مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة للُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة عِلميَّة دَوْريَّة مُحكَّمة

الجزء 1

العدد
14

أكتوبر - ديسمبر
2024م

١٣٨
١٩٦١

بسم الله الرحمن الرحيم

معلومات الإيداع

في مكتبة الملك فهد الوطنية

النسخة الورقية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٣ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٧٦

النسخة الإلكترونية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٤ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٨٤

الموقع الإلكتروني للمجلة

http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

ترسل البحوث باسم رئيس تحرير المجلة إلى البريد الإلكتروني:

asj4iu@iu. edu. sa

البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الباحثين

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

جميع حقوق الطبع محفوظة للجامعة الإسلامية

هيئة التحرير

د. تركي بن صالح المعبدي
(رئيس هيئة التحرير)
أستاذ النحو والصرف المشارك بالجامعة الإسلامية
د. خليوي بن سامر العياضي
(مدير التحرير)
أستاذ تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبد الرزاق بن فراج الصاعدي
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالرحمن بن دخيل ربه المطرفي
أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية
أ.د. الزبير بن محمد أيوب
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
د. مبارك بن شتيوي الحبيشي
أستاذ البلاغة المشارك بالجامعة الإسلامية
د. محمد بن ظافر الحازمي
أستاذ اللسانيات المشارك بالجامعة الإسلامية
د. عبد المجيد بن عثمان اليتيمي
أستاذ أصول اللغة المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالله بن عويقل السلمي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. علي بن محمد الحمود
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. عبد الرحمن بن مصطفى السليمان
أستاذ اللغات والآداب السامية والترجمة بجامعة لوفان – بلجيكا
أ.د. علاء محمد رأفت السيد
أستاذ النحو والصرف والعروض بجامعة القاهرة – مصر
أ.د. سعيد العوادي
أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاضي عياض – المغرب
د. الزبير آل الشيخ مبارك
(رئيس قسم النشر)

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد بن يعقوب التركستاني
أستاذ أصول اللغة بالجامعة الإسلامية
أ.د. محمد محمد أبو موسى
أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر
أ.د. تركي بن سهو العتيبي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. سالم بن سليمان الخماش
أستاذ اللغويات بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. محمد بن مريسي الحارثي
أستاذ الأدب والنقد بجامعة أم القرى
أ.د. ناصر بن سعد الرشيد
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود
أ.د. صالح بن الهادي رمضان
أستاذ الأدب والنقد . تونس
أ.د. فايز فلاح القيسي
أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة الإمارات العربية المتحدة
أ.د. عمر الصديق عبدالله
أستاذ التربية وتعليم اللغات بجامعة أفريقيا العالمية بالخرطوم
د. سليمان بن محمد العيدي
وكيل وزارة الإعلام سابقا

قواعد النشر في المجلة (*)

- أن يكون البحث جديدا؛ لم يسبق نشره.
- أن يتسم بالأصالة والجدة والابتكار والإضافة للمعرفة.
- ألا يكون مستلا من بحوث سبق نشرها للباحث.
- أن تراعى فيه قواعد البحث العلمي الأصيل، ومنهجيته.
- أن يشتمل البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية وباللغة الإنجليزية.
- مستخلص للبحث لا يتجاوز (٢٥٠) كلمة؛ باللغتين العربية والإنجليزية.
- كلمات مفتاحية لا تتجاوز (٦) كلمات؛ باللغتين العربية والإنجليزية.
- مقدمة.
- صلب البحث.
- خاتمة تتضمن النتائج والتوصيات.
- ثبت المصادر والمراجع باللغة العربية.
- رومنة المصادر العربية بالحروف اللاتينية في قائمة مستقلة.

- في حال (نشر البحث ورقيا) يمنح الباحث نسخة مجانية واحدة من عدد المجلة الذي نشر بحثه فيه، و (١٠) مستلات من بحثه.
- في حال اعتماد نشر البحث تؤول حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقيا أو إلكترونيا، ويحق لها إدراجه في قواعد البيانات المحلية والعالمية – بمقابل أو بدون مقابل – وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
- لا يحق للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنشر في المجلة – في أي وعاء من أوعية النشر – إلا بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
- نمط التوثيق المعتمد في المجلة هو نمط (شيكاغو).

(*) يرجع في تفصيل هذه القواعد العامة إلى الموقع الإلكتروني للمجلة: http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

محتويات العدد

م	البحث	الصفحة
١)	**موقف ابن جني من الظواهر اللغوية في رجز العجاج في كتابه سر صناعة الإعراب -دراسة وصفية تحليلية** د. عبد الله بن عثمان اليتيمي	٩
٢)	**التصاقب في غريب القرآن الكريم بين النظرية والتطبيق** د. رفاه سراج محمود جوهرجي	٥٣
٣)	**الألفاظ الاقتصادية والعسكرية المولدة في تاريخ الجبرتي (ت ١٢٣٧ هـ) - جمع ودراسة معجمية** د. صخر مساعد مهنا الشريوفي	١٢٣
٤)	**نقد الفنون البديعية عند ابن حجة الحموي جمعا ودراسة** د. ياسر بن حامد المطيري	١٧٥
٥)	**قصص الصبر في كتاب الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي (ت ٣٨٤هـ) -دراسة سردية** د. عبد الخالق بن عبد الرحمن بن عبد الخالق القرني	٢١٩
٦)	**تداولية الخطاب المكتوب دراسة في صحيفة بشر بن المعتمر وفق مبدأ التأدب** د. عزة أحمد مهدي علي	٢٨٣

م	البحث	الصفحة
٧)	**العيد في شعر مروان المزيني** **دراسة أسلوبية** د. عبد الهادي بن إبراهيم مويس العوفي	٣٢٩
٨)	**المسرواية بين قصدية التأليف واعتمال المسرحة** **رواية روما تيرمني لنجوى بن شتوان نموذجا** د. نهى بنت محمد الشايقي	٣٨١
٩)	**التقاطبات المكانية** **في رواية (رحلة الفتى النجدي) ليوسف المحيميد** د. كريمة دغيمان حسين العنزي	٤١٩
١٠)	**دلالات المشلح الثقافية ؛ قراءة في سيرة أمل التميمي** **في مشلح أبي وجدي** د. البندري بنت ضيف الله المطيري	٤٥٧
١١)	**تصور مقترح لتوظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي** **في معالجة الأخطاء الإملائية لدى متعلمي اللغة العربية الناطقين بلغات أخرى** د. أحمد بن فهد السحيمي	٥٠١

المسرواية بين قصدية التأليف واعتمال المسرحة: رواية روما تيرمني لنجوى بن شتوان نموذجا

Play-Novel Between the Intentionality of Authorship and the Process of Dramatization: A Study of Roma Termini by Najwa Bin Shatwan as a Case Study

د. نهى بنت محمد الشايقي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بالإمام عبد الرحمن بن فيصل

البريد الإلكتروني: nalshayaki@iau.edu.sa

DOI:10.36046/2356-000-014-008

المستخلص

تسعى الباحثة في هذه الدراسة لتقديم تصور عن (المسرواية)، وهي الرواية القائمة على التجريب؛ وذلك باستعارتها تقنيات المسرح، ودمجها بتقنيات الرواية التقليدية، وقد كانت مسرواية (روما تيرمني) لنجوى بن شتوان عينة غنية يمكن أن يتكأ عليها في استنتاج البنى الفنية للمسرواية. إذ إن هذه القضية الفنية لم تنل حظها من الدراسة والبحث، ولم تلق اهتماما من النقاد كما حظيت به قضايا التجريب في الرواية، مع وجود عينات إبداعية فنية حرية بالتأمل والمدارسة؛ لذا أتت هذه الدراسة استجابة لمطلب الجدية في البحث العلمي؛ لرصد الجوانب الفنية في هذه المسرواية؛ من خلال اتباع المنهج الوصفي التحليلي. إذ يجمل قسمتها تمهيد ومحورين؛ أما التمهيد ففيه المفهوم وإشكالية المصطلح. بينما عالج المحور الأول: الحدث ودوره في بناء الشخصيات وحوارها، كما ناقش الثاني الزمان والمكان وتدخلات السارد فيهما ثم خاتمة تجمل أهم النتائج.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة: أن المسرواية تبنى على قصدية تحريرها بشكل هجين بين الرواية والمسرحية؛ إذ لا بد للرواية التي تعد للمسرح أن تتوافر فيها تقنيات تهيئها للإنجاز المشهدي، ثم يأتي كاتب آخر ويعتمل تحويل نصها لنص آخر قابل للتمثيل على خشبة المسرح، وهو ما يصطلح عليه "مسرحة الرواية". كما أن المسرواية، تعتمد تقليص الحدث من خلال الحوار، وهذه تقنية مستعارة من المسرح؛ حيث إن المسرح لا يحتمل سرد الأحداث الطويلة؛ لأنه قد يؤدي إلى غموض الحدث.

الكلمات المفتاحية: المسرواية – روما تيرمني – قصدية التأليف – اعتمال المسرحة.

Abstract

In the present study, the researcher seeks to present a vision of play-novel, an experimentation-based novel. This is given that it borrows the techniques of drama and combines them with the techniques of the traditional novel. Najwa Bin Shatwan's play-novel Roma Termini was a rich sample that can be relied upon in deducing the artistic structures of the play-novel. Since this artistic issue did not receive its share of study and research, nor did it receive the attention from critics as the issues of experimentation in the novel received, with the presence of creative artistic samples with potential to investigate and study. Accordingly, the present study came in response to the demand for dedicated research to monitor the artistic aspects of this issue in the studied play-novel. Following a descriptive analytical approach, its division is summed up by a preface and two sections. As for the introduction, it sheds light on the concept and the problem of the term. The first section dealt with the event and its role in building characters and their dialogue. On the other hand, the second section discussed time and place and the narrator's interventions in them. All of the above is followed by a conclusion summarizing the most significant findings.

