الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social
Departement Lettre et Langues arab

الترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الممضي أسفله الأستاذ(ة) المشرف(ة)..... عبدلي بشار
على مذكرة التخرج في الماستر: الموسومة:
التلاقح السببي في الرواية والمسرح
رواية واسيني لعرج أنموذجا

من إنجاز الطالب(ة): ..... محدي فاطمة الزهرة
الميدان: اللغة والأدب العربي
الشعبة:..... نقد حديث ومعاصر (دراسات نقدية)
التخصص:..... نقد حديث ومعاصر.
بعنوان السنة الجامعية: 2026/2025

أشهد أنّ الطالب(ة) قد قام(ت) برفع كل التحفظات المطلوبة من طرف لجنة المناقشة، وبإمكانه(ها) إيداع النسخة الإلكترونية المصححة على مستوى المستودع الرقمي لجامعة عين تموشنت-بلحاج بوشعيب-

إمضاء رئيس اللجنة

إمضاء المشرف

2026 ماي 24

حرر بعين تموشنت:.....

تأشيرة رئيس القسم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social
Departement Lettre et Langues arab

التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث

(ملحق القرار الوزاري رقم 1082 المؤرخ 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله.

اسم ولقب الطالب(ة)	التخصص	رقم بطاقة التعريف الوطنية	تاريخ الاصدار
محمدي فاطمة زهرة	نقد حديث ومعاصر	400788521	2022.03.01

المسجل (ة) بكلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي، الشعبة: دراسات نقدية، التخصص: نقد حديث ومعاصر

والمكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر، عنوانها:

التلاقح السردي بين الرواية والمسرح
رواية واسيني لعرج انموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

عين تموشنت في: .....

صدق من طرفنا نحن رئيس المجلس الشعبي البلدي عن توقيع السيد(ة): محمدي فاطمة زهرة
بطاقة التعريف رقم: 400788521
الصادر بتاريخ: 2022.03.01
عن دائرة: عين تموشنت
2026

توقيع المعني (ة)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Ain T'émouchent Belhadj Bouchaib -

Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social

Département Lettre et Langues arabe

رقم المذكرة: 2026/14

مذكرة مقدمة لاستكمال المتطلبات لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات نقدية

التخصص: نقد ومناهج

عنوان المذكرة

التلاقح السردي بين الرواية والمسرح
مملكة الفراشة لواسيني لعرج

إعداد الطالبة:

محمدي فاطمة زهرة

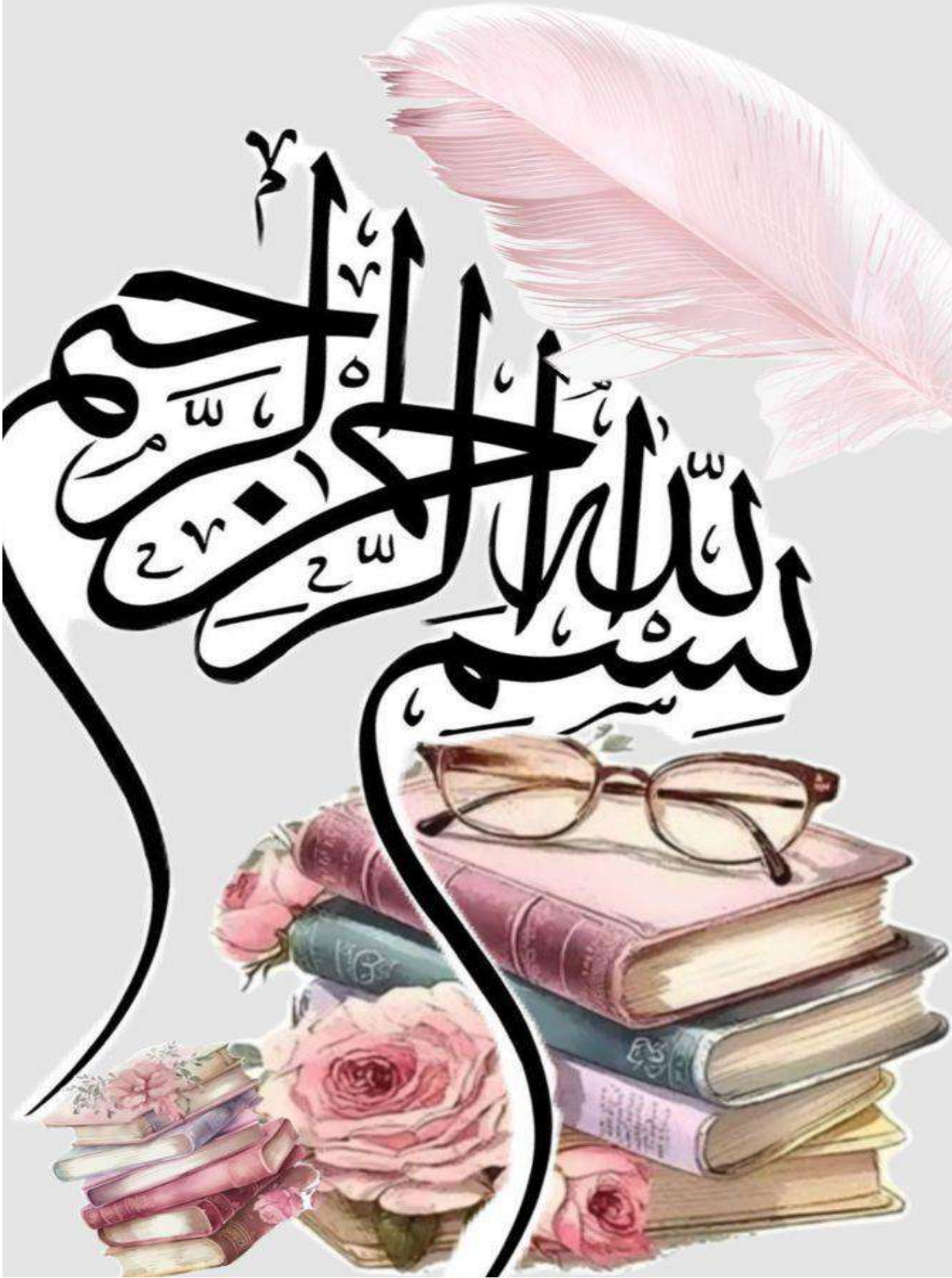
تحت إشراف:

د/ عبدلي بداد

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
حليمة بلوافي	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	**رئيسا**
عبدلي بداد	أستاذ محاضر ب	جامعة عين تموشنت	**مشرفا، ومقررا**
نبيلة زوالي	أستاذة محاضرة أ	جامعة عين تموشنت	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 1446هـ-1447هـ/ 2025-2026


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، أحمده حمداً يليق بجلاله وعظيم سلطانه، وأشكره على ما أنعم به عليّ من فضل وكرم، إذ وفقني لإنجاز هذا العمل المتواضع، وما كان لي أن أبلغه لولا عونه وتوفيقه، فله الحمد أولاً وآخراً، وظاهراً وباطناً، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد، خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتوجه بخالص الامتنان والتقدير إلى أستاذي المشرف ، الذي لم يبخل عليّ بصبره وتوجيهاته القيمة، فكان خير سندٍ لي في مسيرتي العلمية، وقد منحني من وقته وجهده ما أعانني على تذليل الصعاب، فلها مني أسمى عبارات الشكر والعرفان.

كما أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الممتحن على إسهاماته القيمة وملاحظاته البنّاءة التي أثرت هذا العمل وأضافت له الكثير.

ولا يفوتني أن أخص بالشكر أعضاء لجنة التربص بقسم الأدب العربي، على ما قدموه من جهود وتعاون وملاحظات مثمرة، فجزاهم الله عني خير الجزاء.

ولا أنسى أن أتوجه بخالص العرفان إلى والدتيّ العزيزة، التي غرست فيّ حب العلم والمعرفة، وكانت لي السند والدعم في كل مراحل حياتي، فلها مني الدعاء بأن يحفظها الله و يشفيها ويجزيها خير الجزاء.

ولا أنسى صديقاتي العزيزات اللواتي شاركنني هذه الرحلة، ووقفن بجانبي في كل المواقف، فلهن مني وافر الشكر والتقدير على مؤازرتهن المتواصلة ودعمهن الدائم.

وكذلك شكري العميق لكل من ساعدني ومدّ لي يد العون طيلة مساري الدراسي، من قريب أو بعيد.

إلى كل من قال لي كلمة طيبة، وساعدني في تجاوز صعوبات دربي، لهم مني دعاء صادق بأن يجزيهم الله خير الجزاء، ويجعل هذا العمل في ميزان حسناتهم جميعاً.

الاهداء

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل، وأعانني على تجاوز الصعوبات، ومنحني القوة والصبر لأصل إلى هذه اللحظة التي أضع فيها ثمرة جهدي بين أيديكم.

والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، خير الخلق وأشرف المرسلين.

أتقدم بهذا الإهداء المتواضع إلى من كانوا مصدر دعمي وسندي طوال هذا المشوار العلمي:

إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله وأسكنه فسيح جناته، الذي كان مثالًا للعطاء والتضحية، فرحل جسدًا وبقي أثره الطيب ودعاؤه في قلبي لا يفارقني. أسأل الله أن يجعل هذا العمل صدقة جارية تنير قبره وترفع مقامه.

إلى أمي الغالية، أطال الله في عمرها وأدام عليها الصحة والعافية، التي كانت ولا تزال مصدر الحنان والقوة، والتي رافقتني بدعائها وصبرها في كل خطوة من خطوات حياتي.

إلى أولادي الأحبة، الذين كانوا مصدر الأمل والفرح، وبابتسامتهم كان يهون التعب وتزهر الأحلام.

إلى إخوتي وأخواتي، الذين أحاطوني بالمحبة والدعم والتشجيع، وكانوا خير سند في مسيرتي.

إلى صديقتي العزيزتين أسماء وماريا، عرفانًا بالمودة الصادقة والكلمات الطيبة والدعم الجميل الذي كان له أثر كبير في نفسي.

وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل، ولو بكلمة طيبة أو دعاء صادق.

أهديكم جميعًا هذه المذكرة، راجيةً من الله تعالى أن يجعل فيها الفائدة والنفع.

مقدمة

مقدمة

تُعدّ العلاقة بين الرواية والمسرح من أبرز العلاقات التفاعلية التي شهدها الأدب الحديث، إذ لم تعد الأجناس الأدبية كيانات مغلقة ومنفصلة، بل أصبحت فضاءات متداخلة تتبادل التقنيات والرؤى والأساليب الفنية. فالرواية الحديثة، بما تمتلكه من مرونة سردية واتساع في البناء، انفتحت على خصائص الفنون الأخرى، وعلى رأسها المسرح، الذي أمدّها بالحوار الحي، والمشهدية، والحركة الدرامية، والصراع القائم على تجسيد الشخصيات والأحداث. وفي المقابل، استفاد المسرح من الطابع السردي للرواية ومن قدرتها على تعميق البعد النفسي والفكري للشخصيات، مما أفرز أشكالًا جديدة من التفاعل الفني بين الجنسين الأدبيين. وقد أصبح هذا التداخل سمة بارزة في كثير من النصوص المعاصرة التي تجاوزت الحدود التقليدية بين الأجناس، وسعت إلى بناء خطاب أدبي مركب يجمع بين السرد والدراما في آن واحد.

وفي الأدب العربي المعاصر، برز هذا التفاعل بشكل واضح مع تطور الرواية العربية واتجاهها نحو التجريب الفني، حيث لجأ عدد من الروائيين إلى توظيف التقنيات المسرحية داخل النص الروائي قصد إضفاء الحيوية والدرامية على الأحداث، وتعميق الرؤية الفكرية والجمالية للنص. ومن بين أبرز هؤلاء الروائيين يبرز اسم واسيني الأعرج الذي استطاع أن يقدّم تجربة سردية متميزة تقوم على الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والفنية، فكانت رواياته فضاءً رحبًا للتداخل بين السرد والشعر والمسرح والتاريخ. ويُعدّ نص «الفراشات» من الأعمال التي تتجلى فيها هذه العلاقة بوضوح، حيث تتداخل البنية الروائية مع الأبعاد المسرحية من خلال كثافة الحوار، وبناء المشاهد، والحضور الدرامي للشخصيات، إضافة إلى اعتماد لغة ذات طابع بصري وحركي يجعل القارئ يشعر وكأنه أمام عرض مسرحي متكامل.

إنّ رواية «مملكة الفراشة » لا تكتفي بالسرد التقليدي للأحداث، بل تعتمد على تشكيل فضاء درامي تتحرك داخله الشخصيات وفق صراعات نفسية وإنسانية تعكس أزمات الواقع وأسئلة الوجود. فالحوار في الرواية لا يؤدي وظيفة تواصلية فحسب، بل يتحول إلى أداة درامية تكشف أعماق الشخصيات وتدفع الحدث نحو التطور، كما أن المشاهد الروائية تأتي غالبًا في صورة لوحات متتابعة ذات طابع مسرحي قائم على الحركة والتوتر والتجسيد. ومن هنا، تبدو العلاقة بين الرواية والمسرح في هذا العمل علاقة تكامل وتفاعل، لا علاقة انفصال أو تبعية، حيث يوظف الكاتب العناصر المسرحية لإثراء البنية السردية ومنح النص بعدًا جماليًا أكثر تأثيرًا.

وتنبع أهمية دراسة هذا الموضوع من كونه يسلط الضوء على ظاهرة التداخل الأجناسي في الأدب الجزائري المعاصر، ويكشف عن الكيفية التي استطاع بها الروائي توظيف تقنيات المسرح داخل العمل الروائي لإنتاج نص متعدد الأبعاد الفنية. كما تبرز أهمية البحث في محاولة فهم الخصوصية الفنية لكتابة واسيني الأعرج، التي تقوم على كسر الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية، وخلق نص مفتوح يجمع بين السرد والدراما والتأمل الفكري. إضافة إلى ذلك، فإنّ دراسة العلاقة بين الرواية والمسرح في «مملكة الفراشة » تسهم في إبراز قدرة الأدب على استيعاب مختلف أشكال التعبير الفني، وتؤكد أن الرواية الحديثة لم تعد مجرد حكاية تُروى، بل أصبحت فضاءً بصريًا ودراميًا قابلاً للتجسيد المسرحي.

وانطلاقًا من ذلك، تتمحور إشكالية هذا البحث لتخوض في :

في تجلّت العلاقة بين الرواية والمسرح من خلال رواية «مملكة الفراشة » لـ واسيني الأعرج، وابعادها الفنية وتخويلها الى مسرحية في تداخل الأجناس واحالة القراءات ابجمالية متعددة الصيغ والاساليب

تندرج تحت اشكالية ومجموعة من الأسئلة الفرعية كما يلي

1.ما مظاهر التداخل بين البنية الروائية والبنية المسرحية في رواية «مملكة الفراشة»؟

2كيف وظّف الكاتب الحوار والمشهدية والصراع الدرامي داخل النص الروائي؟

3ما أثر التقنيات المسرحية في بناء الشخصيات وتطوير الأحداث داخل الرواية ؟

4إلى أي مدى أسهم هذا التداخل في تحقيق البعد الجمالي والفكري للروايةوالمسرحية ؟

هل استطاع النص راوية مملكة الفراشة أن يحقق توازنًا بين السرد الروائي والبعد المسرحي دون أن يفقد كل منهما خصوصيته الفنية؟

أما أسباب اختيار الموضوع فتعود إلى الرغبة في دراسة ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية بوصفها من أبرز سمات النقد الأدب الحديث، إضافة إلى المكانة الأدبية التي يحتلها واسيني الأعرج في الرواية العربية المعاصرة. كما أنّ رواية «مملكة الفراشة » تمثل نموذجًا غنيًا بالخصائص الدرامية والمسرحية، الأمر الذي يجعلها مجالًا خصبًا للتحليل النقدي والكشف عن تقنيات الكتابة الحديثة. ويعود اختيار الموضوع أيضًا إلى قلة الدراسات التي تناولت العلاقة بين الرواية والمسرح في هذا العمل تحديدًا، مما يمنح البحث قيمة علمية تسهم في إثراء الدراسات النقدية .

ويسعى هذا البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف، أهمها الكشف عن مظاهر التفاعل بين الرواية والمسرح في نص «مملكة الفراشات »، وتحليل التقنيات المسرحية الموظفة داخل العمل الروائي، وإبراز أثرها في بناء النص جماليًا وفكريًا، إضافة إلى توضيح الكيفية التي استطاع بها الكاتب تجاوز الحدود التقليدية للأجناس الأدبية لإنتاج نص إبداعي مفتوح ومتعدد الأبعاد.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على قراءة النص الروائي وانتقاله الى العمل الدرامي وتحليل عناصره الفنية والسردية للكشف عن مظاهر التداخل المسرحي داخله. وعليه جاءت خطة البحث كتالي:

الفصل الاول : التلاقح بين الأجناس وتحولات الجنس الأدبي

الفصل الثاني :المسرح والرواية بين الخصوصية والتداخل

الفصل الثالث:البنية السردية في النص المسرحي :مسرحية الفراشة

و من بين الدراسات السابقة التي تطرقت إلى هذا الموضوع وجدنا:
بوالقندول، فوزية، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، و دراسة بلخمسة، صارة، الأبعاد الفنية للتداخل الأجناسي في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير. و كذلك دراسة بنون، ريمة، شعرية اللغة السردية في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج.
و حتى يكون البحث ذو قيمة علمية اعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجع لعل من أهمها: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، و كتاب التأويل بين السيميائيات والتفكيكية لإيكو، أمبرتو،و رواية الأعرج، واسيني، مملكة الفراشة، و مسرحية (الحرب الصامتة)، إعداد: طالب الدوس، نص مسرحي مقتبس من رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، 2017. التي فازت بجائزة كتارا للرواية العربية.
و لا يفوتنا أن نذكر الصعوبات التي واجهتنا أثناء رحلتنا في هذا البحث و قد تمثلت في الضغوطات نظرا لصعوبة التوفيق بين المجال الدراسي و العملي.
و أخيرا نعترف أن هذا البحث يمثل جهدا متواضعا ، حاولنا من خلاله تناول التداخل السردي بين الرواية و المسرح من خلال دراسة رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج المتحصلة على جائزة كتارا للرواية العربية في دولة قطر، و مسرحية الحرب الصامتة المقتبسة من هذه الرواية من إعداد طالب الدوس. و حسبنا أنناحاولنا فإن أصبنا فلنا أجر المجتهدين و إن لم نصب فلنا شرف المحاولة و هي خطوة مدعومة بتشجيع و توجيه الأستاذ المشرف الدكتور "بداد عبدلي" الذي أشرف على هذا البحث و كان لنا نعم المساعد و الموجه، فله منا أوفى الشكر و أخلص الدعاء.

الفصل الاول

التلاقح بين الاجناس وتحولات الجنس الأدبي

الفصل الاول: التلاقح بين الأجناس وتحولات الجنس الأدبي

تمهيد

يُعدّ التلاقح بين الأجناس الأدبية من أبرز التحولات التي عرفها الأدب الحديث والمعاصر، إذ لم يعد الجنس الأدبي كيانًا مغلقًا ذا حدود صلبة، بل أصبح بنية مرنة قابلة للتداخل والتفاعل. فقد أفرزت التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية أشكالًا تعبيرية جديدة تجاوزت التقسيم الكلاسيكي للأجناس الأدبية، مثل الشعر، والرواية، والمسرح، لصالح نصوص هجينة تستوعب أكثر من نسق تعبيري في آن واحد. ويُقصد بالتلاقح الأجناسي ذلك التفاعل المتبادل بين الأجناس الأدبية، حيث يستعير جنس أدبي خصائص بنيوية أو أسلوبية أو سردية من جنس آخر، دون أن يفقد بالضرورة هويته الأصلية. فالرواية، على سبيل المثال، أصبحت تستوعب تقنيات مسرحية كالحوار المكثف، أو عناصر شعرية كالإيقاع والصورة، كما بات المسرح الحديث ينفتح على السرد الروائي، خاصة في المسرح الملحمي والمسرح التجريبي.

ويُقصد بالتلاقح الأجناسي ذلك التفاعل المتبادل بين الأجناس الأدبية، حيث يستعير جنس أدبي خصائص بنيوية أو أسلوبية أو سردية من جنس آخر، دون أن يفقد بالضرورة هويته الأصلية. فالرواية، على سبيل المثال، أصبحت تستوعب تقنيات مسرحية كالحوار المكثف، أو عناصر شعرية كالإيقاع والصورة، كما بات المسرح الحديث ينفتح على السرد الروائي، خاصة في المسرح الملحمي والمسرح التجريبي. أما تحولات الجنس الأدبي، فهي نتيجة مباشرة لهذا التلاقح، إذ لم يعد الجنس يُعرّف بوصفه قالبًا ثابتًا، بل بوصفه ممارسة خطابية متحركة تخضع لشروط السياق الثقافي والتاريخي. وقد أسهمت المناهج النقدية الحديثة، كالبنيوية وما بعدها، في زعزعة فكرة النقاء الأجناسي، معتبرة أن النص الأدبي فضاء مفتوح لتعدد الأصوات والأنساق والخطابات.

