العددِ1 21A حزيران 2026
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A1 Jun2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

السرد البانورامي والعرض الدرامي في الرِّواية العربيَّة

الباحثة علا ماجد كاظم أ.د. كرنفال أيوب محسن
carnvall@coart.uobaghdad.ediq ula.saad2202p@coart.uobaghdad.edu.iq
جامعة بغداد/ كلية الآداب- قسم اللغة العربية

الملخص:
يعد السرد البانورامي أحد التشكيلات السردية المستعملة في الخطابات الروائية التي تتضمن أحداثاً ومشاهد متنوعة في آن واحد؛ ذلك أن المشاهد تعرض في لحظةٍ واحدةٍ، دونما تكرار للشخوص الروائية وتسهم هذه التقنية استحضار اسئلة عدة في عمق تاريخي سابق، وتتيح ربط الماضي بالحاضر، ليكون هناك استمرارية وتفاعل بين العناصر السردية المؤثرة في مصائر الشخوص.
والعرض الدرامي لا يمثل انطلاقاً شكلياً للأحداث، وإنما هو المستوى الذي يرى بوساطته القارئ الحكاية ويتفاعل معها، وفي هذا السياق تتشكل الهيكلية الاولى للصراع، تنمو الأسس التي تحرك الشخصيات نحو مساعيها وقراراتها.
الكلمات المفتاحية: السرد البانورامي، العرض الدرامي، الرواية العربية

Panoramic narration and dramatic presentation in the Arabic novel

Alaa Majid Kazem Prof. Dr. Carnival Ayub Mohsen
University of Baghdad / College of Arts - Department of Arabic Language

Abstract:
Panoramic narration is one of the narrative formations used in narrative discourses that include diverse events and scenes at the same time; this is because the scenes are presented at one moment, without repetition of the narrative characters. This technique contributes to bringing up several questions in a previous historical depth, and allows linking the past with the present, so that there is continuity and interaction between the narrative elements that influence the destinies of the characters.
The dramatic presentation does not represent a formal launch of events, but rather the level through which the reader sees the story and interacts with it. In this context, the initial structure of the conflict is formed, and the foundations that drive the characters towards their endeavors and decisions develop.
Keywords: panoramic narrative, dramatic presentation, Arabic novel

المقدمة:
السرد البانورامي هو جزء رئيس من البنى الدرامية والمسرحية تُعْنَى بتصوير العواطف والمشاعر والتحولات النفسية التي تمرُّ بها الشخصيات في المشهد؛ والهدف من إبراز هذه الحركة تجسيد التوترات والصراعات التي تُسهم في خلق أجواء درامية تجذب المتلقي؛ فيكون المشهد في هذه الحالة حركيًّا بوجود شخصيات أو يبدو المشهد وكأنَّهُ خيالٌ متحرّكٌ.
فالحركة الدرامية ليسَتْ على وتيرة واحدة، وإنَّما تتنوَّعُ بحسب المواقف الشعورية التي ترد فيها، فمن ناحية تكون سريعة وقوية، ومن ناحية أخرى هادئة وبطيئة؛ ومن ثَمَّ يكتفي الكاتب بعرض الجوانب الحقيقية للشخصية، كالجانبين النفسي والاجتماعي؛ ويختار المشاهد المناسبة لتكتسب الحركة دلالتها؛ وتكون الأداة الفعَّالة لإقناع المتلقي، فضلاً عن اختياره الجماليات الدرامية التي تستقرُّ في الأعماقِ .
فالدراما بحد ذاتها ترجمةً للصراعات الحياتية؛ ومحاولة للكشف عن ماهيتها؛ ذلك أنَّ الكاتبَ لا يكتفي بنقل صورة الصراع كما هو، بل يُحاول أيضًا أن يُضْفِيَ عليها فهمه وإدراكه؛ ليُعيد صياغتها من جديد، ويُقدِّمها إلى المُتلقِّي من وجهة نظره هو إلى الحياة؛ وبهذا تتحوَّلُ الدراما إلى صورة فنية واعية لفكرة جديدة مُعبِّرة عن الواقع .

أوَّلاً: السرد البانورامي:
يُعَدُّ السرد البانورامي أحد التشكيلات السردية المستعملة في الخطابات الروائية التي تتضمَّنُ أحداثًا ومشاهِدَ مُتنوِّعةً في آنٍ واحدٍ؛ ذلك أنَّ المشاهد تُعرض في آنٍ واحدٍ، ومن دون ما تكرار للشخوص في الرواية .

وتُعَدُّ هذه التقنية ضرورة فنية مهمة لدى الروائيين الواقعيين؛ لأنَّها تعمل على مقاربة الواقع من منظور علمي ومنهجي؛ إذ يلجأُ الكاتب إلى مجموعة من الحلول الفنية لتجعل القارئ شريكًا في تلقي المعلومة، والراوي في هذه الحالة عليم يقوم بتقديم الأحداث من منظور فني وشامل بما يُقدِّمُهُ من أحداثٍ (العمامي 2010، 59) .

إنَّ الكاتبَ بحد ذاته هو جامع بين أسلوبين، السرد الواقعي ورؤيته الشخصية للواقع الذي يرصده بحدسه الفني؛ وباعتماده هذه التقنية يُقدِّمُ مشهدًا بانوراميًّا واسعًا مُزيحًا به الستار عن التفصيلات الكاملة للأحداث .

ويُعرِّفُ جيرار جينت (Gerald Prince) البانوراما بأنَّها: " تقديم المواقف والأحداث عن بعد على أساس مشهدي" (برنس 2003، 141) . وهي أيضًا: " تقديم مشهد عامّ واسع وشامل للأحداث والشخصيات والذي يبدو من علوُ " (عيسى وآخرون 2020، 81).

بيد أنَّ مُحمَّدًا وآخرين لهم رَأْيٌ آخَرُ مُحايِدٌ في هذه التِّقنيةِ، إذ ذهبوا إلى أنَّ الأسلوب البانورامي في الخطابات الروائية هو الجمع بين صفتين، فيما يَسِمُهُ هنري جيمس (Henry james)، وسار على نهجه ذا أيضًا بيرسي لوبوك (Percy Lubbouk)، فالمقابلة بين هاتين الطريقتين في الأسلوب البانورامي تجمع بين القصِّ المجمل والرؤية من الخلف، وفي هذه الحالةُ تقدَّمُ الحكاية من منظور كُلِّيّ المعرفة والحضور؛ وأحيانًا يتعمَّدُ الكاتبُ هذه الطريقةَ ليتمكَّنَ من إعطاء فترات زمنية طويلة وغير محددة، مع أحداث وافرة ومُكثَّفة.

فالروائي يُقدِّمُ نظراته الشاملة بشكل واسع داخل الرواية، والراوي في الحالة ذي عليمٌ، وحضورُهُ مهمٌّ، ويُضْفِي سيطرته على شخصياته الروائية؛ فيكون مُتحكِّمًا في تصرُّفاتِهَا وحياتها، ومُعتمِدًا لذلك الضميرَ الغائبِ .

وممَّا تقدَّمَ يُلْحَظُ أنَّ السرد البانورامي بدأ يتغلغل في الروايات العالمية في القرن التاسع عشر في أعمال كبار الروائيين، مثل تولستوي وديكنز وغيرهما، أمَّا في الرواية العربية فقد بدأ حضوره في النصف الثاني من القرن العشرين مع تجارب نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف؛ لتُرْصَدَ التحولات في المجتمعات؛ ولرسم لوحات بانورامية تتشابك فيها مصائر الأحداث ثم أصبحت هذه التقنية من بَعْدُ أداة مركزية في الرواية الحديثة .

