ سببت إزعاجاً .. يخرج لمطاردتها .. يبقى أمين لوحده)

أمين : في يوم المهرجان اعطيت لنا التعليمات...

الكورس : وهي مع كل صافرة علينا القيام بعمل محدد.. عندما ضربت الصافرة الأولى، حملت كل مجموعة مكنستها ادخلونا بيوت الأفندية نظفنا الحيشان حتى باركت نسائهم علينا، وتركناهن

يعدن ترتيب عدتهن..اقتلع أفندي حاكم مع أفندي عبيد الشراك التي نصطاد بها..كنا نخبئها وراء الزريبة ولكن في مثل هذا اليوم يجب أن يكون كل شيء في مكانه حتى لايجد المفتش شيئاً ويتحسب عليهم،نادونا تحت شجرة النيم الوسطى نلتقط كالحمام للحب حبيبات الصفق حتى سخرنا منا أفندي بن توب(ضاحكاً)نضفتوها سويتوها تقول مرايات الليلة دي لمفتشكم.

(ضربت الصافرة الثانية)

قُسم التلاميذ إلى مجموعتين, مجموعة مع أفندي عبيد لاحضار شجر المرخ والأخرى مع باشري لنقل القصب, وأثناء البحث تذكر أمين تلك الأيام التي كانوا يصطادون فيها الضبب ويطلقون عليها أسماء الأفندية ويضروبنها بالنبال حتى تموت إنتقاماً لما يلاقوه منهم.. تعالو لنرى كيف كان يصطادون.

الصافى : هوي.. يا هوي.. دا هو أفندي عبيد. (يجرى الجميع نحوه.. يضرب صالح بالنبلة فيخطئ وكذلك رباح وأمين.. يجرون إلى الناحية الثانية ...)

عبد الماجد : ياهوي.. أفندي عبيد زاتو بزاتو.. خواف.. دق يازول (يصرخ..يصيبه حميدة..يصرخ)

الصافى : (يصرخ) دا هو أفندي حاكم.. ياهوي..

صالح : ما تكتلو الناظر أوعاكم.

حميدة : والله نقتلو كتلا ياتو بلاهو البخرب هني .. دق ياوليد.. (أصابه عبد الماجد)

الصافي : وينو مرحوم..مرحوم..يامرحوم.. ولا معانا أفو أفو كان يقعد لناظر فى راسو يلقط ليهو

(يملئون الشجرة صراخ)

بابكر : ياهوي .. ياهوي .. ياهوي أفندي عبدالباري .. ياهو طلع في الشجرة فوق.

دليل : أصلو خواف ونعيل.

بابكر : لالا خلي لي أني ننزلي ليكم (يمط النبلة.. يخطئه وكذلك يفعل مسعود..) ياوليد كن ككيف كلو ولا منخلوك الليلة دي.... السويتي فوقي داك تعرفي دي نراعي في عينيك (يضربه سليمان بالحجر فيخطئه) خلوني نطلع ليهو .. والله الليلة دا يا أني ياهو.

دليل : لالا يا وليد ترا أمنابو بيك .. بكبسيك لينا فوق هناك.

(يضحك الجميع . يحاول أمين مرتين .. اصابه فى الثالثة)

الصافى : مناعيل مافي ابضب كدي خليتو في شجر ديك قال الأفندية كن بنعفاكم كتلهم بس.. وداهم هم قاعدين ليكم هني..لبدتو نبلكم منهم مالكم ما تجروهم فوقهم هم زاتهم بالحجار كن رجال

الراوي/أمين: هيا وليد ! هيا وليد ! (ينسحب الصافى يبقى أمين لوحده)

الضو : (يدخل) أمين .. أمين.

الراوي/أمين: نعم.

الضو : وياخي.. قول لي كدي هو أفنديكم دي مالو عداوتو مع مرين؟ من الأول كدي كان شنو ؟ كدي اقيف يا وليد نمشي نكوسي ليهم قرفة وهبهان ...(يخرج)

الراوي/أمين: يريدني أن أعود إلى البداية في فراغ اشرح له.

الكورس : لا يعلم حتى الآن يتخيل أن هنالك مركزا ما على أساسه قام كل الحاصل...

الراوي/أمين: كأنه بناء الزنك تضع الأحجار وتثبت الصخور ثم تحفر للعمدان مواضع وتجمع رؤوسها بالروابط وتدق عليها الالواح ويتم ..

الكورس : لايعرف أن البداية ماعادت بداية ولم تعد حتى اخباراً في الماضي ..

الراوي/أمين:المهم وببساطة,أمرأته اكرر ولا يدري بذاتها فقدت أنوثتها وصغرت صبياً وحولها تلفلفت اللحظات والأوقات قادمة إلى الحياة ركب طويل تاركة موات النسيان،من بأبها وقفت تناديه وأصرّت تناديه(يقلد صوتها)مرين..هوي يا(ينسحب الراوي ويبقى أمين،مرين,ماجد)

الزوجة : (تظهر عند باب بيتها) مرين هوى يا مرين .. مرين...

مرين : (يلتفت إليها .. لا يرد)

الزوجة : هوى يا مرين .. عليك الله والنبي كن تجي .. حلفتك باسم الله كن تجي ..

مرين : (يقف . يتردد .. يصل إليها ...)

الكورس : هي ليست أفندي عبدالباري على كل حال.

الزوجة : (تتكلم معه..تنحني عليه..تمسح اكتافه بحنية ورجاء.. تبرك عند قدميه.. ترفع يديها بالطلب... تضع يديها على رأسها.. تمسك يديه.. تترجاه.. تجره إليها)

الكورس :كأن العصر كله سيمضي وهي لاتزال تتمسح به رأجية وشاكية عند الباب,كأنها من خوف لهفتها لن تنفك عنه أبداً باقية على الشكوى غير قابلة بتحركه بعيداً ساعياً في مرضاتها يحاول لو يشبع سعار أهواها التافهة

مرين : (يخرج مسرعاً .. وتختفي زوجة الأفندي)

الكورس : لف على الزريبة وحام ظهر البيوت وانطلق إلى الوادي مع المغرب لا ندري متى عاد.

مرين : (عاد إلى زوجة الأفندي ووقفت تشكره)

الكورس :عاد لها بما تمنته ووقعت عليه تشكره وتحمد له كأنها تقبل قدميه تضعهما على رأسها ملك

الملوك ملكها ملك أفندي عبدالباري راجلها الذي لم يفلح... أفندي عبدالباري ما كان يهمها ساعتئذ.. وهو لن يخشاه في منزله.. يؤدي لعدوه اللدود على السيئة الحسنة الصعبة التافهة لتلك التى يقدرها من فرط غرابته يصاحبها رغماً ، زوجة خصمه المتختل عليه.

مرين : (يعود إلى أمين وعبد الماجد .. ينظر إليهما .. يبتسم)

أمين وماجد: (يتحركان إتجاهه) جيت جيد.

مرين : يجود حاكم .. (يضحك .. تعلو ضحكاته .. شعور بالسعادة والإرتياح)

عبدالماجد : اه قولينا .. حصل شنو ؟

مرين : (يضحك .. لايرد .. ينبطح على الأرض .. تتواصل ضحكاته) ولا حاجة.

عبدالماجد : عليك الله والنبي يامرين كن ما وريتنا .. ولا نوري زول كدي .. سرك في بير ..

مرين : (منفجراً بالسرور) هاي ياخي ما تجنني .. نقول ليك شغل واحد حصل كدي مافي

الراوي/أمين: طيب نادتك لشنو ؟

عبدالماجد : زمن دا كلو معاهو .. تسوي شنو؟ قاعد ساكت كدي؟

مرين :(يضحك عاليا) مابوريكم... ما بوريكم والله ! دا سر صاحبتي ، نسوان المداين أمي قالت مجانين..صحي والله .. لكن دا سر صاحبتي ما بوريكم .. مابوريكم .. والله كن تكتلوني!

عويدا : (ينادي من بعيد) مرين.. مرين... (يدخل..لاهثاً) مرين..

مرين : هوي مجنون دا .. مالك؟

عويدا : أفندي عبد الباري قال دايرك طوالي في بيتو (يخرج)

أمين وماجد: (ينظران إلى بعضهما .. ينظران إلى مرين)

مرين :(خرج وراء عويدا..أمين وعبدالماجد يتبعانه دون أن يحس بهما..ترتفع الأصوات داخل منزل عبدالباري.. هياج.. صراخ.. أمين وعبدالماجد يختبئان.. يظهر عبدالباري وزوجته الغاضبة تحمل عوداً ..تضربه..يتحاشاها..تلحقه..يقع..ينهض..تطارده.. يدخل فى هذه اللحظة مرين يختبئ عبدالباري وراءه.. تسمع أصوات)خلاص يا مرة.. خلاص قلنا...

مرين : (إلى زوجة الأفندي) خلاص .. خلاص خلي .. هو أصلو عمل شنو ؟

عبدالباري : ياولد أسكت.

الزوجة : (تحاول ضربه..يختبئ وراء مرين) أكلا يا مرين..أكلا كلو..محّمر من الصاج شلا أكلا

عبدالباري : ياوليه ؟!

الزوجة : قال أفندي يا وسخ ياجعان ! كراعو ماخلا لي يا مرين !

عبدالباري : يا مرة ما تسكتي! أمرق ياولد ! قلت ليك تمرق ياولد ! الناداك منو؟!

الزوجة : والله العظيم مايمرق.. والله العظيم إلا يسمع كلامك دي كلو كدي..! ولا هو الجابا ؟ يا أكال يا جعان يا سراق !

عبدالباري : يا وليه أحسن تسكتي! علّي الطلاق ان ماسكتي..

الزوجة : ياسجم ياغدار ! والله ؟! هيا ربى...والله مالقيت لي واحد يجيبي لي آخر باكر دى أنتي تمشي تكويسي لي لمن تجيبى... وكن تكلمي مرين تخاطر ليهو لمن يرضا يجيبى لي آخر...أني ناديتا يسمعاك حس دا ..

عبدالباري : مرين كدي أمرق ؟ أمرق.

الزوجة : والله ما يمرق.. والله إلا تقول ليهو تلقا لي حقي الأكلتي داك يا سعران ياجعان يالهفان ..

مرين : يا أفندي..يا أفندي عبدالباري.. خلاص أنا بجيب ليها بكره واحد آخر بس ما تجي تاكلي.

عبدالباري : ياولد أسكت ! يا وليه أقفلي خشمك ! يا وليه !؟

مرين : خلاص باكر نمشي الوادي نجيب واحد تاني .. كتار في الشدر هناك ..

عبدالباري : ياولد أنا بقول ليك تمرق برا ؟ .. أمرق يا بليد ؟!

مرين : يا أفندي ؟

عبدالباري : أمرق ياوش النكد !

مرين : يا أفندي ما تقول..

عبدالباري : قلت ليك تمرق قبال ما أشيلك علّي الطلاق إما اجدعك فوق الحوش دا ما ...

الزوجة : والله والله ما يمرق .. ! والله

مرين : يا أفندي أنا كن مرقت كدا بكلامك دا ...

عبدالباري : قلت ليك أمرق من وشي .. ! أمرق يا حمار !

الزوجة : والله ما يمرق

عبدالباري : ياولد أمرق .. تمرق روحك.

الزوجة : قلت ليك والله والله ما يمرق نامن تكلمي لي يجيب لي تاني.

عبدالباري : ياولد .. أسمع الكلام ... (ويستمر الجدال .. بعد أن خرج مرين)

الكورس : خرج مرين من منزل الأفندي.. ولا يزال أفندي عبدالباري يجادل المرأة الهائجة. ومرين

من تجمع إلى آخر.. لم يجلس.. ولم يحني رأسه ولا أخفض صوته يحكيها لهم فينفجرون وينطوطون ويقعون على ظهورهم يترفسون بالانبساط.... ويتحرك إلى تجمع آخر والذين في البيوت منهم سمعوهم تركوا النوم وجروا قادمين أصبحو جميعهم وسط الفسحة يتصايحون بالانشراح لمرين والشماته فيه ..

(حوار الكورس يتزامن مع حكي مرين إلى التلاميذ والأهالي ويعلقون على ذلك قائلين) :

رجل 1 : اكلا قنفذ من الصاج ! العايب.

رجل 2 : مرين يتعب يجيبي .. وهي بي حملو داك يسوي ..

رجل 3 : وهو .. بشيش يندس .. يأكلي كلو!

رجل 1 : العيفة !

رجل 2 : النجس !

رجل 3 : ناس المداين .. عايبيين !

رجل 1 : اكال التمباك .. الوسخ !