ويرى عدد من النقاد[1] أن هذه التحولات لا تمثل أزمة في الأدب، بل دليلًا على حيويته وقدرته على التجدد. فاختلاط الأجناس مكّن المبدع من توسيع أدواته التعبيرية، ومن مساءلة القوالب الجاهزة، كما منح القارئ نصًا أكثر ثراءً وتعقيدًا، يتطلب قراءة تأويلية واعية. وفي السياق العربي، برز التلاقح الأجناسي بوضوح في الرواية العربية الحديثة والمسرح المعاصر، حيث تداخل السرد مع التخييل المسرحي، وتجاورت اللغة الشعرية مع البنية الحكائية، مما أسهم في إنتاج نصوص تتحدى التصنيف التقليدي، وتؤكد أن الأدب ممارسة حرة لا تقبل الحدود الجامدة.

وعليه، يمكن القول إن التلاقح بين الأجناس وتحولات الجنس الأدبي يعكسان وعيًا جديدًا بوظيفة الأدب، بوصفه خطابًا ثقافيًا منفتحًا، يستجيب لتحولات العصر، ويعيد تشكيل ذاته باستمرار دون الارتهان لنماذج جاهزة.[2]

المبحث الأول: أشكال التلاقح الأجناسي في الأدب العربي الحديث

1.مفهوم الجنس الأدبي

يُعدّ مفهوم الجنس الأدبي من المفاهيم المركزية في الدرس النقدي، إذ يقوم بوظيفة تنظيمية تهدف إلى تصنيف النتاج الأدبي وفق سمات مشتركة على مستويات متعددة، تشمل البنية الشكلية، والخصائص الأسلوبية، والوظيفة الدلالية. وقد ارتبط هذا المفهوم في بداياته بالنظرة الكلاسيكية التي أسسها أرسطو[3] في كتابه فن الشعر، حيث قُسِّم الأدب إلى أجناس كبرى، أهمها الشعر والملحمة والدراما، على أساس طبيعة المحاكاة والوسيط التعبيري والغاية

[1] ينظر: نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
ينظر: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، 1992.
ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة.

[2] تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، الرباط، 1987، ص.ص 25–30.

[3] ينظر ارسطو ،فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1953، ص. 45.

الفنية. وضمن هذا التصور، كان الجنس الأدبي يُفهم بوصفه قالبًا معياريًا ثابتًا، تحكمه قوانين صارمة، ويُقاس العمل الأدبي بمدى التزامه بهذه القوانين.

غير أن هذا الفهم المعياري للجنس الأدبي لم يَصمد طويلًا أمام التحولات التي عرفها الأدب والفكر النقدي، خاصة مع بروز الحداثة وما رافقها من نزوع نحو التجريب وكسر الأشكال الجاهزة. فقد أظهرت النصوص الحديثة محدودية التصنيف التقليدي وعجزه عن استيعاب الأشكال الجديدة للكتابة، مما دفع النقاد إلى إعادة النظر في مفهوم الجنس ذاته، ليس بوصفه معطًى ثابتًا، بل باعتباره بنية دينامية متحوّلة.

وقد أكدت الدراسات النقدية الحديثة، خاصة لدى منظّري الأجناس الأدبية، أن الجنس الأدبي ليس كيانًا طبيعيًا أو جوهرًا ثابتًا، وإنما هو بناء تاريخي وثقافي يتشكل داخل سياق اجتماعي ومعرفي محدد . فالأجناس لا تولد مكتملة، ولا تبقى على حالها، بل تخضع للتحول والتطور تبعًا لتغير أنماط التفكير، وتحولات الذائقة الجمالية، وتبدل شروط الإنتاج والتلقي. ومن ثمّ، فإن الحدود الفاصلة بين الأجناس ليست حدودًا مغلقة، بل هي حدود مرنة قابلة للاختراق والتداخل.

وفي هذا السياق، أصبح الجنس الأدبي يُنظر إليه بوصفه أفقًا تنظيميًا لا معيارًا إلزاميًا، أي إطارًا إرشاديًا يساعد على الفهم والتحليل، دون أن يقيّد حرية الإبداع. وقد مهّد هذا التحول النظري للحديث عن ظواهر جديدة، مثل تداخل الأجناس، وتهجين الأشكال، وظهور نصوص هجينة تقاوم التصنيف، مما يعكس تحوّل الأدب من منطق القوالب إلى منطق الممارسة الخطابية المفتوحة.

وعليه، يمكن القول إن مفهوم الجنس الأدبي في النقد المعاصر لم يعد قائمًا على فكرة النقاء والصرامة، بل على مبدأ التحول والتفاعل، باعتباره تعبيرًا عن حيوية الأدب وقدرته على استيعاب التحولات الثقافية والفكرية التي يعيشها الإنسان في كل مرحلة تاريخية.[4]

2. خصائص الجنس الأدبي

يتميّز كل جنس أدبي بمجموعة من الخصائص التي تمنحه هويته وتجعله قابلًا للتمييز عن غيره من الأجناس، دون أن يعني ذلك ثبات هذه الخصائص أو انغلاقها. فالجنس الأدبي، في التصور النقدي الحديث، لا يقوم على مجموعة قواعد صارمة، بل على سمات غالبة تتشكل تاريخيًا وتتغير بتغير الممارسة الإبداعية والسياق الثقافي. ويمكن إجمال أهم خصائص الجنس الأدبي فيما يأتي:

1. الخصائص البنيوية

تتأسس الخصائص البنيوية على فكرة أن كل نص أدبي هو نظام مركّب من العلاقات الداخلية التي تربط بين مكوناته، بحيث لا تُفهم هذه المكونات بشكل منفصل، بل من خلال وظيفتها داخل البنية الكلية. فالبنية في بعدها النظري تشير إلى شبكة من العناصر المتداخلة التي تنتظم وفق قواعد ضمنية أو صريحة، تحدد طريقة تشكّل النص وتوجيه معناه. ومن هذا المنظور، لا يعود النص مجرد وسيط لنقل مضمون، بل يصبح بناءً دلاليًا يتحدد معناه من خلال علاقات التفاعل بين أجزائه. في هذا السياق، يظهر أن لكل جنس أدبي منطقًا بنيويًا خاصًا يميّزه عن غيره. فالسرد، مثلًا، يقوم على مبدأ التعاقب الزمني للأحداث، حيث تُرتب الوقائع وفق تسلسل سببي وزمني يسمح بتطور الحبكة. وتُسهم عناصر مثل الراوي، وزاوية الرؤية، وتعدد الأصوات السردية في تشكيل البنية العامة للنص، إذ تحدد كيفية

[4] ينظر :جنيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة محمد معتصم وآخرين، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، صص 7–14.

تقديم الأحداث ومدى قرب أو بعد المتلقي منها. كما أن العلاقات بين الشخصيات والأحداث تُبنى بشكل تراكمي يفضي إلى نوع من التوتر الدرامي الذي يبلغ ذروته قبل الوصول إلى الحل أو الانفراج أما في النص المسرحي، فإن البنية تتخذ طابعًا مختلفًا، إذ تقوم أساسًا على الحوار بوصفه الوسيط الرئيسي لنقل الحدث وتطويره. فالنص المسرحي لا يُبنى على السرد المباشر، بل على تفاعل الشخصيات داخل فضاء درامي محدد، حيث تُقسم البنية إلى فصول ومشاهد تعكس تحولات الحدث وتدرجه. ويُضاف إلى ذلك حضور عناصر غير لغوية تسهم في تشكيل البنية، مثل الإشارات الحركية، والإضاءة، والديكور، وهي عناصر تندمج مع الحوار لتشكّل وحدة عرض متكاملة، مما يجعل البنية المسرحية بنية مركّبة تجمع بين النص والعرض في آن واحد. وفيما يتعلق بالنص الشعري"و الشعر ؟ إن قراءة قصيدة تحملك إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي فتلتقي بصياغات و تعابير و أوزان و قوافي"،[5] فإن بنيته تقوم على تنظيم لغوي خاص يختلف عن السرد والمسرح، حيث يهيمن الإيقاع والصورة والانزياح اللغوي. فالبنية الشعرية لا تعتمد على التسلسل الحدثي بقدر ما تعتمد على التكثيف والتراسل بين الدلالات، إذ تُبنى المعاني عبر علاقات رمزية واستعارية، وتُوزع العناصر وفق إيقاع داخلي أو خارجي يمنح النص انسجامه الموسيقي. كما أن التقسيم إلى أبيات أو مقاطع لا يخضع دائمًا لمنطق سردي، بل لمنطق تعبيري يعتمد على التوازن الصوتي والدلالي. ورغم هذا التمايز البنيوي الواضح بين الأجناس، فإن البنية الأدبية لا تُفهم بوصفها نظامًا مغلقًا، بل نظامًا مفتوحًا يسمح بالتداخل والتفاعل. فقد شهدت الأجناس الأدبية الحديثة انفتاحًا على بنيات هجينة تجمع بين خصائص متعددة، مثل الرواية التي تستثمر تقنيات مسرحية كالحوار المباشر وتقنيات شعرية كاللغة المكثفة والصور البلاغية، أو المسرح الذي قد يوظف السرد والوصف لتوسيع أفق العرض. ويُفسَّر هذا التداخل بكون

[5] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1982ص 10.

البنية الأدبية ليست ثابتة، بل قابلة لإعادة التشكل وفق السياقات الفنية والثقافية، مما يتيح إمكانات تعبيرية جديدة تتجاوز الحدود التقليدية للأجناس. وعليه، يمكن القول إن الخصائص البنيوية لا تحدد فقط شكل النص، بل تكشف عن آليات اشتغاله الداخلي، وتبرز كيفية إنتاج المعنى من خلال العلاقات بين عناصره. كما أن فهم هذه الخصائص يتيح إدراكًا أعمق للفروق بين الأجناس الأدبية، وفي الوقت نفسه يوضح نقاط التماس بينها، حيث تصبح البنية مجالًا للتفاعل والتقاطع بدل أن تكون مجرد معيار للفصل والتصنيف.[6]

2. الخصائص الأسلوبية

تُعدّ الخصائص الأسلوبية من المكونات الجوهرية التي تميّز كل جنس أدبي، إذ تتعلق بطريقة التعبير اللغوي وكيفية توظيف الإمكانات اللسانية داخل النص لتحقيق غايات جمالية ودلالية محددة. فالأسلوب لا يقتصر على اختيار الألفاظ فحسب، بل يشمل أيضًا بنية الجملة، وإيقاعها، ومستوى اللغة المستعملة، إضافة إلى طرائق التعبير مثل الوصف، والسرد، والحوار، والتكثيف أو الإسهاب. ومن خلال هذه العناصر تتشكل هوية النص الأسلوبية التي تعكس انتماءه إلى جنس أدبي معين.

ففي الشعر، يغلب الطابع التكثيفي للغة، حيث تُستعمل تراكيب لغوية موجزة ومشحونة بالدلالات، مع اعتماد كبير على الصور البلاغية مثل الاستعارة والتشبيه والكناية، إلى جانب الإيقاع الصوتي الذي يتحقق عبر الوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي. ويهدف هذا النمط الأسلوبي إلى خلق تأثير جمالي سريع ومكثف، يجعل القارئ يتفاعل مع النص عبر الإيحاء أكثر من التفسير المباشر أما في السرد، فإن الأسلوب يتسم غالبًا بالامتداد والتفصيل، حيث تُستخدم جمل أطول نسبيًا، مع ميل إلى الوصف وتفكيك الأحداث وتقديمها في سياق زمني متدرج. ويتيح هذا الأسلوب بناء عالم روائي متكامل من خلال تقديم التفاصيل

[6] ينظر :عبد الفتاح كيليطو :مرجع سابق ،ص ص. 18،19

الدقيقة للشخصيات والأماكن والأحداث، بما يساعد على خلق تصور واضح لدى المتلقي حول مجريات الحكاية. كما يتنوع الأسلوب السردي بحسب موقع الراوي وزاوية الرؤية، مما يضيف أبعادًا متعددة للغة السردية.[7]

وفي النص المسرحي، يتجلى الأسلوب في اللغة الحوارية التي تقوم على تبادل الخطاب بين الشخصيات، حيث تُبنى الجمل غالبًا بطريقة مباشرة ومكثفة، تخدم تطور الحدث وتكشف عن الصراع الدرامي. وتمتاز هذه اللغة بكونها قابلة للأداء الصوتي، أي أنها موجّهة للعرض أمام جمهور، مما يفرض عليها وضوحًا وإيقاعًا خاصًا يراعي التفاعل الحي بين الشخصيات على الخشبة. ورغم هذا التمايز الأسلوبي بين الأجناس الأدبية، فإن هذه الخصائص تظل مرنة وغير جامدة، إذ يمكن للكاتب أن يوظف أنماطًا أسلوبية متنوعة داخل الجنس الواحد وفقًا لرؤيته الفنية. فقد يمزج النص السردي بين الوصف المكثف والحوار المباشر، أو يستثمر النص الشعري لغة سردية في بعض المقاطع، كما قد يدمج المسرح بين الحوار وتقنيات الوصف أو السرد. ويعكس هذا التنوع قدرة الأسلوب على التكيف مع المقاصد التعبيرية، مما يجعل الخصائص الأسلوبية مجالًا مفتوحًا للإبداع والتجديد، لا مجرد قواعد ثابتة تحدد شكل النص بشكل صارم.[8]

3. الخصائص الدلالية

من العناصر الأساسية التي تميّز الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، إذ يرتبط كل جنس أدبي بمجموعة من الإمكانات المعنوية والموضوعية التي تحدد طبيعة القضايا التي يتناولها والآفاق التأويلية التي يفتحها أمام القارئ. فالأجناس الأدبية ليست مجرد قوالب شكلية أو تنظيمات بنيوية، بل هي أيضًا أنظمة دلالية تسهم في توجيه إنتاج المعنى داخل النص الأدبي.

---

[7] ينظر :كما أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.1، 1984، ص. 20

[8] ينظر : فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص80

فالشعر، على سبيل المثال، ارتبط تاريخيًا بالتعبير عن التجربة الذاتية والانفعالات الإنسانية، حيث يتيح المجال أمام الشاعر لتجسيد مشاعره ورؤيته للعالم بلغة مكثفة تعتمد الإيحاء والرمز والصورة البلاغية. ولهذا غالبًا ما تتسم دلالاته بطابع تأملي ووجداني، يعكس علاقة الذات بالعالم الخارجي وما يتولد عنها من حالات نفسية وفكرية. في المقابل، تميل الأجناس السردية مثل الرواية والقصة إلى الانفتاح على تمثيل الواقع الاجتماعي والإنساني، إذ تسمح بنيتها السردية بعرض الأحداث والشخصيات في سياق زماني ومكاني محدد، وهو ما يجعلها قادرة على تصوير التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية داخل المجتمع. لذلك أصبحت الرواية الحديثة فضاءً واسعًا لطرح الأسئلة المرتبطة بالهوية والسلطة والعلاقات الاجتماعية، حيث يتشكل المعنى من خلال تفاعل الشخصيات والأحداث داخل شبكة معقدة من العلاقات السردية. وقد أشار عدد من النقاد إلى أن الرواية، بحكم مرونتها، أصبحت الجنس الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب التعدد الدلالي وتمثيل تعقيدات الواقع المعاصر أما الأجناس الأدبية ذات الطابع الفكري أو النقدي، مثل المقالة أو النصوص الفلسفية، فإنها تميل إلى إنتاج دلالات تأملية تسعى إلى تحليل الظواهر الفكرية والاجتماعية وإعادة التفكير فيها. فالمعنى في هذه النصوص لا ينبني فقط على السرد أو الصورة البلاغية، بل يعتمد بدرجة كبيرة على الحجاج والاستدلال المنطقي، وهو ما يجعل الدلالة فيها أكثر مباشرة وارتباطًا ببناء فكرة أو أطروحة معينة.

ومع تطور الدراسات النقدية الحديثة، لم يعد ينظر إلى الدلالة بوصفها عنصرًا ثابتًا تحدده طبيعة الجنس الأدبي بشكل مسبق، بل أصبحت تُفهم بوصفها نتيجة لعملية تفاعلية معقدة تتشكل داخل النص نفسه. فالنص الأدبي ينتج معناه من خلال تضافر عناصره البنيوية المختلفة، مثل اللغة، والصورة، والبنية السردية، والإيقاع، إضافة إلى السياق الثقافي والاجتماعي الذي يُكتب فيه ويُقرأ ضمنه. ومن هذا المنطلق، يرى بعض منظري الأدب أن الجنس الأدبي لا يفرض دلالة محددة على النص، بل يقدّم فقط إطارًا عامًا يسمح بتوجيه

عملية التأويل دون أن يحدد نتائجها بشكل نهائي كما تؤكد الدراسات التداولية والسيميائية أن المعنى لا يتولد من النص بمعزل عن القارئ، بل يتشكل من خلال عملية التأويل التي يقوم بها المتلقي أثناء القراءة. فالقارئ يشارك في بناء الدلالة اعتمادًا على خبراته الثقافية ومعرفته بالسياقات الأدبية المختلفة، وهو ما يجعل النص الأدبي قابلًا لإنتاج معانٍ متعددة تتغير بتغير زوايا القراءة وطرائق التأويل. ولهذا أصبح النقد المعاصر يميل إلى النظر إلى النص الأدبي بوصفه فضاءً مفتوحًا للدلالة، تتقاطع فيه مستويات مختلفة من المعنى، ولا يمكن اختزاله في تفسير واحد نهائي.[9]

4. الخصائص التداولية (وظيفة الجنس)

بوظيفته في عملية التواصل الأدبي، أي بالطريقة التي يُبنى بها التفاعل بين ثلاثة عناصر أساسية هي: الكاتب، والنص، والقارئ. فالأدب لا يُعدّ مجرد إنتاج لغوي أو جمالي معزول، بل هو فعل تواصلي يتضمن رسالة يوجّهها الكاتب عبر النص إلى متلقٍّ مفترض. ومن هنا يصبح الجنس الأدبي إطارًا تداوليًا ينظم هذا التواصل، لأنه يحدد طبيعة الخطاب الأدبي ويكوّن لدى القارئ مجموعة من التوقعات حول شكل النص ومضمونه وطريقة قراءته. فعندما يختار الكاتب جنسًا أدبيًا معينًا، مثل الرواية أو الشعر أو المسرحية، فإنه في الواقع يحدد ضمنيًا نمط التواصل الذي يريد إقامته مع القارئ. فالرواية، مثلًا، تقوم عادة على بناء عالم سردي يتضمن شخصيات وأحداثًا وزمنًا ومكانًا، وهو ما يجعل القارئ يتوقع منذ البداية أنه أمام حكاية ستتطور تدريجيًا عبر تسلسل الأحداث. لذلك يدخل القارئ إلى النص الروائي وهو مستعد لتتبع مسار السرد وفهم العلاقات بين الشخصيات وتحليل دلالات الأحداث. ويمكن ملاحظة ذلك في الروايات الواقعية التي تهدف إلى تمثيل المجتمع، مثل الروايات التي تصور التحولات الاجتماعية والسياسية، حيث يتعامل القارئ مع النص بوصفه نافذة لفهم الواقع أو إعادة التفكير فيه. أما في الشعر، فإن العلاقة التداولية تختلف إلى حد

[9] ينظر : فضل صلاح مرجع سابق،ص100

كبير، لأن القارئ لا يتوقع سردًا متكاملًا بقدر ما ينتظر تجربة لغوية وجمالية مكثفة. فالشعر غالبًا ما يعتمد على الإيحاء والرمز والانزياح اللغوي، وهو ما يجعل عملية التلقي فيه أكثر انفتاحًا على التأويل. فحين يقرأ القارئ قصيدة تتناول موضوع الحب أو الاغتراب، فإنه لا يبحث بالضرورة عن أحداث متسلسلة، بل يسعى إلى إدراك الإحساس أو الرؤية التي يعبر عنها الشاعر من خلال الصور والاستعارات والإيقاع. ولهذا فإن الوظيفة التداولية للشعر ترتبط غالبًا بإثارة التأمل أو التأثير العاطفي أكثر من نقل قصة محددة.[10]

ويبرز هذا الاختلاف أيضًا في المسرح، حيث يتخذ التواصل الأدبي شكلًا مزدوجًا؛ إذ إن النص المسرحي لا يُوجَّه إلى القارئ فقط، بل إلى المتفرج أيضًا من خلال العرض المسرحي. فالحوار الدرامي، والحركة على الخشبة، وتفاعل الممثلين مع الجمهور، كلها عناصر تسهم في بناء المعنى. ولذلك فإن الوظيفة التداولية للمسرح تقوم على خلق تجربة جماعية يتفاعل فيها الجمهور مع الحدث الدرامي بشكل مباشر، كما يحدث في المسرحيات التي تعالج قضايا اجتماعية أو سياسية، حيث يشعر المتفرج بأنه جزء من النقاش الذي يطرحه النص ” فإن الأدب و الفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها، و إنما إلى الذات المستهلكة أيضا – أي إلى التفاعل بين المؤلف و الجمهور."[11]

وقد أشار منظرو نظرية التلقي إلى أن كل جنس أدبي يكوّن لدى القارئ ما يسمى "**أفق التوقع**"، وهو مجموعة من التصورات المسبقة التي يحملها القارئ حول طبيعة النص قبل قراءته. فإذا بدأ القارئ رواية بوليسية مثلًا، فإنه يتوقع وجود جريمة وغموض وتحقيق يقود في النهاية إلى كشف الحقيقة. أما إذا خالف النص هذه التوقعات، فإنه يخلق نوعًا من الدهشة

[10] ينظر :ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص. 50

[11] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985، ص 43.