ويُعَدُّ السرد البانورامي تقنية سردية تُمكِّنُ الكاتب من تسليط الضوء على الأحداث بشكل واسع، وتغطيتها تغطية شاملة من حيث الشخوص والبيئة المحيطة بهم، فضلاً عن تمكينها القارئ من سبر أغوار المجتمع وتحولاته، وإسهامها في عرض الفضاءات السردية، وتوضيح العلاقة بين الشخوص وبيئاتهم من طريق الربط بين الماضي والحاضر؛ إذ إنَّ الخطابات الروائية بحد ذاتها تتخطَّى في سردها الوقائع لتكشف عن البنى السردية العميقة التي تسير فيها الشخصيات الروائية، نَحْوُ ما نجدُهُ لدى الكاتبِ (طه حسين) في روايته (دعاء الكروان)؛ إذ وَظَّفَ هذه التقنية بدقة فنية عالية؛ ذلك أنَّ البانوراما عنده لا تعني سرد قصة أو رواية فحَسْبُ، وإنَّما هي أيضًا تقديم صورة شاملة عن المجتمعات الريفية في حقبة زمنية معينة تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي، بما فيها من عادات وتقاليد وسلب لحقوق المرأة، وقد غَذَّى (طه حسين) روايته بالرموز الفنية، وبخاصَّةٍ وصف البطلة لطائر الكروان؛ إذ جعلَهُ رمزًا رئيسًا ليلفتَ به انتباه القارئ إلى أنَّ الطائر هو الرمز الذي يُنِدُّ بصوته؛ ليُشير إلى استرجاع (آمنة) لمعاناتها النفسية الخفية؛ فهي بذا شكوى داخلية من الظُّلْمِ الذي طالَ (هنادي)، وقد أسهمَ تدفُّقُ الانفعالات في رسم لوحة شاملة تعدَّت حدود الوصف الجزئي، ما أعطى النَّصَّ أبعادًا جماليَّةً مُتكامِلةً تشابكت فيها الفضاءات السردية بما فيها من الزمان والمكان: **" وهذا نداؤك أيها الطائر العزيز يبلغني من بعيد، وهذا صوتك يدنو إلي قليلا قليلا، وهذا غناؤك ينتشر في الجو كأنه النور المشرق قد أظهر لنا ما كان يغمرنا من الهول دون أن نراه . وها أنت ذا تبعث صيحاتك يتلو بعضها بعضًا، كأنما هي سهام من نور قد تلاحقت مسرعة في هذه الظلمة فطردت عن نفسي ذهولها وجلت عنها غفلها وأيقظتها من هذا البله، وجلت لها الجريمة منكرة بشعة والمجرم آثمًا بغيضًا والضحية صريعة مضرجة بالدماء "** (حسين 2008، 65).

يُظهر هذا المشهدُ براعة (الكاتب) الفنية في استعماله الطَّائرَ رمزًا يحمل أبعادًا نفسية ووجدانية؛ ليستطيع أن يُعبِّرَ عن شعور (البطلة) بالحزن والاضطراب؛ فشكَّلَ صوت الطائر بذا استرجاعًا زمنيًّا، ما جعلَهُ عنصرًا بانوراميًّا ساعد على زعزعة الهيكل السردي؛ وقد تعمَّدَ أن يستعمل هذا الرمز ليُعِينَ القارئ على تأمّل المشهد بطبيعتيه الزمانية والمكانية، ويجعله يراه وكأنَّه يشاهد لوحة سينمائية شاملة، وفي موضعٍ آخرَ من روايته اعتمد أيضًا رمزًا جديدًا، وهو (اللَّيْلُ) ليتمكَّنَ من إكمال لوحته السرية بشكل واضح وملحوظ؛ إذ إنَّ الليل وسكونه مع استمراره بوصف صوت الكروان يخلقُ لوحة كاملة يغدو معها المتلقي شاهدًا فعليًّا على تفصيلات حياة البطلة وما تُعانيه، فضلاً عن إعانته برسمه تِلْكُمُ اللَّوحاتِ على تفهُّمِ الأحداثِ بصورتها الكاملة؛ ليكون في مخيلته خلفية كاملة عمَّا يدور من أحداث، ومن عدَّة زوايا واتجاهات: **" يا لك من ليل مظلم عريض تضطرب فيه هذه الأضواء الضئيلة البعيدة التي تفنى، ويبسط**

عليه هذا السكون المخيف ظلالًا لا حدَّ لها، ثم يندفع فيه من حين إلى حين صوت هذا الطائر العزيز كأنه سهم مضيء ينطلق في بحر الظلمات" (حسين 2008، 26).

ويُلْحَظُ أنَّ الاسترجاعَ الزَّمنيَّ الذي تعمَّدهُ الروائي في المشهد ذا قد ساعدَ على تطوير الأحداث السابقة وإنارتها؛ ذلك أنَّ السادرة استرجعت من وصفها اللَّيْلَ ونداءاتِ الطَّائرِ أصعبَ اللَّحظاتِ التي مرَّتْ بها في ظلِّ مقتل شقيقتها على يد (خالها)، فالمشهد مليء بالانكسارات، وحوى في تضاعيفه كثيرًا من الدَّلالات الفكرية والجمالية؛ تعمَّدَ (طه حسين) توظيف هذه التقنية في روايته ليُثِيرَ انتباه القارئ، ويجعلَهُ يربط الأحداث بين الماضي والحاضر؛ ليكونَ هناك تجاوب من القارئ بعد أنْ تعرَّفَ مصيرَ هاتيك الشُّخُوصِ الرّوائيَّةِ؛ ومن ثَمَّ أدَّتْ هذه التقنية دورًا حاسمًا لَدُنُه؛ لأنَّها انفتحت على كثيرٍ من التساؤلات عن حجم الصراعات النفسية للأبطال؛ ولذا نجدُهُ قد طبقها على نصوصه الروائية بوصفها تقنية تحليلية تُسلِّط الضوء على التجارب الشخصية، ما يعني أنَّ الفكرةَ جاءت ملائمةً لأسلوبه وأهدافه الفنية .

وتُساعد هذه التقنية على استحضار أسئلة عدَّة مُمتَّدة في عمق تاريخي سابق، وتُتيح ربط الماضي بالحاضر؛ ليكون هناك استمرارية وتفاعل بين العناصر السردية المُؤثِّرة في مصائر الشخوص، ما يقود إشكاليات نحو آفاق رحبة تتخطَّى العابر واللحظي؛ كيما تُلامس البنى التاريخية على المدى البعيد (برادة 2011، 116).

وتُسهم تقنية السرد البانورامي أيضًا في تكوين انسجامٍ فعليٍّ للعناصر السردية من طريق ربط الماضي بالحاضر، وهذا النمط يُساعد على استدعاء جميع الأبعاد التاريخية؛ ليُحقِّقَ تواصُلاً كامِلاً، وذلك بتحويله النصوص إلى آفاق رحبة تسمح للقارئ بأن يُلقيَ نظرةً شاملةً على الأحداث بشكل واسع.

وتُعَدُّ تقنية السرد الشمولي من التقنيات السردية التي وَظَّفها الرّوائيُّونَ لإبانة الطابع الشمولي الغالب على نصوصهم السردية؛ فالروائي لا يكتفي بتجسيد حدث عابر بصورته الجزئية، وإنَّما يسعى أيضًا لرسم لوحة كاملة تجعل القارئ يستمع ويرى الأحداث من اتِّجاهاتٍ عدَّةٍ، وذلك بلجوئه إلى الوصف التفصيلي الذي يعمل على دمج الأماكن في شخوصه الروائية، وبلحظ ذلك فإنَّ السَّرْدَ هنا لا يؤدي وظيفة فنية فقط، بل إنَّهُ أيضًا يُسلِّطُ الضوء على وعي الكاتب بواقعه الاجتماعي والمعيشي من ناحية، وحدسه الفني من ناحية أخرى، ما يُمكِّنُهُ من تحويل النص إلى لوحة سينمائية، كالذي نجدُهُ عند الروائي (نجيب محفوظ)؛ إذ لم يَكُ لَدُنُهُ السَّرْدُ الكُلِّيُّ مجرد تقنية فنية يعتمدها في نتاجاته الروائية فحَسْبُ، وإنَّما جعلَ هذه التِّقنيَّة أيضًا تصويرًا حقيقيًا لوعيه الوافر بالواقع الاجتماعي راصدًا بها التفصيلات المكانية وتشابك الأحداث، وتعدُّد الأصوات والشخصيات؛ لتتكوَّنَ عند المتلقي نظرة شاملة عن الواقع الذي يقصده الكاتب، فقد رَكَّزَ (محفوظ) في روايته (بين القصرين) على تفصيلات دقيقة دمج فيها رسم ملامح أحياء مصر في أزقتها الشعبية القديمة؛ ومن ثَمَّ نجدُهُ يُطلق العنان في رسم بانوراما كاملة عن المقاهي والأسواق، على نَحْوٍ نلحظُ في وصف السادرة (فاطمة) للمشربية: **" تقع المشربية أمام سبيل بين القصرين، ويلتقي شارعا النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب، وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فبدا الطريق إلى يسارها ضيقًا ملتويًا متلفعًا بظلمة تكثف في أعاليه، حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف في أسافله بما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر، وإلى يمينها التف الطرق بالظلام من المقاهي، وحيث يخلو من المقاهي، وحيث توجد المتاجر الكبيرة التي تغلق أبوابها مبكرًا، فلا يلفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الساهرة "** (محفوظ دون تاريخ، 6).