One of the most significant findings of the present study is that the play-novel is built on the intentionality of forming it in a hybrid way between the novel and the play. The novel that is prepared for the theater must have techniques that prepare it for scenic performance. Then another writer comes in and transforms its text into a text that can be represented on stage, a process that is known as the play-novel. In addition, the play-novel depends on reducing the event through dialogue, a technique which is borrowed from theatre given that the theater cannot narrate long event as this could may lead to ambiguity of the event.

Keywords: A Play-novel -Roma Termini- Authorship intentionality- Dramatization.

مقدمة

نالت قضية تداخل الأجناس الأدبية اهتماما بالغا عبر العصور، إذ عنى (أرسطو) بتحديد العناصر المميزة لكل نوع، مما دعا لظهور مبدأ (نقاء الجنس الأدبي)؛ الذي يعد الأجناس الأدبية كائنات مستقلة بعضها عن بعض، بما تنفرد به من خصائص تميز أحدها عن الآخر. أما في النصف الأول من القرن العشرين فقد رفض التقسيم اليوناني آنف الذكر، وذلك بظهور الرومانسية، التي آمنت بفكرة تداخل الأنواع الأدبية، حتى بلغت ذروتها عند "كروتشيه" الذي دعا إلى تذويب الفواصل الكامنة فيما بينها، بإعلانه لموت الأجناس الأدبية. وبناء على ذلك يمكن القول إن الأنواع الأدبية تتداخل فيما بينها، وهذا لا يعني أن نلغي فروقها الفاصلة التي تميز كل نوع عن الآخر؛ إلا أن هذه الأنواع تخضع للتجريب، فتستعير من هذا النوع أو ذاك بعض خصائصه. إذ تستعير الرواية من الشعر شيئا من سماته، فيقال: شعرية الرواية، ومن الرسائل بعضا من ملامحها فيقال: الرواية الرسائلية، ومن المسرح شطرا من تقنياته؛ فيقال: المسرواية.

وفي الحقيقة، لم تنل المسرواية عناية كافية من النقاد، مما جعلها موضوعا جديرا بالاهتمام؛ للوقوف على هذا النص الهجين بين الرواية والمسرحية، وهي إشكالية الدراسة. بالإضافة إلى ذلك، شكلت ضبابية هذا المصطلح (المسرواية) مع مصطلح مسرحة الرواية هدفا أوليا رمت توضيحه، واستجلاء التقنيات الفنية التي نسجت عليها "روما تيرمني" هدفا آخر لهذه الدراسة. وتأتي أهمية هذه الورقة في إسهامها في كشف قسمات المسرواية، وآليات اشتغالها، ودرء أي ضبابية أو لبس في معنى مصطلحها، أو التباسها مع مصطلح آخر.

لتجيب هذه الدراسة عن الأسئلة الآتية: متى ظهرت المسرواية في الأدب الغربي والعربي؟ وما دوافع ظهورها؟ هل هناك من يخلط بين المسرواية ومسرحة الرواية؟ وما

الفرق بينهما؟ هل المسرواية جنس أدبي جديد أم شكل جديد للرواية؟ وما التقنيات الفنية التي تستعيرها الرواية من المسرح كي تنتج النص المسروائي؟

والجدير بالذكر أن هناك بعض الدراسات السابقة في هذا الميدان، وهي قليلة جدا، ومنها: (عندما تلجأ الرواية للمسرحية: عن المسرواية)، لوليد الخشاب، إلا أن هذه الدراسة اعتمدت على جانب نظري بحت، حول نشأة المسرواية، ولم تقدم للقارئ ماهية اشتغال المسرواية. أما الدراسة الثانية فهي بعنوان: "مسرحة النص الروائي: المسرواية نموذجا" لمحمد نجيب التلاوي، وهي دراسة قيمة ركزت على الجانب التاريخي لنشأة المسرواية، وأشار إلى "مسرحية بنك القلق" وكيف اعتمدت على السرد والحوار، لكنه لم يشر إلى الكثير من الآليات التي تقوم عليها المسرواية. فقصدت أن أستنتج آليات أخرى يمكن أن تقوم عليها المسرواية، كما أن عينة الدراسة مختلفة بين البحثين.

وهناك دراسة أخرى بعنوان: "المسرواية عند توفيق الحكيم والسيد حافظ: دراسة في نقاء الفنون وتداخل الأجناس الأدبية" لمحمود محمد حمزة؛ إلا أنني لا أتفق مع هذه الدراسة في العديد من الجوانب لأسباب عدة، ومنها: أنها جمعت بين عملين الأول مسرحية تداخلت فيها عناصر الرواية، والثانية رواية استعارت بعضا من عناصر المسرحية، والمقارنة تستدعي وضع المادتين بشكل متقابل، واستنتاج أوجه الاتفاق والاختلاف، وهذا ما لم يقدمه الباحث، فاختلاف النوعين (مسرحية ورواية) جعل المقارنة بينهما غير متكافئة. بالإضافة إلى ذلك، ما قدمته هذه الدراسة هو الحديث عن كل عمل بشكل منفصل مع التركيز على الجوانب الفكرية للعملين دون الآليات الفنية لهما. في المقابل هناك خلط بين مفهوم المسرواية ومفهوم المسرحية، فجاءت هذه الورقة البحثية لدفع اللبس من جانب واستنتاج آليات المسرواية من جانب آخر.

وقد آثرت اتباع المنهج الوصفي التحليلي؛ للوقوف على الجوانب النظرية المتعلقة

بالمسرواية، ودرء أي لبس في مفهومها، ثم تحليل آليات اشتغالها، وذلك من خلال استقراء آليات المسرحية والرواية التقليدية؛ لاستنتاج آليات المسرواية الهجينة. وقد اشتملت هذه الورقة على مقدمة ذكرت فيها أهميتها، وإشكاليتها، وأهدافها، وأسئلتها، والمنهج المتبع فيها، والدراسات السابقة. ثم قسمتها إلى محورين يسبقهما تمهيد يوضح المفهوم وإشكالية المصطلح. أما المحور الأول: فيناقش الحدث ودوره في بناء الشخصيات وحوارها، كما ناقش الثاني: الزمان والمكان وتدخلات السارد فيهما، ثم خاتمة تحمل أهم النتائج.

التمهيد

المفهوم وإشكالية المصطلح

احتلت الرواية مكانة بارزة بين النقاد والكتاب، فوجهت إليها الأقلام لتغدو الجنس الأدبي الأكثر رواجا بين القراء والمهتمين. هذا التوجه نحو الرواية صرف الأقلام المبدعة عن كتابة النص المسرحي، لذا ارتأى الروائيون والمسرحيون إلى تسخير النصوص الروائية للمسرح؛ لإثراء النص المسرحي من جهة، وإيصال النص الروائي – عن طريق مسرحته– إلى جميع أنحاء المجتمع من جهة أخرى، فاصطلح على ذلك (مسرحة الرواية). لكن هذه الروايات القابلة للمسرحة لم تكن روايات تقليدية، بل استعارت من تقنيات المسرح بعضا من خصائصه في تداخل أجناسي فني، فالمصطلح عليها باسم منحوت عرف (المسرواية)؛ فما المقصود بالمسرواية والمسرحة؟

المسرواية ومسرحة الرواية:

حول نشأة المصطلحين

تشير غالبية الدراسات إلى أنه من الصعب تحديد مفهوم المسرحة؛ لأنه استخدم في سياقات مختلفة. لذا حدث الخلط بين مفهومي مسرحة الرواية والمسرواية، ولو تتبعنا تاريخ ظهور المصطلحين لوجدنا أن المسرواية سابقة في الظهور على مسرحة الرواية. والذي حرض لظهور الكتابة (المسروائية) لدى الغرب، هو الانتقال من فن المسرح العريق، إلى فن الرواية الوليد؛ إذ امتزجت الرواية بالمسرح، فظهرت الإرهاصات الأولى لهذا الامتزاج عند (ديدرو) في القرن الثامن عشر والتي تمثل البدايات الأولى للفن الروائي، ثم في نهاية القرن التاسع عشر قصد الكتاب هذا المزج في أعمالهم، كما ظهرت عند (هاردي)، و(فلوبير) في روايته (غواية القديس أنطونيوس)، ثم (جويس)

في روايته (عويس) في القرن العشرين[1]؛ إلا أن الوضع في الوطن العربي كان مختلفا عما كان عليه في أوروبا؛ فالرواية والمسرحية يعدان فنين مستوردين ووليدين في الأدب العربي[٢]؛ فلم تكن بواعث مزجهما كما كانت لدى الغرب، والبعض يرى أن هذا المزج انتقل إلينا محاكاة للغرب كذلك؛ حيث امتزجت الرواية بآليات المسرح أو العكس، كما كانت لدى الغرب، مثل مسرحية (فرح أنطوان) (مصر الجديدة ومصر القديمة)؛ إذ جمعت بين السرد والحوار وهي محاولة عفوية، بينما نجد قصدية التأليف بدأت بتوفيق الحكيم في مسرحيته (بنك القلق)، وهي مسرحية جمعت بين تقنيات المسرح والرواية، التي أطلق علها توفيق الحكيم المصطلح المنحوت (المسرواية)، وذلك في صحيفة الأهرام عام ١٩٦٦م[٣]، (ثم محاولة يوسف إدريس في روايته (نيويورك ٨٠)، فمحاولة لويس عوض في مسرحية (محاكمة إيزيس)، وغيرها[٤].

أما **مصطلح المسرحة**، فقد يعد المسرحي الروسي (نيقولاي إيفرينوف ١٨٧٩م–١٩٥٤م) أول من استخدم مصطلح (المسرحة) عام ١٩٢٢م، اشتقه من صفة مسرحي بالروسية Teatralnost؛ للدلالة على ماهية المسرح، وما يشكل جوهره[٥].

(١) وليد الخشاب، "عندما تلجأ الرواية للمسرحية عن: المسرواية". الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٢، (١٩٩٣م): ٦٠–٦١.