أو إعادة التفكير في طبيعة الجنس الأدبي نفسه. ويرى بعض النقاد أن هذا التوتر بين توقعات القارئ وبنية النص هو ما يمنح العمل الأدبي حيويته ويجعله قابلًا للتأويل المتجدد*[12]

5. الطابع التاريخي والثقافي

يُفهم الطابع التاريخي والثقافي للأجناس الأدبية من كونها ليست كيانات ثابتة أو مغلقة، بل ظواهر تتشكل داخل سياقات زمنية واجتماعية محددة، وتتطور بتطور هذه السياقات. فالجنس الأدبي لا يولد بصيغة نهائية مكتملة، وإنما يتبلور تدريجيًا عبر الممارسة الكتابية والتلقي النقدي، حيث تسهم التحولات الفكرية والثقافية في إعادة تشكيل حدوده وخصائصه. ومن ثمّ، فإن أي تعريف للجنس الأدبي يظل مؤقتًا ومشروطًا بالسياق الذي نشأ فيه، ولا يمكن اعتباره تعريفًا نهائيًا صالحًا لكل الأزمنة.

يتجلى هذا الطابع التاريخي في كون الأجناس الأدبية تتأثر بشكل مباشر بالتحولات التي تعرفها المجتمعات على مستويات متعددة، سواء تعلق الأمر بالتغيرات الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية أو حتى التقنية. فظهور أنماط جديدة من الكتابة أو تطور وسائل النشر والتلقي يؤديان إلى إعادة النظر في الأشكال الأدبية التقليدية، وإلى بروز أجناس هجينة تجمع بين خصائص متعددة. كما أن تغير أذواق القرّاء وتحوّل اهتماماتهم يسهمان في إعادة توجيه الإنتاج الأدبي نحو صيغ أكثر ملاءمة للسياق الثقافي السائد.[13]

ومن جهة أخرى، فإن الطابع الثقافي للأجناس الأدبية يظهر من خلال ارتباطها بالمنظومة القيمية والمعرفية للمجتمع الذي تنتمي إليه. فكل جنس أدبي يعكس بطريقة أو

---

[12] "*أفق التوقعمصطلح "أفق التوقع" (Horizon d’attente / Erwartungshorizont) ليس من صياغتي، بل هو مفهوم نقدي معروف في نظرية التلقي في الدراسات الأدبية الحديثة. وقد قدّمه أساسًا الناقد الألماني Hans Robert Jauss في أواخر ستينيات القرن العشرين ضمن ما عُرف بمدرسة كونستانس الألمانية، وهي مدرسة نقدية اهتمت بدراسة دور القارئ في إنتاج معنى النص الأدبي.:

[13] ينظر :نورث روب فراي، تشريح النقد، ترجمة: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص. 70

بأخرى رؤية معينة للعالم، ويتأثر بالتصورات السائدة حول الإنسان واللغة والمعنى. لذلك نجد أن بعض الأجناس تزدهر في فترات تاريخية معينة أكثر من غيرها، بينما تتراجع أو تتغير وظائفها في فترات لاحقة، تبعًا لتغير السياقات الثقافية التي أنتجتها. كما أن هذا الطابع الديناميكي يجعل الأجناس الأدبية قابلة لإعادة التشكيل والتأويل المستمر، حيث لا تظل الخصائص التي تميز جنسًا معينًا ثابتة بشكل مطلق، بل يمكن أن تتغير أو تتوسع لتستوعب تجارب جديدة في الكتابة. ويظهر ذلك بوضوح في الأدب الحديث والمعاصر، الذي اتجه إلى كسر الحدود الصارمة بين الأجناس، فظهرت أعمال تجمع بين السرد والشعر، أو بين المسرح والتقنيات السردية، في تعبير عن تحولات الذائقة الأدبية وتطور أشكال التعبير الفني.

وعليه، فإن الطابع التاريخي والثقافي للأجناس الأدبية يكشف عن طبيعتها المتحولة والمفتوحة، ويؤكد أن فهم أي جنس أدبي لا يمكن أن يتم بمعزل عن سياقه التاريخي والثقافي، بل يستلزم ربطه بالظروف التي نشأ فيها وبالتحولات التي مرّ بها عبر الزمن، مما يجعل من دراسة الأجناس الأدبية دراسةً حركية تتجاوز الثبات نحو التغير والتفاعل المستمر..[14]

قابلية التطور والتداخل

القابلية للتطور والتداخل من الخصائص الأساسية التي تميز الأجناس الأدبية في الدراسات النقدية الحديثة، إذ لم يعد الجنس الأدبي يُفهم بوصفه قالبًا ثابتًا مغلقًا تحكمه قواعد صارمة لا تقبل التغيير، بل أصبح يُنظر إليه بوصفه بنية ديناميكية قابلة للتحول والتجدد عبر الزمن. فالأجناس الأدبية تتطور تبعًا لتحولات الذائقة الجمالية والظروف الثقافية والاجتماعية التي تُنتج فيها النصوص، وهو ما يجعلها تخضع باستمرار لعمليات إعادة تشكيل وتكييف مع متطلبات التعبير الجديدة.

[14] ينظر :إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996ص77

وفي هذا الإطار، يرى عدد من النقاد أن الأجناس الأدبية لا تعيش في عزلة تامة، بل تدخل في علاقات تفاعل وتأثير متبادل فيما بينها. فالتاريخ الأدبي يكشف أن الحدود الفاصلة بين الأجناس غالبًا ما تكون مرنة وقابلة للاختراق، إذ يمكن للنص الأدبي أن يستعير تقنيات أو عناصر تعبيرية من أجناس أخرى. فعلى سبيل المثال، قد تستفيد الرواية من بعض الخصائص الشعرية مثل التكثيف اللغوي أو الإيقاع الداخلي للعبارة، كما يمكن أن تتضمن مقاطع تأملية قريبة من الأسلوب الفلسفي أو الخطاب النقدي. وبالمثل قد يتضمن النص الشعري عناصر سردية أو حكائية، وهو ما يؤدي إلى ظهور نصوص تجمع بين أكثر من نمط تعبيري في آن واحد.

وقد أدى هذا التفاعل بين الأجناس إلى ظهور ما يُعرف في النقد الحديث بـ **الأشكال الهجينة**،[15] وهي نصوص لا يمكن تصنيفها بسهولة ضمن جنس أدبي واحد، لأنها تمزج بين خصائص متعددة في بنيتها الأسلوبية والدلالية. وتظهر هذه الظاهرة بوضوح في كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة التي تجمع بين السرد والشعر والتأمل الفكري في إطار نص واحد، مما يجعل عملية تصنيفها وفق التقسيمات التقليدية للأجناس الأدبية أمرًا صعبًا. لذلك أصبح النقد المعاصر يميل إلى التعامل مع الجنس الأدبي بوصفه إطارًا مرنًا يسمح بالتداخل والتجريب بدل أن يكون نظامًا مغلقًا يفرض قيودًا صارمة على الكتابة الأدبية. [16]

ومن جهة أخرى، لا يعني هذا التداخل بين الأجناس اختفاء مفهوم الجنس الأدبي أو فقدانه لقيمته التحليلية، بل على العكس من ذلك، فإنه يسهم في إثرائه وتوسيع إمكاناته التعبيرية. فالتجريب في بنية الأجناس الأدبية يتيح للكاتب توظيف أدوات متعددة للتعبير عن تجربته الفكرية أو الجمالية، كما يمنح النص الأدبي قدرة أكبر على استيعاب تعقيدات الواقع

[15] الأشكال الهجينة: محمود درويش، مديح الظل العالي، حيث يتداخل البعد الشعري مع النزعة السردية والتأمل الذاتي.

[16] ينظر :تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص 22.

المعاصر. ولهذا يؤكد بعض النقاد أن تطور الأدب الحديث ارتبط إلى حد كبير بقدرة الكتاب على تجاوز الحدود التقليدية للأجناس وإعادة تشكيلها بطرق جديدة.

وفي هذا السياق يشير الناقد الفرنسي Gérard Genette إلى أن الأجناس الأدبية ليست أنظمة مغلقة، بل هي فئات تاريخية تتغير بتغير الممارسات الأدبية، وأن النصوص الجديدة قد تعيد صياغة حدود هذه الأجناس أو تمزج بينها بطرق مختلفة. كما يرى الناقد البلغاري الفرنسي Tzvetan Todorov أن الجنس الأدبي ليس قانونًا ثابتًا يفرض نفسه على النصوص، بل هو نتيجة لملاحظة الممارسات الأدبية وتحليلها، وهو ما يعني أن الأجناس قابلة دائمًا للتحول والتطور تبعًا للإبداع الأدبي.

وعليه، يمكن القول إن قابلية الأجناس الأدبية للتطور والتداخل تعكس طبيعة الأدب ذاته بوصفه مجالًا مفتوحًا للتجريب والإبداع، حيث تتقاطع فيه أشكال التعبير المختلفة وتتشكل فيه أنماط جديدة من الكتابة. وهذا ما يفسر ظهور العديد من النصوص الحديثة التي تتجاوز الحدود التقليدية بين الشعر والسرد والمقالة الفكرية، مما يدل على أن الأدب المعاصر يتجه نحو بناء نصوص أكثر انفتاحًا وتعددًا في بنيتها التعبيرية[17].

أهداف دراسة الجنس الأدبي

يُعدّ مفهوم الجنس الأدبي من الركائز الأساسية في الدراسات النقدية الحديثة، لما له من دور محوري في فهم النصوص الأدبية ضمن سياقها البنيوي والأسلوبي والدلالي. فالأجناس الأدبية ليست مجرد تصنيفات شكلية، بل أدوات نقدية تساعد على قراءة النصوص بطريقة منهجية، وتتيح إدراك الخصائص المشتركة والفروق الدقيقة بين أنواع الأدب المختلفة.و تتضح أهمية دراسة الجنس الأدبي أيضًا في ربط النصوص بالتحولات التاريخية والثقافية والاجتماعية

[17] ينظر :جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 14.

التي مرّت بها، مما يعكس الدينامية الداخلية للأدب العربي والغربي على حد سواء. كما تتيح دراسة الجنس تحليل العلاقة بين النص والقارئ والوظائف التواصلية والجمالية للنصوص، وتكشف عن طرق تلاقح الأجناس وتفاعلها مع بعضها في النصوص الحديثة والمعاصرة.

وعليه، فإن دراسة الجنس الأدبي ليست هدفًا في حد ذاته، بل وسيلة لفهم أوسع للأدب وظواهره، ولبناء أدوات نقدية دقيقة تتيح للباحثين والطلاب قراءة النصوص وتحليلها بأسلوب علمي، مع احترام السياقات التاريخية والثقافية التي أنتجتها.

هذا التمهيد يمهد الطريق لعرض الأهداف التفصيلية لدراسة الجنس الأدبي، التي تتنوع بين التحليل البنيوي، والتصنيف، وفهم الوظائف التواصلية، ورصد التحولات التاريخية، وتقديم أدوات نقدية منهجية.

لمبحث الثاني: نماذج غربية مؤثرة في التلاقح الأجناسي

1. التصنيف والتنظيم الأدبي

من الأهداف الأساسية لدراسة الأجناس الأدبية في النقد الحديث، إذ يتيح للباحثين بناء إطار منهجي يساعد على فهم طبيعة النصوص الأدبية وتحديد خصائصها المميزة. فالأدب، بحكم تنوع أشكاله التعبيرية وتعدد موضوعاته، يحتاج إلى نظام تصنيفي يسمح بترتيب هذا التنوع ضمن فئات أو أجناس كبرى، مثل الشعر والسرد والمسرح. ومن خلال هذا التصنيف يصبح من الممكن تحليل النصوص الأدبية وفق معايير واضحة تتعلق بالبنية والأسلوب والموضوع، وهو ما يسهم في تسهيل عملية الدراسة النقدية ويمنحها قدرًا أكبر من الدقة والوضوح. ولا يقتصر التصنيف الأجناسي على مجرد إطلاق تسميات عامة علىالنصوص الأدبية، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن الخصائص المشتركة التي تجمع بين مجموعة من الأعمال الأدبية. فعندما يُصنَّف نص ما ضمن جنس معين، مثل الرواية أو القصيدة، فإن هذا التصنيف يشير إلى مجموعة من السمات البنيوية والأسلوبية التي تميّزه، مثل

طبيعة البناء السردي في الرواية أو اعتماد الشعر على الإيقاع والصورة البلاغية. وبهذا المعنى، يساعد التصنيف الأدبي على تحديد القواعد العامة التي تنظّم كل جنس أدبي، كما يسمح بمقارنة النصوص المختلفة داخل الإطار نفسه واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف بينها.[18]

كما يتيح هذا التنظيم للأجناس الأدبية دراسة الظواهر الأدبية بطريقة أكثر منهجية، لأن تصنيف النصوص ضمن فئات محددة يسهّل تتبع تطور تلك الفئات عبر التاريخ الأدبي. فعلى سبيل المثال، يمكن من خلال هذا التصنيف دراسة تطور الشعر من أشكاله التقليدية إلى أشكاله الحديثة، أو تتبع التحولات التي عرفتها الرواية من حيث البناء السردي أو الموضوعات التي تعالجها. ومن هنا يصبح التصنيف أداة علمية تساعد الباحث على فهم التحولات التي يشهدها الأدب عبر العصور، وربطها بالسياقات الثقافية والاجتماعية التي نشأت فيها.

غير أن النقد الأدبي المعاصر لا ينظر إلى هذا التصنيف بوصفه نظامًا جامدًا وثابتًا، بل يؤكد أنه يخضع بدوره للتطور والتغيير. فالأجناس الأدبية ليست قوالب مغلقة، بل هي أنماط تاريخية تتشكل عبر الممارسة الأدبية وتتغير بتغير الظروف الثقافية والجمالية. وفي هذا السياق يرى الناقد Tzvetan Todorov أن تصنيف الأجناس الأدبية لا يمثل نظامًا نهائيًا وثابتًا، بل يعكس تطور الأدب وتحولاته عبر الزمن، لأن كل مرحلة تاريخية قد تنتج أشكالًا جديدة من الكتابة الأدبية تعيد تشكيل الحدود التقليدية بين الأجناس. ومن ثم فإن دراسة الأجناس الأدبية لا تهدف فقط إلى تصنيف النصوص، بل تسعى أيضًا إلى فهم الكيفية التي تتغير بها هذه الأجناس نتيجة التطورات الفنية والفكرية التي يشهدها الأدب.[19]

---

[18] ينظر :حسين نفطي وأنيسة الحاج، "خصوصية النصوص ومبدأ التصنيف الأجناسي"، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، العدد 18، المجلد 2، 2023، ص

[19] ينظر ؛رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأجناس الأدبية، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، 1994.ص70

وبذلك يمكن القول إن التصنيف الأجناسي يؤدي دورًا مزدوجًا في الدراسات الأدبية؛ فهو من جهة يوفر إطارًا تنظيميًا يساعد على تحليل النصوص وفهم بنيتها، ومن جهة أخرى يتيح تتبع التحولات التي تطرأ على الأجناس الأدبية عبر التاريخ. ولهذا السبب ظلّ مفهوم الجنس الأدبي أداة أساسية في النقد الأدبي، لأنه يسمح بتنظيم المعرفة الأدبية وربط النصوص ببعضها ضمن أنماط مشتركة، دون أن يمنع في الوقت نفسه من ملاحظة التطور والتجديد الذي يطرأ على هذه الأنماط مع مرور الزمن[20]

2. تحليل الخصائص البنيوية والأسلوبية

يهدف تحليل الخصائص البنيوية والأسلوبية في النصوص الأدبية إلى كشف الجوهر الحقيقي لكل جنس أدبي، فالجنس الأدبي ليس مجرد تسمية، بل هو منظومة متكاملة من السمات المتناسقة التي تشمل بنية النص (سردية، شعرية، أو مسرحية)، الإيقاع، اللغة، الأسلوب، وطبيعة التعبير. فالبنية الداخلية للنص تحدد ترتيب الأحداث أو المشاهد، وتخلق وحدة وتماسكًا للنص، بينما الإيقاع واللغة يحددان الحركة الدلالية والطابع البلاغي، والأسلوب يعكس اختيار الكلمات وتراكيب الجمل واستخدام الصور الفنية التي تميز الكاتب. دراسة هذه الخصائص تمكن الباحث من فهم كيفية عمل النص على مستوى الشكل والمضمون، وتتيح إجراء مقارنات دقيقة بين الأجناس المختلفة للكشف عن التحولات الأسلوبية أو الابتكارات الفنية داخل الجنس الأدبي نفسه.[21]

مثال: في الرواية الحديثة، مثل أعمال طه حسين ونجيب محفوظ، تتداخل البنية السردية التقليدية مع أساليب التجريب في السرد، ما يتيح استحضار الزمن النفسي للشخصيات وربط الأحداث بسياق اجتماعي موسع، فيما يظهر الشعر من خلال الإيقاع والقافية واستخدام الصور البلاغية والاستعارات لتعزيز الدلالة الرمزية للنص. كما

[20] ينظر :برادة، محمد، أسئلة الرواية، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996، ص.77

[21] بنظر :سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ديفاف للنشر/دار الأمان، 2014، ص 80

يؤكد الناقد جيرار جينيت أن دراسة هذه الخصائص البنيوية والأسلوبية تساعد في تحديد هوية النص وإبراز انتمائه الأجناسي، وتوفر للباحث أدوات دقيقة لفهم تطور الأجناس الأدبية وتحولاتها عبر الزمن[22]

3. فهم الوظيفة التواصلية والجمالية

لا تقتصر دراسة الأجناس الأدبية على تحديد حدودها الشكلية أو البنيوية، بل تمتد إلى فهم وظائفها في العملية التواصلية بين الكاتب والنص والقارئ. فالنص الأدبي ليس مجرد كلام مكتوب، بل هو فعل تواصلي يتضمن رسالة يُرسلها الكاتب ويستقبلها القارئ ضمن سياقات ثقافية واجتماعية معينة. وبناءً على ذلك، فإن كل جنس أدبي يتأسس على أفق توقّعات يحدده السياق التاريخي والمعرفي الذي ينشأ فيه، ما يجعل لكل جنس هدفًا تواصليًا وجماليًا معينًا.

ففي بعض الأجناس، يكون الهدف الأساسي ترفيهيًا أو يهدف إلى خلق متعة جمالية في القراءة، كما هو الحال في بعض أنواع الرواية أو القصة القصيرة التي تعتمد على إثارة العاطفة أو تشويق الحدث. وفي أجناس أخرى، يكون الهدف نقل المعرفة أو التأثير الاجتماعي، مثل المقالة أو النقد الأدبي أو الخطاب الصحفي الذي يسعى إلى إبلاغ معلومات أو طرح رؤى اجتماعية وسياسية. وهناك كذلك أجناس تميل إلى التأمل الفلسفي أو الاستبطان، كما في بعض النصوص الشعرية أو التأملية التي تركز على بناء تجربة معرفية أو وجدانية عميقة.

من هذا المنطلق، يُعدّ تحليل الجنس الأدبي أداةً أساسية لفهم كيفية توظيف النص لأدواته التقنية والجمالية في إيصال رسائل متعددة ومتداخلة. فالشكل الأدبي (من حيث

[22] ينظر :محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985، ص 37.

البنية واللغة والأسلوب) لا يمكن فصله عن المضمون، لأن العلاقة بينهما علاقة تبادلية تتشكل من خلالها دلالات النص. كما أن القارئ لا يكون مجرد متلقٍ سلبي، بل هو مشارك فعال في عملية التلقي، حيث يعيد إنتاج المعنى بناءً على توقعاته وخبراته السابقة، وهو ما يعرف في دراسات النقد بسياق التلقي[23]

وفي هذا السياق، يشير الناقد الروسي Mikhail Bakhtin إلى أن دراسة الجنس الأدبي ينبغي أن تأخذ في الاعتبار تفاعل النص مع الخطاب الاجتماعي والثقافي الذي ينتمي إليه، لأن الأجناس لا تنشأ بمعزل عن بيئتها التاريخية. ويرى باختين أن وظائف الأجناس الأدبية ليست ثابتة جامدة، بل هي قابلة للتحول والتطور مع تغير السياقات الثقافية والاجتماعية، وهو ما يجعل الأجناس الأدبية أدوات حيوية لفهم التحولات في الوعي الجماعي والممارسات الثقافية عبر الزمن.[24]

وبناءً على ذلك، يصبح من الضروري في الدراسة النقدية أن ننتبه إلى الوظيفة التواصلية والجمالية التي يؤديها الجنس الأدبي في النص، وكيف تتداخل هذه الوظيفة مع توقعات القارئ، ومن ثم كيف يتمكن النص من أن يحقق تأثيره في القارئ عبر علاقته المركّبة بين الشكل والمضمون.[25]

---

[23] بنظر :جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة محمد معتصم وآخرين، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص. 10–14.

