

تداخل الأجناس الأدبية في رواية (بحيرة الملائكة) للروائي (محمد فتيلينة) أنموذجاً.

Overlapping literary genres in the novel (Bouhairat al-malaaika) by the novelist (Mohamed Ftelina) as a model.

وائل فخر الإسلام سعادنة^{1*}، عبد الغاني خشة²

¹ جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، saadna.walfekhrelislam@univ-guelma.dz

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

² جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر، khecha.abdelghani@univ-guelma.dz

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

تاريخ النشر: 2024/01/24

تاريخ القبول: 2024/01/07

تاريخ الاستلام: 2023/09/06

ملخص:

تعدّ رواية (بحيرة الملائكة) للروائي الجزائري (محمد فتيلينة) من الروايات التي حقّقت تداخلاً أجناسياً مع الشعر والمسرحية، حيث استلهمت تقنيات الجنس لبناء معمارها الروائي، ورصدنا هذا التفاعل وانفتاح النص الروائي على جنس الشعر والمسرحية، وقد توصلنا إلى أن هذا التداخل كان على مستوى لغة الشعر وبنيتها الأسلوبية والجمالية وخصوصية الشعر، وكذا أقامت الرواية تفاعلاً مع المسرحية، فاستعانت بالحوار وأنواعه لصناعة الدرامية في متن الرواية، وكذا استلهمت عناصر المسرحية الأخرى، مثل الحدث المشهدي والمكان الدرامي.

كلمات مفتاحية: رواية، بحيرة الملائكة، التداخل الأجناسي، الشعر، المسرحية.

Abstract:

The novel (bouhairat al-malaaika) by the Algerian novelist (Mohamed Ftelina) is considered to be one of the novels that have achieved a qualitative with poetry and Overlapping theatre, as it has drawn on genre techniques to construct its narrative structure. Because of its stylistic and aesthetic structure and the specificity of poetry.

The novel establishes an Overlapping with the play, using dialogue and its types to create drama within the body of the novel, while relying on other elements of the play, such as the theatrical event and the dramatic space.

Keywords: Novel; Bouhairat al-malaaika; Genre Overlapping; The poetry; The play.

1. مقدمة:

الحديث عن الأجناس الأدبية متشعب وواسع، وأخذ حيزاً من الدراسة في النقد الأدبي قديمه وحديثه، فكان أن قُسم الكلام لمنثور ومنظور، وميزوا بين كل صنف منهم بقواعد خاصة تحكمه يقوم عليها فضلّ هذا التقسيم إلى أن اتسع أفق الحضارة وازداد التعقيد في حياة الإنسان المعاصر، فما كان إلا أن يساير الأدب هذا التطور في حياة الإنسان، فكان لزاماً للبحث عن أساليب جديدة وأجناس تستوعب الراهن الحضاري، وكان هذا عبر كسر القواعد الكلاسيّة للأعمال الأدبية والنقدية، وهذا احتجاجاً على عدم قدرتها على السير ومواكبة متطلبات الواقع الذي ينشد التعبير بأجناس قادرة على تلبية ما يريد قوله، والتعبير عن قضاياها.

تعدّ الرواية أكثر الأجناس انفتاحاً على مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، خصوصاً برز هذا الانفتاح في الشكل والمضمون، فقد انتبه الروائي إلى كتابة جديدة تدعو إلى التحرر من قيود الأجناس وتدعو إلى هدمها، فحاضوا غمار التجريب وتجاوزوا الأنماط التقليدية، فكان أن طوروا تقنيات وأساليب، واستحدثوا مضامين جديدة، فالقارئ للرواية أصبح يقرأ التنوّع فيها، فتجد الشعر في المتن الروائي، واستلهم تقنيات المسرحية المتعددة في الرواية ولكن ليس هذا وحسب بل تجاوزوا البنية التقليدية للرواية التي من سماتها الأساس التسلسل الزمني والتتابع السرد، فتجاوزوا هذا نحو كسر الخطية الزمنية وتقطيع الرواية إلى مقاطع سردية حيث عمدوا في نصوصهم على استلهم التجريب، حيث تعدّ "رواية الحرية"، إذ تُؤسّس قوانينها الذاتية وتُنظّر لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التّجاوز المستمر¹، ولم تعرف الرواية الجزائرية خروجاً عن المنطق الكلاسيّ للبدايات كانت محتشمة، مقارنة بنظيرتها المشرقية، ولم تصل إلى ذروة النضج الفنّي، ولكن ما لبثوا أن أسسوا لرواية "تنثور على كل القواعد وتتكرّر لكل الأصول وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية"² وهذا ما شهدته أعمالهم (والرواية الجزائرية عموماً) من نُقْلة فنية وجمالية تجاوزت القديم وكسرت خطّيته السردية، فكان على الروائي أن يجد قضية تداخل الأجناس الأدبية هي ما يجب أن

يتم طرحه، فكسر الحدود بين الأجناس تقنية مغرية، فقد ظهرت في سرودهم ومتونه، نظرا لاحتكامهم إلى انفتاح النص الروائي، الذي بدوره له القدرة على استضافة أجناس أدبية أخرى، فيضيفها السارد/الروائي إلى المتن السردى، لميزة جنس الرواية وامتلاكها لمساحة واسعة لاستيعاب الأجناس وتحرر أسلوبه من قيود الوزن.

