الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كلية : الأداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

البناء الدرامي في رواية

"استحضار العودة من داخل القبر" "لسامح شوقي"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:

✓ ميساء بغيل

✓ رحمة بغيل

إشراف الأستاذة:

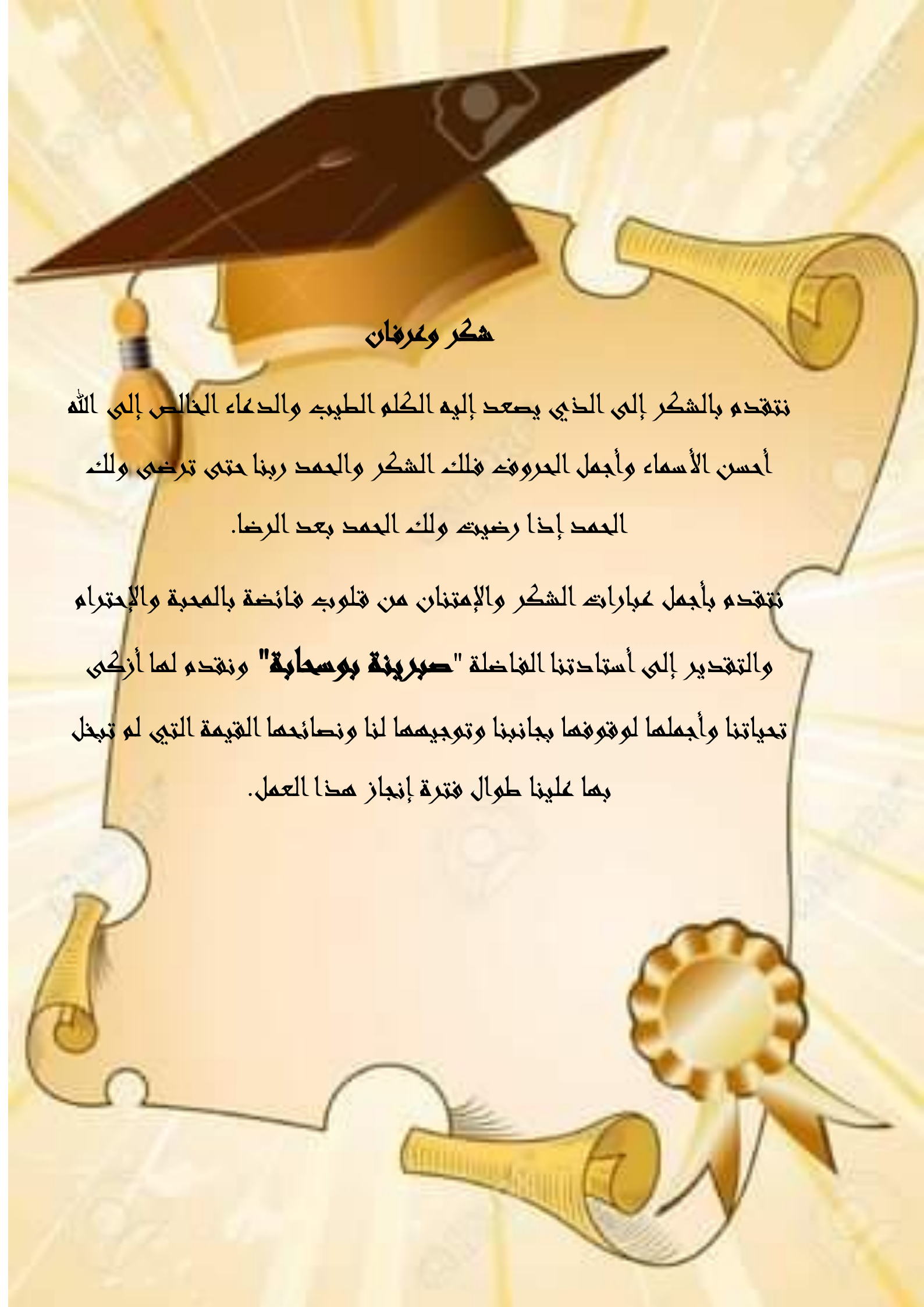
– د.صبرينة بوسحابة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
د.مسعودة قطش	أستاذ محاضر –أ–	رئيسا	جامعة 20 أوت1955
د.صبرينة بوسحابة	أستاذ محاضر –أ–	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت1955
د.حسيبة شكاط	أستاذ محاضر –أ–	ممتحنا	جامعة 20 أوت1955

السنة الجامعية:1444–1445هـ/2022–2023م

بسم الله الرحمن الرحيم



شكر وعرفان

نتقدم بالشكر إلى الذي يصعد إليه الكلم الطيب والدعاء الخالص إلى الله أحسن الأسماء وأجمل الحروف فلك الشكر والحمد ربنا حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا.

نتقدم بأجمل عبارات الشكر والإمتنان من قلوب فائضة بالمحبة والإحترام والتقدير إلى أستادتنا الفاضلة "**صبرينة بوسحابة**" ونقدم لها أزكى تحياتنا وأجملها لوقوفها بجانبنا وتوجيهها لنا ونصائحها القيمة التي لم تبخل بها علينا طوال فترة إنجاز هذا العمل.

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم

أهدي عملي هذا إلى التي ساعدتني لأصل إلى ما أنا عليه أمي التي أنجبتني وتعبت في تربيتي، أنت الشمعة التي تفنني حياتها لكي تضيء حياتنا أنت الراحة والامان والسعادة لقلوبنا، يا من ضحيت بالكثير من أجل ان أحيا أسأل الله الكريم رب العرش العظيم أن يمد في عمرك ويزيد في سعادتك ويزيل عنك ما أحزنك

إلى أبي الذي تعب من أجل تربيتنا وتعليمنا وتوفير الراحة لنا وتلبية حاجياتنا دمت لنا ذخرا وأطال الله في عمرك

إلى كل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من أخ وأخوات وأقارب وكل من كان لهم أثرا في حياتي

ميساء

إهداء

أهدي عملي إلى من وهبتني عمرها وتعبت لأجل راحتي، إلى التي كانت سندًا لي في كل خطواتي إلى الغالية على قلبي أمي الكريمة "شيالة محبوبة" أدامها الله لي وأطال في عمرها

إلى الذي تحمل نوائب الدهر لكي أبلغ أشدي إلى الذي أحمل إسمه بكل إفتخار أبي العزيز الغالي "بغيل جمال"

إلى سندي ومسندي إلى الذي كان دعمًا لي طيلة إنجاز مذكرتي "زين الدين شيالة" أدامه الله لي

إلى من أرى في عيونهم ذكريات طفولتي إلى الذي أستمد منهم قوتي وعزيمتي إخوتي وقرة عيني "عاطف، فاتح، حمزة، بلال، إياد"

إلى التي تقاسمت معها ثنايا المشوار تعبه صديقتي وزميلتي "ميساء بغيل"

إلى كل أقاربي وأفراد عائلتي الكبيرة فردًا فردًا

إلى من تذوقت معهم أجمل الذكريات صديقاتي الغاليات

إلى كل معلم واستاذ تربيت وتعلمت على يده طيلة مشواري الدراسي

إلى من مد لي يد العون من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة

رحمة

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية جنس من الأجناس الادبية التي لقيت إقبالا واسعا في الساحة الأدبية بفضل تنوع آلياتها وموضوعاتها، تشكل متنفسا يتخد منه الأديب فضاء لنقل أفكاره وتجاربه ويعبر عن إحساسه بواقعه، من خلالها يجسد الكاتب رؤيته الفنية الخاصة او فلسفته وموقفه من الإنسان والواقع المعاش.

اللغة مادة الرواية الأولى بألفاظها وعلاماتها من خلالها يقوم الروائي بتصوير تجربة بشرية لتجسيد رؤية جديدة عن طريق نظام محدد للحدث وبنائه والبيئة الزمانية والمكانية والشخصيات، وهو ما ساعدها على الرواج والقبول في مجتمع القراء فكل قارئ يرى نفسه من خلال ما يقرأ

تصدرت الرواية مكانة مرموقة في أدبنا العربي نتيجة قدرتها على استيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، نجدها تأثرت بالمسرح وأخذت عنه عنصر الدراما التي انصهرت داخل المتن الروائي ويعتبرها الكثير من النقاد عنصرا أساسيا في تطور وتيرة الأحداث، واعتمدت عليها الرواية من أجل إضفاء عنصر التشويق وبث الحركة وكسر النمطية والسكون في النص الروائي.

نجد العديد من الروائيين تبنوا الرواية الدرامية وتميزوا بأساليبهم الفذة المتميزة ومنهم "**سامح شوقي**"، ولعل هذا ما سنحاول اكتشافه في بحثنا الموسوم بـ: **البناء الدرامي في رواية "استحضار العودة من داخل القبر" لسامح شوقي** الرواية التي عالجت مسألة فلسفية مهمة طالما راودت كل إنسان ألا وهي مصير الروح بعد الموت، هل الروح موجودة؟ وهل تعود بعد موت الإنسان؟ وهل حقا يمكن استحضار الأرواح؟

ويعود سبب اختيارنا للموضوع إلى الوظيفة الإغرائية لعنوان الرواية "**استخضار العودة من داخل القبر**" هذا العنوان الملفوف بالغموض فأردنا أن نعرف ماذا يقصد الكاتب بالعودة من داخل القبر وكيف تكون.

وانطلقنا لمعالجة موضوعنا من الإشكاليات التالية:

- ما مفهوم البناء الدرامي؟
- ماهي عناصر البناء الدرامي؟
- كيف وظف "**سامح شوقي**" عناصر البناء الدرامي في روايته؟ وإلى أي مدى استطاع أن يصل في تجسيد الدراما في الرواية؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق، وتناولنا في المدخل الحديث عن نشأة الرواية ونشأة الدراما، أما الفصل الاول قسمناه إلى اربعة مباحث في المبحث الاول تطرقنا لتعريف البناء والدراما والبناء الدرامي وفي المبحث الثاني تحدثنا عن الرواية الدرامية، ثم المبحث الثالث تطرقنا فيه إلى أنواع الدراما والمبحث الأخير عنوناه بعناصر البناء الدرامي.

أما الفصل الثاني فدرسنا فيه عناصر البناء الدرامي في رواية "استحضار العودة من داخل القبر" وقسمناه إلى ستة مباحث أولا الشخصيات ثم الزمن والمكان وبعد ذلك قمنا بدراسة الحدث الدرامي والصراع والمبحث الأخير كان حول الحوار.

أما المنهج الذي اتبعناه هو المنهج البنيوي التحليلي الذي ساعدنا في وصف تحليل المعطيات والأحداث والبنيات الدرامية في الرواية لأنه الأنسب لهذه الدراسة.

واعتمدنا على العديد من المراجع التي ساعدتنا في إنجاز البحث نذكر منها:

- مدخل إلى فن كتابة الدراما لعادل النادي.
- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض لماري إلياس وحنان قصاب حسن.
- في نظرية الرواية (بحث في تفنيات السرد) لعبد المالك مرتاض.
- نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن لرشاد رشدي.

وكأي بحث لم يخل بحثنا من صعوبات وعراقيل ولعل أهم العراقبل التي واجهتنا هي:

- ضيق الوقت مما جعلنا ننجز هذا البحث في وقت قياسي.
- صعوبة الوصول إلى بعض المراجع التي تخدم موضوعنا.
- تداخل مفاهيم بعض المصطلحات فاحترنا أيها نختار.

وأخيرا لا يسعنا إلا أن نتوجه بأسمي عبارات الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة الدكتورة "**صبرينة بوسحابة**" على إشرافها على هذا العمل حتى إتمامه، وتوجيهاتها ونصائحها التي قدمتها لنا ولم تبخل علينا من علمها.

مدخل

1/ نشأة وتطور الرواية:

الرواية من الأجناس الأدبية التي تمتلك القدرة والمرونة على مواكبة مجريات الأحداث وعكس الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي بين طياتها، ونتيجة التقنيات والمقومات التي تمتلكها الرواية تمكنت من احتلال مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية والتربع على عرش الأدب.

وكون الرواية جنس أدبي منفتح على باقي الأجناس والمجالات المختلفة فقد أسهمت في نقل الواقع الإنساني، وبتطور التقنيات الروائية فقد أصبحت تستوعب أكبر قدر من القضايا الإنسانية والرواية هي «سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من القصص والأفعال والأحداث والمشاهد»[1]

يستقي الأديب مواضيع رواياته من واقعه الاجتماعي من خلال قصص ومواقف حدثت مع أصدقائه، أو ينقل تجاربه الخاصة التي عاشها.

وقد ظهرت الرواية بادئ الأمر في الثقافة الغربية في العصور الوسطى ثم انتقلت بعد ذلك إلى الأدب العربي.

أ- نشأة الرواية الغربية:

كلمة رواية تقابلها كلمة "roman" في اللغة الأجنبية، وهي وليدة قصص الرومانس في العصور الوسطى وقد كانت مليئة بالرومانسية بشكل كبير. وقد ارتبط مصطلح الرواية بسيطرة الطبقة الوسطى على المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر وقد صور الأدباء هذه المراحل الجديدة واهتام الطبقة البرجوازية بهذا النوع الأدبي وأطلقوا عليه اسم الرواية الفنية وقد حملت هذه الرواية على عاتقها رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، وهناك من يعتبر أن رواية دونكيشوت لـ"سرفانتس" أول رواية فنية في أوروبا كونها تعتمد على المغامر والفردية.[2]

[1] حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص 15.

[2] ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د. بلد، د.ط، د. سنة، ص 11.

ويرى بعض النقاد أن الرواية بشكلها المكتمل الناضج قد بدأت برواية "باميلا Pamela" للكاتب "ريتشاردسون Richardson" وهي رواية مكتوبة على شكل سلسلة رسائل تتصف بعناية تصوير الكاتب للحالات العاطفية.

ب- نشأة الرواية العربية:

يختلف الدارسون حول أصول الرواية العربية، فمنهم من يعتبر أن الرواية ذات أصل عربي خالص وأن كتاب ألف ليلة وليلة، وفن المقامات والسير خير دليل على ذلك. وذهب آخرون إلى أن الرواية هي فن غربي محض والعرب قد عرفوه نتيجة احتكاكهم بالغرب عن طريق البعثات العلمية إلى أوروبا وظهور الترجمة والطباعة بعد حملة نابليون بونابرت على مصر «وقد كانت حركة الترجمة التي قام بها خريجو مدرسة الألسن في أواخرا لقرن الماضي، ومطلع هذا القرن، ومن جاءوا بعدهم من المترجمين والمنشئين إرهاصا بحاجتنا إلى التغيير، واستحداث فنون جديدة من الأدب لم تكن معروفة في أدبنا... كفنون الرواية والقصة القصيرة والمسرحية»[1] فما عرفه العرب قديما من كتابات سردية لا يرقى لكونه رواية لأنهم لم يعرفوها سابقا.

وتعود الإرهاصات الأولى لكتابة الرواية إلى أعمال "رفاعة الطهطاوي" و"المويلحي" و"جورجي زيدان". لكن أول رواية جاءت مكتملة المعالم تحمل في طياتها جماليات الرواية الحديثة هي رواية "زينب" "لمحمد حسين هيكل" سنة 1914 فتعتبر لبنة الأساس لهذا النوع من الأدب بعد صولات وجولات فيه حتى تظهر بهذا النسق الرائع وكان هذا بداية التأثر بالتيار الرومنسي والتيار الواقعي. ومن أهم رواد الرواية العربية نجد "محمد حسين هيكل" و"نجيب محفوظ" بثلاثيته المشهورة "بين القصرين، قصر الشوق، السكرية" و"توفيق الحكيم" برواية "عودة الروح" و"طه حسين" برواية "دعاء الكروان" و"جبران خليل جبران" برواية "الأجنحة المتكسرة".

[1] عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990، ص 3.

2/ نشأة وتطور الدراما:

كلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية dron ومعناها يفعل، وتعتبر الدراما من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان وقد أرجع النقاد ظهور الدراما إلى الطقوس التي كانت تنشد في الاحتفالات الدينية.

أ- الدراما الإغريقية:

ترجع أغلب الآراء إلى أن نشأة وبداية الدراما تعود إلى عبادة الإله ديونيزوس من خلال إقامة المسرحيات في أعياده كطقس من طقوس عبادته وديونيزوس هو إله الخصب والنماء «ولكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيرا هذه الفكرة، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونيسوس بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى».[1]

وقد انقسمت الدراما إلى قسمين أساسين هما التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة) وقد كان الأدباء يستمدون مواضيعهم من الأساطير والمعتقدات السائدة عندهم، ومن أهم كتاب الدراما نجد "سوفوكليس Sophocles" و"أسخيلوس Aeschylus" و"يوريبيدس Ewripides". إذن فالدراما الإغريقية هي اللبنة الأولى التي تأسست عليها الدراما فيما بعد.

ب- الدراما اللاتينية:

تأثر الرومان بالحضارة الإغريقية فأخذوا عنهم العلم والفن والأدب وهذا لأن الحضارة الرومانية حضارة قوة وبأس فلم تولي اهتماما بالأدب والفنون، وقد «بدءوا يصوغون المهازل والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان. وقد فني معظم الأدب الدرامي اللاتيني، ولكن بقي منه من المهازل عشرون دراما لبلوتس Plautus. وست لتيرنس Terence. وبقي لدينا من المآسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca»[2].

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2012، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 143.

وقد كانت لهذه المآسي والمهازل أهمية كبيرة في الدراما اللاتينية.

ج– الدراما الحديثة:

تطور الفن الدرامي من اليونان إلى الرومان وصولا إلى العصر الحديث وقد «نشأت الدراما الحديثة من أصل ديني كالدراما الإغريقية»[1] من خلال الطقوس التي كانت تقام في الكنيسة وتقوم بتمثيل مقاطع من الكتاب المقدس وأطلق عليها اسم دراما القداس والدراما النورانية وكان هذا النوع من الدراما منتشرا في القرون الوسطى، ثم تطورت بعد ذلك لتظهر لنا الدراما البرجوازية والدراما الغنائية تجلت في المسرحيات الرومنسية ثم أصبح الأدباء يتحدثون عن واقعهم والواقع الذي وصل إليه مجتمعهم وأسهم ذلك في تعميق البعد الاجتماعي «وضحت أنواع الصراع العالية في كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة»[2]، فالصراع في الدراما الحديثة يعكس صراع الإنسان مع الوجود أو ضد الواقع المضطهد. ومن رواد الدراما نجد "كورناي" و"راسين" وجوته" و"شيلر" و"قيكتور هيجو".

د– الدراما المعاصرة:

اكتملت معالم الدراما في العصر المعاصر و«وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداد المفيد من كل المنابع دون انحصار مذهب معين... فهي في العادة مطلقة الحرية في الزمان والمكان... وهي لا تتردد في استخدام الجد مع الفكاهة»[3].

وقد أصبحت الدراما في القرن العشرين تطلق على نوع محدد من الأعمال بل صارت تتخذ أشكالا عديدة، كما ظهرت دراما العقل ودراما العبث وغيرها. من أهم رواد الدراما في هذه الفترة نجد "بريتولد بريخت".

[1] أحمد أمين. النقد الأدبي، ص 143.

[2] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، (د.ط)، 1997، ص 595.

[3] أحمد أمين. النقد الأدبي. ص ص 146. 147.

الفصل الأول:

البناء الدرامي في الرواية

أولا: ضبط المفاهيم

1- مفهوم البناء:

أ- لغة:

يعرف "الراغب الأصفهاني" كلمة البناء بقوله: «يقال: بنيتُ أبني بناء وبنية وبنى. قال عز وجل: (وبنينا فوقكم سبعا شدادا)[1]. والبناء: اسم لما يبنى بناء، قال تعالى: (لهم غرف من فوقها غرف مبنية)[2]، والبنية يعبر بها عن بيت الله تعالى. قال تعالى: (والسماء بنيناها بأيد)[3]، والبنيان واحد لا جمع...، وقال بعضهم: بنيان جمع بناية، فهو مثل: شعير وشعيرة»[4]

ووردت كلمة "بناء" في كتاب "لسان العرب" في مادة (بنى) معرفة بـ«البني: نقيض الهدم، بنى البنّاء البناء بنيا وبناء وبنى، مقصور، وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبنّاه... والبناء: المبنى، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع»[5].

وجاءت أيضا في "المعجم الوسيط": «بنى الشيء بنيا وبناء، وبنيانا: أقام جداره ونحوه. يقال: بنى السفينة وبنى الخباء، واستعمل مجازا في معاني كثيرة، تدور حول التأسيس والتنمية»[6].

ويعرفه أيضا "ابن فارس" بقوله: «الباء والنون والياء أصل واحد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض. تقول بنيت البناء أبنيه... ويقال بُنية وبُنى، وبنية وبنى بكسر الباء»[7]. ومن التعاريف السابقة نستخلص أن البناء مشتق من البني ومعناه التأسيس والتشييد.

---

[1] سورة النبأ. الآية 12.

[2] سورة الزمر. الآية 20.

[3] سورة الذاريات. الآية 47.

[4] الراغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. تحقيق: صفوان عدنان داودي. دار القلم. د. بلد. د. ط. د.س. مادة (بنى). ص 147.

[5] ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. د. بلد. د. ط. د. سنة. مادة (بنى). ص 365.

[6] إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط. مكتب رحماني. د. بلد. د. ط. د. سنة. ص 86.

[7] ابن فارس. مقاييس اللغة. دار الفكر. د. بلد. د. ط. 1979. الجزء الأول. ص 302.

ب- اصطلاحا:

مصطلح البنية أو البناء مصطلح معقد يتخذ عدة معانٍ مما أدى إلى اختلاف تعريفها من طرف النقاد، فلا نجد لها تعريفًا مشتركا، ويعرف "جيرالد برنس Gerald prince" البنية بقوله أنها «شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل. فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من "قصة"story، و"خطاب" discoure، مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد narative والخطاب والسرد»[1]. إذن فالبنية هي خليط من تمازج وتلاحم العلاقات بين العناصر المشكلة للخطاب.

«والبنية نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجية»[2]

ويعرفها "جان بياجيه" في كتابه "البنيوية" على أنها: "مجموعة من التحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون ان تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية[3]

ويرى "بياجيه" أن البنية تتكون من ثلاث ميزات أساسية وهي الجملة والتحويلات والضبط الذاتي.

ونجد تعريفا آخر للبنية وهو أن البنية «نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى»[4] ومعناه أن البنية مجموعة من العلاقات الداخلية تتميز بقوانين وتكون منظمة وفق نظام داخلي.

[1] جيرالد برنس. قاموس السرديات. تر: السيد إمام. ميريث للنشر والمعلومات. مصر. ط1. 2003. ص 191.

[2] سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1985. ص 52.

[3] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وآخر، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص8.

[4] إديث كريزويل. عصر البنيوية. تر: جابر عصفور. دار سعاد الصباح. الكويت. ط1. 1993. ص 413.

فالبنية هي الهيكل العام للشيء، وتكون مكوناته منظمة وفق تكنيك معين.

2- مفهوم الدراما:

أ- لغة:

يعود ظهور كلمة دراما إلى الإغريق و«يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل dran الذي كان يعني عند الإغريق الفعل أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص»[1]

والدراما «مشتقة من كلمة يونانية تعني يفعل أو يسلك عرفها أرسطو باعتبارها محاكاة لفعل إنساني وهو تعريف يظل معترفا بجدواه»[2]. ومنه فكلمة دراما ذات أصل يوناني ومن ثم انتقلت إلى سائر لغات العالم.

وقد ورد في كتاب "مدخل إلى فن كتابة الدراما" بأن «كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل فهي تعني إذن عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح»[3].

إذن فكلمة "دراما" تدل على الحركة، وهي كلمة دخيلة على اللغة العربية انتقلت إليها عن طريق الترجمات إذ لم يعرف العرب الدراما قديما.

[1] محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية. الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان-. مصر. ط1. 1994. ص 9.

[2] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر. تونس. ط1. 1986. ص 159.

[3] عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. ط1. 1987. ص 9.

ب- اصطلاحا:

الدراما في الاصطلاح هي «تأليف أو تكوين compositon أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت pantonime أو في حركات وحوار قصة تتضمن صراعا»[1] فالركيزة الأساسية للدراما هي وجود الصراع الذي هو أساس العمل النثري أو الشعري.

وللدراما تعاريف عدة فـ«تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيقال الدراما الإليزابثية ودراما عصر التنوير والدراما الرومنسية... تدل كلمة Drama على المسرح كنص وكتاريخ وكجماليات مقابل كلمة performance التي تعني العرض والأداء»[2]

وفي «المعنى الشامل، الدراما هي القصيدة الدرامية، حيث النص مكتوب لأدوار مختلفة استنادا إلى فعل نزاعي»[3]

ويعرف "رشاد رشدي" الدراما بقوله: «فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل... تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانها تغير الحدث كله أو انعدم»[4]، فالحدث هو موضوع العمل الدرامي وتكون هذه الأحداث مترابطة مع بعضها في تسلسل.

الكتابة الدرامية عمل من وحي خيال الكاتب ينقلها للقارئ أو المتفرج إذ «تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يُقدَّم على خشبة المسرح»[5]

إذن ليس بالضرورة أن نقوم بتمثيل العمل الدرامي كي نطلق عليه لفظ دراما قد يؤلف للقراءة فقط.

---

[1] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. ص ص 158-159.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان. ط1. 1997. ص 194.

[3] باتريس بافي. معجم المسرح. تر: ميشال ف. خطار. المنظمة العربية للترجمة. لبنان. ط1. 2015. ص 2000.

[4] رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. هلا للنشر والتوزيع. الجيزة. ط1. 2000. ص 20.

[5] ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 149.

3- مفهوم البناء الدرامي:

ويعرف "إبراهيم حمادة" البناء الدرامي بقوله: «هو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور»[1]، أي أن البناء الدرامي يتكون من مجموعة عناصر لا بد من تآلفها وتلاحمها من أجل ترك أثر في نفس المتلقي.

وفي مفهوم آخر فالبناء الدرامي هو: «شكل المسرحية من موضوع وشخصيات وصراع وحبكة وحوار إلى جانب باقي عناصر النص المسرحي»[2].

