مجلة الآداب والعلوم الإنسانية
المجلة العلمية لكلية الآداب - جامعة المنيا
المجلد السابع والعشرون أكتوبر ١٩٩٧

(مسرحة النص الروائى)
المسرواية [*] نموذجاً

د. محمد نجيب التلاوى
أستاذ مساعد بآداب المنيا

جاءت أسطورة الإله (بروتيه) فى الكتاب الأخير من جورجيات (فرجيل) تصف راعى قطعان البحر غير البشرية ، إنه عراف ثرثار كثير الهرب وهو حارس للأشكال الممسوخة ، يعرف بحكمته أسرار المصائر لدى البشر والآلهة ، إلا أنه لا يبوح بها إلا مرغماً ، فهو سريع الإفلات كالماء الذى يشكل عنصره ، وخداع كالشعلة ، ولسؤال هذا الإله والاستماع إلى كلامه لابد من اللجوء إلى الحيلة ، والوقوع فوقه على نحو مفاجئ ، وتقييده .. ولكنه لا يتكلم .. وعندما يقيد بالأغلال يتحول بغضب إلى حريق وحيوان وتنين وينبوع ! وذلك قبل أن يذعن إلى حاجة الكائن الإنسانى الذى يلقى عليه السؤال .

إن الإله (بروتيه) هنا يذكرنى بالنص الروائى المحير فى نشأته .. المحير فى تطوره ، لأن النص الروائى لم يثبت على شكل أحادى ن فحمل منذ مولده صفة التجدد Novel ، فرفض الأغلال والقيود التى قيدت الشعر والمسرح قبله ، والرواية لم تكتف بالتحولات الشكلية المتجددة وإنما حملت مهمة التعبير عن الإنسان وقضاياه الاجتماعية والنفسية والسلوكية والسياسية والدينية فى شكل تحليل نفسى ووصف تصويرى وملحمة فلسفية وميتافيزيقية حتى أصبحت الرواية الحداثية - كما يقول أحد النقاد " .. بلا موضوع ولابنيان ولاتأليف " [١]

" لقد أسلمنا أرفع مطامحنا وقلقنا وشهوتنا فى البحث والاكتشاف إلى أدنى الأنواع الأدبية ، وإلى أقلها بدائية : السرد الذى يسمح باستمرار بولادة

(١) تاريخ الرواية الحديثة / ر.م . ألبيرس / ترجمة جورج سالم / ٤٥٩.

كائن هجين هو تركيب من ثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسـل .. إنـه الإله بروتيه " (١).

والرواية الحديثة أصبحت تبت وجهة نظر الإنسان وتنازلت عـن وجهة نظر الراوى الخالق العارف بكل شيء .. أما الراوى فى الروايـة الحديثة فقد تعدد وحمل بتعدده وجهات نظر مختلفة كما نجد فى (روايـة الأصوات) . أو هو الراوى الذى لايقيم فيما تاما لما يرويه من رماديـة الوجود الإنسانى . أما المتلقى فأصبح هو الاخر من الباحثين عن الحقيقـة كبحثه عن الحياة وأصبح جزءا من العملية الإبداعية فى ضوء ما يـردده النقد الحديث (موت المؤلف) وعليه أن يقدر أن النص الروائى لايمتـاح مادته من مصدر شعورى واحد ومن ثم ينتفى التسلسل الزمنى المنطقـى الذى كان يساعد على الإدراك والفهم للحدوتة فى الرواية التقليدية .

" لقد صدم الإبداع المخالف للسنن الروائية النـاس أول الأمـر ، واستمال الجمهور بعد ذلك ، ثم قبلـه آخر الأمر جمهور القراء المثقفيـن ،فـ (بروست) لم يعد يصدم أحدا ، ويجد (جويس) قراء مشغوفين به " (٢).

وفى أدبنا العربى يتعايش الاتجاهان فى النص الروائى فنجد قراء للرواية التقليدية ونجد آخرين للرواية الحداثية لأن الاتجاهين يتعايشان فى إنسان القرن العشرين مع الفن الروائى الأقـرب تعبـيراً عـن الإنسـان ومجتمع الإنسان فى كل مكان فى العالم .

إن الرواية فن ملغز لأنه الأكثر اتصالا بالواقع والحقيقة ، ومن ثم فهو فن جماهيرى بينما نجد الروائى كفنان مبدع ينزع نحو مغريات الفـن المطلق فيجدد فى اليات السرد الروائى ومن ثم الشكول الروائية ، وهنـا تبرز اشكالية المبدع لا إشكالية النص ذلك أن المبدع يقع مع رغبة التجديد بين مغريات الفن المطلق وإمكانات التجديد الروائى وبين رغبـة عامـة القراء من محدودى الأفق .

ولقد حاول المنظرون جر الرواية نحو سرير (بروكست) لوضع تعريف محدد لها يقلم أظافرها .. ولكنهم اكتشفوا أن أفضل تعريف للنص

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة / ٤٥٧.
(٢) السابق / ١٤٧.

الروائى هو التعريف الذى لا يقبل التعريف .. فهو فن متجدد منفتح على الإنسان والحياة والفنون .

وفى النص الروائى تصب الفنون جميعها من مسرح وشعر وموسيقا وقصة قصيرة وتصوير ونحت ... ، واستعان الروائيون بمعطيات هذه الفنون ، فرواية الأصوات رسالة سيمفونية البناء ، وقالوا إن الرواية قد أنشأها السرد ومسرحها الحوار ، وأن الرواية ارتبطت فى نشأتها بالمسرحية فسعت إلى الحدوتة والتجانس .. حتى أنها وقعت فيما وقعت فيه المسرحيات الكلاسية .. وقالوا " إن (جورج دوهاميل) كان موسيقيا فى تأليفه الروائى وأن روايته (آل باسكيه) هى سوناته " (١).

وقال (باختين) :" إن الرواية تسمح بأن تدخل فى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص / أشعار / قصائد / مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (السلوكيات / نصوص بلاغية / دينية / علمية ..) وإن أى جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية النص الروائى ..." (٢).

والفن الروائى غنى بلوحاته اللفظية الواصفة ، ولكنها لوحات مفعمة بالحركة فى المدى التخيلى للقارئ ومزودة برحيق ودفء الأحاسيس والمشاعر مما يجعلها تنبض بالحياة ولها قدرة تأثيرية فائقة .

وإذا كانت النظرية النقدية الحديثة قد تحولت إلى الشعر لأنه الأكثر غنائية والأقل التصاقا بالواقع الاجتماعى فإننا وجدنا غنائية الرواية وغنائية القصة القصيرة " وكان من الطبيعى أن تتداخل كل الأنواع مع الشعر .. وكان من الطبيعى أن نجد فى النظرية النقدية المعاصرة " بلاغة " القص و" أسلوبية " الرواية والخطاب الروائى إلى آخر الاصطلاحات التى تركز على الأدب باعتباره " شعرا " أو باعتباره ظاهرة لغوية قبل كل شىء " (٣).

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة / ر.م . البيريس / ١٢٠.
(٢) الخطاب الروائى / باختين / ٨٨.
(٣) تداخل الأنواع فى القصة القصيرة / د. خيرى دومة / ٦٧.

لكن النظرة إلى النصوص الأدبية باعتبارها ظاهرة لغوية لم تذب بعد الفروق النوعية بين الأجناس الأدبية وإن سمحت بقدر من التقارب الشديد كما نجد في لغة القصة القصيرة ولغة الشعر الغنائي " (*)

وفي الوقت الذي تستعين فيه الرواية بالفنون الاخرى كالشعر والمسرح والموسيقا فإنها أيضا تتداخل بشكل مباشر مع القصة القصيرة وهما من أسرة سردية واحدة ، وعندما نجد (النوفيلا Novelette) ونجد المتواليات القصصية Short Story cycle تشعر بحجم التداخل والتقارب الشديد بين القصة القصيرة والرواية ولاسيما في (المتواليات القصصية).

وإذا كانت الرواية قد أفادت من الفنون وشكلت بتوظيفها لها جزءا مهما من تكوينها وشكلها فمعنى هذا أنه أصبح على نقاد الرواية مهمة جديدة مزدوجة تتمثل في :

أولا : البحث عن حجم وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي . وهذا ما آليت عليه وسأبدأ – إن شاء الله – سلسلة من الدراسات عن حجم تداخل وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي لإبراز حجم الإفادة وتعد هذه الدراسة (مسرحة النص الروائي) بداية لهذه السلسلة من الدراسات .

أخرا : لابد أن يضيف الناقد إلى نقداته التطبيقية المتصلة بالنصوص الروائية درس فاعلية وتأثير تداخل الأنواع والفنون في النص الروائي للكشف عن مدى قدرة الروائي على استثمار الفنون الأخرى ومدى تطويعها لإثراء تجربته ونصه الروائي وذلك لتجاوز معطيات الألعاب الشكلية المفرغة الدلالة والفاعلية .

(*) من الطبيعي أن تفيد الفنون من بعضها البعض ولاسيما إن كان المصدر واحدا يتمثل في المحاكاة ، ولكن الإفادة ليست في الموضوع ، لأن الموضوعات شائعة وإنما البحث والتقصي هنا في الإفادة من شكول الفنون التعبيرية عامة والفنون القولية بشكل خاص ولاسيما أن القصيدة تحول الرؤية إلى فعل والرواية تحول الفعل إلى رؤية والمسرحية تعيد بناء الفعل لتقديمه بشكل حيوي ومن هنا يصبح للإفادة من الفنون مذاقها الخاص ولاسيما وإن نجح الفن الروائي في تبني ما أفاد منه لصالح فنية البناء واتساقه مع التعبيرية الموضوعية .

تعلق الفن الروائى بالفن المسرحى فى بداياته ، ويؤكد المؤرخون ذلك وهم يتقصون الهجين القصدى للنوع الروائى الحادث ، وعندما بدأ المنظرون البحث عن تميز للنوع الجديد كان من الطبيعى أن يلجأ المنظرون إلى أقصر الطرق الساعية لإعلان تميز النوع الروائى الحادث وذلك بعقد مقارنات بينه وبين الأنواع الأقدم فكانت المقارنات مع المسرحية ومع الملحمة .

ولما كانت المسرحية تعتمد على الحوار والرواية تعتمد على السرد فقد أعلنت الوسيلة عنه الفارق بين النوعين بشكل نظرى .. لكن المبدعين أقدموا على النص الروائى ولما يتخلصوا بعد من ظلال البناء المسرحى ... أما نقد الرواية فقد نشأ متعلقا بالنقد المسرحى لسنوات طوال .. حتى بدأ مؤخرا فى رحلة التميز بالبحث فى آليات البناء الروائى والسرد الروائى والخطاب الروائى ...

أما مشابهة الرواية بالملحمة فكانت اقوى من مشابهة الرواية بالمسرحية لأن السرد والحوار قد خلقا شكولا متمايزة .. أما الملحمة والرواية فاختلفا جوهريا فى لغيتهما النثرية والشعرية ، ولذلك تمددت المشابهة بينهما على نحو ما ، حتى برزت الفروق القوية فقالوا : الرواية ملحمة العصر الحديث .

التقارب بين الفنون قد ولد فكرة استفادة الفنون بعضها من بعض وقد راق هذا الأمر أكثر الفنانين فى الفنون المختلفة ولاسيما بعد أن استنفد الفنانون محاولات التجديد داخل حدود النوع الواحد ... وبداية من القرن التاسع عشر بدأ المنظرون والفنانون فى الاطلاع والتطلع إلى الفنون المختلفة سعيا وراء التجديد .. ولفتح آفاق جديدة ومبتكرة ، ففكرة الملصقات النصية – مثلا – قد عرفها الرسامون ونقلها عنهم الشعراء ثم انتقلت إلى الفن الروائى – (راجع رواية : بيروت .. بيروت لصنع الله إبراهيم) – .

والتقارب بين الفنون السردية كالقصة القصيرة والرواية قد أنتج شكولا ملغزة فى تصنيفها كالمتتاليات القصصية أو الرواية القصيرة (النوفيلا) .. وكذلك الأمر نفسه قد حدث بين الرواية والمسرحية حيث استعان الروائيون بالحوار بشكل موسع طغى على حدود السرد وإذا بنا نجد وليدا فى شكل جديد يقع فى المسافة الفارقة بين النص المسرحى

والنص الروائى وأعنى محاولة (المسرواية) ولها رصيد نصى فى أوربا وفى أدبنا العربى الحديث وقبل الاقتراب من محاولات أدبنا العربى الحديث نسأل عما إذا كانت (المسرواية) شكلا مسرحيا أم شكلا روائيا؟ أم أنها شكل أدبى مستقل يحمل سمت نوع وليد ؟

أتصور أن الإجابة والتحديد لـ (المسرواية) أمر فى غاية الصعوبة لأسباب عديدة أهمها أن (المسرواية) محملة بملامح النص المسرحى ومدعومة برصيد حوارى يطغى على الرصيد السردى ... إلا أنها ليست خالصة للحوار ومن ثم فوجود السرد بأى حجم يعنى اقتراب (المسرواية) من النص الروائى وأن المساحة الحوارية تمثل مسافة الإفادة من النص المسرحى .

وصعوبة تحديد نوع (المسرواية) ينبع من ارتباط ذلك بقضية كبرى وهى قضية الأجناس الأدبية ، والتى شهدت مؤخرا جدلا طويلا ومفصلا إزاء شكول أدبية عديدة تفرعت عن الأصول الثوالث الكبرى (الملحمى / الدرامى / الغنائى) واعتقد أن تحديد نوع (المسرواية) يتصل بشكل مباشر بهذه القضية والتى أعاد طرحها النقد الحديث بشكل جديد عند مجموعة من النقاد والمنظر بين من أهمهم (جيرار جينيت [١] / جاكبسون /جوته هيرنادى [٢] / نورثروب فراى .. / و " هير نادى ") الذى يعترف بتداخل الأنواع ويبحث عن إمكانية تصنيف جديد اعتمادا على (الرؤية والمحاكاة) أو (الرؤية والعقل) والفصل بنتج الصيغ القصصية ، و رؤية تنتج الصيغ الغنائية ... ، ويرى أن منظور المؤلف هو المميز لخصوصية النوع وما يتولد عنه .