لسبر أغوار هذه القضية وجب قراءة منجزهم السردى، والبحث في البناء السردى وأساليب كتابة الرواية، التي اعتمد عليها كُتّابها، والتي بدورها (رواياتهم) استضافت الأجناس الأدبية الأخرى، سواءً بطريقة مباشرة أو ضمناً، وعليه فنحن بغية معرفة العلاقة بين الرواية كجنس قائم بذاته وبنيتها وخصوصيته، وبين الأجناس الأخرى التي حضرت في متن الرواية وهذا محور دراستنا.

وعليه نطرح السؤال هنا: هل ساهمت الرواية كجنس أدبي في استحضار الأجناس الأدبية وهدم الحدود بينها والتفاعل معها؟ وكيف حدث هذا التفاعل على مستوى بنياتها وخصائصها؟ وهل انفتاح النص الروائي على الأجناس الأدبية كان لقصور الرواية أم لغاية جمالية وأسلوبية؟

هذا ما سنجيب عنه عند قراءة، ودراسة أنموذج من رواية جزائرية، رواية (بحيرة الملائكة) للروائي (محمد فتيلينة) والكشف عن هذا التفاعل والتداخل، وإبراز أشكاله وتمظهراته، وحضور الأجناس الأدبية في متون الروايات، وكيفية استحضاره؛ بنيةً واستعمالاً، وهذا ما ستكشف عنه دراستنا وتحليلاتنا الآتية والاستعانة بالمنهج الوصفى التحليلي.

2. حضور الشعر في الرواية:

تختلف الرواية كجنس أدبي له مقوماته، مع جنس الشعر، من حيث مقومات كلٍ منهما وفي جوانب عديدة، تتعلق بالشكل واللغة والأسلوب، وهذا لا ينفي التداخل والتفاعل بينهما، إذ يحدث أن يلتقيا مع بعضهما في متن واحد، لغاية أسلوبية أو جمالية، فيكمل أحدهما الآخر، ويضيف إليه من سماته وخصائصه، فيمكن القول أن علاقة عن ثنائية

الشعر والرواية هو نظير علاقة جنس الشعر بالنثر، حيث الرواية تنتمي إلى جنس النثر، وهذا ما يتيح إلى فهم العلاقة المتينة التي يمكن أن تتطوي على تفاعل الرواية مع الشعر من خلال الخصائص التي تحتويها، حيث يمكن أن نجد "النصوص النثرية في الظاهر ما قد يكون له صفات نوعية يماثل بها الشعر"³ ومنه ظهور النثر الشعري وقصيدة النثر التي ترتبت عنه، وهذا بفعل الخرق الواضح للجنس والعلاقة المتينة التي تربط الشعر والنثر.

يحدث أن تستلهم الفنون النثرية من القصائد أبياتاً، وحتى خصائص الشعر، ومن ضمنها التعبير باللغة الشعرية، وكذا الشعر يستخدم خصائص النثر وأنواعه، وفي التراث العربي القديم صورة عن ذلك، حيث يمكن أن نلاحظ الشعر العربي القديم، في كثير من نماذجه، يستعين بتقنيات السرد كالحقن والوصف والشخصيات والأحداث، وهذا ما يؤكد على العلاقة بين الاثنين، بأنها قديمة، ومازالت مستمرة مع الكتابات الروائية اللاحقة، وهذا ما يشير إليه "يف ستالوني yves stalloni" في كتابه: "الأجناس الأدبية" حيث يؤكد بأن: "القواعد والأجناس تنفّى مع التقاليد المجترّة. يجد الساعي في التأريخ للشعر أو للمسرح أو للرواية أن التقنية فيها قد تآكلت ببطء، فانفصلت، قم إنها ضاعت منها وسائلها الخاصة فغزتها أسرار التقنيات المجاورة، غزا القصيدة النثر والرواية الغنائي، والمسرح الرواية"⁴ فكُسرت هذه القيود التي تفصل ما بين النثر والشعر، وأصبح متاحا التداخل فيما بينها، فالشعر يستعين بخصائص النثر وتقنياته، وكذا النثر بأنواعه يستضيف الشعر ولغته.