[24] ينظر :ميخائيل باختين، الخطاب الروائي وقضايا الأدب والتعددية الصوتية، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987، ص201

[25] ينظر :ميخائيل باختين، ناقد روسي (1895–1975)، يعد من أبرز علماء الأدب والنقد الحديث، اهتم بدراسة الحوارية وتعدد الأصوات في النص الأدبي، مؤكدًا على تفاعل النص مع السياق الاجتماعي والثقافي، وكتب مؤلفات أساسية منها مشكلات شعرية دوستويفسكي والخطاب الروائي وقضايا الأدب والتعددية الصوتية.

4. رصد التحولات التاريخية والتلاقح بين الأجناس

من أهم أهداف دراسة الجنس الأدبي تتبع التحولات التاريخية للأجناس وفهم آليات تغيرها عبر الأزمنة والسياقات الاجتماعية. فالأجناس الأدبية ليست كيانات ثابتة أو جامدة تعمل بمعزل عن الواقع الاجتماعي والثقافي، بل هي أنماط تاريخية تتشكل في لحظات معينة من الوعي الجماعي، ثم تتطور أو تتبدل استجابة لتحولات المجتمع، وتفاعلها مع تيارات فكرية وفنية جديدة. لذلك، فإن قراءة الأجناس الأدبية عبر تاريخها لا تقتصر على مقارنة نص بنص، بل تشمل فهم الظروف الاجتماعية والأيديولوجية التي أنتجتها والتي أثّرت في شكلها ومضمونها.

وقد لوحظ في الأدب الحديث أن النصوص غالبًا ما تتجاوز القوالب التقليدية للأجناس، وتقوم بدمج عناصر من أكثر من جنس أدبي داخل نص واحد، وهو ما يعرف في الدراسات النقدية بـ الأجناس الهجينة أو التلاقح الأجناسي. تظهر هذه الظاهرة بوضوح في أعمال كثيرة، مثل بعض الروايات التي تضم مقاطع شعرية، أو تأملات فلسفية، أو تأريخًا نقديًا داخل السرد نفسه، مما يجعل النص يتجاوز الحدود الصارمة بين الرواية والشعر أو المقالة، ويخلق فضاءات جديدة من الإبداع. هذا التداخل لا يقلل من هوية الجنس الأدبي، بل على العكس، يبيّن مرونة الأجناس وقدرتها على التجدد والتكيف مع التحولات الثقافية والاجتماعية. كما أن رصد هذا التلاقح الأجناسي يساعد الباحثين على إبراز التجريب الفني والإبداعي لدى الكتاب الذين يحررون نصوصهم من قيود التصنيف التقليدي، ويبتكرون أشكالًا جديدة من التمثيل الأدبي. فالتلاقح بين الأجناس يعكس درجة وعي الأدب بتحولات التاريخ والثقافة، ويبيّن كيف تستجيب الأشكال التعبيرية لمتطلبات عصرها، وهو

ما يجعل دراسة الأجناس الأدبية ليست مجرد تمرين تصنيفي، بل تحقيقًا في دينامية الإبداع عبر الزمن.[26]

6. تعزيز الفهم الشامل للأدب

إلى جانب الأهداف التحليلية والعملية في دراسة الجنس الأدبي، تكمن أهمية أخرى جوهرية في توسيع الفهم العام للأدب ككلٍّ. فالنص الأدبي لا يعيش بمعزل عن بيئته التاريخية والاجتماعية والثقافية، بل هو انعكاس لهذه البيئة ومؤثرٌ فيها في الوقت ذاته. ومن هذا المنطلق، لا تكتفي دراسة الأجناس بتحديد خصائص النصوص أو تصنيفها فحسب، بل تمتد إلى ربط هذه النصوص بسياقاتها الأوسع، وهو ما يتيح للباحث رؤية الأدب كظاهرة متكاملة تتفاعل فيها العناصر النصية مع السياقات الفكرية والاجتماعية. دراسة الأجناس الأدبية تساعد في إدراك أن الأدب ليس مجرد "مجموعة نصوص منعزلة"، بل هو نظام من الظواهر المتفاعلة التي تتشابك فيها العلاقات بين الشكل والمضمون، بين الأثر الثقافي والمعنى الفني، وبين النصوص المتنوعة داخل فضاء ثقافي معين. فهذه الدراسة تتيح فهم الأدب ليس فقط كنتاج فردي لشخصية الكاتب، بل كنتاج تاريخي وثقافي يعكس تطلعات المجتمع، ويقدّم تصورًا عن قيمه، وصراعاته، وتغيراته عبر الزمن.[27]

كما أن قراءة الأدب عبر سياق الأجناس تفتح آفاقًا أوسع لفهم الوظائف المتعددة التي يمكن أن يؤديها النص الأدبي. فالرواية لا تقدم عوالمها السردية فقط، بل يمكن أن تكون سجلًا اجتماعيًا أو نقدًا ثقافيًا لعصرها؛ والشعر لا يتجلّى في جماليات الصورة اللغوية فحسب، بل يمكن أن يكون صوتًا للتجربة الوجودية أو التعبير الجماعي عن الهموم

[26] ينظر:نفطي، حسين وحاج أنيسة، مسألة الأجناس الأدبية وإشكالية التصنيف الأجناسي، مجلة فصل الخطاب، المجلد 11، العدد 4، 2022، ص140

[27] ينظر:عبد الله الغذامي، نقد التأويل: بين النص والقارئ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص 25

الاجتماعية. ومن هذا المنطلق تصبح المقاربة الأدبية شاملة، إذ تربط بين البنية النصية، والدلالة، والسياق الثقافي العام، مما يعزز قدرة الباحث على تفسير الأدب وفهم أبعاده المتعددة.[28]

حدود الجنس الأدبي

على الرغم من الدور المنهجي المهم الذي يؤديه مفهوم الجنس الأدبي في تصنيف النصوص وتحليلها، فإن هذا المفهوم يظل محكومًا بجملة من الحدود التي تجعل التعامل معه نسبيًا لا مطلقًا. فالجنس الأدبي لا يُعد بنية مغلقة أو قالبًا ثابتًا، وإنما هو إطار إجرائي تشكّل تاريخيًا وتغيّر تبعًا لتحولات الكتابة الأدبية والسياقات الثقافية والاجتماعية. وتتمثل أبرز حدود الجنس الأدبي في غياب الثبات، إذ لم تعد الأجناس تُفهم بوصفها أنماطًا نهائية ذات خصائص جامدة، كما كان الأمر في التصورات الكلاسيكية، بل أصبحت تُنظر إليها باعتبارها أنظمة مفتوحة قابلة للتحول. فالأجناس تتطور مع تطور الذائقة الأدبية، وتتغير وظائفها وأساليبها وفقًا لمقتضيات العصر، مما يجعل ضبطها بشكل نهائي أمرًا متعذرًا.

كما تظهر حدود الجنس الأدبي بوضوح في تداخل الأجناس وتلاقحها، خاصة في النصوص الحديثة والمعاصرة، حيث لم يعد النص الأدبي يلتزم بانتماء أجناسي خالص. فقد تستوعب الرواية عناصر شعرية أو خطابًا فلسفيًا أو مقاطع سردية ذات طابع توثيقي، وهو ما يجعل تصنيف النص ضمن جنس واحد عملية تقريبية أكثر منها حاسمة. ومن جهة أخرى، يبرز حدّ آخر يتمثل في عجز التصنيف الأجناسي الصارم عن استيعاب التجريب الأدبي، إذ إن كثيرًا من الكتاب يتعمدون خرق القوالب الأجناسية الموروثة بوصف ذلك خيارًا جماليًا وإبداعيًا. فالالتزام الصارم بالحدود الأجناسية قد يؤدي إلى اختزال النص وإغفال طاقته الدلالية والفنية..

[28] ينظر:عبد الله الغذامي،مرجع سابق ،ص28

كما أن الجنس الأدبي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بـ أفق التلقي، إذ يسهم القارئ في تحديد طبيعة الجنس من خلال تأويله للنص، مما يعني أن الحدود الأجناسية لا تُستمد من النص وحده، بل تتشكل أيضًا في فعل القراءة والتفاعل معه. وعليه، فإن حدود الجنس الأدبي لا تمثل نقصًا في المفهوم، بل تعكس مرونته وقدرته على التكيف، وتؤكد ضرورة التعامل معه بوصفه أداة تحليلية مفتوحة، لا معيارًا صارمًا، بما يسمح بفهم النصوص الأدبية في تعددها وتعقيدها.[29]

المبحث الثالث: التلاقح الأجناسي وإشكاليات الهوية والسلطة

التلاقح الأجناسي في النقد الحديث

شهد النقد الأدبي الحديث تحوّلًا جذريًا في نظرته إلى الأجناس الأدبية، حيث لم يعد ينظر إليها بوصفها قوالب مغلقة ذات حدود صلبة، بل باعتبارها أنساقًا مرنة قابلة للتداخل والتفاعل. وقد برز مفهوم التلاقح الأجناسي في هذا السياق بوصفه نتيجة طبيعية لتحولات الكتابة الإبداعية الحديثة، التي تجاوزت منطق التصنيف الصارم، واتجهت نحو تفكيك الحدود التقليدية بين الأجناس.[30]

ويُقصد بالتلاقح الأجناسي ذلك التفاعل النصي الذي يحدث بين جنس أدبي وآخر داخل العمل الواحد، سواء على مستوى البنية أو الأسلوب أو الوظيفة التداولية، بحيث يستعير النص خصائص أجناس مختلفة دون أن يفقد هويته الأساسية. وقد أسهم هذا التلاقح

[29] ينظر :إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.ص200

[30] ينظر :بن عيسى، فاطمة الزهراء، التداخل الأجناسي في المقامات الاثنتي عشرة لابن المعظم، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، 2018.ص66

في إنتاج نصوص هجينة، تجمع بين السردي والشعري والمسرحي والتقريري، وهو ما جعل مهمة التصنيف النقدي أكثر تعقيدًا.[31]

ويرتبط هذا التحول ارتباطًا وثيقًا بتطور المناهج النقدية الحديثة، لاسيما البنيوية، والسيميائية، ونظرية النص، حيث لم يعد النص يُقرأ من زاوية انتمائه الجنسي فقط، بل من خلال علاقاته الداخلية والخارجية، ووظيفته التواصلية، وشروط إنتاجه وتلقيه. كما ساهم اتساع التجربة الروائية الحديثة في تكريس هذا التداخل، إذ أصبحت الرواية فضاءً مفتوحًا لاستيعاب أجناس أخرى كالسيرة الذاتية، واليوميات، والرسائل، والخطاب الفلسفي. وفي النقد العربي الحديث، لقي مفهوم التلاقح الأجناسي اهتمامًا متزايدًا، خاصة في الدراسات الجامعية، التي تعاملت معه بوصفه مظهرًا من مظاهر حداثة النص العربي، لا بوصفه خرقًا اعتباطيًا للقواعد، بل خيارًا جماليًا واعيًا يهدف إلى توسيع أفق التعبير، وكسر النمطية الشكلية، وإعادة بناء العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ. وقد أكدت العديد من الدراسات أن التلاقح الأجناسي لا يؤدي إلى ذوبان الأجناس، بل إلى إعادة تشكيلها من الداخل، حيث يحتفظ كل جنس بسماته الجوهرية، مع انفتاحه على آليات تعبيرية جديدة. ومن ثمّ، فإن التلاقح الأجناسي يمثل أحد أهم ملامح الكتابة الأدبية المعاصرة، وأحد المؤشرات الدالة على حيوية النص وقدرته على التجدّد. وفي النقد العربي الحديث، لقي مفهوم التلاقح الأجناسي اهتمامًا متزايدًا، خاصة في الدراسات الجامعية، التي تعاملت معه بوصفه مظهرًا من مظاهر حداثة النص العربي، لا بوصفه خرقًا اعتباطيًا للقواعد، بل خيارًا جماليًا واعيًا يهدف إلى توسيع أفق التعبير، وكسر النمطية الشكلية، وإعادة بناء العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ.[32]

---

[31] ينظر :بوخليفة، عبد القادر، تداخل الأجناس في رواية «رحلة الغرناطي» لربيع جابر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2019.ص90

[32] ينظر :شرفي نسرين، تداخل الأجناس الأدبية في شعر أحمد مطر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، 2017،ص100

وقد أكدت العديد من الدراسات أن التلاقح الأجناسي لا يؤدي إلى ذوبان الأجناس، بل إلى إعادة تشكيلها من الداخل، حيث يحتفظ كل جنس بسماته الجوهرية، مع انفتاحه على آليات تعبيرية جديدة. ومن ثمّ، فإن التلاقح الأجناسي يمثل أحد أهم ملامح الكتابة الأدبية المعاصرة، وأحد المؤشرات الدالة على حيوية النص وقدرته على التجدّد.[33]

خلاصة

نستخلص من الأجناس الأدبية أن الحدود الفاصلة بينها ليست صلبة، بل هي حدود مرنة تسمح بالتداخل والتفاعل المستمر. فالتلاقح بين الأجناس الأدبية أصبح سمة بارزة في الإبداع الحديث، حيث لم تعد النصوص تلتزم بقوالب نقية ومغلقة، بل باتت تمزج بين خصائص متعددة من السرد والشعر والمسرح، في إطار تجربة فنية تسعى إلى توسيع إمكانات التعبير وتجاوز القيود التقليدية للتصنيف. ويعكس هذا التداخل وعيًا متزايدًا لدى الكتاب بأن الأجناس الأدبية ليست معايير ثابتة، بل أدوات تنظيم قابلة لإعادة التشكيل بحسب الحاجة الفنية. لذلك نجد أن الرواية، على سبيل المثال، قد تستعير من الشعر كثافة اللغة وصورها البلاغية، كما قد توظف من المسرح عنصر الحوار وتقنيات العرض، في حين يمكن للنص المسرحي أن يتضمن مقاطع وصفية أو سردية تعمّق بناء الفضاء الدرامي وتثري التجربة الجمالية

ومن جهة أخرى، فإن هذا التلاقح لا يحدث بشكل عشوائي، بل يخضع لمنطق إبداعي يهدف إلى تحقيق الانسجام داخل النص رغم تنوع مكوناته. فالجنس الأدبي لا يفقد هويته بمجرد انفتاحه على أجناس أخرى، بل يعيد إنتاج نفسه في شكل أكثر تركيبًا ومرونة، يسمح له بالتكيف مع التحولات الثقافية والتقنية التي تؤثر في أساليب الكتابة وأنماط التلقي. كما ترتبط تحولات الجنس الأدبي بالسياقات التاريخية والثقافية التي يمر بها، حيث تؤدي

[33] مقداد، خديجة، تداخل الأجناس الأدبية في رواية «بكاء العنادل» لويزة موهوب، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، 2021..85.70

التغيرات الاجتماعية والفكرية إلى إعادة النظر في الأشكال الأدبية التقليدية، وظهور أنماط جديدة تتجاوز الحدود الكلاسيكية للأجناس. ويظهر ذلك في الأدب المعاصر الذي يميل إلى الهجينة والتجريب، مستفيدًا من تعدد الوسائط وتداخل الخطابات، مما يجعل النص الأدبي فضاءً مفتوحًا على إمكانات تعبيرية متنوعة.

وخلاصة القول، فإن التلاقح بين الأجناس وتحولاتها يعكسان طبيعة الأدب بوصفه ممارسة دينامية لا تعرف الجمود، حيث تتفاعل الأجناس فيما بينها لتنتج أشكالًا جديدة من الكتابة، تعبر عن تحولات الذائقة الجمالية وتستجيب لمتغيرات الواقع الثقافي، وهو ما يجعل دراسة الأجناس الأدبية مجالًا حيويًا قائمًا على التغير والتجدد المستمر

الفصل الثاني

المسرح والرواية بين الخصوصية والتداخل

الفصل الثاني: المسرح والرواية بين الخصوصية والتداخل

يمثل المسرح والرواية ركيزتين أساسيتين في المشهد الأدبي الحديث، كل منهما يحمل سمات بنيوية وفنية خاصة به، تعكس طبيعة التعبير الإبداعي والوظائف التواصلية للنص الأدبي. فالمسرح، بطبيعته الحركية والحوارية، يشتغل على اللحظة الحية، وعلى التفاعل المباشر بين الشخصيات والجمهور، بينما تتميز الرواية بسعة امتدادها الزمني وقدرتها على الغوص في عوالم الشخصيات الداخلية واستكشاف الأحداث عبر السرد التفصيلي والتوصيف الدقيق.

غير أن الحدود التقليدية بين هذين الجنسين لم تعد ثابتة كما كانت في التصنيف الكلاسيكي؛ فقد أدى التطور الأدبي والنقدي الحديث إلى ظهور ظاهرة التداخل الأجناسي، حيث يمكن أن نجد في الرواية عناصر حوارية ومونولوجات[34] مسرحية، وفي المسرح تقنيات سردية وتقارير وصور وصفية شبيهة بالرواية. وهذا التفاعل بين الجنسين لا يمس خصوصية كل منهما، بل يساهم في إثراء النص وتوسيع أفق التعبير، كما يسمح للكاتب بابتكار صياغات هجينة تجمع بين مزايا كل جنس، مع الحفاظ على هويته الأساسية.

يسعى الفصل إلى رصد خصائص كل جنس على حدة، وتحديد أطر التداخل بين المسرح والرواية، وذلك لفهم كيفية استفادة النصوص المعاصرة من هذا التلاقح في إنتاج أعمال أكثر ثراءً وتعقيدًا، حيث يصبح التداخل أداة فنية وليس مجرد خرق للقواعد

[34] المونولوج (Monologue) هو خطاب طويل يلقيه شخصية واحدة على الخشبة، بدون حوار مباشر مع الآخرين. هو صوت داخلي يخرج للجمهور، يعبر فيه البطل عن أفكاره، أحزانه، غضبه، أو نقده للواقع. يستخدمه الكاتب عشان يوصل رسالة عميقة بسرعة وبقوة.

ومن خلال دراسة هذا التفاعل، يمكننا استكشاف آليات التأثير المتبادل بين النصين، سواء على مستوى البنية ام على مستوى الوظيفة الدلالية، وفهم كيفية إعادة تشكيل الأجناس الأدبية في ضوء التطورات الحديثة.

المبحث الأول: الخصائص الفنية للمسرح

المسرح يعد أحد أقدم الأجناس الأدبية وأكثرها حيوية، وهو يقوم على مجموعة من الخصائص الفنية التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية. يمكن تلخيص أهم هذه الخصائص في النقاط التالية:

1.الطابع الحي والحركي في المسرح

يمتاز المسرح عن غيره من الأجناس الأدبية بطبيعته الحية والحركية، حيث يتحقق وجوده الفني الفعلي فقط عند العرض أمام الجمهور. فالنص المسرحي، رغم كونه مكتوبًا، يكتسب كامل حيويته وجماليته عند الأداء، إذ يتحول من كلمات جامدة إلى فعل حي نابض بالحركة، الصوت، والصورة. يشدد محمد الماغوط على أن المسرح يعتمد على صدق التجسد اللحظي، إذ يصبح الجمهور جزءًا فاعلًا في صناعة المعنى، وليس مجرد متلقٍ سلبي [1] هذا التفاعل المباشر يجعل كل عرض مسرحي تجربة فريدة، حيث يختلف تلقي الجمهور من مرة إلى أخرى حسب استجاباته الحسية والعاطفية[2]ويُعدّ الجسد المسرحي عنصرًا أساسيًا في بناء المعنى، فهو وسيلة تواصل فنية تتجاوز الكلمات المكتوبة. حركة الممثل، إيماءاته، نبرات صوته، وتعابير وجهه، تشكل مكونات دلالية مكملة للحوار. وقد أشار عبد الرحيم درار إلى أن هذه العلامات الحركية والسمعية والبصرية تمكن المتلقي من فهم المشهد بطريقة أعمق وأكثر تفاعلًا، إذ يمكن للصمت أو الوقوف الثابت أو حركة جسدية محددة أن تحمل

[1] ينظر :محمد الماغوط، المهرّج، وسأخون وطني،دمشق: دار المدى، 1987،ص70

[2] ينظر :محمد مندور، المسرح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 1959، ص 25.