رجل 2 : السجمان !

رجل 3 : ظنيتو وحمان ...(يضحكون .. يقعون على الأرض)

الكورس : والذين عاشوا على المحاباة انسرقوا جريا إلى الأفندية في بيت الناظر أخبروهم بما يفعله مرين.. فنقروا مارقين إلى الفسحة.

باشري : (يدخل أفندي باشري ومعه أفندي حاكم..يصرخ)أسكتو.. أسكتو خلاص(الضحك متواصل ... يصرخ مرة اخرى) ما قلنا خلاص.

حاكم : أمشو على بيوتكم يلا .. أمشو نومو ؟

(عودة إلى الحاضر)

الضو : اه يا أمين قلت لي أفندي عبدالباري مرتو بشتنا قدام مرين ..

الراوي/أمين: مرين يحجز بيجاي.. إلا مرتو يضرب بيجاي..هاي لي زولك تعبتو جنس تعب.. بشتنو جنس بشتنة واحد.. روحو تقول ينسل .. فضيحة مسكا .. نمن أفندى ...

صوت : (مقاطعاً من داخل البيت) الضو .. الضو .. تعال أدينا...

الضو : اخي عن إذنك .. نشيفي دايرين شنو ؟

الراوي/أمين :(مع نفسه) يريدني أن أجعله يعرف وهو بهذا الإنشغال..هذا اليوم أكبر أيام أعياده ولا

يرى مرين كما أراه ولا المدرسة القديمة ولا يوم المهرجان مهما فعلت معه لكنني ساعيده ولو لوحدي أعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك كلهم ولهولاء .. سأعيده ولو لوحدي أعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك كلهم ولهولاء ...

الكورس :(يردد أخر مقطع لأمين) سأعيده ولو وحدي أعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك كلهم ولهولاء

(ضربت الصفارة الرابعة – عودة إلى يوم المهرجان)

الكورس :رنت الصفارة الرابعة صاخبة وجرينا بأحمال المرخ دون أن تسيل قطرة من مائه الأصفر على جبينا، يوم الرجل الأحمر مهرجانه كيوم العيد بل أهم,أحضر ناس يعقوب وحدهم للماء خمسة عشر برميلاً من الحلة بالحساب..ناس عبدالرحمن نقلوا الكراسي..أفندي عبيد جهز مع ناس بابكر البيض والملاعق والحبال والأخشاب, والأفندية يتشاورون في بيت الشرتاي منذ الصباح، للرجل الأحمر أعدوا كل جهودهم أتموها(يصاحب هذا السرد..حركة التجهيز:نقل الماء, الكراسي..إحضار الملاعق..والحبال..تخطيط الميدان..هذا المشهد تكملة للصورة التى وردة في اللوحة الأولى وهو دخول الرجل الأحمر وعزف المارش لإستقباله)

الكورس : ضربت الصفارة الخامسة... الوقت الزوال... صوت السيارة... حضر الرجل الأحمر في الزمن المحدد.. عزف المارش لاستقباله.. وبدأ التطواف على بيوت الأفندية..

(عودة إلى الحاضر.. بيت الضو)

الضو : (يدخل) أمين نعلو ما اتاخرت عليك؟ قلت لي زي قول مهال أفنديكم دا هو السوا كلوا هدو لعبو بعيال ناس ..

الكورس : نعم لعبو بعيال ناس عبد الباري لعب لعبته السافل بعد أن اتسخ وتلطخ حتى ناس الحلة جميعاً ضحكوا عليه... وجهه المُسود المربوط زاد سواداً وتعقد وكبر حقده... فلمع عقله بالحيل، استحضر الريال ولمس ضعف المسكين تماماً تحداه فيما يضره ..

مرين : اسكتو.. هوي.. احسبو.. خمستاشر.. ستاشر ..

الراوي/أمين : (يمسك يد مرين) هوي يا مرين والله تنطق ..

مرين :(ينفض يده..يخدش وجه أمين..عيناه التهبتا.. إلى الصافى)هوي دا ما تحسب.. تعاين شنو

الصافى : سبعتاشر.. تمنتاشر..(يخرج الجميع.. عدا مرين والصافى.. أتم مرين المئة لقمة)

(أفندي عبدالباري ومعه بن توب في المكتب..يدخل الصافي ومرين وعدد من التلاميذ.)

مرين : (يبتسم..)

اولاد : (يضحكون .. فرحاً بمرين .. وشماتة على أفندي عبدالباري)

الصافى : داكو تمه يا أفندي.

عبدالباري : (مندهشاً) المية ؟

مرين : داكو يا أفندى طلقى مرتك كن راجل ! أنا راجل وألا لا أكلتهم مية!

عبدالباري : مغفل

مرين : أهلي بقولو المطلق قعادو مع مرتو حرام .. والله !

عبدالباري : ياولد ! إنت وأهلك تطيرو ..

مرين : والله قالوا ! أنا راجل .. وإنت يا أفندي ما تبقى ؟

عبدالباري : أسكت خلاص .. قلنا ريال وألا لا؟

مرين : ريال آآي .. لكن حليفتك داك ..

عبدالباري : (يخرج من حافظته الريال.. يقلبه فى يده.. بسخرية يقول له) اتفضل يا شاطر.

مرين : (يأخذه.. يبتسم..إحساس بالفخر والإنتصار.. ويرفعه ويه للأولاد.. والى أفندي بن توب)

بن توب : (يبتسم له بحنان)

مرين : (يتجه خارجاً ..يعود.. إلى عبدالباري) شكراً يا أفندي نختي نمن جدي يشيفي نقول كلامك داك ويعرفي الأنا سويتا.. كلكم شاهدين والا لا ياجماعة (يخرج ومعه الصافي والأولاد)

بن توب : عملت معاهو شنو دا يا عبد الباري ؟

عبدالباري : راهنى انو باكل مية لقمة .. بالريال

بن توب : وآكلهم ؟

عبدالباري : شايفو بقولو ..

بن توب : لا إله إلا الله ياعبد الباري ! عبد الباري ! وكن حصلت ليهو حاجة ؟

عبدالباري : وأنا مالي ؟ غصبتو ؟

اللوحة الثالثة

(الضو وأمين يقفلان الدكاكين ويتجهان إلى بيت عم نور الدين ..وهما فى الشارع)

الراوي/أمين:(يبتسم..يحدث نفسه)عابدين ، لوكنا نصفنا فقط تعب في مرين مثل تعب عابدين لربما...

الضو :(يمسك كتف أمين) أخي توا دي راجعين تشيفي حماتك، والله صحي، هي ذاتها أُخت مرين حقكم في المدرسة... لكن قبال نمشو البيت خلي نمشو نشيفي ابا نورالدين كن صلحا الباب.

الراوي/أمين:(بارحاً .. يبتسم)عابدين.. وليم تل..(يضحك)كم أتعبه.. كم وقف له إبن المسكين وليم تل.

الضو : أمين .. هاى أمين .. وليم تل دا شنو ؟

أمين : (يبتسم سعيداً بسؤال الضو..يحدث نفسه) بدأ يهتم ولربما بدأ يرى ولربما بدأ يعرف لكم يشجعني لو يحاول..خطوة..خطوة سنصل من وليم تل إلى لعبة المفتش حتى ما وقع بعدنا في جنح الظلام.. للضو أحكى..اقصها عليه، كما قصها علينا أفندي بن توب ..

الكورس : نقصها عليك كما قصها علينا أفندي بن توب... في بلاد البرد حيث يقولون يتحول الماء ثلجاً ... ذلك الصياد المسكين والملك الغاشم يصرُّ على إمتحانه يتمسك بتعريضه من اهوال إلى اهوال ثم.. قبضوا أبنه ..

الضو : هاى يازول.. وبعدين.. عمل ككيف المسكين ..

الراوي/أمين:لم يرح مرين أحداً منذ قصها علينا أفند بن توب,مثلوها مرين وعويدا وحميدة في الفصل

الكورس :أحضر مرين عوداً من الزريبة وأضطر لتصويبه بيده فصارت حربة بدلاً وما صبر عويدا سماه مرين جباناهبط متحاشياً المقذوف والعود لم يلمس أوراق أفندي بن توب على رأسه

الضو : راجل حرقان كُلا.

الراوي/أمين: لم يتعرف بعد على حماه .. متحرق لكنه أكثر من ذلك.

الكورس :وليم تل والملك الظالم والتفاحة، غنى بهما مرين للأولاد ثلاثة أو أربعة أيام، وفي الخامس احضرغصناً محدودباً من الوديان وسلك عليه خيوطاً مدموجه رفيعة.. شد الخيط على العود وضغطه وأحدودب العود وربطه.. فكانت قوس وسهام وليم تل.. وتشبك في عابدين

مرين : (يمسك بعابدين) أسمع ياخي ندوري نمثلو قصة وليم تل تاني .. أني وإنت ودليل.

عابدين : ياخى أني ولا امنعرف نمثل ولا ندوري ولا غرضي ..

مرين : هاى لا.. إنت بس أقيف هنى (يمسكه يربطه على الشجرة وعابدين يحاول ينفك منه)

عابدين : يامرين.. فك.. خليني يامرين.. فك والله كن جرحتني إلا تشوفي.. مرين تجرحيني..

الكورس : لم يرضى عابدين ولا رضينا نحن بفكرة ربطه على الشجرة.

دليل : (يدخل.. يحمل الخرقة ويضعها على رأس عابدين)

الراوي/أمين: عابدين غمضي عينك..(إلى مرين) والله كن جرحتي يا مرين إلا نكلمو أفندي حاكم.

مرين : (يبرك على قدم .. ترتسم على وجهه ملامح الغضب)

الكورس : تريث لا كالمعتاد وسدد سهمه فكان صياد أرض الثلوج ضئيلاً ومتحرقاً مربوط الوجه بحماس الظلم والاجحاف.. جر الوتر وأحدودب القوس وكتمنا أنفاسنا وزاد ثباتاً وعابدين إرتجافاً والقوس أحدودب وخلصت منا الأنفاس ثم زن عود السيسبان وصرخنا له بالفرح قدّت الصرة من الطرف إلى الطرف وعابدين كمن لايصدق وقلبه الطائر شع في وجهه إلا هو صياد الثلوج الضئيلكان هادئاً واقفاً على الارتكاز بالقوس يحمد في أعماقه نجاح المهارة بتوفيق الرب وخلاص الإبن انتصاراً مجسداً على يده للمساكين ضد الطاغية الغاشم. (يمكن أن يصاحب هذا السرد مشهد درامي صامت)

(عودة إلى الحاضر... فى منزل عم نور الدين)

الضو : يا أهل البيت ؟ آب نور الدين ؟

نور الدين : اتفضلوا..هي يا وليدى الضو.. الوليدات ما جابو الحطب بدري والجلد دفناه من أول أمس لي حسي ما ابتل.. لكن ما تخاف حسي نتمو وانشاء الله الضيوف يدخلوا من الباب الجديد.

(يتواصل الحوار بينهما ولكن بصوت خافت .. تظهر بشاشة وحيوية عم نور الدين)

الراوي/أمين: (مع نفسه)عم نورالدين كهل هادئ بشوش تماماً ، لا يشبه منه بنورالدين تلك المدرسة القديمة.. سبحان الله مغير الحال..يجيد الونسة والمعاملة فى العيدان والحطب والجلود يخدمنا والضو والدكة لا يكل ولا يفتر ولا يشكي عما لكل من يريده .. تحدثني نفسي أن اكتب لعابدين خطاباً مطولاً فلا صدق وأكون على صواب..عابدين الذي انكر عمومة نورالدين لنا كره اسمه بنفس درجة كراهته لهم هؤلاء المأجورين المتفرنجين.. سينزعج وهو يراه يربط للضو وللدكة العيدان..

الضو : خلاص يا أبا نورالدين, ننتظروك في البيت.. جيبى..ما تتأخر.. وراح يا أمين(يخرجان).

الراوي/أمين:عابدين ومرين وحاجي دائرة مستديمة على أركان ثلاثة مثل ركائز خميصة متداولة تلتف بها الأحداث والصور متدفقة من رأسي مراحل مما رأيته وسمعته.. اللئام الحاقدون السفلة دبروا لهما ذبح الحريق وتركوا منهم عابدين وحده مكولاً ضايعاً فخرج من الدكة صبياً هائماً .