(٢) محمد مندور محمد، "المسرح النثري". المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٨.

(١) محمود محمد حمزة، "المسرواية عند توفيق الحكيم والسيد حافظ دراسة في نقاء الفنون وتداخل الأجناس الأدبية". مجلة اللغة العربية بإيتاي البارود ٣٤، (٢٠٢١م): ٥٨٨.

(٢) محمد نجيب التلاوي، "مسرحة النص الروائي المسرواية نموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ٢٧، (١٩٩٧م): ٥٣٨.

(٣) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، "المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون =

بيد أنها في اللغة العربية اشتقت من فعل (مسرح) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح[١].

وفي اللغة مأخوذة من (س- ر-ح) سرح يسرح سرحا، فهو سارح، والسرح كما جاء في لسان العرب[٢] هو المال السائم، وتسريح المرأة تطليقها، وسرح الشخص تصرف بحرية دون قيود، إذن (س- ر-ح) يدل على كل أمر تخلص من القيد الذي كان يربطه.

مفهوما المسرواية ومسرحة الرواية.

من خلال ما سبق يمكن أن نستنتج مفهوم **المسرواية** بأنها: نص روائي أو مسرحي تداخلت فيه تقنيات الفنين معا، بمعنى آخر، أي أن النص الروائي اشتمل على تقنيات فنية خاصة بالمسرح والعكس، في تداخل أجناسي فني.

أما **المسرحة:** فقد عرف (رولان بارت) المسرحة على أنها "المسرح بدون النص"؛ أي العلامات الحية التي تتشكل على خشبة المسرح. ويعرفها بافي باتريس في معجمه بأنها: "اقتباس نص ملحمي أو شعري وتحويله إلى نص درامي"[٣].

وعرفها مجدي وهبة والمهندس بأنها "إعداد قصة للإخراج المسرحي"[٤]. ويرى

=

العرض". (ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م)، ٤٦٢.

(٤) إلياس، وحسن، "المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"،٤٦٢.

(٥) جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ابن منظور، "لسان العرب"، (ط٣، بيروت: دار صادر،١٩٩٤م)، مادة: (سرح).

(٦) بافي باتريس، "معجم المسرح". ترجمة. ميشيل. ف. خطار، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية- المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥م)، ١٩٣.

(٧) مجدي وهبة وكامل المهندس، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب". (ط٢، بيروت:

=

حسين الأنصاري، أن المسرحة: "فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد المكتوب، أو بعبارة أخرى أنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات وتوليدات ومعطيات خارجية، أي كل ما يتعلق ببنية النص من الخارج"(١).

والمسرحة لا تقتصر على تحويل النص الروائي إلى نص مسرحي؛ إذ يمكن تحويل القصيدة أو اللوحة الفنية إلى نص مسرحي فيقال: "مسرحة الرواية ومسرحة القصيدة إلخ.."(٢)، والمسرحة هي مثل الأفلمة التي تعني: تحويل فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونا وأساليب وجمهورا(٣). إذن أهم كلمة تضمنها مفهوم المسرحة هي (التحويل)؛ لأنها تحويل العمل المكتوب إلى عمل آخر. ويمكن صياغة مفهوم إجرائي للمسرحة بأنها: تحويل نص روائي أو شعري إلى نص قابل للتمثيل على خشبة المسرح.

وقد قصدت الباحثة تبيان هذين المصطلحين بعد البحث والتقصي في المعاجم؛ لأنه اتضح بعد مطالعة الدراسات النقدية أن هناك من يخلط بينهما. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فقد ساوى الناقد محمود حمزة بين المصطلحين بقوله: "هذا التداخل الممزوج بالجدل هو الذي دفعني لانتقاء هذا الموضوع فـ (المسرواية) أو (مسرحة الرواية) أمر يستلزم منا البحث..."(٤)؛ فاستخدم (أو) التي قصد بها التسوية ما بين

=

مكتبة لبنان،١٩٨٤م)، ٣٦٠.

(١) حسين الأنصاري، "الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض". مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة ٣، (٢٠٠٧م): ٩.

(٢) إلياس، وحسن، "المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ٤٦٢.

(٣) إبراهيم العريس، "من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته". (دمشق: وزارة الثقافة ناشرون، ٢٠١٠م)، ٧.

(٤) حمزة، "المسرواية بين توفيق الحكيم والسيد حافظ دراسة في نقاء الفنون وتداخل الأجناس =

المسرواية ومسرحة الرواية في المفهوم. كما عرف المسرواية بأنها "تحويل العمل الروائي القائم على السرد إلى نص مسرحي قابل للعرض"(١)؛ فالمسرواية لا تعمد إلى تحويل للنص، بل تبنى على قصدية تحريرها بشكل هجين بين الرواية والمسرحية؛ إذ لا بد للرواية التي تعد للمسرح أن تتوافر فيها تقنيات تهيئها للإنجاز المشهدي؛ حيث تتطلب هدم بعض الجزئيات وبناء أخرى؛ لجعلها خالصة للمسرح. كأن يحذف تدخلات الراوي على سبيل المثال؛ لأن النص المسرحي قائم على الحوار لا على السرد. فما قصدناه هو دراسة المسرواية التي تشتمل على تقنيات سردية وأخرى مسرحية، امتزجت في عمل فني واحد يصطلح عليه بالاسم المنحوت (المسرواية).

بل إن الخلط بين المصطلحين انتقل لكتاب الأعمال الأدبية كذلك، كما صرحت كاتبة الرواية عينة الدراسة نجوى بن شتوان بقولها: "في روما تيرمني... قلصت دور السارد العليم، ومنحت قدرا كبيرا من اللغة للحوارات حتى تتحدث جميع الشخصيات في الرواية بأكبر قدر ممكن (مسرحة الرواية)"(٢). إذ نلحظ أنها قد قصدت تطويع الرواية للمسرحة لتصريحها بتقليص دور السارد وتكثيف الحوار، وليس المسرحة بحد ذاتها؛ لأنها ستتطلب وجود كاتب آخر ليمسرحها، إذن هي كتبت عملا مسروائيا، ولم تكتب الرواية بشكل تقليدي لتمسرح فتكون قابلة للعرض.

أما عن السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن القارئ: هل المسرواية جنس أدبي

=

الأدبية"، ٥٨٢.

(٥) المرجع السابق، ٦٠٧.

(٦) طامي السميري، "نجوى بن شتوان. بائعة خضار أوكرانية ألهمتني بطلة روما تيرمني". صحيفة الرياض، (٢٠٢١م). استرجعت بتاريخ ١٢ /٣/ ٢٠٢٤ من موقع https://www.alriyadh.com/1909226

جديد أم شكل جديد للرواية؟ هناك من النقاد من عد المسرواية جنسا أدبيا جديدا، سواء من الغرب أو العرب، وبعضهم ذهب إلى أنها شكل جديد للرواية –على سبيل الذكر لا الحصر–؛ فقد عد الناقد محمد التلاوي المسرواية بأنها "شكل روائي جديد"(١)، وكذلك الناقد وليد الخشاب عندما صنفها بأنها "شكل أدبي جديد تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز"(٢)؛ وتتفق الباحثة مع من عد المسرواية شكل جديد للرواية ناتج عن التجريب، مثل رواية تيار الوعي؛ إذ إن عناصرها الفنية الرئيسة لا تخرجها عن الجنس الروائي.

وبعد بيان اللبس بين المصطلحين فما قصدت إليه هذه الدراسة هو الوقوف على (المسرواية)، الذي نص عليه عنوان الدراسة بكلمة (القصدية)، التي تنبئ بقصد كتاب الرواية إلى تطويع عملهم للمسرحة، وبعد هذا التطويع سيأتي (التحويل)؛ إذ إن المسرحة بحاجة إلى كاتب يعتمل النص المنشأ من قبل كاتب النص الروائي إلى نص آخر يمكن عرضه على المسرح. والاعتمال كما ورد في الصحاح في اللغة "غيره واستعمله بمعنى"، وفي الوسيط: يأتي بمعنى "التصرف في العمل". فالاعتمال المعني في عنوان هذه الدراسة، هو تصرف كاتب بعمل ما؛ لتهيئته لعمل آخر. كما مسرحت إثر ذلك العديد من الأعمال الروائية، وعرضت على خشبة المسرحة بنص آخر. مثل: (رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج) التي مسرحت إلى (مسرحية الحرب الصامتة). و (رواية الولي الطاهر يعود إلى لمقامه الزكي للطاهر وطار) التي مسرحت إلى (مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة. فكيف تمثلت قصدية الكتابة في (روما تيرمني)؟ هذا ما ستجيب عنه مباحث الدراسة.

(١) التلاوي، "مسرحة النص الروائي المسرواية نموذجا"، ٥٣٧.

(٢)خشاب، "عندما تلجأ الرواية للمسرحية عن: المسرواية"، ٦٠.

البناء الفني لمسرواية "روما تيرمني"

كان لكتاب الرواية الدور البارز في خلق رؤى جديدة في الرواية؛ من خلال تجريب تقنيات فنية تأسست عليها أنواع أدبية أخرى، وهذا ما نلمسه في رواية "روما تيرمني" لـ "نجوى شتوان"؛ إذ طفت عليها آليات المسرح، التي نقلت من خلالها الأحداث، وصورت تبعا لها الصراعات، وعليه سنقف على أهم البنى المسرحية التي امتزجت ببناها الروائية؛ لخلق تجربة مغايرة في الكتابة الروائية. وهي ما أطلق عليها (المسرواية).

ملخص الرواية:

تحكي (روما تيرمني) للكاتبة نجوى بن شتوان[١]، قصة فتاة أوكرانية مهاجرة تدعى "ناتشا" التي تعمل في منزل يقطنه ثلاث عجائز إيطاليات، يعشن في ثراء الرأسمالية، تباينت طباعهن وأديانهن وتعليمهن وهواياتهن، بل وحتى الأمراض التي يعانين منها. تصور أحداثها طريقة عيشهن وتعاملهن بين بعضهن البعض، وطريقة سير يومهن، وكيف يشغلنه، وهن في هذه المرحلة العمرية.

