الرواية الدرامية

(محاولة لتأصيل مصطلح)

أ.م.د.علي كاطع خلف
جامعة الكوفة/ كلية الآداب

مدخل :

تعود كلمة دراما Drama[1] في أصلها اللغوي إلى اليونانية وتعني الفعل، فهي فعل محاكاة للسلوك الإنساني وعرضه،وهي عمل أدبي يصور الشخصيات وهي تنشط، وذلك بواسطة الحوار، ودونما تدخل من الكاتب. وجدير بالإشارة الى أن هناك مدرستان في تصنيف الدراما الأولى أنجلو أمريكية ترى أن أصناف الدراما الرئيسة تتمثل بالمأساة وتتفرع منها الميلودراما ثم الملهاة وتتفرع منها المهزلة، أما الثانية ففرنسية – روسية تزيد على الأصناف السابقة صنفا آخر هو (الدرام ا) البرجوازية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر التي أراد مؤسسوها ديدرو وبومارشييه وليسنك أن تحل محل المأساة والملهاة الكلاسيكيتين وتوسطا بينهما[2]، من هنا يمكن القول أن لفظ دراما له استعمالان: عام يدل على النوع الأدبي الذي يدل على عموم الأدبي الدرامي تمييزا له من النوعين الأدبيين الآخرين أعني الأدب القصصي والشعر الغنائي، أما الاستعمال الخاص فيطلق على صنف من أصناف الدراما ظهر في منتصف القرن الثامن عشر وقد كان الهدف من ورائه تجسيد الموقف البرجوازي من العالم على الرغم من أن هناك من يذهب الى أن هذا الصنف يعود الى الساتيروس الإغريقية[3].

وعلى الرغم مما يشير إليه الباحثون[4] من أن الأدب الدرامي آخر الأنواع الأدبية الكلاسيكية ظهورا، إذ جاء بعد الشعر الغنائي الذي تلا في ظهوره الأدب الملحمي وهو أولها ظهورا، فإن هناك قرونا كثيرة تفصل هذا الظهور للدراما وبزوغ فجر الرواية، ومثلما لم تنشأ الدراما منعزلة عن تأثير الأنواع السابقة، كذلك دخلت الرواية في علاقات كثيرة ومعقدة مع معظم ،إن لم يكن جميع، الأنواع أو الأشكال الأدبية الأخرى ولاسيما الأدب الدرامي وهو ما يمثل موضوع هذا الدراسة.

الرواية والأنواع الأدبية

يكاد يجمع الباحثون[5] أن عالم الرواية قد تكون من مصادر متنوعة تآزرت على ولادته وتطوره، لذا فهو يزخر بما تجود به تلك الينابيع التي رفدته ومن ثم يمكن القول انه يتشكل على وفق كل ذلك، ويؤكد س. كوركينيان أن الرواية كانت بمثابة الغصن الشاذ الذي نشأ من المقالة والدراما إذ تدين رواية القرن التاسع عشر بالكثير إلى أصحاب المآسي من الإغريق والى شكسبير, ويجب الانتباه هنا الى ما تتميز به الدراما بحد ذاتها على هذا المستوى، إذ تنفرد الدراما من بين الأنواع الأدبية الأخرى السابقة لظهورها بصلتها الوثيقة جدا بالأشكال الفنية الأخرى لذا لم تستطع أن تمنع نفسها من الدخول في علاقات متبادلة ومعقدة مع كل من الشعر الغنائي والأدب الملحمي، وبدا أن الدراما الإغريقية كانت وكأنها نتيجة نشأت عن النوعين السابقين[6]، بل أن هناك من يرى أن الرواية تنماز بكونها مزيجا، تعود في الأصل الى مجموعة أشكال مختلفة كالمقالة والرومانس والسيرة الشخصية والتاريخ والدراما الهزلية والعاطفية وغير ذلك من الأشكال الفنية والأنواع الأدبية[7]، وهناك من يضيف الى هذه الأصول، الرسائل واليوميات والمذكرات أو السير وكذلك الوثائق[8].

ويعتقد م.س. كوركينيان بأن السعي إلى إيجاد عمل أدبي أكبر من المسرحية قد قاد إلى عمليات استقصاء بحثا عن شكل ما مركب يمكن أن يعد ليس نتيجة للجمع العضوي الأكثر تعقيدا بين القيم البنائية لجميع الأشكال الصنفية الخاصة بالنوع الدرامي فحسب وإنما نتيجة للتأثير المتبادل والعضوي والمعقد بالكيفية نفسها بين الأدب الدرامي والأدب القصصي، وقد أدت الانقلابات والتطورات في ميدان الأصناف في بداية القرن التاسع عشر إلى سيطرة مطلقة للرواية، أما التأثير المتبادل بين التراكيب النوعية وتداخل الحدود الصنفية ،فقد أدى إلى أن تستوعب الرواية العديد من مبادئ الدراما وتبتلعها، الأمر الذي أدى إلى أن يعتقد هؤلاء النقاد أن ازدهار الرواية هذا أدى إلى إزاحة الدراما من الميدان بل انهيارها[9]، ولعل مما له دلالته في هذا الشأن ما يشير إليه دوبسن من هيمنة الدراما على النتاج الأدبي حتى بداية القرن التاسع عشر ومن ثم أثرها في الرواية، يقول:" ولا تقتصر الدراما والصفات الدرامية على ما يكتب للمسرح في شكل مسرحيات ولكن لم يكن ممكنا حتى بداية القرن التاسع عشر أن يظهر شكل درامي قادر على تجاوز درامة المسرح في العمق والحيوية. ولا أحسب أن ثمة من يشك في أن الرواية خلال المئة سنة الأخيرة في الأقل، كانت الشكل الأدبي الرئيس ولكن ثمة من يحتج على القول أنها كانت الشكل الدرامي الرئيس رغم أنه من الصعب تجنب هذا الاستنتاج."[10] ، ومثل

هذا الرأي ما نجده لدى والتر ألن في كتابه الرواية الانجليزية حيث يتحدث عن الأثر الذي تركته المسرحية في فن الرواية ولاسيما في بداياتها الأولى في روايات الرواد إذ يقول :"ونرى في التخطيط الطوبوغرافي في حياة ووفاة مستر بادمان((Life and death of Mr. Badman)) لبنيان و((باميلا)) لريتشاردسون مؤثرا واضحا على الروايات الأولى: إذ يزين بانيان حواره كما لو نص مسرحية مطبوعة , ويسبق ريتشاردسون ((1689- 1761)) روايته ب((أشخاص المسرحية)). وربما كانت هذه أمثلة تافهة.