وأسرع بعض الباحثين إلى وصف (المسرواية) بأنها " شكل أدبى جديد تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان بإخراجهما

---

(١) مدخل لجامع النص / جيرارجينيت / ترجمة عبدالرحمن أيوب - راجع

(٢) راجع (اتجاهات جديدة فى التصنيف الأدبى) . Hernadi ,Beyond Genre p.168

الطباعي المميز " [١]. وربما ساعدهم على ذلك ما جاء عند مبدعي ونقاد الأدب الفرنسي بخاصة .

واعتقد أن (المسرواية) شكل روائي وليست نوعا أدبيا جديداً وأعتقد أن دوافع وجود (المسرواية) في الأدبين الأوربي عامة والعربي بصفة خاصة دوافع واحدة وتتمثل في :

أ- المسرواية تمثل مرحلة انتقالية بين فني (المسرح / الرواية)

ب - المسرواية شكل روائي جديد .

أ - المسرواية مرحلة انتقالية :

من المعروف أن النوع الأدبي في تخلقه الأولي لا يحمل سمات التميز والتفرد بشكل أساسي إلا بعد المرور عبر بوابات الفنون الأخر السابقة عليه ، وهذا أمر شائع في النقلات النوعية بل والموضوعية للفنون المختلفة ، فالشعر الجاهلي تمدد بموضوعاته وبنائه في بدايات الإسلام ... وحديثاً نجد (إسماعيل عاصم) يكتب نصه المسرحي الباكر (صدق الإخاء) ١٨٩٤ وإذا بالنص المسرحي يأتي محملاً بسمات المقامة ، تماماً كما حدث للنصوص المسرحية العربية الأولى التي خلطت بين الشعر والنثر في النص الواحد ، وكذلك وجدنا مسرحية (فرح أنطوان) المعنونة بـ (مصر الجديدة ومصر القديمة) ١٩١٣ وقد جمعت بين فني الرواية والمسرحية على نحو أقرب لفكرة (المسرواية) .

وفي أوربا يقولون " إن إرهاصات المسرواية قد ظهرت عند (ديودرو) في القرن الثامن عشر " [٢]. الذي يمثل البدايات الأولى للنص الروائي . ثم توافد الكتاب بعده في القرن التاسع عشر ثم في بدايات القرن العشرين عند (هاردي ثم فلوبير [٣] ثم جويس [٤]) الذين قصدوا قصداً

---

(١) عندما تلجأ الرواية للمسرحية / وليد الخشاب / فصول ربيع ١٩٩٣ / ص ٦٠.

(٢) المرجع السابق / ٦٠ .

(٣) فلوبير في محاولته (غواية القديس انطونيوس) .

(٤) جويس اورد فصلاً مسرحياً في روايته (عويس) .

تقديم شكل (المسرواية) وكذلك الأمر فى أدبنا العربى حيث وجدنا محاولة (فرح أنطوان) ومحاولة (إسماعيل عاصم) وهى محاولات عفوية يمكن أن نضيف إليها الاعمال الأولى للحكيم التى تخلص منها .. وكان يمكن أن نرصد فيها المرحلة الانتقالية بين فنيين تماما كما وجدنا ذلك فى (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى الذى مزج بين الرواية والمقامة ، لأن المقامة هى الفن العربى الأسبق فألقى بظلاله الأسلوبية على المحاولات الأولى للرواية والمحاولات الأولى للمسرحية والمحاولات الأولى للقصة القصيرة فيما عرف بـ (القصة المقامية) ... ثم وجدنا قصدية التأليف لشكل (المسرواية) بداية بالحكيم فى (بنك القلق) ثم محاولة يوسف إدريس (نيويورك ٨٠) فمحاولة لويس عوض (محاكمة إيزيس) وأخيرا محاولة جمال الشلاوى (الخروج عن النص) .

إذن فالمسرواية جاءت تطورا طبيعيا للانتقال من فن المسرح العريق إلى فن الرواية الوليد فى أوربا ... أما بالنسبة لأدبنا العربى فقد جاء المسرح حديثا ... وجاءت الرواية حديثه وكلاهما كان وافدا بشكله الأوربى على فن المقامة المستأثر بالإبداع العربى فكانت المقامة وسيطا مشتركا اخترق المحاولات الأولى للنص المسرحى (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم والمحاولات الأولى للنص الروائى (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى والمحاولات الأولى للقصة القصيرة مثل محاولات (نصيف اليازجى و أحمد فارس الشدياق) فيما عرف بالقصة المقامية فى بدايات النصف الأول من القرن الماضى (*) .

بينما جاءت مسرحية (فرح أنطوان) فى العقد الثانى من القرن العشرين بعد أن تمكنت النصوص المسرحية والروائية تمكنا نسبيا ثم جاءت مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) جامعة بين السرد والحوار ...

(*) القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث / محمد يوسف نجم .

أما المحاولات القصدية فبدأها الحكيم سنة ١٩٧٦ عندما كتب (بنك القلق) ثم جاء بعده (يوسف إدريس) ١٩٨٠ وكتب (نيويورك ٨٠) وأخيرا نشر لويس عوض محاولته (محاكمة إيزيس) ١٩٩٢ [١].

ومن استطلاع الإرهاصات الأولى لتخلق الفنون الأدبية الحديثة في أدبنا العربي نلاحظ حجم الاختراق الواضح لفن المقامة في البدايات الإبداعية الأولى لـ الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، واعتقد أن هذا التمدد المقامي المعروق أمر متوقع في تاريخ الأدب بل وفي تاريخ تولد الأجناس الأدبية التي تقر بحجم الولاء من الفن الوليد للفن السابق عليه في تربة إبداعية ما ... وفن المقامة كان قد تمكن من منطقتنا العربية وتمكنا منه ، وجاءت النقلة النوعية لتبيئ الفنون الأدبية الحديثة (المسرحية / الرواية / القصة القصيرة) محملة بسمات فن المقامة من الناحية الأسلوبية بخاصة .

وجاءت القصة القصيرة أكثر تأثرا بفن المقامة من الفنين الآخرين (المسرحية والرواية) ووجدنا (القصة المقامية) التي تدين لفن المقامة أكثر من انتمائها للقصة القصيرة الفنية وكان ذلك عند اليازجي والشدياق [٢]. وهذا ما دفع بعض الباحثين [٣]. إلى الاعتقاد بأن المقامة نواة أساسية للقصة الفنية ..

ثم جاءت الرواية بعد القصة القصيرة في حجم تأثر بداياتها بفن المقامة وكان النص المسرحي أقل الفنون تأثرا بالمقامة لسببين في تصوري ، أما الأول فيتمثل في اعتماد المسرح على الحوار بدلا من

---

(١) ذكر لويس عوض أنه كتب محاولته بين سنتي ١٩٤٢ و ١٩٤٦ ولكن نشرها الأول كان في مجلة القاهرة عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، ويذكر (غالي شكري) أنه اقتنى نص (محاكمة إيزيس) واشترط عليه (لويس عوض) ألا ينشرها أو يقتبس منها إلا بعد وفاته – راجع مجلة القاهرة / سبتمبر ١٩٩٢ /١٥٤.

(٢) أحمد فارس الشدياق في كتابه (الساق على الساق) أربع محاولات اليازجي له أربع محاولات نحو (البدوية / الحجازية / العقيقية ..) (مجمع البحرين) في

(٣) .. مثل د. محمد يوسف نجم ... راجع كتاب٨ه (القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث / ص ٢٥٠ وما بعدها .

السرد ، والآخر يتمثل فى خصوصية الطبيعة الحوارية التى تترفع عن الألفاظ الصعبة والجمل المسجوعة .

إلا أن الاستفهام اللافت للنظر هو أن الفن المسرحى طارئ على أدبنا العربى شأنه شأن الفن الروائى وعلى الرغم من هذا قد أثر المسرح فى الرواية على مستوى الإبداع وعلى مستوى النقد ، وهنا يصبح البحث عن السببية أمرا لازبا ؟

اعتقد أن المسرح الذى لم يتمكن من تربتنا ولم نتمكن منه فى النصف الثانى من القرن الماضى كانت إرهاصات وبدايات الضعيفة غير كافية لأن يؤثر فى النص الروائى فى مطلع القرن العشرين ، إلا أن التأثير قد حدث على مستوى الإبداع وعلى مستوى المتابعة النقدية . وتفسير تبعيته النقد الروائى للنقد المسرحى من الأمور البدهية التى وقعت فى أوربا قبل أدبنا العربى وذلك لأن نظرية الرواية لم تكتمل ولم تتخلق إلا فى وقت متأخر فى الوقت الذى تشابهت فيه العناصر البنائية بين المسرح والرواية (الشخوص / الزمان /المكان ..) وكان النقد المسرحى قد اشتد وقوى وترسخ لأنه قديم قدم كتاب فن الشعر لأرسطو ثم هوراس . أما التأثير على مستوى الإبداع فاعتقد أنه كان أقل بكثير من تأثير النقد المسرحى فى النقد الروائى ، وقد تمثل التأثير فى غلبة الحوار على السرد فى المحاولات الأولى للقصة والرواية (راجع حديث عيسى بن هشام ومحاولات محمد تيمور الباكرة ..) والذى شجع على هذا التأثير هو أن تخلق أول نظرية روائية ١٨٨٠ كانت وفق نسق مسرحى تمدد حتى ثلاثينيات هذا القرن حتى أن " خضوع الرواية لقواعد الفن المسرحى ولمطامح التصوير السيكولوجى والاجتماعى قد تلقى ردا مباشرا عن طريق الرواية الساخرة والانطباعة .. والرواية التى أرادت ما أرادته المسرحية – فيما مضى – من إيجاد تجانس (باحتمال الوقوع اجتماعيا وسيكولوجيا ومأسويا ، قد وقعت فى الافتعال الذى وقعت فيه المسرحية الكلاسية " (١).

والبعض يفسر تأثير المسرح فى الرواية بسبب السرد والسردية التى تسمح للمسرح وغير المسرح من التواجد داخل النص الروائى " ..

---

(١) السابق ٤٥٦/ ٤٥٧.

السرد يسمح باستمرار بولادة كائن هجين هو تركيب من سرد وحوار و ثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل " (١).

وعلى الرغم من استعارة الرواية للتلاحم السيكولوجي من المآسي المسرحية إلا أن للرواية فضل السبق نحو الوثائقية الاجتماعية والتاريخية والتي كانت المادة المفضلة لأكثر الروايات حتى بدايات النصف الثاني من هذا القرن ، ثم بدأت الرواية البحث عن خاصية الحضور عن طريق الصوت والخطاب والحوار والمنولوج .. وأصبحت الشخصية الروائية حاضرة لدى المتلقي " إن المزج الماهر للحاضر البصري والصوتي ، والماضي المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة قد سمح لنا اتجاه جديد بالإحساس به وهو ما سمي بـ (مدرسة الصوت) أو (الرواية الراديوفونية) " (٢).

واعتقد أن رغبة (الحضور) وإلغاء المسافة بين الوجه والقناع للراوي / المؤلف هي التي أفسحت مجالات عديدة لتداخل الفنون في النص الروائي كمطلب جمالي وأساسي ، فالسينما اخترقت بعين الكاميرا النصوص الروائية فـ (ألن روب جرييه) يحاكي السينما في روايته (السنة الأخيرة في مرنيباد) ، و(فرجينا وولف) تحاول المحاولة نفسها وجاءت ممزوجة بتيار الوعي في محاولاتها الانطباعية عبر الاهتمام بالحياة الداخلية ، وفي الرواية العربية نلتقي بمحاولة جيدة تستثمر إمكانات فن السينما مثل رواية (تكوينات الدم والتراب)(٣). وهذه الجمالية الجديدة للسرد الموجز للحاضر من أجل الاستحضار والحضور بدلاً من التاريخ والماضي قد دفع الرواية دفعاً جديداً نحو الإفادة من الفنون .

وخاصية الحضور نفسها وجدت أكثر من شكل فني ومن ذلك محاولة مسْرحة النص الروائي إمعاناً في الحضور وإحياء للحدث الروائي وكان على الشخصية - بالحوار أن تفرض نفسها بالصورة الراهنة - لا في الماضي القصصي - والحضور لا يعني الوثائقية والمحاكاة الواقعية الممسوخة وإنما الحضور يكتسب فعالية من مساحة الإخراج الغنائي

---

(١) السابق / ٤٥٨.
(٢) السابق / ٣٦٣.
(٣) راجع : تكوينات الدم والتراب / جمال التلاوي .

المفعم بالمشاعر الصادقة والرؤى الداخلية العميقة سواء كان الحوار داخلياً أو خارجيا .

وأعتقد أن خاصية الحضور هي التي أفسحت المجال لظهور - المسكوت عنه - كنوع من التهميش الدلالي الجديد للوحدات السردية التي تفسح بدورها المجال للمتلقي المشارك مشاركة إيجابية فعالة داخل وخارج النص الروائي (المروى له / المروى عليه) وهو ما يهتم به النقد الروائي المعاصر ولاسيما أن الرواية المعاصرة تتبنى وجهة نظر الإنسان (تعدد الأصوات) ، وتتنازل عن وجهة نظر الخالق (الراوى العارف بكل شيء في الرواية التقليدية)

ومن هنا كانت النقلة النوعية التي دفعت الروائيين إلى مسْرحة النص الروائي عن وعي فزاد الحوار وقل السرد ، وهذا التحول في تصوري ليس ظاهرة لغوية فحسب وإنما هو ظاهرة فنية تشكيلية لاسيما ونحن نتقصى الطبيعة الهجنية للنص الروائي .