انفتحت الرواية بشكل واسع على جنس الشعر بجميع أنواعه وخصائصه، وتجاوزت بذلك البنية السردية التقليدية نحو فعل التداخل والتفاعل، وفسحت المجال لجنس الشعر بأن يكون عنصراً فاعلاً في بناء المتن والسرد الروائي، وعليه فالتداخل الذي يقيمه كاتب الرواية بين الشعر والسرد في الرواية، يكون عبر طرق وآليات مختلفة، يختلف توظيفها من روائي لآخر، فالروائي يستثمر في بنيات الشعر وخصائصه ويستدعي نماذج من الشعر، ويوظفها في متن الرواية حسب الأغراض التي يراها متناسبة؛ لكن سيد الروائي نفسه أمام موسوعة ضخمة من الدواوين الشعرية سواء الملحية أو العالمية/الأجنبية، وهنا يكمن دور الروائي،

فعلية الانتقاء من النماذج الشعرية العربية أو الأجنبية، وهذا الانتقاء يجب أن يتوافق مع ثيمة نصّه وموضوعه، الذي هو بصدد الكتابة فيه، فيختار قصائد تعبر عن موضوع الرواية، ويمكن أن يختار أبياتاً شعريةً، ليضيف الروائي لنصّه كثافة لغوية ودلالة، وقد يستعين بالمعنى دون استحضار البيت بأكمله أو الإشارة إليه.

ويمكن للروائي إذا شاعراً، له قصائد، أو ملكة الشعر، بأن يضمّن شعراً من تأليفه، والكتابة بالأسلوب الشعري؛ "حيث تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري... تميل إلى التكتيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الإيقاعية، من شأنها أن تفسح مجال الرؤية إزاء المتلقي"⁵ وهذا وجه من وجوه التداخل الأجناسي بين الرواية والشعر، لأن خاصية الرواية تقوم على الأسلوب السردى في تعبيرها.

تعدّ ظاهرة استخدام الشعر مرتبطة "بوظائف مخصوصة تثير درجات التعبير وتعمّق أدبية النص"⁶ حيث استخدام الشعر في الرواية، هو استخدام يقصد الروائي من خلاله مخاطبة شريحة واسعة من القراء، وتوسيع أفق التلقي للخطاب السردى والشعري، ومنه سنكشف عن الطرق والآليات التي انتهجها الروائيون في توظيفهم للشعر، ومعرفة الدوافع من هذا التوظيف وأهدافه وهذا ما وجب سبر أغواره عند دراسة نماذج مختارة من الرواية الجزائرية، التي تبنت هذا التداخل/التفاعل الأجناسي كظاهرة في منتهى السردى، فقد اخترنا روايات بعناية.

1.2. حضور الشعر المترجم:

تتمتع الأجناس بحرية أكثر، فلا قيود تُفرض عليها، كما للكاتب أن يوسع من أفق كتابته في حدود ما يراه ممكناً، ويقوم باستحضار ما يراه مناسباً وخارج مكانه وثقافته ومحيطه اللغوي والاجتماعي، ويسعى وراء ذلك إلى الاطلاع على مختلف الثقافات؛ تاريخها وآدابها، ويحاول الاستعانة والإفادة ببعض من نصوصها بما يثير ويخدم الرواية، فكما نهل من الموسوعة الشعرية العربية، ووظف معانيها، فيمكن أن يصنع ذلك نفسه ويحفل بنصوص غربية أو شرقية تمثل ثقافات أخرى، نظير خدمة الرواية وتيمتها، وينقلها أشعار

لشعراء غربيين ويوظفهم في المتن السردى، فهو يملك حرية التصرف في طريقة الاستحضار لهذه الأشعار من ثقافة إلى أخرى، فإمكانه نقل النص الأصلي كما هو دون ترجمة وإمكانه كذلك استحضار النص المترجم دون النص الأصلي، كما يمكنه استحضار النصين معا وذلك حسب رؤية كل كاتب، وحسب المادة المنقولة وما تضيفه للعمل الأدبي.

نجد حضور الشعر الأجنبي المترجم بكثرة، في رواية (بحيرة الملائكة) للروائي الجزائري (محمد فتيلينة) الصادرة سنة 2013، ثرية جدا بالنماذج الشعرية الأجنبية، وقد سجّلت حضورا لافتا للانتباه، نظرا لكثرة القصائد الشعرية المترجمة التي استحضرها الكاتب في متن الرواية.

يبدأ حضور الشعر الأجنبي في هذه الرواية من أولها، فاختار الكاتب أن يدرج النص الشعري في بداية القصيدة، ليس استحضاراً للشعر الفرنسي والنص الأصلي، بل بترجمة القصيدة للغة العربية موزونة ومُقفاة، فعلى لسان الشخصية الرئيسة (لامير) الذي أنشد إحدى قصائد شاعره المهووس به (لامارتين): "لا زال يذكر ما قرأه عن شاعره الذي أنقذه من لجج الماء لامارتين وهو يقف قبالة لحبرته الوادعة الحاملة:

وبقايا من جليدٍ وصيوفٍ أنست الوادي الصّغير ما بقلبي
وطريق قد وعى كلّ خطايا إذ توارى خلف أرضٍ أمسكت بي
أو ثباتٍ قد تغطّى كبحارٍ موجهها أمسى عليا دون عشب"⁷

تحمل هذه القصيدة عنوان (l'indifférence de la nature)⁸، أو (انفصال الطبيعة)، فقد قام الكاتب بترجمة القصيدة، اختار (ألفونسو دو لامارتين) ورصد بعضا من قصائده، وقصيدة (انفصال الطبيعة) هي عبارة عن مناجاةٍ للشخصية البطلة، بعد أن غرق في تساؤل فلسفي يبحث عن كُنْهِ الحياة والكون، فوقف أمام البحيرة، يتحدث معها، ويصفها بصفات غريبة، وحتى يُناجيها.