استطاع نجيب محفوظ بقدرته الفائقة أن يرسم لوحة مكانية تنبض بالحياة بجمعه صُوَرًا واسعةً، وتفصيلاتٍ دقيقةٍ؛ ذلك أنَّ المكان عنده لم يكنْ مُجرَّدَ وعاءٍ تتجمَّعُ فيه الأحداث؛ بل جعله فضاءً واسعًا ليُمهِّدَ دخول شخصياته إلى ذلك الفضاء؛ وهذا التمهيد يعمل على إثراء النص ليُوهِمَ القارئ بواقعية الأحداث، وفي موضع آخر يستمرُّ (نجيب محفوظ) في وصفه التفصيلي الدقيق للمكان؛ ليُضْفِيَ على النص أبعادًا حسيَّةً ونفسيَّةً وبصريَّةً عندما بدأتِ الأُمُّ تستكشفُ العالمَ الخارجيَّ: **"تهرع إلى المشربية فتمد بصرها الزائغ من ثقوبها إلى أنوار العربات والمقاهي، وترهف السمع لالتقاط ضحكة أو سعلة تسترد بها أنفاسها "** (محفوظ دون تاريخ، 7).

إنَّ قيام الروائي بالجمع بين الأبعاد البصرية والحسية والنفسية إنَّما هو لتوسعة النص، ومنحه حركة مشهدية حيَّة تُجسِّدُ الانفتاح على العوالم الخارجية؛ إذ إنَّ المشربية وإنْ مَثَّلَتْ عنده المكان الضيق المحدود، ولكن بإمكاناته المتميزة استطاع أن يُحوِّلَها إلى لوحة سينمائية راصدًا ضجيج المدينة وإنارتها، وحركة الأشخاص والعربات فيها؛ ما يجعل النص عبارة عن مشاهد بصرية يتهيَّأُ للقارئ معها وكأنَّهُ جالس في صالات سينمائية يُشاهِدُ الأحداثَ ويترقَّبُ المشهدَ .

وعلى الرَّغم من واقعية الرواية الحيَّة التي رسمها الكاتب في لوحة بانورامية أضاف إليها شيئًا من العُلُوِّ والتَّسامي مُسترشِدًا بحسِّهِ الجماليِّ؛ فقد عمل أيضًا على دمج الخيال في الواقع ليُجسِّدَ صورة شاملة عن بيوت وأحياء مصر

آنذاك؛ ومن ثَمَّ عُنِيَ كثيرًا بصياغةِ عباراته السردية؛ ليجعلَ المُتلقِّيَ مُراقِبًا حقيقيًّا للأحداث لحظةً بلحظةٍ (الخالدي 2009، 247).

يسعى (نجيب محفوظ) في خطاباته الروائية لإضفاء الواقعية على رواياته بالتداخل بين المعطى الواقعي والصورة الإبداعية؛ وعندما تنصهر الحقيقة في رحم الخيال، بحيث يصعب على القارئ التمييز بينهما، والمراد من هذا التلاقي هو إبراز تصوير شامل يُلَمْلِمُ ملامح المجتمع الشعبي في الأحياء المصرية .

ويعمل السرد المتعدد المنظورات على منح النص بُعْدًا وثائقيًّا يظهر من تسليط الضوء على تفصيلات دقيقة، وشعور الكاتب بالواقع الحي الذي يجعل النصوص الروائية أشبه بالمرآة العاكسة لمراحل تاريخية وثقافية محددة، وهناك من الروائيين مَنْ تجاوز حدود السرد التقليدي منهم الروائي (سهيل إدريس)؛ إذ انتقل في روايته (الحي اللاتيني) إلى وصف مشهديّ عامّ لشخصية البطل (عمر) الذي انتقل إلى باريس لإكمال دراسة الدكتوراه في الأدب، وفيه قدَّمَ الكاتبُ تصويرًا سرديًّا واسعًا عن انفعالات البطل؛ ليستخلص منها صورة شاملة عن أبرز الصراعات الداخلية؛ ولاستحضار صورة جماعية للفوارق المجتمعية بين الشرق والغرب عبر وصف البطل لباريس، ومقارنتها بحيٍّ من أحياء بيروت ومجتمعها الشرقي المحافظ: **" كانت صورته المتخيلة تملأ أفكاره ومشاعره، فتضرب دون كل ما سواها غشاوة كثيفة . لقد مر بشوارع مرسيليا، ولكنه لم يُحسها . وأنفق أربع عشرة ساعة في القطار، أورثت في صدره ضيقًا شديدًا، ولكنه نسي كل شيء إذ دخل القطار (محطة ليون) . عما قليل في الحي اللاتيني . سيتحقق الحلم المستحيل، بعد ردح قصير، ستبدأ الحياة التي ما انفك يعيشها في الخيال، منذ أن تهيأت له أسباب السفر إلى باريس"** (إدريس دون تاريخ، 9).

تتضح الرؤية السردية الكلية في هذا المشهدِ من الوصف المزدوج الذي اعتمدَهُ الكاتبُ؛ إذ عمل على ربط الصورة الخيالية التي رسمها (البطل) لوطنه بصورة باريس في واقعها الحقيقي، وهو في هذا المشهدِ لم يصفْ حيًّا صغيرًا أو جُزْءًا مقتطعًا من مشهدٍ فحَسْبُ؛ وإنَّما عمل على رسم لوحة متكاملة لمظاهر الحضارة والعمران على مَدًى واسعٍ؛ ليستطيعَ تغطية المشاهد بمظاهرها الجمالية التي تتميز بها هذه البلاد من جهة؛ ولطرح أسئلة فلسفية أعمق من جهةٍ أخرى؛ وفي موضع آخر ينتقل الراوي ليُمِيطَ اللِّثامَ عن صورٍ مُتعدِّدةٍ من دون التركيز على صورة واحدة: **" حين كان يذكر أمامه اسم الحي اللاتيني كانت تنفر إلى مخيلته صور من أحياء بيروت القديمة، تقوم فيه بيوت متواضعة، أغلب الظن أنها من الخشب، ما دام ساكنوها طلابًا فقراء قدموا إلى العاصمة الفرنسية من مختلف أنحاء الدنيا طلبًا للعلم والمعرفة . أما الآن، فليس هو شعور الاطمئنان الذي يغمره إذ تمر بمخيلته هذه الصور التي اخترعتها خياله . شوارع فسيحة ليس في بلاده، ولا في الشرق كله، مثلها جمالًا ونظافة وانتظامًا، وابنية فخمة مرتفعة كأحدث الأبنية الكبرى التي بدأت منذ حين تنتصب في الشوارع الرئيسية من عاصمة وطنه . ينبغي أن تكون هذه بلادًا أسطورية العظمة حتى يستحق الطلاب فيها حيًا كالحي اللاتيني"** (إدريس دون تاريخ، 9-10).

اعتمد الكاتب الوصف لكونه القلب النابض لهذه التقنية، ما وَفَّرَ له إمكان تقديم مشهد واحد غني بالتفصيلات؛ إذ كُلَّما اتسعت دائرة الوصف في الخطابات الروائية اقتربت أكثر من الدقة، وتجعله أيضًا ينتقل بين تفصيلات مُتعدِّدة تزدادُ معها قوة السرد البانورامي داخل النص، فقد عرض (الروائي) مشاهد بانورامية واصفًا شعور البطل وهو ينظر إلى تجاربه السابقة ومسارات حياته، بيد أنَّ الفكرة هنا تجاوزت حدود الشخص الواحد؛ وذلك لانتقالها إلى مخاطبة المتلقي بوصفه إنسانًا يعيش في مجتمع شرقي، ثم ينتقل فجأةً إلى مجتمع مغاير يختلف تمامًا عن عادات وتقاليد مجتمعه الشرقي؛ ومن ثَمَّ فإنَّ المكان عنده ليس مُجرَّد ديكور أو وعاء يضمُّ الأحداثَ فحَسْبُ؛ وإنَّما جعله هدفًا يبني به عمله الروائي (عجاين 2023، 19).

إنَّ الإطالة في وصف الأشياء عند الروائيين هي من ضمن خطط كتاباتهم عن السردية؛ لأنَّها تعمل على توسعة المنظور الفكري عند المتلقي؛ ليتسنَّى له استيعاب مشاهد مُتعدِّدة وأصوات مختلفة، وهذه النظرة الواسعة في الوصف تجعل المشهد عبارة عن لوحة بانورامية مُصوَّرة من غير اتِّجاهٍ واحدٍ وزاويةٍ، وقد شَكَّلَتْ هذه الرؤية أداة جمالية تفتح النصوص على تعدُّد الأزمنة والأمكنة والأفكار، وتعدُّد الأصوات .