تصور موقفهن مع من يعمل لديهن من سكان أوروبا الشرقية، ونظرتهن الدونية لهم، التي تحكمها الرأسمالية لأنهن يؤمن بمقولة: "المهاجرات يمكن التحكم بهن دائما"[٢]، الذي يترجمه طريقة تعاملهن مع الخادمة "ناتشا" التي برأيهن ستأخذ بعملها هذا فرص العمل على شباب إيطاليا "ليست لإيطاليا قدرة عليكم أنتم المهاجرون،

(١) نجوى بن شتوان: أكاديمية وروائية ليبية، حاصلة على درجتي الماجستير والدكتوراه، أستاذ محاضر في جامعة قاريونس– بنغازي. صدرت لها عدة مجاميع قصصية وروايات منها ما ترجم إلى لغات أخرى، بالإضافة إلى المساهمة في عدة أنطولوجيات.

(٢) نجوى بن شتوان، "روما تيرمني". (ط١ القصباء: روايات، القصباء، ٢٠٠١م)، ٥٤.

تغزونها من كل حدب وصوب وتصادرون فرص العمل على شبابنا"[١]. وتصف نظرتهم للحياة المتغيرة فيما حولهن. في المقابل تصور طريقة تعامل "ناتشا" مع النسوة الثلاث أثناء يومها الشاق والمتكرر معهن، فتسعى لمهادنتهن بإحدى الطريقتين: فإما أن توافقهن الرأي فيما يقلنه، أو تجابه ذلك بالصمت والصبر. بيد أنها تحاول أن تخلق لنفسها عالما مستقلا وسط مجتمع تعيش فيه الغربة. وما تعانيه فيه من ضغوطات، وقصة الحب التي عاشتها في مخيلتها، لكن لم تجد ذلك الشعور متبادلا من الطرف الآخر، بل وجدت أن هذه العلاقة تخفي مغازي نفعية؛ إذ صرح لها بذلك قائلا: "إن ما أبحث عنه أن نعقد اتفاقية سعادة تتحسن بها حياة كلينا، تلبي حاجتي للأبوة وحاجتك للحياة في مكانك الحقيقي قرب والديك وأختك ومن تحبين"[٢]، وذلك مقابل المال؛ إذ لم يكترث لمشاعرها بعد أن حصل على مراده قائلا: "لا تهمني أحاسيسها"[٣].

المحور الأول: الحدث ودوره في بناء الشخصيات وحوارها.

يمثل الحدث المساحة الحرة التي تتحرك فيها الشخصيات، والتي تنتقل بسببه من حالة الركود إلى حالة الحركة والتفاعل، وبه تنصهر الأحداث، ويحتدم الصراع، وبسببه تتأزم العقدة، وبه تنفرج.

إذ يشكل عنصرا مهما في تنامي القصة في ذهن القارئ، ويعنى به: "الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما. ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث، وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار"[٤]؛ فهي "مجموعة الأفعال والوقائع المترتبة ترتيبا

(٣) المرجع السابق، ٢٧.

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٥٣.

(٢) المرجع السابق،١٧٧.

(٣) محمد القاضي ومحمد الخبو، وآخرون، "معجم السرديات". (ط١، لبنان: دار =

نسبيا، وتدور حول موضوع عام"[١].

ويختلف الحدث المسرحي عن الحدث الروائي؛ فالحدث المسرحي قد يتحقق كاملا على خشبة المسرح، وقد يتحقق في ذهن المشاهد فقط، ويلتقي الحدث في الفنين في أنه قد يكون نفسيا أو ماديا، وقد يتطور في خط رأسي تصاعدي منطقي، وقد يتطور بشكل أفقي[٢]؛ إذ كان تصاعديا منطقيا في روما تيرمني. وسيرد تفصيل ذلك لاحقا. كما أن الرواية التقليدية تعتمد اعتمادا كليا على سرد الأحداث.

بينما نجد المسرواية، تعتمد على تقليص الحدث من خلال الحوار، وهذه تقنية مستعارة من المسرح؛ حيث إن المسرح لا يحتمل سرد الأحداث الطويلة؛ وقد يؤدي ذلك إلى غموض الحدث، فيأتي هنا دور المتلقي في تفسير وتأويل ما يشاهده "بغية فك شفراته عبر تواصل فكري، وجمالي معه، محاولا استثمار معطيات الخطاب وممكناته لإعادة إنتاجه من جديد"[٣]؛ إذن دور المتلقي في التأويل هو ما عبرت عنه نهاد صليحة آنف الذكر، في أن الحدث قد يتحقق في ذهن المشاهد فقط.

تعمد هذه المسرواية على عنصر الحوار في تصوير الأحداث، لكن قد يتوقف الحدث الممسرح لندخل في العرض الروائي من خلال السارد؛ إذ يسرد المعلومات عن

=

الفارابي،٢٠١٠م)، ١٤٥.

(٤) صبيحة عودة، "غسان كنفاني: جماليات المكان في خطاب الروائي". (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م)، ١٣٥.

(٥) نهاد صليحة، "المسرح بين النص والعرض". (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م)، ٢٨.

(٦) محمد عباس حنتوش، "دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر". مجلة العلوم الإنسانية ١٥، (٢٠١٣م): ٢٢١.

الشخصيات كما في قولها: "في الشقة رقم ٧، تعيش ثلاث نساء متناقضات، اثنتان منهما تكرهان بعضهما كرها شديدا، واثنتان منهما على خلاف عقائدي، فإحداهما مؤمنة والأخرى ملحدة، وإحداهما كبيرة والأخرى صغيرة..."(١). إذ يلحظ أن السارد تدخل في تقديم الشخصيات، مع أنه يمكن الاكتفاء بالحدث الحواري الذي يكشف عن سمات الشخصيات كما في المسرحية، لكن الكاتبة مزجت بين أسلوب تدخل السارد بالوصف المباشر للشخصيات كما في المثال أعلاه. ويتضح ذلك في مثال آخر؛ حيث وصف السارد شخصية (جابرييل): "فتح باب العيادة الخشبي المتين شاب وسيم، أنيق، كأنه نجم تلفزيوني"(٢)، هذه الخاصية لا نجدها في المسرح؛ لأنه بحاجة إلى اختصار في الحدث والزمان والمكان، ومع ذلك فالسرد في المسرواية هذه قليل جدا؛ إذا ما قورنت بالروايات التقليدية التي تتخذ من السرد عنصرا أساسيا في عرض الأحداث.

في المقابل منحت الكاتبة القارئ فرصة لاستنتاج أوصاف الشخصيات من خلال الأحداث، كقول (جاريل لناتشا): إذا تبادلنا ما ينقصنا، يمكنك يا صديقتي أن تكوني سببا في البهجة، فقط يجب أن تؤمني بنفسك وبأنك قادرة على المساعدة"(٣)، من خلال هذه العبارة، يمكن للقارئ أن يستنتج أن شخصية (جاريل) شخصية براغماتية نفعية، لا تعبأ بالمشاعر والأحاسيس، بل تعبث بها فقط لتحقيق منافعها الشخصية.

كما منحت الكاتبة شخصياتها فرصة للإفصاح عن أوصافها؛ مثل قول السيدة (أورورا) في حوارها مع (ناتشا): "كنت يافعة جميلة وأصغر بسنوات. في بعض

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٩.
(٢) المرجع السابق، ١٠٠.
(٣) المرجع السابق، ١٥١.

المناسبات كان يبدو مثل أبي وليس زوجي"[١]. إذن جمعت المسرواية بين ثلاث تقنيات في عرضها للشخصيات؛ فمن الرواية استعارت تقنية واحدة، وهي السرد الكاشف عن الشخصيات. وفي المقابل منحت القارئ فرصة لاستنتاج سماتها الشخصية، كما منحت شخصياتها الحرية في التعبير عن ذاتها، في أغلب جوانب النص دون أن يكون السارد هو المتحكم الأول فيها، وهاتان تقنيتان مسرحيتان.

من جهة أخرى، نرى السارد يخترق مشاعر الشخصيات وأفكارها حتى السرية منها، وهذا ما عبر عنه "توماتشفسكي" بالسارد الموضوعي؛ إذ يصوره بقوله: "فنظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال"[٢]؛ كما في الشاهد الآتي: "حولت ناتشا بصرها عن السيدة أورورا إلى ليزا النائمة في دعة تامة، وحسدتها على الراحة التي حظيت بها أخيرا، لقد انتهت جميع آلامها وطويت إلى الأبد"[٣]؛ إذ إن السارد في هذا المقطع كان مجرد ناقل للحدث، وترك للقارئ الحكم فيما حكى أو أول، وهذه تقنية روائية.

هذا وتتمسرح الأحداث في مشاهد عبر حوارات تخفي صراعات خفية بين شخصيات البناية؛ إذ يتأزم الحدث في (روما تيرمني) إلى أن يصل ذروته في مشهد تحتبس عنده الأنفاس، وهو مشهد وقوع الزلزال: "الأحد باكرا حدثت هزة أرضية صرخت آنا ماريا من سريرها:

– ناتشا... ناتشا، أنجديني، تعالي إلى هنا بسرعة!

(٤) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٨٦.

(٥) توماشفسكي، "نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس". ترجمة إبراهيم خطيب، (ط١، الدر البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م)، ١٨٩.

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٧٣.