إن مسْرحة النص الروائي تقلص دور الراوى والسارد وتحرك الحدث والصراع عبر الحوار لا عبر السرد ، وهذا ما نلاحظه في توجه أكثر الروائيين العرب نحو زيادة فاعلية الحوار لزيادة خاصية الحضور ومن ثم مسْرحة الأحداث . وقد قام (وليد نجار) [١] بإحصاء للمشاهد الحوارية عند (نجيب محفوظ) ونجتزئ ما ذكره بإيجاز عن (القاهرة الجديدة) [٢]. حيث نجد ٢٣ مشهدا حواريا ما بين (حوار مجرد / حوار واصف / حوار موجز) وبلغت المشاهد الحوارية في الثلاثية (بين القصرين / قصر الشوق / السكرية) مئة وأربعة وثمانين مشهدا حواريا ما بين (حوار مجرد / موجز / واصف) . وهذا يدل على الرغبة المتزايدة والتي وصلت إلى نسبة أعلى في رواياته المتأخرة -.....-

- راجع (ليالي ألف ليلة / ملحمة الحرافيش - مثلا -) .

---

(١) راجع : قضايا السرد عند نجيب محفوظ / وليد نجار .

(٢) القاهرة الجديدة / نجيب محفوظ ، هذا العدد ٢٣ مشهدا والرواية ١٧٠ صفحة فقط .

إلا أن الرغبة فى المسْرحة كضرورة فنية وشكل فنى لم تصل بالرواية حد (المسرواية) لكن المسْرحة تشير إلى تداخل الفنون بشكل أصبح أساسيا وتجاوز الحلى الاسلوبية أو محاولات التجديد المفرغة الدلالة كالتى سنراها فى المحاولة الباكرة للمسرواية عند (توفيق الحكيم) وكثرة الحوارات عند (نجيب محفوظ)تكشف عن رغبة الالتصاق فى الواقع ، وعن الرغبة فى موثوقية الكلام المتواتر حواريا ، وما ينطوى عليه من مشاهد تمسرُح الحدث الروائى .

وهذه المسْرحة للنص الروائى لم تأت تطورا عن محاولات (المسرواية) وإنما جاءت استجابة طبيعية لتقنين شرنقة السرد التقليدى وهو أمر يبقى محاولات (المسرواية القصصية واقعة تحت طائلة التجريب القافز فوق حواجز التطور الطبيعى للنص الروائى ولعل تباعد السنوات بين المحاولات العربية القليلة فى مصر خير شاهد على ذلك . ويدلنا على أن محاولات (المسرواية)القصدية كانت بحثا عن شكل جديد قبل كل شىء ولاسيما عند (توفيق الحكيم) – كما سنرى – .

وقبل الاقتراب من محاولات (المسرواية) أود الإشارة إلى نقطة لافتة للنظر وهى أن جذورنا العربية الحكائية قد تمتعت بميزة خلط السرد بالحوار وبشكل يزيد فيه الحوار على حدود السرد علما بأن قدماءنا لم يكتبوا المسرحية ولم يقتربوا منها فضلا عن عدم معرفتهم بالرواية الفنية وأود الإشارة هنا إلى عملين فقط – على سبيل المثال – .

أما العمل الأول فهو الليالى العربية (ألف ليلة وليلة) وقد لاحظت فى بحث سابق عن (آليات القص فى ألف ليلة وليلة) أن شهر زاد الرواية تختفى لتتيح الفرصة للصوت الثانى والثالث ،وتختفى ليسيطر الحوار ، وقد جاءت بعض حكايات (الليالى) (*) وقد غلب عليها الحوار غلبة واضحة ، ولم يزد السرد عن ظهور (شهر زاد) لتعلن بداية الليلة

(*) كانت (ألف ليلة وليلة) بطبيعتها الحوارية مادة شائقة سهل تحويلها إلى نصوص مسرحية عند رواد المسرح العربى مثل محاولات (جورج دخول وأبو خليل القبانى وكذلك تأثر (الشيخ المهدى) بالليالى العربية فى محاولته الروائية الباكرة .

.. ثم ظهورها لتعلن عن (إدراك الفجر) [١]. وإذا بنا أمام مسرحة حقيقية لحكايات الليالي وهو أمر يفجر استفهامات عديدة نضمها إلى الاستفهامات نفسها التي أثارتها (رسالة الغفران) للمعرى .

في (رسالة الغفران) نلتقي بأكثر من محاولة بحثية تحدثنا عن الإمكانات القصصية والأصول الروائية والقدرات الدرامية في (رسالة الغفران) ، فالباحث (صفوت الخطيب) يحدثنا عن (الأصول الروائية في رسالة الغفران) [٢]. ثم تأتي (عائشة عبدالرحمن) لتعلن عن الإمكانات الدرامية في (رسالة الغفران) و(حسين الواد) يكتب عن (البنية القصصية في الغفران) .

أما عن (صفوت الخطيب) و (حسين الواد) فقد ركزا على إمكانات السرد الكائنة في هذا النص التراثي : (رسالة الغفران) ، يقول (حسين الواد) : " تبدو الرحلة في ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة واو العطف .. وإذا الفجائية " [٣]. ثم يحدثنا عن وجود راو وأن الأحداث مضغوطة بفعل السرد ، وفسحة المكان سمحت بكثرة التجوال وكثرة المفاجآت و " ابن القارح جاء موضوعا لعملية سردية قام بها راو مجهول يتتبع خطاه ... ويستحيل بدوره إلى راو يقص عليه (العوران الخمسة) [٤].

ونكتفي هنا بإلقاء الضوء على (رسالة الغفران) التي جمعت بين السرد والحوار مما أثار الباحثين فمنهم من وجد فيها جذور فن القص بطريقة عربية باكرة تعتمد على الاستطراد مثل (حسين الواد) ومنهم من رأى فيها جذور الأصول الروائية مثل محاولة (صفوت الخطيب) ومنهم من رأى فيها محاولة مسرحية باكرة مثل (عائشة عبدالرحمن) .

أما (حسين الواد) فيرى فيها بنية قصصية ويعتمد على الآتي :-

---

(١) تفصيلا في : اليات القص في ألف ليلة وليلة / للباحث نفسه / حولية مركز البحوث بجامعة قطر / ١٩٩٧م .

(٢) الأصول الروائية في رسالة الغفران / صفوت عبدالله الخطيب / دار حراء بالمنيا .

(٣) البنية القصصية في رسالة الغفران / حسين الواد / ١٩٧٧م.

(٤) السابق/٧٣.

أ- وجود الراوى

ب - كثرة الوصف عبر السرد

جـ - الرحلة نفسيا نص .

د - الاستطرادات الممثلة لجملة اعتراضية طويلة .

هـ - التنقلات داخل الرحلة حافلة بالتنقلات غير المسببة .

وهذه بعض النصوص المقتبسة من (حسين الواد) التى تؤكد على خاصية البنية القصصية لـ (رسالة الغفران) (*)

أ- " تبدو الرحلة فى ظاهرها النصى مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة (واو العطف وإذا الفجائية) المناسبة للتنقلات والدهشة داخل الجنة .. " (١).

ب- " يقوم الراوى فى الرحلة بعملين أساسيين يتمثل أحدهما فى تتبعه لابن القارح وإيراده كل ما يعرض له . ويتمثل الثانى فى تفسيره لاستعمالاته اللغوية وفى تحليله ما يبدو فى الجنة من خوارق (٢).

جـ - " .. ولايمكن أن نذهب إلى إقامة الشبه بين هذا الشكل الروائى التراثى الذى يتحدث فيه الراوى بصيغة المتكلم ، وبين الدراما لمجرد أن الأشخاص فى التعبير الدرامى يستعملون صيغة المتكلم ، وأن الراوى الشخص يتحدث بصيغة المتكلم بدوره ، فبين مثل هذا الشكل الروائى ، وبين الشكل الدرامى فروق لا يمكن تجاهلها . ومن هذه الفروق أن كل الأشخاص فى الدراما يتحدثون بلغة المتكلم فى حين أن شخصا واحدا يتكلم بهذه الصيغة فى الرواية ، ومن هنا نستخرج أن الراوى الشخص ليس مجرد شخص فى الرواية لأنه يضطلع بالوظيفة الروائية المتمثلة فى سرد ما يحدث

(*) عمدت إلى إيراد النصوص حتى أبرز وجهة النظر بدون تدخل منى وهذه النصوص كلها تمثل بداية نتيجة أرغب فى الوصول إليها ومن ثم لم أرغب فى التوسع العرضى لمناقشة جزئياتها .

(١) البنية القصصية فى رسالة الغفران / حسين الواد / ٤٥ .

(٢) السابق/ ٦٧ .

له وللأشخاص وليس هو أيضا مجرد راو لأنه يعيش الأحـــداث التى يسردها وينتمى إلى زمنيتها الوقائعية " (١).

أما (عائشة عبدالرحمن) فترى وجهة نظر أخرى حيث ترى فى (رسالة الغفران) محاولة مسرحية باكرة وتقدم فكرتهـــا بوعـــى زائـــد واعتمدت على إعادة طبع المحاولة فى شكل مشاهد مسرحية لتبرز حجم الدرامية والحوار فى (رسالة الغفران) وسأعرض بعض النصوص التى تعكس رأيها فى المحاولة لنوازن بين رأيها ورأى (حسين الـــواد) فـــى تحديد الشكل الفنـــى لـــ (رســـالة الغفـــران) . نصـــوص (عائشـــة عبدالرحمـــن) :

أ- " ... الوثيقة التى أقدمها اليوم فى مشاهد - تقصد رسالة الغفران - نختارها نموذجا ومثالا ... ونعرضها بنصها فى الغفران . وعملنا فيها يقتصر على تقديمها فى النسق المـــألوف لكتابـــة النصـــوص المسرحية دون أى مساس بصياغة المؤلف لفظا وسياقا وحـــوارا ، ودون أى تدخل منا فى إعداده وإخراجه (*)

ب - " يظل أبو العلاء معنا طوال عرض المســـرحية لا يظهـــر علـــى المسرح ، وإن سمع صوته بين مشهد وآخر يرســـم لنـــا المنـــاظر ويوجه إلى الإعداد ويقدم الشخصيات .. ومن خلال الإملاء يـــأخذ حينا صيغة الإخراج ، وحينـــا صيغـــة التلقيـــن ليتـــابع ظهـــور الأشخـــاص " (٢).

---

(١) السابق / ٧٢.

(*) أ-مشهد (مأدبة فى جنة الغفران) عنوان + سرد + حـــوار طويـــل / ص ١٦٠ مشهد (مع حمدونة الحلبية وتوفيـــق الســـوداء) عنـــوان + ســـرد مضغوط + حوار طويل ص ١٧٠ مشهد (فى أطراف الجنة) عنـــوان + سرد + حوار طويل / ١٧٥.

(٢) السابق / ٨٢ - ٨٥ .

جـ - " ... وترون أنها فى جملتها مسرحية أدبية لغوية [*] ، والعالم الآخر فيها عالم أدبى محض لا مجال لالتباسه بالحياة الأخرة فى العقيدة الدينية ..." [١].

د - " ولست أتصور أن أبا العلاء نفسه قد اتجه بالغفران إلى قصد العرض التمثيلى ، أو خطر له على بال إمكان إخراج قصته على خشبة المسرح الذى لم يكن لعصره ولا بيئته عهد به .." [٢].

هـ - " ... ثم إنى لا أرتاح إطلاقا إلى تحميل نص رسالة الغفران مالا يحتمله من مفهومنا للفن المسرحى . وإنما الذى يعنينى .. هو أن أصنع فى تاريخنا الأدبى هذه الوثيقة لمحاولة فنية رائدة ... " [٣].

وبناء على الرأيين السابقين المتباينين حول واحد من نصوصنا التراثية وهو (رسالة الغفران) أذكر الآتى :

أولاً : وجود السرد لا ينفى حجم الحوار ، وطول الحوارات لا ينسنا السرد وأن الباحثين (عائشة وحسين الواد) قد أخذ كل منهما النص لمناطق نفوذ هما الحوار لإثبات المسْرحة الدرامية أو والسرد لإثبات الخاصية القصصية أو الروائية .

وكانت حركية ابن القارح ← يقابلها سكون الشخوص الأخر .

وسكون ابن القارح ← يقابله حركية الشخوص الأخر .

وهذا بدوره ولد حوارا ، إذن فالمعنى رهين التركيب الواعى للحوارات التى ميكلت هذا النص ، ثم إن الرحلة التى التقى فيها بـ (الأعشى / زهير / عبيد بن الأبرص / عدى بن زيد / أبى ذؤيب الهذلى/ النابغة ..) هى التى فتقت الحوارات ولاسيما أن لكل شخصية حياتين

(*) ب - أخرجت المحاولة فى شكل مشاهد مسرحية (المشهد الأول : مجلس التدامى فى جنة الغفران / مشهد مع الأعشى / مشهد مع زهير بن أبى سلمى / مشهد مع إحدى الحور .. وقد جاء النص فى ثلاثة فصول اخرها عودة إلى الجنة فى أربعة مشاهد .

(١) السابق / ٢٢٥.

(٢) السابق / ٢٢٧

(٣) السابق / ٢٢٧

(الدنيا – الآخرة) ومن ثم فرض التخاطب الثاني نفسه فيما ندر التخاطب الجماعي التبادلي .

ثانيا : فرض السرد نفسه على الجزء الأول حيث إن المكان عجيب وغريب وتفاصيله لا تظهر إلا في شكل سردي واصف لأن المكان استبدل بمنطوق (المساحة) ليتسع الفضاء الروائي إلى خيالات الجنة (زمنية التعاود الأزلي) وإن كانت الرحلة بزمانها ومكانها قد قيدت بتصور إسلامي خالص حجم انطلاق الرؤيا الفنتازية .