ثانيًا: العرض الدرامي :

إنَّ العرض الدرامي في الخطابات الروائية لا يُمثِّلُ انطلاقًا شكليًّا للأحداث، وإنَّما هو المستوى الذي يرى بوساطته القارئ الحكاية ويتفاعل معها، وفي هذا السياق تتشكَّلُ الهيكلية الأولى للصراع، وتنمو الأسس التي تُحرِّكُ الشخصيات نحو مساعيها وقراراتها، كما أنَّ العروض الدرامية لا تتوقَّفُ على نقل المعلومات، وإنَّما تُشكِّلُ إيقاعات نفسية تمنح القارئ فرصة للشعور والتوتر قبل ظهوره في صورته المكشوفة.

وقد اتسعت دائرة الكتابات الروائية وتنوَّعَتْ أساليبُهَا بعد أن احتوت الرواية الفنون المجاورة لها؛ لتسلك طريقها الجديد باعتماد طرق متنوعة تُحقِّقُ الخصوصية والتفرد في بنية سردها؛ فشكَّلَتْ بذلك أُنموذجًا مختلفًا جديدًا غدت معه أكثر جمالية وفنية عبر تقاطع فنونها وتلاحمها؛ إذ إنَّ التداخُلَ عنصر مشتق من الرواية نفسها؛ ومن ثَمَّ فإنَّهُ ليس بإطارٍ ثانويٍّ، وإنَّما يدخل ضمن الأساليب السردية وبنائها (بدر 2019، 28).

فالدراما في الرواية لم تَكُ أداة ثانوية أو تقنية سطحية، وإنما عُدَّتْ عنصرًا محوريًّا متكامِلاً يُساعد على بناء النصوص الروائية وإضفاء تميزها؛ وبهذا فإنَّ الرواية تخطَّتِ الأنماط التقليدية للسرد الوصفي لتفسح المجال أمام التمازجات الفنية مع المسرح والدراما والسينما، ما يزيد قدرتها على تقديم قراءات أكثر عمقًا ووفرةً، وهذه التوافقات الفنية لا تتوقَّفُ على نقل الأحداث فحَسْبُ، وإنَّما تُعزِّزُ أيضًا المهارات على طرح نصوص غنية بالتفصيلات والمستويات السردية؛ لتجعل الرواية أكثر جاذبية من النَّاحيتين الفنية والجمالية .

ولذلك يسعى الكاتب الروائي لتوطيد روايته بالعناصر الدرامية، وذلك باستعانته بتعدُّد الشخصيات والأصوات، واعتماده الحكي، فضلاً عن توظيفه الفضاءات المكانية، وهو ما يُؤدِّي إلى تألُّق النص، ومنحه دلالات درامية جديدة (دهنون 2021، 124).

والروائي في هذه الحالة لا يتخطَّى الإطار المعتاد لإنشاء رواية نمطية، وإنَّما يتعامل معها من حيث إنَّها فضاء مفتوح لتوليد المعنى باستعماله طُرُقًا سردية مُتعدِّدة ويكشفُ توظيفُ تِلْكُمُ العناصرِ عن رغبة الروائي في جعل النص مفعمًا بالحياةِ؛ ذلك أنَّهُ لا يطرح خاتمة حتمية فحَسْبُ، وإنَّما يترك أيضًا مجالاً للتأويل، فضلاً عن أنَّ حضورَ هذه العناصرِ لا يُقاس بحجمها، وإنَّما بطريقة تمازجها الطبيعي؛ وهذا ما يُعطي الرواية فرصة لتشكيل معانٍ درامية جديدة بحسب مستوى انفتاحها على تعدُّد الأصوات، وانسجامها مع فضاءاتها .

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ لجوء الروائيين إلى الكتابة ذات الطابع الدرامي مُتأتٍّ من رغبتهم في التمرد على المنهجيات الشائعة في كتاباتهم الروائية، والخروج عن الأسس المعتادة الضيقة التي كانت تُهيمن على بنائهم الفني (المدرس 2020، 106).

وهو ما يعكس إدراك الكاتب العميق لآليَّة التشكيل الفني في توسيع مجالات الرواية؛ إذ يسعى دائمًا لابتكار تجارب قرائية مُتعدِّدة المستويات، وهذا المنحى يجعله يتجاوز أساليب الكتابات الشائعة؛ ليُعطيَ نفسه بذلك حرية أعمق في صياغةِ مَغْزًى بوساطة إظهار اضطرابات الشخصيات وتناقضاتها الداخلية والخارجية؛ وبهذا النسق تتحوَّل الرواية إلى فضاءات حية تسمح للقارئ بالمشاركة الفعلية في بناء الأحداث سيكولوجيًّا وعقليًّا، وهو ما يزيد قدرة الروائي على بناء خطابات روائيةٌ متجدِّدة ومُتعدِّدة .

ويُوضِّح النَّاقد سليمان البكريّ سبب توجُّه الروائيين إلى ميدان الكتابات الدرامية الحديثة بأنَّهُ للبحثِ:" عن رُؤًى جديدةٍ، وأسلوبٍ جديدٍ، يبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز المألوف في القصة نحو آفاق لم تُستكْشَفْ من قَبْلُ" (البكري دون تاريخ، 12).

إنَّ الكشف عن الأساليب الفنية الجديدة ليس سعيًا لإبهار القارئ؛ وإنَّما لتحفيزِهِ؛ وليس هو أيضًا لإقحامِهِ في الرأي بعمق وكثافة الأسلوب؛ وإنَّما لحثِّهِ على الإحاطة بتجارب مغايرة لنمط قراءاته المعتادة .

ويُمثِّلُ العرض البانورامي في الخطابات الروائية منطلقًا رئيسًا لتشكيل الفضاء الحكائي؛ إذ لم يَعُدْ محض توطئة سردية أو تقديم للشخصيات، بل إنَّهُ أيضًا نسق تتسع فيه الشرارة الأولى للصراعات والمحفزات العميقة التي تُهيمن على مجريات الرواية لاحقًا؛ ذلك أنَّ العروض الدرامية لم تَعُدْ خطوة زخرفية أو جمالية، وإنَّما تحوَّلَتْ إلى فضاء تكثيف إيحائي ترتكز فيه الصراعات؛ ومن ثَمَّ توجَّهَ كثيرٌ من الرِّوائيِّين إلى اعتماد هذه التقنية في تشكيل فضاءاتهم النفسية والاجتماعية لإبراز ملامح العالم الروائي قبل انكشاف الأحداث؛ وبهذا الطرح تغدو الرواية فضاءً لبناء الإيقاع، وضبط منظور السرد، وترسيخ أُطُر العلاقة بين الشخصيات وتعالقها مع الزمان والمكان، نَحْوُ ما نجدُ في العرض الدرامي للروائي (غسان كنفاني)؛ إذ لا يأتي من حيث إنَّه مرحلة إيضاحية أو بوابة للأحداث فحَسْبُ، وإنَّما اعتمدَهُ أيضًا كتقنية سردية تجاوزت الوظائف المألوفة للتأسيس الروائي لتأخذ هيئة الإطار المفهومي؛ ومن ثَمَّ نجدُهُ يستحضرُ الحدثَ من جانب الاضطراب النفسي لا من جانب الاستهلال السردي؛ فجاء توظيف (كنفاني) للعرض الدرامي كفضاء مشحون بالتوتر والصراع بوصفه صراعًا سياسيًّا وعاطفيًّا في الوقتِ عَيْنِهِ؛ في محاولة منه لاستبعاد الخطابات التقريرية إلى صياغة سردية تقوم على رؤية درامية دقيقة، ويبدو ذلك واضحًا في شعور (سعيد) و(صفية) بالحزن والأسى عند عودتهما إلى البيت القديم؛ إذ يُفاجآن بأنَّهُ لم يَعُدْ ملكهما، وإنَّما غدا في يد امرأة بولونية تُدعى (ميريام) في مشهد يسترجع بناء الذاكرة بوصفه ألمًا لا سبيلَ إلى إرجاعه: **"حين استدار عائدًا إلى مكانه رأى**

الستائر قد تغيرت، وأن تلك التي اشتغلتها صفية قبل عشرين سنة، بالصنارة، من الخيوط السكرية اللون، قد اختفت من هناك، واستبدلت بستائر ذات خطوط زرقاء متطاولة . ثم وقع بصره فرآها محتارة، تنقب بعينها في زاويا الغرفة وكأنها تعد الأشياء التي تفتقدها، وكانت المرأة السمينة العجوز تجلس أمامهما على ذراع أحد المقاعد، تنظر إليهما وهي تبتسم ابتسامة لا معنى لها، وأخيرًا قالت دون أن تجعل تلك الابتسامة تفتر:

-منذ زمن طويل وأنا أتوقعكما .