فقد كان التأثير الحقيقي في موضع آخر، تأثيرا بالغ الشمول، ولذا يسهل الإحساس به دون تحديده، وهو يكشف نفسه على أية حال في شكل الرواية الانجليزية التقليدية المختلط : وفي امتزاج المأساة والملهاة"..." وبما أن شاكسبير كان هو دائما هو المقياس النهائي لمقارنة الكتابة الخيالية في لغتنا . فقد كان على الرواية أن تدنو من الشكل المختلط الذي سار عليه."..." وطالما أن شاكسبير يمثل ويقرأ في انجلترا ، فسيستمر تأثيره على الرواية، وذلك ببساطة لان مؤلفاته هي المقياس النهائي للكتابة الخيالية بالنسبة لنا."[11]

أن متابعة بسيطة وسريعة لسيرة حياة كتاب الرواية في عصر نشأتها تمكننا من القول بعمق الأثر الذي تركته المسرحية في تلك النشأة ففيلدنغ[12] ((1707- 1754)) ، الذي من فنه يؤخذ التقليد الرئيس للرواية الانجليزية كما كانت تكتب عادة حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، يبدو" محكم الإمساك بالوضع القصصي. وكما أشار عديد من النقاد، فإن الحبكة مشغولة بمهارة فائقة ويشير الى حس مسرحي قوي عند فيلدنغ."[13] وقد أصبح روائيا بالمصادفة فنتيجة للضغوطات الكثيرة التي تعرض لها بسبب هجائياته المسرحية ومنها إقرار قانون التصاريح عام 1737 وكذلك الرقابة التي فرضت على المسرح نتيجة لتلك الهجائيات كل ذلك وضع حدا لحياة فيلدنغ الناجحة ككاتب مسرحي ، ومن ثم لاكتشافه للرواية شكلا تعبيريا قادرا على إيصال رسالته وأفكاره ولاسيما الاجتماعية منها[14].

أما ديكنز فقد استعار" حيل التمثيل الإيمائي ورسم الشخصيات عن طريق العبارة الجاهزة، من الميلودراما والملهاة التي ظهرت في القرن الثامن عشر. كان هم ديكنز دائما بدلا من أن "يقص"، أن "يقدم" بواسطة الحوار أو التمثيل الصامت: فهو "يرينا" بدلا من أن "يخبرنا عن كذا وكذا" . إن الأشكال الأخيرة من الرواية تعلمت من المسارح الأكثر ذكاء، مثلما تعلم هنري جيمس من أبسن."[15]

ولعلنا نستطيع أن نتبين أكثر مدى الأثر الذي تركته الدراما في الرواية ومسيرة تطورها في علاقة هنري جيمس بكل من الفنين : الدراما والرواية إذ نستطيع القول أن هذه العلاقة قد تركت

أثرها الذي لا يستطيع أن ينكره أحد في تطور تقنيات الفن الروائي وفتحت المجال واسعا أمام المبدعين والنقاد على حد سواء ليدلي من يشاء منهم بدلوه وليدخلوا من ذلك الباب الذي افتتحه هنري جيمس أمامهم فقد "كان (هنري جيمس) ,(المثل الأفضل) للروائي، باحثا ذكيا معجبا بالدراما (نقده المسرحي يستحق العناء) وهو في محاولته أن يستبعد جهد الإمكان ما يقحمه المؤلف من سرد بصوته المميز، وبخاصة في(العصر الأخرق)، قد قدم مثالا حاول أن يسير على هديه روائيون آخرون."[16]،إن محاولة جيمس هذه للتقليل من آثار سيادة صوت المؤلف على أصوات شخصياته، أي الاقتراب قدر الإمكان من الشكل الدرامي، هي ما يمكن أن يعد نقطة تحول في مسيرة تطور الرواية وقد تناول من بعده تلميذه بيرسي لوبوك هذا الجهد ليؤسس عليه كتابه صنعة الرواية في سنة 1921، وقد عدته الموسوعة البريطانية الكتاب الأول في نقد الرواية ، ولاسيما في ذلك الجزء الذي يتعلق منه بوجهة النظر أو ما سمي بعد ذلك بالمنظور أو وجهة النظر أو البؤرة والتبئير .

ومن الجدير بالذكر أن بيرسي لوبوك، في كتابه هذا، كثيرا ما يشير إلى أنه إنما يستعمل مصطلحا أو يركز على فكرة بعينها لأن هنري جيمس قد ركز على تلك الفكرة أو استعمل ذلك المصطلح، يقول في حديثه عن أسلوب ثاكري وجيمس وتورجنيف:" لذلك فإني استعمل الصورة والدراما لأن هنري جيمس استخدمها في مناقشة رواياته حينما استعرضها جميعا في السنوات الأخيرة من حياته، إلا أن علي أن أضيف إلى ذلك بأنني استعمل هذين المصطلحين بمعنى أكثر اتساعا مما فعل هنري جيمس."[17] .

الرواية الدرامية والعنصر الدرامي في الرواية

بادئ ذي بدء لا بد من الإشارة الى أن النقاد سواء أكان ذلك في أدبنا العربي أم في الأدب الغربي حين يقفون عند الرواية الدرامية لا يأتون على أي ذكر ولو كان بسيطا لأصل هذا المصطلح أو من الذي اجترحه[18]، بيد أن التتبع التاريخي لمسيرة هذا المصطلح أوصلنا الى روبرت لويس ستيفنسون إذ يقول[19]: "إني أشعر بالرضا في دعوة الرواية الدرامية بهذا الاسم لأنه يمكنني من الإشارة إلى الفهم الإنجليزي الخاص والغريب, إذ يفترض أحيانا بأن الدراما تتألف من الحادثة. إنها تتألف من العاطفة التي تعطي المؤلف فرصته وتلك العاطفة يجب أن تتصاعد باطراد وإلا فإن الممثل سيكون غير قادر على حمل الجمهور من نقطة اهتمام وعاطفة أدنى إلى أخرى أعلى منها لذلك يجب على المسرحية الجادة والجيدة أن تؤسس على واحدة من مشاكل الحياة العاطفية, حيث يأتي كل من الواجبduty والرغبة inclination إلى منطقة الصراع بنبل, والشيء نفسه صحيح لما أدعوه للسبب نفسه الرواية الدرامية" وهنا إشارة لا لبس

فيها الى أن صاحب المصطلح ومبدعه، أي مصطلح: الرواية الدرامية، هو ستيفنسون كما يشير الى ذلك هو نفسه صراحة هنا .

ولعلنا لا نكون بعيدين عن الصواب إذا قلنا بأن أقدم كتاب نجد فيه نوعا من التحديد في المصطلح والتفصيل في طبيعة الرواية الدرامية وخصائصها المميزة هو بناء الرواية لأدوين موير إذ يعمد إلى تحديد فصل بأكمله لبحث خصائصها المميزة ف"الشخصية حدث وأن الحدث شخصية"[20] فيها، وحدثها مميز فهو " لا يبدأ قط بشخصية مفردة ، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبا , لا نواة لعلاقات شخصية، وتتحرك هذه النقط نحو المركز، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب."[21]، أما عن زمان الرواية الدرامية ومكانها، فيرى موير:" أن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في (الزمان) وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في (المكان)، ففي الأولى ، باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق (الزمان) ، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمانيا ثابتا، يوزع دائما ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق (المكان) "..." ففي الرواية الدرامية عامة ، يكون معنى المكان باهتا وتحكميا."[22]