(إسترجاع فلاش باك)

الكورس :وتركوا منهم عابدين وحده مكولاً ضائعاً فخرج صبياً هائماً ..اللئام الحاقدون السفلة, ترتفع نقاشاتهم في ظل شجرة نورالدين حتى تنفر الطيور ويقول عنهم أهل الحلة مجانين..أعلاهم

صوتاً أفندي عبدالباري ثم خميس وأكثرهم جدالاً الحكيم وشيخ محيريقا أكثرهم حرقة أما نورالدين فذو الاوجه العشرة ثم عموم الباقين,فطروا يتناقشون قدام المتجر وقاموا يتناقشون إلى ظل الشجرة وزالت الشمس عليهم وعلى الحال وبعد الزوال جاءهم عابدينمرسلاً ..

المكان: شجرة نورالدين. الوقت: بعد الزوال. يجلسون: نورالدين وعبد الباري وخميس وشيخ ادم محيريقا والحكيم وباشري.. يتناقشون . تعلوا أصواتهم.. يختلفون.. صوت عبدالباري الأعلى..

عابدين : (يدخل .. ينظر إليهم لا يحس به أحد) انشاء الله طيبين.

عبدالباري : (يلتفت فجأة) نعم في شنو ؟ مرسل ؟

عابدين : آآيه .. رسلني أفندي حاكم .. وأفندي بن توب لأفندي باشري.

باشري :اهلاً وسهلاً .. بس .. دا أقرب مثال .. إنت بسموك منو؟

عابدين : عابدين محمد الانصاري.

باشري : شايف يا ادم محيريقا.

عبدالباري : يا ولد أنصاري .. أنصاري دي شنو؟

عابدين : إسم هنا جدي.

عبدالباري : وجدك دا جابو من وين؟

عابدين : جدى دا..وقت صغيرون شالو ودوهو أمدرمان.. هناك اشتغل مع أنصار المهدي في العرضة,خدماهم,وقت الخليفة شافا لجدي بيخدم في الناس,عجبه,هدو قام سماهو الانصاري فى شان خدما لأهلو الانصار, وزمن رجع البلد هني, هدو الناس بنادو الأنصاري.

باشري : أنت عارف كلمة انصاري دي جاية من وين ؟

عابدين : آآيه ! انصاري من نصر مناصر يا أفندي ومنصور.

باشري : اسكت يا بجم.

عابدين : ومنتصر ومستنصر ويا أفندي منتصر.

باشري : اسكت يا بليد.

عابدين : برضو إسم بتاع سيدنا المسيح بسموهم الحواريين وواحد منهم انصاري لله بعدين سموهم لمناصرين الامام ديلاك الطردو التروك حبوباتكم بعرفو كويس كن تسألوهن.

عبدالباري : قول أنا ما أنصاري.

محيريقا : (بأعلى صوته) أنصاري .. أبوه أنصاري .. وجدو انصاري.

نور الدين : (يضحك باستهزاء) عشان ماعارف .. بس ماعارف.

عبدالباري : يا سجمان.. قول لا.. قول أنا ما أنصاري.. قول أنا حر..أنا متحضر.. قول أنا ما أمي يا بليد.. أنا متعلم

عابدين : أِّمي ؟

باشري : لا.. أمي وأمية عدم تعليم.. لا يا ولد مش أِّمي بالكسر على الياء والميم المشددة .. لا مش الوالداك دي خلها شنو يا أمي..أِّمي غير المتعلم وأَمة بالفتحة المخففة على الميم والتاء المربوطة دا مجموع ناس في وطنهم شعب يعني .. وآمة بالفتحة على الألف والميم والهاء المحمولة من التاء يعني خادم .. أيو زى مواليينا ومواليينا.

عبدالباري : (يدفع عابدين حتى يقع) قوم يا بليد.. قول ليهو أنا ديمقراطي..أنا وطني لو يفهمو ليك..قول يا سجمان .. قول .. قول

عابدين : (يقف في وسطهم..متحير..كل مجموعة تجره إليها.. وهو ثابت لا يتزحزح..عنيد)

باشري : يا ولد.. قول أنا ديمقراطي .. قول يا سجم..

عابدين : (يبحلق في أفندي باشري)

محيريقا :لا.. قول أنا أنصاري..انا ما ديمقراطي..قول أنصاري.. وأبوي أنصاري وجدي أنصاري (يتواصل الشد والجذب .. وعابدين فى وسطهم..لا يتحرك)

مشهد.. الغابة.. يدخل الثلاث.. مرين وحاجى أولاً ثم يأتي عابدين .. يحملون نبال الصيد.

الراوي/أمين: لا ندري أية أمسية لكننا نجدهم هنالك الثلاثة..مرين وحاجى أولاً ثم عابدين فيما بعد.. مثل الباقين يتسلقون الصخور كالقرود يتماسكون من اصلابهم..... يجدعون القنافذ بين شقوق الاحجار بحصى صغيرة ويصرخون طرباً ..مرا من امامنا منشغلين متراخيه شفاهما بهمس الحديث يلف مرين يده على رقبة حاجى... يستتير قلبي لمودتهما ..

حاجى : (يخرج من جيبه حب البطيخ.."التسالي" يأكل..ويمده إلى مرين) أمي بفقعى لي كثير الليل دي كلو بفقع لي .. خالي أحمد جابا لينا نص جراب كدي!

مرين : أني كلو كن جابو لي نوريك يا.. ! أب هيلي بجي لسوق البحبي ..

حاجى : مرين ؟

مرين : هاها ؟

حاجى : كن أنتي عابدين ؟ حس تدقي لأفندي عبدالباري تمباكو ؟

مرين : (ينزل يده من كتف حاجى.. يرفع صوته.يشير إليه مهدداً) والله ما ندقي ليهو يدق راسو

حاجى : وداكو عابدين دقا ليهو دي ؟

مرين : كن أنتي تدقي ليهو يا حجوج؟

حاجى : كن جلداني إلا قال ندقي ليهو .. أني كن جلداني ..

مرين : خوافين .. أنتو خوافين بس..خوافين.(أعاد يده على رقبة حاجى)

عابدين : مرين .. حاجي .. تعالو بيجاى .. ياهم كتار ..

حاكم :(يظهر.. يضع يده على صلبه.. من ثغرات الحيشان يلحظ تحرك الأولاد، حاجي، عابدين، مرين يزحفون وفي ايديهم الشراك ، وعلى طرف الحوش الآخر يقف أفندي باشري يلحظ أيضاً ما يدور) ديل الصغار فى الفار وديلاك الكبار في الثعالب يا باشري؟ تفتكر لو جا انجليزي حس بالصدفة مار من هنا وشافهم ؟ تشيفو يقول عننا دي مدرسة ولا غابة ناس متوحشين جماعة بدائيين !! ؟ (ينسحبان)

(يدخل عابدين وحاجى ومرين .. الغابة .. وفى ايديهم الشراك)

عابدين : اسمعوا ..اسمعوا .. إلا سيك سيك .. شيك .. سيك .. سياك .. سيك..

حاجى : اية والله .. كتار جنس كترا .

مرين : والله مرادي إلا نحرقي زريبي دي كلو كدي من ركن لي ركن شان يمرقو لينا عيالهم وبناتهم وشيابهم وصبيانهم... نلمي ونلمي عصر دي كلو نلمي فوقهم شوالات شوالات كدي... ويلا نلمو كلنا في مكانا داك ناكلو وناكلو.. والا ناكلو وولا نشبعو كلوكلو بس إلا ناكلو(يبركون .. يزحفون تجاه مجارى اليربوع .. يغالطون .. ترتفع أصواتهم)

مرين : هوى أسا..! هش..! الكلمت شيطان نخسا (صمت إلا أصوات اليرابيع) سيك..ساك..شاك اسمعو! ولا تسمعو داك يقول لداك ود الكلب ود الحمار! تانى كن راجل وأبوك راجل تانى المسا لى وليدى..امو كمان داكو جاهم شاك شواك ووليدو حسو رقيق ولا نعرفى أم كيفن (يضحكون .. يتعفرون فى الرمل)

عابدين : يامرو؟ ودي التقول بسوي تخين كدي تقول مخنوق..حسو مكسر دي ولا جدهم يامرو؟ لكن وينو أفنديهم البقريهم ؟

مرين : يا بليد..أفنديهم هني وألا قاعد بهناك ورا بيت أفندي عبدالباري داك.. أفندى بونسي أفندي

عابدين : ديلاك الكبار بكلمو مع الصغار بوريهم يمشو تحت الشوك أم كيفنو.. بعلموهم يجرو كن

شافونا.... الصغيرون داك ولا بقع لينا في شرك شان بمرق من الخيوط هو أملس خلاص وبفرفر ولا عندو سنون شان يقعد قال يقطعي حبالنا ..

مرين : هوى كن لقيناهم مسكو كلو نحلوهم نطلقوهم عشان نخلوهم يمشو يكبرو يسمنو وهدو بجونا تانى كلو ..

اللوحة الرابعة

المكان: منزل الضو. أمين وعم نور الدين ينتهيا من ربط الباب الجديد.

نورالدين : الضو .. يا الضو .. تعال شيفي بابك الجديد.

الضو : (يدخل.. يتأمل الباب) ما شاء الله.. كتر خيرك آب نورالدين.. ما قصرت تب.. كدي بس دقيقة ياجماعة (يدخل البيت..أمين وعم نورالدين ينتظران)

الراوي/أمين:(مع نفسه) يتلهف داخلي على الوصول إلى شقيقة مرين عروسه..ثم أكاد في عمقي اخشاه لو يتزايد شوقي عليها فسيأخذ شعوره علّي شيئاً أقول لنفسي مؤكدا الغيرة صميم الرجولة ولايحق لي جرحه .. انتظره مع نور الدين بصبر غلاب.

(يظهر من على البعد فضيل ودحماد .. فكي عبد الزين وغيرهم).

الراوي/أمين: الضو .. الضو .. الضيوف وصلوا.

الضو :(يخرج.. يرفع لهم يده.. يتجه نحوهم ببشاشة.. يحتضنهم)اهلاً .أهلاً ..إتفضلوا ..شرفتونا.

الراوي/أمين: تركتهم إلى ظهر الراكوبة أنظف صحان غسيلهم استعداداً للغداء.... وتقع عيني من باب الراكوبة في عم نورالدين..تمتزج بغتة شطرات الجعجعة عالية ومنخفضة مع بياض رأس نورالدين ووجهه المنحني ممسوكاً عني... شعر رأس نورالدين الابيض ورأس أفندي حاكم بياضه ومرحوم مرحوم يأتي وسط كلام الحوش..

(إسترجاع.. فلاش باك)

الكورس : شعر رأس نورالدين الابيض ورأس أفندي حاكم بياضه ومرحوم مرحوم يأتي لي وسط كلام الحوش..لابد أن مرحوم جاء لوحده ذلك اليوم الأول.. والأولاد في الطرف الاخر على الباب الجنوبي من الزريبة يشهدون خاتمة أفندي بن توب على تمارين الصباح.

مرحوم : (يدخل وحده..يقف..يسمع من بعيد أداء تمارين رياضية..ينظر حوله في حيرة من أمره)

حاكم : (يظهر واقفاً على بابه .. يتقدم نحو مرحوم)

مرحوم : (يخطو إلى الوسط .. يقف.. لا تزال عليه الحيرة)

حاكم : (ينظر إلى ساعته.. يقترب من مرحوم.. يقف خلفه ومرحوم لايشعر به) السلام عليكم.

مرحوم : (يلتفت مفزوعاً .. ينظر إلى طول الرجل.. كأنه لم يسمع)

حاكم : ماقلنا السلام عليكم.

مرحوم : (فاغراً فمه .. لايرد)

حاكم : أنت منو؟

مرحوم : أني ؟ أني مرحوم (في حيرة من أمره .. خائف .. يتلفت في جميع الاتجاهات)

حاكم :(يضع يده على جبهته من الشمس.شاداً شفتيه..يثبت رأس مرحوم)وأبوك يا تو يا مرحوم؟

مرحوم : أب هيلي يا ؟ أب هيلى م أب (يحرك رأسه ثانية في جميع الاتجاهات)

حاكم : (يثبت رأسه..يعض شفتيه.. يغطي عينيه من الشمس) وأب هيلك دى بسمو شنو؟ ناس

خالك وجدك بسمو شنو ؟

مرحوم :ناس خالي يا؟بسمو بلالي (صمت..ينظران إلى بعضهما دون أن يرمش أحدهما..مرحوم كأنه يبتدئ يثق بأفندي حاكم.. لذلك لم يحرك رأسه ولكن لا تزال به بعض الحيرة)

حاكم : (لنفسه) يا ربي يكون جاي من جهات هبيلة..أكون شفتو هناك..(إلى مرحوم) ويا صحبي حلتكم دي وين ؟ كدي وصف لي؟ اسمو شنو؟

مرحوم : هبيلة حلتنا ولا تعرفي؟ بهيني دي ..