ثالثاً : اعتقد أن الصيغة الشفوية هي التي أفسحت المجال لتبادل السرد والحوار على هذا النحو بشكل فني فيه قدر كبير من الانسجام إذ أن الانتقال من السرد إلى الحوار جاء لإبراز خاصية الحضور التي استدعت الحوار وفرضته اللقاءات الثنائية .

ونخلص من هذا أن معايشة السرد والحوار داخل نص واحد بقصد مسْرحة النص خاصية تتبع من تصور الإلقاء الشفوي وقد اخترقت هذه الطريقة مؤلفاتنا العربية القديمة ولاسيما في (ألف ليلة وليلة وفي رسالة الغفران) وهذا ما أعزى كل باحث بأن يجد في النص ما يدلل به على السردية والنزعة الحكائية أو الحوارية والخاصية المسرحية . انه تعايش مبكر للسرد والحوار لم يكن مقصوداً به امتزاج فنين .. ولم يمثل – كالعصر الحديث – نقلة نوعية من فن إلى فن ، ولكن بذور (المسرواية) استزرعت بفعل الخاصية الشفوية للطريقة التي تمتلك الدر للوصف والتنقل وتعتمد الحوار للتفهيم والمسْرحة وهي طريقة مطاوعة لاستزراع خاصية الحضور في المدى التخيلي للمتلقي الشفوي المتصور عند الكاتب العربي قديماً.

وإذا كان اليقين أن العرب لم يمتلكوا بعد عناصر البناء الفني للمسرح ولا للرواية فإن القول بامتلاك جذور لمسْرحة الحكاية أو لاستنبات المتتاليات القصصية لليالي) في تراثنا العربي أمر يستدعي التوقف ، وجدير بنا إلقاء الضوء على جذور المحاولة وإن اختلفت دوافعها ومفرداتها التنفيذية عن محاولاتنا في العصر الحديث والتي نحن بصدد تحليل نماذجها :(المسرواية) .

إذا كنا قد امتلكنا جذوراً لمزج السرد بالحوار في تراثنا العربي القديم (الليالي / رسالة الغفران) ، فإننا امتلكنا في عصرنا الحديث

وشرقية الشرق ، وتفشل إغراءات الحضارة المادية (العاهرة) في تحريك المنظور الجمالي والأخلاقي لشرقية الرجل العربي .

ثالثاً : محاكمة إيزيس :(**)

في سبتمبر من عام ١٩٩٢ نشر (غالي شكري) نص المسرواية التي كتبها (لويس عوض) لأول مرة بعد وفاته بعامين ، وذكر أن (لويس عوض) كان حريصا ألا ينشر هذا النص إلا بعد وفاته ، وعندما اقتربت من النص قدرت حدود المجازفة التي دفعت (لويس عوض) لكي يحتفظ بهذا النص مخطوطا ولم يفصح عن سبق له في مجال المسرواية عندما كتب (محاكمة إيزيس) ١٩٤٦ ولم ينشرها – على حد اعترافه – مما أعطى فرصة الأسبقية لتوفيق الحكيم الذي كتب (بنك القلق) بعده بوقت طويل .

نعم قد يكون هذا الأمر صحيحا عند (لويس عوض) ، لأن هذه الفترة الأربعينية قد شهدت تصريحه بأفكار وآراء جريئة ولاسيما في نقده للماركسية (العنقاء / الرد على إنجلز ..) ومن ناحية أخرى فإن فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) كانت أكثر جرأة وأعتقد أنها تمثل منطقة خطر وحذر ، وربما هي السبب المباشر في حرص (لويس عوض) على ألا ينشر هذا النص إلا بعد مماته .

أما فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) فتعنى بالطبقة الحاكمة لترصد ممارساتها السيئة وسقطاتها التي تصل إلى حد تحكم النزوات في القرارات المصيرية للشعوب والامم ، فالإله (رع) كبير الآلهة المصرية يترأس جلسة المحاكمة التي طلبها الإله (ست) إله الصحراء الأصفر وإله الجدب ورفع دعواه ضد (إيزيس) ويتهمها بتدني المستوى الأخلاقي وإساءتها للآلهة جميعا عندما اقترفت جريمة الزنا وجاءت بـ (حورس) وأنه ابن سفاح وربما ابن بشر ويطالب بعدم نسبته إلى الآلهة .

(**) يشعر الباحث أن النص المنشور لـ (محاكمة إيزيس) غير تام ، لأن السياق النصي يشير إلى سقوط جزءين من النص : الأول يبدو أنه سقط من بداية ص ١٥٨ والآخر ساقط من بداية ص ١٥٩.

* الرد على انجلز مخطوطة لم ينشر بعد .

والأسطورة المصرية القديمة تقوم على أساس هذا الصراع بين (ست) و (إيزيس) التى لا تدخر جهداً من أجل مساعدة (أوزوريس) إله الخصب والنماء ، ويستدعى الإله (ست) إلهة الحب والجمال (عشتروت) وزوجها (ملكارت) من فينيقيا ليشيعا ضد (إيزيس) ويتقاضيا الثمن من (ست) فيعدهما بما يملك فى أحشائه من كنوز ذهبية .

واستحضر (ست) الشاعر البشرى الوحيد (بنتاور) يسجل بقيثارته فضيحة (إيزيس) التى تدعى العذرية على الرغم من إنجابها لابنها (حورس) وتدعى أنه روح الإله (أوزوريس) ، يقول (ست) هامساً لـ (بنتاور) " سوف ترى مالم ترد عين ، سوف تسمع مالم تسمعه أذن . يا صفى الآلهة يا صفى البشر سوف تسجل عار (إيزيس) فى تفاصيل سحرية من أطول بحر فى قريضك " (١).

والرمز السياسى واضح عندما يسخر الكاتب من صفة الحكماء وتدنى مستوى التفكير الذى وصل حد أن الإله (رع) كبير الآلهة لم ينصف (إيزيس) ويحيد الموقف ويسيسه من أجل أن يختفى بمنعة موقوتة مع إلهة الحب والجمال (عشتروت) ، وعندما وصل كبير الطبيبة الشرعى يطلع عليه (أنحت وامور) ويعرفان بأن (إيزيس) عذراء ، ولما وصلت الورقه لكبير الآلهة (رع) ليعلن الرأى الفصل فى القضية تأتى المفاجأة السيئة من (رع) الذى يمزق ورقة التقرير ثم يضعها فى فمه ويبتلعها ويقول " [illegible] الخطاب ([illegible]) الجميع حتى إله الخصب وقد كان [illegible] ورقة بيضاء " (٢).

ويكاد الرمز يصير [illegible] يعلق (أمون ، أنحت ويتاح) على تصرف (رع) قائل [illegible] جاء عشوائياً فى الأعماق

قال أمون مخاطباً [illegible]

- [illegible]

---

(١) النصر لـ (محاكمة إيزيس) [illegible] القاهرة ، ص [illegible] ، العدد ٣٨ ، ١٩٩٢

(٢) السابق / ١٤ .

بينما (الفصل) هو سرد خالص ، واختفى التقارب بينهما أو المزج بينهما.

وقد استأثر السرد بالوصف والتقديم والتعريف بالشخصيات (أدهم / شعبان / فاطمة / منير عاطف ..) ، وقد استأثر الراوى التقليدى العارف بكل شيء بمقاليد السرد فكان محللا للدوافع النفسية والاجتماعية لـ (أدهم وشعبان وفاطمة) ثم تعمد عدم إلقاء مزيد من الضوء السردى على شخصية (منير عاطف) لأنه جعل من غموضه وسيلة جذب وتشويق.

وقد قام الراوى والسرد بمهمة دفع الحركة الروائية لتحقيق التطور والتتابع الزمنى الذى يدفع الأحداث نحو التطور والتعقد بناء تقليدى له (بداية ووسط ونهاية) .

وقد نجح الراوى التقليدى العارف بكل شيء فى توزيع الأضواء السردية على الشخوص لتقديم خلفية واصفة لدوافع ردود الأفعال التى تظهر بشكل حوارى ، فمثلا فى الفصل السابع المقدم سرداً يغوص الراوى فى تفاصيل حياة (مرفت) ثم ينتقل بأضوائه السردية نحو الخالة (فاطمة) ليجعل من حياتها الغامضة وسيلة جذب تبرر العودة إلى السرد فى الفصل الثامن ليستكمل الحديث عن الخالة (فاطمة) وعلى الرغم من وجود(شعبان) مع (فاطمة) إلا أن الحوار لم يحمل أفكار هذا الجزء وإنما استأثر السرد بعد أن تهيأت فرصة جيدة للحوار بين (فاطمة وشعبان) لاسيما وأنهما معا فى مكان واحد ، لكن التقسيم المسبق الذى أصر عليه الحكيم على ليتناوب السرد مع الحوار هو الذى فرض السردية هنا وظهر الراوى العارف بكل شيء والمصور لانفعالات (فاطمة) بالموقف مع (شعبان) حتى حدث اللقاء الجنسى الذى اكتشف فيه (شعبان) حقيقة هذه المرأة غير البكر – كما كان يتصور – .

واعتقد أن الحكيم لو تجاوز عن تقسيماته التى أزمع عليها سلفا وهى تناوب السرد والحوار لأمكن أن يقدم الفصل الثامن فى شكل حوارى بين (شعبان) و(فاطمة) بدلا من السرد ، لأن حديث (شعبان أو فاطمة) سيأتى محملا بأحاسيس ومشاعر فياضة ومباشرة ،وسيأتى رد فعل المتلقى مباشرا بينه وبين المتحاورين إلا أن الإصرار على دور السرد حسب

منصرفة بدون سلام ، ويتبعهـــا الخطيـــب والخطيبـــة بعـــد أن يحييـــا برأسيهما..)

أدهم : سبحان الله ... !

(يظهر بالباب الزبون الثاني . هو كهل في الخامسة والخمسين) (١)

وهناك نقلة أخرى من الحوار إلى السرد حيث جمع بين (فاطمة وشعبان) ولما التقيا في المنزل بعد المتعزل دار الحوار بينهما ، ولمـــا اشتدت رغبة كل منهما في الآخر تدخل الراوي ليعطي فرصة للحركـــة بينهما وهي حركات شبقية لازمه عتمت أفسح المجال للراوي ليتمم لنـــا المشهد فيفرض السرد نفسه " ... توالت تفصيلات ... وتم الانتقال مـــن الكنبة إلى السرير دون أن يشعر هما كيف تم ذلك ... وقـــد راعـــى شعبان رغبتها فلم يتركها إلا بعد تراخت قبضتها عليه فـــانفلت منهـــا بلطف وعاد إلى الكنبة وارتدى ملابسه .. وهي مانزال فوق الفراش فـــي شبه غيبوبة ...

إنها ليست عانسا بالمعنى الحقيقي . فهي ليست بكرا . ويبدو أنها لم تتصل برجل منذ زمن طويل رأى ذلك في نظراتهـــا وفـــي تشـــبثها بكتفيه .." (٢).

أما النقلة المفتعلة من السرد إلى السرد فكانت بعد حوار بيـــن (شعبان وفاطمة) حيث استبد به فضول لاكتشـــاف الأســـرار .. إلا أن أسئلته لم تبلغ به السر كله وهنا تدخل الراوي العارف بكل شيء ليتم مالم يستطعه (شعبان) بحواره مع (فاطمة) :

" .. هناك سؤال لم يخطر على بال شعبان أن يسأله ، أو خطر له وأحجم : ما سبب هذا الجنون ؟ ما يكمن سر المأساة .. فما أحد يعـــرف غير فاطمة وحدها ، وهي لا تملك أن تقضي به ، حتى منـــير عـــاطف بجهله ... ومع ذلك فقد مس شعبان حافة سرها يوم اكتشف أنهـــا ليســـت بكرا .. أما من هو صاحب تلك الخطة ، وما ترتب عليها ، فإن الصمـــت

---

(١) السابق / ١٩٠.
(٢) السابق / ١٩٠.

الدائم قد ضم على شفتيها خلا رعشة عين ورجفة صدر لم يلاحظهما شعبان وهى تنطق باسم عادل عاطف زوج أختها ... (١).

إذا فنحن نلاحظ أن الرواية سارت فى خطين متوازيين تتداخلا أحيانا لتعميق المد الافقى .

الخط الأول وهو الذى جمع الشخوص الأساسية (أدهم / شعبان / فاطمة ، منير عاطف) وبدأ بلقاء الصديقين والتى يكتشف سر (منير عاطف) وهذا الخط هو الخط الرأسى الذى طور الأحداث ونقيها ، وقد استأثر به السرد بنسبة تزيد عن الثمانين بالمئة .

أما الخط الآخر فبدأ بفكرة (بنك القلق) ورصد نشاطات البنك وزبائن البنك . وقد نفذ بشكل حوارى بنسبة تزيد عن ٩٠٪ ، وقد مثل هذا الخط الذى نفذ حواريا العمق الافقى للمسار الروائى .

وأصبح دور (الحكيم) هو تقسيم التنفيذ بالتساوى بين الخطين الرأسى والأفقى ومن ثم تقسيم العمل بين النصوص السردية والنصوص الحوارية بالتبادل ، ولو تجاوز الحكيم هذه القسمة القسرية بين السرد والحوار لكان لمحاولته شأن آخر أكثر فاعلية .

ونلاحظ أن ذكاء الحكيم فى اختيار الموضوع الذى يفرض الحوار على السرد دونما افتعال فحالات (بنك القلق) لا يمكن أن تنفذ الا بشكل حوارى . وبقيت محاولة الحكيم شاقة على مستوى اتخاذ القرار ، لأنه سيقع على المستوى الأول فى والعرض مخصصة الى معادله الحواريه ؟

والملاحظة الأخيرة تكمن فى ضم استشارى (الحكيم) ... بنك القلق ليكشف من خلالها عمق المجتمع وقضاياه ، وبهذا فإن الاهتمام بطرائف الأمور قد عوق الوصول الى هذه الغاية وإن كان الموضوع مهيأ للاستثمار لكن الحكيم لم يستثمر هذه المواقف .