ومنه فالبناء الدرامي هو ذلك القالب الذي تنصهر داخله وحدات النص الدرامي في تكامل وفق رؤية فنية متناسقة.

ثانيا: الرواية الدرامية:

تعتبر الرواية فن أدبي راق، تتميز بالمرونة، لها القدرة على تصوير الواقع والحياة الجديدة بشكل فني دقيق، فالرواية تتميز بقدرتها على استيعاب فنون أدبية أخرى والتفاعل معها كالقصة والشعر والمسرح... وهذا الأخير (المسرح) يعد من بين الأشكال التي تفاعلت معها الرواية، وذلك لوجود نقاط تشابه فيما بينها كالحدث والشخصيات... وقد أسهم هذا التشابه في ظهور فن أدبي جديد ألا وهو "الرواية الدرامية" أو ما يعرف "بالمسروائية"، والتي بدورها نالت الاهتمام من طرف الباحثين والأدباء، ظهرت عند الغرب فالكاتب "إيدوين موير Edwin Muir" عرفها في كتابه بناء الرواية بقوله: «تلك هي الرواية الدرامية وفي هذا القسم تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة مجرد إطار بدائي محيط بالشخصيات بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث بدوره

[1] إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية. دار الشعب. مصر. ط1. 1971. ص 65.

[2] نهى مصطفى محروس إبراهيم. القضية والبناء الدرامي في مسرح عمر فرج "مسرحية هيا نهرش عقولنا" نموذجا. المجلة العلمية لكلية التربية النوعية. العدد 22. أبريل 2020. الجزء 1. ص 80.

يغير الشخصيات مطورا إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية»[1]، يرى موير أن الشخصيات والحبكة في الرواية الدرامية عنصران يساعدان في تشكيل الرواية من بدايتها إلى نهايتها وتجمعهما علاقة تعاون فيما بينهما. ويقول في معنى آخر إن الرواية الدرامية "تدور في دائرة واحدة وتلزم قطاعا واحدا مركبا من الحياة ينتج عنه بالطبع توتر في الحدث؛ وهذا التوتر هو أحد العناصر الأساسية في الرواية الدرامية ومن ناحية أخرى نرى أن الشخصية عندها لم تعد مجرد شيء نستمتع به...، فالشخصيات عندها شخصيات فعالة تؤثر في الأحداث وتخلق المشاكل ثم تحلها فيما بعد"[2]. يؤكد موير في قوله هذا على أن الرواية الدرامية تختلف عن الروايات الأخرى من حيث عناصرها فشخصياتها لا تخلو من التوتر فهو عنصر فعال فيها والشخصيات تؤثر في الحدث، والحدث بدوره يقوم بتبديل الشخصيات في المشاهد من بداية المشكلة إلى غاية وجود حل لها وذلك حسب الأحداث.

أما "داوسن" فيقول في كتابه بأنه "إذا لم تكن الرواية دراسة خالصة فإنها كذلك من حيث الأساس، إنه ليس من المراوغة في شيء أن تقول أن الرواية ليست شكلا قصصيا ذا لحظات درامية، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي"[3]، يؤكد داوسن Dawson في قوله على أن الرواية ليست شكل قصصي فقط، كما يعارض الرأي الذي يقول إن الرواية ليست درامية، إذ أنه لا يمكن لأي روائي كتابة روايته دون وجود أحداث درامية.

بعد احتكاك الروائيين العرب بالثقافة الغربية واطلاعهم عليها، قاموا بنقل هذا الفن الأدبي الجديد إلى الثقافة العربية، وكان ذلك في بداية السبعينات من هذا القرن، حيث برزت محاولات لمسرحة النص الروائي والمزج بين ما هو سردي وما هو مسرحي في آن واحد، حيث كانت أولى المحاولات للأديب المصري "توفيق الحكيم" بعنوان "بنك القلق" سنة 1976. يقول الدكتور التلاوي عن الرواية الدرامية أو ما يعرف "بالمسراوية" بأنها "شكل أدبي جديد تعاقب فيه

[1] إدوين موير. بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي. دار الجيل للطباعة. مصر. (د.ط). 1965. ص 37.

[2] المرجع نفسه. ص 38.

[3] س، و. داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي. دار منشورات عويدات بيروت-باريس. ط2. 1989. ص 109.

الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجها الطباعي المميز، ويبدو أن إقدام توفيق الحكيم على كتابة محاولته بنك القلق قدمها وهو متشبع بوجهة نظر بعض النقاد الفرنسيين وظن أنه يقدم وليدا أدبيا هجينا"[1].

وبعد توفيق الحكيم جاء "يوسف إدريس" الذي قدم محاولة ثانية في نيويورك سنة 1980 بالإضافة إلى "لويس عوض" الذي قام بمحاولة ثالثة سنة 1992 تحت عنوان (محاكمة إيزيس). وهكذا توالت المحاكمات حتى تأسس لنا ما يعرف بفن الرواية الدرامية العربية.

بالإضافة إلى هذا نجد الدكتورة صبحة علقم قد تحدثت عن مسألة حضور الرواية الدرامية كونها أقل الأشكال الأدبية بروزا وحضورا على الساحة الأدبية الإبداعية. كما تؤكد بأن "الرواية الدرامية تطمح في منحاها المسروائي إلى التخلص من القناع المسرحي نهائيا والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحركها تماما كما يحدث في المسرحية"[2].

ثالثا: أنواع الدراما

تعتبر الدراما شكل من أشكال التعبير الفني فهي فن مرتبط بالإنسان منذ القدم، كما أنها وسيلة يعبر من خلالها الإنسان عن نفسه وبيئته ومجتمعه؛ أي أنها المرآة العاكسة لثقافة الأمم وما تحتويه من قيم وأفكار ومعتقدات...، وعليه فإن «أنواع الدراما الشهيرة هما الكوميديا والتراجيديا طبقا لتصنيف اليونان القديم»[3]

[1] التلاوي: 25 فبراير 2007، فن المسروائية 28 مارس 2023. https://www.albayan.ae

[2] صبحة علقم: مقال حول الرواية الدرامية: أقل الأشكال حضورا على الساحة، صحيفة الغد، صحيفة يومية، عمان، الأردن. (د. ع)، 2012.11.18. 10:16. (د. ص).

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. مصر. ط1. 2006. ص 20.

1- التراجيديا (المأساة) Tragôdia:

«والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو «أغنية الماعز» ووفقا لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامبية dithyramboi* التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي Satyroi** أتباع الإله ديونيسوس Dionysos***»[1]

وعليه يمكننا القول إن كلمة تراجيديا من أصل يوناني وتعني «أغنية الماعز» والتي كانت تغنى في الطقوس الدينية (الديثيرامبية) للاحتفال بالإله ديونيسوس.

تعتبر التراجيديا نوع من أنواع الدراما، تتميز بالجدية في طرح مواضيعها، إذ يعرفها أرسطو في كتابه بقوله «التراجيديا – إذن– هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير»[2] ومعنى هذا أن المأساة عبارة عن محاكاة لفعل نبيل كامل، لها طول معلوم بلغة ممتعة ومشوقة، فالتراجيديا ليست حكاية تسرد وإنما مسرحية تعرض أمام جمهور معين، بواسطة مجموعة من الأشخاص في قالب درامي. كما تثير أحداثها الشفقة والفزع في نفوس الناس، وهنا يحدث التطهير إذ يقصد به أرسطو تطهير النفس من شرورها.

---

* الديثيرامبية dithyramboi: وهي عبارة عن طقس من الطقوس الدينية تؤدى في عبادة الإله (ديونيسوس أو ديونيزوس Dionysos أو باخوس Bacchus) والاحتفال به.

** الساتيروي Satyroi: هو مجموعة من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة كانوا يرافقون الإله ديونيسوس في رحلاته. فالساتيروي متوحشون يسكنون الغابات، نصفهم آدمي ونصفهم الآخر حيواني.

*** ديونيسوس Dionysos: هو إله الخمر والجنون عند الإغريق القدماء وإله الكرمة والأشجار المثمرة، وملهم طقوس الابتهاج والنشوة والفرح ومن أشهر رموز الميثولوجيا الإغريقية.

[1] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص ص 11، 12.

[2] أرسطو. فن الشعر. تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. (د. ط). (د. ت). ص 95.

يعود أصل التراجيديا إلى تلك الطقوس الزراعية التي كانت تؤدى لعبادة الإله ديونيسوس والاحتفال به، وهذا ما يفسر ارتباط التراجيديا بالدين والعقيدة آنذاك (عند اليونان)، فإذا تحدثنا عن نشأة وتطور هذا الفن فإننا نجده قد تبلور "كنوع مسرحي مع ظهور المسابقات التراجيدية في نهاية القرن السادس قبل الميلاد ضمن احتفاليات المدينة اليونانية"[1].

يستمد كتاب التراجيديا ومؤلفوها "موضوعات مسرحياتهم في معظم الأحيان من الأساطير القديمة التي كانت تراثا معروفا لمواطنيهم (...) ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير فحسب، فهناك كتاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة"[2] ركز مؤلفوا التراجيديا على الأسطورة كمصدر أساسي في كتابة مسرحياتهم بالرغم من تعدد المصادر، وذلك لارتباط المسرح الإغريقي بالدين، فالدين والعقيدة عندهم بمثابة كتاب مقدس.

"إن شخصيات التراجيديا -كما يقول أرسطو- خيرة وسامية أكثر كونها شريرة ووضعها في الإطار الدرامي معناه تصحيح سلوكها وردها إلى التوازن"[3]. تهدف المسرحية التراجيدية إلى معالجة السلوك الإنساني وتقويمه بصفة عامة ومعرفة الدوافع المتسببة بهذا السلوك وحل المشاكل الناجمة عنه كما تساهم في معالجة القضايا الجادة من الحياة فهي لا تهتم بالجانب الخارجي للفرد وإنما تهتم بخبايا نفسه أيضا ومعرفة ما تخفيه في أعماقها.

2- الكوميديا (الملهاة) Comedy:

جاءت "من الكلمة اليونانية komedia، وهي "أغنية طقسية"، كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانية"[4].

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 104.
[2] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية. ص 39، 42.
[3] المرجع نفسه، ص 79.
[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 375.

جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو أن الكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني «الرداءة» هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك"[1]. يمكن القول إن الكوميديا محاكاة لفعل أشخاص سيئين من ناحية أنهم مضحكين وليس الذي لا يترك أي ألم أو وجع في نفوس المشاهدين، فالضحك عيب، لكنه لا يترك أي ألم أو إحراج.

كما تعتبر الكوميديا "دراما تحاكي مادتها شخصيات عامة الناس والصعاليك من منهم المتناقض والمثير للضحك والتسلية في لهجة بسيطة خالية من التعقيد قريبة من مفاهيم البسطاء، تسخر من عيوب البشر خاصة الأخلاقية في الطبقات الراقية وتنتهي غالبا بانتصار الخير"[2]. الكوميديا مسرحية مستمدة من الواقع فهي تحاكي عامة الناس شخصياتها بسيطة ولغتها مفهومة بعيدة عن الغموض يفهمها الجميع، فهي تقوم على مبدأ النقد، أي تسعى لنقد وإظهار عيوب ونقائص الناس بطريقة فكاهية ومسلية.

للكوميديا "تاريخ طويل في الغرب، بدأ مع اليوناني أرسطوفان Aristophane، واستمر في الحضارة الرومانية، ثم غاب في القرون الوسطى ليعود للظهور منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر".[3]

من خلال ما ذكرناه سابقا نستنتج أن الكوميديا أكثر ارتباطا بالواقع من التراجيديا كونها تتخذ من الحياة اليومية العادية مصدرا لمواضيعها عكس التراجيديا التي تعالج قضايا راقية ومثالية.

وبالرغم من هذا الاختلاف إلا أننا نجد الكوميديا والتراجيديا، من أهم عناصر المسرح العالمي رغم تطوره؛ فالتراجيديا تعتبر وسيلة لمعالجة المواضيع الفلسفية العميقة، أما الكوميديا تتناول قضايا الحياة الواقعية وتعالجها وتعبر عنها بطريقة بسيطة مسلية.

---

[1] أرسطو. فن الشعر. ص 88.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 21.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي مادة ك و م. ص 376.

رابعا: عناصر البناء الدرامي

1/ الشخصية:

1-1 مفهومها:

أ) **لغة:** وردت في المعاجم اللغوية مفاهيم عدة للشخصية، إذ نجد ابن منظور في معجمه لسان العرب يقول: «شخص: الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، وقول عمر بن أبي ربيعة: فكان مِجَنّي دون من كنت أتقي ## ثلاث شخوص: كاعبان، ومعصر»[1] فالشاعر هنا يقصد بكلمة كاعبان الجارية البالغة الشابة.

و«(الشخص هو الجسم الذي له مشخّصٌ وحجميةٌ، وقد يراد به الذات المخصوصة والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره (...) وعند الأصمعي أن الشخص إنما يستعمل في بدن الإنسان إذا كان قائما انتهى، ويطلق الشخص أيضا على الإنسان ذكرا أو أنثى، وقد تخص به المرأة) (الشخصيّ نسبة إلى الشخص، ومنه الأعلام الشخصية كزيد وفاطمة.)»[2]

أما في معجم الرائد، لجبران مسعود فقد ذكر مصطلح الشخصية على أنه: «خصائص جسمية، وعقلية وعاطفية، تميز إنسانا معينا من سواه «هو ذو شخصية قوية»»[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر (بيروت – لبنان)، (ط1) (مجلد 3) 1997، باب الشين، ص 406.

[2] بطرس البستاني. محيط المحيط، مطابع تيبو-برس، بيروت. لبنان (طبعة جديدة)، 1993، (باب الشين)، (مادة شخص)، ص 455-456.

[3] جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، (بيروت لبنان)، (ط3، مادة شخص، ص 518.

ب) اصطلاحا:

تعتبر الشخصية من بين المصطلحات التي نالت الاهتمام من طرف العديد من الباحثين والنقاد الغربيين والعرب، منذ قرون طويلة إلى غاية عصرنا هذا، كونها عنصرا أساسيا في العمل القصصي والمسرحي، فالشخصية لم تعد قضية أدبية، وإنما أصبحت حكرا على جميع العلوم الأخرى، كعلم النفس، الفلسفة، الأدب، الدين الإسلامي...، "وكان دخول مصطلح الشخصية للدراسات النقدية من بوابة علم النفس حينما ظهرت الدراسات تحاول تفسير الأدب تفسيرا نفسيا، وهناك من يرى أن الاهتمام بالشخصية ظهر في فترة قديمة تعود إلى أرسطو Aristote"[1]

عرف علماء النفس الشخصية بطرق مختلفة، فعند تتبعهم الجذور التاريخية للكلمة، توصلوا إلى أن أصل اصطلاح الشخصية ينبعث "من الكلمة اللاتينية (persona) التي كانت مرتبطة بالمسرح الإغريقي في العصور القديمة وكانت كلمة (persona) تعني القناع الذي اعتاد الممثلون الإغريق أن يلبسوه فوق وجوههم حينما يمثلون على خشبة المسرح"[2].

ويمكن القول أن مصطلح الشخصية منسوب إلى القناع الذي كان يضعه الممثلون أثناء التمثيل على خشبة المسرح الذي "كان يدعى (person) واستنادا إلى مفهوم القناع فالشخصية كانت يعتقد أنها الأثر والتأثير الذي يتركه الفرد الذي يلبس القناع على المشاهدين"[3]

وعليه فالشخصية هي ذلك الأثر الذي يتركه الفرد في الناس الآخرين.

[1] رمضان عطا محمد شيخ عمر: البنية الدرامية في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة العلوم الإسلامية العالمية كلية الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، ص 140.

[2] محمد محمود الجبوري: الشخصية في ضوء علم النفس: مطبعة دار الحكمة، بغداد-العراق، 1990، ص 18.

[3] المرجع نفسه: ص 18.

بالإضافة إلى هذا نجد كليفورد j.P. Guilford قد عرف الشخصية بقوله "شخصية أي فرد عندئذ هي نمطه المتفرد به من الصفات... والصفة أية طريقة متميزة ثابتة نسبيا يختلف بها الفرد عن الآخرين"[1].

انطلاقا من هذا التعريف نستخلص أن الشخصية في نظر علماء النفس هي شخصية متفردة بذاتها، لا شبيه لها، فمن المستحيل وجود شخصان متشابهان حتى ولو كانا توأمين، فلكل منا طريقته الخاصة، فالشخصية هي النمط السلوكي المميز للفرد عن غيره.

أما في الدين الإسلامي نجد أن "الشخصية قد تكون (منحرفة) أو قد تكون (سوية) والانحراف بنمطيه: الفسق والكفر من الممكن أن يرسم في القصة كما هو شأن القصص القرآني الذي يعرض لهذه الأنماط في ضوء التنبيه على كونها ملغاة من الحساب. وكونها (تعدّل) من سلوكها في نهاية المطاف وأما الشخصية (السوية، المؤمنة) فتظل هي النموذج بطبيعة الحال"[2]

على القاص الإسلامي التقيد بهذا الكلام أثناء القيام بعمله، وكيفية توظيف الشخصية المناسبة في عمله الإبداعي سواء كانت الشخصية سوية أو منحرفة. لكي يتسنى للقارئ التفريق بينهما وأيهما يختار كنموذج لحياته ولا شك أن الشخصية السوية المؤمنة هي أفضل خيار للمسلم.

ويعرفها أيضا السيميائي فيليب هامون Philip Hammodn بقوله إن الشخصية "وحدة دلالية وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا وسنفرض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف أو إذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة بأن الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها"[3]

[1] محمود الجبوري: الشخصية في ضوء علم النفس، ص 20.

[2] محمود البستاني: الإسلام والفن. مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص 47.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد. تق: عبد الفتاح كليطو. دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، ط1، 1989، ص 39.

ويقصد "هامون" هنا أن الشخصية عنده تشبه العلامة اللسانية، فهي فارغة لا قيمة لها إلا إذا انتظمت داخل نسق محدد.

ويؤكد ليوري لوتمان من جهة أخرى بأن "الشخصية تجميعا لصفات أخلاقية (...) صفات تميزية والطابع فيها يعد إبدالا"[1]

إن الشخصية من صنع الخيال يلجأ إليها الروائي أو المؤلف كأداة للتعبير عما يدور بخاطره وتصويره إذ يرى غريماس Greimas أن الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة، ممكنة، وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر وقد يمثل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة"[2] ومعنى هذا أن الشخصية عنصر فعال في بناء الحدث الروائي، فالروائي قادر على تمثيل مجموعة من الأدوار بالاعتماد على شخصية واحدة.

إن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية العادية فهي عبارة عن "شخصيات وهمية حتى وإن كانت من منشأ واقعي، إلا أنها ذات حضور قوي ومؤثر ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف والمخرج والممثل كطرف أول والمتلقي كطرف ثان يتضمن موافقة الطرف الثاني بقبول الإيهام الفني والرضا به مقابل المتعة التي سينال، وحتى يتحقق شرط الاستمتاع هذا يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية والمنطقية".[3] ومعنى هذا أن الشخصية الدرامية تعد محورا للأفكار والآراء إذ لا يمكن لأي كاتب أو روائي صياغة أفكاره وقضاياه العامة بعيدا عن محيطها الحيوي. فالشخصية بمثابة مرآة عاكسة للأشخاص الذين يعيشون في المجتمع.

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 39.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر. لبنان-بيروت، ط1، 2002، ص 115.

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 49.

ومنه نستخلص أن الشخصية هي الوسيلة والسلاح الذي يدخره المؤلف أو الروائي للتعبير عن أفكاره، كما أن الشخصية في الرواية تخضع لمتغيرات الحياة الإنسانية. وتساعد على تحويل العمل السردي إلى سلسلة من الأحداث الروائية التي يمكن تمثيلها على أرض الواقع.

1-2 أنواع الشخصية:

تعتبر الشخصية من أهم عناصر البنية السردية، كما أنها عنصر فعال في بناء أحداث القصة. أو الرواية، فالشخصيات فيها هي التي تقوم بدفع عجلة سير الأحداث، والمحافظة على سيرورة الحكي فيها، إذ ترتبط هذه الشخصيات ارتباطا وثيقا بالحبكة ولا تنفك عنها، ونظرا لأهمية الشخصية في الرواية قام المهتمون بها ودارسيها بوضع تصنيفات لها، فمنهم من يصنف الشخصية على أنها رئيسية وثانوية لارتباطها بأحداث الرواية، والبعض الآخر يصنفها على أنها مسطحة ومدورة حسب تطورها. وهي كالآتي:

أ) الشخصية الرئيسية (المركزية):

«إن الشخصيات الرئيسية ونظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي.»[1] تحظى الشخصية الرئيسية بالاهتمام الكبير من طرف السارد أو الكاتب، فمن خلالها يمكننا فهم مضمون الرواية.

وفي معنى آخر نجد أن «الشخصية الرئيسية هي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها»[2] وعليه يمكننا القول إن الشخصية الرئيسية مركز الحدث، كثيرة الظهور في الرواية، يهدف من خلالها السارد إلى إيصال فكرة معينة للقراء. فالشخصية في الرواية

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم. الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف. الجزائر، ط1، 2010. ص 57.

[2] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان الأردن، ط4، 2008م، ص 135.

عبارة عن رمز يمثل الجماعة أو مجموعة من الأحداث جرت في الواقع. إذ يمكن للقارئ فهمها من خلال الألفاظ والمعاني التي يوظفها الكاتب.

«وتستند للبطل وظائف وأدوار لا تستند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع»[1] أي أن البطل (الشخصية الرئيسية) قادر على القيام بوظائف لا يمكن للشخصية الأخرى ممارستها. «ويمكن ل(البطل)، أن يكون هو (السارد)، كما يمكن لهذا الأخير أن يكون هو الكاتب»[2] أي أن البطل قادر على تقمص دور الكاتب ويصبح هذا الكاتب خاضعا لخططه وتوجيهاته، فمثلا عند تعرضها لمشكل ما يقوم البطل بالتدخل وحلها مباشرة، وهذه الوظيفة لا يمكن لأي شخص آخر أداؤها.

من خلال ما ذكرناه سابقا يمكننا القول إن الشخصية الرئيسية هي عبارة عن الركيزة الأساسية والعمود الفقري للعمل السردي، كونها تساهم في خلق الحركة داخل النص الروائي، وذلك لتعددها وتعدد وظائفها.

ب) الشخصية الثانوية:

إن الشخصية الثانوية مقارنة بالرئيسية فهي أقل فاعلية، حيث «تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي»[3] إن الشخصية الثانوية هي عبارة عن الضوء الذي يسلط على الشخصية الرئيسية وعنصر مكمل لها، فهي قليلة الظهور متعددة الأدوار ومختلفة المهام، فقد تكون مساعدة من جهة ومعيقة من جهة أخرى وذلك حسب وظيفتها، كما يستعملها الكتاب كوسيلة لإدارة الأحداث الجانبية لتسيير الحدث الرئيسي.

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي ص 53.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 50.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 57.

بالإضافة إلى أن الشخصية الثانوية «تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ»[1].

لا تحظى الشخصية الثانوية باهتمام السارد في شكل بنائها السردي كما أنه تقدم جانب واحد من جوانب التجربة الإنسانية، كونها أقل تعقيدا من الشخصية الرئيسية.

فبالرغم من الأدوار الصغيرة التي تقوم بها الشخصيات الثانوية في العمل الروائي إلا أن لها الفضل في إبراز الشخصية الرئيسية.

وللتمييز بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية وضع محمد بوعزة جدولا يلخص فيه أهم المميزات التي تميز كل شخصية عن أخرى، وهي كالآتي:[2]

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
– معقدة	– مسطحة
– مركبة	– أحادية
– متغيرة	– ثابتة
– دينامية	– ساكنة
– غامضة	– واضحة
– لها القدرة على الإقناع والإدهاش	– ليست لها جاذبية
– تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي	– تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي
– تستأثر بالاهتمام	– لا أهمية لها
– يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها	– لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

[1] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق. تحليل النص الأدبي، ص 135.

[2] محمد بوعزة. تحليل النص السردي، ص 58.

1-3 أبعاد الشخصيات:

وتتمثل في الجوانب التي تتشكل منها الشخصيات الروائية، وهي ثلاثة أبعاد: البعد الخارجي (فيزيولوجي)، البعد الداخلي (سيكولوجي)، والبعد الثالث هو البعد الاجتماعي.

أ) البعد الخارجي (الجسمي):

«ويتمثل في صفات الجسم المختلفة من طول وقصر، وبدانة، ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنه وجنسه (...) أثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحللها»[1] هذا البعد يتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية وشكلها الظاهري. «وهذا الجانب له أهمية كبيرة، لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى، فغالبا ما تكشف المتلقي المكانة الاجتماعية للشخصية من خلال ملابسها، وكذلك فإن حركات رجل بدين تختلف تماما عن حركات رجل نحيف، وسلوك شخص ذميم المنظر ربما اختلف عن سلوك إنسان وسيم»[2]. يلجأ الكاتب إلى الوصف الخارجي للشخصية وهو الوصف الجسمي وما يتصل به من أعضاء وذلك من أجل تقريب صورة الشخصية إلى ذهن المتلقي بشكل واضح وكأنه يعيش معها في الواقع.

ب) البعد الداخلي (النفسي):

يقدم الكاتب البعد السيكولوجي للشخصيات بطريقتين مباشرة وغير مباشرة؛ يقدمها بشكل مباشر كي لا يصعب للقارئ فهمها والمتمثلة في الإخبار أما الطريقة غير المباشرة فهي أكثر تأثيرا في المتلقي من الأولى فهو يتيح للقارئ اكتشاف أبعاد الشخصية ومواصفاتها بنفسه، فالبعد النفسي «يتمثل في الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويتيح ذلك المزاج: من انفعال وهدوء من انطواء وانبساط وما وراءهما من عقد

[1] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق. تحليل النص الأدبي، ص 133.

[2] عبد الرحمان فتاح. تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل) مجلة كلية الآداب. جامعة صلاح الدين. ع 102. ص 50.