كانت لغتها الإنكليزية بطيئة، وذات لكنة أقرب إلى الألمانية، وتبدو، إذ تتلفظ بها، كما لو أنها تنتشل كلماتها من بئر غبار سحيقة الغور.

وانحنى سعيد إلى الأمام وسألها :

-هل تعرفين من نحن ؟

وهزت رأسها بالإيجاب عدة مرات لتزيد الأمر تأكيدًا، وفكرت قليلًا كي تنتقي كلماتها ، ثم قالت ببطء:

-أنتما أصحاب هذا البيت، وأنا أعرف ذلك .

-كيف تعرفين ؟

جاء السؤال من سعيد وصفية في وقت واحد .

وزادت العجوز في ابتسامتها . ثم قالت :

من كل شيء . من الصور من الطريقة التي وقفتما بها أمام الباب" (كنفاني 1969، 30-31) .

قَدَّمَ الكاتبُ في هذا المشهدِ عرضًا دراميًّا اعتمد فيه الاحتقان الداخلي أكثر من اعتماده الحدث الخارجي، فالمشهدُ هنا لم يَقُمْ على الحركات العاجلة أو المواقف الاحتكاكية المباشرة، وإنَّما استند إلى نوعٍ من الصدمات الهادئة التي بدت تتمظهر شيئًا فشيئًا، ففي اللحظة التي تفتح فيها (ميريام) الباب يصل العرض الدرامي إلى قمته الأولى، لا على أنَّهُ حدثٌ مُهِمٌّ فحَسْبُ؛ وإنَّما هو أيضًا حدثٌ ما كان مُتوقَّعًا حصولُهُ منذ سنوات، وبوساطة الاستجواب الباطني الذي يتعمده (كنفاني) نجدُهُ يُحافظ على نبرة (سعيد) المنخفضة، بيد أنَّهُ في الوقت نفسه جعل الكلام يصوغ التوتر؛ فلا يحتاج إلى صراخ ليثبت حقه، فضلاً عن تجنُّبه تقديم الأحداث إلى القارئ؛ إذ اكتفى بوضعه في صُلْبِهَا فقط؛ وكأنَّ استيعاب الماضي لا يتأتَّى إلا من طريقِ هذا الجُرْحِ النَّفسيّ، وبهذا نجحَ الكاتبُ في تقديمِ عرضٍ دراميٍّ قائمٍ على الاصطدامات الكلامية بدلاً من الصراعات الجسدية، وفي موضعٍ آخرَ يستمرُّ كُلٌّ من (سعيدٍ وصفيَّةَ) في موجهتهما (ميريام)، ومحاولتهما معرفة ما فقداه، ومن بين ما فقدهُ ابْنُهُما (خَلدون): **"وانتابه غضب مهيض ومر وأحس أنه على وشك أن يتفجر من الداخل . وليس يدري كيف سقط نظره على تلك الريشات الخمس من ذيل الطاووس التي كانت مزروعة في الإناء الخشبي وسط الغرفة ...**

- كانت هناك سبع ريشات، ماذا حدث للريشتين المفقودتين ؟

ونظرت العجوز إلى حيث أشار، وعادت فنظرت إليه متسائلة، وكان ما يزال يمد ذراعه باتجاه المزهرية ويحدق فيها مطالبًا بالجواب ثم قالت ببطء:

- لست أدري أين ذهبت الريشتان اللتان تتحدث عنها، ذلك شيء لا أستطيع أن أتذكره، ربما كان دوف قد لعب بهما وضيعهما بعد ذلك كان صغيرًا .

-دوف ؟

قالاها معًا، سعيد وصفية وكأن الأرض قذفتهما إلى فوق وأخذا، متوترين ينظران نحوها، فمضت تقول :

- أجل دوف، ولست أدري ماذا كان اسمه، وإن كان يهمك الأمر، فهو يشبهك كثيرًا" (كنفاني 1969، 34-35) .

يُعَدُّ هذا المشهد يعد مثالاً للعرض الدرامي الذي يستند إلى شدة الاضطراب الداخلي والنزاع النفسي؛ إذ إنَّ سخط وذهول كُلٍّ من (سعيدٍ) و(صفيَّةَ) يُصوّران حالة الصراع الوجداني العميق، ما وَلَّدَ شعورًا لَدُنِ القارئ بالتفاعل العاطفي مع هاتينِ الشَّخصيَّتينِ، وكأنَّهُ يعيشُ معهما كُلَّ شعورٍ من مشاعر فقدان السيطرة والارتباك، كما أنَّ تفصيلات المشهد البسيطة وتساؤلاتهما عن مفقوداتهما شكَّلَت وصف أساليب درامية دقيقة عزَّزَت الصراع الداخلي؛ لتجعلَ من العناصر اليومية إشارات إلى الاضطراب العاطفي، فالنَّصُّ لا يحمل إيحاءات ملموسة فقط، بل غدا أيضًا شاهِدًا على الخسارة والذاكرة المشتتة، وعلى حالة التحطم التي تُعانيها هاتانِ الشَّخصيَّتانِ، فقد جعل الكاتب الحوارات بينهما لافتة بصورة غير مباشرة؛ ليُشكِّلَ مستويات درامية متداخلة يستدعي بها القارئ إلى قلب التجارب النفسية للشخصيات؛ ومن ثَمَّ لم يكتفِ بتقديم الأحداث فحَسْبُ، وإنَّما عمل أيضًا على جعلِ كُلِّ مكوّنٍ في المكان ضمن نسيج الصراع الداخلي، ما يُظهر العرض الدرامي كآلية تقصٍّ مكاني ونفسي في الوقتِ عَيْنِهِ.

ذلك أنَّ أساس الموقف الدرامي كما أشار إليه أرسطو أنَّ الدراما حركة تُؤدَّى لا حكاية تُروى، وما يرافقها من صراع غير متكافئ بين الشخصية الدرامية وقدرها ليس صادرًا من لَدُنِ الكاتب، أو مُعبِّرًا عن رؤيته الخاصَّة، وإنَّما هو صادرٌ من مجموعة بشرية، ومُعبِّرٌ عن وجهات نظرها هي في أمر معين، فضلاً عن اتِّصافه بالشِّدَّةِ والمباشرةِ والاهتمامِ (تريحيني 1988، 97).

إنَّ المواقف الدرامية في الرواية تبدو كعالم مُتجدِّد مفعم بالحركة والحياة، إذ لا تقتصر الدراما على سرد الحكاية بالكلمات المكتوبة، وإنَّما تتحوَّلُ أيضًا إلى سلوكيات تُؤدَّى؛ لما تحمله في خباياها من حياة الأفراد وأصواتهم، وبلحظ ذلك فإنَّ الواقع الدرامي يبتعد عن فكرة الكاتب الفردية وميوله الشخصية؛ كيما تغدو الشخصيات انعكاسًا لزمرة بشرية وتصويرًا لأفكارها وتصوَّراتها الشخصية، وهذا ما يمنح النص الكثافة والمصداقية والقوة والوضوح .