دلالات رمزية قوية لا يمكن نقلها بالنص وحده ويؤكد إبراهيم أنيس أن النص المسرحي يُستوعب بشكل كامل فقط حين يتفاعل النص المكتوب مع أداء الممثل وسياق العرض الواقعي، ما يجعل الأداء جزءًا من النص ذاته[1]من منظور بنيوي، يرى جيرار جينيت أن معنى النص يتولد من تفاعل المتلقي مع بنيته، وهو ما يوضح الدور الحيوي للجمهور في المسرح، إذ تتشكل دلالات الأحداث بشكل لحظي أثناء العرض. كما تضيف تزفيتان تودوروف أن النصوص الأدبية الحية، مثل المسرح، تنتج دلالاتها من سياق العرض وأحداثها المعيشية، وليس فقط من الكتابة السردية وهذا يعني أن المسرح هو جنس أدبي يعتمد على التفاعل الاجتماعي والفني في الوقت الفعلي، ما يجعله أكثر ديناميكية من الرواية أو الشعر المكتوب[2]ويشكل الزمن المسرحي بعدًا جوهريًا آخر، فهو زمن آني يُعاش لحظة بلحظة، حيث تتطور الأحداث في زمن العرض نفسه دون وساطة سردية تعيد ترتيب الوقائع كما في الرواية. هذا الحضور الزمني اللحظي يولد لدى الجمهور إحساسًا بالمشاركة والانغماس التام، وكأنه يعيش الحدث بنفسه. برتولت بريخت أشار إلى أن المسرح يجب أن يخلق مسافة نقدية بين الحدث والجمهور مع الحفاظ على الطابع اللحظي للفعل المسرحي، وهو ما يسمح للمشاهد بالتفكير والتحليل أثناء التلقي بينما يرى آرثر ميلر أن الزمن اللحظي للأحداث والفاعلية الحركية للممثل هي ما يمنح العرض المسرحي طاقته الجمالية والفنية[3]

علاوة على ذلك، يوفر المسرح فضاء للتجريب الفني والتواصل الرمزي، إذ يمكن للمخرج والممثلين إعادة تركيب النصوص، استثمار تقنيات الإضاءة والصوت، واستخدام مؤثرات بصرية وحركية لتعزيز الفعل المسرحي. هذا التعدد في مستويات التعبير يجعل المسرح

---

[1] ينظر :محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص85 جيرار جينيت: ناقد ومنظّر أدبي فرنسي، من أبرز أعلام السرديات والبنيوية، اشتهر بدراساته حول بنية النص الأدبي والتناص."

[2] ينظر: تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 30

[3] ينظر:عزمي بشارة، مفهوم المسرح ودلالاته الأساسية، منشورات جمعية المسرحيين، القاهرة، 2005.ص100

فنًا متعدد الأبعاد، يدمج بين التعبير الحسي، الرؤية الجمالية، والوظائف الاجتماعية والسياسية، إذ يمكن أن يعكس قضايا المجتمع أو يكون أداة للنقد والتأمل، كما يوضح سعيد يقطين [1]

باختصار، يمكن القول إن الطابع الحي والحركي في المسرح يميّزه عن باقي الأجناس الأدبية، إذ يعتمد على الحضور المباشر، الجسد الحي، الزمن اللحظي، التفاعل مع الجمهور، والفضاء التجريبي، ما يجعل التلقي تجربة إبداعية، حسية، وجمالية متكاملة تتجاوز حدود النص المكتوب لتصبح حدثًا فنيًا يُعاش بالكامل.

الحوار والمونولوج

يُعتبر الحوار الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص المسرحي، إذ يتيح للشخصيات التعبير عن أفكارها ومواقفها وعلاقاتها الاجتماعية والنفسية بشكل مباشر، بعيدًا عن وساطة الراوي أو السرد التقليدي. من خلال الحوار، يتكشف الصراع الدرامي وتتطور الأحداث، ويظهر التوتر بين الشخصيات بشكل حيّ وملموس، وهو ما يخلق إحساسًا بالواقعية والتفاعل لدى المتلقي. فكل جملة حوارية تُحمّل دلالات متعددة، تتجاوز معناها الظاهر، لتصبح جزءًا من بناء الشخصيات وتشكيل فضاء الحدث، كما أن التكثيف والاختصار اللغوي في الحوار يزيد من حدة التوتر الدرامي ويجعل كل كلمة مؤثرة ومركّزة.

تشتمل عناصر الحوار على:

_الإيقاع والتنغيم الصوتي: توقّف الشخصية، سرعة الكلام، نبرة الصوت، كلها وسائل تعبيرية تساعد في توصيل الحالة النفسية والمشاعر الداخلية.

[1] ينظر:عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان – ناشرون، 1998، ص 200

_البنية التفاعلية: الحوار يتطور حسب تصاعد الحدث، ويعكس الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات.

_الدلالات الرمزية واللغوية: أحيانًا تحمل الكلمات مدلولات رمزية، تشير إلى ما هو خفي في العلاقات الإنسانية أو الصراع الاجتماعي.

_التكامل مع الفعل المسرحي: لا يكتمل الحوار إلا بارتباطه بالحركة والإيماءات، ما يجعل النص حيًّا ومؤثرًا على الجمهور مباشرة[1].

أما المونولوج، فيتيح للشخصية التعبير عن عالمها الداخلي وصراعاتها النفسية والهواجس الفكرية التي لا يمكن كشفها في الحوار. ويُعد المونولوج أداة تأملية وفلسفية، إذ يتيح للمتلقي الغوص في تفكير الشخصية وفهم دوافعها العميقة، سواء كانت اجتماعية، أخلاقية، أو وجودية. في المسرح الحديث، كثيرًا ما يتحوّل المونولوج إلى فضاء للوعي الذاتي والتأمل في الواقع، ما يزيد من ثراء النص المسرحي وعمق التجربة الفنية للمشاهد. يشكّل الحوار والمونولوج معًا بنية متكاملة للنص المسرحي، تجمع بين البعد الخارجي للصراع الدرامي والبعد الداخلي النفسي والفكري للشخصيات. فالحوار يُظهر الصراعات الظاهرة والتفاعلات بين الشخصيات، بينما يسلط المونولوج الضوء على الصراعات الخفية والأفكار الداخلية، ما يجعل المسرح جنسًا أدبيًا قائمًا على الآنية والفعل المباشر والتجربة الجماعية. ويعكس هذا التكامل العلاقة الوثيقة بين الكلمة والفعل والحركة، إذ تصبح المشاهدة تجربة حسية، تستند إلى تفاعل المتلقي مع الصوت، الحركة، الإيماءات، والتوتر الدرامي، ما يمنح العرض المسرحي كثافة تعبيرية لا تتوافر في الأجناس الأدبية الأخرى، كالروائية أو الشعرية التي تعتمد أساسًا على السرد والوصف اللغوي.[2]

---

[1] ينظر :هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970ص85

[2] ينظر :محمد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دار طلاس، بغداد، 1989، ص 57.

الزمان والمكان المسرحي

يُعدّ الزمان والمكان من الركائز الأساسية في بناء النص المسرحي، إذ يشكّلان الإطار الذي تتحرك داخله الأحداث وتتشكل الصراعات الدرامية. فالزمن المسرحي لا يُقاس عادةً بالساعات والدقائق الواقعية، بل بكثافة الحدث وتفاعله النفسي والاجتماعي مع الشخصيات والجمهور. فمثلاً، قد تعبّر لحظة مسرحية واحدة عن تحول نفسي عميق أو قرار مصيري للشخصية، وهو ما يمنح المسرح بعدًا دراميًا مكثفًا يختلف عن السرد الروائي الذي يعتمد على الوصف والتحليل الزمني المتدرّج[1]كما أن الزمان المسرحي غالبًا ما يُضغط أو يُختزل لتحقيق فعالية العرض، فيختصر فترات زمنية طويلة في مشاهد قصيرة، أو يُقسم إلى وحدات متتابعة مثل الفصول واللوحات والمشاهد، بما يعزز تصاعد الصراع الدرامي ويشدّ انتباه الجمهور. ويشير النقاد إلى أن هذا التكثيف الزمني يتطلب من الكاتب والمخرج تخطيطًا دقيقًا لإيقاع العرض، بحيث تتوازى الأحداث والمشاعر مع طول مدة العرض، ما يجعل الزمن المسرحي عنصرًا جماليًا فعّالًا لا يقل أهمية عن الحوار والحركة[2]أما المكان المسرحي، فهو ليس مجرد فضاء ثابت تُعرض عليه الأحداث، بل عنصر دلالي حيوي يساهم في تشكيل المعنى الفني للنص. فالخشبة المسرحية يمكن أن تتحوّل إلى مساحة رمزية تمثل بيتًا، قصرًا، ساحة عامة، أو حتى فضاء نفسي مجازي، اعتمادًا على الديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية والبصرية. وهذا الاستخدام الإبداعي للمكان يسمح للكاتب والمخرج بإبراز الحالة النفسية

---

[1] ينظر :محمد عباس، فن الدراما المسرحية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.ص60

[2] ينظر :نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية: تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، ترجمة زينة إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون / مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت / دبي، 2009.ص100

والاجتماعية للشخصيات، ويضفي على النص أبعادًا إضافية تتفاعل مع الصراع الدرامي والحوار[1]ويُبرز النقد المسرحي الحديث أهمية المكان المسرحي في التعبير عن رمزية الأحداث، حيث يمكن أن يعكس البيئة الاجتماعية والسياسية التي تدور فيها القصة، أو يمثل القوة المهيمنة، أو الصراعات الداخلية للشخصيات. فمثلاً، يمكن أن يتحول السجن أو القصر إلى رمز للضغط الاجتماعي أو التوتر النفسي، ما يضفي عمقًا على التجربة المسرحية لدى المتلقي. ومن ثم، يصبح المكان المسرحي عنصرًا تفاعليًا يشارك في بناء الحدث، وليس مجرد خلفية محايدة للأحداث[2]وبالإضافة إلى ذلك، يتفاعل الزمان والمكان مع عناصر أخرى في المسرحية، مثل الحوار، المونولوج، الحركة الجسدية، والتعبيرات الصوتية والبصرية، لتشكيل وحدة جمالية متكاملة. هذا التكامل يمنح العرض المسرحي قدرة على التأثير المباشر على الجمهور، ويخلق تجربة حسية مشتركة لا يمكن أن توفرها الأجناس السردية، التي تمتلك حرية أكبر في التنقل الزماني والمكاني عبر الوصف والسرد[3]كما يتيح الاهتمام بالزمان والمكان دراسة التحولات التاريخية للمسرح، إذ تتغير أشكال التعامل معهما وفق تطور المدارس المسرحية المختلفة، من الكلاسيكية إلى الحديثة، وصولًا إلى التجريبية وما بعد الحداثة. فكل مدرسة تقدم تصورًا مختلفًا للزمان المكثف أو المكان الرمزي، ما يجعل الزمان والمكان مرآة للتجربة الإنسانية ووسيلة لتعميق التأثير الفني والنفسي على المتلقي[4]وبذلك تمثّل البنية الدرامية الإطار الذي تتكامل داخله بقية العناصر المسرحية، سواء كان ذلك في الحوار، الحركة، الزمان، أو المكان، لتشكّل في مجموعها تجربة فنية قائمة على الفعل والصراع والتوتر — وهي السمات التي تمنح المسرح خصوصيته كجنس أدبي مستقل. في نفس الوقت، فإن هذا الإطار البنيوي

---

[1] ينظر :رضوان خالدي، «تداخل الأجناس الأدبية»، ضمن كتاب مدخل إلى الدراسات الأدبية، وزارة الثقافة/مركز البحوث والدراسات، الجزائر، 2015، ص 90

[2] ينظر :رضوان خالدي،مرجع نفسه ،ص100

[3] ينظر:منى العيد، النقد الأدبي: من البلاغة العربية إلى المناهج الحديثة، دار النفائس،بيروت، 2005.ص66

[4] ينظر :يمنى العيد،مرجع ،نفسه،ص80

قابل لأن يتفاعل ويتداخل مع عناصر من أجناس أدبية أخرى، مثل السرد أو الشعر، مما يؤدي إلى تجارب هجينة تعدّ امتدادًا حديثًا للدراما التقليدية[1]

البنية الدرامي في المسرحية

تقوم المسرحية على بنية درامية منظمة تهدف إلى ضبط حركة الأحداث وتوجيه انتباه المتلقي نحو الصراع المركزي للنص. هذه البنية ليست مجرد ترتيب عشوائي للأحداث، بل هي هيكل داخلي مدروس يُتيح للصراع أن يتطور بشكل منطقي ويبرز التوتر الدرامي. وغالبًا ما تتجلّى هذه البنية في مراحل متتابعة تبدأ بِ:

العرض الذي يُقدم الشخصيات والظروف العامة والسياق الأولي للعمل.

ثم العقدة حيث يظهر الصراع وتظهر التناقضات بين القوى المتصارعة.

تليها الذروة وهي لحظة التوتر القصوى في النص.

وأخيرًا الحل أو النهاية التي تكشف مآل الصراع ونتائجه.

هذه المراحل لا تمثل قالبًا جامدًا يُفرض على كل الأعمال المسرحية، بل إطارًا تنظيميًا يمنح النص تماسكه الداخلي وقدرته على شدّ المتلقي. فالمسرح يعتمد على تصاعد منطقي للأحداث يجعل كل مشهد امتدادًا لما سبقه وتمهيدًا لما يليه، ما يخلق إحساسًا بالإيقاع والتسلسل الدرامي المتماسك داخل العرض. وبهذا لا يتابع المتلقي مجرد وقائع متجاورة، بل يشهد تطورًا تدريجيًا للصراع ومآله، ما يجبره على التركيز والانخراط الوجداني في مصير الشخصيات. ومن هنا تتجلّى وظيفة البنية الدرامية في تنظيم الزمن المسرحي وتكثيف

[1] ينظر:عبد الكريم برشيد، التيار التجريبي في المسرح العربي الحديث، الهيئة العربية للمسرح، 2020.ص90

الحدث، بحيث تُستبعد التفاصيل الثانوية لصالح اللحظات الدرامية الحاسمة التي تُحدث التأثير الأكبر في المتلقي[1]

كما يتميز المسرح بمرونة فائقة في التعامل مع هذه البنية، إذ يمكنه الجمع بين أنماط درامية مختلفة داخل النص الواحد دون أن يفقد تماسكه البنيوي. فتجارب المسرح العربي الحديث مثل مزج الكوميديا بالتراجيديا أو توظيف السخرية إلى جانب النقد الاجتماعي والسياسي ليست خروجًا عن البنية الدرامية، بل تعبيرًا عن قدرتها على استيعاب تعقيدات الواقع الإنساني وتجاوز القوالب التقليدية. فالبنية الدرامية في هذا السياق تُستخدم كإطار انفتاحي يسمح بتعدد الأصوات وتعدد مستويات المعنى بدل الاقتصار على سرد خطي موحد. وهذا ما يلاحظه النقاد حين يُنظرون إلى التجارب المسرحية الحديثة التي تُركّز على التفكك البنيوي أو النهاية المفتوحة التي تتحوّل إلى سؤال فلسفي يدفع المتلقي إلى التأمل والتفاعل العقلي مع العمل، وليس فقط المتابعة السردية للحبكة.[2]

وظيفة الأداء والتلقي

الأداء المسرحي كعملية إبداعية حيّة

المسرح، بفعل طبيعته، ليس نصًا وحبرًا فقط، بل هو فعل أداء حيّ يتحقق أمام الجمهور في الزمان والمكان نفسه. وبهذا يصبح النص المكتوب مشروعًا مفتوحًا لا يكتمل معناه إلا حين يتحول إلى عرض حي على الخشبة، حيث الممثلون يؤدّون الأدوار، والمخرج يؤطر الفضاء، والتقنيات (إضاءة، صوت، ديكور) تُستخدم لتكثيف التعبير الدرامي. تتضافر هذه العناصر لتوجيه المشاعر وبناء الدلالة في استقبال الجمهور، فلا يمكن الاستغناء عن أيٍ

[1] ينظر :صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 185–193.

[2] ينظر :سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، دار الأمان، 2014، ص 115

منها دون أن يتأثر المعنى العام للعرض، لأن الأداء هنا يتجاوز مجرد قراءة النص ليصبح فعلًا تواصليًا وشكليًا في الوقت نفسه[1]

التلقي المسرحي: الجمهور شريك في بناء المعنى

التلقي في المسرح لا يقوم على استقبال ثابت وغير نقدي، بل هو تفاعل ديناميكي بين العرض والجمهور. تفترض نظرية التلقي أن الجمهور لا يكون متلقيًا سلبيًا، بل هو مشارك فعلي في إنشاء معنى العرض، إذ تعتمد عملية التأويل على مشاعر المتلقي وخبراته الثقافية والحياتية عند استقباله للنص العرضي المعروض [2]

من هذا المنظور، يصبح الجمهور ليس مجرد متلقٍ سلبي بل فاعلًا في إنتاج المعنى: ما يشاهده المتلقي يتداخل مع معرفته المسبقة، توقعاته، وخبراته، فينتج قراءة خاصة به للعرض، تختلف أحيانًا من شخص لآخر، ما يجعل أكثر من معنى ممكنًا داخل العمل المسرحي الواحد

العلاقة التبادلية بين الأداء والتلقي

العرض المسرحي وحده ليس كافياً لتكوين معنى نهائي؛ فهناك علاقة ترابط وتبادل بين ما يقدّمه الممثلون والمخرج من جهة، ومعالجة الجمهور لهذا العرض في اللحظة نفسها من جهة أخرى. هذه العلاقة تبادلية لأن ردود فعل المتلقين (دهشة، تصفيق، ضحك، صمت) تؤثر بدورها في سير العرض وأداء الممثلين، مما يجعل التلقي جزءًا لا يتجزأ من عملية الاتصال المسرحية وفي الدراسات النقدية الحديثة، يتم التأكيد على أن تفاعل الجمهور في اللحظة الآنية لعرض المسرح يُعد من أهم مصادر قوة هذا الفن؛ فالوعي الجمعي الناتج عن المشاهدة

---

[1] ينظر :الشرقاوي، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص110

[2] ينظر :خلف، محمد كريم، والعميدي، مهند إبراهيم مالك، "التفاعل وتلقي أنطولوجيا الخطاب عند الجمهور في المسرح العراقي"، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 4، العراق، 2019، ص50.51

المشتركة يمكن أن يغيّر معنى العرض، بل أن نص المسرحية قد يُعاد تأويله في لحظة العرض تبعًا لاختيارات إخراجية محددة [1]

التكامل الثلاثي: النص – العرض – الجمهور

يمكن القول إن وظيفة الأداء والتلقي ترتكز على تكامل ثلاثي الأبعاد:

النص المسرحي: يحتوي على المعنى الأولي والمضبوط.

الأداء المسرحي: يضيف بعدًا دلاليًا من خلال التجسيد والإخراج.

الجمهور: يشارك في إنتاج المعنى وفق أفق توقعاته وخلفيته الثقافية.

هذا التكامل يعطي المسرح خصوصيته الفنية، ويكرّس دوره كفضاء للتواصل الجمالي والنقدي، لا مجرد تقديم عمل أدبي ولكن كمشهد تفاعلي يتولد فيه معنى جديد لكل عرض جديد[2]

التقنيات المسرحية الحديثة: إبداع وتوسّع في أدوات العرض

الإضاءة المسرحية: من تقانة تقنية إلى دلالة فنية

في المسرح المعاصر، لم تعد الإضاءة مجرد أداة لإظهار الممثلين والديكور، بل أصبحت عنصرًا دلاليًا مستقلًا في شبكة دلالة العرض. يعتمد المخرجون الحديثون على الإضاءة لتحديد الحالة النفسية للمشهد، وتمييز الأزمنة، وتوجيه نظر الجمهور إلى مناطق محددة من الخشبة، كما يتم استخدامها في خلق تأثيرات رمزية تعزز من المعنى التعبيري للنص. بهذا

[1] ينظر :السيد، أحمد، "تفاعلية النص والمتلقي بين الأداء القرائي وإعادة الإنتاج المعرفي"، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، المجلد 40، العدد 1، 2014، ص 90

[2] ينظر :بينيت، سوزان، جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، مكتبة نور، 2010، ص. 45.

المعنى، تصبح الإضاءة أكثر من مجرد تقنية رؤية؛ إنها لغة خطاب بصري تسهم في توجيه الانفعال الدرامي وتكثيف الدلالة

الإضاءة المتغيرة حسب الإيقاع الدرامي يمكنها أن تُبرز لحظات التوتر أو الهدوء، وتخلق تباينات في المساحات، وتُشكّل أبعادًا نفسية في الفضاء المسرحي، ما يجعلها جسرًا بين النص المكتوب والرؤية الإخراجية.[1]

الصوت والموسيقى: بنية سمعية تعبيرية

أضحى الصوت والموسيقى التصويرية عنصرين لا يتجزّآن من البناء الدرامي الحديث، فهما يعطيان ثقلًا نفسيًا وعاطفيًا للحظة المسرحية. فالموسيقى لا تعمل فقط على تعزيز التوتر الدرامي، بل تسهم في ترسيخ الإيقاعات العاطفية للشخصيات وتوسيع الفضاء الدلالي للنص. من خلال التوظيف الذكي للمؤثرات الصوتية (مثل أصوات البيئة، الصدى، التكرار الصوتي)، يتم خلق جسر بين العالم الواقعي والرمزي داخل العرض المسرحي، فيتداخل الصوت مع الحركة والتصميم البصري ليكوّن لغة متكاملة يتفاعل معها الجمهور على مستويات متعددة[2]

الوسائط الرقمية والفيديو: فضاءات متحركة بلا حدود

دخلت التكنولوجيا الرقمية إلى المشهد المسرحي كعنصر تقني وفني في آن واحد، فمن خلال تقنيات العرض الرقمي والفيديو، يمكن للمخرج أن يخلق فضاءات متغيرة ومتعددة بدون الاعتماد على الديكور الثابت التقليدي. تُستعمل الشاشات الرقمية لعرض خلفيات متحركة، تسجيلات فيديو، أو مؤثرات بصرية تواكب النص الدرامي في الوقت الحقيقي، ما

[1] ينظر:شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص200

[2] ينظر:خالد عيسى عبد الله، العمارة الصوتية والموسيقية في المسرح، د.ط، د.م، د.ت، ص. 45.