ومن الطريف ونحن نبحث في جهود النقاد والمبدعين على حد سواء في مجال الرواية الدرامية، أننا نجد برسي لوبوك، وهو من ابرز النقاد الذين بحثوا في شأن الدراما والرواية الدرامية, يقول:"من الواضح أن ليس هناك شيء اسمه الدراما في الرواية بكل معنى الكلمة. إن الروائي قد يسبغ الحوار الدرامي على نفس الكلمات التي تتحدث بها شخصياته ولكن بالطبع بعد أن يتدخل ويقاطع ذلك بوصفه الشخص الذي من شأنه أن يجعلنا ندرك كيف برزت الشخصيات وأين تقف وماذا كانت تفعل ولو انه لا يقدم شيئا غير مجرد الحوار . فإنه عند ذاك يكتب نوعا من أنواع المسرحية مثلما يفعل ذلك المؤلف الدرامي الذي يوسع مسرحيته ((بالعناصر المسرحية)) ويقدمها لكي تقرأ في كتاب ويكون كمن كتب في الواقع نوعا من أنواع الرواية."[23] ويلتقي مع رأي لوبوك هذا مارتن أسلن في كتابه تشريح الدراما ففي حديثه عن ميزات الفن الدرامي وسماته التي يمتاز بها من غيره من الفنون الإبداعية ولاسيما الرواية يقول :" على الروائي أن يصف الشخص المعني فيما يبدو عليه. أما المسرحية فظهور الشخص يستتبعه حالا جسم الممثل وملابسه ومكياجه، أما العناصر المرئية الأخرى في الدراما كالإعداد والجو الذي يحيط بوقوع الفعل فيمكن نقلها تلقائيا على حد سواء عن طريق الإنارة وجمع الشخوص في خشبة المسرح"..." إن هذه اعتبارات أولية تماما، وأدق من ذلك كله الطريقة التي تستطيع الدراما ، من خلالها، أن تعمل على عدة مستويات في الوقت نفسه."[24]، والمتأمل في هذه العبارة

سيلاحظ أن الأمر لا يتعلق بطبيعة هذه الفنون بقدر ما يتعلق الأمر بالوسيلة التي تعتمدها في التوصيل وهي الكلمات الشفوية أو المطبوعة عموما، وقد أشارت نظريات علم اللغة الحديث إلى هذه القضية وناقشتها من منظورات مختلفة[25].

ويمكن القول أن أوضح إشارة لعمق الأثر الذي تركته الدراما في نشأة الرواية نعثر عليها فيما يقدمه ريتشاردسون، في مقدمته لروايته كلاريسا:" تكتب كافة الخطابات(كذا) وقلوب الكتاب مفروض أنها مشغولة بموضوعاتها (الحوادث غامضة في ذلك الوقت): حتى أنها لا تفيض بالمواقف الحساسة فحسب، وإنما أيضا بما يمكن تسميته بالوصف والتأملات (الفورية) (قادرة على الوصول مباشرة الى قلب القارئ الشاب) كما هو الأمر مع الأحاديث المؤثرة، التي كتب الكثير منها بأسلوب حواري أو مسرحي.. لا بد وأن يكون أسلوب أولئك الذين يكتبون وهم في أوج المحنة "الحالية" أكثر حيوية وتأثيرا، الفكر الذي تعذبه آلام الشك"..." مما يمكن أن يكون عليه الأسلوب القصصي الجاف، الذي يفتقر الى الحيوية ، الذي يسرد به شخص المصاعب والأخطار المحدقة."[26] ويعلق والتر ألن على هذا النص بقوله:" وأسلوب ريتشاردسون في التنفيذ أسلوب درامي فالخطابات التي تكتبها الشخصيات لبعضها البعض هي صنو للأحاديث المسرحية ، ونحن في قراءتنا (كلاريسا) أو "سير تشارلز جراندصن" نعيش كما نفعل في مشاهدتنا لمسرحية أو فيلم سينمائي، في حاضر مستمر عند الحافة الحادة لذهن الشخصية المتألم ، المحلل، المختبر."[27]

ونحن نستطيع أن نلحظ في هذا النص أهم عنصرين من عناصر البناء الدرامي في الرواية: سواء أكان ذلك بالمباشرة من خلال استعمال الحوار أم عرض ذهن الشخصية، والعنصر الثاني يتمثل في أن يظل الروائي بمنأى عن التدخل في الأحداث ولا يتحدث بلسانه.

وفيما يتعلق بعرض ذهن الشخصية وهو ما يطلق عليه لوبوك مصطلح الصورة يقول: "إذن ثمة جزء كبير من الرواية مما ليس هو تمثيلا مسرحيا ولا مشهديا يجنح دوما لأن يكون صورة تعكس ما يدور في ذهن شخص معين."[28] ، ويذهب صاحبا نظرية الأدب في معرض التمييز بين الصورة والمسرحية إلى :" إن (الصورة) في مثل موضوعية (المسرحية) . الفرق فقط هو التحويل الموضوعي لذاتية معينة– ذاتية أحدى الشخصيات(مدام بوفاري، أو ستريثر) في حين أن (المسرحية) هي التحويل الموضوعي للكلام والسلوك."[29]

بيد أن الشيء الذي" لم يأخذه عن ريتشاردسون الروائيون اللاحقون هو أسلوبه الفني في التنفيذ وما دعاه الى استخدام هذا الأسلوب، رغبته في إظهار الشخصيات الروائية كشخصيات ، تفكر وتشعر لذواتها والمؤلف نفسه يظل بمنأى عن المسرح، رافضا كمسألة شرف تقريبا أن يتدخل

في الأحداث"..." وإذا أردنا شيئا شبيها بتصويره المباشر لعقول شخصياته في لحظة التفكير والإحساس ذاتها، فعلينا أن ننتظر أكثر من قرن من الزمان حتى ظهور هنري جيمس."[30]

وينبغي الالتفات إلى أنه على الرغم من أن كثيرا من النقاد يعترفون بفضل هنري جيمس ذلك، لكننا نجدهم يغفلون السبب الرئيس الذي يكمن خلف اهتمام جيمس بمحاولة التقليل من هيمنة صوت المؤلف في الرواية ونعني به أثر الدراما في فن جيمس الروائي.

ويمكننا أن نلمس ذلك في كتابه صنعة الرواية بأكمله ولاسيما الفصل السابع عشر الخاص بالراوي، يقول لوبوك" إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن صنعة الرواية– السؤال عن علاقة راوية القصة بها. إنه يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه، وقد تروى القصة بشكل مفعم بالحيوية بحيث ينسى حضور المغني ويتجلى المشهد للعيان وتحتله شخصيات الحكاية . هكذا قد يكون وغالبا ما كان كذلك ، ولكن ليس دوما ، كما أن القاص يزداد وعيه بهاجس معين . فإذا ضعف سلطان الراوية في أية لحظة فإن القارئ يُستدعى من المشهد ليرى المؤلف مجردا أمامه ، وعند ذاك ستعتمد القصة على إصرار المؤلف المباشر. أليس من غير الممكن إذن تقديم وجهة نظر أخرى لتكوين راوية من جديد يتحمل وطأة تأمل القاري؟ فلو أن القاص نفسه موجود ضمن القصة، فإن المؤلف يمسرح وتكتسب تأكيداته ثقلا، ذلك أن وجود الراوية يعززها في المشهد المصور."[31].