حاكم : سمح .. وهناك ياخي شيخكم ياتو؟

مرحوم : شيخنا يا؟ ولا خالي بسانين شيخنا؟

حاكم : (يصمت.. ينظر إلى الميدان لحظة) ياخي في حلتكم دي عندكم زراف يا؟

مرحوم : زراف يا ؟ أي

حاكم : وفيل كلو عندكم؟

مرحوم : يا؟ فيل يا؟ أي كلو عندنا

حاكم : وبسرح ليكم في جباريكم ولا ؟

مرحوم : أى.. بقيدو كلو بمرق بسرح.. داخل في بيتنا أني وأمي.

حاكم : والجابا ليكم مع أمك ياتو؟

مرحوم : خالي جابا لينا دي ..

(يضرب الجرس.. يخرج الأولاد.. ينظر مرحوم إلى أفندي حاكم والأولاد بوجه جامد)

حاكم : (ينظر إلى الساعة) وأنتي ياخي؟ كدي قول لي.. الله في حلتكم دي في والا مافي ؟

مرحوم : (يصمت.. يحني رأسه.. يمزج التراب بقدميه العاريتين)

حاكم : (ينتظر.. يعض شفتيه.. يصغر عينيه.. ينتظر بإضطراب) أيو .. نعم.

مرحوم : (يرفع رأسه فجأة .. ينظر إلى الافندي في عينيه) في.

حاكم : وين ؟

مرحوم : في حلتنا .. داخل في بيتنا .. أني وأمي وأب هيلي .. جدي كلو ..

حاكم : وأنت تعرفي؟

مرحوم : (يصمت يحني رأسه .. يمزج التراب بقدميه)

حاكم : تعرفي ما ؟

مرحوم : أي

حاكم : لاقيتي يا ؟

مرحوم :(يصمت..يمزج التراب بقدميه.محنياً رأسه..يرن الجرس ثانية..يمتلىء الحوش بالصخب)

(عودة إلى العزومة ... بيت الضو .. إمتلأت الراكوبة بالمدعويين)

الراوي/أمين: (يدخل) السلام عليكم.

الجميع : وعليكم السلام

الراوي/أمين: ماشاء الله..كأن الدكة كلها، ما تبقى فيها من أحد لم يحضر، الشرطة، البيطري، العمدة المدرسين.. كبارات البلد.. والفكي محمود وعديل ومطر.. ماشاء الله (لنفسه) ولكنهم لا يعرفونها للأسف.. والا لعقدوا المقارنة (إلى الجماعة) أجلسوا حلقات..هيأ يا أولاد..السُفر

(يحمل الاولاد السفر.. تخفض الأصوات.. أنتهى الغداء يعودون إلى الونسة والضحك)

الراوي/أمين: أيام المدرسة القديمة..بعد الغداء عادة كان يدخل أفندي حاكم.. ويقص علينا قصة رولاند الفارس إبن الثلوج.. مرين.. مرين.. لا يتركني ..

الكورس : لم يستطع مرين أن يحب رولاند الفارس إبن الثلوج الآخر فتملكنا منه العجب ..

الراوي/أمين: أفندي حاكم يعيد القصة يكررها في سكون الكرانك على جبال البرنس ..

(يتحول الكورس إلى تلاميذ)

حاكم : (بصوت رخيم) على جبال البرنس. أولئك الغزاة من أرض الأندلس يتوغلون بين الجبال صاعدين للشمال عداوة وتغولا .. وتجمع لهم المقاومة في الثغور، رولاند فارسهم يمزج الحيل والأحابيل يعقد الصخور في القمم يشرك للعدا الغزاة.

الكورس :رولاند الشجاع فارس الثلوج كان مخادعاً وماكراً مع الجبال أمه وحضنه..

حاكم : تمر مواكب الغزاة، على الخيول، راياتهم السوداء خفاقة في مغاوير الجبال. في الشقوق يتلبدون يحرضهم فارسهم رولاند ينتظرون في الخفاء عند الصخور العالية رابضون. والرايات السوداء والسيوف والحراب تتقدم في الاسفل (يعلو صوته صارخاً) من الخفاء والتلبيد هاهم فرسان الثلوج يطلقون الاحجار والصخور..تضرب الخيول والرماح والرجال.. وتكسر الاحجار عمائم الغزاة فتسقط الحراب والسيوف ويموت ويندفن في مغاور الجبال صرخات التكبير والشهادة. وينتهى الغزاة لأن رولاند الشجاع فارس الثلوج لم يعرف اللقاء في السهول كما يظن قائد الغزاة، عوافي الرجال هناك خادعون ..

مرين : (يقف .. يعض شفتيه .. يخرج مسرعاً من أمام أفندي حاكم)

الكورس : لم يستطع أن يحب رولاند الفارس إبن الثلوج لأنه كان خادعاً وماكراً مع الجبال أمه وحضنه.. ضُربت الصفارة، بداية المهرجان، هرج ومرج، يدخل الرجل الاحمر ووراءه الكبارات والأفندية.. وشمس العصرية تصلي الأبدان العارية ساخنة في اللحم..أقاموا سرادقاً من الابسطة والشملات لهم جلس الرجل الأحمر ينفخ دخان غليونه والأفندية يروحون ويجيئون فينا بالنهرات.

عبدالباري : أقعد يا ولد.

باشري : اسكت يا بجم

حاكم : (يهمس .. هس) ما داير أي كلام .. أقعد واسكت ساكت. (يتواصل التحذير)

الراوي/أمين: عابدين.. عابدين.. مرين دا في اليوم العلينا دا مالو ياخي .. نشيفي عجزان خلاص.. اه توا الليلة دي يسوي ككيف مع المنافسة.

عابدين : هاي..مرين شالا جائزة أفندي عبدالباري..الريال الكبير..تاني ولا بدوري ليك جائزة..ول

الراوي/أمين: (مقاطعاً) هاي..لالا.. ولا كدي ياخي.. في النشيفي دا.. مرين ولا بدوري شغل نصارى مع أفندية.

عبدالباري : انت هناك اسكت.

باشري : يلا.. نبدأ المنافسة.. اللعبة الأولى البيض والملعقة..المتنافسون.. مرين، نوري، مزمل...

مرين : (لم يتحرك)

باشري : (هامساً) مرين.. ياولد.. قوم يا ولد.. مرين.

مرين : (لا يتحرك)

باشري : اللعبة الثانية .. لعبة جر الحبل .. يعقوب، مرين، عويدا.

مرين : (لا يتحرك)

باشري : (هامساً) مرين .. طيب أصبر لي ..

دليل :أمين..ترى مفتش لو عرفا زولك ما بدوري يشترك، باكر بدخلي في مشاكل مع عبدالباري

(يستمر أفندى باشري باعلان أسماء المتنافسين ولم يشترك مرين فى جميعها)

باشري :السادة الحضور، في هذا اليوم الرائع وقبل أن نختم برنامجنا إذ تبقت لنا بعض المنافسات

ولكن قبل المواصلة نُريد أن ننوه بانه سنختم برنامجنا بكلمة للشرتاي يشكر فيها السيد المفتش لزيارته الرائعة كروعة هذا اليوم البهيج ثم هناك كلمة عن المهرجان سيلقيها السيدالناظر أفندي حاكم ومن ثم نختتم اليوم بدعوة السيد المفتش...

الرجل أحمر: (مقاطعاً) عبيد .. عبيد..تعال.

أفندى عبيد : (يأتى مهرولاً .. يصمت الجميع .. يراقبون)

الرجل أحمر : (يهمس لأفندي عبيد)

أفندى عبيد : (يخرج مسرعاً معه سليمان وعبدالماجد..الجميع يتابعونهم إلى أن يختفوا..ثم يعودون بأسرع مما كان..يحمل الأولاد السبورة ويحمل عبيد الحمالة ويضعها أمام الرجل الأحمر)

الرجل أحمر: (يهمس لأفندي حاكم)

حاكم : السادة الحضور..الآن مع لعبة جديدة.. لعبة شيقة ورائعة.. يقدمها لنا سيادة المفتش بنفسه ..يا للتواضع .. اسم اللعبة (جوع...) صفقة شديدة.. تفضل سيادتكم.. صفقة شديدة)

الرجل أحمر:(يتقدم نحو السبورة..يرسم كلبا رقيقاً محدوداً .جائعاً ..يلهث..عيناه جائعتين في نهم حاد)

الجميع :(صمت..يبحلقون فى السبورة مرة وفي الرجل الأحمر مرة وفي أنفسهم.. يتجمد المشهد)

(عودة إلى العزومة)

الجميع في سرور.. تتداخل الأصوات.. يضحكون.. يتمرغون على الفرشات من الفرح

الضو : (من الداخل .. ينادي) أمين .. أمين .. تعال.

الراوي/أمين: (يقف مع الضو في جانب بعيد من الضيوف)

الضو : تمشي السوق تجيبي حاجات العشاء ياخي. (فى الراكوبة تعلو الضحكات) ما شاء الله .. الحمدلله .. الله يزيد ويبارك.

الراوي/أمين: (يخرج حاملاً الاكياس)

(عودة إلى المهرجان)

الرجل أحمر:(يقف أما السبورة.. فارداً ساقيه.. يشير إلى الأولاد.. يتجمعون حوله خائفين والأفندية في حالة أعجاب وحيرة) كلب تعمل ليهو ذنب.. كويس؟ أولاد انجليز بلعبوا كدا.. البعمل ذنب تمام .. عيون بتاعو مقفول! نديهو جائزة هنا ياهو .. يلا..

باشري : (يمسك قطعة القماش ويقوم بربط عيون كل متسابق)

دليل : (رسم الذنب على ظهر الكلب)

الأولاد : (يضحكون .. يصفقون)

الأفندية : (يقهقهون كالمهابيل)

الرجل أحمر: لا .. ما يقدر واحد!

عبدالماجد : (رسم الذنب بين قدمي الكلب)

الأولاد : (يضحكون .. يصفقون)

الأفندية : (يقهقهون .. كالمهابيل .. مع التصفيق)

الرجل أحمر: لا .. ما يقدر واحد !

الراوي/أمين: (رسم الذنب داخل فم الكلب)

الأولاد : (يصفقون .. يضحكون)

الرجل أحمر: لا .. ما يقدر واحد !

مرين : (يزيح نفر من أمامه..ينظر إلى تجارب الأخرين..راقبهم..لكنها جميعاً فاشلة.. رفع يده)

الراوي/أمين: (يصفق فرحاً)

الجميع : (ينظرون إلى مرين وإلى أمين)

باشري : (يتجاهل مرين)

الراوي/أمين: (يهمس) أفندي بن توب .. يا أفندي بن توب.

بن توب : (لم يسمع)

الراوي/أمين: (يترك مكانه..يذهب إلى مرين.يرفع يده عالياً) يا أفندي باشري؟يا أفندي دا مازول برضو؟

حاكم: (يشير إلى أفندي باشري)

باشري : (بغضب) مرين .. يازفت تعال.

الراوي/أمين: (مع نفسه) الثقة فى مرين تعجبني.

مرين : (يتقدم نحو أفندي باشرى.. يربط له عينيه.. يناوله الطباشير.. يقف.. جعل علامة بيده اليسرى وأخرى باليمنى .. يخطو نحو السبورة بكسل)

الجميع : (عيونهم معلقة عليه.. وعندما قارب السبورة.. بصوت واحد) بس يا وليد الكلب قدامك.

مرين : (لمس باليد اليسرى طرف السبورة كأنه يقيس الحافتين)

الراوي/أمين: (مع نفسه) حبيبي مرين .. سيفلح ُويهم كيف يكون الذكاء ..

مرين : (لمس رأس السبورة ولمس قعرها)

الرجل أحمر: (يتجمد غليونه في فمه)

مرين :(رفع يداً ثابتة حامت إلى الركن ورجعت تحت وارتفعت وعند صلب الرسم جرّ خطاً بالطبشيرة، لم يعل بالخط لكن نزل به وأعوج به وأدخله بين قدمي الكلب واخرجه منهما ناحية البطن الخميص)

الجميع : (يصفقون..فرحاً وطرباً) حبيبنا مرين هذا يوم عزك ويوم عزنا الذيلن ننساه أبداً ...

باشري : (يكشف له عينيه)

مرين : (ينظر إلى ما فعله)

الشرتاي : (ضاحكاً) كلبك دي يا وليد حرقان كدي بشاكلي ياتو؟

الجميع : (يواصلون التصفيق .. والإبتهاج)

مرين : (لم تتغير إبتسامته .. ينظر حواليه بتجرد)

الرجل أحمر:(يقف..بوجه جامد.. يحمل في يده لفائف الورق(الجائزة)ينحني لمرين.. ينظران إلى بعضهما دون أن يرمش أحد .. يمد له الجائزة) مبروك أنت ولد شاطر !