نفسية محتملة»[1] يرتبط هذا الجانب بالكينونة الداخلية للشخصيات (كالعواطف والمشاعر والأفكار...) إذ «تحاول القصة أن تبرز الحالة النفسية والذهنية للشخصية، وتحدد مدى تأثير الغرائز في سلوك هذه الشخصيات ضمن انفعال أو هدوء، من حب، أو كره...»[2]

ج) الجانب الاجتماعي:

«ويتمثل البعد الاجتماعي في إنماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصية وفي نوع العمل، ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، في صلتها بالشخصية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية، والهويات السائدة في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية.»[3]

وبمعنى آخر فالبعد الاجتماعي «يتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...).»[4]

يتعلق هذا الجانب بالمظاهر الاجتماعية للشخصية إذ يسهم في إبراز مكانة الشخصية وإيديولوجيتها، وعلاقتها الاجتماعية وما تحمله من أفكار وإلى أي طبقة تنتمي.

كما يهتم بنوع العمل الذي تقوم به كل شخصية سواء كانت موظفا أو فلاحا أو حاكما أو أستاذا...

يشمل هذا الجانب الدين والجنسية والهوية، ومدى تأثيرها في تكوين الشخصية.

---

[1] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص573.

[2] عبد الرحمان فتاح: تقنية بناء الشخصيات في رواية (ثرثرة فوق النيل)، ص 50.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 573.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

2/ الزمن:

2-1- مفهوم الزمن:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب أن «الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن: شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزُمنة»[1]

كما جاء في المعجم الوسيط بأن «الزمان: الوقت قليله وكثيره. ومدة الدنيا كلها. ويقال: السنة أربعة أزمنة: أقسام أو فصول. (ج) أزمنة وأزمن.»[2]

ويعرف "ابن فارس" الزمن بقوله: «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت. من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله وكثيره. يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة»[3].

أما في معجم "العين" «الزمن: من الزمان، والزَمِن: ذو الزمانة والفعل: زمِنَ يزمنُ زمنا وزمانة، والجميع: الزمنى في الذكر والأنثى. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان»[4].

ونرى أن جميع الباحثين يتفقون على مفهوم واحد للزمن فهو يدل على الوقت كثر أو قل.

[1] ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. د. بلد. د. ط. د. سنة. مادة (زمن). ص 1867.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط، ص 475.

[3] ابن فارس. مقاييس اللغة. دار الفكر. د. بلد. د. ط. د. سنة. الجزء الثالث. مادة (زمن). ص 22.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين. مؤسسة الأهلي للمطبوعات. بيروت – لبنان. د. ط. د. س. الجزء السابع. باب (ز.ن.م). ص 375.

ب– اصطلاحا:

الزمن من المفاهيم الصعبة والمعقدة التي اختلف حولها النقاد والباحثون نظرا لأهميته فلا يمكن تصور رواية أو قصة خالية من هذا العنصر الأساسي في العملية السردية، فـ«الزمن مظهر وهمي يُزَمْنِنُ الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا»[1] فالزمن إذن شيء خيالي لا يراه الإنسان بل يشعر بأثره عليه.

الزمن في الرواية الدرامية ذو أهمية مزدوجة من جهة حركة شخوصها وأحداثها ومن جهة أخرى من خلال ضمان بقائها أو اندثارها و«ارتبط الزمن بالرواية في علاقة مزدوجة لأن النص الروائي يشكل في جوهره بؤرة زمنية تنطلق في اتجاهات عدة، فالرواية تصاغ في داخل الزمن، والزمن يصاغ في داخل الرواية»[2]

وقد ميز الباحثون في السرديات بين مستويين للزمن:

«* زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية.

* زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة»[3].

ولا يمكن الفصل بين الزمن والحركة في العمل الروائي الدرامي فهو العمود الذي تقوم عليه أحداثه وتتحرك فيه شخصياته.

[1] عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). عالم المعرفة. د. ب. د. ط. 1998. ص ص 172-173.

[2] مها حسن القصراوي. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان، ط1. 2004. ص 43.

[3] محمد بوعزة. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 87.

2-2- المفارقات الزمنية:

- يتنوع الزمن في الروايات الدرامية إذ يلجأ السارد إلى المزج بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل وينتقل بين هذه الأزمنة بسلاسة دون أدنى شعور من القارئ ودون أن يحدث خلل في المعنى والهيكل العام للرواية، ويعتبر هذا الانزياح بموقع الأحداث خروجا عن الترتيب المألوف للزمن.

ويعرف "جيرار جنيت Gérard Genette" المفارقة الزمنية بقوله: «تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك»[1] فالمفارقات الزمنية هي التنافر الموجود بين تسلسل أحداث القصة وزمن وقوعها فتأتي هذه الأحداث مركبة من الماضي إلى الحاضر أو العكس.

وهي أيضا «التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب: إن بدء السرد من الوسط en mediasses مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة يعد مثالا للفارقة الزمنية... ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا analepsis... أو استباقا prolepsis»[2].

وتسمح هذه المفارقات للكاتب بالتلاعب بالنظام الزمني والتقديم والتأخير في الأحداث كيفما شاء وبما يناسب رؤاه. وتنقسم المفارقات إلى استرجاع واستباق.

[1] جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 47.

[2] جيرالد برنس. قاموس السرديات، ص 15.

أ) الاسترجاع:

تتنوع تقنيات السرد الروائي ولعل تقنية السرد الاسترجاعي أهم مفارقة زمنية والتي تعتبر ذاكرة النص لأنها تحيلنا على أحداث سابقة وتكسر الترتيب الزمني النمطي و«تحطيم الترتيب الزمني غالبا ما يأخذ شكل العودة إلى الوراء، إلى الذكريات، أو الأحداث التي تركت أثرا في نفس الشخصية»[1]

والاسترجاع يكون «باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر. استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[2]

إن العودة إلى الأحداث الماضية تأخذ أبعادا كثيرة، قد تكون على شاكلة اعتزاز بالنفس وافتخار بمنجزات الشخصية وغيرها وقد «يحيلنا إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[3]

وتطلق على الاسترجاع مسميات عدة منها: الاستذكار، التذكر، السابقة «وكل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص... وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد»[4] أي أن السارد كثيرا ما ينزح إلى تحطيم تسلسلية السرد واستحضار مواقف من الماضي من أجل إضفاء بعد فني وجمالي على العمل الروائي الدرامي.

[1] أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2004. ص 32.

[2] جيرالد برنس. قاموس السرديات. ص 16.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية). المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط1. 1990. ص 121.

[4] المرجع نفسه. ص 121.

ب– الاستباق:

ويسمى أيضا الاستقبال أو الاستشراف وهو «التقنية أو الأداة الفنية التي يشار من خلالها لأحد المواقف أو الأحداث مقدما»[1] أي أنه عملية سردية تطلق على أي جزء حكائي يثير أحداثا سابقة عن موعدها، على عكس الاسترجاع الذي يصور أحداثا من الماضي.

ويعرفه أيضا "أحمد النعيمي" بقوله: «هو سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية»[2] أي أن الراوي يولج أحداثا من المستقبل في قلب الزمن الحاضر، وهذه التقنية تسهم بقلب النظام الزمني في العمل السردي «وذلك بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب من أجل استشراف المستقبل»[3].

فالاستشراف إذن عبارة عن توطئة لوقائع قادمة يجري الترتيب من قبل السارد لسردها بغاية تمكين القارئ على توقع ما قد تؤول إليه الشخصيات في المستقبل.

الزمن في الدراما شيء حسي أكثر منه تجريدي لأنه يرتبط بسرعة أو بطء الحركة في الحدث الدرامي.

[1] جيرالد برنس. قاموس السرديات. ص 73.

[2] أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. ص 33.

[3] نجاة صادق الجشعمي. التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الجزء الأول" السيد حافظ نموذجا. مركز الوطن العربي "رؤيا". القاهرة. ط1. 2017. ص 25.

3/ المكان:

3-1- مفهوم المكان:

أ) لغة: لقد وردت لفظة مكان في القرآن الكريم، قوله تعالى: « وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ »[1] وقال أيضا: « وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا »[2].

تعددت مفاهيم المكان في معاجم اللغة، حيث نجد في لسان العرب أن: «المكان الموضع. والجمع أمكنة كقَذال وأقْذِلة، وأماكن جمع الجمع. قال ثعلب: يبطُل أن يكون مكان فَعالاً لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه.»[3]

وورد أيضا في معجم الرائد بأن «المكان من (ك.و.ن) ج أمكنة وأمكُن، جج أماكن. 1- موضع، 2- منزلة، 3- "اسم المكان" في الصرف: صيغة تدل على مكان وقوع الفعل، نحو "ملعب"»[4]

أما في معجم محيط المحيط فذُكر أن «المكان هو الموضع أو مفْعَل من الكون ج أمكنة وأماكن، وأمكُن قليلا، ويقال هذا مكان هذا أي بدله، وكلن من العلم والعقل بمكان أي رتبة ومنزلة»[5]

نستنتج من هذه المفاهيم اللغوية أنها تتفق على أن المكان هو الموضع والمنزلة.

[1] سورة الحج الآية 26.

[2] سورة مريم الآية 16.

[3] ابن منظور. لسان العرب (مج 6) باب الميم (مادة مكن) ص 83.

[4] جبران مسعود، الرائد. ص 845.

[5] بطرس البستاني، محيط المحيط (باب الميم). (مادة مكن). ص 859.

ب- اصطلاحا:

يحيا الإنسان ويتطور في عالم يتميز ببعدين رئيسيين هما الزمان والمكان ويعتبر هذا الأخير من أهم الوحدات الأساسية للعمل الروائي الأدبي والفني، إلى جانب الشخصية، الزمن، الحدث...

إن مصطلح المكان من المصطلحات الشائعة التي لها عدة معاني، وقد عرفه العديد من العلماء والدارسين العرب والغرب إذ نجد "جيرالد برنس" يعرفه في كتابه "المصطلح السردي" بقوله: «المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف والذي تحدث فيه اللحظة السردية»[1]

ويعرفه "ديفيز" أيضا، حيث يقول: «وتحمل كلمة «المكان» معاني الحيز والحجم والساحة والخلاء. أما في اللغة الاصطلاحية الإنجليزية فغالبا ما تعني كلمة «space» الفضاء الخارجي أي المنطقة الواقعة خارج الغلاف الجوي للأرض.»[2] يوضح "ديفيز" في كلامه هذا فكرة تعدد مفاهيم المكان ومعانيه.

"كما اقترح نيوتن نموذجا للمكان باعتباره، مادة مستقلة تتحرك خلالها الأجسام المادية والإشعاعات تماما مثلما تسبح الأسماك في الماء"[3]. إذن فالمكان عند نيوتن هو عنصر يمكن أن يؤثر ديناميكيا على الأجسام الحقيقية.

لقد حظي المكان بقيمة كبيرة في مجال الدراسات الروائية من قبل دارسي الرواية، حيث أطلقوا عليه مصطلحات تتماشى مع هذا العصر كالمكان الروائي، الفضاء، الفضاء الروائي... وغيرها من المصطلحات وفي هذا الصدد يقول "حميد حميداني" "إن الفضاء -وفق هذا التحديد شمولي- إنه يشير إلى «المسرح» الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[4] ومعنى هذا أن هؤلاء الدارسين قد استعملوا مصطلح الفضاء الروائي

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي. تر: عابد خزندار، م تق: محمد برادي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة مصر، (ط1)، 2003، ص 214.

[2] ب. س. ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 11.

[3] المرجع نفسه: ص 22.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت، لبنان)، (ط1)، 1991، ص 63.

بدل المكان لأنه أشمل وأعم منه، فالفضاء هو عبارة عن مجموع الأماكن المتفرقة، التي بدورها تحافظ على سيرورة الحكي في الرواية بالإضافة إلى أن الفضاء الروائي يشمل المسرح الروائي كافة ويحيط به.

لا يمكن لأي روائي تحديد عمله الأدبي دون وجود مكان تجري فيه أحداث الرواية المراد إنجازها، فالمكان هو القالب أو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث؛ ذلك لأن "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسه بالكلمات والرواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح عطاء خارجيا أو شيئا ثانويا بل هو الوعاء الفني الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني".[1]

كما أن «المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما ثابتا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم وهذا ما فعله (مارسيل بروست) حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائما متداخلة بحيث أحدهما الآخر في اللحظة الواحدة».[2] أي أن للمكان دور كبير في خلق المعاني في الرواية، كما أن الراوي يلجأ إليه كوسيلة للتعبير عن المواقف.

بالإضافة إلى أن المكان في الرواية يعد خياليا، فهو ليس واقعي، حتى ولو أشارت إليه الرواية وذكرت اسمه، فهو يظل جزءا من أجزاء عناصرها الفنية.

إن «المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[3] نستنتج أنه لا يمكن عزل المكان عن عناصر الرواية كي لا يختل المعني، فالمكان يدخل في علاقة انسجام وتفاعل مع جميع العناصر الحكائية للسرد فعدم توفره يؤدي

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان (2)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق-بغداد، (د.ط) 1986، ص 17.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي. ص 70.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 26.

إلى صعوبة فهمه داخل السرد الروائي، فهو عنصر مهم ومكمل للرواية لا يمكن لأي روائي الاستغناء عنه، فلا يمكن بناء أحداث دون وجود مكان تتحرك فيه الأحداث، سواء كانت أماكن حقيقية أو خيالية، مفتوحة أو مغلقة، فالمكان كونه حسي معنوي يساهم بشكل كبير في زعزعة الإحساس الشعوري والذهني لدى الشخصية كعاطفة الحنين إلى الوطن.

3-2- أنواع المكان:

"يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[1]، ومعنى ذلك أنه لا يمكن للأحداث أن تنمو وتتطور في القصة إلا بوجود مكان مناسب لها، فتعدد الأمكنة في الرواية من أهم العناصر التي تساهم في بنائها وتشكلها، إلا أن هذه الأماكن تختلف باختلاف الوظيفة التي تقوم بها شخصيات الرواية ودلالاتها. ومنه فالمكان نوعان: أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة، وتسمى أيضا بأماكن الإقامة وأماكن الانتقال إذ تثور لنا هذه الأماكن الإنسان وهو في حالة المكوث والاستقرار أو التحرك والانتقال.

أ) الأماكن المغلقة (أماكن الإقامة):

وتتمثل في أماكن الإقامة التي يقيم فيها الإنسان فترة من الزمن، تتميز بخاصية الانغلاق والانسداد. "وتعد الأمكنة المغلقة ظاهرة مكانية مجتمعية، تؤثر في أشخاصها ويؤثرون فيها بما يملكون من عادات اجتماعية وأخلاقية، والأمكنة المغلقة متعددة. منها الأمكنة المغلقة الأليفة كالبيت الأسري والأمكنة المغلقة المسلية كالمقهى والملهى، ومنها الأمكنة المخلقة المخيفة كالسجن والنظارة"[2]. تعتبر هذه الأماكن مرآة عاكسة لحياة الإنسان الداخلية؛ إذ تعبر عن مكنونات

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 99.

[2] محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د. ط). 2011. ص 56.

شخوصها الذين يقيمون فيها، فلكل مكان خصوصيته في التأثير على الشخصيات الروائية، أي أن المكان متصل اتصالا وثيقا بنفسية هذه الشخصيات.

ولهذه الأماكن دور كبير في الرواية كونها "مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب، وحتى الخوف والتوجس، فالأماكن المغلقة ماديا واجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة والمتضاربة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع وتوحي بالراحة والأمان في الوقت نفسه لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف، ولا سيما إذا كان المكان المنغلق هو السجن أو ما شابه"[1].

من خلال ما ذكرناه سابقا نجد أن المكان المغلق ينقسم إلى نوعين هما:

- **المكان المغلق الاختياري (الألفة):**

"ويقصد بهذه الأماكن، تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها"[2]، يعتبر المكان المغلق الاختياري الملجأ الذي يأوي إليه الإنسان بكامل إرادته دون أي إجبار من أحد، بحثا عن الراحة والحرية والحماية، بعيدا عن العالم الخارجي، كالبيوت وغرف النوم والأقبية ومكاتب العمل الخاصة... وبمعنى آخر فأماكن الألفة هي "أمكنة مرغوب فيها، ترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة"[3]. ومنه يمكننا القول أن هذه الأماكن تتصف بالحب والطمأنينة والحماية والجاذبية، كما أنها قابلة للسكن.

[1] حنان أمزيان، سمية بركان: جماليات تشكيل المكان في رواية (الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جراوجي) مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (نشرت)، جامعة العربي بن مهيدي. 2016-2017. ص 88، 89.

[2] محبوبة حمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 57.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي. ص 105.

- **المكان المغلق الإجباري (الأمكنة المعادية):**

"إن المكان المعادي أو العدائي، هو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية"[1]. يعتبر المكان المغلق الإجباري من أكثر الأماكن المكروهة من طرف الإنسان كونها تتميز بالجبرية والنفور، فهي أماكن غير قابلة للسكن عكس الأماكن الاختيارية، ويعد السجن من أكثر الأماكن عدائية، إذ تمارس فيه السلطة مختلف أنواع القمع والتعذيب، فهو رمز للرهبة والخوف لدى عامة الناس، هذا النوع من الأماكن يفرض على المرء البقاء لفترة زمنية محددة، بالإضافة إلى السجن نجد أماكن أخرى كالسراديب والمعابد...

ب) الأماكن المفتوحة (أماكن الانتقال):

تعتبر الأماكن المفتوحة «مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي نجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي...»[2] تساهم هذه الأماكن في انتقال الشخصية من مكان إقامتها المنغلقة إلى أماكن أخرى مفتوحة تمتاز بالنشاط والحيوية.

ينقسم المكان المفتوح إلى قسمين كما هو الحال مع المكان المغلق:

- **مكان مفتوح عام:**

هذه الأماكن «متاحة لكل أفراد المجتمع ولا تعد الأماكن العامة ملك لأحد معين، بل تعتب ملكا للسلطة العامة»[3]

ومن بين هذه الأماكن العامة نذكر الشوارع والأحياء الشعبية التي «تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها.»[4]

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 105.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ص 40.

[3] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 50.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 79.

أما الحدائق فهي أيضا من الأماكن المفتوحة العامة. حيث «يرتادها الناس، لتمضية وقت الاستراحة والتمتع بأشجارها وأزهارها وحشائشها الخضراء والركون إلى الهدوء النفسي والراحة، والحديقة مكان ألفة محببة ومسلية، يلجأ إليها الناس يتعارفون فيها، وأحاديثهم فيها عامة. أو يلجأ إليها الإنسان، يجلس لوحده شاردا مستذكرا ذكرياته المفرحة أو المحزنة»[1]

ومنه يمكننا القول أن هذه الأماكن هي متاحة للجميع والكل له حق التنقل فيها دون أي اعتراض، فهي ملك للدولة وليست لأشخاص معينين وذلك بغية الترفيه والتجول وملاقاة الأحبة والأصدقاء.

هناك العديد من الأماكن المفتوحة العامة إلا أننا نكتفي بهذا القدر من الأمثلة.

- **مكان مفتوح خاص:**

لا يمكن للأشخاص الآخرين دخول هذه الأماكن بسهولة كونها تخص مالكيها أو المتواجدين فيها، وذلك بسبب ظروفهم كالعمل مثلا، ولا يرتادها إلا فئة معينة من الشخصيات فهذه الأماكن عكس الأماكن العامة التي ذكرناها سابقا، فإذا تحدثنا عن المقهى فهو "يشكل واحد من الفضاءات الخاصة التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات"[2] كما أنه يعتبر من "إحدى الفضاءات الانتقالية التي كانت الشخصيات دائمة التردد عليها، ويتحول مكانا للتعارف تتعرف فيه الشخصية القصصية على الآخرين"[3].

من خلال ما ذكرناه سابقا يمكننا القول: أن الاختلاف بين الأمكنة في أشكالها وأهميتها وبيئتها في القصص، تساهم بشكل كبير في تزويد القاص بالمادة الأساسية والأولية لصياغة عالمه القصصي، فالمكان بنوعيه (مغلق أو مفتوح) وبكل تقسيماته (اختياري أو إجباري/ عام أو خاص) يعد ركيزة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها لبناء النصوص السردية الروائية.

[1] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 53.
[2] المرجع نفسه، ص 64.
[3] المرجع نفسه ص 64.

4/ الحدث:

4-1- مفهوم الحدث:

أ) لغة: ورد مصطلح الحدث في قاموس محيط المحيط للبستاني كما يلي: «حَدَثَ: الشيء يحدث حدوثا وحداثة نقيض قَدُمَ وتصم دال حدث إذا ذكر مع قدُم للمشاكلة كقولهم أَخَذَهُ ما قَدُمَ وما حَدُثَ أي قديم الأحزان وحديثها... وحدث الأمر يحدُث حدوثا وقع. والحدث عن أهل العربية هو أمر يقوم بالفاعل»[1]

كما جاء أيضا في معجم لسان العرب بأن «حَدَثَ: الحديث نقيض القديم. والحدوث نقيض القُدْمَةِ. حيث الشيء يحدُث حدوثا وحداثة، وأحدَثَه هو فهو مُحْدَثٌ وحديث، وكذلك استحدثه وأخذني من ذلك ما قدُم وحدُث؛ ولا يقال حدث بالضم إلا مع قدُم، كأنه إتباع (...) والحدوث: كون شيء لم يكن. وأحدثه الله فحدث وحدَث أمر أي وقع.»[2]

أما في قاموس ال منجد فنجد أن «الحدث ج أحداث: الأمر الحادث «أحداث الدهر» أي مصائبه، فحدث عكس قدُم، وإذا ذكر مع قدُم ضُمّ إتباعا نحو «أخذني ما قدُم وما حدُث» يعني همومه القديمة والحديثة»[3]

ب/ اصطلاحا:

يبنى النص الدرامي على مجموعة من العناصر الأدبية، لا يمكن للمؤلف المسرحي التخلي عنها في كتابة نصه الدرامي كالحوار والحبكة والشخصيات والحدث... .وهذا الأخير ما يهمنا، "فالحدث هو مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا تدور حول موضوع عام وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى. كما تكشف عن صراعها على الشخصيات الأخرى."[4]، والحدث كذلك "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدالة تلاحق

[1] بطرس البستاني. محيط المحيط: (باب الحاء) ص 152-153.

[2] ابن منظور: لسان العرب (مج 2) (باب الحاء) (مادة حدث) ص 37.

[3] المنجد في اللغة والاعلام. دار المشرق، بيروت لبنان، ط 40، 2003، ص 121.

[4] عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ص 124.

من خلال بداية ووسط ونهاية"[1]، فهو العمود الفقري والمحور الأساسي الذي تنمو فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات وباقي عناصر القصة الأخرى، فلا وجود لحوار دون أحداث، ولا حدث دون شخصية تقوم به، والحدث إذن هو اللغة والوعاء الفكري للنص الدرامي.

إن الحدث الدرامي "هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض"[2] إذ يحتاج الحدث الدرامي إلى إدراك حسي بالاعتماد على حاستي السمع والرؤية، وإدراك عقلي من أجل فهم الأحداث وربطها ببعضها البعض.

"تتحدد العلاقة بين الحدث والشخصية باعتباره مجموعة من الأفعال والوقائع التي تصور الشخصية وتكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، فبدون الحدث لا يمكن أن تتحرك الشخصية، كما أن الأحداث لا يمكن أن تجري وحدها بل لابد من وجود شخصيات تحركها"[3] ومعنى هذا أن الحدث والشخصيات عنصران أساسيان لا يمكن الفصل بينهما تجمعهما علاقة وطيدة تكاملية كعلاقة الروح بالجسد.

وينقسم الحدث إلى قسمين هما الحدث البسيط والحدث المركب "فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثة واحدة أما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوثة رئيسية تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو أكثر من ذلك."[4] وعلى هذا الأساس نقول أنه لا يمكن للمؤلف وضع حدث رئيسي في القصة، من الأحسن إرفاقه بمشاهد ثانوية للحفاظ على مرونة وسيرورة القصة، كي لا يشعر المشاهد بالملل وأن أحداث القصة تمشي في خط واحد، فتشعب الأحداث يؤدي إلى إثارة المتعة والتشويق في النص الدرامي، كما أن للحدث الثانوي دور في إبراز الشخصيات الثانوية في المسرحية.

---

[1] جيرالد برنس. المصطلح السردي. تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، ص 19.

[2] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د. ط. 1998. ص 43.

[3] رمضان عطا محمد شيخ عمر، البنية الدرامية في شعر محمود درويش، ص 101.

[4] عبد العزيز حمودة. البناء الدرامي. ص 82.

يعد التشويق من أهم العناصر التي يجب أن تتوفر في الحدث وذلك لجذب واحتواء القارئ وجعله متابعا للقصة من بدايتها إلى نهايتها حتى لا يشعر بالملل والقلق حيال ذلك.

4-2 عناصر الحدث الدرامي:

يقوم الحدث على عنصران أساسيان لا ثالث لهما وهما المعنى والحبكة.

أ) المعنى (الفكرة):

للمعنى أو الفكرة أهمية كبيرة، فهو جزء لا يتجزأ عن الحدث. فلا يكتمل المعنى إلا "باكتمال القصة، إن تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث، فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملا له معنى وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو أن نفصله عنه وإنما هو جزء لا يتجزأ منه"[1].

إن لكل عمل أدبي فكرة تمثل معناه العام، ووجهة نظر الروائي في الحياة بكل جوانبها "والفكرة عادة، ولا سيما في الروايات الفنية لا تتمثل في فقرة من فقراتها أو مشهد من مشاهدها، وإنما تتمثل في نسيج الرواية كله ولا تفهم إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي كله".[2]

يجب على الفعل والفاعل والحوادث والشخصيات وكل عناصر القصة "أن تقوم على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك كان المعنى دخيلا على الحدث، وكانت القصة، بالتالي مختلة البناء"[3].

---

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات) دار الكتب للطباعة والنشر، العراق. ط1. 1989. ص 142.

[2] المرجع نفسه ص 139.

[3] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964 ص 56، 57.