فهنا إشارة صريحة من لدن لوبوك إلى العلاقة بين الدراما والرواية وكيف تقترب الرواية من الدراما حين يتحول الراوي إلى شخصية من شخصيات الرواية وما يتبع ذلك كله من أثر في أهمية الشخصيات وأدوارها وموثوقية كل منها، يقول معززا هذا الرأي: " إنها سمة محققة فقد حول المؤلف مسؤوليته وهي الآن تقع حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها، فالسمة الاعتباطية والتي قد تكشف في أي وقت في صوت المؤلف تختفي في صوت الناطق باسمه . لا شيء أدخل الآن إلى القصة من الخارج فهي مستقلة في ذاتها وتحتفظ بعلاقات بالجميع خارج دائرتها. تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحة dramatization وقد تكفي في العديد من القصص."[32]، ويضيف قائلا:" ليس ثمة من يفسر أو يوضح، بل يجري تمثيل الحكاية بشكلها ومسيرتها في لحظات معينة. لقد جيء بالراوية إلى الكتاب في الضربة الأولى المفاجئة وتم وضعه أمام القارئ إلا أن الفعل ظهر فقط في قصته. والآن هذا هو الحدث يسير عندما تطوى الصفحات ويبادر الراوية عمله وتجري مراقبته حينما تكون القصة في طور التكوين. ذلك هو

تقدم الرواية نحو الدراما وذلك هو أسلوبه في تجنب عيوب مقدم التقرير محرزا مزايا الكاتب الدرامي قدر الإمكان."[33]

ولكن إذا كانت هذه هي الخطوة الأولى في مسرحة الحدث أو تقدم الرواية نحو الدراما، فإن ذلك الاتجاه عموما لا يمكن أن يكون من غير حدود أو ضوابط، إذ إنه سيقود حتما الى إبداع شيء آخر غير الرواية فهي، أعني الرواية، لا يمكن أن تكون درامية محض ,إذ يجب أن تكون وصفية , سردية, مستطردة كذلك , ويمكنك أن تضع ما تشاء في الرواية، ولكن إذا لم تكن الرواية درامية صرفا, فإن ذلك أساس من أسسها وليس من باب المماحكة أن نقول أن الرواية ليست شكلا قصصيا بلحظات درامية وإنما شكل درامي في إطار قصصي.[34]

ولكن على الرغم من نفي لوبوك لإمكانية وجود الدراما بكل معنى الكلمة في الرواية[35]، بيد انه يعود ليوضح مرارا وتكرارا إمكان وجود سمات درامية في الرواية لا سبيل إلى إنكارها ففي حديثه عن رواية مدام بوفاري ووجود العنصر الدرامي فيها يقول :" تلك إشارة من إشارات المسألة الدرامية بأن المسرحية تنطوي على نوع من المواجهة تتمثل في رغبتين متصادمتين, وحدث يتجاذبه اتجاهان, والى هذا الحد فإن مدام بوفاري لها سمات الدراما."[36] وهذا ما يشير إليه ستيفنسون بقوله:" يجب على المسرحية الجادة والجيدة أن تؤسس على واحدة من مشاكل الحياة العاطفية، حيث يأتي كل من الواجب duty والرغبة inclination إلى منطقة الصراع."[37].

لذا نجد أدوين موير يؤكد أن حدث الرواية الدرامية لا يبدأ مطلقا بشخصية مفردة وإنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر، والحقيقة أن هذا المنظور في التعامل مع مفهوم الدراما يلتقي فيه كل من شكسبير وروبرت لويس ستيفنسون وهنري جيمس وبرسي لوبوك فقد "كان الإيمان بالكلمة – كمبشر باسم العقل وناطق بلسانه –سمة مميزة لعصر الكلاسيكية والتنويرية. ولهذا السبب يصبح الحوار الشكل الهام لتجسيد التصادم – عبر كل مراحله وفي جميع منعطفاته."[38]، والأمر يختلف بطبيعة الحال مع شكسبير فقد كان جوهر التصادم في مسرحه يجسد بواسطة الحوار وليس في الحوار نفسه، والأمر مختلف في مآسي المذهب الكلاسيكي (وعصر التنوير) الذي يعد الانتقال المستمر والمباشر تماما من (الكلمة إلى العمل) ظاهرة نموذجية فيها. إن أثر الكلمة هائل في حين لدى شكسبير يلعب دورا ثانويا[39].

ويؤكد مارتن أسلن أن الدراما تعمل على عدة مستويات في الوقت نفسه خلاف " الآداب الاستطرادية كالرواية والقصة القصيرة والقصيدة الملحمية تعمل جميعا في أية لحظة معطاة على وفق بعد واحد لا غيره. أما التعقيدات كالمفارقات واللقطات الازدواجية فهي لا تتجاوز

نطاق الكتابة الاستطرادية غير أنها يمكن أن تبنى من خلال جميع أقسام الصورة الكلية بإضافة عناصر إليها من لحظة إلى أخرى. ومن ثم لا بد من حضور درجة عالية من التجريد في أية قصة تسرد بهذه الطريقة, هاهو المؤلف يرى باستمرار في خضم العمل وهو ينتقي مادته ويقرر أي عنصر يمكن إدخاله لاحقا. إن الدراما باعتبارها عرضا عيانيا للفعل عند حدوثه،تستطيع أن ترينا أوجها متعددة لذلك الفعل في الوقت ذاته ، كما تستطيع أن تقدم إلينا عدة مستويات للفعل والعاطفة."[40]

ويمكن القول إنه بغض النظر عن تعدد المستويات هذا ودرجة حضور المؤلف في عمله فإن هناك عناصر مشتركة بين الفنين أي الدراما والرواية ولعل أبرز هذه العناصر: الحوار، ولكننا ربما لا نبعد عن الصواب إذا ما قلنا بأن الحوار يثير من الإشكالات الفنية ما لا يثيره سواه من العناصر الأخرى لاصطباغه بألوان متعددة تبعا لمجال وجوده وما يعلوه من ظلال تتركها عليه طبيعة الفن الذي يوجد فيه، فنشأت نتيجة لذلك، مفاهيم غير دقيقة ومن تلك المفاهيم بشأن الحوار ومن ثم الدراما والرواية : وجود الدراما حيث وجود الحوار, وفي هذا الصدد يقول بوريس إيخنباوم في حديثه عن ما تمتاز به رواية القرن التاسع عشر" تتميز رواية القرن التاسع عشر باستعمال كثيف للوصف، والصور الشخصية السيكلوجية والحوارات... وتقدم لنا هذه الحوارات, في بعض الأحيان, كمجرد محادثة ترسم لنا الصور الشخصية للشخصيات من خلال ردودهم (تولستوي) أو باعتبارها, فقط, شكلا مقنعا لحكي يكون, نتيجة لذلك , بدون خاصية "مشهدية" . لكن هذه الحوارات تتقمص في بعض الأحيان , شكلا محض مسرحي فتغدو وظيفتها دفع الحدث الى أمام وليس فقط وصف الشخصيات بواسطة الردود التي يدلون بها. وهكذا تغدو (تلك الحوارات) عنصرا من عناصر البناء. إن الرواية تقطع بهذه الطريقة صلتها بالشكل الحكائي وتغدو مزيجا من الحوارات المشهدية والإشارات المفصلة التي تقوم بالتعليق على الديكور, والإيماءات, والنبر الخ. إن المحادثات لتشغل صفحات وفصولا بكاملها،بينما يكتفي الراوي بملاحظات تفسيرية من نوع"قال" أو " أجابت". ومن المعروف جيدا أن القراء يبحثون , في هذا النمط من الرواية, عن وهم الحدث المشهدي."[41]