واكتفى (الحكيم) بحوارات قليلة بين الشخصيات الأساسية للروايه واقتصرت الحوارات على ثلاثة شخوص (أدهم / شعبان / فاطمة) بشكل أساسى . وكان شعبان حلقة الوصل بحواراته مع أدهم ثم مع فاطمة وحركيته هى التى مكنته من الاكتشاف لأسرار فاطمة ومنير عاطف .

---

(١) بنك القلق / الحكيم / ٢٠٩ .

ومن ناحية أخرى كان لابد أن يستعين بـ (الراوى) التقليدى العارف بكل شىء (الخالق) لأن وجوده وسرده أعلن عن ثغرات لم يكشفها الحوار وتمم بها الرواية وسدد بها الاستفهامات العديدة إلى أن وصل بالسرد ما بدأه بالسرد فى هذا العمل وكان الراوى التقليدى مناسبا فى هذه التجربة .

ثانياً : نيويورك٨٠ :

بعد أربعة أعوام من محاولة توفيق الحكيم (بنك القلق) يكتب لنا (يوسف إدريس) المحاولة الثانية لـ (المسرواية) فى أدبنا العربى الحديث فى مصر ، لكن المحاولة لم تحظ باهتمام نقدى يقدر المحاولة حق قدرها ، وأتصور أن السبب فى ذلك يعود لنقطتين : اما الأولى فتتمثل فى أن محاولة الحكيم السابقة هى التى حظيت بـ ردود الأفعال حول شكل (المسرواية) ، وامتص الحكيم بـ (بنك القلق) ردود الأفعال فجاءت محاولة (يوسف إدريس) فى الظل . والنقطة الثانية هى أن موضوع الرواية المتمثل فى تصوير صراع الحضارات أو حوار الحضارات كان قد استهلك ، ولم يعد جديداً بعد محاولات عديدة سبقته (طه حسين / الحكيم / يحيى حقى / سهيل إدريس / الطيب صالح / سليمان فياض ..).

لكن محاولة (يوسف إدريس) باتت تشكل أهمية خاصة ونحن نتتبع محاولات مسرحة النص الروائى مع (المسرواية) وقد جاءت محاولة (يوسف إدريس) ثانية بعد الحكيم .. فما الذى امتازت به ، وهل استطاعت تشكيل (المسرواية) جديدة ؟

فروق عديدة بين (الحكيم ويوسف إدريس) فى تطبيقهما لـ (المسرواية) على الرغم من انطلاقهما من إمكانات متشابهة ،لأن كلا منهما قد أجاد كتابة الرواية ، وأبدع فى مجال المسرح فامتلك أسرار السرد وامتلك ناصية الحوار ، وأصبح المزج بينهما محاولة للبحث عن شكل وليد .

لنا أن نتصور أن (يوسف إدريس) قد تحرك فى فترة زمنية وجيزة لا تجاوز ليلة واحدة داخل فندق فى (نيويورك) وتحرك فى مكان واحد وهو الفندق ما بين (الكافتريا والغرفة) ، وهذا التكثيف المكانى والزمانى قد نفذ من خلاله رواية قصيرة ، وهذا يشير – مسبقا – إلى

التمدد الأفقى ، ويشير إلى قدرة فنية تمديد اللحظة لتستوعب الأفكار ، وكان من الطبيعى أن تأتى المحاولة عبر حوارين : أحدهما الحوار الخارجى بين المثقف الشرقى والعاهرة الأمريكية والآخر هو الحوار الداخلى العاكس لرد الفعل الخارجى (الحوار الخارجى) ، فكأنه الحوار الخارجى هو فعل ... والحوار الداخلى الذاتى للبطل هو رد فعل .

والمسافة ما بين الفعل (الحوار الخارجى) ورد الفعل (الحوار الداخلى للبطل) كانت مسافة التنفيذ لـ (المسرواية) حيث جعل الحوار الخارجى هو المسرح ، وجعل الحوار الداخلى هو المعمق عبر السرد . ومعنى هذا أننا نلتقى فى المحاولة بمسرحة تطفى حيوية وفاعلية ، ونلتقى بعمق نفسى غائر يتمثل فى حوار داخلى ومواجهة حادة من الذات بما تمتلك من تراث وعادات مع الآخر (العاهرة) بكل ما تلقيه من مفاجآت لمحاورها (البطل الشرقى) .

إذن فـ (يوسف إدريس) قد خص كل مستوى بوسيلة فنية تنفيذية ، فدرجة الوعى جسدها الحوار الخارجى المباشر ، والحوار الداخلى بعمقه النفسى جسده السرد .

نعم نجح البطل الشرقى المثقف فى حواره مع العاهرة الأمريكية ، لكن ذلك لم يكن بسهولة ؛ لأن حجم السرد – فى النص – الحامل لرد فعل البطل إزاء عنف حوار العاهرة معه يمثل حجم التوتر الذى عصف بالبطل واعتصره فى هذه المواجهة غير التقليدية ، حتى أن المكان بحدوده الضيقة –(الفندق) وملاحقة (العاهرة) للبطل فى غرفته– قد شكل قبضة حديدية محاصرة للبطل ، وهذا المكان / السجن قد ولد ردود الفعل الداخلية التى جسدها السرد بشكل مباشر .

وعلى الرغم من أن البطل المثقف الشرقى قد وقع تحت ضغوط عديدة ممثلة فى : (المكان – قوة الحجة عند محاورته – الاشتهاء الجسدى ممثلا فى جمال جسد العاهرة) إلا أن رد فعل البطل الشرقى كان محدودا ، وهو أمر قد انعكس مباشرة على حجم السرد الذى جاء قليلا فى هذا النص قياسا بمساحة الحوار الخارجى المباشر الذى استأثر بـ ٨٠٪ من نص (المسرواية) .

[illegible] الموضوعة التي أثارت بسمة السخرية (٢٠٪) التي
الحوار الخارجي (٨٠٪) فتمثلت في المواجهة المباشرة والمركزة بين
المتحاورين : المثقف الشرقي والعاهرة الأمريكية .

وتوالى الحديث ممثلا مجردا رغبة والتباهاء جنسي لسقطت الرواية
بهذا العرض وجهد الكاتب ولكنه الإلتزام الذي حمله حوار الشخصيات
هو الذي أعطى للعمل الروائي فكرة هذا النص ، لكن الرمز في النص
السردي لا [illegible] سهلا هينا ولا غدرا ولا عرضا بل [illegible]
[illegible] عن [illegible] المتاعس الغربية . فالمثقف الشرقي حين
[illegible] الغرب [illegible] وصلاته الرئاسية [illegible]
[illegible] الغرب [illegible] حين
[illegible] جنسية الحديث [illegible] يحضر جسده الأنثى ، وتتأثر شهوته الجنسية
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] الغربية [illegible] صفاته [illegible]
[illegible] الغربي [illegible] الذي يسكن جسد [illegible]
[illegible] ثقافة [illegible] وشرع للعربي [illegible]
[illegible] ورثا [illegible] بعيدا عادي [illegible] وشد [illegible]
[illegible] المثقف الشرقي [illegible] وبدأ الحوار
يتعرى [illegible] الأدوار بأنها (Call Girl ترمس) فتجرأت في
[illegible] الحرية [illegible] الشرقية

[illegible] إلى الحد الذي لا يمكن أن يتصوره عقل
[illegible] الطبيعة [illegible] فعلا عندما صممت أن تثقر
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
والكتب [illegible]

---

(١) جيوبرك ٨٠ / يوسف إدريس /

– لاياسيدتي .. لا تخدعي نفسك فانت تفكرين انك الوحيدة التي لا تخدعين نفسك ، قولي أنا مومس وأن بيع الجسد أحقر شيء يرتكبه بشر " (١).

لقد كانت المراودة سبيل الجذب والتشويق للقارئ وكلما توقع القارئ استسلام بطله أمام المال والجمال كلما ازداد انفعالا بالقراءة ، وقد نجح (يوسف إدريس) في هذا الجذب إلى حد بعيد .

وكانت المواجهة والصراحة بين المتحاورين قد فرضت شكل الحوارات الطويلة المبررة في هذه المحاولة (المسرواية) التي بدأت كلامية وانتهت بحوارات كلامية وكانت المواجهة حوارا أكثر منها فعلا وحركة فثبت الحوار المتحاورين في زمن محدود ومكان محدد بحدود الفندق .

لم يفصل (يوسف إدريس) بين السرد والحوار فصلا قسريا كما فعل (توفيق الحكيم) في (بنك القلق) ، لأن (يوسف إدريس) جعل الحوار هو المستدعى للسرد ، وجعل السرد مهيأ للحوار فأصبح وجودهما مبررا تبريرا فنيا وموضوعيا .

هناك عمق في الفكر المطروح داخل النص ، لكن استعراض الأفكار من خلال متحاورين اثنين فقط حمل الفكر قدرا من الجفاف لأن الحوار زادت فيه حدود المرجعية المادية على حساب الأحاسيس والمشاعر حتى أن منابع الإرواء في الحوار الخارجي قد جفت بفعل سافية العاهرة .

ونلاحظ في هذه المحاولة أن استعراض قضية الصراع بين الشرق والغرب قد قدمت بشكل مباشر بين متحاورين أو متجادلين فقلت درجة الفنية في التعبير عن هذه الفكرة ، وعدم وجود شخصيات أخر ، وعدم إعطاء فرصة كبيرة للسرد قد قلل من توزيع الأضواء السردية وقلص الأحداث ومدد لحظة اللقاء والحوار بجدل مباشر بين فكرين لحضارتين مختلفين ، واكتفى (يوسف إدريس) بتنويع الجزئيات الفكرية داخل الحوار الخارجي ليرصد حجم التباعد والتنافر بين الفكرين لاختلاف النشأة والعادات والتقاليد والثقافة ، وليبقى بذلك على عربية الغرب

---

(١) السابق / ١٠

نصوصا مزجت عن قصد وعن غير قصد بين فنى الرواية والمسرحية أو بمعنى أدق استعارت من المسرحية للنص الروائى (المسرواية) ، أما المزج غير القصدى فكان فى المرحلة الانتقالية والتخلق الأولى للنص الروائى و للنص المسرحى على السواء فى أدبنا العربى ، وفى أوربا جاءت المحاولة فى المرحلة الانتقالية بين فن المسرح القديم وبين فن الرواية الحادث .

أما المحاولة القصدية فكانت الرغبة فى التميز أو الرغبة فى البحث عن شكل أدبى جديد وجاءت محاولات (المسرواية) لا لتعلن عن جنس أدبى جديد وإنما لتعلن عن حجم إفادة الفنون بعضها من بعض كسبيل للتطور .

وفى أدبنا الحديث وبالتحديد بداية من سبعينيات هذا القرن وجدنا محاولات لمسرحة النص الروائى زادت عن حدود الإفادة من النص المسرحى إلى حدود المزج والإحلال للخاصية الحوارية لتقليص دور السرد ، وكانت المحاولة الأولى (لتوفيق الحكيم) المعنونة بـ (بنك القلق) ١٩٧٦ ولم تكن بيضة الديك فى أدبنا العربى فى مصر ، لأن (يوسف إدريس) قدم المحاولة الثانية للمسرواية فى (نيويورك ٨٠) وكان ذلك سنة ١٩٨٠ ، ثم طالعنا (لويس عوض) بمحاولته الثالثة فى هذا المجال وهى (محاكمة إيريس) ١٩٩٢ – وإن كان قد أعلن عن وجودها بعنوان مؤلف قبل نشرها ، إلا أننا نلتزم بتاريخ النشر ومن ثم تصبح ثالثة الأمر فى هذه المحاولات فكانت (المسرواية القصدية الأولى) والثانية (المسرواية القصدية الثانية) والثالثة (المسرواية القصدية الثالثة) .

وسنتوقف مع هذه المحاولات الأربع بقدر ما يتحقق فى النص الفنى حقيقة أو أنه يحققه (المسرواية) ، وسنتوقف مع التجارب الأربع وقفات طويلة نستمكن من خلالها من التأشيرات والمقاصد الإلتقاء بالتحرك العرضى من أجل الوصول إلى نتائج تأشر حدود التجربة وحجم فاعليتها .

أولاً : بنك القلق .

كان الحكيم رجل المسرح الأول فى أدبنا العربى الحديث وامتلك ناصية الحوار ن وبوح فى موضوعات مسرحه وفى بنائه الفنى ، وقفز بفننا المسرحى قفزة نوعية وقدم خلال ثلاثين عاما ما قدمته الأدباء

الأخرى للمسرح في مئات السنوات . وجرب الحكيم في الرواية ، شارك بأكثر من محاولة لعل من أشهر ما كتب (يوميات نائب في الأرياف / عصفور من الشرق) وهذا يعني أن الرجل امتلك مهارة السرد مع مهارة الحوار .

وكان الحكيم باحثا عن التميز والتفرد فاستثمر قدراته الفنية وموهبته في استزراع هجين أدبي عن قصد ، هو (المسرواية) لعله يكون الوليد الشرعي الذي ستتطور إليه المسرحية والنص الروائي ، وكأنه بهذه المحاولة القصدية يبحث عن الجديد والتفرد بعد أن مكن لفن المسرح في تربتنا الأدبية وكانت محاولة المسرواية (بنك القلق) والسؤال الذي نبحث عن إجابته هو إلى أي حد نجحت (المسرواية) في التعبير عن فكرة النص ؟

و(بنك القلق) تحدثنا عن صدفة جمعت بين صديقين فرق بينهما الزمن سنوات وهما (أدهم وشعبان) ثم فكرا في عمل يخرجهما من حالة الصعلكة والفقر ففكرا في (بنك القلق) لعله يفتح عليهما باب الرزق واستعانا بزميل صحفي كتب عن فكرتهما ليجلب لهما الزبائن . وظهر (منير عاطف) الثري الذي تبنى المشروع ومكنهما من شقة فخمة لاستقبال الزبائن ، وبدأ نشاطهما ... ثم تظهر ابنة (منير عاطف) وخالتها (فاطمة) ثم يمدد (شعبان) علاقته بفاطمة حتى يعرف سرها وسر أختها ثم يكتشف سر (منير عاطف) وعلاقته بجهات أجنبية وزاد الشك عندما طلب (منير عاطف) من (أدهم وشعبان) تمديد نشاطهما الى الاسكندرية ... وصمما على إخبار الشرطة بريبتهم في امر (منير عاطف) .