من خلال ما ذكرناه يمكننا القول أن المعنى هو أساس وجوهر القصة الفنية، ولا تكتمل إلا بوجوده، إذ لا يمكن للقارئ فهم المعنى أو الفكرة التي يود المؤلف إيصالها إلا إذا انتهى من قراءة ذلك العمل كله. وهذا هو السبب الذي جعل المعنى هو أساس العمل القصصي.

ب) الحبكة:

تعتبر مكونا جوهريا في بناء الحدث الدرامي، فهي عبارة عن «تركيب مجموعة الأحداث العارضة في حدث كامل وموحد يمكن للعقل أن يدركه دفعة واحدة والحبكة هي كل اتحدت أجزاؤه منذ البدائية والوسط وحتى النهاية.»[1] وفي معنى آخر نجد أنها «مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح والرواية وفي كثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات.»[2]

إذا تأملنا في هذين القولين نجد أن الحبكة لها بداية ووسط ونهاية وأنها عبارة عن ترتيب لأحداث متسلسلة وفق نظام معين، تتشابك فيما بينها بسبب وجود مجموعة من العوائق والصراعات داخل العمل الفني.

للحبكة عدة أشكال فمنها المتماسكة والمفككة ومنها البسيطة والمعقدة ويعود ذلك إلى طبيعة الأحداث التي تجري في القصة.

نستخلص أن الحدث هو المكون الأساسي والرئيسي للإنتاج القصصي أو الروائي الإبداعي، ومن أهم العناصر التي تعمل على بناء وتشكيل العمل الإبداعي. فالعلاقة بينه وبين باقي العناصر (الزمن، المكان، الشخصية، الحوار، الصراع) كقطعة القماش المنسوجة.

[1] إنريكي أندرسون إمبرت. القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم وعلي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط) 2000. ص 121.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب ححسن، المعجم المسرحي، ص 166.

5- الصراع:

5-1- مفهوم الصراع:

أ- لغة:

يقال: «الصرع: الطرح. يقال: صرعته صرعا، والصرعة: حالة المصروع، والصراعة: حرفة المصارع. ورجل صريع: أي مصروع، وقوم صرعى، قال تعالى: (فترى القوم فيها صرعى)[1]»[2].

وجاء في "معجم الوسيط": «صرعه صرعا، ومُصرَعا: طرحه على الأرض. ويقال صرعته المنية... اصطرع القوم: تصارعوا»[3].

وجاء في "معجم العين" أيضا: «صرعه صرعا، أي طرحه بالأرض... ورجل صرّيع، أي تلك صنعته التي يعرف بها. وصرّاع شديد الصرع وإن لم يكن معروفا»[4].

ويعرف الصراع في اللغة اللاتينية بـ conflit و«أصل كلمة conflit من الفعل اللاتيني confligere الذي يعني يصطدم»[5].

ومما سبق نرى أن الصراع بمفهومه اللغوي يعني حالة النزاع والصدام.

---

[1] سورة الحاقة. الآية 7.

[2] الراغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. ص 483.

[3] إبراهيم مصطفى وأخرون. المعجم الوسيط. مادة (صرع). ص 604.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين مرتبا على حروف المعجم. تح: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. لبنان. ط1. 2003. الجزء الثاني، ص 391.

[5] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. ص 288.

ب- اصطلاحا:

للصراع مفاهيم عديدة منها: «الصراع مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر... في الأعمال الأدبية والفنية... يمكن أن يندلع بين قوى غيبية وملموسة تجسد بشكل ملموس»[1] فالصراع الدرامي في الأدب يختلف عنه في الحياة الواقعية.

«والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة، ويمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبنى عليها الحبكة»[2] ويحدث الصراع بين طرفين يتصارعان على شيء مشترك وهذا ما يولد لنا نزاعا يحتدم أكثر كلما توغلنا في القصة أكثر.

و«الصراع نضال بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما ويتولد الحدث الدرامي، لا شك أن الصراع روح العمل الدرامي وباعث الحرارة فيه، وعندما لا يوجد في العمل الدرامي صراع فإنه يبدو فاترا»[3].

الصراع بمثابة الحياة في العمل الأدبي فهو يمثل قطبي الحبكة يبدأ ببدايتها وينتهي بنهايتها، فبدون الصراع لا يكون هناك تشويق يجذب القارئ إلى القصة ويجعله متلهفا لمعرفة النهاية ومصير البطل الدرامي فـ«الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود للحدث»[4] أي أن الصراع هو القلب النابض وبيت القصيد في القصة الدرامية.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي، المرجع السابق. ص 288.

[2] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. ص 222.

[3] كمال الحاج. السيناريو والدراما. الجامعة الافتراضية السورية. سوريا. د. ط. 2020. ص 67.

[4] عبد العزيز حمودة. البناء الدرامي. ص 105.

وقد يطلق على الصراع مصطلح النزاع أيضا و«ينتج النزاع الدرامي من قوى منافسة في الدراما ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام... عندما يتعارض فاعل... يتابع أمرا ما... مع فاعل آخر»[1] وينتج الصراع الدرامي عن هذا التعارض الحاصل بين فردين أو أكثر.

5-2- أشكال الصراع الدرامي:

يتجسد الصراع في العمل الدرامي في شكلين مختلفين وهما:

أ- الصراع الخارجي: ويتمثل في صراع البطل مع كل ما حوله وينقسم إلى صراع البطل مع شخص آخر أو صراع البطل مع المجتمع أو صراعه مع الطبيعة أو صراعه مع القدر والمصير، وهذا الصراع ينم عن وجود فكرتين متناقضتين بين طرفي النزاع ويكون الصراع الخارجي «مبني على تنافس بين شخصيتين على تناقض بين رؤيتين... أو على تضارب المصالح بين الخاص والعام»[2] وهذا التصارع بين قطبي النص الدرامي يضفي عليه كمية عالية من التشويق والإثارة ويشد المتلقي إلى آخر نقطة في القصة.

ب- الصراع الداخلي: وهو صراع البطل مع نفسه ومع أفكاره، ويعكس هذا النوع من الصراع تنامي الشخصية والفوضى الداخلية التي تعاني منها بسبب التراكمات وهذا ما يخلق في نفس البطل مجموعة من التناقضات التي تكون تضاربا أخلاقيا بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، أو حتى عندما يصطدم البطل بوجود حقائق منافية للأفكار التي يؤمن بها سواء كانت عن حقيقة الحياة والموت أو حقيقة الوجود والإله. ويحدث هذا «عندما لا تكون الشخصيات واثقة بنفسها أو بفعلها أو حتى بما تريد، فإنها تعاني من صراع داخلي»[3]، ويتجلى لنا هذا الصراع النفسي من خلال الحوار الداخلي للشخصية وحديثها مع نفسها.

---

[1] باتريس بافي. معجم المسرح. تر: ميشال ف. خطار. ص 141.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. ص 290.

[3] كمال الحاج. السيناريو والدراما، الجامعة الإفتراضية السورية، ص 68.

6- الحوار:

6-1- مفهوم الحوار:

الحوار طريقة مُثلى وفعالة للجدال وتبادل أطراف الحديث بين الأفراد والإفصاح عن ما يدور في خلجات كل فرد منا، والحوار فطرة جبلنا الله عليها فالنفس تميل لمن يتجاذب معها الكلام فالإنسان لا يستطيع العيش منعزلا عن الآخرين، وهنا سنتطرق لمفهوم الحوار من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط «حاوره محاورة، وحوارا: جاوبه وجادله. وفي التنزيل العزيز (قال له صاحبه وهو يحاوره)... تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم. وتجادلوا. وفي التنزيل العزيز: (والله يسمع تحاوركما)...الحوار: حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح ونحوه (محدثة).»[1]

وعرفه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بقوله: «الحَوْرُ: الرجوع إلى الشيء وعنه، والغُصّة إذا انحدرت يقال: حارت تحور، وأحار صاحبها. وكل شيء تغير من حال إلى حال فقد حار يحور حورا... والمحاورة: مراجعة الكلام. حاورت فلانا في المنطق. وأحرت إليه جوابا. وما أحار بكلمة، والاسم: الحوير، تقول: سمعت حويرها وحوارهما. والمحورة من المحاورة، كالمشورة من المشاورة»[2] فالحوار يعني الجدال والحديث بين طرفين.

«والمحاورة والحوار: كالمرادّة في الكلام، ومنه التحاور، قال الله تعالى: (والله يسمع تحاوركما)[3] ، وكلمته فما رجع إلي إلا حَوَارا، أو حويرا أو محورة أي: جوابا، وما يعيش بأحور، أي بعقل يرجع إليه ويحور.»[4]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط، ص 212.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، الجزء الأول. ص 370.

[3] سورة المجادلة. الآية 1.

[4] الراغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن، ص 262.

يقول "ابن منظور": «والتحاور التجاوب، وتقول: كلمته فما أحار إلي جوابا، وما رجع إلي حويرا، ولا حويرة، ولا مُحُورة، ولا حوارا، أي ما رد جوابا. واستحاره أي استنطقه»[1] فالحوار عند "ابن منظور" هو المراجعة في التجاوب.

ب- اصطلاحا:

يعرف الحوار من الناحية الاصطلاحية بأنه «شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر. وكلمة dialogue منحوتة من اليونانية dia التي تعني اثنين، وlogos التي تعني الكلام»[2].

والحوار هو «فن من فنون الكلام والمحادثة، وصيغة متقدمة من صيغ التواصل، والتفاهم، وأسلوب من أساليب العلم والمعرفة ومنهج من مناهج الوعي والثقافة»[3] فالحوار هو وسيلة اتصال بين الناس تمكنهم من التفاهم والتعايش فيما بينهم.

ويعرف "إبراهيم فتحي" الحوار بقوله «تعني الكلمة محادثة أو تجاذبا لأطراف الحديث، وهي تستبع تبادلا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام»[4].

أما "الحوار الدرامي" في المسرح يشبه المحادثة في الحياة فيكون دلاليا موجزا لا مجال للاعتباطية فيه، وظيفته إيصال المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات والحوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا الآن.[5]

وجاء أيضا من التعاريف الموضوعة فيه أنه «أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى

[1] ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. القاهرة. د. ط. د. س. ص 1043.
[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. ص 175.
[3] محمد خليفة حسن أحمد. الحوار منهجا وثقافة. مركز البحوث والدراسات. قطر. ط1. 2008. ص 19.
[4] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. ص ص 148-149.
[5] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي، ص ص 175-176.

وهزيمتها»[1] والحوار الدرامي يكشف به الكاتب عن الأحداث التي سيتطرق إليها في عمله ويأتي دقيقا موجزا دون مبالغة أو افتعال فيه.

6-2- أنواع الحوار:

ينقسم الحوار إلى قسمين أساسيين هما:

أ- الحوار الداخلي: وهو ما يطلق عليه اسم المونولوج أو حوار النفس ويعرف بأنه «حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى دون أن تجهر الشخصية في الكلام الملفوظ، ودون أن تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام»[2] فهو حديث يدور في باطن الشخصية يعرف القارئ أو المشاهد بالحالة النفسية التي يعيشها الشخص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره ووجهات نظره وهو ما يساهم في الدفع بالعملية السردية إلى الأمام. وإذا كان المونولوج صامتا أطلق عليه اسم المونولوج الداخلي أما إذا كان منطوقا يسمى مناجاة «فيتكلم الشخص، ويجيب على نفسه، مثلما يحدث في حالة معاناة الشخصية من حالة نفسية معينة أو التردد في اتخاذ قرار»[3].

ب- الحوار الخارجي: وهو «شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر»[4] وهو ما يساعد القارئ على فهم مجريات الأحداث وأهداف الشخصيات والاستغناء عن السرد التتابعي الذي يوقع العمل في الرتابة والملل. و«الحوار الدرامي ليس حوارا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين في الحوار»[5].

---

[1] عبد العزيز حمودة. البناء الدرامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د. بلد. د. ط. 1998. ص ص 139-140.

[2] هيام شعبان. السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله. دار الكندي. ط1. أربد-عمان. د. س. ص 220.

[3] عبد المجيد شكري. الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية. دار الفكر العربي. ط1. القاهرة. 2000. ص 71.

[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات. ص 175.

[5] عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. ص 28.

فالحوار الخارجي إذن يكون فيه طرفين، طرف يتكلم وطرف يستمع، طرف يرسل وطرف يستقبل من أجل أن تتم العملية التواصلية، ويكشف لنا الحوار عن الأبعاد المختلفة للشخصيات.

الفصل الثاني:

البناء الدرامي في رواية "استحضار العودة من داخل القبر"

– عناصر البناء الدرامي في الرواية:

أولا: الشخصيات:

الشخصية هي المحرك الرئيسي في الرواية الدرامية والقلب النابض فيها «فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي التي، في الوقت ذاته، تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض»[1]، ورواية "استحضار العودة من القبر" جاءت تعج بالشخصيات التي لكل منها دور معين في سيرورة الأحداث الدرامية، وقد قسمناها إلى شخصيات محورية وأخرى ثانوية.

1/ الشخصيات المحورية:

تتصف هذه الشخصيات بالحضور القوي والتعقيد والنمو، تتصارع وتتفاعل مع المواقف والأحداث فتكون بهذا الشخصية الفاعلة المثيرة التي تؤثر في باقي الشخصيات وتتأثر بها.

- **نزيه:**

اسمه الكامل "نزيه عبد الباسط علوان" أستاذ فيزياء بكلية العلوم في الخمسين من العمر، وهو بطل الرواية والشخصية الدرامية الرئيسية، شخص ملحد لا يؤمن بوجود الله ولا بالروح ولا يؤمن إلا بالعلم والأشياء المادية الملموسة «أنا رجل علم متخصص في الفيزياء... لا أؤمن بالخوارق... كل شيء عندي له تفسير علمي... لا يوجد شيء لا يمكن تفسيره بتأثير من قوى غيبية»[2]. تنقلب سيرورة حياته في ذلك اليوم الملعون الذي يأتي إليه شخص ما ويترك له دفترا أحمر اللون

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1990، ص 67.

[2] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. عصير الكتب للنشر والتوزيع. د. بلد. د. ط. د. سنة. ص 9.

يبدأ صراعه عند قراءته لما يحمله هذا الدفتر من قصص وأحداث والذي أدخله في دوامة من الأفكار انطلقت منها أحداث القصة التي حولت حياته من سلام وطمأنينة إلى توتر واضطرابات نفسية.

تبدأ رحلة "نزيه" في البحث من مكان لآخر لمعرفة سر ذلك الدفتر في قالب مليء بالتشويق والإثارة، ليكتشف أنه لا وجود لشيء يحدث عبثا فلكل شيء سبب وسبب ما حدث معه أن له علاقة بما هو مذكور في الدفتر إذ أن روح أخته الميتة كانت واحدة من الأرواح التي استحضرها جلال وطلبت التواصل مع أخيها –نزيه– لتبلغه رسالة ما، هذه المواقف والصراعات الدرامية التي عاشها نزيه أسهمت كثيرا في تغيير مجرى حياته وأفكاره فبعد أن كان إنسانا غير مؤمن بوجود حياة بعد الموت جرّاء الأمور التي عاشها وحصلت له أيقن في النهاية أنه لا حياة بدون روح وروح الإنسان هي جوهره «إذا كانت الروح هي سر الحياة.. وبانتزاعها تنتهي الحياة.. فهي بالضرورة خالدة.. الروح موجودة وخالدة يا شاهين..»[1]، أصبح نزيه يؤمن بوجود إله للكون ووجود روح للإنسان.

في نهاية القصة يكون مصير "نزيه" هو الموت، فالحقائق التي اكتشفها أنهت حياته واللعنة لم تتركه إلى أن دفع حياته مع مجموعة من أصدقائه على يد كائن شيطاني قتلهم عندما كانوا يريدون قتله وتخليص العالم من شروره.

- **شاهين:**

اسمه "شاهين شحاتة موصيري"، من أعز الأصدقاء وأقربهم لنزيه «كان يعمل شاهين مديرا لمصنع الدخان...»[2]، من بين صفاته أنه كان «يميل إلى البدانة... يرتدي نظارة خفيفة... يضرب وجهه إلى السمرة...»[3]، وحسب ما جاء في الرواية أن "شاهين" قد سافر لمدة طويلة ، ثم أصيب بإصابة بالغة جعلته يختفي لعدة سنوات، وانقطعت أخباره، ولم يعد أحد يعرف عنه شيئا.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 188.
[2] المصدر نفسه. ص 54.
[3] المصدر نفسه. ص 55.

تتميز شخصية "شاهين" بالعزلة والانطوائية، فهو إنسان دائم السكوت لا يتحرك كثيرا «يجلس على مقعد ذي عجلات ويجلس إلى منضدة كبيرة طويلة.. يقرأ كتابا..»[1].

يعتبر "شاهين" من أهم الشخصيات المحركة للحدث، والملجأ الوحيد الذي كان يرتاده "نزيه" دوما، ويقول أنه: «لم يكن في ذلك الوقت أحد يمكنني أن أتوجه إليه بذلك الدفتر أكثر من شاهين...»[2]. وهذا يعني أنه من الشخصيات التي ساعدت نزيه في البحث عن حل لذاك اللغز ومعرفة حقيقة الدفتر الأحمر، وفي مواضع أخرى نجد شاهين يقول له: «اسمع يا نزيه... سأدلك على من يساعدك.. ولكن لا تذهب هناك وحدك...»[3]، لكن مع مرور الوقت اكتشف نزيه حقيقة صدمته بخصوص صديقه فذهب ليسأل عنه، أجابه رجل من أهالي منطقته «مات شاهين منذ أربع سنوات.. مات محترقا ولا أحد يعرف ماذا حدث...»[4]، وهنا تكمن الصدمة فشاهين كان عبارة عن شبح طيلة تلك الفترة.

- **أيوب:**

اسمه "أيوب البحراوي" مدير معهد البحث الروحي وصديق "نزيه" كان أستاذا سابقا في الجامعة يلعب دورا مهما في العمل الدرامي؛ فقد كان مساعد نزيه في قضيته دائما ما يتوجه له هذا الأخير ليحل له مشاكله ويفسر له الظواهر التي يعاني منها في منزله، يمثل في الرواية الصديق المخلص الذي يكون سندا ودرعا لصديقه لا يتركه ولا يتخلى عنه مهما حدث «توجهت مباشرة إلى مكتبه.. وما أن دخلت حتى ابتسمت.. فالدكتور أيوب هو أحد أساتذتي القدامى في الفيزياء في الجامعة.. لا أستطيع أن أنكر مدى الفرحة التي ملأتني.. برغم الخلاف الفكري بيننا..»[5]، أيوب شخص مسلم من المؤمنين بالروح وعالم الأموات، فقد كان يشرف على العديد من جلسات الاستحضار ويحدث الموتى، ساعد

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 55.
[2] المصدر نفسه. ص ص 56-57.
[3] المصدر نفسه. ص ص 188. 189.
[4] المصدر نفسه. ص 223.
[5] المصدر نفسه. ص 60.

نزيه كثيرا من أجل الوصول إلى أخته والحديث معها فقد أشرف على جلسة استحضارها، كان له دور درامي محوري من خلال الكشف على العديد من الحقائق وتعريتها وحل الألغاز، اصطحبه نزيه معه عندما أراد الذهاب إلى المقابر لمقابلة العرافين الثلاثة إذ كان معينة ومرشده في الطريق والسبب في نجاتهما من عدة مآزق بتلاوته للقرآن واستعاذته من الشيطان «جلست أفكر في رفيق الطريق الذي سوف أصطحبه .. لم يكن أمامي اختيارات كثيرة .. كان الدكتور أيوب هو الاختيار الأنسب..»[1] إلا أنه في طريق العودة من هاته الرحلة المحفوفة بالمخاطر واللعنات أيوب يلقى حتفه إثر سقوطه واصطدام رأسه بحجر صلب. لكن تبقى روحه مصاحبة لنزيه في مشواره إلى نقطة معينة وتختفي.

2/ الشخصيات الثانوية:

- **عطية:**

هو «رجل متوسط الطول يميل إلى السمرة .. يبدو في الستين من عمره .. أبيض الشعر .. كث الشارب .. معتدل الهيئة يرتدي جلبابا نظيفا لا يبدو عليه غبار العمل...»[2] فهو من الناس الذين لا يبتسمون كثيرا يتميز بالجدية. إنسان بسيط يعمل كحارس للمقبرة، إضافة إلى أنه المسؤول عن دفن الموتى، التقى به نزيه في المقبرة ليدلّه على مكان دفن جلال للبحث عن ساعته الرملية، بعدها جلسا معا، فسرد عليه عطية حكايات حول حقيقة أهل القبور، وأكد له «أن بداخل هذه القبور توجد حياة .. عالم آخر له طرقات ومنازل...»[3].

صحيح أنه لم يكن لهذه الشخصية ظهور كثير في القصة إلا أنها أسهمت في تزويد "نزيه" بالعديد من المعلومات حول قضيته.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 192.
[2] المصدر نفسه. ص 32.
[3] المصدر نفسه، ص 35.

- **الضابط فؤاد السباعي:**

هو رجل من رجال الشرطة، مهمته إجراء المقابلات والتحقيق مع الأشخاص لكشف الحقائق الغامضة، فكلمة ضابط لها العديد من الدلالات من بينها المواظبة والالتزام في أداء العمل.

أمر الضابط فؤاد بإعداد جلسة استحضار لروح ثم اعتدل «على مقعده وقد صاحبه فريق عمل ومجموعة كبيرة من رجال البحث الجنائي والمحققين في محاولة لحل لغز ذلك الحادث الغامض الذي وقع قبل تلك الليلة بأسبوعين...»[1]

في الثاني والعشرين من ديسمبر عام ألف وتسعمائة واثنين وأربعين قام بتتبع القضية حتى توصل للحقيقة الكاملة، وكان ذلك باعتراف من السيدة "ميلكا موصيري" التي أكمل معها التحقيق في المستشفى بعدما أفاقت من غيبوبتها.

- لقد كانت شخصية الضابط شخصية ملتزمة تتسم بالجدية، وصفاء الأخلاق، فقد كان له الفضل هو وفريقه في معرفة سبب مقتل الدكتور نزيه ومن كان معه في تلك الليلة.

- **جلال:**

اسمه الكامل جلال فريد الحلبي، أستاذ بمدرسة المترجمين، وعالم من علماء اللغة المجتهدين، امتاز ببراعته الشديدة في مجال الترجمة، كان السيد جلال كثيرا ما يصاحب البعثات العلمية الاستكشافية للتنقيب عن الآثار، وذلك لمساعدتهم في ترجمة النصوص الأثرية (كونه متخصص في الترجمة).

إن شخصية جلال شخصية غامضة وثابتة لم نشهد لها أي تطور ولا تغير واختفت مع بداية القصة، لكن الكاتب أورد لنا بعض المعلومات والمواصفات التي ساعدتنا على معرفة هذه الشخصية، إذ يصفه السيد نزيه من خلال رؤيته لمظهره «الجيد أنه رجل ميسور الحال (...) فملابسه أنيقة لكنها متربة... ومظهره يبدو عليه الإرهاق... شعره غير مصفف

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 6.

بإتقان ويعلوه الغبار... يبدو وكأنه قام من تحت الأنقاض...»[1]، كان السيد جلال شخصا مثقفا يمتاز بالفطنة والذكاء، فبالرغم من قلة حضوره في الرواية إلا أن ما قام به جعل القصة تنمو وتتطور شيئا فشيئا إلى غاية نهايتها.

أصيب السيد جلال بمرض غريب في صدره، حيث كان يسعل بشدة طيلة الليل، كما كانت تنتابه نوبات صرع، وظهرت على جسمه أعراض مرض جلدي غير معروف، واشتد عليه المرض إلى أن توفي، وعند دخول جيرانه ليتفقدوه وجدوه ملقى على الأرض وهو في حالة فزع «كانت عيناه متسعتين وعلى وجهه انقباض عنيف... أعتقد أنه رأى شيئا مروعا أفزعه حتى قضى عليه»[2].

وحسب ما قاله قريبه شامل فإن سبب الوفاة لم يكن المرض، إنما يعود لتلك المرأة التي استحضرها في إحدى جلساته، فهي «امرأة دفنت حية... وكانت روحها مليئة بالكراهية متعطشة للانتقام (...) بدأت بمطاردته ثم أصبحت تضطهده حتى وصلت إلى الاستحواذ الكامل ثم قتلته في النهاية»[3]، ويعود سبب انتقامها منه وقتله شخصيا إلى أنها طلبت من جلال العثور على أخيها ولم يجده.

جعلت شخصية جلال القصة تتسم بالغموض والتعقيد، كونه نقطة انطلاق الحدث الرئيسي في القصة.

- **شامل:**

أستاذ وأحد أقارب جلال، التقى به نزيه في منزله لطلب الإذن منه بدخول بيت جلال لإجراء بعض الأبحاث فيه، والقيام بجلسات الاستحضار.

شامل شخصية بسيطة ذو سمعة طيبة، من الشخصيات التي أسهمت في تطور أحداث القصة.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر ، ص 7.
[2] المصدر نفسه، ص 107.
[3] المصدر نفسه، ص 101-102.

ساعد الدكتور نزيه، وذلك بإخباره حقيقة موت جلال المفجعة بالإضافة إلى أنه كان «أحد الأعضاء الثابتين في كل الجلسات...»[1] التي قام بها جلال. دون أن ننسى حضوره مع نزيه وأيوب وباقي فريق البحث الروحي أثناء قيامهم بتلك الأبحاث وأثناء جلسة الاستحضار التي أقيمت ببيت قريبه جلال.

- **راجح:**

مصور فوتوغرافي، من أعضاء فريق العمل التابع لمركز البحث الروحي، حضر مع الفريق في جلسة الاستحضار التي أقيمت ببيت جلال وبعد فترة، قرر أيوب ونزيه الذهاب لبيته لأخذ الصور التي تم التقاطها في بيت جلال. وعند دخولهم لغرفة نوم راجح وجدوه «ميتا على مقعده وعلى وجهه تعبير فزع رهيب...»[2]، وقد تسبب في موته مجموعة كائنات غيبية (أشباح، أو أرواح).