ويمكننا القول أن الوظيفة الدرامية للحوار تختلف قليلا في الرواية عنها في الدراما. لكن درامية الرواية بالطبع لا تعتمد كثيرا على الحوار, إذ من الممكن للروائي أن يخلق مشهدا دراميا جدا من دون حوار[42]،بيد أن ما يميز الحوار الدرامي أن يُستدعى كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعا من الصراع والتوتر بين شخصيتين أو نوعا من التعاون, يوضح طبيعة الوضع, ولكن من الصحيح أيضا القول أن الحوار ضروري إذا ما أردنا للدراما أن تخلق وضعا

يتسم بشدة تعقيده[43]، وينبغي ألا نفكر بالموضوعية على أنها تقتصر على الحوار فحسب والإخبار عن السلوك فهذا إجحاف بحق الرواية وظلم لها بوضعها في منافسة غير عادلة مع المسرح فميزة الرواية على غيرها من الأنواع الأدبية هو تقديمها للحياة النفسية وتعتمد في الأساس على الغياب الطوعي للمؤلف الملم بكل شيء عن روايته وعلى وجود منظور محدد عن ذلك[44].

والحقيقة أن الأمر لا يختص بالحوار بحد ذاته قدر تعلقه بطبيعة الدراما وجوهرها الذي ترتكز عليه ولا وجود لها من دونه فهو السمة المميزة لها، ونعني به الفعل الدرامي ف"الفعل يستطيع أن ينقل معاني تفوق بما لا حصر لها معاني الكلمات المحكية فعلا. أما الكلمات وهي أحدى العناصر المكونة للدراما فشأنها شأن ثانوي"..." ذلك أن المزاج البشري الذي لا يسبر غوره, والعواطف والتأزمات ودقائق الصلات الإنسانية والتفاعلات بينها كل هذه الأمور تتجسد في الدراما بصفتها وسيلة تعبير ممعن كل الإمعان في الاقتصاد."[45]

الصيغة في السرديات والدراما:

كثيرا ما يقترن ذكر الحوار بذكر مصطلح آخر يتصل به اتصالا وثيقا هو الصيغة وكثيرا ما يشار إلى أرسطو ومن قبله أفلاطون, عند الحديث عن الأصل التاريخي لمفهوم أو مقولة الصيغة، وفي العصر الحديث اختلف الباحثون بشأن أولية توظيفها فهناك من يرجعها إلى النقد الأنجلوأمريكي ولاسيما هنري جيمس وبرسي لوبوك[46], وهناك من يذهب إلى أن مدخليها إلى النقد هما أوستن وارن ورينيه ويليك في كتابهما نظرية الأدب, ونحن نميل إلى الرأي الأول لسبب بسيط وهو الأسبقية التاريخية لهنري جيمس وبرسي لوبوك فضلا عن أن ما نجده من تركيز على هذه الفكرة وتفصيل دقيق لكل ما يتعلق بالصيغة في كتابه صنعة الرواية, يرجح ما نذهب إليه من أسبقية هنري جيمس وبرسي لوبوك, كذلك ما يشار إليه عادة من جهود الشكلانيين الروس في هذا الإطار فإيخنباوم يشير إلى أوتولودفيغ 1813- 1865 الذي يميز بين شكلين سرديين: السرد بالمعنى الحرفي والسرد المشهدي[47]. أما صاحبا نظرية الأدب فيريان أن هناك طريقتين للابتعاد عن الأسلوب المختلط في السرد الملحمي الأولى يمكن أن تدعى التهكم الرومانسي وهي تركز على تضخيم دور الراوية أما الثانية ويصفانها بالهدف المقابل للرواية فهي المنهج((الموضوعي)) أو((المسرحي))،" وقد احتج له وأوضحه أوتو لودفيغ Otto Ludwigفي ألمانيا، فلوبير وموباسان في فرنسا، وهنري جيمس في انكلترا"..." وقد شرحها شرحا معجبا برسي لوبوك في كتابه (صنعة القصص" (craft of fiction) حيث يقوم القول الشعري في الرواية على أساس نظرية هنري جيمس وممارسته."[48].

ومنذ أواسط الستينات , وعلى أيدي كتاب يتحدرون من ثقافات مختلفة أخذ الاهتمام بالتحليل البنيوي للخطاب ينمو ويحقق تطورا كبيرا وغالبا ما يشار إلى العدد الثامن من مجلة تواصلات communications سنة 1966 ولاسيما دراسة تودوروف المتعلقة بصيغ الخطاب وهي ما يهمنا هنا, ويفرق فيها بين الجهات أو الرؤيات التي تتعلق بالطرق التي يدرك من خلالها الراوي القصة , وصيغ الخطاب وتتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها .

وتبرز أهمية هذه الصيغة عند البحث في درامية الرواية وغالبا ما يشير الباحثون إلى أن الصيغتين الرئيستين في الرواية وهما العرض والسرد تعودان في أصلهما إلى الدراما والتاريخ, ففي الدراما لا تسرد أحداث القصة ولكنها تعرض كأنها تجري أمام الأعين وتهيمن فيها أقوال الشخصيات أي أن الهيمنة هنا للأسلوب المباشر فيتولد الانطباع بأننا بإزاء أفعال تجري مباشرة كأننا نشاهدها، لذلك يقال بأن الدراما هي أكثر أشكال الفن عيانية إذ يمكن إعادة إبداع صلات إنسانية وأوضاع بشرية في حين تتميز الأشكال القصصية بأنها تنحو إلى سرد أحداث جرت في الماضي وقد انتهت الآن في حين أن وقائع الدراما تستمر بالحدوث بصيغة المضارع ليس هناك أو ثم أو عندئذ ولكن هنا والآن"[49].

يقول لوبوك :"إنها دراما خالصة حينما يكون القارئ وجها لوجه في مقدمة المشهد على طول الوقت وهو لا يعرف شيئا عن القصة التي هي خارج متناول يده بمقدار ما يمكن تحصيله من واجهة المشهد ونظرة الناس وحديثهم."[50]، فالشرط الأساس هنا عند لوبوك :غياب المعلق على الأحداث فلا يوجد مفسر أو مرشد للمعاني أو متطفل على الأحداث يتدخل بين القارئ وأحداث الرواية وشخصياتها، وينبغي الالتفات هنا إلى أن العرض المباشر لتصرفات الشخصية وأفعالها وأقوالها لا يعني بأن الكاتب يتخلى عن حريته في الإمساك بشخصياته وتوجيه سلوكها وإنطاقها بما يريد من الأقوال، أو حرمانه من إبراز ما يود إبرازه أو عرض ما يرغب بعرضه ، إذ إن إمكاناته مازالت كما هي ولكن الفرق الوحيد يكمن في أنه بدلا من أن يقول أو يعلق على الشخصيات وأفعالها فأنه يختار ما يعبر عن ذلك من الأحداث والأقوال مع مراعاة الضرورة الفنية بطبيعة الأحداث من غير أن يفرض على شخصياته أفعالا غير مبررة فنيا[51]، وفي هذا الصدد يقول برسي لوبوك:" وهكذا يتجه الكاتب الروائي نحو الدراما فيأخذ له موضعا وراء المتحدث ، فيبرز ذهن هذا المتحدث على حقيقته نوعا من أنواع الفعل . إنه بعمله هذا لن يخسر أيا من حرياته الخاصة وكما دعوتها من قبل بالقدرة على صنع الصورة التي يمتلكها كقاص."[52]، وعلى النقيض من الأسلوب غير المباشر في صيغة السرد التي تهيمن في التاريخ حيث السرد الخالص والكاتب يلعب دور المشاهد للأحداث فحسب فيقدم ما يشاهده بصوته