يفتح المجال أمام توسع تخيلي وواقعي في آن واحد. هذه الوسائط تُمكّن من تحقيق رؤى إخراجية غير تقليدية وتمنح العرض بعدًا تفاعليًا يتجاوز حدود الفضاء المسرحي الثابت[1]

الديكور التفاعلي والمتحرك: الفضاء كفاعل درامي

أعاد المسرح الحديث تعريف مفهوم الديكور من كونه خلفية ثابتة إلى عنصر ديناميكي وتفاعلي داخل العرض. في هذا السياق، يصبح الديكور جزءًا من السرد الدرامي ذاته؛ إذ يمكن تغييره في اللحظة نفسها التي تتغير فيها الأحداث، أو أن يتحرك وفق إيقاع الأداء ليمنح المكان طاقة متغيرة تتماشى مع تطورات الحدث. هذا النوع من الديكور يعزز الحسّ البصري ويُغني تجربة المتلقي، فهو لا يعكس فقط المكان المكاني للمشهد، بل يجسّد حالة الانفعال الدرامي أيضًا[2]

المبحث الثاني: الخصائص السردية للرواية

تُعدّ الرواية من أبرز الأجناس الأدبية السردية التي استطاعت أن تطوّر آلياتها التعبيرية عبر الزمن، لتصبح فضاءً رحبًا لاستيعاب التجربة الإنسانية بكل تعقيداتها وتنوعها. فهي لا تكتفي بسرد حدث أو نقل واقعة، بل تسعى إلى إعادة بناء العالم من خلال منظومة فنية متكاملة تتداخل فيها عناصر متعددة، من الشخصيات والأحداث إلى الزمان والمكان واللغة، في إطار بنائي يسمح بتعدد الأصوات وتداخل الرؤى وتنوع وجهات النظر. ومن هنا، فإن الرواية لا تُفهم فقط بوصفها نصًا حكائيًا، بل بوصفها بنية دلالية مفتوحة قابلة للتأويل، تعكس رؤية الكاتب للعالم، وفي الوقت نفسه تتيح للقارئ إعادة إنتاج المعنى وفقًا لخبرته وثقافته وتنبع خصوصية الرواية من قدرتها على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية داخل

---

[1] ينظر :النجّار، حسن رضا & القريشي، فاضل عبد علي، الإعلام الرقمي واتجاهاته الحديثة، الإمارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي، 2017، ط.1، ص60

[2] ينظر :بوساحة، محمد. الديكور المسرحي وتحوّلات الفضاء الدرامي: من الثبات إلى التفاعلية، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد 17، 2018، ص. 55

بنيتها، إذ يمكن أن تتضمن الحوار والوصف والسرد الذاتي والتأملات الفكرية، مما يمنحها مرونة فنية لا تتوافر في أجناس أدبية أخرى. كما أن تنوع أساليب السرد، مثل السرد بضمير المتكلم أو الغائب، وتعدد الرواة، وتداخل الأزمنة، يسهم في خلق بنية سردية مركبة تعكس تعقيد الواقع الإنساني، وتمنح النص بعدًا ديناميكيًا يتجدد مع كل قراءة. وتُعدّ الشخصيات عنصرًا محوريًا في بناء الرواية، إذ تشكل وسيلة أساسية لتجسيد الأفكار والقيم والصراعات الإنسانية، سواء كانت هذه الشخصيات واقعية أو متخيلة. ولا تقتصر وظيفتها على أداء الأدوار داخل الحدث، بل تمتد إلى تمثيل أنماط فكرية واجتماعية ونفسية تعكس تنوع التجربة البشرية. أما الحبكة، فهي التي تنظم تسلسل الأحداث وتربط بينها بعلاقات سببية ومنطقية، بما يضمن تماسك البناء السردي ويمنح القارئ إمكانية تتبع تطور الأحداث وفهم مسارها العام. وفي المقابل، يلعب الزمان والمكان دورًا مهمًا في تشكيل الإطار العام للرواية، إذ لا يقتصران على كونهما خلفية للأحداث، بل يتحولان إلى عناصر فاعلة تسهم في إنتاج الدلالة. فالزمن الروائي قد يكون خطيًا أو متشظيًا، وقد يخضع لعمليات استرجاع واستباق، مما يخلق تعددًا في مستويات السرد، في حين يساهم المكان في تحديد ملامح العالم الروائي ويعكس أبعادًا اجتماعية وثقافية ونفسية مرتبطة بالشخصيات والأحداث.

أما اللغة السردية، فهي الأداة التي يتم من خلالها نقل كل هذه العناصر إلى القارئ، وهي ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل تشكل عنصرًا جماليًا قائمًا بذاته، يتجلى في الأساليب البلاغية، والتراكيب اللغوية، والإيقاع السردي، واختيار المفردات. وتتنوع مستويات اللغة داخل الرواية بين اللغة الوصفية والحوارية والتأملية، مما يعزز من قدرة النص على التعبير عن تعدد الأصوات والرؤى. وبذلك، تتأسس الخصائص السردية للرواية على تفاعل معقد بين هذه المكونات المختلفة، في إطار بنية فنية مفتوحة تسمح بتعدد القراءات وتنوع التأويلات، وتجعل من الرواية جنسًا أدبيًا قادرًا على استيعاب التحولات الاجتماعية والثقافية، والتعبير

عن قضايا الإنسان في مختلف أبعادها، بما يرسّخ مكانتها كأحد أهم أشكال التعبير الأدبي في العصر الحديث.

البنية السردية والحبكة

تُعدّ الحبكة السردية العمود الفقري الذي يقوم عليه البناء الروائي، إذ لا تقتصر وظيفتها على مجرد ترتيب الأحداث، بل تمتد إلى تنظيم العلاقات بين هذه الأحداث وفق منطق فني يضمن ترابطها وتماسكها. فالحبكة تمثل الإطار الذي تُصاغ داخله التجربة السردية، بحيث تنتقل الرواية من مجرد تجاور أحداث متفرقة إلى نسق مترابط يقوم على التسلسل والتصاعد والاختتام. ومن خلال هذا التنظيم، يتمكن القارئ من تتبع مسار الأحداث وفهم التحولات التي تطرأ على الشخصيات، سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. وتبدأ البنية السردية عادة بمرحلة التمهيد أو العرض، حيث يتم تقديم الشخصيات الرئيسية، وتحديد الإطار المكاني والزماني، بالإضافة إلى الإشارة إلى الوضعية الابتدائية التي تنطلق منها الأحداث. هذه المرحلة تؤسس لما يليها من تطورات، إذ تُعدّ بمثابة مدخل يمكّن القارئ من الانخراط في العالم الروائي وفهم خلفياته الأولية. يلي ذلك تصاعد الأحداث، وهي المرحلة التي تتعقد فيها العلاقات بين الشخصيات وتبدأ الصراعات في الظهور، سواء كانت صراعات داخلية تتعلق بالنفس والرغبات، أو صراعات خارجية مرتبطة بالمجتمع أو الظروف المحيطة

ويُعدّ عنصر الذروة من أهم المكونات داخل الحبكة، إذ يمثل النقطة التي يبلغ فيها التوتر السردي أقصاه، وتُحسم عندها طبيعة الصراع أو تتجه نحو التحول الجوهري في مسار الأحداث. وغالبًا ما تكون هذه اللحظة مكثفة من حيث الدلالة والتأثير، لأنها تكشف عن جوهر التوتر الذي بُنيت عليه الرواية. بعد ذلك تأتي مرحلة الخاتمة أو الحل، والتي يتم فيها تقديم نتيجة الصراع، إما من خلال حل نهائي يُعيد التوازن إلى العالم الروائي، أو عبر نهاية

مفتوحة تترك المجال أمام القارئ لتأويل ما جرى واستكمال المعنى وفق رؤيته الخاصة. وفي الرواية الحديثة، لم تعد الحبكة تلتزم دائمًا بالترتيب الزمني الخطي التقليدي، بل أصبحت أكثر مرونة وانفتاحًا على تقنيات سردية متعددة. من أبرز هذه التقنيات الاسترجاع (الارتداد الزمني)، حيث يعود السرد إلى أحداث سابقة لتفسير الحاضر أو تعميق فهم الشخصيات، وكذلك الاستباق (القفز نحو المستقبل) الذي يُستخدم أحيانًا لإثارة الترقب أو تقديم إشارات مسبقة لما سيحدث لاحقًا. هذه التقنيات تساهم في كسر التسلسل الزمني المباشر، وتمنح النص بعدًا تركيبياً يعكس تعقيد التجربة الإنسانية وعدم خطية الزمن في الإدراك البشري.

كما أن هذا التلاعب بالزمن السردي لا يُعد مجرد خيار شكلي، بل يحمل دلالات فنية وفكرية، إذ يسمح للكاتب بإبراز التوترات النفسية للشخصيات، وإظهار تداخل الذكريات مع الواقع، بما يعكس عمق التجربة الداخلية. ومن خلال هذا البناء غير الخطي، تصبح الحبكة أكثر قدرة على التعبير عن حالات التشظي والقلق والبحث عن المعنى، وهي سمات بارزة في الرواية المعاصرة. وبهذا، تتحول الحبكة من مجرد آلية لتنظيم الأحداث إلى أداة فنية فاعلة في إنتاج الدلالة، حيث تسهم في بناء الرؤية العامة للنص، وتوجيه فهم القارئ للعلاقات بين عناصره المختلفة، كما تعكس في الوقت نفسه تصور الكاتب للعالم من حيث تعقيده وتعدد مستوياته. .[1]

[1] ينظر :نوي، فريدة، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، أطروحة ماجستير ،جامعة باتنة ،الجزائر، 2023،ص50

الشخصيات وتطورها النفسي

تُشكّل الشخصيات الركيزة الأساسية التي يقوم عليها البناء السردي في الرواية، إذ لا يمكن تصور حدث روائي دون فاعلين يُحرّكونه ويمنحونه بعده الإنساني والدلالي. فالشخصية ليست مجرد عنصر يؤدي دورًا وظيفيًا داخل السرد، بل هي كيان مركب يتقاطع فيه النفسي مع الاجتماعي والثقافي، مما يجعلها مرآة تعكس تصورات الكاتب عن الإنسان والعالم. ومن خلال تتبع أفعال الشخصيات وأفكارها وتفاعلاتها، يتمكن القارئ من إدراك الرؤية الفكرية الكامنة خلف النص، لأن الشخصية في النهاية تُعد وسيطًا فنيًا تُمرَّر عبره القيم والأفكار والمواقف. وتتسم الشخصية الروائية بكونها تتطور عبر مسار الأحداث، بحيث لا تبقى ثابتة على حال واحدة، بل تخضع لتحولات تدريجية أو مفاجئة تتناسب مع طبيعة الصراع الذي تعيشه. هذا التطور قد يكون نفسيًا داخليًا يرتبط بتغير في الوعي أو الموقف، أو خارجيًا يظهر في سلوكها وعلاقاتها مع باقي الشخصيات. ومن هنا، فإن الشخصية الروائية تُبنى بشكل ديناميكي، حيث تتشكل ملامحها تدريجيًا من خلال التفاعل مع الأحداث والفضاءات والعلاقات الاجتماعية، بدل أن تكون معطى جاهزًا وثابتًا منذ البداية.

ويمكن التمييز داخل البناء الروائي بين نوعين رئيسيين من الشخصيات: الشخصيات الرئيسية التي تتمحور حولها الأحداث وتتحمل عبء الصراع، والشخصيات الثانوية التي تؤدي وظائف مساعدة، سواء من خلال دعم الأحداث أو الكشف عن جوانب خفية من الشخصية الرئيسية. غير أن هذا التقسيم لا يعني أن الشخصيات الثانوية أقل أهمية، بل قد تلعب دورًا حاسمًا في توجيه السرد أو تعميق الدلالة، خاصة عندما تُستخدم كمرآة تعكس أبعاد الشخصية المحورية أو كوسيلة لإبراز التناقضات الاجتماعية والفكرية داخل النص. وفي الرواية الحديثة، برز اهتمام متزايد بالجانب النفسي للشخصيات، حيث لم تعد الشخصية تُقدَّم باعتبارها نموذجًا نمطيًا أو ثابتًا، بل أصبحت كائنًا معقدًا يعيش حالات من التوتر

الداخلي والتردد والقلق. هذا التحول يعكس تطورًا في الوعي السردي، إذ بات الكاتب يركز على الكشف عن أعماق الشخصية بدل الاكتفاء بوصف أفعالها الظاهرة. ومن هنا ظهرت تقنيات سردية حديثة تُعنى بالبعد الداخلي للشخصية، مثل المونولوج الداخلي الذي يتيح عرض أفكار الشخصية بشكل مباشر، وتيار الوعي الذي يعكس تدفق الأفكار والانطباعات دون تنظيم منطقي صارم، إضافة إلى أسلوب الاستبطان الذي يركز على تحليل الحالة النفسية من الداخل.

وتُسهم هذه التقنيات في تعميق البنية النفسية للشخصيات، إذ تسمح بإبراز تناقضاتها وصراعاتها الداخلية، وتكشف عن طبقات متعددة من الوعي واللاوعي داخلها، مما يمنح السرد طابعًا أكثر واقعية وتعقيدًا. كما أن هذا التوجه نحو الغوص في الداخل الإنساني يعكس تحول الرواية الحديثة من التركيز على الحدث الخارجي إلى الاهتمام بالتجربة الذاتية وما يعتمل في النفس البشرية من توترات وانفعالات.

وبهذا المعنى، لا تُعدّ الشخصية مجرد عنصر ضمن عناصر الحكي، بل هي محور أساسي تتجسد من خلاله أبعاد السرد المختلفة، حيث تلتقي فيها البنية الفنية بالدلالة الفكرية، ويتحول عبرها النص الروائي إلى فضاء لاستكشاف الإنسان في أبعاده المتعددة، بما يجعله كائنًا متغيرًا، معقدًا، وقابلًا للتأويل المستمر. [1]

[1] ينظر :يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1997، ص 95–112.

1.السرد والرواة

يُعدّ السرد من أبرز الآليات التقنية التي يقوم عليها البناء الروائي، إذ لا يقتصر دوره على نقل الأحداث فحسب، بل يتجاوز ذلك ليشكّل الإطار الذي تتحدد من خلاله طريقة عرض الوقائع وتنظيمها وتوجيه تلقيها. فالسرد هو الوسيط الذي تتجسد عبره العلاقة بين النص والقارئ، وهو الذي يضبط إيقاع الحكي، ويحدد مستويات المعلومات المتاحة، ويكشف عن زاوية الرؤية التي ينطلق منها الراوي في تقديم العالم الروائي. ومن ثمّ، فإن اختيار نمط السرد لا يُعدّ قرارًا شكليًا، بل هو عنصر بنيوي يؤثر بشكل مباشر في دلالة النص وفي طبيعة التأويل الممكنة له.

وتتعدد أنماط السرد تبعًا لاختلاف موقع الراوي داخل النص، ودرجة تدخله في الأحداث، وحدود معرفته بها. فالسرد بضمير الغائب يُعدّ من أكثر الأنماط شيوعًا في الرواية الكلاسيكية، حيث يتخذ الراوي موقعًا خارجيًا إزاء الأحداث، مما يمنحه قدرة على الإحاطة الشاملة بمجرياتها، سواء على مستوى السلوك الظاهر للشخصيات أو على مستوى دواخلها النفسية. هذا الموقع "المحايد" ظاهريًا يسمح للراوي بأن يقدم معطيات متعددة دون أن يكون مقيدًا بتجربة ذاتية محدودة، وهو ما يمنح السرد طابعًا موضوعيًا نسبيًا، ويُسهم في بناء خطاب روائي يتسم بالاتساع والتوازن. كما يتيح هذا النوع من السرد إمكان الانتقال السلس بين الأزمنة والأمكنة، وربط الأحداث ضمن شبكة من العلاقات السببية والدلالية التي تعزز ترابط النص.

في المقابل، يعتمد السرد بضمير المتكلم على منظور داخلي ينبع من ذات الراوي/الشخصية، حيث تُروى الأحداث من داخل التجربة الشخصية، مما يجعل السرد أقرب

إلى الاعتراف أو المونولوج الداخلي. ويتميز هذا النمط بقدرته على تعميق البعد النفسي للشخصيات، إذ يسمح بإبراز الانفعالات والهواجس والتوترات الداخلية بشكل مباشر، الأمر الذي يخلق نوعًا من الحميمية بين القارئ والشخصية الساردة. غير أن هذا القرب العاطفي يقابله محدودية في الرؤية، لأن الراوي لا يمتلك إلا ما تسمح به تجربته الخاصة، مما يجعل المعرفة بالأحداث معرفة جزئية وانتقائية، قابلة للانحياز والتأويل الذاتي. وبالتالي، فإن هذا النمط يفتح المجال أمام تشكل رؤية ذاتية للعالم، قد تتداخل فيها الحقيقة مع الانطباع الشخصي.

ومع تطور الرواية المعاصرة، لم تعد هذه الثنائية التقليدية (ضمير الغائب/ضمير المتكلم) كافية لوصف تعقيد البنى السردية الحديثة، حيث اتجه العديد من الروائيين إلى اعتماد تقنيات أكثر تركيبًا، تقوم على تعدد الرواة وتناوب وجهات النظر. ويظهر ذلك من خلال توزيع عملية السرد بين أصوات متعددة، قد تكون لشخصيات مختلفة داخل النص، أو لرواتٍ تتباين مستوياتهم المعرفية ومرجعياتهم الفكرية. ويسهم هذا التعدد في خلق بنية سردية بوليفونية، تتجاور فيها أصوات ورؤى متعددة دون أن يهيمن صوت واحد بشكل مطلق.

ويؤدي هذا التعدد في الرواة إلى تقديم الحدث الواحد من زوايا مختلفة، مما يثري عملية التلقي ويجعل القارئ شريكًا في إعادة بناء المعنى. فبدل أن يتلقى القارئ سردًا أحاديًا مغلقًا، يصبح أمام شبكة من الرؤى المتقاطعة التي قد تتكامل أحيانًا أو تتعارض أحيانًا أخرى، وهو ما يعكس تعقيد الواقع وتشابك العلاقات الإنسانية. كما يفضي هذا الأسلوب إلى تفكيك مفهوم الحقيقة المطلقة داخل النص الروائي، إذ تصبح الحقيقة نسبية، تتعدد بتعدد وجهات النظر، وتتشكل من خلال التفاعل بين هذه الأصوات المختلفة.

وبهذا المعنى، يتحول الراوي من مجرد وسيط لنقل الأحداث إلى عنصر بنيوي فاعل في تشكيل الدلالة، حيث يساهم موقعه، وطريقة تقديمه للأحداث، وحدود معرفته، في توجيه

فهم القارئ وبناء تأويلاته. كما أن تقنيات التعدد السردي وتنوع الأصوات لا تعكس فقط تطورًا في الشكل الروائي، بل تعبّر أيضًا عن رؤية فلسفية للعالم تقوم على التشظي والتعدد، في مقابل التصورات الكلاسيكية التي كانت تميل إلى الوحدة والانسجام. ومن ثمّ، فإن السرد في الرواية الحديثة يغدو فضاءً ديناميكيًا مفتوحًا على احتمالات متعددة، يعكس تعقيد التجربة الإنسانية وتداخل مستويات الوعي داخل النص، مما يمنح العمل الروائي عمقًا فنيًا ودلاليًا متزايدًا. .[1]

الزمن والمكان السردي

يشكل الزمن السردي أحد الأعمدة البنيوية في الرواية، فهو ليس مجرد إطار يمرّ خلاله السرد، بل هو عامل يهيّئ القارئ لفهم التحولات والتناقضات لدى الشخصيات وللتفاعل مع الأحداث عبر مستويات متعددة. يمكن للزمن أن يظهر في الرواية بشكل خطّي يتدرّج من بداية موحّدة نحو نهاية محددة، ما يمنح النص إحساسًا بالتماسك التطوّري. وفي مقابل ذلك، يعتمد السرد المعاصر على تقنيات غير خطّية مثل ''الاسترجاع'' لإعادة تقديم خلفيات ماضية تُثري الدلالة، و''التقديم'' لعرض معطيات مستقبلية تُذكي فضول القارئ وتفتح آفاق تأويلية جديدة.و هذا التنقل بين مستويات زمنية مختلفة يساعد في تفكيك الحدث الروائي وصياغته بطرق تعكس الوعي النفسي للشخصيات، وتفتح المجال لقراءات تأويلية أعمق ولا تختزل الحدث في تسلسل خطّي تقليدي وبالموازاة مع الزمن، يُشكل المكان السردي فضاءً ذا دلالة تتجاوز الوصف المكاني البسيط. فالمنزل، المدينة، الطريق، أو المكان الطبيعي الذي تتفاعل فيه الشخصيات ليس مجرد خلفية، بل فضاء يعكس السياق الاجتماعي والثقافي والرمزي للشخصيات، ويؤثر في تطوّر الأحداث وسياقاتها. وقد يُستخدم

[1] ينظر:يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي مرجع سابق ،ص 86

المكان لتجسيد نزعات نفسية أو لتأكيد انفصالات اجتماعية أو حتى لخلق تناقضات بين الشخصيات وبيئتها.