- **زهدي:**

محاسب يعمل في إحدى شركات الصناعات الغذائية من كبار مساعدي الدكتور أيوب، وهو رجل «يميل إلى الطول.. قمحي اللون.. هادئ.. مدخن شره للغاية.. لا يكف عن التدخين.. تحت عينيه هالات سوداء تدل على طول سهره...»[3] عُرِف بأنه باحث دؤوب في عالم الروح، كان بديلا للمصور راجح بعد وفاته، وله خبرة طويلة في مجال التصوير، إضافة إلى هذا نجد أن "زهدي" قد عمل كمدرب للمصورين الذين يعملون في معهد البحث الروحي.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 101.
[2] المصدر نفسه، ص 126.
[3] المصدر نفسه، ص 131.

- **عزيز ونعيم:**

لم نشهد لهما دورا فعالا في سيرورة الأحداث، إذ لم نلمح حضورهما إلا عندما استشارهما الدكتور أيوب في اجتماع طارئ كان عزيز مهندسا معماريا و«... الأستاذ نعيم معلم لغة عربية.. وهما من كبار المتخصصين في البحث الروحي.»[1]

- **عدلي الزيات:**

هو «شاب يافع طويل.. يدعى (عدلي) ملامحه هادئة.. وملابسه بسيطة على نحو أنيق...»[2] كان يبدو عليه أنه أحد المتدربين الجدد في الفريق، ويعود ذلك لكثرة الأسئلة التي كان يوجها لأيوب وباقي أعضاء الفريق، من الذين حضروا جلسة الاستحضار التي كانت ببيت جلال.

- **محاسن وجمال الازميرلي:**

هي الوسيطة الروحية التي استعان بها فريق البحث الروحي في استحضار روح السيدة رشيدة ببيت جلال، محاسن هي «سيدة بيضاء ومشرقة الوجه أنيقة الهيئة تبدو في الخمسين من عمرها...»[3]

أما جمال فهو الأخ الأصغر لمحاسن ومرشدها الروحي، وهو «رجل طويل أبيض البشرة.. بدا من مظهره النيق وبذلته المنمقة ونظارته الطبية الفاخرة وطريقة تصفيفه لشعره وشاربه أنه من أعلى صفوف الطبقة الارستقراطية...»[4] وكان هو الآخر من بين الذين حضروا جلسة الاستحضار.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 13.
[2] المصدر نفسه، ص ص 131، 132.
[3] المصدر نفسه، ص 144.
[4] المصدر نفسه، ص144.

- **رشيدة:**

أخت نزيه التوأم، تبلغ من العمر خمسة وأربعين سنة، شخصية مؤمنة، بشوشة وطيبة القلب، كانت علاقتها بأخيها علاقة متينة إلى أن توفيت في ظروف غامضة في المستشفى بسكتة قلبية.

وتعد رشيدة سببا مهما في تطور أحداث القصة من البداية، كونها أرادت التواصل مع أخيها نزيه، وكان هذا سبب وصول الدفتر الأحمر إليه.

- **أم العزائم:**

هي امرأة طاعنة في السن، مشعوذة لها شخصية غريبة الأطوار، «كان محجر عينها اليسرى خاليا لا عين فيه.. بينما العيين اليمنى جاحظة غريبة (...) تجلس بملابس بالية لا يبدو من جسدها إلا شعرها الأبيض»[1] المجعد، استدل بها نزيه لمعرفة مكان العرافين الثلاثة.

- **نعمان:**

هو رجل يسكن في المقابر منذ خمسة عشر عاما، التقى به نزيه وأيوب في طريقهما، ودار بينهم حوار حول مكان العرافين الثلاثة وطلبا منه أن يوصلهما لذاك المكان، فقال لهما نعمان: «استريحا قليلا وسأدلكم على مكانهم (...) قام نعمان وقمنا معه.. فمشى بنا وسط المقابر.. حتى بدأنا نرى نارا مشتعلة من بعيد، فقال: هؤلاء هم العرافون الثلاثة...»[2]

تتسم شخصية نعمان بالقوة والشجاعة والذكاء، وقد لعب دور المرشد في القصة.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 196.
[2] المصدر نفسه، ص ص 211، 212.

- **العرافون الثلاثة:**

هم ثلاثة رجال غريبي الشكل والهيئة، كلهم طاعن في السن ظهورهم منحنية يرتدون ثيابا سوداء، وعلى رؤوسهم خمار من نفس الثوب، "فالمجذوم" كان «مشوه الوجه.. بوجهه الكثير من النتوءات في أماكن مختلفة من الوجه...»[1] كان سبب تلك التشوهات مرض الجذام الذي غطى وجهه بالكامل.

أما "الممسوس" فكان: «نحيفا لدرجة أن ضلوعه كانت بادية يبرزها ثوبه الذي كان ملتصقا بجسده.. جاحظ العينين بطريقة ملفتة.. طويل الأنف بارز عظام الوجه.. له شارب يغطي فمه ولحية متقطعة متوسطة الطول.. ويده ملتوية ومتشنجة كأنه معاق.. وعليها كدمات زرقاء...»[2]

و"الضرير" «فكان أعدلهم هيئة.. فهو ممتلئ قليلا.. ذو ملامح واضحة.. أسمر اللون.. لحية بيضاء ومهملة وشارب أبيض كث.. أنف ضخم.. حاجبان أقرب لحجم شاربه.. وملابسه ممزقة أكثر من صاحبيه.. أكمه لا عين له...»[3]

استعان بهم نزيه لفك شيفرات الألغاز التي أخبرته بها أخته رشيدة.

- **ميلكا موصيري:**

اسمها الكامل "ميلكا شاهين شحاته موصيري" ابنة شاهين صديق نزيه، تبلغ من العمر ثلاثة وثلاثون عاما، تعمل في المسرح وباحثة مستقلة في شؤون الروح، هي شخصية قوية وإنسانة مثقفة وذكية.

اتصل بها نزيه، والتقى بها في أحد المقاهي المجاورة للمسرح، للتحدث معها حول تلك القضية، لتواصل معه رحلة حل ذاك اللغز وبالفعل بقيت معه حتى النهاية.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 211-212.
[2] المصدر نفسه، ص 213-214.
[3] المصدر نفسه، ص 214.

- **كنعان عنبر:**

هو «باحث يهودي من الشام كان من ممارسي الكابالا لفترة طويلة...»[1] توقف عن ممارستها وقام بمحاربتها، كونها مذهب باطني خبيث.

إن كنعان شخصية قوية مؤمنة، كان له دور قوي في القصة حيث أسهم في تطور أحداثها بطريقة درامية، وحافظ على سيرورتها حتى النهاية، دون أن ننسى بأنه من الشخصيات المساعدة للبطل (نزيه).

واستطاع أن يثبت له أن الله موجود، وأن الذي كان يراه في جلسات الاستحضار عبارة عن شيطان أو قرين يتمثل في هيئة ذلك الشخص المراد استحضاره ليخدعهم فحسب، وفي هذا نجد كنعان يقول لنزيه: «الأموات لا يمكن استحضارهم بأي طريقة أبدا.. الأموات عند ربهم في برزخ لا يملك أحدهم أن يعود منه.. من يدخل القبر لا يعود منه إلا يوم الحساب...»[2].

لقد كانت نهاية الشخصيات في الرواية نهاية مأساوية فجلها يموت موتا مفاجئا غامضا لا يعرف سببه.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر ، ص 242.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

ثانيا: الزمن:

يعتبر الزمن عنصرا أساسيا في الرواية الدرامية، فهو الوعاء الذي تدور ضمنه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات ضمن قوالب درامية شيقة فلا وجود لأحداث بدون زمن.

1- المفارقات الزمنية:

اتبع الكاتب "سامح شوقي" تقنية المفارقات الزمنية في روايته عن طريق استرجاع أحداث واستشراف أخرى وكسر التسلسل الزمني للأحداث.

أ- الاسترجاع: مفارقة زمنية «يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل... فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر»[1] وقد وظف الكاتب الاسترجاع بشكل مسهب في الرواية، وهذا لأجل أن يطلعنا على الأحداث الماضية فيعرف القارئ أسباب كل قصة ولا يتشوش عقله ونلمح الاسترجاع في بداية الرواية عندما يبدأ "نزيه" في سرد قصته «بدأت القصة منذ أن كنت جالسا إلى مكتبي في الجامعة.. عندما مددت يدي لأتناول فنجان القهوة وأنا اتصفح الجريدة فانتفض جسدي عندما وجدت فجأة رجلا غريبا يقف أمام مكتبي وينظر في عينيّ مباشرة..»[2] "نزيه" هنا يستذكر قصة حدثت معه في الماضي ويرويها لنا في الحاضر.

ونرصد الاستذكار كذلك في حديث "عطية": «نعم .. ذلك الرجل في المقبرة التي تبدو لك بجانب كوم من الرمال هناك .. هذا الرجل طلب من أهله أن يدفنوا معه قطعة من كسوة الكعبة كن يمتلكها ... مات أخوه ففتحت المقبرة لكي أجهزها فوجدت قطعة قماش .. فأثارت فضولي فأخذتها أنظر ما هي ... فجاءني ذلك الرجل في المنام وقال لي: أعد لي ما سلبتني يا لص... ففهمت الأمر وأخذت القماشة وفتحت القبر ورميتها عليه .. وأغلقت القبر فورا ..

[1] محمد بوعزة. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. ص ص 88-89.

[2] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 7.

فتوقف الصوت ولم يعد»[1] حارس المقبرة يروي لنزيه حادثة وقعت له في المقبرة مع ميت، وهذا يوضح أن الموتى أيضا يحسون ويتألمون ويقومون بالعبث في المقبرة، والكاتب من خلال هذا الاسترجاع يطلعنا على هذه الحقيقة.

ونجد في قول الكاتب على لسان نزيه: «ذلك الرجل الذي عرفته منذ سنة تقريبا .. كنت أبحث في ذلك الوقت عن كتاب من أكبر المراجع وأمهات الكتب لأستكمل بحثا .. حتى دلني أحد الأشخاص في أحد الصالونات الثقافية على شاهين»[2] "نزيه" هنا يروي كيف تعرف على شاهين أول مرة فأصبح يتردد عليه لقراءة الكتب والتخلص من ثقل همومه بالفضفضة والشكوى لأن شاهين أخرس لا يتكلم، ومنه تبين لنا أن نزيه لا يحب أن يتناقش مع شخص عادي يتجادل معه ويخالفه الرأي، فهو مع شاهين كان يحس بالراحة لأنه يستطيع البوح بكل ما يفكر به دون وجود معترض ومخالف له، ومعرفته به ستكون السبب في كل الحوادث التي سيعيشها والتي تخلق لنا هذه الدراما.

أيضا في الحوار الذي دار بين "روح رشيدة" و"جلال" عندما استحضروها وبدأت تروي لهم حادثة وفاتها: «أذكر أنني كنت أقف في غرفتي في المشفى .. ثم سمعت صافرة عالية كالإنذار .. ثم سمعت أصوات الناس من حولي كثيرة يركضون من كل ناحية ... استيقظت في ظلام دامس .. شعرت أنني قد فقدت البصر .. ظللت أحدق في ظلمة ليس فيها بصيص نور ... ناديت حتى انقطع صوتي ... شعرت كأنني أغرق .. حتى أني أحسست بملمس المياه على جسدي .. ثم فارقت الحياة»[3] تروي رشيدة هنا تفاصيل وفاتها والعذاب الذي أحست به قبل أن تفارق الحياة داخل القبر ذلك لأنها دفنت حية، وهذا المقطع ساعد "نزيه" في معرفة حقيقة وفاة أخته التي كان يجهلها.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 36-37-38.
[2] المصدر نفسه، ص 54.
[3] المصدر نفسه. ص ص 81-82.

ويوجد استرجاع آخر يقول: «لم يكن يعرف أحد ممن حولنا ذلك .. أننا توأم غير متطابق .. لقد ولدنا بالخارج وعدنا ونحن أبناء ثمانية أعوام .. وقد كانت دائما ترغب في أن تبدو أصغر مني»[1] فهذا يبين أن رشيدة كانت امرأة تهتم بمظهرها وتحب دائما أن تبدو أصغر سنا وأخوها "نزيه" لا يرفض لها طلبا ويفعل كل ما تطلبه وهذا دليل على حبه الشديد لها.

يظهر لنا الاسترجاع أيضا في تذكر "ميلكا" للحوار الذي دار بينها وبين "راجح" عندما اتصل بها قبل وفاته «حصل راجح على هاتفي من صديق مشترك بصفتي باحثة مستقلة في شؤون الروح واتصل بي بعد يوم طويل من العمل مع معهد البحوث الروحية .. في منزل شخص يدعى جلال .. وأخبرني أنه لديه صور مفزعة .. لم ير مثلها من قبل .. وعندما التقينا ورأيت الصور وعرفت منه ما يفعلون .. أخبرته بالحقيقة»[2] نستنبط منه أن "راجح" طلب مساعدة شخص متخصص في شؤون الروح بعدما شاهد صور الأشباح على الكاميرا فكان أول شخص يعرف حقيقة هاته الأشباح.

ويتجلى لنا هذا الاستذكار في الرواية عندما كانت "ميلكا" تروي للمحقق "فؤاد" ما حدث معهم ليلة الحادثة «بعد أن انتهينا كانت الأمطار قد أطفأت الحريق بالداخل .. ولكن المنزل كان قد تضرر بالكامل .... انتفخ الشيطان حورس وألقى بذيله الطويل الحاد كالشفرة .. فدار دورة واحدة بارتفاع أعناقنا فضرب فيها عنق كنعان وربيع ونزيه فطارت رؤوسهم في لحظة .. بينما انخفضت أنا واختبأت»[3]. من خلال أقوال "ميلكا" عرفنا كيف مات "نزيه" في النهاية على يد شيطان، الأشياء التي لم يكن يؤمن بها قد أودت بحياته.

ب– الاستباق: ويكون «عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه»[4]، وجاء الاستباق في رواية "استحضار العودة من داخل القبر" بصورة محتشمة فلا نكاد نلمحه إلا في بعض المواقف الضئيلة وهذا لأن الرواية عبارة عن سرد

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 87.
[2] المصدر نفسه. ص 238.
[3] المصدر نفسه، ص 284.
[4] محمد بوعزة. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. ص 89.

لأحداث درامية حدثت من قبل، وقد جاء الاستباق في الصفحة الأولى للرواية إذ انطلق الكاتب من نهاية القصة ثم رجع للبداية «اعتدل السيد فؤاد السباعي على مقعده وقد صاحبه فريق عمل ومجموعة كبيرة من رجال البحث الجنائي والمحققين في محاولة لحل لغز ذلك الحادث الغامض الذي وقع قبل تلك الليلة بأسبوعين في ليلة الثاني والعشرين من ديسمبر من عام ألف تسعمائة واثنين وأربعين ..»[1] يخبرنا الكاتب أن هناك حادث قد حصل والشرطة تحاول فك لغز ذلك الحادث في البداية ثم ينطلق بنا لنعيش بداية القصة وأسباب الحادث وتفاصيله في جو درامي حماسي.

ويتجلى هذا الاستشراف في شعور "جلال" بعد حصوله على كتاب حلمه يقول: «أعطانيه أحد الأصدقاء لأترجمه .. لكنني شعرت أنه ملكي منذ اللحظة الأولى»[2] فهذا الشعور جاء سابقا لأوانه وقد كان شعورا صادقا حقيقة وهو ما فتح على "جلال" أبواب لعنة أنهت حياته، فهذا الكتاب وما فيه من طقوس استحضار الأرواح جعلته يخوض مغامرة ليس لها نهاية سوى الموت.

ونجد "نزيه" يقول: «... ولو دخل علي زائر مفاجئ الآن من الطلبة أو الزملاء .. لوجدني في حالة يرثى لها»[3] فهو يتوقع شيئا لم يحدث بعد أسبقه عن موعد حدوثه، فهو تصور دخول أحد من طلبته أو زملائه وهو في تلك الحالة المضطربة.

"نزيه" يعيش في حالة اضطراب وأفكاره مشوشة واقف بين طريقين لا يعرف أي طريق يسلك منهما، فأصبح يتصور حالته بقوله: «سيضعني التصديق أمام الإيمان وجها لوجه .. لو صدقت ذلك الكلام .. فسأقف أمام مرآة أنظر فيها لأجد حياتي السابقة وهما .. وستكون حياتي القادمة كحلبة السباق ... ستتغير حياتي إلى الأبد»[4] "نزيه" في حالة

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 6.
[2] المصدر نفسه. ص 13.
[3] المصدر نفسه. ص 22.
[4] المصدر نفسه. ص 89.

نفسية سيئة لا يدري ما يفعل هل يؤمن بالله بعدما قضى كل عمره يفند هذه الحقيقة؟ أم يستمر على قناعاته وأفكاره رغم وجود صوت يقول له أنت مخطئ؟ وهذا ما خلق حالة صراع نفسي لديه.

ويوجد استباق آخر عندما يخبر "أيوب" صديقه "نزيه" بما سيحدث في قضية أخته مسبقا «أعتقد أنه خلال ساعات محدودة سوف يكون هناك تحقيق .. إنها مسألة وقت فقط .. الآن يستطيعون فتح قبر أختك وتشريح جثتها ليتأكدوا من صدق دفنها حية .. وبالتالي إذ ثبت ذلك فقد ثبت وجود جريمة .. اسمع أنا لا أجزم أن هذا سيحدث»[1] قد يحدث هذا وقد لا فهو يستشرف ما قد يحصل مستقبلا لكن لا يوجد تأكيد على أنه سيحصل يبقى مجرد تخمينات.

ويظهر الاستباق بشكل واضح في حديث "كنعان" مع "ميلكا" و"نزيه" فيقول لهما: «الشمس ستدخل قريبا في برج الدلو ... والذي سوف يبدأ عام 2000 ... خروج رجل من الراجح أنه مسلم يرتدي عمامة زرقاء ليحارب أوروبا التي هي أرض الجليد .. وسيهزمهم ويدخلها وهو من علامات زمان الدجال .... قالوا أنه قبل تمام أربعة وعشرين عاما من دخول الشمس برج الدلو سوف يخرج الدجال .. أي عام 2023 أو دعنا نقول ما بين عامي 2023-2024م .... فإذا كان ما بين عامي 2023-2024 هي حدود نهاية الـ76 عام .. فمعنى هذا أن اليهود سوف تقوم لهم دولة في ما بين عامي 1947-1948..»[2] "كنعان" هنا يشرح لهما ماذا سيحدث بعد عدة سنوات من الزمن بناء على الأدلة التي وجدوها مع راجح وأيضا ما قاله العرافون لنزيه وما يعرفه كنعان من نبوءات، إذ أنه سوف يبدأ عصر جديد عام 2000 وظهور المسيح الدجال وأيضا قيام دولة لليهود، وهنا كانت بداية حل الألغاز وانكشاف الأسرار.

هذه المفارقات شكلت زمنا دراميا تتسارع فيه وتيرة الأحداث ويتصارع فيه الأبطال.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 165-166.

[2] المصدر نفسه، ص 245-247-249.

– أسهم الزمن بتقنيتيه في إثراء البعد الدرامي للرواية من خلال تسلسل الأحداث وترابطها، ونجد أن تقنية الاسترجاع طغت على العمل الدرامي أكثر من تقنية الاستباق فالكاتب بصدد استرجاع أحداث مأساوية غامضة تتمركز في الرواية حول الموت واستحضار الأرواح، واستذكار أحداث سابقة أكسب الرواية بعدا دراميا مكثفا.

ثالثا: المكان:

يمثل المكان أحد مكونات بناء النص المسرحي فمنه تخلق وتنبثق الوحدة الدرامية لأي مسرحية، والمكان هو الحيز أو الإطار الذي تجري فيه أحداث القصة وتتشكل. وظف "سامح شوقي" في روايته هذه عدة أماكن منها:

1- الأماكن المغلقة:

إن للأمكنة المغلقة «دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية»[1] فالكاتب أورد العديد من الأماكن المغلقة تتنوع وتختلف باختلاف طبيعة الأحداث، حيث جاءت مشحنة بالدلالات، وهذا ما سيتضح من خلال استخراجها من المتن.

*** المكتب:**

يعتبر المكتب مكانا مغلقا ذو مساحة محدودة، يشبه الغرفة، أو مساحات أخرى أوسع من الغرفة، وبمعنى آخر هو ذلك المكان الذي يؤدي فيه الشخص مهام عمله، وفي هذا الصدد نجد "نزيه" يقول: «بدأت القصة منذ أن كنت جالسا إلى مكتبي .. في الجامعة (...) وجدت فجأة رجلا غريبا يقف أمام مكتبي وينظر في عيني مباشرة ...»[2] بالإضافة إلى هذا، قد كان نزيه كثير الذهاب إلى مكتب أستاذه الدكتور أيوب فيقول: «توجهت فورا إلى مكتب الدكتور أيوب في المعهد ... وقفت على باب المكتب ونظرت إليه ....»[3] وحسب ما ذكر نجد أن "سامح شوقي" قد وظف المكتب في روايته على أنه الفضاء الذي تعمل فيه بعض الشخصيات، والمكان الذي يلتقي فيه السيد نزيه مع الدكتور أيوب ليتبادلا أطراف الحديث فيما بينهما.

---

[1] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 56.

[2] سامح شوقي: استحضار العودة من داخل القبر، ص 07.

[3] المصدر نفسه: ص 163.

*** البناية أو العمارة:**

هي عبارة عن مبنى أو بيت كبير متعدد الطوابق والمنازل، يحتوي على الكثير من الشقق، ومأوى للعديد من الناس، بالإضافة إلى وجود مصاعد تسهل عملية انتقال الأشخاص من طابق لآخر، وفي هذه الرواية نجد ذكر لعنوان بعض البنايات كالبناية التي كان يسكن فيها السيد جلال، والذي قام بزيارته السيد نزيه بع الحادث الذي وقع في مكتبه إذ يقول: «توجهت بالفعل للعنوان ... ودخلت البناية رقم 36 ... وعدوت نحو المصعد ...».[1]

وبعد خروجه من تلك البناية حدثت له وقائع خارقة أثارت في نفسه الخوف، فقرر التوجه إلى منزل السيد "شاهين" الذي كان يسكن في «تلك البناية القديمة في أحد الأحياء الشعبية»[2]. لم يكن للبناية حضور كبير في هذا العمل الروائي إلا أنها أسهمت في إبراز أماكن أخرى في الرواية.

*** البيت/ المنزل:**

يعتبر البيت «المكان الأول الذي يوجد فيه الإنسان، فهو عالم الشخص الذاتي فيه تتكشف خبايا نفسه، وفيه يعبر عن مواقفه إزاء الناس والأشياء»[3] كان البيت الملجأ الذي يأوي إليه الدكتور نزيه بعد فراغه من العمل، فيقول: «عدت إلى بيتي ورأسي يغلي مما مر بي في ذلك اليوم الطويل...»[4] مرّ نزيه بمجموعة من المواقف التي أتعبته وأرهقت عقله، فكان عليه الذهاب إلى منزله لأخذ قسط من الراحة.

إن البيت في هذه الرواية لا يحمل معناه العام فقط، وإنما يحمل عدة معاني من بينها الخوف والفزع؛ تعرض الدكتور نزيه لمجموعة من الأحداث الخارقة والمخيفة في منزله لا يمكن للعقل تخيلها، ما أثارت في نفسه الهلع والفزع من ذلك، يقول

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 23.
[2] المصدر نفسه، ص 55.
[3] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 57.
[4] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 39.

نزيه: «عندما سمعت صوت شيء ثقيل يقع في غرفة الاستقبال... انتفضت من شدة الصوت... فالتفت وخرجت متباطئا من الخوف... كانت أقدامي ترتجف خوفا ولا تكاد تحملني (...) كنت أنظر في رعب إلى محتويات الغرفة التي كانت تطفو وتتأرجح في الهواء...»[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن البيت، كان فضاء للقيام بجلسات استحضار للأرواح، تلك الجلسات التي قام بها السيد نزيه رفقة أستاذه الدكتور أيوب وباقي أعضاء الفريق، في منزل السيد جلال حيث قال: «دخل فريق العمل التابع لمركز البحث الروحي إلى المنزل...، رأيت أيوب بنفسه يتجول أكثر من مرة في غرفة المكتب التي سيتم الاستحضار بها»[2]

بالإضافة إلى هذا كان "نزيه" يرتاد منزل صديقه شاهين ليبيت عنده من حين لآخر، ويتبادل معه الحديث، وما توصل إليه من نتائج ليساعده شاهين في حل ذلك اللغز، فكان أهالي منطقة السيد شاهين: «... يتعجبون من شخص بمظهري يأتي إلى منطقتهم ويقضي الساعات الطويلة في بيت شاهين...»[3]

الغرفة:

هي ذلك المكان الصغير المنغلق من جهاته الأربع، تكون أكثر خصوصية من المنزل صممت خصيصا للنوم والراحة، و«الغرفة عادة، مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة والحماية من العدوان الخارجي»[4] أما في هذه الرواية فهي عكس ذلك تماما، إذ يقول نزيه «دخلت الغرفة... فاقتربت من الوسادة محاولا لمسها ووضع يدي عليها... فأحسست بكف بارد يلمس كفي.. ففزعت وجريت ناحية مقبس النور أفتحه...»[5]. لقد تحولت غرفة نزيه لمكان لا يمكن لأي شخص المكوث فبيه، والتي كانت من قبل المكان الوحيد يلجأ إليه بعد يوم كامل من التعب لأخذ قسط من الراحة ينسيه عناء

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 51، 52.
[2] المصدر نفسه، ص 111.
[3] المصدر نفسه، ص 56.
[4] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 60.
[5] سامح شوقي، استحضار العودة من داخل القبر، ص (49-50).

عمله، إلا أن تلك الأشياء التي حدثت له في تلك الليلة أثارت بداخله الرهبة والفزع، مما جعلته ينفر منها إلى أماكن أخرى.

إضافة إلى هذا نجد غرفا أخرى ذكرت في الرواية كالغرفة الموجودة في بيت جلال، والتي دخل إليها كل من نزيه وأيوب وفريق البحث الروحي، ومن أبرز هذه الغرف نجد «الغرفة الكبيرة التي كان يقوم فيها جلال بجلسات التحضير الروحي»[1]، دون أن ننسى الغرفة الموجودة في بيت السيد راجح إذ يقول نزيه «دخلنا بحرض إلى غرفة نوم مفتوحة الباب...»[2] ومنه يمكننا القول:

إن الغرف التي ذكرت في هذه الرواية كانت مكانا لتبادل الصراعات بين شخصيات الرواية، كما أنها تتشابه في طبيعة الأحداث التي جرت فيها، أي أنها كانت مخيفة ومفزعة وغامضة.