وتبرز العروض الدرامية في الخطابات الروائية كنسق متواصل يُسهم في جعل الحدث يُعاش بشكل مباشر من طريق أفعال الشخصيات وتصرُّفاتها بعيدًا عن السرد المكتوب الاعتيادي، وهذه التقنية لا تُعطي القارئ العلم والاطلاع فحَسْبُ، وإنَّما تجعلُهُ أيضًا طرفًا فاعلاً في تجارب الشخصيات النفسية والاجتماعية، وتمنح النَّصَّ طاقةً مُؤثِّرةً؛ فيتحوَّلُ كُلُّ حدثٍ وكُلُّ تصرُّفٍ إلى بوَّابةٍ على الواقع الإنساني، ما يجعل الرواية ممارسة شعورية وفكرية متكاملة تتعدَّى حدود القراءة المألوفة، وذلك من مثلِ ما نلحظُ لَدُنِ الروائي (محمود شكري)؛ إذ استعمل العرض الدرامي في روايته (الخبز الحافي) كنقطة انطلاق حيَّة إلى فضاء يُصاغ من الداخل؛ إذ لم يُقدِّمْ به إلى القارئ روايةً تُروى فقط، وإنَّما اعتمدَهُ أيضًا كوسيلةٍ للكشفِ عن مراحل الصراعات الداخلية والخارجية في آنٍ واحدٍ، فالدراما هنا لا تُطرح بعيدًا عن التجربة، وإنَّما تنتج من أعماقها؛ إذ تنبع من احتكاك الشخصية مع واقعها، ومن احتكاكها المستمر بالمنظومة الاجتماعية التي تُحيط بها وتدفعها باتجاه حدود الذات، ومن هنا يكون العرض الدرامي نافذةً لتفسير الجو النفسي للشخصية لا من حيث كَوْنُهُ قاعدةً للأحداث وَحْدَها، بل مُنتجًا لها أيضًا ودافعًا لمسارِهَا، ويبدو ذلك في مشهدِ استذكارِ (أحمدَ) مقتل أخيه الصغير على يد والده، وخوفه من أن يقتله هو أيضًا: **"تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي . كدت أصرخ : أبي لم يكن يحبه . هو الذي قتله .قتله قتله . رأيته يقتله . هو هو قتله . قتله . رأيته يقتله . لوى عنقه . تدفق الدم من فمه رأيته رأيته يقتله . أبي قتله قاتله الله . لكي أخفف من كراهيتي لأبي أخذت أبكي من جديد . كنت خائفًا من أن يقتلني كما قتل أخي . نهرني بصوت منخفض وعيد.**

ـألن تكف عن البكاء ؟

ـقال الشيخ :

ـنعم كفى من البكاء . أخوك عند الله . هو الآن مع الملائكة

أكره أيضًا هذا الذي دفن أخي" (شكري دون تاريخ، 14) .

يمثِّلُ هذا المشهدُ لحظة الانفجار الدرامي في الرواية؛ فالكاتب لا يكتفي بسرد الأحداث، وإنَّما يطرحها من حيث إنَّها مشهدٌ شِبْهُ مسرحيٍّ تبرز فيه الصدمة والخوف والشعور بالمرارة، ومن الحركة النفسية العميقة، والصراخ الداخلي، وتكرار العبارات، يتبيَّنُ عجز البطل عن النسيان، فضلاً عن إظهارِ الكاتبِ أيضًا التباين بين الجرح الإنساني والرغبة في الاستقرار النفسي مستندًا إلى التفصيلات الملموسة التي تمنح المشهد هيئة عرض مسرحي؛ وبهذا تتضح قدرة (شكري) الفنية على تحويل الواقعة المؤلمة إلى صياغة وجدانية ودرامية تجعل القارئ يتعايش مع الألم كما عاشه أحمد داخل النص، وفي موضعٍ آخَرَ يسرد البطل قصة نزوحه مع أهله من الريف إلى المدينة؛ هربًا من الجوع، وسكنهم في منزل مجاور لبستانٍ صغير: **" يجاور سكنانا بستان صغير .شجرة إجاص تغريني كل يوم .ذات صباح باكر ضبطني صاحب البستان أسقط له إجاصاته الكبيرة، الناضجة، بقصبة طويلة . وهو يجرني وأنا أحاول باكيًا أن أتخلص منه .بلتُ في سروالي المغربي الفضفاض رغم أنه لم يضربني .قال لزوجته البشوش:**

ـها هو البرغوث الذي يفسد لنا شجرة الإجاص .يفسد أكثر مما يأكل مثل الفأر.

سألني بلطف خفف عني خوفي:

ـأين هي أمك؟

ـذهبت لتبيع الخضر و الفواكة في السوق .

ـكفاك من البكاء . وأبوك؟

ـفي الحبس.

ـفي الحبس؟

ـنعم في الحبس؟

-مسكين لماذا في الحبس؟
أربكني السؤال . إعادت السؤال ملاطفة وجهي بحنان:
-قل لي، لماذا هو أبوك في الحبس،
فكرت أن في الجواب الصريح مساسًا بكرامة أبوي.
-لا أعرف . أمي هي التي تعرف" (شكري دون تاريخ، 19-20).

يَبْرُزُ العَرْضُ الدِّراميُّ في هذا المشهدِ من التَّفصيلات اليومية السطحية التي يعيشها البطل من الحركات الجسدية إلى الانفعالات النفسية والحوارات المُكثَّفة مع (صاحب البستان)، وقد حَوَّلَتْ هذهِ التَّفصيلاتُ النَّصَّ إلى عرض عاطفي شامل يسمح للقارئ بأن يتعايش بشكل مباشر مع الخوف والرهبة التي شعر بها البطل؛ فالكاتب لم يكتفِ بسرد الأحداث كما هي، وإنَّما سعى جاهدًا أيضًا لصياغة دراما طبيعية محسوسة وملموسة تُوضِّحُ ما في النَّصِّ من جوانبَ إنسانيَّةٍ واجتماعيَّةٍ، وهذا ما يمنحُ كُلَّ تفصيلةٍ صغيرةٍ تركيزًا وجدانيًّا مباشرًا من لَدُنِ القارئ.

ولم تَعُدَّ الرواية دراما إلا بمعنى أنَّها قد نالَتْ مكانتها كتشكيل سردي أكثر استعمالاً، فقد تكونت عن الدراما من دونِ شكٍّ كوسيلة أساسية للتطورات الاجتماعية، كما أنَّها أكثر مرونةً وتنوُّعًا؛ وقد اتَّخذها أكابر الكُتَّاب في القرن الماضي كوسيلة للتعبير عن أنفسهم (لؤلؤة 1983، 430) .

وتتمظهر قدرة الرواية الدرامية على نقل الأحداث بأسلوب سردي حيّ ومرن عوضًا من أن تكون مجرد سرد للوقائع؛ إذ غدت وساطة لإظهار الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات بصورة تجعل القارئ يتعرَّفُ الأحداث ويتعايش معها مباشرة كما أن استعمالها من لَدُنِ الكُتَّاب القدماء لإبراز هُوِيَّاتِهم فيه دلالةٌ على ثراء محتواها، وقابليتها على التكيف .

ويُحقِّقُ العرض الدرامي في الخطابات الروائية رهانًا فنِّيًّا مدروسًا بعيدًا عن السرد الشارح، إذ يعمدُ إلى تحويل النصوص إلى مشاهد نابضة بالحركة والانفعالات، فالسارد لا يكتفي بعرض الأحداث، وإنَّما يعمل أيضاً على تمثيلها داخل النسيج النصي بحيث يجعل القارئ يشعر بأنَّهُ إزاء مسرح داخلي تتحرَّكُ فيه الشَّخصيَّاتُ، وتتقاطعُ الأصواتُ؛ ومن ثَمَّ تتشكَّلُ المعاني من التصرفات لا من التوضيح والشرح، ويتمظهر هذا العرض الدرامي من طريق الحوارات المكثفة، وتصعيد الأحداث ضمن سياقات نصية متماسكة؛ حيث تتفرَّعُ المواقف لتُقدِّمَ صورة عن التغييرات النفسية والاجتماعية من دونما تصريح مباشر، وبلحظ ذلك تُعرف الشَّخصيَّاتُ من سلوكها وصراعاتها لا ممَّا يُقال عنها، وهو ما يُعزِّزُ حيوية النص؛ ليظلَّ القارئُ في حالة انتظار ومشاركة عاطفية، ويندمج هذا الأسلوب أيضًا في السياقات الثقافية والاجتماعية؛ فتتحوَّلُ الدراما إلى وسيلة كاشفة عن التوترات والصراعات المخفية؛ وبهذا تغدو اللقطات الدرامية فضاءً لتشخيص القضايا الكبرى باعتمادِ لحظاتٍ مشهديَّةٍ مُعبِّرةٍ؛ لما تَحْفِلُ به من الرُّمُوز، وذلك كما العَرْضِ الدِّراميِّ في رواية (اللاز)؛ إذ وُظِّفَ فيها كأداة سردية شاملة تتعدَّى عرض الأحداث لتصبح وسيلة لصياغة اللحظات الدرامية داخل الإطارات النصية، فـ(الطاهر وطار) لم يقتصرْ على سرده الأحداثَ دونما سواها، وإنَّما عَمِلَ أيضًا على وضع القارئ في حالة انخراط وجدانيّ مستمرّ ليجعله شاهدًا على انسياب الأحداث لا متلقِّيًا صامِتًا، ويتوضَّحُ ذا في مشهد إلقاء القبض على (اللاز اللقيط) من لَدُنِ الجيش الفرنسي؛ وتعذيبه بتهمة تهريب الجنود من المعتقلات؛ نتيجة التحاقه بالصفوف الثورية: **"لم ينتظر اللاز أن تخرجه الدورية عنوة وبدون أي تفكير مسبق، أتجه إلى الباب ويداه ما تزالان على وضعهما وراح يحث الخطى نحو قاعة التعذيب، الأمر الذي اضطر الملازم إلى أن يخاطبه ساخرًا:**
-لا عليك لن يفوتك نصيبك، وإن أثقلت خطاك .
وعندما ولج القاعة، وباغتته الظلمة، فكر....منذ ألقي عليّ القبض وأنا أشعر بأنني هنا ...
ما أن أنيرت الأضواء حتى جردوه من الثياب وأوثقوه بأسلاك نحاسية وقذفوا به فوق منضدة خشبية ثبتت على سطحها مسامير حادة وانهمكوا يجلدونه ...
هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها، تلتها مباشرة العملية الثانية ..الغطس في الماء مع الكهرباء . وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة اقتلاع الأظافر.
تلوى متألمًا وزأر من أعماقه :
-آي...آي.
وكاد يستغرق في التفكير، لولا تسارع الجلدات العنيفة بالسياط المبتلة ..لماذا لا يغيرون مواقع سياطهم، وحاول أن يتململ، فشعر بالمسامير تنفذ إلى عظامه
آه هذه المسامير اللعينة لولاها لتحملت ..فجسدي لم يعد يحس بالضربات من كثرة ما تلقاها