ومن ثمّ، يشكّل الزمن والمكان في الرواية تركيبًا سرديًا متكاملًا، يساعد الراوي على صياغة الأحداث بطريقة تتيح للقارئ فهمًا أكثر عمقًا للخبرات الإنسانية، وتمنحه أفقًا أكبر للتأويل والتحليل.[1]

5. اللغة والأسلوب

تُعدّ اللغة السردية في الرواية أداة مركزية في بناء العالم التخييلي، إذ لا تقتصر وظيفتها على نقل الأحداث فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تشكيل الشخصيات، وبناء الفضاء الروائي، والتعبير عن الرؤية الفكرية والجمالية للكاتب. فاللغة الروائية تجمع بين السرد الذي يضبط حركة الأحداث، والوصف الذي يرسم ملامح المكان والشخصيات، والحوار الذي يكشف عن العلاقات والصراعات الداخلية والخارجية بين الشخوص. وتتميز الرواية بمرونة لغوية كبيرة تسمح بتعدد المستويات الأسلوبية داخل النص الواحد؛ فقد تتجاور اللغة البسيطة المباشرة مع اللغة التصويرية أو الرمزية، كما قد ينتقل السرد من أسلوب تقريري إلى أسلوب إيحائي أو شعري تبعًا لمقتضيات الموقف السردي. هذا التنوع الأسلوبي يمنح الرواية قدرة على تمثيل الواقع الاجتماعي والنفسي تمثيلًا معقدًا، ويجعل اللغة وسيلة فنية للكشف عن أعماق الشخصيات وتحولاتها، لا مجرد أداة محايدة للتواصل.

كما تُسهم اللغة في توجيه عملية التلقي، إذ تؤثر اختيارات الكاتب اللغوية في إيقاع السرد، وفي درجة تفاعل القارئ مع النص، وفي فهمه للرسائل الضمنية التي يحملها الخطاب الروائي، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو وجودية.[1]

---

[1] ينظر :دحو مامة، بناء الزمن والمكان في الرواية العربية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 10، العدد 1، 2013.ص120

المبحث الثالث: مجالات التقاطع والاختلاف بين المسرح والرواية

لا يمكن النظر إلى العلاقة بين المسرح والرواية بوصفها علاقة فصل أو تعارض، رغم اختلافهما من حيث البنية الفنية وطرائق التلقي، بل هي علاقة تفاعل مستمر فرضته التحولات التي عرفها الأدب الحديث. فقد ساهم تطور الذائقة الجمالية وتبدّل أشكال التعبير الأدبي في كسر الحدود التقليدية التي كانت تفصل بين الأجناس، وأتاح للكتابة الإبداعية مجالًا أوسع للتجريب والتداخل.

وقد برز هذا التداخل بوضوح حين بدأت الرواية تستوعب تقنيات مسرحية مثل تكثيف المشاهد، والاعتماد على الحوار بوصفه أداة محركة للأحداث، وتقريب السرد من الفعل الدرامي المباشر. في المقابل، لم يبقَ المسرح بمنأى عن التأثير الروائي، إذ استعان بالسرد والوصف وتوظيف الراوي أحيانًا، كما أدخل تقنيات الاسترجاع الزمني وتعدد وجهات النظر، وهي عناصر ارتبطت تقليديًا بالبناء الروائي.

غير أن هذا التقاطع لم يؤدِّ إلى إلغاء خصوصية كل جنس أدبي، فالمسرح ظل قائمًا على العرض الحي والتجسيد البصري والتفاعل المباشر مع الجمهور، في حين احتفظت الرواية بقدرتها على التوغّل في العالم الداخلي للشخصيات، والتحرر من قيود الزمان والمكان، وبناء فضاءات تخييلية لا تحدها شروط الأداء. ومن ثمّ، فإن العلاقة بين المسرح والرواية تقوم على جدلية دقيقة تجمع بين التقاطع والاختلاف، حيث يُغني كلّ جنس الآخر دون أن يفقد مقوماته الأساسية.

أولًا: مجالات التقاطع بين المسرح والرواية[1]

[1] ينظر بوبكر بوشيبة، مستويات اللغة الروائية في النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، المجلد 4، العدد 3، 2018، ص 459–466.

التقاطع في البنية الحكائية (السرد والبناء الدرامي)

يشترك كلّ من المسرح والرواية في اعتمادهما على بنية حكائية تقوم على تسلسل الأحداث وتنامي الصراع وصولًا إلى الذروة ثم الانفراج. فالرواية الحديثة لم تعد مجرد سرد خطي، بل أصبحت تعتمد بناءً دراميًا واضحًا يجعل الفصول أشبه بمشاهد متتابعة، وهو ما يقربها من منطق الكتابة المسرحية. كما أن كثيرًا من الروايات توظف الحبكة المركبة، والتوتر الدرامي، وتقنيات التشويق، وهي عناصر أصيلة في المسرح.[1]

التقاطع في بناء الشخصيات

تُعدّ الشخصية عنصرًا محوريًا في كلا الجنسين، حيث تقوم بوظيفة تحريك الحدث وتجسيد الرؤية الفكرية للعمل. ففي المسرح تتجلى الشخصية عبر الأداء الحي والحوار، بينما في الرواية تُبنى من خلال السرد والوصف والتحليل النفسي. غير أن الرواية الحديثة اقتربت من المسرح حين اعتمدت تقنيات مثل الحوار الداخلي (المونولوج) والتعدد الصوتي، مما جعل الشخصية أكثر حضورًا وحيوية كما في النص المسرحي[2]

التقاطع في توظيف الحوار

الحوار عنصر جوهري في المسرح، إذ يقوم عليه البناء الدرامي بالكامل، لكنه يحتل كذلك مكانة بارزة في الرواية، خاصة في الأعمال التي تميل إلى تقليل السرد لصالح التفاعل بين الشخصيات. ويؤدي الحوار في كلا الجنسين وظائف متعددة، منها كشف الأبعاد

---

[1] ينظر :حليفي شعيب، بلاطي أحمد (إشراف)، الرواية والمسرح، منشورات السرديات، الدار البيضاء، 2025، ص35

[2] ينظر :بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص. 132

النفسية للشخصيات، وتطوير الحدث، وبناء الصراع. وقد أدى هذا التداخل إلى ظهور روايات يغلب عليها الطابع الحواري، حتى بدت قريبة من النص المسرحي[1]

التقاطع في الفضاء (المكان)

يمثل المكان عنصرًا بنيويًا أساسيًا في الرواية والمسرح معًا، إذ لا يمكن تصور الأحداث خارج إطار مكاني. ففي المسرح يُجسد المكان عبر الديكور والإضاءة، بينما في الرواية يُبنى لغويًا عبر الوصف. غير أن الرواية الحديثة جعلت المكان عنصرًا ديناميكيًا فاعلًا يؤثر في الشخصيات والأحداث، وهو ما يقارب وظيفته في العرض المسرحي كعنصر دلالي وليس مجرد خلفية[2]

التقاطع في الزمن السردي والدرامي

يتقاطع المسرح والرواية في كيفية تنظيم الزمن داخل العمل، وإن اختلفت درجة المرونة. فالمسرح يميل إلى التكثيف الزمني بسبب طبيعة العرض، بينما تتيح الرواية حرية أكبر في التلاعب بالزمن عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق. ومع ذلك، فإن المسرح الحديث استثمر هذه التقنيات الروائية، كما أن الرواية تبنت أحيانًا مبدأ الوحدة الزمنية، مما يعكس تبادلًا واضحًا في الأدوات الفنية[3]

التقاطع في الوظيفة الجمالية والتأثير في المتلقي

---

[1] ينظر :مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص. 145

[2] ينظر :عبد الرحيم جيران، السرد الروائي وتحليل الخطاب، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص. 96

[3] ينظر :حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص. 132

يسعى كلّ من المسرح والرواية إلى تحقيق أثر جمالي وفكري في المتلقي، عبر بناء المعنى وإثارة التأمل. فالمسرح يعتمد على التلقي الجماعي المباشر، بينما تقوم الرواية على التلقي الفردي، إلا أن كليهما يشتركان في تقنيات التأثير مثل الإيقاع، والتشويق، والرمزية. وقد أدى هذا التقاطع إلى تقارب في استراتيجيات الخطاب الفني، خاصة في الأعمال التي تمزج بين السرد والدراما[1]

ثانيًا: مجالات الاختلاف بين المسرح والرواية

رغم ما يجمع بين المسرح والرواية من تقاطعات على مستوى البنية والتقنيات، فإن الاختلاف بينهما يظل جوهريًا، نظرًا لاختلاف طبيعة كل جنس أدبي من حيث الوسيط، وآليات التعبير، وشروط التلقي. ويمكن تحديد أبرز مجالات الاختلاف في العناصر الآتية:

الاختلاف في طبيعة الوسيط التعبيري

يُعدّ الوسيط التعبيري من أبرز العناصر التي تُميز بين المسرح والرواية، إذ يرتبط كلّ منهما بآلية مختلفة في إنتاج المعنى وتلقيه. فالمسرح يقوم على وسيط مركّب ومزدوج يجمع بين النص المكتوب من جهة، والتجسيد الركحي من جهة أخرى، وهو ما يجعل العرض المسرحي حدثًا حيًا يتكامل فيه الأداء الجسدي للممثلين مع عناصر تقنية وجمالية متعددة مثل الإضاءة، والديكور، والأزياء، والمؤثرات الصوتية. هذه العناصر لا تُعدّ إضافات خارجية، بل تدخل في صلب بناء الدلالة المسرحية، حيث يتشكل المعنى من تفاعلها داخل فضاء العرض، وليس من النص وحده. لذلك فإن النص المسرحي غالبًا ما يُفهم باعتباره ‘‘نصًا قابلًا للتمثيل’’، أي أنه لا يكتمل دلاليًا إلا عند تحويله إلى عرض ملموس أمام الجمهور. في المقابل، تعتمد الرواية على وسيط لغوي خالص، حيث تُبنى عوالمها التخيلية عبر اللغة المكتوبة فقط دون حاجة إلى تجسيد بصري أو سمعي مباشر. فالراوي في الرواية يتولى مهمة

[1] ينظر :صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992، ص. 210

تقديم الأحداث، ووصف الأمكنة، وتحليل الشخصيات، ونقل الأفكار والمشاعر، مستعينًا بقدرات اللغة على التخييل والتصوير. ومن ثمّ، فإن القارئ هو الذي يعيد بناء العالم الروائي في ذهنه انطلاقًا من الإشارات اللغوية التي يقدمها النص، مما يمنح الرواية طابعًا تخييليًا قائمًا على التفاعل الذهني الفردي أكثر من اعتماده على الإدراك الحسي المباشر. ويترتب عن هذا الاختلاف في الوسيط اختلافٌ في طبيعة الإنتاج الفني ذاته؛ فالمسرح فن جماعي يعتمد على تعاون مجموعة من العناصر البشرية والتقنية (مؤلف، مخرج، ممثلين، تقنيين)، ويُقدَّم أمام جمهور في زمن ومكان محددين، مما يمنحه طابعًا آنيًا ومباشرًا. أما الرواية فهي فن فردي في الغالب، ينجزه الكاتب وحده ويُوجَّه إلى قارئ يتلقاه في أي زمان ومكان، دون تقيد بظروف العرض أو الحضور المباشر. وهذا ما يجعل التجربة المسرحية تجربة حسية آنية، بينما تظل التجربة الروائية تجربة تأملية ممتدة.[1]

كما أن هذا الاختلاف ينعكس على طريقة بناء الدلالة؛ ففي المسرح تتولد المعاني من تضافر العلامات السمعية والبصرية والحركية، حيث يصبح الجسد، ونبرة الصوت، وحركة الممثل، عناصر دلالية لا تقل أهمية عن الحوار نفسه. في حين تعتمد الرواية على العلامة اللغوية بوصفها الوسيط الأساسي، حيث تُستثمر إمكانات السرد والوصف والإيحاء لإنتاج المعنى دون وسائط حسية مباشرة. وبذلك، يمكن القول إن المسرح يشتغل ضمن نظام علامات مركب متعدد الوسائط، بينما تشتغل الرواية ضمن نظام لغوي أحادي الوسيط، وإن كان غنيًا بالتحولات الأسلوبية.

وعليه، فإن اختلاف الوسيط التعبيري بين المسرح والرواية لا يتعلق فقط بشكل التقديم، بل يمتد ليشمل طبيعة التجربة الجمالية نفسها، حيث يفرض كل جنس أدبي شروطه

[1] نظر صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، مرجع سابق ،ص212

الخاصة في إنتاج المعنى وتلقيه، مما يكرّس تمايزًا بنيويًا بين فن يعتمد على الحضور الحي والتجسيد المباشر، وآخر يقوم على التخيل اللغوي وإعادة البناء الذهني لدى القارئ[1].

ثالثًا: جدلية الخصوصية والتداخل

العلاقة بين المسرح والرواية لا يمكن اختزالها في صيغة الانصهار الكامل أو الانفصال المطلق، بل تقوم على جدلية دقيقة تجمع بين التفاعل والتمايز. فكل جنس أدبي يحتفظ بخصوصيته في البناء الفني وآليات التلقي، في حين يستفيد من التجارب التقنية والفنية للجنس الآخر لتوسيع آفاقه التعبيرية.

لقد أتاح التلاقح الأجناسي للرواية الاستفادة من عناصر المسرح مثل الحوار المكثف، توزيع المشاهد، والإيقاع الزمني المباشر، ما منح النص الروائي بعدًا حركيًا ودراميًا. بالمقابل، اكتسب المسرح عناصر سردية من الرواية، بما في ذلك استخدام الراوي، وتعدد وجهات النظر، وتقنيات الاسترجاع والاستباق، ما عمّق من أبعاد الحكي المسرحي وجعل العرض أكثر مرونة وثراء في المعنى.

وهكذا، يعكس التقاطع بين المسرح والرواية وعيًا نقديًا وجماليًا يرفض الجمود الأجناسي، مؤكدًا على أن الأدب فضاء مفتوحًا للتجريب والتجديد، وأن كل جنس أدبي يمكنه تطوير إمكاناته من خلال الحوار الفني مع الآخر، دون أن يفقد مقوماته الجوهرية. هذه الجدلية بين الخصوصية والتداخل تمثل أحد أبرز ملامح الأدب الحديث، الذي يسعى إلى تجاوز التصنيفات الجامدة والاستفادة من تفاعل الأجناس لتعميق التجربة الجمالية والفكرية.[2]

الخلاصة

---

[1] بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة،مرجع سابق ،ص214

[2] لزعر مختار، الاقتراب التداولي بين المنجزين اللغويين: الغربي والعربي – وقفة تصورية من جهة التقاطع، مجلة اللغة والآداب)، المجلد 15، العدد 1، 2024.ص80

خلص هذا الفصل إلى أن العلاقة بين المسرح والرواية ليست علاقة تضاد أو تنافٍ، بل علاقة تفاعل وتلاقح أفرزتها التحولات الجمالية والفكرية التي عرفها الأدب الحديث. فرغم اختلافهما من حيث البنية وآليات التلقي ووسائط التعبير، فإن كليهما يشتركان في الانشغال بالحكاية والإنسان والصراع، وهو ما مهّد لتبادل التقنيات والأساليب بينهما.

وقد بيّن الإطار النظري أن المسرح يتميّز بطابعه الحيّ القائم على الأداء الآني والتجسيد الحركي، معتمِدًا على عناصر غير لغوية مثل الجسد، والصوت، والفضاء الركحي، ما يجعل التلقي تجربة جماعية مباشرة. في المقابل، تنفرد الرواية بمرونتها السردية وقدرتها الواسعة على استثمار اللغة في بناء الزمن والمكان، والتوغّل في العالم النفسي للشخصيات، ومنح القارئ حرية التخيل وإعادة التأويل.

كما أظهر الفصل أن التلاقح الأجناسي بين المسرح والرواية لم يؤدِّ إلى طمس خصوصية أيٍّ منهما، بل أسهم في توسيع إمكاناتهما التعبيرية. فقد استفادت الرواية الحديثة من التقنيات المسرحية، كتكثيف المشاهد والحوارية والاعتماد على الفعل، بينما انفتح المسرح المعاصر على آليات السرد الروائي، مثل توظيف الراوي وتفكيك الزمن الخطي.

وعليه، يمكن القول إن تلاقح المسرح والرواية يعكس وعيًا نقديًا وجماليًا جديدًا يرفض الجمود الأجناسي، ويؤكد أن الأجناس الأدبية كيانات مرنة وقابلة للتجريب والتجدد. ومن ثمّ، يشكّل هذا الإطار النظري أرضية منهجية ضرورية لفهم تجليات هذا التداخل في النصوص الإبداعية، ويمهّد للانتقال إلى الدراسة التطبيقية التي ترصد مظاهر التلاقح فعليًا داخل المتن المدروس.

الفصل الثالث: البنية السردية في النص المسرحي: مسرحية «مملكة الفراشة» (الحرب الصامتة) لواسيني الأعرج أنموذجًا

الفصل الثالث:البنية السردية في النص المسرحي: مسرحية «المملكة الفراشة» (الحرب الصامتة) لواسيني الأعرج أنموذجًا

تمهيد الفصل

عرف المسرح الحديث تحولات جمالية وفنية عميقة جعلته ينفتح على تقنيات الرواية والسرد، فلم يعد النص المسرحي قائمًا على الحوار والفعل الدرامي فقط، بل أصبح يعتمد على الذاكرة والاسترجاع وتعدد الأصوات والتأمل النفسي. وقد أدى هذا التداخل بين السردي والدرامي إلى ظهور نصوص هجينة تجمع خصائص الرواية بالمسرح، خاصة في الأعمال التي تعالج قضايا الحرب والهوية والإنسان المعاصر. وتندرج مسرحية «مملكة الفراشة» أو «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج ضمن هذا النوع من النصوص، إذ تعكس تجربة إنسانية مرتبطة بآثار العشرية السوداء في الجزائر، وما خلّفته من خوف وتمزق نفسي واجتماعي. ويستثمر الكاتب داخل المسرحية مجموعة من التقنيات السردية والرمزية من أجل التعبير عن أزمة الإنسان في عالم تتداخل فيه الحقيقة بالوهم، والواقع بالعالم الافتراضي.

ويهدف هذا الفصل إلى دراسة البنية السردية في المسرحية من خلال تحليل أبعادها النظرية والرمزية والأسلوبية والسياقية، إضافة إلى الكشف عن أهم التأثيرات الفكرية والفنية التي أسهمت في تشكيل النص المسرحي.

المبحث الأول: البعد النظري للبنية السردية في المسرحية

شهد النص المسرحي الحديث تحولات فنية وجمالية عميقة جعلته ينفتح على تقنيات السرد الروائي، فلم يعد المسرح قائمًا فقط على الفعل الدرامي والحوار المباشر، بل أصبح يعتمد على الحكي والاسترجاع وتعدد الأصوات والتأمل النفسي. وقد أدى هذا التداخل بين السردي والدرامي إلى ظهور نصوص مسرحية تتجاوز الشكل التقليدي، حيث تتقاطع فيها تقنيات الرواية مع عناصر العرض المسرحي. وتُعدّ مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج نموذجًا

لهذا التداخل، إذ يوظف الكاتب مجموعة من الآليات السردية داخل البناء المسرحي، مثل الاسترجاع الزمني، والحوار التأملي، وتعدد الأصوات، مما يمنح النص بعدًا فكريًا ونفسيًا يتجاوز حدود الفعل المسرحي التقليدي. كما يكشف النص عن حضور واضح للذاكرة بوصفها عنصرًا أساسيًا في تشكيل الأحداث والشخصيات، حيث تتحول التجربة الفردية إلى انعكاس لذاكرة جماعية مرتبطة بمرحلة تاريخية واجتماعية معقدة. ومن هنا تبرز أهمية دراسة البعد النظري للبنية السردية داخل المسرحية، للكشف عن كيفية توظيف السرد في بناء الحوار والشخصيات والزمن، وإبراز العلاقة القائمة بين التقنيات السردية والبنية الدرامية داخل النص المسرحي الحديث.

المطلب الأول: الحوار بوصفه حاملًا للسرد

يُعدّ الحوار من أبرز العناصر التي يقوم عليها النص المسرحي، غير أنّه في المسرح الحديث لم يعد مجرد وسيلة لتبادل الكلام بين الشخصيات أو لتحريك الأحداث، بل أصبح أداة للكشف عن الذاكرة والأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات. وفي مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج يتخذ الحوار طابعًا سرديًا واضحًا، حيث يمتزج الحكي بالتأمل واسترجاع الماضي، مما يمنح النص عمقًا إنسانيًا ويجعل الحوار عنصرًا أساسيًا في بناء الدلالة داخل المسرحية.