معهد البحث الروحي:

من بين المعاهد التابعة للمعهد الدولي للبحث الروحاني بلندن، وهو مؤسسة لها فريق خاص بها، لكل واحد منهم وظيفته المحددة، ويقوم المعهد الروحي بإجراء البحوث في الميدان كالقيام بعمليات استحضار لأرواح الموتى بأساليب علمية متطورة، ويعتبر الوسيط أهم شخص في العملية ومثال ذلك السيدة محاسن الأزميرلي؛ وهي وسيطة روحية يستعين بها فريق البحث الروحي للقيام بعمليات استحضار الموتى.

وحسب ما جاء في الرواية، فإن معهد البحث الروحي عبارة عن مكان مغلق و«مبنى نظيف.. محاط من الخارج بالمرايا الزرقاء.. ومن الداخل جدرانه بيضاء، لا يوجد شيء معلق على الجدران... كان المبنى مكون من طابقين.. مساحة الطابق كبيرة جدا.. لاحظت منذ دخولي أنه ليس به الكثير من مصادر الضوء التي تعمل بالكهرباء....»[3]

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 111.
[2] مصدر نفسه، ص 126.
[3] المصدر نفسه، ص 59، 60.

لم يكن نزيه راض عن فكرة الذهاب إلى ذاك المعهد، فهو إنسان عنيد يأبى الاستسلام، لكن بعد التفكير جيدا لم يعد بوسعه إيجاد حل آخر سوى الذهاب إليه لربما يجد تفسيرا لما يجول بخاطره، لكن بعد دخوله المكان تغيرت نظرته اتجاهه حيث يقول إني «... شعرت براحة نفسية غريبة لم أعتد عليها...»[1].

وبعد مرور الوقت اعتاد نزيه ذاك المكان وأصبح من الأماكن التي يرتادها من حين لآخر للتواصل مع الدكتور أيوب (مدير المعهد) حول قضية الدفتر الأحمر ومعرفة حقيقته.

القبر:

وردت كلمة (قبر) في القرآن الكريم على صيغ مختلفة من بينها قوله تعالى « ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ»[2] ومعنى هذا أن الله قد أماته، وجعل لهذا الميت مكانا يقبر فيه.

ويعد القبر من أمكنة الإقامة الجبرية، يدفن فيه الإنسان بعد موته وهو حفرة مستطيلة الشكل لا يتجاوز طولها المترين، وهو مكان يتميز بالضيق والانغلاق.

ففي هذه الرواية وظف الكاتب "سامح شوقي" لفظة القبر والمقابر بكثرة وهذا ما زاد من درامية القصة كون القبر مكان مغلق ومجهول، وبعدما عرف "نزيه" بقصة موت "جلال" من أحد الجيران، قرر الذهاب إلى المقبرة لعله يجد ضالته هناك (الساعة الرملية) إذ يقول: «نزلت مسرعا وتوجهت إلى المقابر وأسرعت نحو المقبرة التي وصفها لي الجار»[3] ويقول أيضا: «طفت مرتين حول القبر فتأكدت أنه لا يوجد أي شيء...»[4]

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 60.
[2] سورة عبس الآية 21.
[3] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 28.
[4] المصدر نفسه، ص 31.

لم يتوقف نزيه هنا، فبعد معرفته لما يدور جوله، وما كان يقصده جلال قرر البحث أكثر فأكثر للوصول إلى مبتغاه، فقام بالعديد من المحاولات للتواصل مع الأرواح كجلسات الاستحضار والإسقاط النجمي وغيرها...

عندها ذهب لبيت شاهين، وحكى له ما جرى بينه وبين أخته رشيدة، لمعرفة ماذا كانت تعنيه بتلك الكلمات التي قالتها له، لكن شاهين لم تكن له إجابة على ذلك، فدله على مكان ربما يجد فيه ما يريد وهو مكان العرافين الثلاثة، فأخذ معه أيوب وانطلقا، صادفتهم أشياء غريبة وموحشة «إنها مقابر قديمة مهجورة ومقفرة ... وقبور مفردة صغيرة وكبيرة وشواهد قبور....»[1]

وعند وصولهم للمكان المطلوب وجدوا «قبران مختلفان عن كل ما رأيناه فعلى كل منهما شاهد كبير وتمثال جسد رجل ورأس نسر...»[2] وهنا تكمن وتتجلى الدراما التي ذكرناها سابقا، فالقبر في روايتنا هذه يحمل دلالات خيالية وغريبة ومفزعة والتي بدورها جعلت أحداث القصة تسير في منحى درامي ومشوق وهذا ما يعمد إليه الكاتب، فتوظيف الدراما والخيال في القصص والروايات يجعلها أكثر جاذبية للقارئ.

*** المستشفى:**

هو تلك المؤسسة العلاجية المسؤولة عن تقديم الرعاية الصحية للمرضى، وهو مكان مغلق يشكل جزءا حيويا من خدمات الصحة العامة، كما يعد من بين الأماكن الإجبارية التي تحتم على المريض الذهاب إليها لأخذ العلاج، أو البقاء فيه لفترة معينة حتى يشفى.

وفي الرواية كان المستشفى المكان الذي ذهب إليه "نزيه" لمعالجة يده المكسورة، فبعدما اشتد عليه الألم قال لرفاقه ومن كان معه في تلك الجلسة «إنّني سأتوجه للمستشفى لعلاج يدي»[3]. هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن السيدة

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 201.
[2] المصدر نفسه، ص 212.
[3] المصدر نفسه، ص ص 161، 162.

"ميلكا موصيري" قد مكثت في المستشفى لعدة أيام بسبب الصدمة التي تلقتها في منزل أبيها "شاهين" بعدما أفاقت من غيبوبتها وعلم الضابط فؤاد: «استصدر أمرا بالتحقيق معها وبعد ساعة كان يجلس بجوار فراشها في المستشفى ومعه كاتب التحقيق ...»[1] وذلك لمعرفة سبب وفاة نزيه ومن كان معه في تلك الليلة (ربيع وكنعان).

2- الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في أماكن الانتقال العامة والخاصة، وهي عبارة عن فضاءات واسعة تلتقي فيها الشخصيات بغية الترفيه أو التحدث في مواضيع خاصة... وهي أماكن يتوجه إليها الشخص فور خروجه من المنزل أو من أي مكان مغلق، تتصف بالحرية والاتساع، وهي كثيرة النشاط والحيوية، ومن بين الفضاءات التي وجدناها في الرواية هي الشارع، والمقهى والمقبرة وهذا ما نود التطرق إليه في هذا العنصر.

*** الشارع:**

يعتبر الشارع من بين الفضاءات العمومية المفتوحة التي تتسم بالاتساع، يتضمن مختلف المرافق التي يحتاجها الإنسان في حياته، كالمقاهي والمحلات.

لم يكن للشارع حضور قوي في الرواية، إلا أنه من بين الأماكن التي ساعدت الشخصيات على التنقل من مكان لمكان آخر وفي هذا الصدد نجد "نزيه": «... أخذت أنظر في وجوه المارة في الشارع .. عندما فوجئت بشخص ما يصدمني من خلفي..»[2]، ويقول في موضع آخر بعد رؤيته "للسيد راجح" وهو يمر من أمامه «قمت مسرعا أعبر الطريق لألحق به.. ولكنه سبقني وانحرف في شارع جانبي...»[3]

[1] سامح شوقي، استحضار العودة من داخل القبر ، ص 230.
[2] المصدر نفسه، ص236.
[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

من خلال ما ذكرناه يمكننا القول إن الشارع عبارة عن فضاء درامي ومسرح لحركة الشخصيات وتنقلاتها في الرواية.

*** المقهى:**

هو مكان انتقال خصوصي «يقدم تفاعلا ملموسا مع الشخصيات من خلال الأحداث التي تجري فيه عن طريق الحوارات والوصف»[1]

إضافة إلى هذا نجد أن المقهى من الأماكن التي تدل على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، فهو دائم الحضور في معظم الأعمال الروائية القديمة والحديثة وهو مكان مفتوح يجتمع فيه الناس للحديث عن مشاكل الحياة المختلفة.

ويعد المقهى في رواية "استحضار العودة من داخل القبر" مكان التقاء الشخصيات لتبادل أطراف الحديث، كلقاء "نزيه" مع السيدة "ميلكا موصيري" ففي تمام الساعة الخامسة صباحا جلس نزيه «منتظرا إياها في المقهى المقابل للمسرح»[2] وبعد لقائه بميلكا قررا الذهاب إلى بيت "السيد كنعان" وقص عليه كل الأحداث التي صادفته، ومن إن انتهى من كلامه قام "كنعان" باستخراج كتاب من مكتبته وقرأ من صفحاته وعند انتهائه من القراءة حدثت لهم أشياء غريبة ورهيبة، جعلتهم يفرون من ذاك المنزل، ليتوجهوا فورا نحو «أحد المقاهي المجاورة»[3] لمنزل كنعان.

يمثل المقهى في هذه الرواية نقطة اتصال بين نزيه وبعض شخصيات القصة.

*** المقبرة:**

المقبرة فضاء عام ومكان مفتوح، وهي عبارة عن منطقة مخصصة لدفن الموتى بشكل فردي أو جماعي، بالإضافة إلى أنها مكان مقدس يأتي إليها الناس من مختلف الطبقات لزيارة موتاهم والدعاء لهم.

---

[1] محبوبة محمدي محمود آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 64.

[2] سامح شوقي، استحضار العودة من داخل القبر، ص 232.

[3] مصدر نفسه، ص 255.

كان للمقبرة حضور قوي في الرواية، حيث جاءت محملة ومشحنة بمجموعة من الرموز والدلالات وقد تجلت في الرواية على أنها مكان يرمز للموت والفناء، والخوف والفزع فبعد دخول نزيه للمقبرة التي دفن فيها جلال يقول: «خرجت من المقبرة وقد أصابتني نوبة سعال عنيفة .. وامتلأت عيناي بالدموع .. وقلبي بالفزع...»[1].

وفي موضع آخر نجد نزيه يصف لنا ما وجده في المنطقة التي دلهم عليها شاهين ويقول: «فإذا بنا ندخل مقابر مرة أخرى .. لا أعرف هل هي امتداد المقابر التي جئنا منها أم أنها مقابر مختلفة .. لقد كانت أكثر قدما ووحشة .. سكون وفراغ وبرودة...»[2].

لقد مثلت المقبرة في هذه الرواية وسطا دراميا لأحداث خيالية غامضة.

وكخلاصة يمكننا القول إن المكان في الرواية قد تنوع واختلف حسب طبيعة الأحداث، إلا أن الأماكن المغلقة كان لها حضور أكثر من الأماكن المفتوحة، لأن الأحداث التي جرت في القصة كان تتطلب فضاءات وأمكنة مغلقة تتماشى ودرامية الأحداث، إضافة إلى هذا نجد أن تعدد الأماكن قد أسهم بشكل كبير في رسم أبعاد الشخصيات والكشف عن حقيقتها وتحركاتها، وإبراز المعالم الخفية في القصة الدرامية.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 40.

[2] مصدر نفسه، ص ص 204-205.

رابعا: الحدث الدرامي:

1- الفكرة:

إن أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند قراءته للرواية هو المعنى العام للأحداث، والرواية الدرامية الجيدة هي التي يستطيع صاحبها أن يوصل للقارئ الفكرة الأساسية كما أرادها دون غشاوة عليها، رواية "استحضار العودة من داخل القبر" تحمل رسالة فلسفية عميقة بين سطورها إذ استطاع "سامح شوقي" أن يوصل لنا حقيقة مصير الروح بعد الموت، فالإنسان عندما يموت تصعد روحه إلى بارئها ولا وجود لشيء اسمه عودة الروح، الأرواح في برزخ عند ربهم إلى يوم يبعثون، نعم هناك نشاطات غريبة قد يشعر بها الإنسان تحدث من حوله لكنها ليست إلا نشاط شيطاني وممارسات يقوم بها الجن قد يظهرون للإنس في صورة إنسان آخر توفي فيدخلونه في بحر من الهلاوس والشكوك خاصة إذا لم يكن الشخص ذو وازع ديني قوي شديد الإيمان عالم بمصير الإنسان بعد الموت، وهذا ما أراد الكاتب أن يوضحه لنا من خلال شخصية "نزيه" ذلك الملحد، فهو لعدم امتلاكه أدنى فكرة عن الموت واعتقاده أن الإنسان مجرد آلة تعمل وتفكر وبمجرد وفاته ينتهي كل شيء، ظن أن الموت هو النهاية بينما هو ليس سوى بداية لحياة جديدة استطاعت الشياطين أن تتلاعب به وتسيطر عليه واستخدمته لتحقيق مبتغاها لعدم يقينه، سلم عقله لتلك الترهات، كما أن عمليات الاستحضار التي يقوم بها الباحثون الروحيون والمشعوذون وفي اعتقادهم أنه يستحضرون أرواح موتاهم هي ليست إلا استحضار وجلب الشياطين، في الحقيقة، وهذا ما أخبرنا به الراوي في النهاية لكي يغلق الباب في وجه أي شخص يفكر في ممارسة تلك الطقوس.

2- الحبكة:

جاءت الرواية مثقلة بالأحداث التي تحبس الأنفاس وقد قسمناها إلى ست مقاطع كل مقطع يزخر بمجموعة من الأحداث وهي:

* **المقطع الأول:** وتبدأ الأحداث منذ لحظة زيارة "جلال" لنزيه في مكتبه بالجامعة وإعطائه دفترا أحمرا هو مخزن كل الأسرار «وقعت عيني على الدفتر الأحمر .. هذا الدفتر الذي وضعه الرجل الغريب على المكتب قبل أن يمضي»[1]، هذا الدفتر كان يضم مجموعة من الحقائق عن جلال وعلاقته بكتاب (التعاليم المقدسة لأبراميلين المجوسي) وكذلك ورد فيه ذكر لجلسات الاستحضار التي كان يقوم بها في منزله، لكن جلال هذا الذي لم يكن نزيه يعرفه من قبل عندما رحل أخذ معه شيئا من أشياء نزيه الغالية عليه فاضطر أن يذهب للبحث عنه في مسكنه لكي يستعيد حاجته، إلا أنه يفاجأ بعد الذهاب أن هذا الرجل ميت بعدما أخبره بذلك جار له وقال له أيضا أنه سيجد ضالته في المقبرة عند قبر جلال وبالفعل فقد وجدها هناك حيث وصف له الرجل، بعد ذلك يبدأ نزيه في قراءة دفتر جلال والجلسات التي كان يستحضر فيها أرواح الموتى «حضرت هذه الجلسة روح السيد (يعقوب) بناء على طلب من أقاربه بعد عام من وفاته..»[2] بعد تورط نزيه في قراءة هذه الصفحات التي كانت تشده بقوة رغم أنه لم يكن يؤمن بما يقرؤه أصبحت تحدث معه أشياء غريبة يرى الأثاث يتطاير من حوله ويشعر بوجود شخص معه في المنزل وأن هناك من يراقبه يسمع صوت أحد يمشي ودائما يتلقى ضربات من شخص خفي لا يراه حتى امتلأ قلبه بالرهبة والخوف مما يشاهد فهو لم يتخيل طوال عمره أن تحدث معه أشياء كهذه «تحركت في خطوات متباطئة نحوها .. خطوات يملؤها الخوف والترقب عندما خُيل إلي أني أرى شيئا مريبا للغاية .. هناك امرأة تجلس على طرف الفراش البعيد وظهرها نحوي .. احتبست أنفاسي لحظات عندما رايتها تقف في الظلام وتتحرك يسارا حتى اختفت خلف الجدار..[3]» كل هذه الأحداث كانت كفيلة بأن تزرع الخوف في قلبه فلم يجد أمامه إلا أن يذهب إلى صديقه "شاهين" ويروي له ما حدث له.

* **المقطع الثاني:** يذهب "نزيه" إلى صديقه "شاهين" ليقص عليه ما حدث معه من أحداث مريبة فحاول شاهين جعله يؤمن بأن لهذا الكون رب يسيره ويدبر أمور العباد لكنه أعرض عن الحقيقة بعدها لم يجد أمامه حل غير الذهاب للمكان

[1] سامح شوقي، استحضار العودة من داخل القبر، ص 10.
[2] المصدر نفسه، ص 41.
[3] المصدر نفسه، ص 49.

الذي لم يتخيل أنه سيجيئ يوم ويذهب إليه بنفسه لأن في اعتقاده أن الناس هناك مجموعة من الحمقى والمغفلين، إنه معهد البحث الروحي أصبح الخيار الوحيد أمام نزيه ذهب والتقى برئيس المعهد والذي كان في السابق أستاذا له في الجامعة فروى له جميع ما حدث معه وأعطاه ذلك الدفتر ووعد "أيوب" –رئيس المعهد– أنه سيساعده ويجد حلا لمشكلته. في وقت لاحق ذهب نزيه للبحث عن أحد ورثة بيت جلال ليتمكنوا من دخوله كما طلب منه أيوب وقد استطاع أن يتصل بأحد الأشخاص ويحدد موعدا معه، من جهة أخرى استمر في قراءة ما جاء في الدفتر الذي بحوزته يقرأ في قصص عدة أشخاص ثم لحظة ما هذا الذي يراه؟ يا للهول! إنها قصة أخته "رشيدة" التي ماتت قبل سنوات لكن لماذا طلبت التواصل مع جلال لابد أن هناك سر ما وراءها، وبالفعل يوجد لغز وهذا ما أراد نزيه أن يصل إليه يريد حل اللغز ولكن على الأقل أنه عرف سبب قدوم جلال إليه وترك الدفتر له كان بسبب طلب أخته التواصل معه «ما الذي تريدينه الآن؟؟ أبلغ أخي. ولماذا لم تذهبي لأخيك بنفسك؟ لا أستطيع... ما اسمه؟؟ ... اسمه ... نزيه»[1] هذا الحوار الذي دار بين جلال ورشيدة وفيه طلبت لقاء أخيها نزيه. في اليوم التالي ذهب نزيه ليلتقي بـ"شامل" وريث جلال في بيته «فرددت وأنا متوجه إلى حجرة الضيوف لأستلقي على أريكة طويلة كما لو كنت مشتاقا للجلوس منذ زمن»[2]، أخبر "شامل" نزيه عن سبب وفاة جلال وأنه مات بسبب لعنة روح أخته رشيدة ثم ما لبث أن سلك الحديث مجرى حادا لأن نزيه لا يؤمن بوجود شيء اسمه حياة بعد الموت أو أن أحدا يستطيع التكلم مع الموتى بينما لن يتحمل شامل هذه الإهانة، حدثت ملاسنات بينهما لكن سرعان ما انتهى الخلاف واتفقوا على الالتقاء في منزل جلال.

* **المقطع الثالث:** تبدأ أحداث هذا الجزء عندما يذهب نزيه وأيوب وشامل ومعهم مجموعة من الأشخاص تابعين لمعهد البحث الروحي إلى منزل جلال من أجل جمع الأدلة والبحث عن الأرواح التي تعبث في المنزل ودار بينهم حديث عن استدعاء أرواح المصريين القدامى في المعاهد الروحية بلندن من أجل سماع اللغة الهيروغليفية والتعرف عليها وإذ هم

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 82-83.

[2] المصدر نفسه. ص 96.

يتجاذبون أطراف الحديث يصدمون بنشاط غريب في المنزل المصابيح تنطفئ وتشتعل كل شيء يهتز هناك آثار أقدام كثيرة لأشخاص مختلفين على الأرض وهو ما أسهم في خلق جو درامي مثير كما سمعوا أصواتا غريبة أصوات سعال وبكاء فهمّ المصور بالتقاط الصور، بعد خروجهم ذهب نزيه إلى ملجئه المعتاد وهو شاهين ليخبره بما يفكر وما يجول في عقله حول القضية «توجهت إلى شاهين .. كنت أقضي عنده النهار أقرأ وأتكلم معه وأتأمل وقبيل غروب الشمس بقليل كنت أذهب لأبيت في فندق»[1]، في وقت آخر لما ذهب نزيه لأيوب لمعرفة مستجدات الحادثة وجده حائرا بسبب ما حدث مع "راجح" المصور فقررا الذهاب لبيته عندما صدموا لأنهم وجدوه جثة هامدة فالأشباح قتلته لأنه تمكن من رؤيتها على الكاميرا وحل اللغز ووجدوا في جيبه ورقة بها عدة ملاحظات عبارة عن شيفرات وهنا بدأت الأحداث تتأزم والأبطال يدخلون في صراع، ثم أخبر نزيه "أيوب" بأنه ربما عليهم استدعاء روح رشيدة من أجل فك الألغاز ومعرفة الحقيقة، وهذا ما حدث قاموا باستحضار روح رشيدة بمساعدة وسيطة روحية وتمكن نزيه من التكلم مع أخته التي صدمته عندما ألقت اللوم عليه في وفاتها مما جعله هذا محط الأنظار والكل ينظر إليه على أنه متهم بقتل أخته المريضة وإلا لما تصرفت معه بشراسة «كانت تصرفاتهم ونظراتهم وطريقة كلامهم قد تغيرت معي تماما .. لقد أثر كلام تلك الروح عليهم فأيقنوا بداخلهم أنني آذيت أختي بشكل أو بآخر أو أنني تسببت لها في العذاب»[2] فأصبحت أصابع الاتهام موجهة إليه بعدما كان هو الضحية.

* **المقطع الرابع:** نجد في هذا القسم ارتفاع وتيرة الدراما حيث أصبحت روح رشيدة تطارد نزيه في نومه ويقظته، حتى عندما ذهب إلى أيوب أصبح يستجوبه وكأنه قاتل فبدأ بالإنكار وأن كل ما حدث مجرد خدعة وأنه في الأمر مكيدة ما بعدما أثقلت نفسه الهموم انطلق سريعا إلى بيت أسراره شاهين وفضفض له عن كل الأمور التي حدثت معه ليفاجئه هو الآخر بأنه يتكلم بعد أن كان مثل عليه بأنه أخرس كل هذه الفترة فنطق وقال له بأن الروح التي تكلمت معه ليس

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 120.
[2] المصدر نفسه، ص 161.

روح أخته «فانعقد لساني لثوانٍ من الصدمة ثم قلت بذهول: هل تتكلم؟؟ ألم تكن أخرسا كل هذا الوقت؟؟ فقال: أنا اخترت أن أكون كذلك بإرادتي .. ولا أتكلم إلا إذا لزم الكلام..»[1]. هذه الحقيقة صدمت نزيه كما صدمت القارئ وجعلته يقف مشدوها، وطلب شاهين من نزيه أن يقوم بالإسقاط النجمي من أجل الالتقاء بروح أخته ومعرفة الحقيقة الكاملة وكما قال شاهين أخذ نزيه كتابا عن طريقة ممارسة الإسقاط النجمي وعاد لمنزله يقرأ الكتاب ويجرب ما ورد فيه قام بمحاولات عديدة إلى أن نجح أخيرا وتمكنت روحه من مفارقة جسده والسفر بعيدا باحثة عن أخته عندما التقى بها أخبرته ألغازا أيضا وقالت له أنه مخدوع ويجب عليه أن يكتشف الحقيقة وطلبت منه المغادرة بسرعة قبل أن يأتي حورس. نزيه لم يفهم شيئا راح عند شاهين ليفسر له كلام أخته والذي بدوره لم يفسر له شيئا وأرسله إلى العرافين الثلاثة الذين يسكنون بين القبور وعليه أن يذهب إليهم عن طريق الدخول إلى بيت أم العزائم ووصف له الطريق وطلب منه أن يأخذ معه شخصا يثق به فلم يجد نزيه أمامه خيار غير أيوب انطلقا معا نحو هؤلاء العرافين واجتازوا القبور والمتاهات حتى وصلا للمكان المنشود أخبرهم العرافون بحل بعض الألغاز لكن أدخلوهما في دوامة أكبر وهبت عاصفة وسيول وحلت لعنة بالكاد استطاعا الخروج والنفاذ بأرواحهم بعد خروجهم من هناك ذهبا لبيت شاهين ليخبرهم عن سر قبره الذي شاهداه في طريقهما لكنهم لم يجدوه وهنا انكشفت لنزيه حقيقة أن شاهين ميت ومن كان يحدثه هذه المدة كلها ليس سوى شيطان تهيأ في صورة شاهين. «لا تخبرني الآن أنني كنت أحدث شبحا يهوديا منذ شهور..»[2] يا له من موقف عندما يكتشف الشخص أن حياته التي عاشها ليست سوى وهو وسراب ويقف وجها لوجه مذهولا يواجه الحقيقة.

* **المقطع الخامس**: عند اكتشاف "نزيه" حقيقة "شاهين" كاد يغمى عليه من هول الصدمة لكنه ما لبث دقائق ليستجمع أفكاره وليتلقى صفعة أخرى وهي أن "أيوب" مات لما ذهبا للمقابر ومن رافقه هذه الفترة هو شبح أيوب ليس إلا، هنا بدأت الحقيقة تخلع ثيابها وتقف عارية أمام "نزيه" وهنا كانت بداية الحل وانفراج الأزمة وعندما رأى نزيه

[1] سامح شوقي، استحضار العودة من داخل القبر، ص 169.

[2] المصدر نفسه، ص 222.

شبح راجح هو الآخر في الشارع لمعت في عقله فكرة فأخذ تلك الورقة التي وجدها مع راجح يوم وفاته وكانت بعض الاستنتاجات التي توصل إليها فوجد فيها اسم فتاة ورقم هاتفها اتصل بها وذهب للقائها كانت تلك الفتاة "ميلكا موصيري" ابنة "شاهين موصيري" إلا أن في هذا الجزء استطاع الكاتب أن يجسد الدراما بشكل عال جدا عندما صدم القارئ بأن "نزيه" ميت والقصة كلها عبارة عن جلسة استحضار لروح نزيه وهو من يروي الحكاية.