الخاص فتضمحل الحرية الممنوحة لأصوات الشخصيات بسبب تحكم الراوي وسيطرته وعلو صوته, ويتفق جينيت مع بوث في كون استعمال العرض كمحاكاة هو مجرد وهم, فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض \ يحاكي القصة التي يحكيها إذ لا يمكن إعطاء وهم المحاكاة أي شأن صغر أو كبر لأننا هنا لسنا أمام المحاكاة السردية الوحيدة. ولهذا السبب فإن الحكي شفويا كان أو كتابيا هو حدث لغوي , وأن اللغة تعني دون أن يكون همها أن تحاكي.[53] .

إن هذا المفهوم للدراما أو الصيغة الدرامية نجده لدى والتر ألن في كتابه الرواية الانجليزية إذ يتحدث عن أسلوب ريتشاردسون في عمله الفني ويصفه بأنه أسلوب درامي اعتمادا على طبيعة الخطابات التي تكتبها الشخصيات بعضها لبعضها الآخر,إذ يصفها بأنها صنو للأحاديث المسرحية يقول:" ونحن في قراءتنا ل(كلاريسا) أو (سير تشارلز جراندصن) نعيش كما نفعل في مشاهدتنا مسرحية أو فيلم سينمائي في حاضر مستمر عند الحافة الحادة لذهن الشخصية المتألم, المحلل المختبر, ونحن لا نرى الشخصية فقط كما ترى أو تصور نفسها, فنحن نراها من خلال خطابات الشخصيات الأخرى كما يراها الآخرون ويتمخض هذا عن تصوير للشخصيات ذاتها أكثر مباشرة وحدة مما نجده في أية قصة خيالية إنجليزية حتى نقترب من العصر الحاضر."[54].

وهنا يعن لنا جانب رئيس من جوانب المشكلة الدرامية تتعلق بالتتابع الزمني ووسيلة التقديم ، فالتقديم في الزمان جزء لا يتجزأ من المنهج المسرحي أو الموضوعي، إي أن يعيش القارئ مع الشخصيات وهناك من ميز بين سرد ما جرى منذ قليل ، ونتحدث عنه الآن حسب قوانين العرض والوصف ، وبين الرواية التي تمثل الأحداث وهي تجري في الزمان، بحسب نظام الإخراج الحي.[55]

الصراع الدرامي والرواية

لقد عالجت الدراما الحديثة الأمور العادية بروح جدية يتخللها المزج بين المشاهد الكوميدية والجدية، بعد أن كان ذلك الأمر غائبا في التراجيديا اليونانية، وحين مزجت الدراما الحديثة بينهما فعلى اعتبار أن الحياة تجمع بينهما على صعيد واحد، وقد أصبحت الدراما الحديثة فهما ووضعا لليد على المشكلات المهمة فهي بمثابة ندوة تمثل فيها اشد المناقشات تقدمية ويشترك الجمهور في مناقشة الأمور أو المشكلات التي تعترض حياته بحيث يمكنها بذلك أن تجسد فكرة أساسية أو ظاهرة اجتماعية تستهدفها من اجل إثارة المتفرج، أما عن وسيلة التجسيم فهي الإثارة الانفعالية العاطفية من خلال التفاعل مع البطل وما يمكن أن يتعرض له والدراما الحديثة في

حقيقة الأمر لا تقدم أبطالا بالمعنى الأرسطي فهم ليسوا من الأساطير القديمة ولا يتمتعون بتلك الصفة البطولية والمشروطة بنبل السلالة كأن يكون ملكا أو نصف اله, بل أصبح الإبطال من عامة الشعب ويظهر البطل ساعيا من اجل الوصول إلى النبل الإنساني الكامن في نفسه وليس مثلما يحصل في التراجيديا اليونانية التي تعرض البطل وهو مكتمل النبل ثم تعرضه للشقاء [56].

وقد مر مفهوم البطل وما يتعلق به من صراع بتطورات كبيرة ومتعددة أبرزها ذلك الذي حصل مع الكلاسيكية الجديدة فقد غدت "الشخصية وليست الفابولا ومنطق الأحاسيس والمشاعر الداخلية وليست فقط سلسلة الحوادث والتصرفات هي التي أصبحت لها الأهمية الحاسمة في تطور الحدث الدرامي وحله. إن احتلال هذه المنابع الفنية الهامة بالنسبة لدراما عصر النهضة مركز الصدارة من حيث الأهمية هو الذي يحدد ملامح التجديد لنفس البنية الداخلية للحدث."[57] ،وأصبح الأبطال لا يصارعون القدر، ولا يحسون بشيء خارج ذواتهم يقلقهم ، بل إن الصراع أصبح في نفوسهم ، لقد أصبحوا هم ألذات والموضوع ، ميدان الصراع هو عالم النفس الرحيب وأصبحت التراجيديا دراسة لمشكلة نفسية في إطار قصة تاريخية أو أسطورية. ،وقد كان لهذا التغيير في مفهوم الصراع الدرامي اثر كبير في مفهوم البطل التراجيدي فأصبح البطل يصارع نفسه إذ إن داخل هذه النفس قوتان كبيرتان تزيد قوتهما من وهج الصراع، فالبطل يتردد بين واجبين متعارضين متقابلين، :أن يكون احد طرفي هذا الصراع : سلطان الواجب ، والطرف الآخر سلطان الحب والعاطفة ، أو أن يكون عاطفتين ، والبطل في هذه الحالة يتملكه مثلان أعليان ، والمهم في الأمر انه لا توجد قوى خارجة عنه تتحكم فيه، بل أن مصيره رهين باختياره[58] , بل انه يعمل ويتصرف بحيث يؤدي الأمر به في النتيجة إلى إنزال الكارثة بنفسه[59].

من هنا نستطيع أن نتبين المصدر أو المصادر التي أخذ منها ستيفنسون أفكاره بشأن الرواية الدرامية، أو إذا أردنا الدقة: الدرامية في الرواية ومن ثم إبداعه لمصطلح الرواية الدرامية وهي ما شاع في عصره من مبادئ وأسس للفن الدرامي لا شك أن منشأها بل تطورها كان منذ بزوغ فجر الكلاسيكية الجديدة كما مر بنا قبل قليل .