تركت ناتشا ما في يدها، وأسرعت إليها:

- ماذا هناك؟
- أرجوك أنا خائفة، أوقفي المصباح عن الاهتزاز، شدي الطاولة لتثبت الأشياء عليها، ارفعي الفيل الذي سقط فوق صورة أمي... جمعت ناتشا الأشياء المرصوصة على الطاولة، بعض التحف وشمعدان قديم والعديد من الصور العائلية، وأعادت الفيل إلى سابق عهده بجانبها، ثم قعدت أرضا للبحث عن قطعة الخشب الصغيرة التي تدعم سرير آنا ماريا وتمنعه من الميلان ..."[١].

يتصاعد الحدث في المشهد أعلاه، وتتصاعد معه وتيرة القلق النفسي؛ إذ اعتمدت الكاتبة على أسلوب الحوار والسرد الوصفي؛ حيث يتراجع الحوار ويدخل الوصف حيز السرد، ومع ذلك يبقى الحدث محافظا على تماسكه، من خلال الدور الذي منح لشخصية (ناتشا)، فالمشهد بأكمله هدم المسافة بين الشخصية والحدث، فخدم كل واحد منهما الآخر. وقد أشار (إدوين موير) إلى هذه الثيمة بقوله: "تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة، فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة، ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينقسم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها..."[٢]، ويتضح من ذلك إمكانية تداخل التقنيات لخلق حدث مسروائي، يتبادل فيه الحوار والسرد بمعية الشخصيات؛ وذلك لخلق حدث ممسرح.

يصور حدث آخر مشهدا استرجاعيا تسرد فيه بطلة الرواية ماضي حياتها؛ إذ

(٢) المرجع السابق، ١٣.

(٣) إدوين موير، "بناء الرواية". ترجمة: إبراهيم الصيرفي، (مصر: الدار المصرية للتأليف والأنباء والترجمة)، ٣٧.

كان السرد ممتدا لثلاث صفحات بصيغة ضمير الغائب "أخفت الذكريات التي تداعت أمامها بعد النسيان، وكيف حزمت والدتها حقيبتها في ليلة صاخبة وأصعدتها ظهر شاحنة عسكرية روسية ربما تصل الحدود الرومانية وربما لا..." [(١)] ، هذا المشهد السردي قد يعود سببه إلى المحافظة على تماسك الأحداث؛ إذ إنه ينبئ بتفاصيل مهمة، لن يدركها القارئ لولا وجوده؛ وذلك لأن المسرحية يتعذر فيها تصوير أحداث ماضية، فصورت الكاتبة ذلك الحدث من خلال الاسترجاع والسرد؛ إذن فالحدث هنا روائي وليس مسروائيا.

كما أن تصاعد الحدث عبر الحوار ينبئ عن صراع بين الشخصيات وإن كان هذا الصراع خفيا ولم تصرح به الشخصيات لبعضها، لكنه يكشف عن مدى تأزم العلاقة بينهن؛ إذ أظهرت الصفحات الأولى من الرواية مدى توطد العلاقات بين النسوة المسنات القاطنات في بناية واحدة، خاصة حال حدوث الزلزال؛ إذ أمرت إحداهن –وتدعى "آنا ماريا"– بطلة الرواية "ناتشا" أن تذهب وتتفقد صديقاتها في البناية –المسنات– من خلال حوار طويل؛ حيث تقول:

- لعل من الأفضل أن تذهبي وتتفقدي لوشيا وإيزابيلا، ستكونان خائفتين وتحتاجان المساعدة. اذهبي اذهبي...
- إزبيلا، لوتشيا أين أنتما؟ ...
- ساعديني رجاء ساعديني!

...

- رباه! ماذا دهاك؟
- لا تجزعي، اهتزت الغرفة بينما كنت أرتدي ثيابي فخفت واحتميت

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"،١٠٧.

بالسرير....

ساعدتها ناتشا، وأجلستها على الكرسي، ثم غطتها بملاءة وذهبت تتفقد العجوز الأخرى في الحمام... لكن إيزابيلا كانت مستلقية بتسعين رطلا من الشحم في المغطس لا تدري عن شيء.

كلمتها ناتشا:

هيه هيه إيزابيلا، إيزابيلا، هل أنت بخير؟

...

- وما شأنها بي، أنا أستمتع بحمامي فأنا بخير، أخبريها ألا تزعجني بتطفلها كل حين.
- كلا هي لا تتطفل، حدثت هزة أرضية بالفعل...
- لا تخبري لوشيا بذلك أرجوك، سوف تحسدني، سأقول لها بأنني تبولت على نفسي من الخوف، وإلا لسانها لن يدعني بخير ... أعوذ بالله من لسانها. ولا تخبري آنا ماريا كذلك، فهي طيبة لكنها ثرثارة"[1].

نلحظ أن هذا الحوار كشف عن صراعات خفية بين الشخصيات؛ إذ صور طبيعة تعامل النسوة مع الخادمة من جهة، وموقف كل واحدة تجاه الأخرى من جهة ثانية. فـ"إيزابيلا"، ترى أن "لوتشيا" إنسانة حسودة، بينما "آنا ماريا" ساذجة وثرثارة.

ويكشف حوار آخر عن هذا الصراع بين الشخصيات، ومع أن "لوتشيا" المرأة العجوز مستفيدة من خدمات العاملة "ناتشا"؛ إلا أن تصرفاتها حيالها تكشف عن سوء نواياها تجاهها، والذي عبر عنه الحوار الذي دار بين "آنا ماريا ولوتشيا":

- " — أوواه لوتشيا! ماذا تفعلين هنا؟ يا للعار! عيب ما تفعلينه من عدم

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٤-١٧.

احترام خصوصية الناس...

- –كنت أبحث عن مسكن للصداع.
- – أها مسكن للصداع في سلة ناتشا! توقفي عن الكذب يا لوتشيا، إنني أفهمك جيدا لا تكذبي علي، هيا اخرجي من هنا.
- –يجب أن تطردي العاهرة الصغيرة إن أردت أن ترعاك ماريا الطاهرة... ألم تقولي مرارا بأنها تسرقك، لماذا تحتفظين بها في خدمتك إذن؟"[١].

كان الحوار الذي –عرضت الكاتبة من خلاله الأحداث وصورت بواسطته الصراع بين الشخصيات– في مجمله مشتملا على جمل قصيرة، لتكون أقرب إلى الحوار المسرحي؛ إلا أن الكاتبة اعتمدت طريقة إيراد الحوار دون ذكر اسم الشخصية، الذي عادة ما يكون عليه النص المسرحي؛ إذ زاوجت الكاتبة بين نوعين من الحوار؛ **الأول: الحوار المباشر**[٢]: حيث كشف لنا أدوار الشخصيات وسماتها الشخصية بدقة، مثل الحوار الذي دار بين (ناتشا وآنا ماريا) أثناء قيادة العجوز (آنا ماريا) للسيارة:

- "بوركا ميزيريا![٣] بالكاد استطعت الوصول إلى هنا، كيف سأعيد الالتفات مرة أخرى.
- أعطني عجلة القيادة، وتوقفي عن شتمي وشتم أوكرانيا من ورائي. سأقوم برجوع معاكس بسرعة.
- كلا أنا خائفة.

(٢) المرجع السابق، ٥٠–٥١.

(٣) جيرالد برنس، " قاموس السرديات" ترجمة: السيد إمام، (ط١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م)، ٤٥.

(٤) عبارة تذكر عند الغضب الشديد، والإحباط تجاه الشيء.

- لا تخافي، هذه المنطقة غير مراقبة إلكترونيا، كما لا توجد فيها شرطة.
- وهل لديك تصريح قيادة؟
- كلا عندما كنت في أوكرانيا كنت أقود بدونه، لن يستغرق الأمر أكثر من دقائق، هيا.
- لا لا الأمر جدا خطير، نحن في أوروبا ولسنا في أوكرانيا.
- لن يختلف شيء، أنتم بالنسبة لبقية أوروبا مثل شرق أوروبا بالنسبة لغربها. أنتم أناس مثلنا يا آنا ماريا، توقفي عن اعتبار أنكم من ذهب وأننا من خ ...
- اللعنة عليك وعلى الشيوعية التي أرسلتك لي.
- نعم اللعنة على الشيوعية التي صنعت لي حياة بهذا الشكل، لكن الوقت ليس وقتا للجدل الآن يا آنا ماريا..."[1].

وكما ذكرنا آنفا، فإن الحوار قد ساعد في كشف جوانب نفسية للشخصيات، وفي هذا الشاهد من **الحوار المباشر** نلحظ أن (آنا ماريا) شخصية متناقضة، فمع تهورها في القيادة إلا أنها تخاف القانون. كما كشف عن عنصريتها تجاه أصول (ناتشا) الأوكرانية. بينما صور عقلانية (ناتشا) وحسن تصرفها في موقف قد يودي بحياتهما، كما أنها وضعت حدا للجدال الذي حدث بينها وبين العجوز المتهورة. ومن جهة أخرى أوضح لنا مدى دفاعها ورفضها للعنصرية المقيتة، التي أفرزتها الرأسمالية.

أما **النوع الثاني من الحوار فهو الحوار الداخلي (المونولوج)**[2]: إذ وظفت الكاتبة هذا النوع من الحوار لتجعل الشخصيات تعبر عن مكبوتاتها النفسية، والتي لا

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١١٧.

(٢) برنس، " قاموس السرديات"، ٤٥ و١١٥.

تستطيع التصريح بها، فصور لنا الحوار الداخلي مشاعر (ناتشا) بعد أن خرجت من عيادة الطبيب الذي ادعى أنه معجب بها حيث:

"قالت في نفسها: أنا بحاجة إلى حب يملأ حياتي الفارغة وليس نزوة عابرة.

وردت على نفسها: هل يقول قلبك شيئا آخر؟

- أعتقد نعم.
- ما هو؟
- لا أعرف، ربما تحتاج معرفته وقتا وبيتزا وكلاما.
- سيكون هناك موعد للخروج معا. إذن هو يعتبرك صديقة ويرغب في صداقتك؟ هذا ما يبدو..."(١).