وهذه الفكرة تم تنفيذها في خمسة فصول وخمسة مناظر ، ويبدأ الحكيم بالفصل سرداً ثم بـ (المنظر) حوارا . وبداية نشعر بقصدية البناء المخطط له سلفا حيث السرد فالحوار ثم السرد فالحوار ... وهكذا من فصل إلى منظر .. وهذا معناه أن استقل السرد بجزء يقدم ويصف ويمهد للحوار ، ثم يأتي الحوار ليتمدد عرضا ويعمق الفكرة باستثمار حواري حيوي وهذا التقسيم الحاد يعلن عن حجم الصنعة الزائدة في النص ولاسيما أن (المنظر) هو جزء من نص مسرحي بكل معطياته ،

قال بتاح ذو الدرع المضيء :

- أقتله نحن الثلاثة

.....

قال بتاح :

لقد أفلت شمس مصر " أما هذا الملك الخائن فلن تمتلئ جعبته بسهامي مرة أخرى . لقد باع دولتنا بجسد امرأة "(١).

ولما شعر (رع) بغضب شعبة وآلهته " ندم على قوته الضائعة وخجل من نفسه قليلا ، وأسف لشعبه قليلا ثم نظر إلى الغرب طويلا وألهب جياده الستة البيضاء فركضت تطلب الأفق بسرعة المشتاق ، ليرخى المساء سدوله ، ويريح (رع) كهولته المتعبة على صدر عشتروت ، وهكذا أدرك الشفق الآلهة "(٢) وهكذا أصبحت الآلهة شكولا مفرغة القوة والدلالة بعد ممارسة الخيانة والرشوة ورذائل الأمور وهو أمر قد غيب الأبطال واثار دهشتهم كأحمس " قاهر المردة يغالب عواطفه ولكن أعصابه انهارت فصرخ كالمجنون أواه .. أواه ثم مضى ينتحب "(٣). على مجد يتزلزل لا يجد فيه الأبطال مكانا ..

إلا أننى أتصور أن فكرة المحاكمة نفسها هى الأكثر خطورة من هذا الرمز السياسي الذى يؤطر (المسرواية) ، لأن اتهام (ست) قد وصل إلى عمق الفكر العقدى عندما يمكن أن نلاحظ بسهولة قرائن الصلة بين (مريم العذراء) وبين (إيزيس) ، ومن ثم تصبح القناعة بعذراء أنجبت طفلا من الأمور المستبعدة فى العرف البشرى ، وهذه هى القضية التى يثيرها (ست) ضد (إيزيس) لينكر عليها (حورس) المهدد له . ولعل هذه الفكرة هى التى دفعت المؤلف إلى عدم النشر إلا بعد مماته .

وقرائن الصلة بين (إيزيس) والسيدة (مريم) متناثرة فى النص ، فالراوى يجعل (إيزيس) تقسم بالأب والابن والروح

---

(١) السابق / ١٨٥.
(٢) السابق / ١٨٥.
(٣) السابق / ١٦١-١٦٢.

القدس [١].ويجعل (حورس) هو المخلص ويذكرنا بسيدنا (عيسى) الذى نطق فى المهد وكلم الناس " .. ورأى الثلاثة الطفل الإلهى يرفع رأسه من صدر أمه فتحيط برأسه هالة من نور ويقول :

- أنا كل ما كان ، كل ما هو كائن

وكل ما سيكون . أنا الحقيقة

وذهل الآلهة الثلاثة أيما ذهول . فقد كانت هذه أول مرة يرون فيها طفلا يتكلم ، ولكنهم علموا أن سر الأم العذراء قد انتقل إلى طفلها الإلهى .. وعلموا أن إيزيس فى حمى حورس المخلص ، وحين بلغوا أعمدة القاعة قال تحت :

- هيا ننصرف . لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة ... عندما يأتى آخر الزمن سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله ، ويخلص مصر من مكره وشروره " [٢].

وهذه المسرواية (محاكمة ايزيس) التى جاءت لغتها محملة بالسرد والحوار قد بلغت من الإجادة حد أن يتناسى القارئ تعمد صناعة (المسرواية) ولقد فرض موضوع المحاكمة توزيع السرد والحوار بشكل طبيعى جدا ولذلك بدأت المحاولة بشكل مسرحى لم يزد عن حدود تقديم الشخوص :

" أشخاص المسرحية :

نظرا لكثرة تخاصم الآلهة فى مصر وتكالبهم على المناصب رأينا أن نذكرهم مرتين بحسب الحروف الأبجدية) .

(١) رع : إله الشمس وكبير الآلهة .

(٢) آلهة محليون :

(٣) آلهة أجانب

---

(١) السابق / ١٦٤.

(٢) السابق / ١٨٥.

(٤) أبطال قوميون : أنصاف آلهة : " [١]

لكن الكاتب ينطلق من بداية سردية طويلة لراو عارف بكل شيء وهذه المعرفة بكل شيء تمكنه من تقديم شخوصه تباعا فبدأ بـ (ست ثم أنوبيس / تباح / غانيميز / خنوم / حنسو / أتون / من / آمون / حسابى ...) وكان وصولهم إلى قاعة المحكمة هو الذى مكن من فرصة تقديمهم ، ثم تولى الراوى بسرده وصف المكان والآلهة ورسم قاعة المحكمة فى مخيلة المتلقى ، ورصد ما يدور فيها من احاديث جانبية مقصودة تقرب لنا طبيعة الشخصيات وأبعاد تكوينها .

واستمر السرد مع بداية الجلسة حيث قدم لنا الراوى الحضور والشهود ودخول هيئة المحكمة برئاسة (رع) : " دخل رع القاعة فى ملابس القضاة يحمل الصولجان الذهبى ومن ورائه (آمون) ثم (تحت). وحين أخذ الثلاثة مكانهم خلف المنصة صاح الكاهن (أنوبيس) قائلا :

- محكمة " [٢].

وهنا فرض الحوار نفسه واختفى السارد والسرد وكانت المحاكمة هى الأنسب لمبرر وجود الحوارات المطولة داخل النص ، وهنا بدأت مَسْرحة النص حيث الحوارات بين شخوص هذا العمل . إلا أننا نأخذ على هذه الجزء الحوارى الممسرح لهذا النص الآتى :-

أولا : أن الحوارات قد طالت فأثرت على فاعلية الحوارات التى تمددت أفقيا أكثر من امتدادها الرأسى ، ويبدو أن الكاتب قد حرص على توزيع الأضواء على الحاضرين فى قاعة المحكمة - وهم كثر - ومن ثم وجدنا عددا من الحوارات الثنائية تمدد بشكل أفقى ولم تدفع الحدث ، ولم تنجح حتى فى نقل الصورة الفنتازية للمحاكمة وإن كانت الحوارات قد عكست ثقافة الكاتب وقللت من فنية النص .

ولم تكن المحاكمة خالصة للحوار ، لأن الراوى المسك بمقاليد السرد يرقب الحوار عن قرب ويتدخل فى الوقت المناسب للوصف أو الربط أو للإضافة والتعليق ولاسيما أن الحوار لم يستطع أن يفى بتفاصيل

---

(١) محاكمة إيزيس / مجلة القاهرة / عدد ١١٨ / ١٩٩٢ / ١٥٥.
(٢) محاكمة إيزيس / لويس عوض / مجلة القاهرة عدد ١١٨ / ١٦٠.

المحاكمة ، ويمكن أن نلاحظ هذا فى بداية المحاكمة عندما عرضت فكرة تأجيل المحاكمة

" قال رع : ما رأى المدعى ؟

أجاب ست : وكم تؤجل الجلسة ؟

– قرنا آخر . إن كان لك شهود من البشر

فلن نكسر قوانين الطبيعة لترضيك . تدبر الأمر " (١).

وهنا يفرض الراوى العارف بكل شىء نفسه ليصف لنا مـــا دار فى خلد (ست) من تفكير ... وكان يمكن أن يؤدى ذلك حواريا بطريقة (الحوار الجانبى) المعروف مسرحيا ، إلا أن سيطرة السرد وقدرته على نقل ما يدور داخل ست هو السبب فى الانتقال من الحوار إلى السرد :

" .. ونظر الإله الأصفر إلى " بنتاؤر" فوجده فى الخمسين ، وقرأ فى غضون خديه أنه لن يعمر إلى السبعين . إنه فعل المســتحيل حتــى أذنت المحكمة للبشرى بنتاؤر أن يشهد المحاكمـــة . إنهـــا فرصـــة لـــن تعـــوض . إن بنتاؤر سيدخل حقا بعد موته فى زمرة الخالدين .. ولكـــن فمه سيصمت أبد الأبدين كلا . كلا لن تؤجل الجلسة يوما واحدا ، فمن ذا الذى سيخلد عار (إيزيس) فى ملحمة ينشدها الإنس والجان إلـــى آخـــر الزمان ... لن تؤجل الجلسة.

قال الإله الأصغر :

– ألا يجوز أن يحل ضيفا من الأضياف ؟ " (٢).

وهكذا ينتقل من السرد ليعود إلى الحوار ، وعندما يعطى (ست) الفرصة لقراءة ادعائه يطول الحوار بشكل لافت للنظـــر ، ويدخـــل فـــى تفصيلات تمدد الحركة الأفقية للحوار ، لأن الكاتب رغب فى أن يتحـــت فى يدى تخيلنا صورة للمكان الأسطورى للمحاكمة وللزمان الأســـطورى إلا أن ذلك جاء بصورة مباشرة ، ولم يحمـــل المكـــان ســـمت الزمـــن الأسطورى واكتفى الكاتب بتحميل المكان وتوثيقه بما يضيفه من الذاكـــرة

---

(١) السابق / ١٦٢

(٢) السابق / ١٦٢ .

من معلومات عن الشخوص التاريخية والأسطورية التى ازدحمت بها قاعة المحكمة (أبو الهول / حابى / عشتروت / ملكارت / أمنحتب / البقرة حتحور / آمون ..) كقوله عن (حورس)

" حورس الشهير بكريشنا بين الهنود وكريس فى إيران وخريس بين برابرة الشمال ..." (١).

ولأن زمن المحاكمة هو زمن الآلهة فهو مختلف عن زمن البشر ولذا أراد أن يدهشنا بهذا التاريخ " إنه فى يوم ١٥ ديسمبر من عام ٧٧٧٧٧٧٧من تاريخ الخليفة بحساب الفلكى الأعظم .. والموافق لليوم الخامس من السنة الكبيسة خارج حساب الزمن بمقتضى التقويم الجديد .."(٢). ، لكن وصفه وزمنه الإلهى لم ينقلنا إلى جو قدماء المصريين بشكل تام ، ولاسيما أن الكاتب طعم وصفه بقدر من السخرية كأن يأتى بتقرير الطبيب الشرعى إلى المحاكمة ثم هو مختوم بالشمع الأحمر ... وأعتقد أن مَسْرحة النص لم تعط للسرد فرصة رسم صورة تامة تمكن المتلقى من زمن ومكان المحاكمة .

وكما بدأ الكاتب محاولته بالسرد كان لابد أن يستجمع خيوط المحاكمة فى موقف يقدمه سردا يبرز فيه الغاية من هذا النص ، وليعترف فى سرده الأخير بأن شمس مصر قد أفلت بسبب (الفينيقيين) الذين سرقوا كل شىء – على حد تعبير (بتاح)- : " سرقوا كل شىء .. سرقوا إلهنا ذا الوجه الأخضر ، سرقوا معه المحاصيل . نحن نزرع وهم يحصدون ، نحن نملح وهم يتاجرون .. من يزرع الكتان ؟ المصريون – من يملك الأقمشة الفينيقيون ، من يزرع الشعير ؟ المصريون ، ومن يملك الخمور الفينيقيون .. حتى آلام أوزوريس المتجددة يتاجر بها الفينيقيون فى المسارح ويبيعونها لنا فى الملاهى . لقد نهبوا كل شىء حتى دولة مولاى تحت " (٣). وأخيرا نجحت (عشتروت) فى استقطاب كبير الآلهة فى مصر الإله (رع) " وهكذا أدرك الشفق الإله " .

---

(١) المصدر السابق / ١٦٣.
(٢) المصدر السابق / ١٦٣.
(٣) المصدر السابق / ١٧١ .

ومحاولة المسرواية فى (محاكمة إيزيس) قد حققت بعض النجاحات ولاسيما فى السرد ، إلا أن مستوى الحوار الذى مسرح المحاكمة لم يبلغ من الدقة ما بلغه (الحكيم) فى (بنك القلق) ، وما بلغه (يوسف إدريس) فى (نيويورك ٨٠) ،لأن الحوارات طالت ، ولم تقم بدفع الحركة الروائية وتطويرها ، وأكثر الحوارات تمددت أفقيا بشكل استطرادات حول من خلالها أن يضفى جوا غريبا يمتاح مادته الأولية من امكانات قدمائنا المصريين ، إلا أن هذه الاستطرادات لم تستطع ان تنقلنا إلى عمق المكان والزمان اللذين قصدهما الكاتب ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يلجأ الكاتب للسرد كلما أعوزه الحوار .