عمد الروائي إلى التصرف بحرية في نصّه، لم ينحو نهج سبيل كثير من الكتاب، فقد ساهم في بناء الشعر الذي استحضره وتصرف في ترجمته وبناء القصيدة، وأدرجها في المتن

السردى بما تطلبه حالة ونفسية الشخصية؛ فقد ساهم فى بناء اللغة الشعرية، ودفع عجلة السرد وأحداثه، واستفاد من طبيعة الخطاب الشعريّ ودعائمه البنوية، لتشكيل صوراً ودلالة بلاغية تضفي على الخطاب فى الرواية جمالية بلاغية وتواصلية مع القارئ، الذى بدوره يتشكل لديه لمحة عابرة عن مضمون الرواية من خلال الشعر المستحضر فى الرواية.

وفى سياق آخر لم يقف الروائي عند ذلك، تواصل استحضار شعر (لاماريتين) على لسان الشخصية البطلة (لامير)، ومحافظاً على تيمة النص الشعري، الذى جعل من البحيرة عالماً فسيحاً يخاطبه خطاب العاقل، وجعل لها صفات إنسانية لترقيتها إلى مصاف المتكلم:

مثل أحجارٍ توفت بالصفاف بعدما أصفرت من جانبيها

عُرف بلوط تخفى بالمغار إذ حوت اثنان ماتا فى يديها⁹

جاء المقطع الشعريّ على لسان (لامير)، حيث وصف ما تخرجه البحيرة من باطنها سواء مات فى البحيرة أو توفى على ضفافها، وهى مناجاة بين الشاعر وبين البحيرة لعلها تخرج آلامه من جوفه وتطرحها فى الأرض مثلما تفعل هى مع الأحجار والحوث.

وضحت الأبيات الشعرية موضوع الرواية العام، وتفاعلت مع عنوان الرواية أيضاً (بحيرة الملائكة) فقد جاء العنوان عبارة عن خبر مقدم عن مبتدأها (الملائكة)، وفى تقديم الخبر دليل على أهميته الموضوعية والدلالية، الذى نكتشفه فى الرواية، عبر التفاعل بين السرد والشعر، حيث أن الشعر أسندت له وظيفة مجازية التى تضفي على البحيرة صفات إنسانية، وتصوير نفسية الشخصية البطلة (لامير) وأحاسيسه، فصعب على السرد أن يلتقط الصور وراء الكلمات، نظراً لخصوصيته البنائية والأسلوبية التى تعتمد على التقريرية والمباشرة، عكس الشعر حيث يميل أسلوبه إلى التكتيف المجازي، لخلق صور لها إيقاع متميز من شأنه أن يساهم فى انفتاح الرواية أكثر نحو المتلقى.

جاء أسلوب السرد مدعماً لموضوع الشعر، فقد أسندت له وظيفة الكشف عن انفعالات الشخصية الرئيسة (لامير) وتقديمها، فبعد كل نص شعري، يأتي مقطع سردي ليصور الشخصية وتفاعلاتها، أو عبارة عن خاتمة تقريرية لما أضفت له حالة الشخصية الرئيسة

فقال الزاوي: "انتظر لأمير مُحَدَّقاً بعين عادت إليها الحياة، جواباً لئُصْغِي إليه، ولكن وكأنَّ الموت محيطٌ بالجواب"¹⁰، فصور المقطع السردِي انفصال الكاتب عن الحياة والطبيعة معا، وهذا يتوافق مع عنوان القصيدة (انفصال الطبيعة)، فقد بقي (لامير) مدهوشا ومستغرقا في خياله، حيث لاشيء يراه سوى صورة الموت المحدَّق به.

3. تفاعل المسرحي والسردِي:

يعد جنس المسرحية من أقدم الأجناس الأدبية، فقد سبق جنس الرواية بقرون عدّة، ورغمّا عن هذا لم يمنع تفاعل الجنسين، فالروائي وما يقوم به في الرواية نفسه ما يفعله الكاتب المسرحي غي الإرشادات المسرحية، وكذا التقسيمات في فصول الرواية يتقارب مع تقسيمات المسرحية، فالظاهر مواصفات وبنيات الجنسين متقاربتان إن لم نقل متداخلتان، من حوار وشخصيات ومكان وأحداث، فلذا عمد الروائيون إلى الانفتاح واستحضار خصائص وسمات جنس المسرحية، فالتمرّد على خصائص الأجناس أضحى ظاهرة إبداعية "وأصبحت الكتابة مجالا للابتكار خارج كل القواعد والضوابط السابقة لفعل الكتابة نفسه"¹¹، وأقرب قضية صدحت هي نظرية الأجناس وخرق الحدود بينها، فكان على الروائي (محمد فتيلينة) في روايته (بحيرة الملائكة) أن يقيم انفتاحا على جنس المسرحية في المقام الأول، وقد بدا ظاهرا من خلال مضمون الرواية من تقديم شخوص الرواية والأحداث والاستعانة بالحوار كأحد المرتكزات التي يقيم بها السرد الروائي، وسنعرض التقارب الكبير بين رواية (بحيرة الملائكة) وعلاقتها بالنص المسرحي وآلياته المتجسّدة في متن الرواية:

1.3. الحوار:

يعد الحوار (Dialogue) أهم تقنيات المسرحية وعناصر تأليفها فيعرّف على أنه حديث بين شخصين "وشكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر"¹² ويجب أيضا الإشارة أن له وظيفة أساسية؛ وظيفة تبليغية، هذه الأخيرة تقوم بإيصال

المعلومة والخطاب إلى المتفرج عبر الشخصيات، كما أنه يوضح الفكرة الأساسية ويرسم الشخصيات، وقد استعانت الرواية بالحوار، فكان للسرد أن تفاعل معه، وشهد حضور الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، فالرواية تلجأ لنوعي الحوار سواء لتقديم الشخصيات ورسم صفاتها وملاحمها باستعمال المونولوج، والحوارات المتبادلة بينها بالاستعانة بالحوار الخارجي لرصد انفعالاتها وأفكارها والكشف عن الأحداث في الرواية أيضاً، فيما يلي نرصد تفاعل السرد مع الحوار ونكشف عنها:

1.1.3. الحوار الداخلي المونولوج:

المونولوج نوع من أنواع الحوار يحدث بين الشخصية وذاتها، أو حديث النفس للنفس و يُعرّف على أنه "حديث واعتراف مع الذات يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، أو حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض"¹³ ويؤدي الحوار الداخلي (المونولوج) وظيفة تقديم دواخل الشخصيات وبواطنها، كما يضع القارئ في جو الرواية وأحاسيسها، فيقترب القارئ/المتلقي من الشخصية فتزول المسافات بينهما، ويحضر المونولوج في رواية (بحيرة الملائكة) في أماكن عديدة، منها لما تسأول الشخصية (إنيليت) حينما واقفاً أما الكنيسة التي اشتاق لها وعانى فيها أيضاً الويلات: "أحقاً الدين لله... والوطن للجميع؟"¹⁴ فقد استشعرت الشخصية التناقض بين ما يسمعه وبين ما يقوله الناس ويؤمنون به، فهو جندي (إيلينيت) ليس لديه الحق بأن يبقى حبيب الدير والكنيسة مثل ما يراه يومياً وهو يمرّ على الكنائس.

وفي سياق آخر نظر (لامير) من نافذة الحافلة وهي تسير بهم: "الناس حقاً لأدم؟ فهذا يرتدي العباءة في ديار الغربية، وذاك بلون المعطف ذاته، تعلوه طاقية إفرنجية النعت..¹⁵ ومزال المونولوج طويلاً ومستمرًا بين الشخصية ونفسها يرصد الاختلافات الكبيرة بين الناس وملابسهم وصفاتهم، وبسبب هذا تسأول حول أن كل هؤلاء الناس هل هم من أصل واحد

وهذا عكس ما يراه وهو يجوب بناظره من نافذة الحافلة التي يركبها، فهو مهاجر جزائري في فرنسا، واكتشف كل هذا من خلال رحلته الباريسية.

وفي موضع آخر دار حديث بين الشخصية البطلة (لامير) ونفسها، حينما همّ يقرأ الكتاب الذي وجده في المستشفى: "تُرى بماذا شعر وهو يدخل بيت الربّ، هذه الكنيسة التي شغلت فارتي، وهي تكتب في زواياها يومياتها.."¹⁶ فقد كان لامير يبحث عن شخصيتين لازمتاه طوال حياته (الأمير عبد القادر والاشعر لامارتين) معجب بهما، إلى أن تذكر يوم دخول (الأمير) إلى إحدى أشهر كنائس فرنسا، فتعجب (لامير) كيف فعل وذلك وتساؤل عن الإحساس الذي راوده وقت ولوجه إليها وهو العربي المسلم.

يظهر على الروائي أنّه تتحى جانباً، وترك الشخصيات تغوص في بواطنها لتبوح بأفكارها، مشاعرهما وأحاسيسهما، مثل ما يصنعه الممثل على خشبة المسرح فيبدو حراً ومنفصلاً عن الجمهور على ركح المسرح، وهو يقيم حديثاً مع ذاته فيقول ما يشاء ويصدق برأيه، فالسرد هنا يتوقف ليتيح للمونولوج مجالا واسعا للشخصية بأن تقيم حواراً مع ذاتها.