وينبغي أن نسارع إلى القول إنه لا يشترط في الدراما الحديثة أن تكون الفجيعة بموت البطل بعد معاناة من أجل أن يحدث (الأثر التراجيدي) كما يدعوه د.فوزي فهمي أحمد, أي الإحساس بالألم والمعاناة ,بل يكفي أن تصور الدراما إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى, فذلك الإخفاق يحقق ذلك الأثر وقد يعني الإخفاق الموت المعنوي للإنسان ,وهناك ملاحظة نعتقد أنها غاية بالأهمية تتعلق بموت البطل في الدراما الحديثة فالبطل الذي يموت لا يموت كما هو الأمر في التراجيديا الإغريقية وهو في قمة مجده ,بل يموت حين تنتهي حياته الطبيعية[60].

أن الذي أحدث هذا التغيير في المفهوم التراجيدي لا يمكن حصره في سبب واحد بل إن مما لاشك فيه أن وراءه أسبابا متعددة منها: تغير المفهوم الديني, ونوع العقيدة الدينية,ثم علاقة الإنسان في العصر الكلاسيكي بالقوى الخارجية وتصوره لها, وتفسيره إياها, بمعنى أن الديانة المسيحية كان لها تأثير كبير في تغير مواطن الصراع في التراجيديا , فلم يكن من المقبول عند كتاب فرنسا بعد ظهور المسيحية تصوير الوثنية الإغريقية للقوى الخارجية أو إيمانها بان الكارثة تحل بالبطل نتيجة تدبير قوى خارجة عنه تتحكم فيه وتطحنه ,وهي القضاء والقدر, وذلك لان هذا القضاء والقدر في مفهوم الديانة المسيحية هو قوة الرب وليس من المقبول أن يصيب الرب البطل بالكارثة ما لم يكن هناك سبب يستحق من اجله هذه الكارثة بل انه لا يناقش قضاء هذه القوة ، ويظهر هذا الأمر واضحا في التراجيديات الكلاسيكية والتي تعالج موضوعات وثنية أسطورية, إذ يرحب البطل بالمصيبة ولا يناقش فيها, لان قوة السماء تعرف ما يجب أن تفعله وقد وضع انتشار المسيحية حدا لتلك المعتقدات الوثنية التي أثارها العقل اليوناني بحثا منه عن حقيقة الكون , وجعلت أهل العصر لا يبحثون عن مصير الإنسان ونهايته ومحنته بل اكتفوا راضين بتفسير الدين , واتجهوا باهتمامهم نحو النفس والبحث في طبيعتها وأهوائها وصفاتها التي لا تتغير على مر العصور ، وهناك أسباب أخرى يمكن الإشارة إليها عند الحديث عن العوامل الكامنة وراء انتقال الصراع من خارج ألذات إلى داخلها, تتعلق بطبيعة تكوين المجتمع في ذلك الوقت فقد استتب الحال في القرن السابع عشر حيث قبل الأرستقراطيون الذين تعبر التراجيديا عن طبقتهم ومشكلاتهم كل المعتقدات الدينية والأوضاع الاجتماعية , كما أن العصر كله كان يتجه نحو الوحدة والائتلاف وكان الأدباء يخشون التعرض لمثل هذه المعتقدات الدينية والسياسية التي تتسبب في نشوب الحروب وإشاعة الفوضى كما كان الحال في أواخر القرن السادس عشر[61] .

وإذا أردنا الدقة فإن الصراع لم يتحول إلى الداخل بعد أن كان صراعا مع الخارج ,إذ إن هذا الصراع بشكل أو بآخر هو بين العقل والعاطفة وبعبارة أخرى بين الواجب والعاطفة، هو عادة ما يفرضه العقل نتيجة للتقاليد والأعراف الاجتماعية ،أما العاطفة فهي النفس بعيدا عن تلك التقاليد والمجتمع بأكمله ,أي أن الصراع في حقيقته تحول من صراع بين الفرد والقوى الغيبية إلى صراع بين الفرد وقوى المجتمع وما تفرضه على ذلك الفرد من قيود وواجبات تتعارض في كثير من الأحيان مع نوازعه الشخصية وعواطفه الإنسانية المميزة له.

لكننا لا نعدم زاوية نظر أخرى لهذا الصراع الذي كان قديما يقوم على البحث عن مصير الإنسان وعلاقته بالكون، بآلهته وقضائه وقدره ثم أصبح بعد ذلك يتجه إلى الداخل من هذه الزاوية إذ " انتقل الصراع إلى داخل النفس الإنسانية ليرى إلى أي حد يستطيع الإنسان أن

يسيطر على تلك النفس التي تودي به أن لم يكبح جماحها ."[62] ,وهو صراع داخلي من حيث كونه يجري في دواخل الإنسان مهما تغير طرفا الصراع سواء أكانا عاطفة وواجبا أم عواطف مختلفة إلا انه صراع داخلي.

نخلص مما سبق الى إن العاطفة التي يتحدث عنها ستيفنسون ما هي في حقيقتها سوى ذلك الصراع بين العاطفة والواجب الذي تحدث عنه منظرو المسرح الكلاسيكي الجديد ومن ثم الدراما الحديثة التي تمثل إرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وضد القوانين الاجتماعية أو ضد واحد من بني جنسه وضد نفسه إذا لزم الأمر، وكذلك ضد أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهدافهم وأحقادهم[63] ، بعد أن كان الصراع في المسرح الكلاسيكي القديم (الإغريقي والروماني) يقوم على القضاء والقدر الذي يرتب فاجعة رهيبة للبطل، يقول صاحبا كتاب الكوميديا والتراجيديا في هذا الشأن :" ولا بد من الهاوية في النهاية في جميع الحالات، ولا مناص لكاتب التراجيديا من أن يشغل نفسه بكيفية وقوعها"[64].

إن هذا التغير في حقيقته إنما يمس الجوهر الأساس للتراجيديا كما يصفه فوزي فهمي احمد بقوله:"فلقد تحول الصراع من موطنه القديم من الصراع الخارجي بين الإنسان وقوى خارجة عن ذاته تصارعه وتنتصر عليه سواء أكانت الآلهة أم القضاء فهي القوى المتصورة لديه كقوة خارجية اشد منه إلى صراع داخلي بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين إنسانيتين. الأمر الذي كان بالغ الأثر على البطل التراجيدي"[65].

وقد كان "أرسطو يصر(...) على أن سقطة البطل التراجيدي تكون نتيجة ((الخطأ التراجيدي)) أي خطأ في الحكم يؤدي إلى وقوع الكارثة. وقد اعتاد النقاد على تفسير ذلك على انه يتضمن نوعا من ((العدالة الشاعرية)) وتتأتى هذه العدالة كنتيجة ((لعيب فادح أو خطأ جسيم)) كما قال الناقد برادلي. ولم يتقبل أرسطو فكرة أن يكون البطل شريرا أو أن يكون خيرا تماما، ذلك أن الأول لا يحرك فينا مشاعر الإشفاق عليه، كما أن سقوط الثاني يكون بمثابة صدمة موجهة إلينا."[66] ، وهو الأمر الذي يصرح به ستيفنسون في قوله: "يجب على المسرحية الجادة والجيدة أن تؤسس على واحدة من مشاكل الحياة العاطفية ،حيث يأتي كل من الواجب والعاطفة إلى منطقة الصراع بنبل."، بل إن ستيفنسون يذهب إلى ابعد من ذلك حينما يجعل من العاطفة بمثابة العصا السحرية بيد المؤلف ، إذ يرى انه حتى في حالة كاتب من الدرجة الثانية ،فان الرواية يمكن أن تكون عظيمة حين تكون القضية على هذا الشكل : محدودة هكذا، وكل قوة عقل الكاتب مركزة على العاطفة فقط[67].