الجميع : (تصفيق حار)

مرين : (لم يمد يده للجائزة .. ينظران إلى بعضهما)

الجميع : (هامساً) أمسكي يا مرين .. مرين أمسكي .. الله والنبي تمسكي.

باشري : (يصرخ) أمسك يا ولد .. مرين .. ياولد ما قلنا ليك أمسك !

مرين : (ثابت.. لم يستجيب لأحد.. نظره على الرجل الأحمر.. استدار عن الرجل المنحني.. وجاء خارجا..شق التلاميذ دافعاً إياهم.. مشى في كسل)

الجميع : (في حالة من الذهول والصمت الرهيب)

الرجل أحمر: (اعتدل.. وجهه جامد.. خالي من أي تعبير)

باشري : (يصرخ) يا مرين! يا ولد تعال! مرين! أحسن ليك .. تعال..

الأفندية : (يذهبوا تجاه مرين.. ينادون بصوت واحد) مرين.. ياولد يا مرين.. مرين(يختفي من)

حاكم : (ينظر تجاه مرين لا يرى... يخطو مسرعاً إلى الرجل الأحمر... يعود ينظر في إتجاه مرين) يا ولد(كأنه يبكي) مرين (يتجه إلى الرجل الآحمر) معليش جنابك.. رأسو! جنابك ! رأسو مش كويس! الولد دا نعالج فيهو بالصبر... طوآآلي ! لكن رأسو ماكويس جنابك ! (يسحب أفندي باشري جانباً) أنا مش قلت ليك ألف مرة الولد دا تعمل ليه ألف حساب....

خلاص المدرسة و قفلها.. بعد دا نمشو وين ؟ نقبلو وين ؟

باشري : (مقاطعاً) بس يا أفندي أنت قلت لي خليهو يشارك..

حاكم : (مقاطعاً) خلاص.. ولد غبي.. غير مؤدب..(إلى الرجل الأحمر) جنابك راسو ما كويس!

الرجل أحمر: (متماسك .. ينظر تجاه مرين)

الجميع : (يرتجفون .. يتهامسون) بقفلي خلاص .. خلاص زولك قفله للمدرسة.

الرجل أحمر: (يمد الجائزة إلى أفندي حاكم)

حاكم : (يأخذها بتلهف.. يرتجف.. ينظر إلى المفتش)

الرجل أحمر: (ابتسامة فاترة.. ينظر إلى الأولاد.. يخرج عود الثقاب.. ينفض رماد الغليون) لما يكون طيب.. يبقى تديهو ! مجنون أو ما مجنون هو اللي يبقى بتاعكم (يخرج)

الأفندية : (ينظرون لبعض.. بفرح.. يضحكون.. ينططون) ما قفل المدرسة.. ما قفل المدرسة.. (يخرجون وراء الرجل الأحمر يبقى أفندي بن توب ومعه الاولاد يشرف على تنظيف المكان)

دليل : (يفتح الجائزة .. براد صينى)

اللوحة الخامسة

المكان : السوق

الراوي/أمين:(يفتح دكانه ليأخذ لوازم العشاء إلى الضو.. يبتسم.. يضحك.. تدخل مجموعة تشتري...

تذهب.. تجئ أخرى) عابدين... عابدين لكم يكون مفاجأة لوساق قدر ما عابدين تاركاً لهم طواحينهم ودفاترهم وجاء إلى الدكة نزل ثم أخبروه بالضو تزوج وجاؤا بعروسه فأولم عزومة لأهل البلدة وسيبين لي هنالك فأمسكه لاكسر عليه باله بالنبأ وحقيقته بأن عروس الضو اخت صديقنا وحبيبنا مرين فلا يصدقنى (يبتسم.. يضحك)

الرجل : (يدخل.. يلاحظ أمين يضحك لوحده.. يستغرب)السلام عليكم.. هاي أمين.. سلام عليكم..

الراوي/أمين: (لا يزال يضحك)

الرجل : (لنفسه) والله ما بعيد.. استغفر الله.. ياربي في العزومة شربو ليهم شيء وراء البيوت هناك..أمين يضحك وحيدو! عجيب.. هاي.. لالا.. استغفر الله العظيم.. أمين.. هوي..

الراوي/أمين: (ينتبه) اه..

الرجل : اتذكرت عرس صاحبك ولا شنو؟ تضحك براك؟

الراوي/أمين: آآي.. استغفر الله العظيم..(يبيع للرجل.. يخرج ويبقى لوحده) لو كان هناك مَنْ يفهم مرين، فهماعابدين وحاجي .. حاجي مات .. وبقي عابدين يدري بمرين الحقيقي.

الكورس : لو كان هناك واحد من الناس يفهم مرين أكثر، فهو عابدين صديقه وحبيب روحه.. وآخر من شاهده مع حميدة وهو يحتضر...تعالو لنرى ماذا حدث بعد نهاية المهرجان وخروج الرجل الحمر والأفندية عدا أفندى بن توب..وماذا حدث لمرين في هذا اليوم الشؤم..

(إسترجاع فلاش باك)

المكان: الميدان (ساحة المهرجان)

التلاميذ ينظفون.. يجمعون الكراسي والاعواد والحبال... يحملها الكبار منهم...

بن توب :(يراقبهم باستياء..يمص شفتيه..ويبقى معه من التلاميذ دليل والصافي وسليمان وعابدين وحميدة ومجموعة أخرى) نتيجة كل التمارين ديل..! سير بنيامين مين ماعارف..!يخس.!على الطلاق أفشل مهرجان شفتو في عمري.! وكلو منكم! ومنهم هم ديل كمان! ودا العامل راسو ذي المات آبوهو يوم ما ولدوهو دا.. مرين قال..خططو البايخة..! وباشري مرة بسوي الدايرو..عبيد ومولانا جارين للمفتش نفسهم واقع .. وياهو ..

الاولاد : (يضحكون)

بن توب : وعارفكم أنا والله..عارفكم واحد واحد.! كن الجماعة ديل ما بعرفوكم بالفرد صحي.. لكن أنا بعرفكم تمام ! بس تغشغشوهم بالونسات ديل لمل الليل كلو يسير وافتكرتو خلاص أنو كل

واحد نايم يلا سرت..سرت..سرت..كدا ذي الجنون تمرقو وجري للكيمان..وأنا من بيتي بقيف في الحوش بشوف ناركم عالية فوق هناك وبعرفكم تب..ما بتصلحو انتو! تعرف يا دليل سير بنيامين بقول عنكم شنو؟ قال برابره.. وتعرف أول وأخر وصية ليهو لحاكم دايما كان شنو؟ قال يجب أن تكون هنالك وسائل فعالة لكسر وتلجيم وتطهير النزعات المتوحشة في طبيعتكم وإلا فعملية تدريسكم القراءة والكتابة والحساب ذاتو لافائدة منو ..

دليل : (ضاحكا) ومالو قال يا أفندي؟ (الإضاءة خافتة .. دخول الليل)

بن توب : مالو! يعني على كلام السير دا يا دليل..إنتو أصلكم ما جنسا متحضر ولا حاجة!وقال ما بتبقو متعلمين على شيء إلا وحاكم أول حاجة يقدر يختكم فوق القيد ويسوي منكم زي أولاد إنجليز كدا..يوزع ليكم صور ناس غردون وكتشنر وهكس باشا عشان تعرفوهم كويس! داكلامو يقعد يرقد ليك في الكرنك بالنهار ووينو الوليد مرحوم يقعد المسكين يقنب النهار كلو يلقط ليهو فوق الشعرات البيض ديل ويفتكر إنو يعنى حيخلصوهن من رأسو.. وهمومو زايده وزايده على راسو في فراغ وفارغ ..! والله لو هو عارف! إنو يوم ماهم عملوهو ناظر سب قريت ياهو بس يومو داك شالو الشيبه كدا ختوها ليهو فوق راسو..! وما بنفع تب تلقيط مرحوم والا ما مرحوم.. !

الاولاد : (يزداد ضحكهم)

بن توب : انتو عارفين أفندي باشري قال عنكم شنو لفكي عبد الصمد "يحاكى صوت باشري" ديل كفار يا مولانا رأسهم دا فاض ماعندهم حبة زوق ولا ليهم مستقبل ولا حاجة.. أنا ما بعرف يا مولانا ديل دايرين يقروهم شان شنو ؟

الاولاد : (يضحكون)

عابدين : (يهمس لحميدة) أسمع ياخي ورح نشوفو مرين(ينسحِبان)

بن توب :(يشتم)يا جبنا يا مراعيب! دايماً خوافين ومتلصصين كدا في نص الليل بقدود الشوك ذي الكلاب! يعني ما تتجرأ أكان يوم واحد بس منكم وأحد يعتز بالتسوهو هناك دا ! تقولو لينا يا أفندي يلاكم معانا ! طبعاً الجماعة ديل بلا شك حيكتلو صحي كدا أول زول يتجرأ يقول ليهم كلام زي دا..دا صحي.. لكن علّي الطلاق لو حصل مرة ! وأنا دا دعوني كدا فعلا لحفلاتكم وعزايمكم ديل بربرية والا ما بربرية.. إن أبقى ما مشيت معاكم قدامكم قدم على قدم

كراع على كراع تاني ما أقول ود المنا.. هو في حاجة يا أخوانا زى إنو الزول يبقى حر مرة كدا يعمل بس الدايرو ؟!

الاولاد : (يضحكون..وينسحبون تدريجياً .. يعلو صوت أفندي بن توب.. ثم يتلاشى ..تدريجياً)

الكورس :أول تلك الليلة ، حين تركا عابدين وحميدة حلقة إنسنا متراقدين بالفتور الشامل عند الفسحة مع أفندي بن توب ودخلا القطية، وجداه يتكىء إلى المدخل جادعاً رقبته ورأسه على القصب..يدأول أنفاساً طويلة طويلة كأنه يتدرب على التنفيس المتمهل..

(الوقت .. أول الليل ..ثم يزداد الظلام تدريجياً ..)

مرين : (يتكئ على حصيرة .. يتنفس بصعوبة .. انفاس طويلة متقطعة)

حميدعابدين: (يدخلا .. يلاحظا مرين .. يظناه يلعب .. يتجها إليه)

حميدة : (يمازحه) مورو .. مورو..

مرين : (تطول الانفاس)

عابدين : (يمازحه أيضاً) مراميرو .. مرو..

حميدعابدين: (يجلسا بقربه .. صامتين..إلا من طول أنفاس مرين)

حميدة : (يلمس جبهته) مورو ؟ جلدك حار كدي مالو ؟ مورو ؟

مرين : (يدير رأسه بكسل .. لم يحّول نظراته عنهما)

عابدين : زعلتي أفندية .. مالو خليتي كلام مفتش وأبيتي ليهو براد صيني داك ؟

مرين : (ينظر إليهما مرة .. يمسك كتف عابدين وينهض)

حميدعابدين: (ينهضا معه)

مرين : (يقف .. يتمايل)

عابدين : (يلاحظ لأول مرة انتفاخ بطن مرين .. احتار .. إرتجف)

مرين :(يتمايل كأن رأسه تدور.. يشير إليهما.. يسيروا تجاه البوابة إلى الجبانة..يخطو بطيئاً ..لا أحد يسنده.. يختفوا من الانظار)

الكورس :بين الشجيرات استرخى مرين تحتهم بتمهل عجيب.. وسمعا أنينه البادئ في دغش الظلام يشهدان تربط تعبيراته,وكأنهما انتظرا منه أن يتكلم، إلا أنه استرخى حتى رقد..قعدا بجانبه يرتجفان بالرغبة في انفتاح ثغره لو يدمدم بما يزيل الهم، وعندما طال بهما الإسترخاء صامتين جاءتهما نبرات صوته متغيرة تمتلئ بالشرشرة المذكوم... قادمة من بعيد البعيد كأنما يكلمهما

من وراء ستارة كثيفة، أو كأن مسافات الجبال اقطار الوديان والقيزان تفصل بينهم.يؤمئ لهما بالافصاح كلمة كلمة كأنه يحفرها في صدره أو في صدريهما دون مسألة اللسان والاذان.