ويستمر الحوار مع ذاتها صفحتين؛ إذ كشفت لنا الأسئلة المتلاحقة عما تفكر به، ورغباتها المكبوتة.

والمتأمل في المسرواية عينة الدراسة يلحظ أن غالبية الأحداث قد عرضت من خلال الحوار بين الشخصيات، ولم يكن للسرد المقتضب دور، سوى توضيح بعض الجزئيات المتعلقة بالحوار، فجاءت الأحداث متتالية ومتسلسلة ومنطقية، تجمعها حبكة، ويحكمها الصراع، إذن هي أحداث مسروائية؛ لأنها أخذت من الرواية تعدد الحدث، ومن المسرحية تسلسله المنطقي ووضوحه والعرض الممسرح من خلال الحوار.

نستنتج من ذلك أن **مساحة عرض الحدث** الروائي أرحب من الحدث المسروائي؛ لأن الحدث الروائي يمكنه التعاون مع عنصر الزمن فيعمد إلى استخدام أكثر من تقنية، مثل: الاسترجاع والاستباق أو استخدم تقنية الزمن الخطي المتسلسل، بينما نجد الحدث المسروائي يعتمد على الحوار الذي جعله يعتمد على الزمن الحاضر

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٠٣-١٠٤.

في ترتيب متسلسل منطقي.

أما بالنسبة للشخصيات فهي أداة مهمة في تصوير الأحداث؛ إذ إنها "أداة وصف أي أداة السرد والعرض" إذ تبنى من خلال "الأفعال التي تقوم بها، أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد"(١)؛ إلا أنني لن أفصل الحديث في جوانبها الفسيولوجية أو النفسية؛ لأن الغرض الذي رمت إليه في الحديث عن الشخصيات هو بيان تفاعلها مع الحدث لاستنتاج فنيات المسرواية. إذ إنها اشتملت على مجموعة من الشخصيات لكنها ليست بالكثيرة، فقد تمثلت بأربع شخصيات محورية، وهي (الخادمة ناتشا) التي عاشت مرارة الهجرة؛ لتنعم بعيش رغيد "ما حاجتي للنجوم، أنا حاجتي للمال فقط، غادرت بلدي من أجله ومن أجله سأعمل تحت أي سماء، لا يهمني شكلها ولا لونها"(٢)، والنسوة الثلاث المسنات (آنا ماريا، ولوتشيا وأورورا). وبعض من الشخصيات الثانوية، وهذا خلاف ما عليه النص الروائي التقليدي والمسرحي الذي عادة ما يزخران بالعديد من الشخصيات.

أما عن اللغة، فهي عصب العملي الأدبي وأداته الكاشفة عن كنهه، والتي بها يبني الأديب عوالمه الخيالية، وينسج أحداثه، ويشكل شخصياته، وبها تدفع الحبكة إلى الأمام، ويخلق التشويق. حيث اعتمدت الكاتبة في سبر الأحداث على لغة فصيحة نقية؛ إلا من بعض الكلمات أو الرموز الإنجليزية أو العبارات المعربة، مثل: "التزمير والسب وسؤال ناتشا إذا ما كانت لافتة p عالقة بالزجاج الخلفي"(٣)، وفي موضع

(٢) محمد بوعزة، "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم". (ط١، الرباط: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م)، ٤٠.

(٣) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٢٦.

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١١٦.

آخر "صوت رجل فتح لها الباب الرئيس، وأشار لها لجهة A1" [١]، وكذلك وفي موضع آخر "بوركا ميزيريا! بالكاد استطاعت الوصول إلى هنا، كيف سأعيد الالتفات مرة أخرى"[٢]؛ وغيرها من المواضع[٣]؛ وذلك لأنها تحمل قصة لنسوة من إيطاليا، كما أن بطلتها (ناتشا) أوكرانية. لكن اللغة الفصيحة النقية هي الغالبة في تشكيل لغة هذه الشخصيات. وفي الوقت ذاته فهي لغة رشيقة خالية من الغموض.

المحور الثاني: الزمان والمكان وتدخلات السارد فيهما

للزمان أهمية بالغة في الحكي، حيث يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات. وقد زاوجت المسرواية عينة الدراسة بين النمط الذي تنتهجه الرواية التقليدية والمسرحية في تقديم الزمان؛ إذ إن الزمان في الرواية التقليدية كما يصوره "جيرار جنيت" ينقسم إلى قسمين "زمن الشيء وزمن الحكاية"[٤]. ويرى (توماشفسكي) أن للزمن مستويين: المتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ فالمتن الحكائي هو: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[٥]، بينما المبنى الحكائي، وإن كان يتألف من الأحداث نفسها؛ إلا أنه: "يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[٦]؛ أي أن المتن الحكائي هو الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه الأحداث، أما زمن الحكي، فهو زمن رواية الأحداث من قبل السارد، والذي تظهر

(٢) المرجع السابق، ١٠٠.

(٣) المرجع السابق، ١١٦.

(٤) المرجع السابق، ينظر ٩٢ ٩٣ و١٠٢.

(٥) جيرار جنيت، "خطاب الحكاية: بحث في المنهج". ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، (ط٢، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م)، ٤٥.

(٦) تود وروف تزيفيتان، "نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس"، ٧٠.

(٧) المرجع السابق، ٧٠.

فيه براعته في العرض، وهو ذاته الذي عبر عنه "جينت" بزمن الشيء وزمن الحكاية.

إلا أن الزمن في المسرحية مختلف؛ إذ إن المسرحية قادرة على "أن تعطي المشاهد إحساسا بأنه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه"(١)، بينما المسرواية وإن حاولت أن تمنح القارئ هذا الشعور، إلا أن السارد يأتي ليقطع الرؤية المشهدية التي رسمها القارئ في ذهنه من خلال الاسترجاع.

ومع ذلك فقد اعتمدت المسرواية عينة الدراسة على الزمن الخطي الحالي الذي تتابع فيه الأحداث بشكل منطقي من خلال الحوار وبصيغة المضارعة؛ إذ استعارت ذلك من تقنيات المسرح، لكن قد نجد فيها استرجاعا(٢) في تدخلات السارد، على سبيل المثال لا الحصر "الحياة محرقة حقيقية. تلجأ فيها الأمهات بدافع حماية أبنائهن إلى حلول قاسية؛ فوالدتها سقتها أدوية شقيقتها لحمايتها، والسيدة أورورا تسببت في عقم ابنتها وحرمانها الأمومة لحمايتها من النسل الأسود، وأم كاميليا رفضت ميولها وألقت بها إلى الشارع وحرمتها من الميراث"(٣). كما قل فيها الاستباق(٤) إلا في مواضع الحوار مع الذات مثل حديث (ناتشا) مع ذاتها آنف الذكر (**الحوار الداخلي المونولوج**)، أو استشراف للمستقبل مثل "سيترك رحيل ليزا قلب السيدة أورورا مفطورا بأحزان الفقد، وسيترك كاميليا تتعثر في حياة متعثرة في كل نحو"(٥)؛ فالاسترجاع بصيغة الماضي أو الاستباق، هي

(٨) سمير سرحان، "دراسات في الأدب المسرحي". (مكتبة غريب)، ٢٥.

(١) حميد لحميداني، "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". (ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩١م)، ٧٣.

(٢) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٧٦.

(٣) لحميداني، "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ٧٣.

(٤) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٦٦.

تقنيات سردية تخضع لها الرواية التقليدية وليست المسرحية.

إذن نلحظ أن السارد، هو سارد عليم بماضي الشخصيات حينا، وسارد مشارك في الأحداث أحيانا أخرى، على سبيل المثال: "حرصت آنا ماريا على تفقد الجورب المربوط في مقبض خزانتها؛ حتى لا تكون قد نسيت شيئا، أو لعلها تستحضر شيئا ناقصا فتضيفه"(١)، وغيرها من الأمثلة.

أما بالنسبة للأمكنة، فقد يمثل المكان مكونا أساسيا في بنية السرد، إذ لا يمكن تصور حكاية دونه، فكل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان يؤطره. أما في هذه المسرواية فقد كانت غالبية الأحداث في مكان واحد وهو البناية التي تسكنها المسنات الثلاث مع الخادمة (ناتشا)، أو أجزاء منها مثل (المصعد، دورة المياه، غرفة النوم..)، وإن كان هناك بعض الأحداث اليسيرة التي تقع خارج البناية، مثل: الشارع أو العيادة أو المستشفى؛ وهذه الميزة مستعارة من المسرحية كذا؛ إذ يغلب عليها عدم الإسراف في استخدام الأمكنة، الذي سيترتب عليه تغيير (الديكور) وخلافه. بيد أن الأماكن حال ذكرها لا تغطى بالوصف الدقيق كما في الرواية التقليدية، وهذا فيه استعارة للتقنيات المسرحية؛ إذ إن النص المسرحي لا يسهب في وصف المكان؛ لأنه سيكون مشاهدا من قبل الجمهور، ومن جهة أخرى فإن النص المسرحي يقوم على الاقتضاب دون الإسهاب، وهذا ما عكسته صفحات المسرواية، فلم تتجاوز (١٨١ صفحة). ولمن يفتش مليا في المسرواية عينة الدراسة، يمكن أن يقع على بعض الأسطر اليسيرة في وصف شقة الطبيب (جابرييل)، في تدخل للسارد حال وصفه للمكان: "وجدت نفسها في شقة جميلة فسيحة في سكن تاريخي يعود لعائلة فنية، جدران بيضاء مفتوحة، الحظوة فيها للخشب القديم والبساطة الأنيقة... ثمة ستيريو

(٥) المرجع السابق، ٥٦.

للموسيقى وبار صغير، لوحات زيتية أصيلة كبيرة ..."[١]. إذ نلحظ أن المسرواية لا تستطيع التخلي عن الوصف؛ لأنها نص لم يعد للمشاهدة المحضة، بل هي نص روائي طوع للتحويل إلى نص مسرحي.