الهوامش :

[1]- See ;Merriam- Webster's Collegiate Dictionary, Incorporated, Springfield, Massachusetts,USA, tenth edition, 2003,p.350.

[2]- ينظر: نظرية الأدب ، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي,منشورات وزارة الثقافة والإعلام,بغداد,1980,سلسلة الكتب المترجمة(92)،ص207

[3]– نفسه،ص 853

[4]– ينظر: نفسه، ص10

[5]– ينظر على سبيل المثال:الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس،ط/1–1987.

[6]– ينظر: نفسه،ص570،565.

[7]- See, the theory of the novel, ed. Philip stevick, free press, London, 1967, p.2

[8]– ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص281.

[9]– ينظر: نفسه، ص826–827.

[10]– الدرامة والدرامي, س.دبليو. دوسن, ترجمة عبدالواحد لؤلؤة,وزارة الثقافة والإعلام ,دار الرشيد للنشر,(موسوعة المصطلح النقدي),بغداد,1981 ص126.

[11]– الرواية الانجليزية، والتر ألن، ترجمة صفوت عزيز جرجس،مراجعة د.مرسي سعد الدين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986.ص16–17.

[12]– ينظر:الرواية الانجليزية، والتر ألن, ترجمة صفوت عزيز جرجس،مراجعة د.مرسي سعد الدين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986.ص46.

[13]– مدخل الى الرواية الانجليزية، أرنولد كيتل، ترجمة هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977،ص98.

[14]– ينظر: الرواية الانجليزية،ص46

[15]– نظرية الأدب، أوستن وارن ورينيه ويليك،ص291–292.

[16]– نفسه،ص127.

[17]– صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر, الجمهورية العراقية، 1981ص107.

[18]– ينظر على سبيل المثال: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية،نبيل راغب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967. وصنعة الرواية لبرسي لوبوك وبناء الرواية لأدوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة، د.عبدا لقادر القط،الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،1965.

[19]- The novel and the writer, Ray Fox, Moscow, 1945,p.57,

[20]– بناء الرواية، ص42.

[21]– نفسه، ص57

[22]– نفسه،ص62–63

[23]– صنعة الرواية,ص108

[24]– تشريح الدراما،ص15.

[25]– ينظر على سبيل المثال: مدخل إلى السيمبوطيقيا ، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، بيروت،(د.ت).

[26]– الرواية الانجليزية,ص40–41. وجدير بالذكر أن والتر الن يعد كلا من ريتشاردسون وفيلدنغ أعظم روائيي القرن الثامن عشر الانجليز، ينظر: نفسه، ص36.

[27]– نفسه،ص40–41.

[28]– صنعة الرواية، ص111.

[29]– نفسه،ص292.

[30]– صنعة الرواية، ص46.

[31]– نفسه،ص225.

[32]– نفسه، ص226.

[33]– نفسه،ص226–227.

[34]– ينظر: الدرامة والدرامي,ص126–127.

[35]– يقول س. كوركينيان: في هذا الصدد " إن الصورة الدرامية لا تحصل على تجسيدها النهائي إلا على خشبة المسرح." نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت،ص565.

[36]– نفسه,ص82.

[37]- The novel and the writer, p.57

[38]– نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت ،ص687.

[39]– ينظر:نفسه،ص688.

[40]– تشريح الدراما، ص33.

[41]– نظرية النهج الشكلي, نصوص الشكلانيين الروس, ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت,ص 110

[42]– ينظر:نفسه,ص131.

[43]– نفسه,40–43.

[44]– ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارن ورينيه ويليك،ص292.

[45]– ينظر: تشريح الدراما, مارتن أسلن، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة(51)،1978, ص15.

[46]– ينظر: تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1–1989.ص187.

[47]– نفسه,ص174

[48]– نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ،ص291.

[49]– تشريح الدراما،ص15–16.

[50]– صنعة الرواية،ص133.

[51]– ينظر: نفسه،ص134.

[52]– نفسه،ص138.

[53]– ينظر: تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, ص178.

[54]– الرواية الانجليزية,والتر ألن, ترجمة صفوت عزيز جرجس،مراجعة د.مرسي سعد الدين،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986،ص41

[55]– ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين،ص292–293.

[56]– المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة،فوزي فهمي أحمد،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة،1976،ص69–71.

[57]– نظرية الأدب, عدد من الباحثين السوفييت ,ص623.

[58]– ينظر: نفسه،ص34–35.

[59]– الكوميديا والتراجيديا, مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، ترجمة د.علي احمد محمود، مراجعة:د. شوقي السكري ود.علي الراعي، (سلسلة عالم المعرفة18)، الكويت،،1978 ص201.

[60]– ينظر:المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة,ص76.

[61]– ينظر: نفسه,ص33 –37.

[62]– نفسه,ص58.

[63]– ينظر:نفسه,ص75 .

[64]– نفسه, ص200.

[65]– نفسه,ص33.

[66]– الكوميديا والتراجيديا، ،ص201.

[67]– see; The novel and the writer,p.84

المصادر

-العربية

- بناء الرواية ، أدوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة، د.عبدا لقادر القط،الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،1965.

-بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.سيزا قاسم ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984.

-تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، بيروت –الدار البيضاء،ط1– 1989.

-تشريح الدراما, مارتن أسلن، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية،سلسلة الكتب المترجمة(51)،1978.

-الدرامة والدرامي, س.دبليو. دوسن، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة،وزارة الثقافة والإعلام , دار الرشيد للنشر,(موسوعة المصطلح النقدي),بغداد,1981.

- الرواية الانجليزية،والتر ألن, ترجمة صفوت عزيز جرجس،مراجعة د.مرسي سعد الدين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986.

- صنعة الرواية,، بيرسي لوبوك، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر, الجمهورية العراقية ، 1981.

- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية،نبيل راغب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

- الكوميديا والتراجيديا،مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، ترجمة د.علي احمد محمود، مراجعة:د. شوقي السكري ود.علي الراعي، (سلسلة عالم المعرفة18)، الكويت،1978.

- مدخل إلى الرواية الانجليزية، أرنولد كيتل، ترجمة هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

-مدخل إلى السيموطيقيا، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، بيروت.

- المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة،فوزي فهمي أحمد،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة،1976.

- نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،1972.
- نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي, منشورات وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1980،سلسلة الكتب المترجمة(92).
-نظرية المنهج الشكلي, نصوص الشكلانيين الروس, ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت،ط1-1982.

-الأجنبية

- Merriam- Webster's Collegiate Dictionary, Incorporated, Springfield, Massachusetts,USA, tenth edition, 2003
- The novel and the writer , Ray Fox, Moscow, 1945.
- The theory of the novel, ed. Philip Stevick, free press, London, 1967.