والميزة الحوارية الجيدة هى أن مشهد المحكمة قد استدعى الحوار بشكل طبيعى فلم يأت متكلفا ولا مصطنعا .. ولما تخلى الكاتب (لويس عوض) عن حواراته الأفقية واكتفى بحواراته القصيرة الرأسية قبيل نهاية المحاكمة ارتفع بمستوى الحوار ، وحقق فاعلية تأثيرية لأنه ساعد على تعاقب وتدافع الأحداث ، لاسيما وأن الجمل الحوارية كانت قصيرة وهو أمر ناسب سرعة تلاحق أحداث المحاكمة .

أما اختيار (لويس عوض) للراوى العارف بكل شىء ، ليقود الحركة السردية فى بداية ونهاية الرواية فكان اختيارا موفقا ، لأن الحوار لم يبلغ غايته فقام السرد بتسديد الفراغات البنائية فى النص لتكتمل بالسرد والحوار محاولة جيدة وجادة نحو مسرحة النص الروائى فى (المسرواية) (محاكمة إيزيس) لـ (لويس عوض) .

رابعاً : الخروج عن النص :

(الخروج عن النص) آخر المحاولات التى تطرق باب (المسرواية) وقد كتبها جمال التلاوى فى يناير ١٩٨٥ ، وهذه المحاولة تتناول قضية تجبر السلطان الحاكم ورد الفعل الجماهيرى ، ويبدو أن الكاتب اتخذ من حادث المنصة واغتيال (السادات) ذريعة أو إضاءة وبنى فكرته فى هذا النص على أن تراكمات الغضب لابد لها من الانفجار ، فالإيبارى إنسان عادى يتدرج فى الشركة حتى صعد بمعاونة مجهولين منتفعين فيرأس مجلس إدارة الشركة ، وكأنه اكتسب بهذه المنصب حق احتقار الآخرين ، والتحكم فى مصائرهم ، شجعه المنافقون

(السنارى) الذى أجاد دوره فى إرضاء (الإبيارى) .. وأصبح من مراكز القوى التى طالت حتى وصلت إلى زوجة (الإبيارى) نفسه .

إلا أن مجموعة من الشباب (مرسى / نادية / صديق مرسى ..) لم يعجبهم الأمر ، ومثلوا معارضة ، فتعامل معهم (الإبيارى) بعنف واستعلاء ، فهو عندما أعجبته (ناديه) طلبها لتسهر معه ، فترفض ، فيجن ويهذى حنقا عليها وعلى خطيبها (مرسى) :

" - أى بنت غيرك تقبل قدمى شكرا لهذه الدعوة

- وأنا أرفضها

- سوف أسحقك ... " (١).

وكان رد الفعل اغتيال (مرسى) ليتخلص من إزعاجه ولتركع له (نادية) وكان ذلك بفعل (السنارى) .

لكن قتل (مرسى) قد فجر غضبا وصل قمته عند (نادية) وعند (صديق مرسى) الذى دبر منفردا ، وقرر منفردا ، ونفذ قتله للإبيارى وهو فى قمة زهوه وفخره (حادث المنصة) .. يقول الإبيارى عن يوم الاحتفال ويوم قتله .. : " يوم الاحتفال يوم مشهود ، على باب الشركة تستقبلنى الموسيقى الرسمية .. أدخل القاعة يستقبلنى تصفيق حاد وعميق ... يقف الضيوف لتحيتى ... اليوم يا " ابيارى " سيتم تتويجك منتصرا ، وسيعلم الحاقدون أننى انتصرت عليهم ... انظر لعيون الحاقدين بتحد وفرح ، هذا الاحتفال لى ، لتتويجى وانتصارى على أحقادكم و مخططاتكم ... " (٢).

أما (صديق مرسى) فيمثل فى المسرحية دور (بروتوس) بعدما احتجز (الإبيارى) لنفسه دور (قيصر) ، يقول (صديق مرسى) :" حين وضعت فى صدره الخنجر ، كان وجهه غير محتمل .. كان كريها لدرجة لا تطاق .. ودماء مرسى كانت على عينى ..." (٣). وفى انتظار لحظة تنفيذ الإعدام ، استعدت لحظة التمثيل ، ورأيت الطعنة

---

(١) الخروج عن النص / جمال الفلاوى / ٥٥ .
(٢) الخروج عن النص / ٦٣ .
(٣) الخروج عن النص / ٦٥ .

الأولى فتراءى لى (مرسى) وانهمر الدم ، رأيت الطعنة الثانية تشقق الأرض ، الطعنة الثالثة نبت الازهار الحمراء .. " (١).

ولم يكتف الكاتب بحدث القتل (حادث المنصة) الذى تموج الغضب ، وإنما عمد إلى رصد رد الفعل عبر تصوره لبرنامج تلفزيونى يناقش قضية (الخروج عن النص) التى تزرع بينا (صديق مرسى) ليتقم لنفسه ولصديقه وللآخرين من (الإبيارى) .

أما مسرحة النص الروائى هنا فقد اتاحت مبررات وجودها من مصدر امتلتها طبيعة النص ومسار الفكرة ، فالنص قد بدأ بداية سردية بشكل الراوى المشارك (الإبيارى) الذى مكننا من الغوص فى أعماقه عندما تتبع بذاتية مفرطة حملته يستعيد ذكرياته وكأنها نوع من قصص الجهاد ، وهو امر قد مكننا من عمق الشخصية ، ولاسيما عندما استعان (الإبيارى) بالحوار الداخلى ، بل وبيعث الصوت الثالث ليقيم وسط تذكراته حوارات تبعث حيوية فى مادة التذكر ، فهذا حوار مع المطاردين له / ص ٤٨ ، وهذا حوار مع نادية / ص ٥٤- ٥٥ - ٥٦ ، وحوار ثالث مع صديق مرسى / ص ٦٢ - ٦٣ .

ثم يظهر الصوت الثانى فى النص (صديق مرسى) فيعيد علينا ما حدث من وجهة نظرة الخاصة (الشعب المحكوم) إذ أن حكى (الإبيارى) كصوت أول مشارك قد عبر عن وجهة نظر (الحاكم) صاحب السلطة إذن فالصوتان المشاركان (الإبيارى / صديق مرسى) هما طرفا الصراع فى قضية هذا النص (المسروائى) .

وظهور (صوت صديق مرسى) كراو مشارك يذكرنا بتكنيك رواية الأصوات ، لأن صوت (الإبيارى) كان بمثابة الراوى المشارك العاكس لوجهه نظر سلطوية ، اما صوت (صديق مرسى) فكان بمثابة الراوى المشارك المعبر عن وجهة النظر الشعبية .

وكما استدعى (صوت الإبيارى) حوارات داخلية وخارجية كذلك الأمر مع ، صوت مرسى) وهذا قد أفسح المجال أمام الحوار ليخترق حدود المنطقية السردية ، وفى الوقت نفسه استطاع الروائى أن يجسد فى كل صوت مشارك مستويين للوعى : الداخلى والخارجى ،

---

(١) الخروج عن النص / ٨١.

وأصبح كل منهما امتدادا طبيعيا للآخر تحت مظلة الاستدعاء والتذكر الذى تفجر عند الصوتين بفعل لحظة القتل بخنجر (صديق مرسى) وتدفق دماء (الإبيارى) .

لقد استدعى (صديق مرسى) حواراته مع (أمه / نادية ، مرسى/ الإبيارى / المحقق ، القاضى ...) فضلا عن المنولوج الداخلى الذى جسد به حدود الانفعال بمقتل صديقه (مرسى) ، وحدود الانفعال بقتله لـ (الإبيارى) .

إذن فالجزء الأول السردى تمدد فيه الحوار بشكل طبيعى وكأننا أمام رواية تقليدية تستعين بالحوار الداخلى والخارجى ، إلا أن سيطرة الحوار على هذا النص قد برزت بشكل لافت للنظر فى القسم الثانى من هذه (المسرواية) ، وهو القسم الخاص برصد رد فعل الجمهور ، والذى جاء فى صورة حوار تلفزيونى حيث تستضيف المذيعة أستاذا جامعيا ومحللا نفسيا ومخرجا لمناقشة قضية (الخروج عن النص) فى المسرح بعد انشغال الرأى العام بقضية مقتل (الإبيارى / قيصر) .

وكان من الطبيعى أن يختفى السرد ويسيطر الحوار سيطرة تامة على مقاليد النص (المسرواتى) .

وقد بدأت الحوارات مطولة لأنها تردد أمورا نظرية ، ولما اقترب المتحاورون من قضية مقتل الإبيارى قصرت الجملة الحوارية وتداخل المتحاورون فى جدل سريع الإيقاع وصل حد إيقاف التسجيل للبرنامج أكثر من مرة بسبب الانفعالات الحادة وتباين الآراء حول قضية القتل .

وتضمن البرنامج حوارا اخر وهو نص المحاكمة فى جزئيا الخاص بالحوار بين (صديق مرسى) و (القاضى) .

" القاضى : هل قتلت الأستاذ الإبيارى ؟

المتهم : لم أقتله

القاضى : قلت فى تحقيقات النيابة إنك قتلت

المتهم : لم يحدث .. قلت إن (بروتوس) قتل (قيصر) ..."(١).

---

(١) الخروج عن النص / ٨٨ .

أما البرنامج التلفازى فحرص فيه الروائى على أن يظهر سفسطة المثقفين غير المجدية فى كثير من الاحايين ، وتبلغ السخرية منتهاها عندما تعلن المذيعة - بعد الحوار الساخن - عن تنفيذ حكم الإعدام على المتهم فى قضية الأستاذ الإبيارى .

" المذيعة : اعزاءنا المشاهدين ، بعد تسجيل هذه الحلقة علمنا انه تم تنفيذ حكم الإعدام على المتهم فى قتل الأستاذ الإبيارى ، ونطمئن سيادتكم أن الهدوء سيعود الى المدينة قريبا إن شاء الله " (١).

والجديد فى هذه (المسرواية) أن الروائى حاول الاستفادة من فنون أخر غير فن المسرح فى نصه الروائى ، ويظهر ذلك فى رصده لحوارات البرنامج التلفزى فيشعرنا بحركة الكاميرا وتوجيهات الاخراج بتعليقاته المصاحبة لتدفق الحوار نحو :

(صورة زووم للمذيعة ، وجهها يملأ الكادر)

(الصورة تقترب من عليش مبتسما)

(صورة لبندارى وهو ينظر لأعلى وعلى عينيه نظارة يتلمسها كل فترة)

(صورة للصياد وهو ينظر للأرض)

(جهاز المونيتور الداخلى يعرض جزءا من المحاكمة ، ينظرون جميعا تجاهها)

(يطفأ المونيتور وتضاء الأنوار فى الاستديو)

وبعد اشتعال المناقشة فى البرنامج يقدم الروائى لقطة فى (نهار / خارجى) " مجموعة تجلس فى مقهى ، وأمامهم جهاز تليفزيون ، والمذيعة تتحدث يشربون ويلعبون الطاولة ، طاولة ، شطرنج.." (٢).

إن الروائى هنا يكاد يشير إلى مسرح الدنيا نفسه بمستوياته المختلفة .. وهو مسرح يتسع لفعالات متباينة ، ولما كانت الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى طبيعة الحياة كان من الطبيعى أن تتسع لمعطيات

---

(١) السابق / ٩٢.
(٢) السابق / ٩٢.

الفنون ، وفى هذا النص الممسرح يسيطر الحوار على السرد ليعلن عن (مسروايـة) تمسـرح النـص الروائـى ، ولـم يكتـف الـسروائى بمستويـات الحوار (الخارجى / الداخلى) ولم يكتف بالاستفادة بعين الكاميرا ، وإنما جعل فن المسرح نفسه وسيلة للتعبير عن تكرار المواقف والقضايا الإنسانية ، لأن الظلم والقهر لم يرتفع عن الأرض بعد ، فكان تمثيل مشهد مسرحى حيلة لتنفيذ ثأر الشعب الغاضب من حاكم مستبد (قيصر / الإبيارى ...)

وأود الإشارة إلى أن أضعف نقاط (المسرواية) هنا كانت اللقاء التلفازى الذى عرض بشكل مباشر حوارات ذهنية تفسر الموقف بشكل مباشر قلل من فنية الأداء .

وبقى القول بأن هناك حوارات كبيرة ترتفع فوق مفردات الحوار الذى مسرح هذا النص الروائى ، وهذه الحوارات تتمثل فى أربعة أصوات تفاوتت فى كم تواجدها فى النص .. لكنها معا مثلت حوارا ارتكزت عليها (المسرواية) وتتمثل فى :

- صوت الإبيارى
- صوت صديق مرسى
- الحوار التلفازى
- لهو رواد المقهى

وقد ظهرت هذه الأصوات متتابعة .. وكل صوت مثل دورا بعينه فى مسرح (المسرواية) فكان صوت الإبيارى سلطويا ، وكان صوت صديق مرسى شعبيا وبينهما كانت المواجهة والصراع الذى انتهى بقتل الإبيارى أما صدى الحدث فقد مثله بانفعال المثقفين وحواراتهم غير المجدية فى البرنامج التلفازى ، ووجه آخر لصدى الحدث تمثل فى لامبالاة مفرطة لعامة الناس (المقهى نموذجا) .

لم تكن الحوارات المسيطرة على السرد فى (الخروج عن النص) لمجرد البعث والإحياء للحدث بقدر ما كانت وسيلة للإخبار وهو أمر جعل الحوارات فى هذا النص محملة بالطاقة الإخبارية الدافعة لنمو الحدث ، والطاقة التعبيرية المجسمة للأحاسيس والمشاعر والرؤى ، ونستثنى من ذلك الحوار التلفازى الذى كان آفتيا فقلت فاعليته التأثيرية .