أما عن السارد في توضيح الجوانب الزمانية والمكانية فـ"إننا لن نعرف اسم السارد مطلقا، ذلك أنه لم يستخدم ضمير المتكلم بمعنى أنه لم يشر إلى نفسه، ولن يتحدث مباشرة إلى الذي يخاطبه، ولكن على الرغم من هذا نعرف جيدا أن هذا السارد قد بدأ بإيضاح جلي للظروف الزمكانية التي حدثت فيها وقائع القصة"[٢]. إذ نلحظ أن تدخلاته في النص هي على خلاف العادة في الرواية التقليدية؛ حيث إنها في الرواية التقليدية "تبرز صوت السارد، وفي بعض الروايات يكون الصوت جليا أكثر من غيرها"[٣]. أما في المسرواية فقد كانت تدخلاته يسيرة ومقتضبة. على سبيل المثال لا الحصر يتدخل السارد العليم بقوله: "من لديه القدرة على إقناع السيدة أورورا بأن ابنتها ماتت ميتة طبيعية في فراشها، ولم تقتلها كاميليا كما يتراءى لها؟ لكن الأمهات ممتلئات بالحب الأعمى ولن يصدقن غير قلوبهن"[٤]؛ فنجده هنا يبين وجهة نظره حول حدث وقع في الزمن الماضي، حال وفاة ابنة السيدة أورورا، فهو عاد بالزمن للوراء وكشف للقارئ حقيقة الحدث. فكان الغرض من تدخلاته في النص هو لتهيئة الموقف الحواري بين الشخصيات.

بالإضافة إلى ذلك فإن تدخلاته في رسم بعض أبعاد المكان –كما في وصفه

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٤٨.

(٢) يان مانفريد، "علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد". ترجمة أماني أبو رحمة، (ط١، دمشق: دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، ٢٠١١م)، ١٤.

(٣) المرجع السابق، ١٣.

(٤) بن شتوان، "روما تيرمني"، ٧٨.

لشقة جابرييل الآنف الذكر- وإن كانت يسيرة في المسرواية بخلاف ما عليه الرواية التقليدية؛ إلا أنها ساعدت على إبراز بعض **عناصر السينوغرافيا**، ويعنى بها: "فن تشكيل الفضاء، العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات... وهي نشاط إبداعي يفترض معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والحجوم)، وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت)... إلى جانب تصميم مجال العرض بشكل عام انطلاقا من الرؤية الدرامية... إلى تصميم الديكور"(١).

إذن العناصر السينوغرافية تعنى بالألوان والصور والصوت والإضاءة؛ إذ يعد التشكيل أحد عناصر السينوغرافيا الحديثة، وتمثل الإضاءة أحد عناصره(٢). وميزة هذه العناصر، أنها قد تنطق بأشياء تعجز اللغة الملفوظة عن التعبير عنها، وهذه العناصر عادة ما توظف في المسرح لتكمل الجو العام للعرض. ومع أن الوصف كان مقتضبا في هذه المسرواية؛ إلا أنه يمكن التقاط بعض عناصر السينوغرافيا مثل العناصر الصوتية: "تقول آنا ماريا مخاطبة ناتشا: "لوتشيا -باركها الرب- اتصلت بي وطلبت مني فتح الراديو فورا... نتيجة لذلك غابت الموسيقى عن الشقة، ولم يسمع فيها سوى صوت راديو إيطاليا يهرف عن أي شيء"(٣)، "وقع الموسيقى الجميلة"(٤) .

إن صوت المذياع وما يبثه من أخبار وبرامج إذاعية، أو موسيقية يمكن أن تستخدم كمثيرات صوتية تتفق وآليات المسرح. كما أعطت الكاتبة بعدا بصريا

(٥) إلياس وحسن، "المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، ٢٦٥.

(٦) عبد الله حسن الغيث، "السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية". مجلة العلوم الإنسانية ١٣، (٢٠١٢م): ١٠٣.

(١) بن شتوان، "روما تيرمني"، ١٢و١٣.

(٢) المرجع السابق، ١٤٩.

لشوارع روما من خلال قولها: "كانت أشجار البلوط والصنوبر المصطفة على الطرقات جزءا لا يمكن تخطيه من بريوللي كما البارات الفاخرة وجلسات المقاهي المفتوحة"(١). بينما لم تغفل عنصر الإضاءة، لكنها أرعت اهتماما للإضاءة الطبيعية؛ لما توحيه من الراحة للقارئ، وهو يتابع تفاصيل الأحداث من جهة، كما تبرز جمالية أجواء روما العليلة من جهة أخرى. إذ ورد ذلك في أكثر من موضع مثل:

"السيدة أورورا جالسة في الصالة ووجهها ناحية الشرفة من حيث يتسرب شعاع الشمس الطفيف كل صباح"(٢) ، وتقول في موضع آخر على لسان (ناتشا): "إنه يوم مشرق، من الأنسب لك الخروج ورؤية ضوء النهار"(٣)، وترد عليها السيدة (أورورا): "سأجلس مكاني وأفكر في شمس الأمس"(٤). وتصف الإضاءة في شقة (جارييل) بقولها: "اعتماد كبير على الضوء الطبيعي؛ حيث الأبواب الزجاجية الكبيرة لها أن تجلبه من الشرفات الملأى بالنباتات المخضرة على مدار اليوم في دورة مكتملة للضوء والهواء"(٥).

أيضا يعد (الديكور) أحد عناصر السينوغرافيا؛ حيث أمعنت الكاتبة في وصف ديكور شقة جابرييل في خمسة أسطر "وجدت نفسها في شقة جميلة .... (٦). أما الموضع الآخر، فهو عندما ذهبت (ناتشا) لتتفقد إيزابيلا ولوشيا عقب الزلزال، برزت وقفة وصفية يسيرة لمحتويات الغرفة "وبينما تتفقد الغرفة المكتظة بالأثاث والثياب

(٣) المرجع السابق، ٩٩.
(٤) المرجع السابق، ٨١.
(٥) المرجع السابق، ٢٠.
(٦) المرجع السابق، ٢٠.
(٧) المرجع السابق، ١٤٨.
(٨) المرجع السابق، ١٤٨.

والتحف... اكتشفت وجود أشرطة فيديو من أعوام الثمانينيات، وأسطوانات موسيقية قديمة جدا"(١).

هذه العناصر السينوغرافية المستنتجة لم تنصص عليها الكاتبة بقوسي تنصيص، كما تستخدم عادة في المسرحية التي تستعير سمات الرواية مثل مسرحية (بنك القلق) على سبيل المثال، لكن يمكن أن يستفيد منها من يعمد إلى مسرحة هذه المسرواية بنص آخر قابل للعرض. إذن عناصر السينوغرافيا هي عناصر تكميلية تستخدم في العرض المسرحي لتعطي صورة تعبيرية تعجز الكلمات عن النطق بها، أو بعبارة أخرى: يؤتى بها ليترك للقارئ تنبؤ مغازيها فيكمل الصورة التي يشاهدها في ذهنه.

(٩) المرجع السابق، ١٥.

الخاتمة

تبين لنا بعد مطالعة الدراسات النقدية القليلة حول هذا الموضوع أن هناك من يخلط بين المسرواية ومسرحة الرواية؛ إذ إن الأولى تعني نصا روائيا أو مسرحيا تداخلت فيه تقنيات الفنين معا، أي أن النص الروائي اشتمل على تقنيات فنية خاصة بالمسرح والعكس، في تداخل أجناسي فني. أما المسرحة فتعني تحويل نص روائي أو شعري إلى نص قابل للتمثيل على خشبة المسرح. فالمسرواية لا تعمد إلى تحويل النص، بل تبنى على قصدية تحريرها بشكل هجين بين الرواية والمسرحية. إذ لا بد للرواية التي تعد للمسرح أن تتوافر فيها تقنيات تهيئها للإنجاز المشهدي، ثم يأتي كاتب آخر، ويعتمل تحويل نصها لنص آخر قابل للتمثيل على خشبة المسرح.

كما توصلت الدراسة إلى أن المسرواية تعتمد تقليص الحدث من خلال الحوار، وهذه تقنية مستعارة من المسرح؛ حيث إن المسرح لا يحتمل سرد الأحداث الطويلة؛ لأنه قد يؤدي إلى غموض الحدث، فيأتي هنا دور المتلقي في تفسير وتأويل ما يشاهده بغية فك شفراته لإعادة إنتاجه من جديد. زد على ذلك يمكن أن تعمد المسرواية على عنصر الحوار في تصوير الأحداث، فيتوقف الحدث الممسرح لتدخل في العرض الروائي من خلال السارد، وهذه الخاصية لا نجدها في المسرح؛ لأنه بحاجة إلى اختصار في الحدث والزمان والمكان، ومع ذلك فالسرد في المسرواية هذه قليل جدا؛ إذا ما قورنت بالروايات التقليدية التي تتخذ من السرد عنصرا أساسيا في عرض الأحداث.

وفي المقابل قد تجمع المسرواية بين تقنيات ثلاثة في عرضها للشخصيات، فتستعير من الرواية السرد الكاشف عن الشخصيات. بينما تمنح للقارئ فرصة لاستنتاج سماتها الشخصية، كما تمنح شخصياتها الحرية في التعبير عن ذاتها، في أغلب جوانب النص دون أن يكون السارد هو المتحكم الأول فيها، وهاتان تقنيتان مسرحيتان. فالسارد فيها عليم بماضي الشخصيات حينا، ومشارك في

الأحداث أحيانا أخرى.