نزيه توفي في حادثة وكان معه رجلان والآنسة ميلكا موصيري الوحيدة الناجية ليتحول الضابط فؤاد لاستجوابها هي وتبدأ في سرد الأحداث تعرفت ميلكا على نزيه بعد أن التقيا وأخبرته بكل الحقائق عن عالم الأموات وحقيقة الحياة بعد الموت وحقيقة جلسات الاستحضار وأخبرته أن من التقى به عندما مارس الإسقاط النجمي ليس رشيدة بل هو قرينها، ثم بعد ذلك عرفت "نزيه" على "كنعان" من أجل أن يفك لهم تلك الألغاز «السيد (كنعان عنبر).. إنه باحث يهودي من الشام .. كان من ممارسي الكابالا لفترة طويلة .. ثم رجع عنها وعن التعاليم اليهودية المرتبطة بها .. وبدأ يحاربها .. ويحذر منها ويكشف لتلاميذه ألاعيبها..»[1] بعد أن ذهبوا إلى كنعان وحكوا له القصة استطاع أن يفسر لهم تلك الألغاز وأخبرهم الحقيقة وأرشدهم إلى شيء لم ينتبهوا له من قبل وهو أن نزيه هو السبب في هذه اللعنة التي أصابته لأنه من البداية دخل منزل شاهين والذي يحتوي على البوابة الرئيسية المؤدية للعالم الآخر وبسبب هذا أصبح يرى الأشباح. واتفقوا على أنهم يجب أن يذهبوا لبيت شاهين لمواجهة الشيطان.

* **المقطع السادس والأخير**: هذا الجزء هو الأخير في الرواية فيه تحل الألغاز وتتكشف الحقائق وتكون فيه مواجهة شرسة مع الشيطان يبتدئ عند ذهاب نزيه وميلكا وكنعان لمنزل شاهين لمحاربة الشيطان وكسر اللعنة دخلوا للمنزل ووجدوا البوابة الرئيسية قام كنعان بممارسة بعض الطقوس «قام بعد ذلك بأخذ ذلك العجين الغريب من التراب والماء والدم .. وقام بوضعه على إطار البوابة من الداخل... وأخرج جعبة مملوءة بالملح .. فقبض منها وبدأ في رسم مثلث

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 242.

حول البوابة...»[1] بعد هذه الممارسات بدأت تظهر دلالات على أن الشيطان آتٍ ظهر غراب وذباب أزرق وبعدها جاء الشيطان هذا مشهد درامي للغاية ثم أكتشفوا أنهم لم يستدعوا الشيطان حورس بل استدعوا شيئا آخر «إذن ما كنت أخشاه قد وقع .. لقد استدعينا شيطانا رجيما لا نملك اسمه ولا ما نسيطر به عليه .. لقد فشلت الخطة وانتهى أمرنا»[2] أخذ الشيطان يضربهم محاولا قتلهم إلا أنهم حاربوه بتلاوة آيات من التوراة وآيات من القرآن الكريم وبها تمكنوا من غلبة الشيطان والقضاء عليه وانهمرت أمطار غزيرة من السماء وانتهى الأمر. لحظة ماذا حدث؟ لقد بقيت البوابة مفتوحة ما مكن الشيطان حورس من الخروج والقضاء عليهم بضربة واحدة بذيله الحاد قطع رؤوس نزيه وكنعان وربيع، لم تبق سوى "ميلكا" على قيد الحياة وقد حكت للضابط تفاصيل الحادثة بعد استفاقتها من الغيبوبة. هذه الرواية مشوقة لا تخلو من الدراما من بدايتها وحتى النهاية عندما حضرت ميلكا إلى مكتب المحقق واعترف لها بانه ملحد ولا يؤمن بوجود الأرواح والجن وتجادلا ثم تلقى اتصالا يعلمه أنها توفيت ويلتفت ليراها تنفذ من الباب الموصد مثل الأشباح.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 263-264.

[2] المصدر نفسه. ص 268.

خامسا: الصراع الدرامي:

الصراع هو ذلك النزاع والتضارب الذي ينشب بين طرفين بسبب اختلاف توجهاتهم، وقد يحدث بين الشخص ونفسه وهو ما يتجسد في الأفكار والانفعالات.

1- الصراع الخارجي:

جسد الكاتب الصراع الدرامي في الرواية بطريقة مكثفة، فالصراع يبدأ مع بداية الرواية وتجسده شخصية "نزيه" التي رسمها الراوي بخطوط عريضة فهو المحرك الرئيسي للأحداث نجده يتصارع مع الأشخاص والأرواح والأشباح، وحتى مع قدره ومصيره وهي ذروة الدراما.

أ- صراع نزيه مع الأرواح والشياطين: "نزيه" الشخصية الدرامية المحورية في الرواية والذي تدور حوله جميع الأحداث يتبين لنا منذ الوهلة الأولى انطلاق نزاعاته ومضارباته مع الجميع، إلا أن أغلبها وأكثرها بروزا كان مع الكائنات الغيبية التي لا يراها أو دعنا نقول التي أصبح يراها في وقت لاحق بطريقة أو بأخرى بسب دخوله بيت "شاهين" الذي يعتبر البوابة الرئيسية لدخول العالم الآخر ومن يدخله يصبح باستطاعته رؤية الأشباح، بدأ الأمر برؤية شبح شاهين نفسه ثم بعد ذلك شبح جلال وهو ما فتح على "نزيه" أبواب الشقاء وبدأت حياته تتغير منذ تلك اللحظة «احتبس صوتي وتدفق الدم بعنف نحو رأسي من هول الصدمة عندما خرج الرجل من الباب بينما كان الباب لا يزال مغلقا .. لقد نفذ بجسده من الباب المغلق .. كأنه شبح..»[1] من هذا الحدث بدأت وتيرة الدراما تتصاعد في الرواية فدخل نزيه صراعه الحقيقي مع هذه الكائنات والتي لم يعرف بعدها طعما للسلام.

صار يراهم في البيت والغرفة والشارع صباح مساء إذ احتدم العراك بينهم وأصبحوا يعبثون معه لم يتركوه ينام أو يأكل أصبحت حياته عبارة عن كابوس حقيقي، يرى الأشياء تتطاير وتنكسر من حوله الأنوار تشتعل وتنطفئ «ما أفزعني

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 8.

أني رأيت الوسادة وكأنها تتحرك لأعلى وأسفل.. إنها تبدو كما لو كانت تتنفس... فاقتربت من الوسادة محاولا لمسها ووضع يدي عليها .. فأحسست بكف بارد يلمس كفي... لم أكد أتنفس الصعداء حتى سمعت صوت أنفاس خلفي وشعرت بوقعها على رأسي... اتسعت عيناي من المفاجأة عندما وصلت غرفة الاستقبال فوجدت كل محتويات الغرفة بالكامل من المقاعد الثقيلة والمنضدة العملاقة تطفو على ارتفاع أكثر من مترين في الهواء...»[1] كان "نزيه" خائفا فزعا من هذا النشاط الغريب الذي يعيشه لأول مرة في حياته.

كما شهدنا صراع "نزيه" مع روح أخته "رشيدة" التي طالما أرادت التواصل معه «ثم ما لبثت أن بدأت تضغط على يدي ضغطا خفيفا ثم اشتد رويدا رويدا حتى أصبح يوجعني .. فنظرت إلى يدي ثم نظرت إليها وأنا أتألم... ثم صرخت بصوت مدوّ يملؤه العذاب وهي تسحق كفي يدي بيدها: كيف تجرؤ أن تأتي وتواجهني .. أنت السبب .. سأحطم حياتك .. نهايتك ستكون على يدي»[2] كان هذا أول لقاء بينه وبين أخته وكان يبدو عليها الغضب، كلام رشيدة أوقد في نفس نزيه الحيرة والشك ليدخل في صراع آخر معها من أجل البحث عن الحقيقة والوصول لليقين، مارس الإسقاط النجمي وسافر إلى عالم الأرواح ليلتقي مرة أخرى بأخته لتكشف الأسرار «فالتفت برأسي إلى جانبي .. فإذا رشيدة أختي تقف ملتصقة بي .. ويبدو عليها الرعب .. ثم التفتت إلي وقالت وعينها زائغة: أنت مخدوع ... ستدخل الشمس قريبا في برج الدلو... قالت: اخرج من هنا يا نزيه .. اخرج حالا .. إنه قادم..»[3] يبدو أن هذا اللقاء لم ينتج عنه سوى لغز أكبر واندلاع صراع أكبر من قبل داخل نزيه ما أسهم في اشتداد الدراما أكثر من ذي قبل إذ بدأت الأمور تتعقد أكثر ووصلت القصة لأعلى درجات التعقيد وهو ما يضفي تشويقا ومتعة أكبر في نفس القارئ.

ولنزيه عراك آخر كان مع الشيطان الذي استدعوه في بيت شاهين بهدف القضاء عليه والتخلص من اللعنة التي أصابت حياته والعيش في راحة وطمأنينة، وكان هذا آخر حدث درامي فيه مواجهة مع كائن من العالم الآخر إنه شيطان مارد

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص 49-50-51.
[2] المصدر نفسه. ص ص 160-161.
[3] المصدر نفسه. ص ص 184-185.

متجبر قوي للغاية لم تكن السيطرة عليه سهلة تعرضوا للضرب واللكم كانت من أعنف الحوادث الدرامية منذ بداية الرواية على الإطلاق كان حدثا يحبس الأنفاس «وقف كنعان ممسكا القلادة التي في صدره ورفع الرمز المعلق فيها عاليا موجها إياه نحو هذا الشيطان... كنا نتلوى ونقاوم ما يخنقنا حتى كادت أنفاسنا تزهق... نظرت إلى نزيه فوجدته يبكي وهو يردد الكلمات ويتحامل على آلامه مجهدا من الاختناق الذي كاد يودي بحياته... فإذا بالشيطان يتضخم جسده وينتفخ حتى وصلت رأسه إلى سقف الغرفة... حتى انفتخ الشيطان حورس وألقى بذيله الطويل الحاد كالشفرة .. فدار دورة واحدة بارتفاع أعناقنا فضرب فيها عنق كنعان وربيع ونزيه فطارت رؤوسهم في لحظة..»[1] نزيه كان يريد أن يعود إلى حياته الهادئة المطمئنة وانتهاء المشاكل من حوله لكن القدر كان له رأي آخر فلم يكد يقول ها قد انتهى كل شيء أخيرا حتى جاءته مفاجأة قضت على حياته وهو الشيطان "حورس" الذي كان "نزيه" يتخبط من أجل القضاء عليه لكن حدث العكس وانقلب السحر على الساحر. وهنا كان الحل وانتهاء الصراعات بموت البطل على يد كائنات لم يكن يؤمن بوجودها أساسا.

ب– صراع نزيه مع قدره: يتصارع بطل القصة "نزيه" مع قدره فقد كان دائما خائفا من حدوث أمر ينكره، خائفا من التأكد من وجود الله وهذه الفكرة سوف تغير مصيره وتقلب حياته إن ثبت صدقها بالنسبة له، فكان أي شخص يحاول جعله يؤمن ويقنعه بوجود الإله وحياة ثانية بعد الموت يأتيه الرفض من نزيه فورا فبالنسبة له كل شيء يعتمد على التجارب في هذه الحياة «سيضعني التصديق أمام الإيمان وجها لوجه .. لو صدقت ذلك الكلام فسأقف أمام مرآة أنظر فيها لأجد حياتي السابقة وهما .. وستكون حياتي القادمة كحلبة السباق ... ستتغير حياتي إلى الأبد»[2] فإذا صدق الحقيقة الحتمية سيدخله ذلك في دوامة فالأفضل حسب اعتقاده أن يبقى أعمى عن الحقيقة، أيضا هو يصارع الأحداث يريد أن يثبت أن كل ما يحدث معه هو خدعة ما وترهات وهناك من يحتال عليه لا يعلم أن كل ما يجري في الحياة عائد

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 268-270-271-284.
[2] المصدر نفسه. ص 89.

إلى الله وبتدبير منه ومن أين له أن يعي هذا الكلام وهو ملحد «هذه المرأة محاسن مخادعة .. هناك خدعة ..»[1] والصراع مع القدر يمثل أعلى درجات الدراما، "نزيه" في النهاية ألزمت عليه الظروف أن يقف مواجها لقدره ومصيره الذي كان يهرب منه فاضطر لمواجهته لكن للأسف كانت نهايته شنيعة.

ج– صراع نزيه مع الآخرين: من أنواع الصراع الخارجي الصراع مع الآخرين والذي لا نجده بشكل مكثف في هذه الرواية، فلا نراه إلا في بعض الجدالات التي نشبت بين "نزيه" و"أيوب" حول الحوادث التي تحصل مع نزيه وعن معتقداته «قلت: دكتور أيوب أنا لم أقتل أختي... فقال بهدوء وضيق شديد: ما الذي أستطيع أن أعرفه؟؟ أن محاسن مخادعة؟؟ هل كانت تعرف أختك وقصتها من قبل؟؟... فقلت هناك خدعة ولكنني أحتاج إلى الوقت... فقال بحدة: نزيه .. رجاء كفاك .. لم يكن هناك خدعة .. كنا أربعة عشر إنسانا رأينا نفس الشيء..»[2] إن النزاع مع الآخرين من شأنه أن يزيد من قوة الدراما وهذا ما حصل هنا فالعراك الذي حدث بين نزيه وأيوب جعل نزيه يخوض تجربة فتحت ألغازا جديدة وعمقت البعد الدرامي وحملتهم على خوض مغامرة أخرى أسهمت بتأزم الحدث، فحواره مع أيوب جعله يبحث عن أخته ليفك الشيفرات التي في عقله.

ونلاحظ أيضا وقوع مشاحنة بين "نزيه" و"شامل" عندما تحدثا عن جلال وعلاقته باستحضار الأرواح أعرب "نزيه" عن عدم إيمانه بهذه الأشياء ووصفها بالأكاذيب لأنها تنافي العقل والمنطق فهو رجل علم ولا يؤمن بالخزعبلات والأساطير فاشتد غيض "شامل" وانفجر غضبا «يا دكتور نزيه .. لا يحق لك أن تنظر إلى الناس حولك باعتبارهم مغفلين .. نحن لسنا حمقى... لا تظنني مغفلا .. لقد قرأتك منذ اللحظة الأولى .. وأنا لا أحب أمثالك .. ربما أنت لا تؤمن بالله .. ولكن هذا لا يعطيك الحق في اتهام المؤمنين في عقولهم»[3] هذا الصراع عن الإيمان والمؤمنين ساهم في تغير فكرة "نزيه"

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص 164.
[2] المصدر نفسه. ص ص 164-165.
[3] المصدر نفسه، ص ص 105-106.

حول الموت والروح والدين وجعله يحاول التفتيش عن الحقيقة وربما لو لم يشتعل هذا الصراع بينهما كانت الأحداث الدرامية ستنحى منحى آخر غير الذي حدث في الرواية.

كما نجد في بداية الرواية جدال حاد وقع بين "نزيه" و"حفار القبور" في المقبرة عندما ذهب يبحث عن الساعة الرملية التي سرقها منه جلال فأصبحا يتجادلان حول الموت وحياة الموتى في القبور نزيه كان منكرا لوجود حياة بعد الموت أو وجود أرواح بينما "عطية" (حفار القبور) أكد له العكس ما أضرم نيران الغضب في نفس كل منهما «هناك .. في الليل نسمع أصواتهم كثيرا يبكون... ربما هناك أحد يصنع تلك الأصوات ليرعبك... أنا أعرف هذه المقابر كما أعرف غرفتي هذه... الموتى يخوضون رحلة كالتي نخوضها على الأرض... قلت بسخرية: وهذه الرحلة أنت رصدتها في قبور مغلقة على أصحابها؟؟ فرد عطية بنبرة هجومية واضحة وقد ارتفع صوته: نعم .. أنا أحتضن الموتى وأرعاهم»[1] كان هذا الصراع البوادر الأولى لوجود صراع درامي عنيف سوف يكون في الصفحات التالية للرواية.

2/ الصراع الداخلي:

وهو حالة نفسية يشعر بها الإنسان عند التناقص بين رغباته وعجزه عن الوصول إلى قرار محدد، فيبقى حائرا وهو ما ينعكس على سلوكاته. وقد جسد لنا "سامح شوقي" الصراع الداخلي بصورة جلية في شخصية "نزيه" وهي الشخصية التي تتصارع منذ بداية القصة.

* تبدأ صراعات "نزيه" من لحظة لقائه بجلال وقراءة ذلك الدفتر الأحمر الذي أعطاه إياه والذي أدخله في متاهة من الأفكار نسي الأكل والنوم والعمل أصبح شغله الشاغل هو التفكير في إيجاد حلول لمصيبته، يريد معرفة سر قدوم جلال إليه وسبب حدوث تلك النشاطات الغريبة في منزله لماذا هو؟ لماذا ليس شخصا آخر؟ كل هذه الأفكار كانت كفيلة بأن تمنعه الاستقرار والسلام بأن يرى كوابيس في نومه تفزعه وتزرع الهلع في قلبه ساءت حالته النفسية كثيرا بسبب

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 34-35.

الأفكار التي تتزاحم في عقله، يريد معرفة سبب طلب أخته لقاءه ثم فيما بعد سبب تصرفها العدواني معه من جهة ومن جهة أخرى تصارعه مع عقله حول الحقائق التي عرفها عن الروح ووجود الله يقول: «كان في نفسي صراع عنيف بين أن أكذب ما أقرأ وأستمر على قناعتي القديمة .. وبين أن أصدقه وأسقط في غيابة الأحزان والألم وعذاب الضمير إلى أن أدخل القبر..»[1] أصبح نزيه مضطربا شديد الانفعال والتوتر وهذا نتيجة لما يعيشه من ضغوطات ومشاكل. صراع نزيه يساهم بشكل عال في اشتداد الدراما. وبرز لنا ذلك الجو الدرامي في أجمل صورة عندما عرف "نزيه" أن "شاهين" الشخص الذي كان رفيقا له ومخزن أسراره غير موجود في الحقيقة بل هو مجرد شبح «كنا نريد أن نسأل عن الأستاذ شاهين شحاتة... لم يجرؤ أحد على دخول بيت شاهين موصيري منذ وفاته غيرك... فصرخت من الذي توفي أيها الرجل ماذا تقول؟... قال الرجل... مات شاهين منذ أربع سنوات .. مات محترقا..»[2] هذه الحقيقة أفزعته والمفزع أكثر من هذا عندما عرف حقيقة أخرى وهي أن أيوب نفسه غير موجود ومن معه شبحا ليس إلا وهنا أصبح نزيه يضرب أخماسا بأسداس «ثم رفعت رأسي وقلت بدون أن ألتفت إليه: بالمناسبة .. كيف عرفت بأنه ليس نعمان .. كيف عرفت أنها خدعة؟؟ فقال: ما زال قلبك لم يحصل على النقاء الكامل .. ما رأيته لم يكن جسد نعمان .. لأنه كان جسدي أنا .. ففتحت عيني على اتساعهما والتفت مسرعا»[3] ضربة عنيفة تلقاها نزيه على رأسه جعلته أكثر حيرة وجعلت عقله يدخل في ظلام دامس. لكنه في النهاية يستطيع أن يتخلص من أزمته وشكوكه عندما يجد من يفسر له كل شيء وسيدفع ثمن معرفته للحقيقة غاليا جدا وهو حياته.

– إن الصراع الدرامي الذي رأيناه في الرواية يكشف لنا عن الحالات النفسية التي تعاني منها الشخصيات في ظل الأحداث المفجعة التي تعيشها، وهو ما أسهم في سير الأحداث ووصولها إلى الذروة وتأزم الأوضاع وصولا إلى الحل في النهاية.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة كم داخل القبر. ص ص 88-89.
[2] المصدر نفسه. ص 223.
[3] المصدر نفسه. ص 228.

سادسا: الحوار:

1- الحوار الداخلي:

هو حديث الشخص مع نفسه، يبين لنا الكاتب من خلاله أفكار الشخصية وحالتها النفسية، وذلك من خلال الحوارات والأحاديث التي تجريها الشخصية مع ذاتها. وفي رواية "استحضار العودة من داخل القبر" نجد الكاتب يوظف هذا النوع من الحوارات بإسهاب وهذا ما نلحظه في أحاديث "نزيه" مع نفسه، عندما جاءه شبح "جلال" لمكتبه يقول: «لابد أن ما حدث له تفسير .. ذلك الرجل عندما دخل دون أن أشعر .. فقد كنت في حالة تركيز شديدة في القراءة .. ولكن كيف خرج؟؟ لقد قعلها أمام عيني...»[1] فالكاتب قدم لنا حوارا ليدل على حدث درامي وهذا الحوار البسيط قد يجعل القارئ مشدودا ومتلهفا لكي يعرف سر هذا اللغز الذي حير "نزيه" وبداية تولد الدراما.

نجد كذلك الحوار الداخلي أيضا في بعض الكلمات التي كان "أيوب" يحدث بها نفسه قائلا: «لن يتركوني .. لم تكن وحدها .. إنه قادم .. البوابات ..»[2] كان "أيوب" يتحدث عن الأرواح التي تطارد "راجح" والمونولوج يكثر في كلام "نزيه" مع نفسه على الدوام فيقول: «لو صدقت ذلك الكلام .. فسأقف أمام مرآة أنظر فيها لأجد حياتي السابقة وهما .. وستكون حياتي القادمة كحلبة السباق .. أسابق فيها الزمن لأعوض على نفسي ما فاتها .. ستتغير حياتي إلى الأبد .. تبا .. لقد كان جلال محقا عندما حذر من قراءة الصفحات إلا إذا كنت مستعدا لأن تتغير الحياة إلى الأبد .. هل أنا حقا على استعداد لتغيير حياتي؟؟ هل أنا حقا على استعداد للإيمان؟؟ لا أعرف .. حقا لا أعرف ..»[3]

هذا الحوار الذي دار بين "نزيه" وعقله ينم عن اضطراب وصراع عنيف تعيشه الشخصية فنزيه في متاهة بين المسلمات التي يؤمن بها وبين الأفكار الجديدة التي أصبحت تثقل دماغه لا يعرف كيف يحصل على السلام الداخلي.

---

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص ص 9-10.

[2] المصدر نفسه. ص 124.

[3] المصدر نفسه. ص ص 89-90.

يقول "نزيه": «أنا أتمدد على الفراش .. وأنا أيضا أقف أمام جسدي .. وهناك خيط رفيع فضي يخرج من جسدي إلى جسدي الآخر .. لقد خرجت من الجسد .. ما هذا؟؟ أنا لم أكن أتصور هذا .. أأنا من يسكن هذا الجسد المادي؟؟ أنا شبح .. أنا الآن أحلم أو أنا ميت؟؟ أو أنا أثيري؟»[1] هذا ما كان يقوله لنفسه عندما مارس الإسقاط النجمي ونجحت روحه في الخروج من جسده للالتقاء بأخته "رشيدة" في العالم الآخر.

2- الحوار الخارجي:

وهو الحوار الذي يدور بين شخصيات متعددة يأتي به الكاتب لكي يساعد القارئ على فهم الأحداث وإضفاء صبغة درامية عليها، فذلك التوتر والغموض الذي يحدث بين الشخصيات يؤدي بالريتم الدرامي إلى القمة. والكاتب "سامح شوقي" وظف الحوار بين الشخصيات بغزارة، نجده في الحوار الذي دار بين الدكتور "نزيه" وحارس المقبرة "عطية".

«- هناك الكثير من الحكايات التي يمكن أن تسمعها عن أهل القبور .. ولكن الرؤية ليست كالسماع .. لقد رأيت بعيني وسمعت بأذني أشياء لو قلتها لاتهمني الناس بالجنون ..

- كيف؟؟

فأشار إلى خارج غرفة نحو المقابر واجما

- هناك .. في الليل نسمع أصواتهم كثيرا .. يبكون .. يتأوهون .. يتألمون .. أصواتهم في الليل تبدو كصوت الريح...

- ربما هناك أحد يصنع تلك الأصوات ليرعبك ..

- يا سيدي أنا أعيش هنا منذ أربعين عاما .. هل تظن أن بإمكانك أن تفزع شخصا مثلي بالألاعيب؟؟ أنا أعرف هذه المقابر كما أعرف غرفتي هذه .. أعرف من أين تأتي الأصوات....

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر، ص ص 180-181.

- ولكن الأموات لا يتكلمون ولا يصدرون أصواتا ..»[1]

في حوار آخر دار بين "جلال" وروح السيد "يعقوب" وهو واحدة من الأرواح التي كان يستدعيها "جلال" في جلسات الاستحضار التي يقوم بها في بيته يقول:

«الروح: لماذا استدعيتني؟؟

أنا: طلب بعض أقاربك استدعاءك لأنهم يرغبون في معرفة مصيرك .. فهل هذا يضايقك؟؟

الروح: يضايقني.

أنا: هل مت بإرادتك؟؟

الروح: لا (وهنا بدا عليه الانزعاج واهتزت المنضدة التي نجلس إليها اهتزازا عنيفا حتى سقطت كل الأوراق التي عليها على الأرض).

أنا: رجاءً كن أكثر هدوءا يا سيد يعقوب .. لماذا أنت منزعج؟؟

الروح: لأني مضطر أن أؤمن بالله.

أنا: صف ما تشعر به.

الروح: ما يؤلمني هو الاضطرار إلى الإيمان بكل ما كنت أنكره .. وهذا يعذب روحي عذابا لا حد له .. لا أستطيع وصفه..»[2]

[1] سامح شوقي. استحضار العودة منا داخل القبر. ص ص 34-35.

[2] المصدر نفسه، ص ص 41-42.

يدور هنا حوار عميق يبين من خلاله الكاتب مصير روح الشخص الملحد الذي لا يؤمن بالله وكيف تتعذب روحه بعد الموت وصعودها إلى ربها، وهناك لا مجال لإنكار وجود الله وحياة أخرى بعد الموت.

ومن الحوارات الموجودة أيضا في الرواية الحوار الذي دار بين "ميلكا" والسيد "فؤاد" ضابط الشرطة:

«فؤاد: أهلا بكِ يا أنستي .. أراك في حال أفضل بكثير ..

– نعم لقد تحسنت حالتي كثيرا .. وقد أخبروني أني بعد أسبوع قد أستغني عن هذه الأربطة وتلك العصا ..

– جيد .. لقد نجوت من موت محقق.

– هذا صحيح.

– ولكن لأصدقك القول .. بصراحة أنا لا أصدق ما تحكينه عن الموضوع .. الروح .. الجن .. الشياطين .. هذا كله بالنسبة لي مجرد هراء فارغ ..