مرين :(متكئ.. حميدة وعابدين يجلسان بجانبه) الخواجة ود الكلب ود الحمار..شافاني في عنيني نمن بوجعاني.. بشيفيني قووى في وليد عيني! حمراني شدييد وأني نراعي براعيني شان شنو وبحمريني داخل فى عين رأسي وولا نعرفي كن راسي وينو كلو..وكن كلنا فينا كلو! .... وكن أنحنا في ميدان وكن في مدرسة.... ونحّو كدي ولا نعرفي شغل كدي ! بعدين بطني شقاني ساخ كدي سمعت بيهو بوجعاني... هدو خليتا وقت داك وأبيتا قال نقعد براعيني وبوجيعيني مشيتا طوالي ! وفي عينين راسي عنينو الخضر داك من بجو لي دي إلا بطني بوجعاني متل ذي البنشق لي في بطني!وهسا كلو عينينو في عنين رأسي وبطني بوجعاني ذي تقول بشقوني أني ذاتي متل كلهم واقفين ليهو بمسكوني وبشقوني ليهو كدي نمن ولا نعرفي أني زاتو وين.. وكن في مدرسة وكن في محل كدي كلو !

حميدعابدين: (يتألمان في صمت .. ينتظرانه أن يكمل)

عابدين : (مذهول .. يركز .. يحاول أن يرى .. يسمعا زفرة انفاسه المتقطعة)

مرين : (يبكي بخفوت ..ثم يتضح البكاء شيئاً فشيئا)

حميدعابدين: (يبدأن النحيب .. يعلو صوتيهما .. يجهشان بالبكاء)

عابدين : (يزداد بكائه) لا أصدق.. لا أصدق.. مرين يبكي .. مرين يبكي مثل الناس..لا أصدق ..

مرين :(يبدأ الكلام ولكن صوته غيرواضح.شيئاً فشيئاً ..تتضح كلماته) أب هيلي قال لي..ماتخاتي زول كدي.. لكن الخاتاك ما تخلي... زول كدي ولا سيد زول.. وبلا ربنا زول كدي ولا ندنقرو ليهو راسنا... البدسي ايدو في خشمك عضي.. والبدخلي ايدو في عينك دخلي ليهو ايدك في عينينو... وما تقول ولا نقدر للتقدر ليهو.. سويهو... شان ولا أبتسوي إلا لرأسك دي بقدر بسوي تمام صحي صحي ... (تنهمر دموعه)

حميدعابدين: (يزداد بكائهما .. وتأتيهما كلماته متباعدة)

مرين :أمي وجدي شافو محل نارهم دي في أضاني وقالو عيال مناعيل،واخيتي مهال الصغيرون داك قعدت بلمسا وبشيف فوقو والا بلمساني فوقو ولا بشبع من شوفينو..وتقول إدينو الصغار ديلاك يندسو لي بارد كدي في قعار أضاني وفي جلدي ورأسي وبعجبيني..هيبا لي كن حسا دي أخيتي مهال هني بلمسا لي بطني.. وهدو ولا بوجعاني تاني .. يندس لي في

جلدي بارد وهدو بعجبيني.. هيييا يا خيتي! تعال ألمساني.. أجري تعال لي ألمساني.. أجري يا مهال.. مهال.. مهال ..(ينكفى على بطنه ولا يزال ينادي ..) مهال .. مهال...

الكورس : وضاعت مناداته في التراب وظلا يجهشان له بالشهيق أوآن لم يعد له صوت كأننا معهم سبقاً ندري بالذي حصل وماذا غير الذي حصل أصلاً ..لا يدريان أكان لا يزال ينادي عليها أم تراه يريدهما لو يستمعان له فقط فيقول لهما أشياء أُخرى أشياء لم نعلمها دهرنا لو يكلمهما يخبروننا.... لكنه يفرفر ببطنه في التراب منكفئاً وهما يجهشان بجانبه باركين حتى لحظاه قد هدأ وراق حاله..... ولكن سنعيد ذاكراه للضو ولغير الضو سنعيده ولو لوحدنا سنعيده حتى يعيش لنا ولهم أولئك كلهم ولهؤلاء...

الراوي/أمين:(يقفل الدكان ويحمل الكيسيين..يتجه إلى منزل الضو) مرين.. مرين.. مرين يجثم على صدري بشكل مؤلم ومشوق, ذلك الليل الذي اصبحنا منه بالصحو عقب يوم غشهم وخدائعهم شهدنا نجمنا وسعدنا أطفاوه.. ثم درينا فقط فيما بعد وبعد فوات الآون بمدى ما الحقوه بنا من كل كذوبهم.. عن تعليمنا وماذا غير القراءة والكتابة والحساب فى مقابل ما أخذوه وما فعلوه بنا بؤرات الشر السوافل ....

الخاتمة والنتائج

التوصيات

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى أن الرواية والدراما/المسرح ترجع جذورهما إلى الملحمة, وبينهما عناصر مشتركة وأُخرى مختلف عليها, كما أن لكل منهما معماريته الخاصة, إلا أن هذا لم يمنع من معالجة الرواية دراميا/ مسرحيا, إذ تناول الدارس رواية "مهرجان المدرسة القديمة" لـ"إبراهيم إسحق" بالدراسة والتحليل, وتحديد العناصر والتقنيات الروائية فيها, وإستخراج العناصر الدرامية منها, ومن ثم مسرحتها أي كتب الدارس نصا مسرحيا من الرواية يحمل إسم "المهرجان" يصلح أن يكون نواة لعرض مسرحي.

عند التطبيق قام الدارس بعدة إجراءات لمسرحة الرواية تتمثل في الأتي:-

1/ قسم اللوحة إلى عدد من المقاطع.

2/قام بتحليل كل مقطع على حدة.

3/ومن ثم قام بعملية المسرحة, أي تحويل كل مقطع إلى مشهد(حوار أو إلى إرشادات مسرحية) وذلك بعد أن حُددت العناصر الدرامية في كل مقطع وعنصري الزمان والمكان, وفي نهاية التحليل جُمعت المشاهد المُسرحة بالإضافة إلى المشاهد(الحوارات) الموجودة في الرواية, في نص مسرحي واحد.

النتائج:

أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج هي:

1/ إتخذ "إبراهيم إسحق" الوصف والسرد-هما جوهر السرد الروائي والقصصي- والمشهد(الحوار)-جوهر المسرح- عناصر للكتابة, وهي نفسها إتخذها كُتاب الدراما/المسرح بمختلف إتجاهاتهم عناصر للكتابة, إذ لايخلو نص درامي من سرد أو وصف(إرشادات مسرحية) وحوار. فكتابات "إبراهيم إسحق" لا تخلو من عناصر درامية, وقابلة للمسرحة.

2/ إستخدم "إبراهيم إسحق" أكثر من أُسلوب في رسم شخصياته الروائية: إتخذ الحوار مرة والمونولوج مرة أُخرى, وكذلك الوصف (المشهد الصامت),تُسمى هذه الأساليب بالتصوير/التجسيد الدرامي, وهي نفسها أساليب درامية/ مسرحية, وهذا جعل من شخصيات "إبراهيم إسحق" الروائية شخصيات درامية, مثل شخصية "مرين" في "مهرجان المدرسة القديمة".

3/ تتميّز روايات "إبراهيم إسحق" بأن فيها سمة من سمات "مسرح السرد التمثيلي" فـ"أمين" في رواية "مهرجان المدرسة القديمة" راوي مركزي وشخصية من شخصيات الرواية أي ُشارك في بناء الأحداث إذ يتحدث بضمير المُتكلم, فأعطى الفعل الروائي/السردي حضوره الآني, وبذلك أصبح فعلا مسرحيا أكثر مما هو روائيا/سرديا؛ لان الفعل الروائي/السردي فعل ماضي حتى لو كان مروياً الآن, أّما الفعل الدرامي/المسرحي حتى لو كان يسرد ماضيا إلا أن له حضورا وتأثيرا الآن.

4/ تتميز بعض شخصيات "إبراهيم إسحق" بأنها شخصيات درامية مركبة, مثال لذلك شخصية "مرين" فيه سمات البطل التراجيدي, إذ ُهزم نتيجة حماقته وعناده, فهو ليس شرير بطبعه ولكن جهله لمقاصد أعدائه كان سببا في سقوطه, ويسمى هذا في التراجيديا بـ"الهمارشيا"(سقطت البطل التراجيدي), فشخصيات "إبراهيم إسحق" الرئيسة تشبه شخصيات التراجيديا.

5/ البناء الروائي في "مهرجان المدرسة القديمة" قام على حبكتين, وفي زمنيين مختلفين: حاضر وماضي, ومكانيين مختلفين: هُنا وهُناك/مُتخيل, هذا الأُسلوب في البناء هو أحد أساليب المسرح الملحمي لـ "بريخت" إذ تتراوح الأحداث عنده بين الحاضر والماضي وذلك من أجل تحقيق مفهوم "التغريب", لذلك فالبناء في رواية "مهرجان المدرسة القديمة" يشبه البناء في المسرح الملحمي, لذا كان نص مسرحية "المهرجان" كُتب بالأسلوب الملحمي.

6/حيلة أو تقنية "العرضحالجي" التي إتخذها "إبراهيم إسحق" أُسلوباً لكتابة أعماله: القصصية والروائية حتى يختفي؛ لأنه لا يُريد أن يلعب دور "الراوي العليم",لذلك ترك شخصياته تُعبر عن نفسها بنفسها, وتتحمل وزر أفعالها, هذه الحيلة أو التقنية هي نفسها حيلة المؤلف الدرامي/المسرحي الذي لا يظهر أبدا, شخصياته مستقلة عنه ولها مُطلق الحرية لتعبر عن نفسها. فحيلة "العرضحالجي" التي إتخذها "إبراهيم إسحق" منهجا للكتابة, هي منهج أصيل للمؤلف الدرامي/المسرحي منذ الإغريق وحتى الآن وغدا. فكتابات "إبراهيم إسحق" فيها كل عناصر الدراما بالإضافة إلى حيل وأساليب التأليف الدرامي/ المسرحي.

7/ إستخدم "إبراهيم إسحق" تقنية الراوي< الشخصية أي الراوي مُراقب/كاميرا فالراوي هنا يلعب دور الكاميرا يصف ما يدور بعيدا عنه, هذه الوظيفة الروائية هي عين ما تقوم به الجوقة ومن يقوم مقامها في المسرح الإغريقي والحديث.

8/ وظف "إبراهيم إسحق" في روايته "مهرجان المدرسة القديمة" تقنية "الحكي داخل حكي" أي الراوي يحكي بأكثر من صوت, هذه التقنية تقابل في المسرح تقنية مسرح الشخص/الممثل الواحد, الممثل يؤدي في ذات اللحظة أكثر من شخصية, فأسلوب "إبراهيم إسحق" أسلوب درامي/مسرحي.

9/ أسرة آل كباشي هي الحُصن الأمين والموجه لُمجتمع "الدكة" لما تتمتع به من مكانة وحكمة, فهي أحيانا صوت المؤلف الخفي وأحيانا صوت المُجتمع, يقابل هذه الحيلة في المسرح الإغريقي الجوقة, وفي مسرح "شكسبير" المُهرج, وفي الدراما الواقعية الُمربي أو المُربية, والصديق أو صديقة الأُسرة, فهذا تشابه وتقارب آخر بين الرواية والدراما/المسرح.

10/ ليس في رواية "مهرجان المدرسة القديمة" بطل بعينه, فالمُجتمع كله كان ضحية, وهذا نفسه يوجد في المسرح الملحمي.

11/أهم ما وصلت إليه الدراسة من نتائج بعد التطبيق هو النموذج المنهجي التالي لمسرحة الرواية:

أ/ عندما يكون المقطع مبنى على تقنية الصورة السردية، فإن جميع الأفعال والإنفعالات الواردة في المقطع عند المسرحة تتحول إلى:

1/إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وتنقسم بدورها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بتعابير الوجه.

ب/ إرشادات خاصة بالإشارة (حركة الأيدي والأرجل).

ج/ إرشادات خاصة بالإيماءة (حركة العيون والفم والرأس).

2/ إرشادات خاصة بالإخراج وتنقسم بدورها إلى:

أ/ إرشادات خاصة بالحركة (الإنتقال من مكان إلى آخر).

ب/ إرشادات خاصة بأوضاع الجسد (جلوس، وقوف، نوم، إتكاءة...).

ج/إرشادات خاصة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية.

د/ إرشادات خاصة بتصميم المكان وهي: الإكسسوار، بالإضاءة، بالديكور.

هـ/ إرشادات خاصة بالمظهر الخارجي للممثل وهي: الأزياء، المكياج، الإكسسوار.