آي ...آي.
لا . الصراخ لا يخفف الوطأة... يحرضهم أكثر... لأتحمل... لأفكر في أمور أبعد (الطاهر 2007، 64-65).

يُقدِّمُ المشهدُ المسوقُ هنا عرضًا دراميًا مشحونًا؛ لأنَّ الكاتبَ لم يكتفِ فيه بسرد حادثة التعذيب وَحْدَها، وإنَّما سعى أيضًا لتحويلها إلى مشهد ملموس يُهيمن على القارئ؛ يتحوَّل من مُعاينٍ إلى مُتلقٍّ مُحايِدٍ؛ إذ إنَّ الأحداثَ تتنامى من الفعل الخارجي إلى الشعور الداخلي، ومن التعبير الجسدي إلى الاضطراب النفسي، وهذا ما يُعطي المشهد قوة درامية حقيقية، ونجدُ أيضًا العرض الدرامي يبرز بشكل أكبر من التتبع القاسي لممارسات التعذيب؛ ذلك أنَّ الكاتبَ لا يُظهر العنف دفعة واحدة، وإنَّما يُوزّعُهُ على مراحلَ، وكُلُّ مرحلةٍ أقسى من التي قبلها التَّتابع وهذا التتابع يمنحُ النَّصَّ تدفُّقًا حادًّا، ويجعلُ الوجعَ مُكوّنًا محوريًّا في السَّرْدِ لا مُجرَّدَ أرضيَّةٍ للأحداثِ؛ ومن ثَمَّ فقد نجح (الطاهر وطار) في صياغة نصوص درامية تتعدَّى السرد الوصفي للأحداثِ، وذلك بصوغه منها محنةً إنسانيَّةً قاسيةً تُظهر وهن الجسد ومتانة الفكرة في الوقتِ عَيْنِهِ، وهذا ما منحَ المشهدَ إيقاعًا فنِّيًّا مُؤثِّرًا، وجعل تأثيره في الرواية لا يُنسى، وفي موضعٍ آخَرَ يستمرُّ (اللاز) في حديثه عن تعرضه لأشد أنواع التعذيب في السجن عند محاولة الضابط انتزاع أقواله؛ ليعرفَ مَع من يعملُ: **"قال الملازم ففكر اللاز ...لقد شجعه صراخي ...لن أصرخ مرة أخرى، لأفكر في أمر آخر..**
الذين تحملوا العذاب في هذه القاعة لم تكن هناك أدلة ضدهم، كانوا يتحملون لأنهم يدافعون عن الكل ...أما أنا فقد خسرت كل شيء ..
آي ...آي...
مع من تعمل ؟ هل تتكلم أم نواصل؟
ليواصلوا ...لن أتكلم مهما كان الأمر ...إذا لم أتحرك فلن تؤذيني المسامير ... وإذا لم أصرخ فلن يسألوني ...يجب أن تستقر في رأسي فكرة تشغلني.
الذين تحملوا العذاب في هذه القاعة كانوا يجهلون مراحل التعذيب ...وكان التحمل يربحهم قطع أشواط ...أما أنا.
آي...آي.
ـمع من تعمل ؟هل تتكلم؟ أم نواصل؟
سأنتهي، اعترف. أم لم أعترف. لأن هناك أدلة قاطعة ضدي ...الخائن ..الحركي اللعين ...هذه المسامير...لم يصبوا الماء المالح بعد...لو لم أكن أعرف المراحل .....هذه المسامير ...لم أعد أطيق..
آي..آي (الطاهر 2007، 66) .

ففي المشهدِ ذا يبرز العرض الدرامي من الضغوط النفسية المتتابعة التي تعرَّضَ لها البطل؛ إذ تعمَّدَ الكاتبُ عرض تأملات داخلية مشحونة تتراوح بين الصراخ المكبوت والصمت القاسي؛ ذلك أنَّ التَّقاطُعَ بين الهمس الداخلي والتهديد الخارجي يُنتج صراعًا دراميًّا مستمرًّا، فضلاً عن أنَّ اعتمادَهُ يَجْعَلُ القارئَ يعيشُ العذابَ وكأنَّهُ مرافِقٌ للشخصية في محنتها، ولم يكتفِ الكاتبُ بتصويرِهِ الأحداثَ فحَسْبُ، وإنَّما عَمِلَ أيضًا على ابتكارِ حوارٍ داخليٍّ مُضطربٍ يُفْصِحُ عن تفكك الذات وانهيارها، وهذا ما حَقَّقَ للمشهدِ نسقًا نفسيًا بالغ التأثير، وأبدع الكاتب أيضًا في تجسيد المكان بتحويله إيَّاهُ من فضاء جامد إلى مسرح حقيقي للتعذيب يستحضر الشعور بالضيق والإرهاق النفسي والجسدي؛ وبهذا يغدو المكان دعامة درامية نشطة تُبرز مستويات الألم، وتعزّزُ مغزى الصمت؛ ليغدو ميدانًا كاشفًا عن الصِّراعِ الحادِّ بين قوة الجسد واهتزاز النفس .

يعتمدُ الكاتبُ العناصرَ المكانيَّةَ، سواءٌ أكانَتْ حقيقيَّةً أم خياليَّةً؛ ليُعبِّرَ بها عن وجهة نظر الشخصيات للفضاء الدرامي المحيط بها، ومن الطبيعي أنْ يستدعيَ بَعْضُ هذه العناصرِ بعضًا؛ لتُمارِسَ أثرها في مجريات الأحداث (محمد آبادي 2011، 34).

ومن ثَمَّ جاء توظيف الكّتاب للعناصر المكانية بوصفها ترجمةً لإدراك الشخصيات لا مُجرَّد فضاء جامد للأحداث؛ فالمكان المسرحي لا يُطرح كمحيط خامل، وإنَّما يتحوَّلُ إلى وساطة دلالية تبرز نظرة الشخصيات إلى العالم المحيط بها ومن الطبيعي أن تتداخل المكونات المكانية فيما بينها، فتتعدَّى إثر ذلك مهامَّهَا لتتحوَّلَ إلى طاقة فاعلة في تكوين الحدث الدرامي وتأطير مساره، وهذا الترابط بين المكان والعرض الدرامي يُنتج توتُّرًا ملموسًا؛ إذ يصبح الفضاء المسرحي مُثْمِرًا؛ بالتحولات النفسية والإيحائية، ومُؤهِّلاً قوة التوتر الدرامي، والتنقلات النفسية للشخصيات؛ وبهذا يغدو المكان مُكوِّنًا دراميًّا مُؤثِّرًا يُسْهِمُ في تشكيل المعنى، وتضخيم الفاعلية الشعورية للأحداث؛ ومن ثَمَّ لا يكونُ وهذه الحالةَ إطارًا للأفعالِ فقط، بل طرفًا فاعِلاً أيضًا في إنتاج الدراما نفسها .