وفي ظل تلك المؤشرات نستنتج أن مساحة عرض الحدث الروائي أرحب من الحدث المسروائي؛ لأن الحدث الروائي يمكنه التعاون مع عنصر الزمن فيعمد إلى استخدام أكثر من تقنية مثل: الاسترجاع والاستباق أو استخدم تقنية الزمن الخطي المتسلسل، بينما نجد الحدث المسروائي يعتمد على الحوار الذي يجعله يعتمد على الزمن الحاضر في ترتيب متسلسل منطقي. كما لا حظنا أن المسرواية لم تستطع التخلي عن الوصف؛ إذ إنها نص لم يعد للمشاهدة المحضة، بل هي نص روائي طوع للتحويل إلى نص مسرحي. بالإضافة إلى ذلك نجد تدخلات السارد –في رسم بعض أبعاد المكان– يسيرة في المسرواية خلاف ما عليه الرواية التقليدية، إلا أنها ساعدت على إبراز بعض عناصر السينوغرافيا؛ إذ إنها عناصر تكميلية تستخدم في العرض المسرحي لتعطي صورة تعبيرية تعجز الكلمات عن النطق بها، أو بعبارة أخرى، يؤتى بها ليترك للقارئ التنبؤ بمغازيها فيكمل الصورة التي يشاهدها في ذهنه. ومع ذلك فهذه العناصر التي استخلصت، لم تنصص عليها الكاتبة بقوسي تنصيص، كما تستخدم عادة في المسرحية التي تستعير سمات الرواية، لكن يمكن أن يستفيد منها من يعمد إلى مسرحة هذه المسرواية بنص آخر قابل للعرض.

هذا وأوصي الباحثين بقراءة الأعمال المسروائية؛ لاستنتاج مزيد من آلياتها الفنية، التي لم تتوفر في هذه المسروائية؛ لإثراء المكتبة العربية في هذا المجال الأدبي الإبداعي. كما أدعو للاهتمام بالدراسات البينية التي تجمع الأدب بسائر الفنون الإبداعية الأخرى؛ وذلك استجابة لمتطلبات العصر من جهة، وخلق مساحة إبداعية واسعة تتجاوز أطر كل منها من جهة أخرى؛ لأن في هذا التداخل قيمة مضافة لكل منهما، كما أنه يخلق أعمالا إبداعية مبتكرة.

المصادر والمراجع

إلياس ماري، وقصاب حنان. "المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض". (ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م).

الأنصاري، حسين. "الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض". مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة ٣، (٢٠٠٧م)، ١-١٢.

باتريس، بافي. "معجم المسرح". ترجمة. ميشيل. ف. خطار، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية– المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥م).

برنس، جيرالد. "قاموس السرديات" ترجمة: السيد إمام، (ط١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م).

تزيفيتان، تود وروف. "نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس". ترجمة إبراهيم خطيب، (ط١، الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢م).

التلاوي، محمد نجيب. "مسرحة النص الروائي المسرواية نموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ٢٧، (١٩٩٧م): ٥٣١-٥٧٧.

جنيت، جيرار. "خطاب الحكاية: بحث في المنهج". ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، (ط٢، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م).

حمزة، محمود محمد. "المسرواية عند توفيق الحكيم والسيد حافظ دراسة في نقاء الفنون وتداخل الأجناس الأدبية". مجلة اللغة العربية ٣٤، (٢٠٢١م): ٥٧٨- ٦١١.

حنتوش، محمد عباس. "دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر". مجلة العلوم الإنسانية ١٥، (٢٠١٣م): ٢٦٣-٢٥٧.

الخشاب، وليد. "عندما تلجأ الرواية للمسرحية عن: المسرواية ". الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٢، (١٩٩٣م): ٦٠-٦٤.

سرحان، سمير. "دراسات في الأدب المسرحي". (مكتبة غريب).

السميري، طامي. "نجوى بن شتوان. بائعة خضار أوكرانية ألهمتني بطلة روما تيرمني". صحيفة الرياض، (٢٠٢١م).

استرجعت بتاريخ ١٢ /٢/٢٠٢٤ من موقع
https://www.alriyadh.com/1909226 .

بن شتوان، نجوى."روما تيرمني". (ط١ القصباء: روايات، القصباء، ٢٠٠١م).

صليحة، نهاد. "المسرح بين النص والعرض". (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م).

العريس، إبراهيم. "من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته". (دمشق: وزارة الثقافة ناشرون، ٢٠١٠م).

بوعزة، محمد. "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم". (ط١، الرباط: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م).

عودة، صبيحة. "غسان كنفاني: جماليات المكان في خطاب الروائي". (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م).

الغيث، عبد الله حسن. "السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية". مجلة العلوم الإنسانية ١٣، (٢٠١٢م): ١٠١-١١٠.

القاضي، محمد والخبو محمد، وآخرون. (٢٠١٠)، "معجم السرديات". (ط١، لبنان: دار الفارابي،٢٠١٠م).

لحميداني، حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر
والتوزيع، ١٩٩١م).

مانفريد، يان. "علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد". ترجمة أماني أبو رحمة، (ط١، دمشق: دار نينوى للدراسات

والتوزيع والنشر، ٢٠١١م).
ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري. "لسان العرب". (ط٣، بيروت: دار صادر،١٩٩٤م).
مندور، محمد. "المسرح النثري". (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي).
موير، إدوين. "بناء الرواية". ترجمة: إبراهيم الصيرفي، (مصر: الدار المصرية للتأليف والأنباء والترجمة).
وهبة مجدي، والمهندس كامل. "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب". (ط٢بيروت: مكتبة لبنان،١٩٨٤م).

Bibliography

Bu‘azzah, Muḥammad. “Narrative Text Analysis: Techniques and Concepts” (in Arabic). (1st ed., Rabat: Arab Scientific Publishers, 2010).

al-Ansari, Husayn. "Semantic enrichment in theatrical discourse between the written corpus and the performance space" (in Arabic). *Arab Open Academy Journal 3*, (2007), 1-12.

al-‘Aris, Ibrahim. “From the Novel to the Screen: A History of Literature Under the Dominance and Sponsorship of the Seventh Art” (in Arabic). (Damascus: Ministry of Culture Publishers, 2010).

Prince, Gerald. "Qamus al-Sarrdiyat" Translated by: al-Sayyid Imam, (1st ed., Cairo: Merritt for Publishing and Information, 2003).

Patrice, Pavis. "Mu‘jam al-Masrah". Translated by: Mishel. F. Khattar, (Beirut: Markaz Dirasat al-Wahdah al‘rbyt-al-Munazzamah al-‘Arabiyah lil-Tarjamah, 2015m).

al-Ghaith, ‘Abdullah Hasan, “Scenography as a Concept and a Theatrical Language” (in Arabic). Journal of Humanities 13, (2012): 101-110.

Hamzah, Mahmud Muhammad. "The Narrative in Tawfiq al-Hakim and Sayyid Hafez: A Study of the Purity of Arts and the Intermingling of Literary Genres" (in Arabic). Arabic Language journal, 34, (2021): 578-611.

Hantoush, Muhammad ‘Abbas. "The Role of the Recipient in Contemporary Iraqi Theatrical Performance" (in Arabic). Journal of Humanities 15, (2013): 257-263.

Ilyas Mari and Hasan, Qaṣṣāb. "Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts" (in Arabic). (1st ed., Beirut: Library of Lebanon Publishers, 1997).

Genette, Gérard. "The Discourse of the Narrative: A Study of Methodology". Translated by Muhammad Mu'tasim, Abdul Jalil Al-Azdi, Omar Hali, (2nd ed., General Authority for Amiri Printing Presses, 1997).

Al-Khashab, Walid. “When the Novel Resorts to the Play: The Play of the Novel” (in Arabic). The Egyptian General Book Authority, 12, (1993): 60-64.

Lahmidani, Hamid. “The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism” (in Arabic). (1st ed., Beirut:

Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, 1991).

Mandur, Muhammad. “Prose Theatre” (in Arabic). (UK: Hindawi Foundation).

Manfred, Jan. "Narrative Science - An Introduction to Narrative Theory". Translated by: Amani Abu Rahma, (1st ed., Damascus: Nineveh House for Studies, Distribution and Publishing, 2011).

Muir, Edwin. "Bina’ al-Riwāyah". Translated by: Ibrahim al-Sairafi, (Egypt: al-Dār al-Misriyah).

Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad ibn Mukarram. "Lisan al-‘Arab". (3rd ed., Beirut: Dār Sadir, 1994).

ʿAwdah, Sabihah. "Ghassan Kanafani: The Aesthetics of Place in the Novelist’s Discourse" (in Arabic). (Amman: Majdalawi Publishing and Distribution House, 2006).

al-Qāḍi Muhammad and- al-Khabw, Muhammad, et al. (2010), "Mu‘jam al-Sarrdiyāt" (in Arabic). (1st ed., Lebanon: Dār al-Farabi, 2010).

al-Samiri, Tami"Najwa Bin Shatwan. A Ukraine Vegetable Seller inspired me, The Heroin of Rome Termini." Riyadh Nosbar, (2021). Retrieved from 12/2 / 2024 from the site https://www.alriyadh.com/1909226

Ibn Shatwan, Najwá. "Ruma Tirmani". (1st ed., al-Qasba: Riwayat, al-Qasba’, 2001).

Sarhan, Samir. "Studies in Dramatic Literature" (in Arabic). (Maktabat Gharib).

Sulayhah, Nahad. “Theatre between Text and Performance” (in Arabic). (Egypt: Egyptian General Book Authority, Family Library, 1999).

al-Tillawi, Muhammad Najib. “The Dramatization of the Novelistic Text: The Narrative as a case study” (in Arabic). Journal of Arts and Humanities 27, (1997): 531-577.

Tzvetan, Todorov. "The Theory of Formal Methodology - Texts of Russian Formalists". Translated by: Ibrahim Khatib, (1st ed., Casablanca: Moroccan Company for United Publishers, 1982).

Wahbah, Majdi and al-Muhandis, Kamil. "Mu‘jam al-Mustalahāt al-‘Arabiyah fi al-Lugha wa-al-Adab". (2nd edt., Beirut: Lebanon Bookstore, 1984).

١٣٨
1961

The Islamic University Journal of Arabic Language and Literature

part 1

Oct - Dec
2024

Issue
14