....

– ما الذي تريد أن تراه لكي تؤمن؟؟

– أنا لا أرى هذه الكائنات .. ما الذي يجبرني على الإيمان بها ..

– عقلك.

– نعم قد يقول العقل أن هناك إلها .. ولكن بما أنني لا أستطيع أن أراه .. أن أرصد قدرته وأفعاله بشكل واضح .. فلا أرى معنى للإيمان به ..

– الله ليس تفاعلا كيميائيا حتى تنكره لأنه ليس بإمكانك رصده أو رصد أفعاله في أنبوبة اختبار .. هذا خلل في المنطق يا سيدي المحقق .. يجب أن تبحث عن أنواع أخرى من الدلة مختلفة تماما عما يدور برأسك عندما يتعلق الأمر بالإله ..»[1]

في هذا الحديث الذي دار بين "ميلكا" و"فؤاد" نلاحظ أنها تحاول أن تقنع هذا الملحد الناكر لوجود الله بأن عليه أن يؤمن بوجوده من خلال التفكر والتدبر، فالله ليس شيئا ملموسا ندرك وجوده من خلال التجارب.

– الحوار عنصر هام في بناء الرواية الدرامية، أسهم بشكليه الداخلي والخارجي في إثراء الرواية بمقاطع حوارية لعبت دورا مهما في إبراز درامية الأحداث وإقحام القارئ في جو الرواية.

[1] سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. ص ص 288-289.

خاتمة

خاتمة

خاتمة:

حفلت رواية "استحضار العودة من داخل القبر" لسامح شوقي" بالعديد من الأبعاد والدلالات جعلتها أرضًا خصبة للدراسة ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها ما يلي:

- الرواية جنس أدبي قابل للتجريب والتداخل مع أجناس أدبية أخرى ويعود ذلك لتشابه مكوناتها الفنية مع مكونات تلك الأجناس (كالشخصية، الزمان، المكان...) والدراما من الآليات التي وظفها الكتاب في أعمالهم، كونها حقل قادر على إثارة ذهن المتلقي ولفت انتباهه للنصوص السردية المعروضة، وقد مهَّدَ هذا التفاعل لظهور فن أدبي جديد يجمع الفنين معًا، وهو الرواية الدرامية أو ما يعرف بالمسروائية.
- يقوم البناء الدرامي على مجموعة من الأسس والتقنيات تتداخل فيما بينها لتشكل عملاً سرديا دراميا، والمتمثلة في الشخصيات المكان، الزمان، الحدث، الصراع والحوار.
- تُعدَّ الشخصية محركا أساسيا وجوهريا في النص السردي، فهي التي تقوم بالأفعال وتحرك الأحداث، وإذا تحدثنا عن رواية "استحضار العودة من داخل القبر" تبرز مجموعة من الشخصيات استعان بها "سامح شوقي" في بناء عمله الدرامي بعضها رئيسي والبعض الآخر ثانوي، تختلف باختلاف الدور الذي تؤديه في الرواية لكنها تكمل بعضها البعض بالرغم من اختلافها، وبمعنى أخر يمكننا القول إن معظم الشخصيات الثانوية في هذه الرواية قامت بدور المرشد والمساعد للشخصية الرئيسية، رغم ظهورها في مشاهد قليلة كشخصية (عطية رشيدة، كنعان...)
- أما الزمن فهو الحيز المعنوى واللامرئي المشكل للحياة والهيكل الداخلي للرواية، لا يمكن دراسته دراسة تجزيئية لأنه غير مستقل كباقي العناصر الأخرى، وهو من العناصر التي تسهم في تكوين البناء السردي الدرامي، كونه يؤثر على باقي العناصر وينعكس عليها، كما يشكل المحور الذي يشدُّ أجزاء الرواية كحركة شخوصها وأحداثها وعالمها الداخلي، والزمن في الرواية جاء متسلسلاً ومواكبا للأحداث من البداية حتى النهاية، إضافة إلى اعتماد الكاتب

تقنيتي المفارقة الزمنية وهما الاستباق والاسترجاع، لكنه ركز على الاسترجاع أكثر لأن الرواية عبارة عن تصوير لاحداث جرت في الزمن الماضي.

- يعتبر المكان ذلك الفضاء الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك داخله الشخصيات، والإطار العام لأي عمل درامي، وينقسم إلى قسمين (مكان مغلق، مكان مفتوح)
- وظف الكاتب المكان على أنه أحد المقومات الرئيسية للبناء الدرامي وجعله مشحنا بالمعاني والدلالات المعبرة عن حقيقة الموت وما بعد الموت، الذي ساهم في إثراء الروائي بأحداث درامية خالصة.
- يمثل الحدث الدرامي الحركة الداخلية لأحداث الرواية وبؤرة الصراع فيها كما أنه العمود الفقري الذي ترتبط به باقي عناصر البناء الدرامي.

وللحدث ثلاث مراحل أساسية لها دور كبير في تشكل المشاهد الدرامية للرواية، لا يمكن لأي كاتب التخلي عنها وهي (بداية، وسط، نهاية)

وقد وصف الكاتب الحدث الدرامي في الرواية بأسلوب درامي راقٍ، فيه الكثير من الإثارة والتشويق

- احتوت الرواية على العديد من الصراعات، ساعدت على تحريك الأحداث والدفع بها إلى الأمام حتى بلغت الذروة، فنجد الصراع الداخلي (صراع نزيه مع نفسه)، والصراع الخارجي (يتمثل في صراع نزيه مع الشخصيات الأخرى)، فكل صراع في الرواية كان نتيجة لصراع قبله، لكن أقوى وأشد تعقيدًا منه.
- الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي، يستعمله المؤلف كوسيلة تعبير عن فكرته ويكشف بها عن الأحداث المقبلة، وينبغي أن يكون جيدًا وواضحًا لا غموض فيه كي يستطيع المتلقي فهم أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها فالحوار هو الوسيط الذي يحمل العمل إلى القراء بشكل واضح ومفهوم، فالكاتب في روايته وظف الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) للتعبير عن فكرته بشكل دقيق دون أي تعقيد، وللحوار دور فاعل في تأطير الصراع، كما يسهم في درامية الحدث الروائي.

خاتمة

- استطاع سامح شوقي إدخال أسلوب جديد في روايته والمتمثل في الأسلوب الدرامي فرواية "استحضار العودة من داخل القبر" رواية درامية بامتياز تُعالج قضية فلسفية جدلية وهي حقيقة الموت، وهذا دليل يؤكد العلاقة التكاملية الموجودة بين الفنين (الرواية والدراما)
- وتتمثل دلالة الدراما في رواية "استحضار العود من داخل القبر" من خلال تلك الأساليب التي وظفها الكاتب وهي تعدد الأصوات والحوار والصراع...، وتنامي الأحداث حتى بلوغها الذروة.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها، ونتمنى أن نكون قد وفقنا في دراستنا هذه وأن يكون بحثنا في المستوى المطلوب ونحن لا ندعى أننا ألممنا بكل جوانب البحث ولا نزعم أننا جئنا بجديد لم يسبق له، فما يهمنا أننا استطعنا أن نسهم ولو بجزء قليل في تقديم عمل متواضع يعود بالفائدة والنفع لمن سيأتي بعدنا.

ملاحق

ملاحق

ملخص الرواية:

رواية "استحضار العودة من داخل القبر" رواية رعب، تبدأ أحداثها وكأنها تحقيق مع الدكتور "نزيه عبد الباسط علوان" أستاذ الفيزياء بكلية العلوم بإشراف من المحقق "فؤاد السباعي" وذلك لمعرفة تفاصيل جريمة حدثت في ظروف غامضة ليلة الثاني والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1942م.

يبدأ "نزيه" بالعودة بالزمن إلى الوراء ليروي قضته من البداية في ذات مهار أثناء تواجده بمكتبه يقرأ جريدة إذ يرى شخصا غريبا في حالة إرهاق وكأنه خرج من تحت الأنقاض يقف أمامه دخل من الباب بينما الباب كان لا يزال مغلقا وهذا ما زرع في قلبه الشك والحيرة خاصة بعد أن ترك له الرجل دفترا أحمرا وأخذ ساعته الرملية فقرر الذهاب للبحث عن هذا الرجل ليكتشف أنه ميت منذ أشهر ومن زاره في مكتبه هو شبح ليزيد خوفه وشكوكه. تبدأ مقاساة نزيه مع بداية قراءته لمحتوى ذلك الكتاب والذي هو عبارة عن جلسات استحضار لأرواح الموتى وكان يقوم بها جلال –الرجل الذي زاره في المكتب–، يشعر نزيه أن هناك شخص معه في المنزل ويسمع أصوات غريبة ويعيش ظواهر غريبة يتعرض للتعنيف على يد كائنات خفية هذا يجبره على الذهاب وطلب المشورة من أصدقائه أولا من صديقه "شاهين" المقعد وثانيا من الدكتور "أيوب" صديق قديم له والذي يعرض عليه مساعدته في فهم وتفسير ما يحدث معه، يقدم له بعض التفسيرات والتحليلات لما رآه يذهبون فيما بعد لمنزل جلال بعد رؤيتهم لنشاط روحي غريب فيه ويتم هناك استحضار روح أخت نزيه بناء على طلب منها.

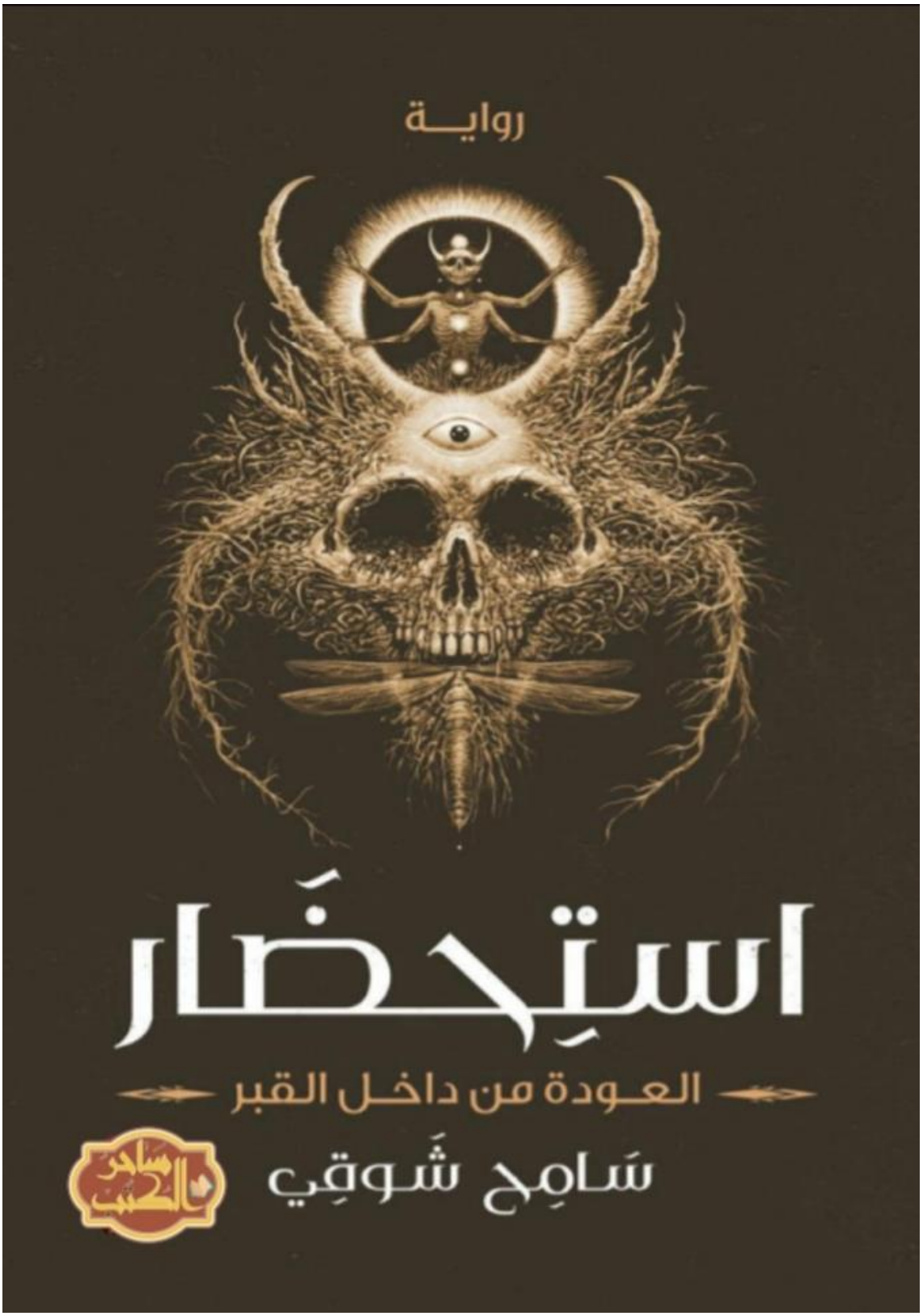
بعد لقاء "نزيه" بأخته يدخل في متاهات أخرى ليذهب ويطرق باب عرافين ومشعوذين ليفسروا له ما قالته وهو الرجل صاحب العلم والعقل الملحد الذي لا يؤمن بما لا يراه يُجبر على طلب العون من دجالين وسحرة.

يستمر الكاتب "سامح شوقي" في رواية أحداث قصته على مدار 290 صفحة في قالب درامي شيق ليعرفنا بمصير "نزيه" ومن معه، إذ يكتشف "نزيه" في النهاية أنه عاش مخدوعا وكان يكلم شبحا ليس صديقا وأنه باستطاعته رؤية

الأشباح بسبب دخوله منزلا يحوي البوابة الرئيسية لدخول العالم الآخر. وعندما يحاول التخلص من الشقاء الذي يعيشه والبحث عن الأمان والسلام يلقى حتفه على يد الشيطان حورس.

تحمل الرواية الكثير من المعاني والرسائل التي أراد الكاتب إيصالها لنا فالإنسان بعد أن يموت تصعد روحه عند الله ولا تعود بأي طريقة كانت وهذه الكائنات التي نراها ما هي إلا جن وشياطين وهي لا تخلو من النقاشات الجدلية العميقة حول الإيمان والروح والديانات، والرواية كانت مشبعة بالدراما والإثارة من السطر الأول وحتى آخر كلمة فيها.

ملحق: صورة لغلاف الرواية



التعريف بالكاتب:

هو "سامح شوقي محمد محمد السيد" من مواليد مدينة بورسعيد المصرية في 25 من يناير 1982.

* وهو طبيب صيدلي تخرج من كلية الصيدلة بجامعة المنصورة سنة 2004.

* اشتغل في بورسعيد كصيدلاني بصيدليات "الليثي" و"مصر"، "الجيزة" "النور" و"سعيد" و"القناة"، والتي تلاها عمله في شركات الأدوية كمندوب للدعاية الطبية..، وتدرج في هذا العمل بشركات "فايرز وميباكو".

* انتقل بعد ذلك للعمل "بالمملكة العربية السعودية"، وسكن "بالمدينة المنورة" وعمل بشركة "منابر نجد"، ثم شركة "أبوت".

* يعد "سامح شوقي" كاتب مصري معروف بقصص الرعب وخاصة سلسلة دقيقة رعب، التي ينشرها على صفحته في الفايسبوك (سامح شوقي).

* ومن أهم أعماله:

- أسفار الشياطين: 30 يناير 2018.

- استحضار العودة من داخل القبر: 2019.

- عوالم سفلية:2020

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

1. الراغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. تح: صفوان عدنان داوودي. دار القلم. دمشق. د. ط. د. سنة.
2. سامح شوقي. استحضار العودة من داخل القبر. عصير الكتب للنشر والتوزيع. د. بلد. د. ط. د. سنة.

المعاجم

1. ابن فارس. مقاييس اللغة. دار الفكر. د. بلد. د. ط. د. سنة. الجزء الثالث.
2. ابن فارس. مقاييس اللغة. دار الفكر. د. بلد. د. ط. 1979. الجزء الأول.
3. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر (بيروت – لبنان)، (ط1) (مجلد 3) 1997.
4. ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. د. بلد. د. ط. د. سنة.
5. ابن منظور. لسان العرب. دار المعارف. القاهرة. د. ط. د. س.
6. إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر. تونس. ط1. 1986.
7. إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط، مكتب رحماني. د. بلد. د. ط. د. سنة. الجزء الأول.
8. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية. دار الشعب. مصر. ط1. 1971.
9. بطرس البستاني. محيط المحيط، مطابع تيبو-برس، بيروت. لبنان (طبعة جديدة)، 1993.
10. الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين. مؤسسة الأهلي للمطبوعات. بيروت – لبنان. د. ط. د. س. الجزء السابع.
11. الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين مرتبا على حروف المعجم. تح: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. لبنان. ط1. 2003. الجزء الأول

12. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني (بيروت، لبنان)، (ط1)، 1985م-1405هـ.

13. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر. لبنان-بيروت، ط1، 2002.

14. ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان. ط1. 1997.

15. المنجد في اللغة والاعلام. دار المشرق، بيروت لبنان، ط 40، 2003.

16. باتريس بافي. معجم المسرح. تر: ميشال ف. خطار. المنظمة العربية للترجمة. لبنان. ط1. 2015.

17. جيرالد برنس. قاموس السرديات. تر: السيد إمام. ميريث للنشر والمعلومات. مصر. ط1. 2003.

18. جيرالد برنس: المصطلح السردي. تر: عابد خزندار، م تق: محمد بربري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة مصر، (ط1)، 2003.

المراجع

1. أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2012.

2. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1. 2006.

3. أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان. ط1. 2004.

4. جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، (بيروت لبنان)، ط3.

5. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية). المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط1. 1990.

6. حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

7. حميد الحميداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت، لبنان)، (ط1)، 1991.

8. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964.

9. رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. هلا للنشر والتوزيع. الجيزة. ط1. 2000.

10. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د. بلد، د.ط، د. سنة.

11. عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. ط1. 1987.

12. عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990.

13. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د. ط. 1998.

14. عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان الأردن، ط4، 2008م.

15. عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). عالم المعرفة. د. ب. د. ط. 1998.

16. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1990.

17. عبد المجيد شكري. الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية. دار الفكر العربي. ط1. القاهرة. 2000.

18. فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات) دار الكتب للطباعة والنشر، العراق. ط1. 1989.

19. كمال الحاج. السيناريو والدراما. الجامعة الافتراضية السورية. سوريا. د. ط. 2020.

20. محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د. ط). 2011.

21. محمد بوعزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم. الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف. الجزائر، ط1، 2010.

22. محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية. الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان-. مصر. ط1. 1994.

23. محمد خليفة حسن أحمد. الحوار منهجا وثقافة. مركز البحوث والدراسات. قطر. ط1. 2008.

24. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، (د.ط)، 1997.

25. محمد محمود الجبوري: الشخصية في ضوء علم النفس: مطبعة دار الحكمة، بغداد-العراق، 1990.

26. محمود البستاني: الإسلام والفن. مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1992.

27. مها حسن القصراوي. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان، ط1. 2004.

28. نجاة صادق الجشعمي. التشظي وتداخل الجناس الأدبية في الرواية العربية "الجزء الأول" السيد حافظ نموذجا. مركز الوطن العربي "رؤيا". القاهرة. ط1. 2017.

29. هيام شعبان. السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله. دار الكندي. ط1. أربد-عمان. د. س.

30. ياسين النصير: الرواية والمكان (2)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق-بغداد، (د.ط) 1986.

الكتب المترجمة

1. أرسطو. فن الشعر. تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. (د. ط). (د. ت).

2. إدوين موير. بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي. دار الجيل للطباعة. مصر. (د.ط). 1965.

3. إديث كريزويل. عصر البنيوية. تر: جابر عصفور. دار سعاد الصباح. الكويت. ط1. 1993.

4. إنريكي أندرسون إمبرت. القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم وعلي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط) 2000.

5. ب. س. ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، تر: السيد عطا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، (د.ت).

6. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وآخر، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

7. جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج. تر: محمد معتصم وآخرون. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. د.ب. ط2. 1997.

8. س، و. داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي. دار منشورات عويدات بيروت–باريس. ط2. 1989.

9. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد. دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، ط1، 1989.

المجلات والدوريات

1. عبد الرحمان فتاح. تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل) مجلة كلية الآداب. جامعة صلاح الدين. ع 102.

2. نهى مصطفى محروس إبراهيم. القضية والبناء الدرامي في مسرح عمر فرج "مسرحية هيا نهرش عقولنا" نموذجا. المجلة العلمية لكلية التربية النوعية. العدد 22. أبريل 2020. الجزء 1.

الرسائل

1. حنان أمزيان، سمية بركان: جماليات تشكيل المكان في رواية (الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جراوجي) مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (نشرت)، جامعة العربي بن مهيدي. 2016-2017.

2. رمضان عطا محمد شيخ عمر: البنية الدرامية في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة العلوم الإسلامية العالمية كلية الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011.

الجرائد

جريدة الغد جريدة يومية، عمان، الأردن، (د. ع)، 18.11.2012.

المواقع الإلكترونية

1. .https://www.albayan.ae

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

الشكر والعرفان

الإهداء

مقدمة.....**أ-ج**

مدخل

1-نشأة الرواية.....5

2- نشأة وتطور الدراما.....7

الفصل الاول: البناء الدرامي في الرواية

أولا: ضبط المفاهيم.....10

1- مفهوم البناء.....10

لغة.....10

اصطلاحا.....11

2- مفهوم الدراما.....12

لغة.....12

اصطلاحا.....13

3- مفهوم البناء الدرامي.....14

ثانيا: الرواية الدرامية.....14

ثالثا: أنواع الدراما.....16

فهرس المحتويات

1- التراجيديا (المأساة) 17

2- الكوميديا (الملهاة).....18

رابعا: عناصر البناء الدرامي 20

1- الشخصية 20

1-1- مفهومها 20

أ- لغة.....20

ب- اصطلاحا.....21

1-2- أنواع الشخصيات.....24

أ- الشخصية الرئيسية.....24

ب- الشخصية الثانوية.....25

1-3- أبعاد الشخصيات.....27

أ- البعد الخارجي.....27

ب- البعد الداخلي.....27

ج- البعد الإجتماعي.....28

2- الزمن.....29

2-1- مفهوم الزمن.....29

أ- لغة.....29

ب- اصطلاحا.....30

2-2- المفارقات الزمنية.....31

أ- الإسترجاع.....32
ب- الإستباق.....33
3- المكان.....34
3-1- مفهوم المكان.....34
أ- لغة.....34
ب- اصطلاحا.....35
3-2- أنواع المكان.....37
أ- أماكن مغلقة.....37
ب- أماكن مفتوحة.....39
4- الحدث.....41
4-1- مفهوم الحدث.....41
أ- لغة.....41
ب- اصطلاحا.....41
4-2- عناصر الحدث الدرامي.....43
أ- المعنى.....43
ب- حبكة.....44
5- الصراع.....45
5-1- مفهوم الصراع.....45
أ- لغة.....45

ب- اصطلاحا.....46

5-2- أشكال الصراع الدرامي.....47

أ- الصراع الخارجي.....47

ب- الصراع الداخلي.....47

6- الحوار.....48

6-1- مفهوم الحوار.....48

أ- لغة.....48

ب- اصطلاحا.....49

6-2- أنواع الحوار.....50

أ- الحوار الداخلي.....50

ب- الحوار الخارجي.....51

الفصل الثاني: البناء الدرامي في رواية "استحضار العودة من داخل القبر"

عناصر البناء الدرامي في الرواية.....53

أولا: الشخصيات.....53

1- الشخصيات المحورية.....53

2- الشخصيات الثانوية.....56

ثانيا: الزمن:.....64

1- المفارقات الزمنية.....64

أ- الإسترجاع.....64

فهرس المحتويات

ب- الإستباق.....66

ثالثا: المكان.....70

1- الأماكن المغلقة.....70

2- الأماكن المفتوحة 76

رابعا: الحدث الدرامي 79

1- الفكرة (المعنى) 79

2- الحبكة 79

خامسا: الصراع الدرامي.....86

1- الصراع الخارجي 86

2- الصراع الداخلي 90

سادسا: الحوار.....92

1- الحوار الداخلي.....92

2- الحوار الخارجي 93

خاتمة.....98

ملاحق 102

قائمة المصادر والمراجع.....107

فهرس المحتويات.....114

ملخص الدراسة .....

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة:

عرفت الرواية الدرامية تطورا في الآونة الأخيرة، جاءت هذه الدراسة بعنوان "البناء الدرامي في رواية "استحضار العودة من داخل القبر" "لسامح شوقي" قسمنا بحثنا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، الفصل الأول نظري تناولنا فيه مفاهيم تمثلت في تعريف البناء والدراما والبناء الدرامي، كما تطرقنا للرواية الدرامية وأنواع الدراما وعناصر البناء الدرامي.

أما الفصل الثاني فصل تطبيقي قمنا فيه بدراسة عناصر البناء الدرامي في الرواية وتمثلت في الشخصيات والزمان والمكان والحدث والصراع والحوار.

ثم في الأخير ملحق فيه ملخص لرواية "استحضار العودة من داخل القبر" وتعريف بالكاتب "سامح شوقي"

الكلمات المفتاحية: البناء، الدراما، البناء الدرامي، رواية "استخضار العودة من داخل القبر"، "سامح شوقي"

Title:

The dramatic novel ras known an evalwation in these last few years, this research titled dramatic structure in the novel ‘‘istihdar el awda min dakhel elkaber’’ written by ‘‘sameh shawki’’.
We rad divided our research into an introduction, an entrance and tow chapters and conclusion, a first analysis chapter in which we discussed an interpretation in defining: structure, drama and dramatically structure, we also ments of dramati call structure.
Whill the second chapter an applied parti in which we studied the elements of drammaticall structure in the novel at the level of characters, time, place, conflict, struggle and dialogue.
Then at the end, there is an appendix containing a summary of the novel ‘‘Istihdar el awda min dakhel el kaber’’ and an introduction to the writer ‘‘sameh shawki’’.

Key words: Structure, drama, dramaticall structure, ‘‘Istihdar el awda min dakhel el kaber’’ novel, ‘‘sameh shawki’’.