2.1.3. الحوار الخارجي:

يقوم الحوار الخارجي على تعدّد الأطراف المتحاورّة، فيشترط فيه وجود طرفين فما أكثر، تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد، فهو "تبادل مقاطع قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين"¹⁷ والحوار قد يكون تواملاً فعلياً بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه؛ فهو نقيض المونولوج، إذ تكون عملية الحوار المباشر والتواصل بين الأطراف المتحاورّة وتتبادل الكلام فيما بينها، ويحضر هذا النوع من الحوار

في الرواية بشكل مكثف، فبداية الرواية بدأت بحوار دار بين الشخصية البطلة (لامير) وساعي البريد:

- "سيد لامير، كم أخبرتك بأن تفرغ صندوق رسائلك، لكي أجد على الأقل مكانا لوضع بريدك

- عذرا يا جون..تعلم أنه ومنذ فترة السجن لرهيبة تلك، ما عدت أحفل بالذاكرة التي عهدتها أعوام¹⁸

الحوار جاء في بداية الرواية ليوضح حدثاً ونفسية الشخصية، فقد تأثر (لامير) كثيرا يوم دخل السجن، والحوار كشف ذلك، في حين أن ساعي البريد أتى له برسالة أحدثت له منعرجا جديدا في حياته، فقد كانت من حبيبته (مارغريت) التي وضّحها السرد بعد الحوار. وفي سياق آخر دار حوار بين (الراهبة) و(لامارتين) حين كان يصطحبها للمكان الذي تريد الوصول إليه: "لتبدأ بعد هنيهة من أخذ مكانها بالسؤال:

-تبدو عليك آثار التعب، أيها السيد الكريم، فوجهك شاحب؟. اختزل لامارتين في داخله مشقة ما خاض من انتخابات، وأجابها:

-مجرد إرهاق يا أختاه، فلم أنم جيدا ليلة أمس. أوقفت الأخت مبرر الشاعر وصوغه قائلة:

-كل الناس هذه الأيام غادر النوم أجفانها. حدّق فيها مليا، وألقى إليها بشيء مما يتعبه:

-أختاه إن أعباء الحياة ووخز الذكريات يشعلان في النفس الأرق والسهاد¹⁹

ولقد مازال الحوار متواصلا بين (لامارتين) و(الراهبة)، وقد تطلب الموقف السردى استعمال الحوار كتقنية ساهمت في تطوير الحدث والسرد، والملاحظ على مقاطع السرد الحوارية، يعقبه مباشرة توضيح بلغة السرد، الذي بدوره يكشف عن طريقة المتحدث وعن صفاته مثل قول الراوي (وأجابها، أوقف مبرر الشاعر، ألقى إليها.) فالسارد عمد إلى وظيفة

التوضيح والشرح للجمل الحوارية، وهذا أقرب ما يكون لما يسمّى (بالإرشادات المسرحية) التي تؤدي وظيفة في المسرحية، حيث توضّح الشخصية وصورتها للقارئ، فيكون عالما بمواقفها وانفعالاتها وحديثها ومشاعرها.

2.3. الحدث المشهدي:

يعدّ المشهد أحد تقنيات المسرحية فهو "وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد"²⁰ بحيث يتم التركيز عليه ويتتبعه الروائي إلى غاية نهايته، ويتم تقديمه بطريقة درامية التي بدورها ينتبه إليها القارئ فتغدو مُمثّلةً أمامه ومجسّدة.

وتحضر في رواية (بحيرة الملائكة) بعض من هذا الحدث المشهدي وتجلّى في مقاطع تعبيرية تفاعل فيها السرد والحوار مع بعضهما، وقد مثّلت هذه الأحداث تحولا الرواية ومسار السرد، ونعرض أهم ما جاء من الأحداث المشهدية في الرواية:

- مشهد انفجار القنبلة ودخول لأمير للسجن: يعد مشهد الانفجار من المشاهد التي انحرفت بالسرد في الرواية، وقد صوّره السارد من بدايته "دويّ صوت لا يطاق، أسقط لأمير، الذي فقد وعيه... نُقل الكثير إلى المستشفيات، ومن ضمنهم لأمير"²¹ وما إن تم نقله إلى المستشفى تطور الحدث صوب اتّجاه آخر فقد تم اتّهام لأمير من قبل الشرطة "بعد استشفائك مضطرون لإيقافك فالظاهر أن الانفجار بفعل فاعل وقد استهدف حافلة لنقل المخطوطات بجانبها أناس أبرياء"²² ولكن لم يهنأ ضابط الشرطة وأضاف أنه يتهمه شخصيا وبدأت إجراءات التحقيق ما إن تم نقله إلى المستشفى.

- مشهد خروج لأمير من السجن: من المشاهد التي أخذت مكانا واسعا في الرواية، حيث التحقيق مع لأمير كان طويلا وتبرئته كذلك تطلّبت وقتا، إلى أن جاء المحامي كما يصوّره

المقطع السردى "سيد لامير قبل أن أسألك عن كلّ هذا، أخبرك أنني جئت لإخراجك فقد ثبت بعد التحريات أنك بريء"²³، حين أثبتت براءة لامير جاء الوصف بلغ السرد لردّة فعله "لم يقو لامير على قول حرف واحد كشكر الجميع، ليسقط من شدة تعب الأيام وربما تعب الإصغاء، لقد أصبح من فرط الإرهاق عاجزا عن سماع أي شيء"²⁴.