أما في مشاهد الشجار أو اللعب المبنية على تقنية الصورة السردية، فإن جميع الأفعال والإنفعالات الواردة تتحول إلى إرشادات خاصة بالأداء(التمثيل) وإرشادات خاصة بالإخراج إذ تصبح صورة عيانية مجسدة (مشهد درامي صامت، ويمكن إضافة حوار إذا دعت الضرورة).

ب/عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار (الأسلوب غير المباشر) له ثلاثة أشكال. وعند المسرحة، هناك أربعة طرق لتحويله إلى حوار (الأسلوب المباشر) وهي:

1/ إعادة تركيب الجمل لتصبح (حوار مباشر) مع مراعاة لغة الشخصية.

2/ إرتجال حوار يعبر عن معنى الجملة، مع مراعاة لغة الشخصية.

3/ إرتجال حوار وذلك بتفجير الكلمة أو الجملة، مع مراعاة لغة الشخصية.

4/ المحافظة على الحوار (الأسلوب غير المباشر) عند المسرحة؛ لأن الراوي الثانوي نقل إلى الراوي الرئيسي ما أخبرته به شخصية ما، مع مراعاة لغة الشخصية.

ج/عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار (الأسلوب المباشر) له ثلاثة أشكال هي:

1/الحوار (الأسلوب المباشر) المسبوق بلفظ : قال، يقول، قلنا..عند المسرحة تحذف كلمة: قال، يقول، قلنا... ثم وضع الجملة على لسان قائلها، مع مراعاة لغة الشخصية.

2/ الحوار (الأسلوب المباشر) غير مسبوق بلفظ: يقول أو قلنا أو قال. ولكنه مسبوق بما يشير

إلى الشخصية مثال لذلك يقول الراوي: سمعت الضو، كلا ليست مهال مثل مرين.
فمسرحته تتم بحذف جملة (سمعت الضو) ووضع بقية الجملة على لسان قائلها(الضو).
مع مراعاة لغة الشخصية.

3/الحوار (الأسلوب المباشر)عند ما يكون مبني على تقنية الإيجاز (الخلاصة) وهناك ضرورة لمعرفة ما جرى، عند المسرحة يمكن إرتجال حوار يعبر عن المعنى.

د/عندما يكون المقطع مبني على تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) له شكلان هما:

1/عندما يكون الحوار الداخلي (المونولوج) مبني على صورة سردية أي وصف للمكان والأشياء والحالة النفسية، عند المسرحة فالجزء الخاص بالمكان يتحول إلى إرشادات خاصة بالإخراج(إذا كانت هناك ضرورة)والجزء الخاص بالممثل يتحول إلى إرشادات خاصة بالأداء (التمثيل). أما بقية المقطع يقوم الممثل بأدائه حواراً .

2/ عندما يكون الحوار الداخلي(المونولج) طويل وأدائه مهم يمكن أن يقوم الراوي والكورس بأدائه معا وذلك باعتبار أن الكورس هو مكمل للراوي مع مراعاة أن الجمل التي تكون بضمير المتكلم المفرد، يمكن أن يؤديها الراوي، أما تلك التي تكون بضمير المتكلم الجمع يمكن أن يؤديها الكورس.

ه/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية (تعدد الأصوات) أي هناك مواقف لم يحضرها الراوي الرئيسي ولكن نقلت له عبر راوي أو رواة ثانويين، عند المسرحة يمكن أن يقوم الراوي أوالكورس بالأداء. وإذا كانت هناك ضرورة لتجسيد المقطع، يمكن استخدام تقنية(الاسترجاع /الفلاش باك).

و/ عندما يكون المقطع مبني على تقنية (الحكي داخل حكي). عند المسرحة يتوقف أداء المقطع على قدارات الممثل/الممثلة؛ لأن عدد الأصوات لا تقل عن اثنين.

ز/عندما يكون المقطع مبني على تقنية (الرؤية من الخارج) أي الراوي< الشخصية، فالراوي هنا يصف أو يسرد ما هو ظاهر أي ما خبره بحواسه. فعند المسرحة يمكن أن يقوم الراوي أو الكورس أو الاثنين معا بالأداء سرداً .

ح/عندما يكون المقطع/المقاطع السردي يحمل حقائق أو معلومات مهمة عن الشخصية أو الزمان والمكان، عند المسرحة يمكن أن يقوم الراوي أو الكورس بأداء المقطع سرداً وذلك بإعتبار أن الحقائق والمعلومات ماهي إلا إضاءات لماضي الشخصية مثلاً أو للزمان والمكان.

د/ في المقاطع السردية الطويلة يمكن للكورس أن يشارك الراوي في أدائها وذلك باعتباره جزء من الراوي.

التوصيات:

1/ القيام بدراسات مماثلة (المسرحة) مثلاً في: القصة القصيرة, الشعر, أدب السيرة.

2/ أن تضمن مسرحة الرواية في مادة فن الكتابة المسرحية وتكون ضمن المناهج الدراسية.

3/ أن تكون الرواية الممسرحة ضمن مشاريع التخرج (شعبة الإخراج) إخراج رواية ممسرحة واحدة على الأقل في العام.

4/ تشجيع الطلاب على القيام بمسرحة الرواية وذلك بتقديم جوائز رمزية.

5/ إقامة مهرجان للرواية الممسرحة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب

القرآن الكريم.

1/ أ.أ نيكست, تاريخ دراسةا لدراما - نظرية الدراما من هيغل الي ماركس, ت ضيف الله مراد, منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية , دمشق, 2000.ص99 .

2/ د.إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دارالشعب للطباعة ، القاهرة,1971.
3/إبراهيم محمد إسحق، الفور التاريخ والحضارة، ط1، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005م
4/ إبن منظور, لسان العرب المحيط اعداد وتصنيف يوسف خباط, دار العرب, بيروت, بدون تاريخ.
5/ أحمد عتمان، قناع البريختية، القاهرة، 1977.
6/ د.أحمد عتمان، الشعر الاغريقي تراثا انسانياوعالميا، عالم المعرفة العدد 77 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، مايو1984.
7/ أحمد عبدالمكرم ومصطفي الصاوي، تحرير, بحوث في الرواية السودانية، ط1, مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي, أم درمان, يناير2010م.
8/أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق، د/ابراهيم حمادة، مركز الشارقة للابداع الفكري، بدون تاريخ.
9/ أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ت عبدالرحمن بدوي ، ط2 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973.
10/آلان روب جرييه,نحو رواية جديدة,ت مصطفى ابراهيم,دار المعارف بمصر,القاهرة,بدون تاريخ.
11/الين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات،ت سباعي السيد، كاديمية الفنون، القاهرة، بدون تاريخ
12/ د.أمير إبراهيم القرشي، المناهج والمدخل الدرامي، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1421هـ-2001م
13/ الأمين محمود، سلطنة الفور الإسلامية دراسة تحليلية، 140 – 1916م، ط1، مارس 2000م.
14/ د.انطوان معلوف، المدخل الى المأساة والفلسفة المأساوية، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت, 1402-1982.
15/ أيمن ابكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
16/بيير شارتيه، مدخل الي نظريات الرواية,ت عبد الكبير الشرقاوي, ط1, دار توبقال للنشر, باغدير الدار البيضاء –المغرب, 2002.
17/ جبور عبدالنور، المعجم الادبي, دار العلم للملايين, بيروت, 1979.
18/حسن سعيد الكرمي, قاموس ا لمُعْنى الأكبر: إنجليزي-عربي, مكتبة لبنان, بيروت, 1997م,
19/د.حمادة ابراهيم، التقنية في المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.
20/ د. حميد لحمداني، بنية النص السّودي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م.
21/ حنا عبود, من تاريخ الرواية , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2002.
22/ د. خليل إبراهيم ابو ذياب, دراسات في فن القصص, دارالوفا لدنيا الطباعة, اسكندرية,2000م.

23/ د. رضا غالب, الممثل والدور المسرحي, اكادمية الفنون, القاهرة, 2006.
24/روحي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان،ط1،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت، 1985م.
25/رولان بارت, مدخل الي التحليل البنيوي للقصص, د.منذر عياشي, ط2,مركز الإنماء الحضاري, 2002م.
26/ رينيه وليك واوستن وآرن، نظرية الادب، تعريب د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض،1992م.
27/سعيد يقطين,تحليل الخطاب الروائي، ط4،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب,2005م
28/د.سلمان كاصد، الموضوع والسرد– مقاربة بنيوية تكوينية في الادب القصصي، دار الكندي، للنشر والتوزيع, اربد- الاردن، 2002م.
29/د.سلمان كاصد، عالم النص– دراسة بنيوية في الأدب القصص التكرلي نموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد – الأردن ، 2003.
30/ د.سليمان يحي محمد، دارفور: الإنسان والأرض، الجزء الأول ، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2007م.
31/سمر روحي الفيصل، الرواية العربية–البناء والرؤيا-مقارنةنقديهة, إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003م.
32/ سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت,1985م.
33/ د.شاكر عبد الحليم , الاسس النفسية للابداع الادبي في القصة القصيرة خاصة , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , 2007م .
34/ د. شاكر عبد الحميد, التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني, سلسلة عالم المعرفة 269, المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت, مارس 2002.
35/ شارف مزاري, مستويات السرد الاعجازي في القرأن الكريم, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2001م.
36/ شربيط احمد شربيط , تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 -1985, منشورات إتحاد الكتاب العرب, 1998م.
37/ شكري عزيز الماضي، في نظرية الادب، ط1 ؛ دار المنتخب العربي، بيروت،1414هـ-1993م.
38/ طه وادي ،د راسات في نقد الرواية، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981م.

39/ عباس محمود العقاد , خواطر في الفن والقصة , ط1, دار الكتاب العربي, بيروت , 1973م.
40/عبدالله ابراهيم،البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ط1، دارالشئون الثقافية العامة،بغداد,1988
41/ د.عزت محمد جاد, نظرية المصطلح النقدي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2002م.
42/ د.عزالدين اسماعيل، الادب وفنونه، ط6، دار الفكر العربى،1976.
43/ د.عصام محمد إبراهيم، النفير والتنمية/ دراسة انثربولوجية تطبيقية في مجتمع دارفور، ط1، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، 2007م.
44/ د. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط1، دارالكندي للنشر ،آربد -الاردن، 2001م.
45/ د.علي عبد الخالق, الفن القصصي: طبيعته, عناصره, مصادره الاولية, دار قطري الفجارة, الدوحة, 1987م.
46/علي عقلة عرسان, مقال بعنوان: المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل, مجلة الوحدة, المجلس القومي للثقافة العربية, السنة الثامنة العدد95/94,يوليو /أغسطس1994م محرم/صفر1402هـ.
47/ د.عماد حاتم، مدخل الي تاريخ الاداب الاروبية، الدار العربية للكتاب ، ليبيا—تونس ،1979.
48/ عواد علي، غواية المتخيل المسرحي – مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
49/ عواطف نعيم ، تعددية الرؤية الاخراجية للتراث الدرامي في العرض المسرحي العراقي، ط1، الناشر دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة،2007.
50/ د.عون الشريف قاسم، قاموس اللهجة العامية في السودان، ط2، المكتب المصري الحديث، القاهرة، 1405هـ - 1985م.
51/ فرانتيسكو جارثون ثيسيدس، مسرح السرد التمثيلي، ت د. سمر متولي، مركز اللغات والترجمة/ أكاديمية الفنون، القاهرة، بدون تاريخ.
52/ فؤاد افرام البستاني, دائرة المعارف, بيروت, 1969.
53/ د. فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها،دارالكندي للنشر والتوزيع، اربد - الاردن، 2001.
54/ الفيروز ايادي مجد الدين محمد بن يعقوب, القاموس المحيط, ط2, شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي, مصر, 1952م.
55/ د. فيصل أحمد سعد, مسرحة المناهج المدرسية, ط1, الأمانة العامة للخرطوم عاصمة الثقافة العربية, الخرطوم, 2005م.