إنَّ العروض الدرامية في الرواية لا تقتصر على سرد الأحداث أو تصويرها تصويرًا سطحيًّا، وإنَّما تتطلَّبُ من الكاتبِ أن يكونَ على درجةٍ عاليةٍ من الخبرةِ والرُّشْدِ والمُكْنَةِ الفنِّيَّةِ، كيما يتمكَّن من صياغة شخصيات حيَّة ومتداخلة في السياقات النفسية والاجتماعية؛ إذ إنَّ الدِّراما بوصفها تجسيدًا للصراعات الداخلية والخارجية تعتمد على قدرة الكاتب على الإلمام بالواقع الإنساني، والغوص في سبر أغواره، فضلاً عن مهارته في الجمع بين السلوك والشعور والحدث (العشماوي 1994، 41).

من ثَمَّ فإنَّ السياقات الدرامية في الرواية تُوضِّحُ مستوى فهم الكاتب وقدرته على التحكم في أدوات السرد والتصوير النفسي والاجتماعي؛ لتغدو بذلك الركيزة الجوهرية التي تُميِّزُ الرواية الحيَّة من الأعمال الضحلة؛ لأنَّها تبتكر تجارب إنسانية متكاملة للقارئ .

إذًا، لا يُمكن حصر العروض الدرامية في الخطابات الروائية بكونها تقنية سردية تُستعمل بحسب مقتضى السياق؛ وإنَّما هي أسلوبٌ خاصٌّ لإدراك الواقع، وتقديمه إلى القارئ من الداخل لا بشكل سطحي، فحين يختار الروائي أن يَعرض ولا يَشرح فإنَّهُ يستند إلى انتباه القارئ؛ ليُتِيحَ له أن يعيشَ التجربة بدل أن يتلقَّى خُلاصةَ الأحداثِ ابتداءً؛ ليُصْبَحَ السَّرْدُ فضاءً مشحونًا بالتَّوتُّرِ تتداخلُ فيه لغة الشخصيات مع جسدها في ارتباكٍ دائمٍ، وتوتُّرٍ داخليٍّ مُستمِرٍّ؛ إذ تُحقِّقُ العروض الدرامية نجاحها حين تبتعد الرواية عن التزيين اللفظي، وتُلامس جوهر الحياة بتفصيلاتها الدقيقة المُشعِّبة بما لا يُعبَّرُ عنه مباشرةً، وهذا ما يجعل الخطابات الروائية أكثر انسجامًا مع الواقع الإنساني؛ لأنَّ الدِّراما لا تُصاغ من الحدثِ وَحْدَهُ، وإنَّما أيضًا من المسار الذي يبقى فيه الحدث مُتاحًا للتفسير، وعلى تردُّد القارئ نفسه، وهنا تحديدًا تتجاوز الرواية الإطارات التقليدية للسرد؛ لتغدو معايشةً وجدانيَّةً تستمرُّ في فعالية تأثيرها حتى بعد انتهاء السرد.

الخاتمة :

إن التضخم في تقديم المشاهد البانورامية وتحويلها إلى صور سينمائية ينميان الجوانب الجمالية والفنية؛ وبهذا تتحول الروايات إلى فضاءات واسعة فتبدوا المقاطع وكأنها مشاهد حية تتخطى الواقع .

أما العرض الدرامي في الرواية لا تقتصر على سرد الأحداث أو تقديمها تصويراً خارجياً، وإنما تتطلب من الكاتب كيما يكون على درجة عالية من الخبرة والرشد والمكانة الفنية من صياغة شخصيات حية ومتداخلة في السياقات النفسية والاجتماعية .

المراجع :

الطاهر . وطار اللاز. الجزائر: موفم للنشر، الطبعة 1، 2007.
آمال دهنون. البناء الدرامي في القصيدة العربية. الجزائر: مجلة قراءات، جامعة بسكرة، مجلد 13، العدد 111، 2021.
جيرالد برنس. قاموس السرديات. مصر: ترجمة السيد إمام، الطبعة 1، 2003.
حكمت عيسى وآخرون. الأساليب السردية في رسالة الصاهل والشاهج. مجلة جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 42، العدد 3، 2020.
سليمان البكري. التجريب في القصة والرواية. بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، 438، دون تاريخ.
سهيل إدريس. الحي اللاتيني. الدار البيضاء: دار الآداب، الطبعة 14، دون تاريخ.
طه حسين. دعاء الكروان. القاهرة: دار المعارف، الطبعة 29، 2008.
عبد الرزاق جبار المدرس. تقنيات التجريب في القصة العراقية، 1990 – 2010. باريس: دار الفكر، الطبعة 1، 2020.
عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي. بيروت: المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة 1، 1983.
غسان كنفاني. عائد إلى حيفا. بيروت: مطبعة كاكي، الطبعة 1، 1969.
فاطمة بدر. الرواية والفنون المجاورة . بغداد: الطبعة 1، 2019.
فائز تريحيني. الدراما ومذاهب الأدب. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة 1، 1988.
محبوبة محمدي محمد آبادي. جماليات المكان في قصص سعد حوارنية. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011.
محمد برادة. برادة، الرواية العربية ورهان التجديد. دبي: دار الصدى، الطبعة 1، 2011.

محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، 1994.
محمد نجيب العمامي. الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء. تونس: دار محمد علي للنشر، الطبعة 1، 2010.
محمود شكري. الخبز الحافي. منتديات إيثار، www.ithar.com.، دون تاريخ.
نجيب محفوظ. بين القصرين. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر، دون تاريخ.
نور الهدى عجاين. أم الخير مفاتيح، جماليات الوصف في رواية عشب الليل. الجزائر: رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة قاصدي مدياح ورقلة، 2023.
وسام علي حميد الخالدي. دلالية المكان في رواية بين القصرين. الكوفة: مجلة اللغة العربية، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، العدد 7، 2009.

References:

Al-Tahir and Wattar Al-Laz. Algeria: Moufum Publishing, 1st edition, 2007.
Amal Dahoun. Dramatic Structure in the Arabic Poem. Algeria: Qira'at Journal, University of Biskra, Volume 13, Issue 111, 2021.
Gerald Prince. Dictionary of Narratology. Egypt: Translated by Al-Sayed Imam, 1st edition, 2003.
Hikmat Issa et al. Narrative Techniques in the Epistle of the Neighing and the Braying. Journal of Tishreen University, Faculty of Arts and Humanities, Volume 42, Issue 3, 2020.
Sulaiman Al-Bakri. Experimentation in the Short Story and the Novel. Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya, The Small Encyclopedia, 438, n.d.
Suhail Idris. The Latin Quarter. Casablanca: Dar Al-Adab, 14th edition, n.d.
Taha Hussein. The Nightingale's Prayer. Cairo: Dar al-Maaref, 29th edition, 2008.
Abdul Razzaq Jabbar al-Mudarris. Experimental Techniques in the Iraqi Short Story, 1990–2010. Paris: Dar al-Fikr, 1st edition, 2020.
Abdul Wahid Lu'lu'a. Encyclopedia of Critical Terminology. Beirut: Volume 3, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1st edition, 1983.
Ghassan Kanafani. Returning to Haifa. Beirut: Kaki Press, 1st edition, 1969.
Fatima Badr. The Novel and Related Arts. Baghdad: 1st edition, 2019.
Faiz Tarhini. Drama and Literary Schools. Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1st edition, 1988.
Mahbouba Mohammadi Mohammadabadi. The Aesthetics of Place in the Stories of Saad Hawranieh. Damascus: Publications of the Syrian General Authority for Books, 2011.
Mohammad Barada. Barada, The Arabic Novel and the Bet on Renewal. Dubai: Dar Al-Sada, 1st edition, 2011.
Muhammad Zaki Al-Ashmawi. Studies in Theatrical Criticism and Comparative Literature. Cairo: Dar Al-Shorouk, 1st edition, 1994.
Muhammad Najib Al-Amami. Description in Narrative Text: Between Theory and Practice. Tunis: Dar Muhammad Ali Publishing, 1st edition, 2010.
Mahmoud Shukri. Barefoot Bread. Ithar Forums, www.ithar.com, n.d.
Naguib Mahfouz. Palace Walk. United Kingdom: Hindawi Publishing Foundation, n.d.
Nour Al-Huda Ajain. Umm Al-Khair Mafatih: The Aesthetics of Description in the Novel Night Grass. Algeria: Master's Thesis, Faculty of Arts, University of Kasdi Medea Ouargla, 2023.

Wissam Ali Hamid Al-Khalidi. The Significance of Place in the Novel Palace Walk. Kufa: Journal of Arabic Language, University of Kufa, College of Education for Girls, Issue 7, 2009.