-حادثة اكتشاف الأب أندرسون للرسالة: توالى السرد يخبر أحداثا كثيرة، ولكن أهم حدث حينما اكتشف الأب (أندرسون) رسالة مجهولة العنوان في الكنيسة إلى أن اكتشف المرسل الحقيقي لها، فكان أن ثار غاضبا فقد اكتشف أسرارا كثيرة وفهم أحداثا غابت عنه، خصوصا علاقة بيتر وروان المحرمة، فاستدعى كل واحد إلى مكتبه للتأكد "انتظر الأخوة وبعض الأخوات خارج مكتب الأب، الذي بدأ باستدعائهم الواحد تلو الآخر"²⁵ ليحقق في الأمر الذي يمكن أن يثير فوضى عارمة وتدنيس لقداسة الكنيسة، وقد دار حوار بين (أولقا) والأب (أندرسون) فقد دخلت عليه لترجوه بأن يرتاح فردّ عليها: "لن أرتاح يا أولقا حتى أعرف ما سرهما؟ لتجيبه: لتدع الباقي إلى ساعات الغد. أجابها الأب مكبلا بالآهات: الراحة؟ أي راحة يا أولقا؟ لن أستريح حتى أعرف ما جرى"²⁶ وقد تواصل الحوار والوصف لتحريك الأحداث في هذا المشهد وتطوره، والشخصيات تتناوب على الحوار لمعرفة الأحداث أكثر وحقيقة ما جرى.

يمكن القول أن الأحداث المشهدية والمسافة بين المسرحية والرواية تتعدم كثيرا، فنشهد تفاعلا بينهما، فكل حدث مشهدي مساحة سردية في الرواية لتقديمه وعرضه، وكذا الشخصيات الروائية التي تؤدي وظيفتها عبر تحريك الأحداث وتعميق السرد وتطورها لخل نزوع نحو الدرامية أكثر، مما يتجسد لدى القارئ ركح تمثّل فيه الأحداث أمامه، وأدى تفاعل

عناصر الحوار والسرد والوصف وظيفية تقديم الحدث الروائي بدرامية وفقّ فيها إلى أبعد الحدود.

3.3. المكان:

يعتبر المكان في الرواية أحد دعائمها السردية التي يقوم عليها العمل الروائي، فهو الركح التي تتحرك فيه الشخصيات الروائية وتُجرى فيه الأحداث، ففي المسرحية يُمثّل النص المسرحي على الخشبة فيغدو المكان افتراضياً تقع فيه الأحداث، ولكن المكان الروائي "تؤسّسه اللغة ويتحدد جغرافيا وقد يكون مدركا من قبل حواس الشخصية عبر الاستيهامات والتذكّر والأحلام ويتلخّص في مجموع الأمكنة وتوابعها"²⁷، لذا فالقارئ يتخيّل المكان بدءاً من الوصف الذي يُقدّم له من قبل السارد وحديث الشخصيات.

وفي الرواية تدور الأحداث في أمكنة متعدّدة، ولكن الغالب فيها هي فرنسا، فكثير من الأحداث لها رابط حقيقي بمدن فرنسية، تنتقل الشخصيات الروائية في مدنها وفضاءها وما تحويه أيضاً، فالشخصيات تبني علاقة مع الأمكنة على حسب مواقفها، ونفسياتها وظروفها الاجتماعية، فتألف الشخصية أماكن وتقيم علاقة حميمة معها، وأخرى لا تألفها فيصبح ذاك المكان معادياً لها، وقد ظهرت هذه الأمكنة في الرواية، بعدها مكون رئيس وركح تُعرّض عليه الأحداث ونذكر منها:

-المدن الفرنسية: ظلّ (الأمير) ينتقل بين المدن الفرنسية (باريس، تور، شومبيري، أمبواز) وشكلت مساحة واسعة في المتن السردية، وظلّ المكان يؤسس علاقات الشخصية مع المحيط ومع ذاتها "ومع كلّ ميلٍ يعبره، تعبر به الذاكرة" والأحداث المتسلسلة التي وقعت له وهو ينتقل بين كل مدينة وأخرى، مرة تسره مدينة ومبانيها، وأخرى تضعه أمام آلامه فينفر منها.

-قاعة المعارض: يمثل هذا المكان محورا في الرواية، فقد غير مجريات الأحداث فقد وقع انفجار أمام بابها وأصيب (لامير) جراء ذلك بإصابة خطيرة، وليس هذا فقط بل تم اتّهامه واعتباره شخصا مشبوها به يمكن أن يكون المسؤول عن الحادثة، فكان المكان (أمام باب قاعة المعارض) التي من المفروض أن يلتقي فيها شخصا ليحضر معه موعدا، مكانا معاديا له سبّب له صدمة لم يتوقعها.