56/ قاموس أطلس، ط1، دار أطلس للنشر، القاهرة، 2003م.
57/ ماريا دل كارمن بوبيس, سيمولوجية العمل الدرامي, ت خالد سالم, مركز اللغات والترجمة أكادمية الفنون, القاهرة, بدون تاريخ.
58/ ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، 1997.
59/ محمد بن عمر التونسي،تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، حققه وكتب حواشيه د.خليل محمود عساكر و د. مصطفى محمد مسعد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،القاهرة, بدون تاريخ.
60/محمد احمد يحي محمد احمد،عبد الرحيم ابو ذكري اخذ زهور حياته ورحل، ط1،مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، ام درمان، تموز/ يوليو 2007م.
61/ محمد حمدي ابراهيم , دراسة في نظرية الدراما الاغريقية , دارالثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, 1977م.
62/ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
63/محمد مصطفى حسانين، استعادة المكان– دراسة في آليات السرد والتأويل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2004م.
64/ محمد مندور، الادب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة _ القاهرة، بدون تاريخ.
65/محمد موسى محمود قمر الدين، صفحات من تاريخ دارفور، منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م.
66/ د.محمد نجيب التلاوي، التراث والمهاز – دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة، الهئية المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2007م.
67/ مدحت الجيار، السرد الروائي العربي-قراءة في نصوص دالة ،ط1، الهيئةالمصرية العامة للكتاب, القاهرة ،2008م.
68/ معجم اكسفور - انجليزي عربي, بدون تاريخ .
69/ المعجم الفلسفي المختصر, ت توفيق سلوم, دار التقدم, موسكو, 1986 .
70/ معجم المصطلحات العربية.
71/ المعجم الوسيط , مادة (قص) :768.
72/د.مكارم الغمري,الرواية الروسية في القرن التاسع عشر,عالم المعرفة 40,المجلس الوطني للثقافة

والفنون والاداب, الكويت, ابريل –نيسان1981م.
73/ المنجد في اللغه والاعلام, ط38, دار المشرق, بيروت, 2000 م.
74/مُنذِير البعلبكي, المورد: قاموس إنجليزي-عربي, دار العِلم للملايين-بيروت, ط35, 2001.
75/ موسى المبارك الحسن، تاريخ دارفور السياسي 1882 – 1898م، قسم التأليف والنشر جامعة الخرطوم، بدون تاريخ.
76/ مولاي على بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيمياءوي- الاشكالية والاصول والامتداد, إتحاد الكتاب العرب, دمشق,2005.
77/ د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي, دليل الناقد الادبي, ط5 , المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء – المغرب, 2007.
78/ د.ناهضة ستار,بنية السرد في القصص الصوفي,منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003.
79/ نجيب سرور، حوار في المسرح ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1969.
80/ د.هاشم ميرغني , بنية الخطاب السردي في القصه القصيره , ط1, شركة مطابع السودان للعمله المحدودة, الخرطوم , 2008.
81/د.يحي البشتاوي، بناءالشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ط1، دار الكندي، اربد– الاردن, 2004م.

ثانيا: الدوريات والمجلات

1/ أحمد الطيب عبد المكرم, القصة القصيرة وجدوى المحتوى الفكري, مجلة الشباب والرياضة, السنة الثامنة, الجمعة 20ربيع الثاني 1400هـ الموافق 7 مارس1980م.
2/ أحمد عبد المكرم وعبد الوهاب حسن خليفة، حوار مع الروائي إبراهيم إسحق، مجلة الشباب والرياضة، 1980م.
3/أحمد عبد المكرم, مساهمة اولى في فتح مغاليق العالم الروائي لابراهيم اسحق, مجلة كتابات سودانية, العدد الثاني والعشرون, مركز الدراسات السودانية, الخرطوم/القاهرة, ديسمبر 2002م.
4/إصدارة جبل مرة الفصلية،رابطة ابناء الفور الخيرية–الرياض، العدد الثاني السنة الأولى1423/3/3 الموافق2002/5/15م.
5/ انجل بطرس، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، المجلد الثاني/العدد الثاني، الهيئة القومية العامة للكتاب، القاهرة، يناير - فبراير – مارس 1982م.

6/ حسب الله الحاج يوسف, نشؤ القص السيكولوجية, مجلة الخرطوم, العدد الثاني عشر -السنة الرابعة, سبتمبر 1969م.
7/ شمو إبراهيم شمو، المعنى في أعمال الليل والبلدة، مجلة الشباب والرياضة، العدد 67، وزارة الشباب والرياضة، السنة الثالثة، 6/مايو 1973م.
8/ عبد الوهاب حسن خليفة، الذات والرؤيا في أعمال الطيب صالح وإبراهيم إسحق، مجلة الخرطوم, العدد 15,الهيئة القومية للثقافة والفنون، مارس- أبريل 1995م.
9/ عبدالوهاب حسن خليفة، دراسة نقدية-مع الراوي إبراهيم إسحق،مجلة الخرطوم العدد الحادي عشر، اغسطس 1999م.
10/ د. فؤاد شرقاوي ، دراسات نقدية في التراجيديا اللاتينية , مجلة عالم الفكر, المجلد38, المجلس الوطني للثقاغة والفنون والاداب, الكويت, اكتوبر - ديسمبر2009.
11/مجذوب عيدروس، المعادلة الصعبة في قصص إبراهيم إسحق، مجلة الثقافة السودانية، العدد الحادي عشر السنة الثالثة، مصلحة الثقافة- وزارة الثقافة والاعلام، اغسطس 1979م.
12/ د. مصطفى محمد احمد الصاوي , الرواية العربية في السودان 1948-1997م, مجلة كتابات سودانية, العدد الثالث عشر, مركز الدراسات السودانية, الخرطوم/القاهرة, سبتمبر 2000م.
13/ يحي عبد الدائم, تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة, مجلة فصول, المجلد الثاني- العدد الثاني, الهيئة القومية العامة للكتاب, القاهرة, يناير – فبراير – مارس 1982م.

ثالثاً: الأوراق

1/أحمد عوض خضر ،ورقة بعنوان: ثنائية مركزية الفضاء والروائي للحكاية وتعدد اصوات السرد في عالم إبراهيم إسحق الروائي وبال في كلميندو أنموزجاً، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركزعبد الكريم ميرغني الثقافي، الخميس2012/10/18م.
2/شمو إبراهيم شمو،حدث في القرية.. رواية جديدة تبشر عن ميلاد كاتب روائي جديد،المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي 2012/10/18م.
3/ شمو إبراهيم شمو، ورقة بعنوان: التحديق في عالم إبراهيم إسحق، المؤتمر العالمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الخميس 2012/10/18م.
4/ مبارك الصادق، ورقة بعنوان: سرديات إبراهيم إسحق بين البيلوفونية والبوليسية، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، الأربعاء 2012/10/17م.

5/ محمد خلف الله سليمان، ورقة بعنوان: رؤية إبراهيم اسحق النقدية، المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2012/10/18م.

6/أ. د.محمد المهدي بشري، ورقة بعنوان: الشمال والجنوب،جائزة الطيب صالح العالمية للأبداع الكتابي، الخرطوم 16/15 فبرار 2012م.

7/ د.مصطفى محمد أحمد الصاوي، ورقة بعنوان: دلالات العناوين في السرد القصصي والروائي لإبراهيم إسحق،المؤتمر العلمي التاسع للرواية السودانية،مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي،2012/10/17

رابعاً: رسائل غير منشورة

1/بشير عباس بشير، الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية الحديثة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة-كلية الأداب/ قسم اللغة العربية وآدابها ، اشراف بروفسير طه وادي 1403هـ-1983م.

خامساً : الصحف

1/ إبراهيم إسحق إبراهيم، اختيارات سارد، جريدة الأيام، السبت 2007/3/24م، الموافق 4 ربيع الأول 1428هـ.

2/ إبراهيم إسحق يتحدث عن تجربته، جريدة الرأي العام 2007/9/26م.

3/ إبراهيم إسحق...الحياة والروايات الأدبية 3-6 ، جريدة الرأي العام، الأربعاء 15محرم1429هـ الموافق2008/1/23م.

4/ إبراهيم إسحق– الحياة والروايات الأدبية 3 – 8، جريدة الرأي العام، الأربعاء 7 جمادي الآخر 1429هـ الموافق 2008/6/11م، العدد 3855.

5/ أحمد عوض، إبراهيم إسحق إبراهيم في حوار مع الصحافة، جريدة الصحافة، الثلاثاء 18 جمادي الثاني الموافق 2005/7/26م، العدد 4361.

6/تيسير حسين النور،حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة الإنتباهة، الأحد 15 جمادي الآخر 1431هـ، الموافق 2010/5/30م، العدد 1619.

7/ الطيب محمد احمد، حوار مع إبراهيم أسحق، جريدة الأيام، الجمعة 1976/1/9م.

8/عالم عباس محمد،إبراهيم إسحق أو صورة فنان1-4، جريدة الخرطوم، الثلاثاء2003/12/23 الموافق 28 شوال 1424هـ.

9/ عالم عباس محمد، إبراهيم إسحق أو صورة فنان، 2 -4, جريدة الخرطوم.

10/ عالم عباس، إبراهيم إسحق أو صورة فنان 4 – 4، جريدة الخرطوم، الثلاثاء: 2004/1/20م، الموافق 28 ذوالقعدة 1424هـ، العدد 3521.

11/عالم كافا هو مجتمع دار فور، جريدة الرأي العام الاربعاء 12 محرم 1428هـ 31 يناير 2007م.

12/ عزالدين ميرغني, القصة القصيرة جدا بين الخطاب السياسي والخطاب الابداعي, جريدة الحياة , العدد 1566, الاحد 11رمضان 1428هـ الموافق 2007/9/22م .

13/عمر فضل الله وفتح العليم الطاهر وجودة الله الطيب، حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة الإنفاذ الوطني 1989/12/15م.

14/ محمد إسماعيل، حوار مع الطيب صالح، جريدة الخرطوم الثلاثاء، 3 مايو2005م، الموافق24 ربيع الأول 1426هـ ، العدد3904 .

15/ محمد الربيع محمد صالح، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، الثلاثاء20 محرم 1426هـ الموافق 2005/3/1م العدد4216.

16/ محمد الربيع محمد صالح، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، العدد 4223، 27 محرم 1426هـ، 8 مارس 2005م.

17/ محمد الربيع محمد صالح، في منبر الصحافة، جريدة الصحافة، العدد 4230، 4صفر 1426هـ - 15 مارس 2005م.

18/ موسى حامد، حوار مع إبراهيم إسحق، جريدة التيار، الأربعاء 2011/2/23م الموافق 10 ربيع الأول 1432 العدد 544.

19/الهادي راضي، افادات كاتب الانشاء.. إبراهيم إسحق،جريدة الوطن،الجمعة 27 شعبان 1429هـ الموافق 2008/8/29م.

سادساً : الروايات والمسرحيات

1/ إبراهيم إسحق إبراهيم، مهرجان المدرسة القديمة، وزارة الثقافة والإعلام، مصلحة الثقافة – إدارة النشر الثقافي، ط1، 1976م.

2/اسخيلوس،مسرحية الضارعات أوالمستجيرات، ت أمين سلامة، ط1،مكتبة مدبولي، القاهرة،1989

3/ انطون تشيخوف, مؤلفات مختاره في 4 مجلدات, المجلد الرابع, ت د. ابوبكر يوسف, دار رادوغا, موسكو, 1983.

4/اوجستن سترندبرج,الاب ومس جوليا -مسرحيتان,ت عبد الحليم البشلاوي,مكتبة مصر ،بدون تاريخ.

5/ سوفوكلس , من الادب التمثيلي اليوناني , ت طه حسين ، بدون تاريخ .

6/وليم شكسبير,مسرحية هاملت, ت جبرا إبراهيم جبرا,المؤسسة العربية للدراسات ، بدون تاريخ.

7/وليم شكسبير,مسرحية ماكبث, ت جبرا ابراهيم جبرا, المؤسسة العربية للدراسات، بدون تاريخ.

8/ يوربيدس, مسرحية ميديا, ت جودت الحمد, ط1, أزمنة للنشر والتوزيع , عمان- الاردن, 2004.

سابعاً: الشيكة العنكبوتية(الإنترنت)

www.dr. saud.o.com/1

2/ جميل حمداوي, الارشادات المسرحية, ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والادب. WWW.DIWANALARAB,COM

3/ عالم عباس ، حوار مع إبراهيم إسحق ، منتدى دال www.estoryclup.com

4/ نعمة سوداني ، نافذة على المسرج .www.maakom .com

5/ السرد في المسرح والاسطورة , د. مخلوف بوكروح www. El-madar.com

6/ مطر مطر وقوس مطر Muhammad Alfath Yusuf Abuagla.Rain Rain Rainbow

lrakoba A.net – gush1981@hotmail.com/7

www:sabah alanbari. Com /8

8/ تريقاقة للتربية والأدب والفكر www.trabikafa.com

www.wkipedin.org/10

11/ ويكبيديا الموسوعة الحرة،إبراهيم إسحق www.wikipedia.org

ثامناً : المقابلات

مقابلة مع إبراهيم إسحق إبراهيم, مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي-أمدرمان, السبت2014/9/20م من الساعة 11ص إلى الساعة 2:10ظ.