وإذا كان (الحكيم) و (لويس عوض) و (يوسف إدريس) قد أنهوا محاولاتهم المسرواتية بالسرد كما بدأت بالسرد ، فإن هذه المحاولة (الخروج عن النص) تخرج عن ذلك التقليد وتنهى العمل من خلال الحوار لا بالسرد ، ويبد ان هذا الأمر بعث في النهاية حيوية بينما كانت النهايات السردية عند السابقين تسعى بمعرفة الراوى المشارك أو الراوى العارف بكل شيء إلى تسكين كل المتعلقات التى أثارها فحوى النص .

وبعد ...

ففكرة مزج الحوار بالسرد على نحو موسع فكرة تمتد بجذورها المعروفة فى تراثنا العربى القديم بفعل الخاصية الشفوية التى فرضت نفسها بشكل لافت للنظر فى (ألف ليلة وليلة) ، وفى (رسالة الغفران) ، ووصل الأمر بعائشة عبد الرحمن حد أن أعادت طبع (رسالة الغفران) بصيغة أقرب للإخراج المسرحى مع الاحتفاظ بجوهر النص لتثبت حجم مسْرحة النص العربى القديم .

وحديثا وجدنا محاولات (المسرواية العربية) يتسرب نبتها إلى تربتنا الأدبية الحديثة على استحياء بداية بمحاولة (الحكيم) (بنك القلق) .. وانتهاء بمحاولة (جمال التلاوى) (الخروج عن النص) ، وتزامن هذا مع محاولات مسْرحة النص الروائى التى بدأ الروائيون الإفادة منها بشكل لافت للنظر مؤخرا وبشكل موسع فى السبعينيات والثمانينيات (لاحظ أعمال نجيب محفوظ) . على الرغم من أن هذه المحاولات قد بدأت عند الروائيين الأوربيين فى مطلع هذا القرن كواحدة من أبرز نتائج نداءات اختفاء الراوى العارف بكل شيء التى نادى بها (هنرى جيمس) ومن قبله (فلوبير) .

وكانت محاولات (المسرواية) بشكل قصدى قد وجدت عند الأوربيين - كما أشرت من قبل – ولكنها جاءت معبرة عن طبيعة النقلة النوعية من سيطرة فن المسرح إلى إرهاصات الفن الروائى . وقد وجدنا محاولات ضعيفة فى أدبنا العربى تمزج بين العناصر البنائية لفنى المسرح والرواية (محاولة إسماعيل عاصم) ... لكن الانتقال النوعى كتدرج طبيعى فى أدبنا العربى الحديث لم يكن بين (المسرح والرواية)، وإنما كان بين (فن المقامة) والفنون المستحدثة(المسرح / الرواية / المقال) إذ تسرب الأسلوب المقامى وتمدد داخل المحاولات المقالية

الأولى (راجع محاولات الطهطاوى / أنسى / أبو السعود) ثم وجدنا الأسلوب المقامى نفسه فى إرهاصات القصة العربية القصيرة ولاسيما عند رواد الشام ، ثم وجدنا الأسلوب المقامى نفسه فى المحاولات الروائية الباكرة فى نهايات القرن الماضى.

وهذا يدل بدوره على طبيعة النقلة النوعية للأجناس الأدبية العربية المعاصرة ، وهو أمر يختلف عن تاريخ النقلة النوعية الأوربية التى مزجت عن غير قصد ثم بقصد بين فنى المسرحية المتمكنة والرواية الحادثة ، لكن هذا الأمر لم نجده بشكله الطبيعى فى أدبنا العربى لأن كلا من المسرحية والرواية من الفنون المستزرعة حديثا فى أدبنا العربى الحديث ، ومن ثم كانت (المقامة) هى التى حققت قدرا من التداخل فى فنونا الأدبية المستحدثة (مقال / قصة قصيرة / رواية ..) لأنه فن كان قد تمكن منا وتمكنا منه ، وسير أسلوب المقامة وتوغل حتى نهايات القرن التاسع عشر .

إذن فوجود محاولات قصدية لمسرحة الرواية فيما يسمى بـ (المسرواية) العربية لم يمثل نقلة نوعية ترصد تطورا طبيعيا بين فنين ، وإنما كانت المحاولات العربية بدافع فنى خالص ، وأتصور أن هذا الدافع الفنى قد انبثق من مضمارين ، أما الأول فمحاولات تسجيل السبق لكتابة (المسرواية) فى أدبنا العربى ، للإبهار ولفتح مجالات لتجديد الشكول الروائية ، وأظنه هو الدافع الذى دفع (الحكيم) ثم (لويس عوض) لكتابة (بنك القلق) ثم (محاكمة ايزيس) .

وأما المضمار الأخير فيتمثل فى الاستجابة لنداءات مسرحة النص الروائى تحقيقا لخاصية الحضور ، وتقليصا لدور الراوى ، ثم محاولة الاستفادة من الفنون الأخر داخل النص الروائى ، ولاسيما أن النص الروائى قادر على امتصاص رحيق الفنون الأخرى ، وتحويلها لمادة روائية شائقة ، وأظن أن هذا المضمار يمثل الدافع لكتابه (نيويورك ٨٠) ليوسف إدريس ، ثم (الخروج عن النص) لجمال الغيطانى .

ويبقى التساؤل الفارض لنفسه هنا وهو إذا كانت دوافع كتابة (المسرواية) دوافع فنية بحتة لمحاولاتنا العربية فى مصر ، فلماذا لم تنتشر هذه المحاولات المسرواتية ، ولماذا لم تشكل ظاهرة فنية كرواية الأصوات ورواية تيار الوعى ... مثلا ؟

إن المحاولات الأربع لـ (المسرواية) لم تحظ بالانتشار والشهرة لسبب خاص بكل عمل ، وإن كنت استثنى محاولة (الحكيم) (بنك القلق) التى اثارت جدلا قصير العمر فور صدورها ، ولو تلاحقت المحاولات لأمكن إزكاء هذا الجدل ، إلا أن المحاولة ظلت وحيدة حتى صدرت (نيويورك ٨٠) لـ (يوسف إدريس) ، ولم تحظ هذه الرواية بشهرة على الرغم من أن (يوسف إدريس) كان ثائرا أو مثيرا ولـه حضوره الفنى فى الساحة الأدبية آنذاك ، وأظن أن السبب يعود لموضوع (نيويورك ٨٠) وهو موضوع الصراع الحضارى أو الحوار بين الحضارات وهو موضوع لم يكن لافتا للنظر لكثرة الأعمال الروائية التى تناولت هذا الموضوع قبل (يوسف إدريس) (أديب / عصفور من الشرق / قنديل أم هاشم ، موسم الهجرة إلى الشمال ، الحى اللاتينى ...) وكلها أعمال اتسمت بالقوة .. ولم يكن الموضوع إذا جديدا .

أما عن محاولة (لويس عوض) المعنونة بـ (محاكمة ابليس) فالرجل نفسه حرص على عدم نشرها .. ولما نشرت لاحقا فى (مجلة القاهرة) سنة ١٩٩٢ لم يلتفت إليها النقاد . وتأتى المحاولة الأخيرة (الخروج عن النص) واعتقد أن تاريخ صدورها ١٩٩٧ لم يمكن من ملاحقتها نقديا إلا فى مقالات طائرة فى الصحف وبعض المجلات والبرامج الإذاعية ، وكانت عناية النقاد بمضمونها أكثر من كونها محاولة لـ (المسرواية) .

إذن فعدم ملاحقة النقد لهذه المحاولات كان أحد أبرز الأسباب لعدم شيوع (المسرواية) وانتشارها بين الكتاب والقراء معا ، وكان إحساس الباحث بعدم اهتمام النقد بدرس وتقييم (المسرواية) أحد أبرز دوافعى البحث هذا الموضوع .

أما عن محاولات المسرواية – مصدر الدراسة – نفسها فتفاوت المستوى الفنى من عمل إلى آخر فبينما جاءت محاولة (بنك القلق) وقد غلبتها الصنعة التى تذكرنا بأن هذا الجزء سردى روائى وهذا الجزء حوارى مسرحى ، نجد محاولة (يوسف إدريس) قد غلبها الحوار وحجم السرد وفرض التخاطب الثنائى نفسه ، وقلص دور السارد والراوى وغلب الحوار الخارجى والداخلى ، وقام بدور السرد فى الإخبار ودفع الحدث الروائى .

أما محاولة (محاكمة إيزيس) فكانت (مسرواية قصيرة) وكان موضوع النص قد فرض قسمته الطبيعية بين السرد والحوار ، وعاد الراوى العارف بكل شيء ليستأثر بالجزء السردى ، ويقدم خلفيات النزاع ودوافعه وكأنه يمهد لمشهد المحاكمة الذى قدم بشكل حوارى وكانت انسيابية الانتقال الميسور بين السرد والحوار أهم ما يميز هذا العمل .

وفى محاولة (الخروج عن النص) تنوعت مستويات الحوار لأن الكاتب لم يركز فقط على شكل مسرحة النص الروائى وإنما استعان بأكثر من تكنيك لهذه الرواية القصيرة ، فهو يقدم الأحداث بشكل الأصوات ، (فالإيبارى) يحكى من وجهة نظره .. ثم يأتى (صديق مرسى) ليحكى من وجهة نظر أخرى ، ثم يأتى البرنامج التلفزى فيسيطر الحوار ، ثم يستعين بفن التصوير والإخراج ، ويبدو أن رغبة الكاتب لتوظيف أكثر من فن كانت أقوى من أن يخلص العمل للمسرواية فقط فتوزع الولاء .

ومن خلال هذه المحاولات أعتقد أن التحول لمسرحة النص الروائى عبر نموذج المسرواية لا يمثل ظاهرة لغوية ، لأن المسرواية غاية فنية وشكلية خالصة ، واعتقد أن خاصية الحضور هى التى دفعت إلى المسرحة وهى تعبر عن رغبة دفينة للالتصاق بالواقع وإحيائه فى المدى التخيلى للمتلقى ولاسيما أن أكثر هذه المحاولات نجحت فى إخفاء وجود الراوى العارف بكل شيء وقد نجحت المستويات الحوارية الخارجية والداخلية فى اهدافها الفنية داخل هذه المحاولات المسرواتية ولاسيما فى القدرة على إحياء وتجسيم الحدث والقدرة على الإخبار ، والقدرة على إبراز وتجسيد مستويات الوعى والشعور المختلفة بشكل قل فيه الافتعال .

وعلينا أن نعترف أن محاولات (المسرواية) الأربع - مصدر الدراسة - قد افتقرت للهارمونى والانسجام بدرجات متفاوتة ، فقد قل الانسجام كلما زادت حدود القصدية (بك القلق) وتحقق قدر من الانسجام عندما فرض الموضوع هذا الشكل المسرواتى وتطلب المسرحة (محاكمة ايزيس) ومن هنا يمكن القول بأن إقبال الكتاب والنقاد على شكل (المسرواية) سيكون مفيدا لمسيرة الرواية العربية بشرط أن يكون

الموضوع هو المستدعى لشكل (المسرواية) وليس شكل (المسرواية هو المحدد للموضوع .

ولا اعتقد أن شكل (المسرواية) يمثل بهذا الهجين القصدى (حوار / سرد) تخلقا لنوع أدبى جديد فى رحم النص الروائى ، لكن الإجادة الفنية لهذا الشكل يمكن أن تحقق الانسجام الزائد بين السرد والحوار بحيث ينساب كل منهما فى الآخر حتى لا يشعر القارئ بفجوة الانتقال من السرد إلى الحوار أو من الحوار إلى السرد . وعندئذ سيكون لشكل (المسرواية) فاعلية زائدة وربما تحقق الطموحات المنتظرة منها على نحو أفضل فنية وانسجاماً فى حركية الفنون واقترابها وإفادة بعضها من البعض ، لأن الرواية هى الفن الأكثر قدرة على استيعاب معطيات الفنون الأخرى .

(مصادر ومراجع الدراسة)

مرتبة هجائياً

أولاً : المصادر :

١- توفيق الحكيم / بنك القلق / مكتبة مصر /ط١.

٢- جمال التلاوى / الخروج عن النص / ١٩٩٧ بدون ناشر /ط١.

٣- لويس عوض / محاكمة ايزيس / مجلة القاهرة / عدد ١١٨/١٩٩٢.

٤- يوسف إدريس / نيويورك ٨٠/.

ثانياً : المراجع :

٥- جيرار جينيت / مدخل لجامع النص / ترجمة عبد الرحمن أيوب / دار توبقال ١٩٨٦.

٦- حسين الواد / البنية القصصية فى رسالة الغفران / الدار العربية للكتاب بليبيا/ط٣/١٩٧٧.

٧- خيرى دومة / تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة / الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية / ١٩٩٨.

٨- ر.م. ألبيرس / تاريخ الرواية الحديثة / ترجمة جورج سالم / منشورات عويدات ببيروت وباريس /ط٢/ ١٩٨٢.

٩- صفوت عبدالله الخطيب / الأصول الروائية فى رسالة الغفران / مكتبة نيضة مصر

١٠- عائشة عبدالرحمن / جديد فى رسالة الغفران / دار الكتاب العربى ببيروت / ط١/١٩٧٢.

١١- محمد نجيب التلاوى / آليات النص فى ألف ليلة وليلة / حولية مركز البحوث بجامعة قطر / ١٩٩٨.

١٢- محمد يوسف نجم / القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث /

١٣- ميخائيل باختين / الخطاب الروائى / ترجمة محمد برادة / دار الفكر للدراسات والنشر بالقاهرة .

١٤- نجيب محفوظ / القاهرة الجديدة / مكتبة مصر

١٥- وليد نجار / قضايا السرد عند نجيب محفوظ

ثالثاً : الدوريات :

١- فصول / ربيع ١٩٩٣ /(عندما تلجأ الرواية للمسرحية) وليد الخشاب /ص ٦٠.

٢- مجلة القاهرة / عدد ١١٨ / سبتمبر ١٩٩٢ (نص محاكمة إبليس) للويس عوض.