-السجن: بعد خضوع (لامير) للتحقيق تم اقتياده للسجن، فقد لاقى ضربا مربحا أثناء الاستجواب من قبل المحققين والشرطة، ورم براءة (لامير) لكن تم احتجازه "أسقط لامير مرة أخرى كالكثلة المحطمة على أرضية السجن الباردة" فأثار المكان (السجن) في دواخله كثير من الذكريات والحنين، ويستشعر الوحدة، فقد فجر السجن في قلب لامير حنينه للماضي والقلق أيضا.

-المستشفى: ظل هذا المكان لصيقا بالشخصية وملازما لها، حتى ولو يمكث فيه كثيرا، ولكن هو الذي أتاح له الهدوء والسكينة أيضا، بالرغم أنه يمكن أن يوحي للقارئ بأنه مكان مشؤوم، ولكن (لامير) خرج من سجنه ومن التحقيق وظهرت الحقيقة بأنه ليس مذنبا وهو على سرير المستشفى، فمكث فيه يعيد الأحداث ويسأل عن أحوال (مارغريت) وصديقه (نور) ويخاطب (الأمير وشاعره لامارتين) في مناماته، فقد استحضرت السارد جميع الشخصيات وكثير من الأحداث في هذا المكان لغاية الترتيب والتعقيب عليها وتوضيح صورة الشخصيات وأفعالها وترتيب المشاهد في الرواية.

4. خاتمة:

يتّضح من خلال ما تقدّم أن رواية (بحيرة الملائكة) تفاعلت مع الشعر والمسرحية، ومع تقنياتها التي وظّفها، فاستحضرت النص الشعري في المتن السردي، وكذا استلهم

تقنيات النص المسرحي ومقوماته لبناء النص الروائي، وتفاعلت الرواية مع الجنسين (الشعر والمسرحية) التي نلخصها في أهم النقاط:

- جاء توظيف الشعر في رواية (بحيرة الملائكة) عبر استحضار النص الشعري من المدونة الغربية (شعر فرنسي) وترجمته ترجمة ابداعية، حيث جاء الشعر موزونا ومقفّى على شاكلة الشعر العربي.

- التوظيف المباشر للقصائد الشعرية في المتن السردى، فكان كل موقف يختار له الروائي شعرا متوافقا مع مضمون السرد وحسب ما يقتضيه المقام

- لم يفقد السرد خصوصيته في رواية (بحيرة الملائكة) حين تفاعل مع الشعر، بل أضاف له الشعر بعدا حدثياً وثراءً موضوعاتياً وبعداً جمالياً وأسلوبياً.

- قامت رواية (بحيرة الملائكة) على الحوار بشكل كبير، خصوصا بناء الحدث وتصعيده، كما عبّر عن الشخصيات وحالاتها؛ فالمونولوج كشف عن الحالة النفسية وحديثها مع الذات وصراعاتها، والحوار الخارجي يعبر عن طموحات الشخصيات في الرواية وأفكارها وآمالها.

- أتاح السرد للحوار مجالا واسعا لكسر رتابة السرد الروائي وبناء الأحداث، ومنح الرواية طابعا درامياً.

- برز المكان في الرواية كمكون أساسي من مكونات بنائها، فقد ساهم في إضفاء الدرامية على أحداث الرواية وتطورها، وصراع الشخصيات الروائية.

5. قائمة المراجع:

- ¹ عبد الدايم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات، العدد 45، ديسمبر 2009، ص 64.
- ² عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط 1، 1998، ص 48.
- ³ إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 184.
- ⁴ المرجع نفسه، ص 199.
- ⁵ مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج 2، جامعة اليرموك، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، 2008، ص 24.
- ⁶ عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، دار الراجية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص 154.
- ⁷ محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، دار إبداع للنشر والتوزيع، مصر، 2013، ص 12-13.
- ⁸ André Lagarde , Michard Laurent , XIX^e SIÈCLE, Les grands Auteurs Français Du Programme, V2, PARIS, BORDAS, 1964, P17.
- ⁹ محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص 13.
- ¹⁰ مصدر سابق، ص 13.
- ¹¹ محمد آيت ميهوب، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1990، دط، ص 48.

- زهير القاسمي، حوار في الرواية العربية، در زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2021،¹² ص20.
- ¹³ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص494.
- ¹⁴ الرواية، ص56.
- ¹⁵ الرواية، ص67.
- ¹⁶ الرواية، ص129.
- ¹⁷ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص176.
- ¹⁸ الرواية، ص05.
- ¹⁹ الرواية، ص28.
- ²⁰ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص144.
- ²¹ مصدر سابق، ص74.
- ²² محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص74.
- ²³ مصدر نفسه، ص122.
- ²⁴ مصدر نفسه، ص122.
- ²⁵ محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص145.
- ²⁶ المصدر نفسه، ص145.
- ²⁷ حسن نجمي، شعرية الفضاء؛ المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص27.