أولًا: الجانب النظري

شهد المسرح الحديث تحولات جمالية وفكرية عميقة جعلته يتجاوز المفهوم التقليدي للحوار بوصفه مجرد وسيلة لتبادل الكلام بين الشخصيات أو أداة لتحريك الحدث الدرامي نحو النهاية. فقد أصبح الحوار في كثير من النصوص المعاصرة يحمل وظيفة سردية وفكرية ونفسية،

إذ يتحول إلى أداة للكشف عن العالم الداخلي للشخصيات واستحضار الذاكرة الفردية والجماعية، إضافة إلى دوره في بناء المعنى العام للنص المسرحي.[1]

ويتجلى هذا التحول بوضوح في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، حيث لا يقوم الحوار على الصراع الخارجي التقليدي بقدر ما يقوم على التأمل النفسي واسترجاع التجارب الماضية. فالشخصيات داخل المسرحية لا تتبادل الكلام من أجل دفع الأحداث فقط، وإنما تستعيد عبر خطابها ماضيها الشخصي وما ارتبط به من خوف وقلق وذاكرة مثقلة بآثار العنف والانكسار. ومن هنا يصبح الحوار فضاءً للحكي واستعادة التجربة الإنسانية، لا مجرد أداة درامية مباشرة.[2]

ويظهر البعد السردي للحوار من خلال اعتماد الشخصيات على الاسترجاع والتداعي النفسي، حيث تتداخل الأزمنة داخل الخطاب الحواري، فينتقل المتلقي من الحاضر إلى الماضي بصورة مستمرة. وهذا ما يجعل الحوار مرتبطًا بالبنية السردية ارتباطًا وثيقًا، إذ تتحول الكلمات إلى وسيلة للكشف التدريجي عن خلفيات الشخصيات النفسية والاجتماعية والتاريخية.[3] كما أن الحوار في المسرحية يقوم بوظيفة تفسيرية وتأويلية، لأنه لا يقدّم الأحداث بصورة مباشرة، بل يكشفها تدريجيًا عبر الاعترافات والتأملات والانفعالات النفسية. ولذلك يشعر المتلقي بأنه أمام شخصيات تحكي ذاكرتها أكثر مما تعيش حاضرها، وهو ما يمنح النص طابعًا تأمليًا واضحًا. ومن جهة أخرى، يقترب الحوار في «مملكة الفراشة» من تقنيات الرواية الحديثة، خاصة من خلال حضور المونولوج الداخلي وتيار الوعي، حيث تصبح الشخصية في بعض المقاطع غارقة في حديثها الداخلي وأفكارها الذاتية أكثر من انخراطها في

---

[1] ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ص48.

[2] ، ينظر: عبد المالك مرتضى في نظرية الرواية: ،مرجع سابق ص50

[3] ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، ط1، 2014ص40

حوار خارجي مباشر. ويؤدي هذا الأسلوب إلى تعميق البعد النفسي للنص، ويجعل المتلقي قريبًا من اضطرابات الشخصيات وهواجسها الداخلية.[1]

كما يُلاحظ أن الحوار يتجاوز البنية الخطية التقليدية، فلا يسير وفق تسلسل زمني واضح، بل يعتمد على التقطيع والاسترجاع والتداخل الزمني، وهي خصائص ترتبط بالمسرح السردي الحديث الذي استفاد من تقنيات الرواية المعاصرة. وبذلك يتحول النص المسرحي إلى فضاء هجين تتداخل فيه آليات الحكي مع البنية الدرامية، فتختفي الحدود الصارمة بين السرد والمسرح.[2] ويمكن القول إنّ واسيني الأعرج استطاع من خلال هذا التوظيف للحوار أن يمنح المسرحية بعدًا إنسانيًا وفكريًا عميقًا، حيث لم يعد الحوار مجرد تبادل لغوي بين الشخصيات، بل أصبح وسيلة للكشف عن أزمة الإنسان المعاصر، وعن آثار الذاكرة والحرب والعزلة النفسية في تشكيل وعي الشخصيات ورؤيتها للعالم.[3]

ثانيًا: الجانب الرمزي

لا يقتصر الحوار في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج على نقل الكلام أو التعبير المباشر عن الأحداث، بل يتحول إلى بنية رمزية عميقة تكشف الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات[4]. فالكلمات داخل النص لا تُفهم بمعناها الظاهر فقط، وإنما تحمل دلالات خفية ترتبط بالخوف والاغتراب والانهيار الداخلي الذي تعيشه الشخصيات بعد تجربة الحرب والصدمة. ويتجلى هذا البعد الرمزي بصورة واضحة في الحوارات الافتراضية التي تجمع «ياما» بـ«فاوست»، حيث لا يبدو العالم الرقمي مجرد وسيلة للتواصل، بل يتحول إلى رمز للهروب

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مرجع سابق ،ص44

[2] ينظر: عشاري، جيهان، الحوار السردي في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة ماستر، جامعة 8 ماي 1945 – قالمة، 2020.ص70

[3] مرجع نفسه ،ص77

[4] ينظر: الدوسكي، بيداء محي الدين، سردية النص المسرحي العربي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2018.ص100

من واقع مأزوم نحو فضاء وهمي يمنح الشخصيات نوعًا من الطمأنينة المؤقتة. فالشخصيات، وخاصة «ياما»، تجد في العالم الافتراضي مساحة بديلة تعوض بها فقدان الأمان والاستقرار في الواقع الحقيقي[1]. ومن هنا يصبح التواصل الرقمي تعبيرًا عن أزمة الإنسان المعاصر الذي فقد القدرة على بناء علاقات إنسانية مستقرة داخل المجتمع الواقعي. كما يحمل اسم «فاوست» نفسه دلالة رمزية، إذ يستحضر شخصية «فاوست» المعروفة في الأدب العالمي بوصفها رمزًا للبحث عن الخلاص والمعرفة والرغبة في تجاوز حدود الواقع. وبهذا يصبح حضور هذه الشخصية الافتراضية مؤشرًا على رغبة الشخصيات في الهروب من واقعها النفسي والاجتماعي نحو عالم متخيل أكثر انسجامًا وأقل قسوة.[2]

ومن جهة أخرى، يكتسب الصمت داخل المسرحية قيمة رمزية كبيرة، إذ لا يمثل غيابًا للكلام بقدر ما يعكس عجز الشخصيات عن التعبير عن آلامها الداخلية. فالصمت هنا يتحول إلى خطاب موازٍ للحوار، يحمل معاني الخوف والانكسار وثقل الذاكرة. وفي كثير من المشاهد يبدو الصمت أكثر قدرة على التعبير من الكلمات نفسها، لأنه يكشف حجم المعاناة النفسية التي تعجز اللغة المباشرة عن احتوائها.[3]

كما أن التردد والانقطاع المتكرر في الحوارات يرمزان إلى اضطراب الشخصيات وفقدانها لليقين، حيث تبدو عاجزة عن امتلاك رؤية واضحة للحياة أو القدرة على فهم ذاتها بصورة مستقرة. ولذلك تأتي الحوارات مليئة بالتأمل والقلق والأسئلة الوجودية، مما يعكس حالة الضياع التي يعيشها الإنسان داخل عالم متغير ومضطرب. ويظهر البعد الرمزي كذلك في طبيعة اللغة المستعملة داخل الحوار، حيث تميل الشخصيات إلى استخدام صور وإشارات غير مباشرة تعكس هشاشتها النفسية. فالكلام لا يُقال دائمًا بصورة واضحة، وإنما يأتي

---

[1] ينظر: ثامر، فاضل، السرد في المسرح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005.ص60

[2] ينظر :وسيني الاعرج ،مرجع سابق ،ص115

[3] ينظر: أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص 251.

محمّلًا بالإيحاء والرمز، وهو ما يمنح النص عمقًا دلاليًا ويجعل المتلقي مشاركًا في تأويل المعاني واكتشاف أبعادها الخفية.[1] ومن خلال هذا التوظيف الرمزي للحوار، يكشف الكاتب عن أزمة إنسانية تتجاوز حدود التجربة الفردية، لتصبح تعبيرًا عن وضع إنساني عام يقوم على الخوف والعزلة والبحث المستمر عن معنى أو ملاذ نفسي داخل عالم فقد الكثير من استقراره الإنساني والروحي.[2] «كل ليلة أعود إلى تلك الأيام... الخوف يعود معي، كأن الحرب لم تنتهِ أبدًا» (ياما)

ثالثًا: السياق التاريخي

ترتبط الحوارات في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج ارتباطًا وثيقًا بالسياق التاريخي الذي عاشته الجزائر خلال فترة العشرية السوداء، وهي المرحلة التي اتسمت بالعنف السياسي والاغتيالات الجماعية وانتشار الخوف داخل المجتمع. وقد تركت تلك المرحلة آثارًا عميقة في الذاكرة الجماعية، الأمر الذي جعلها حاضرة بقوة داخل الخطاب الأدبي والفني المعاصر[3].

ويعمل الكاتب من خلال الحوار على استحضار هذه المرحلة بصورة غير مباشرة، حيث لا يقدّم الأحداث التاريخية بوصفها وقائع توثيقية جامدة، وإنما يعيد تشكيلها فنيًا عبر ذاكرة الشخصيات ومعاناتها النفسية. فالشخصيات تسترجع باستمرار صور الخوف والفقدان والقلق، سواء من خلال حديثها عن الماضي أو عبر الإشارات المتفرقة التي تكشف حجم الاضطراب الذي عاشه المجتمع الجزائري خلال تلك الفترة.[4] كما تتحول الحوارات إلى وسيلة لاستعادة الذاكرة الجماعية، إذ لا تعبّر الشخصيات عن تجاربها الفردية فقط، بل تنقل أيضًا إحساس مجتمع بأكمله عاش حالة من الرعب وعدم الاستقرار. ومن هنا يصبح الحوار حاملًا

---

[1] ينظر: أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مرجع سابق ،ص218

[2] ينظر : خليل بن عيسى، الرواية السينمائية، استجاب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص 36.

[3] ينظر : رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، ص 288.

[4] ينظر : رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري،مرجع سابق،ص300

لذاكرة تاريخية مثقلة بالعنف، حيث تتداخل التجربة الشخصية بالتجربة الجماعية في بناء الخطاب المسرحي.[1] ويظهر أثر العشرية السوداء في طبيعة اللغة التي تستعملها الشخصيات، فالحوار غالبًا ما يكون مشبعًا بمفردات الخوف والقلق والانكسار، وهو ما يعكس استمرار تأثير تلك المرحلة في الوعي النفسي للشخصيات. كما أن استحضار الماضي داخل الحوار لا يأتي بصورة عابرة، بل يكشف أن الشخصيات ما تزال عاجزة عن التحرر من آثار الأزمة التاريخية، وكأن الماضي لا يزال يفرض حضوره على الحاضر بصورة دائمة[2]. «كل ليلة أعود إلى تلك الأيام... الخوف يعود معي، كأن الحرب لم تنتهِ أبدًا» (ياما)

ومن جهة أخرى، يكشف الحوار عن التحول الذي أصاب الإنسان الجزائري بعد سنوات العنف، حيث فقدت الشخصيات إحساسها بالأمان والاستقرار، وأصبحت تنظر إلى الواقع بعين مليئة بالحذر والخوف. ولذلك فإن المسرحية لا تعالج الحرب بوصفها حدثًا انتهى في الزمن، بل باعتبارها تجربة مستمرة داخل الذاكرة والوعي الإنساني.[3]

كما يبرز البعد التاريخي في الطريقة التي تتحول بها الحوارات إلى شهادات غير مباشرة عن مرحلة مضطربة من تاريخ الجزائر، إذ يسعى الكاتب إلى إبقاء الذاكرة حية داخل النص، حتى لا تتحول المأساة إلى مجرد حدث منسي. وبهذا يصبح الحوار أداة فنية لمقاومة النسيان واستحضار التاريخ من منظور إنساني ونفسي، بعيدًا عن السرد السياسي المباشر.

ومن خلال هذا التوظيف التاريخي للحوار، ينجح واسيني الأعرج في ربط التجربة الفردية بالسياق الجماعي، حيث تتحول معاناة الشخصيات إلى انعكاس لمعاناة مجتمع كامل عاش آثار الحرب والخوف والانكسار، وهو ما يمنح النص بعدًا إنسانيًا وتاريخيًا عميقًا.[4]

---

[1] ينظر : أدولف هيدري، في علم الجمال، تر: محمد عثمان، دار المعجم العربي، بيروت، د.ت، ج1، ص 98.

[2] Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p p. 53, 54,.

[3] ينظر : نور الدين فارس، دلالة السرد في المعيار الدرامي لجليات الحداد، وهران، 1992، العدد 1، ص 30.

[4] ينظر : نور الدين فارس، دلالة السرد في المعيار الدرامي لجليات الحداد مرجع سابق،ص33

رابعًا: السياق الاجتماعي

تعكس الحوارات داخل مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج جملة من التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري خلال مرحلة ما بعد الأزمة، حيث لم تقتصر آثار العشرية السوداء على الجانب السياسي أو الأمني فقط، بل امتدت لتؤثر في طبيعة العلاقات الإنسانية والبنية الاجتماعية للأفراد. ولذلك تبدو الشخصيات داخل المسرحية وكأنها تعيش حالة من التفكك الداخلي والعجز عن إقامة تواصل إنساني متوازن ومستقر. ويتجلى هذا البعد الاجتماعي من خلال طبيعة الحوارات التي تسودها المسافة النفسية والانقطاع العاطفي، إذ تبدو العلاقات بين الشخصيات مضطربة ومشحونة بالصمت والتردد وسوء الفهم. فالحوار، بدل أن يكون وسيلة للتقارب والتفاهم، يتحول أحيانًا إلى تعبير عن العزلة والانفصال النفسي، وهو ما يكشف هشاشة الروابط الأسرية والاجتماعية داخل المجتمع المعاصر.[1]

كما تكشف المسرحية عن التحولات التي مست الأسرة الجزائرية بعد سنوات العنف، حيث تراجعت العلاقات الحميمية بين أفراد الأسرة، وحلّ محلها نوع من البرود العاطفي والانغلاق النفسي. فكل شخصية تبدو وكأنها تعيش داخل عالمها الخاص، عاجزة عن مشاركة الآخر آلامها أو فهم معاناته، الأمر الذي يعكس أزمة التواصل الإنساني داخل المجتمع.

ومن جهة أخرى، يبرز النص تأثير التكنولوجيا ووسائل التواصل الحديثة في تشكيل العلاقات الاجتماعية، حيث أصبح العالم الافتراضي جزءًا أساسيًا من حياة الشخصيات. فبدل التواصل الواقعي المباشر، تلجأ الشخصيات إلى العلاقات الرقمية بحثًا عن الأمان أو الهروب

[1] ينظر : محمد أمين صالح بوشعور، «وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري»، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج.8، ع.3، 2019.ص17

من الواقع، وهو ما يعكس التحول الذي عرفته المجتمعات الحديثة عمومًا، والمجتمع الجزائري خصوصًا، في ظل هيمنة الوسائط الرقمية.[1]

غير أن هذا التواصل الافتراضي لا يحقق للشخصيات الاستقرار النفسي الحقيقي، بل يزيد من شعورها بالوحدة والاغتراب، إذ تصبح العلاقات الإلكترونية علاقات هشة ومؤقتة تفتقر إلى العمق الإنساني. ومن هنا يكشف الحوار عن مفارقة اجتماعية واضحة، تتمثل في أن وسائل التواصل التي يُفترض أن تقرّب الأفراد من بعضهم، أصبحت في كثير من الأحيان سببًا في تعميق العزلة والانغلاق النفسي. كما تعكس الحوارات أزمة الإنسان المعاصر داخل مجتمع سريع التحول، فقد أصبحت الشخصيات تعيش حالة من القلق وعدم الاستقرار نتيجة التغيرات الاجتماعية والثقافية المتسارعة. ويظهر ذلك من خلال الإحساس الدائم بالضياع وفقدان الانتماء، حيث تبدو الشخصيات عاجزة عن التكيف الكامل مع الواقع الجديد.[2] في هذا العالم [الافتراضي] لا يوجد دم... لا يوجد موت... فقط كلمات تطير كالفراشات» (ياما لفاوست)

ومن خلال هذا التوظيف للسياق الاجتماعي، ينجح الكاتب في تحويل الحوار إلى وسيلة للكشف عن أزمة الإنسان داخل المجتمع الحديث، حيث تتراجع العلاقات الإنسانية الحقيقية لصالح العزلة والخوف والعلاقات الافتراضية، وهو ما يمنح النص بعدًا اجتماعيًا وإنسانيًا عميقًا.[3]

خامسًا: الجانب الأسلوبي

---

[1] ينظر: محمد امين صالح بشعير وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري» ،مرجع سابق ،ص19

[2] ينظر : نبيل حداد، محمود الدرابسة، "تداخل الأنواع الأدبية: من الجنس والحدود إلى الكتابة واللاحدود"، مجلة اللغة والأدب، المجلد 2، العدد 3، 2013، ص 120.

[3] مرجع نفسه،ص123

يتميّز الحوار في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج ببنية أسلوبية تجمع بين البعد الواقعي والبعد الشعري، وهو ما يمنح النص خصوصيته الفنية والجمالية. فواسيني الأعرج لا يكتفي بتوظيف الحوار بوصفه وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل يجعله أداة للتعبير النفسي والفكري، وفضاءً لغويًا يكشف من خلاله اضطرابات الشخصيات ورؤيتها للعالم.[1]

ومن أبرز السمات الأسلوبية التي تميز الحوار داخل المسرحية المزج بين اللغة العربية الفصحى واللهجة الجزائرية وبعض العبارات الفرنسية، وهو ما يعكس طبيعة المجتمع الجزائري بتنوعه الثقافي واللغوي. فالفصحى تمنح النص بعده الأدبي والفكري، بينما تضفي اللهجة المحلية نوعًا من الواقعية والقرب من الحياة اليومية، في حين تحضر اللغة الفرنسية بوصفها جزءًا من الذاكرة اللغوية والاجتماعية المرتبطة بالتجربة الجزائرية الحديثة.[2] «... (صمت طويل) ... ماذا تريد أن أقول؟ الكلام يقتل أحيانًا أكثر من الصمت» (زبير)

ولا يأتي هذا التعدد اللغوي بصورة عشوائية، بل يرتبط بالحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات، حيث تختلف اللغة المستعملة تبعًا للموقف والانفعال وطبيعة الشخصية نفسها. فبعض الحوارات تميل إلى اللغة الشعرية الهادئة، بينما تقترب أخرى من اللغة اليومية البسيطة، وهو ما يمنح النص حيوية فنية ويجعل الحوار أكثر قدرة على تمثيل الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات.[3]

كما يتسم الحوار بطابع تأملي واضح، إذ تميل الشخصيات إلى الاسترسال في الحديث والتعبير عن أفكارها وهواجسها الداخلية من خلال جمل طويلة تحمل بعدًا نفسيًا وفلسفيًا.

---

[1] ينظر: ميلود شنوفي، "شعرية الأجناس المتخيلة في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج"، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 35، جانفي 2013، ص 234.

[2] ينظر: ميلود شنوفي، "شعرية الأجناس المتخيلة في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج"، مرجع سابق ،ص235

[3] ينظر : واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، منشورات بغدادي للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2015.ص60

ولذلك يبدو الحوار في كثير من المقاطع قريبًا من المونولوج الداخلي، حيث تتداخل الأفكار والذكريات والانفعالات بصورة تكشف عمق الأزمة النفسية التي تعيشها الشخصيات.[1]

ويظهر البعد الشعري كذلك من خلال كثافة الصور البلاغية والاستعارات والإيحاءات الرمزية، حيث تتحول اللغة إلى وسيلة لتجسيد الألم والخوف والانكسار النفسي. فالشخصيات لا تعبّر عن معاناتها بصورة مباشرة دائمًا، بل تلجأ إلى لغة موحية ومشحونة بالدلالات، وهو ما يمنح النص طابعًا جماليًا يتجاوز البنية الحوارية التقليدية.[2]

ومن التقنيات الأسلوبية البارزة أيضًا توظيف التكرار، إذ تتكرر بعض الكلمات والعبارات داخل الحوارات بصورة تعكس القلق الداخلي واضطراب الشخصيات. فالتكرار هنا لا يؤدي وظيفة لغوية فقط، بل يتحول إلى مؤشر نفسي يكشف حالة الخوف والتردد والانهيار النفسي الذي تعيشه الشخصيات. كما يحضر الصمت داخل المسرحية بوصفه عنصرًا أسلوبيًا ودلاليًا مهمًا، حيث تصبح لحظات الصمت جزءًا من الخطاب المسرحي نفسه. فالصمت لا يدل على غياب المعنى، بل يكشف أحيانًا عن عجز الشخصيات عن التعبير عن آلامها أو مواجهة ذاكرتها المثقلة بالخوف والانكسار. ولذلك يتحول الصمت إلى لغة موازية للحوار، تحمل دلالات نفسية وإنسانية عميقة[3]

ومن جهة أخرى، يعتمد الكاتب على الإيقاع الهادئ والبطيء في بناء الحوار، وهو ما ينسجم مع الطبيعة التأملية للنص. فالحوار لا يقوم على التوتر الحركي السريع، بل يعتمد على

---

[1] واسيني الاعرج ،مرجع سابق،ص66

[2] مرجع نفسه،ص67

[3] ينظر : واسيني الأعرج، مملكة الفراشة،مرجع سابق،ص68

التدفق النفسي والاسترجاع والتأمل، الأمر الذي يمنح المسرحية طابعًا داخليًا يركّز على العالم النفسي للشخصيات أكثر من تركيزه على الفعل الخارجي.[1]

ويُسهم هذا التنوع الأسلوبي في منح النص بعدًا جماليًا وفنيًا واضحًا، إذ يجمع بين الواقعية التي تنقل تفاصيل المجتمع الجزائري، والشاعرية التي تعبّر عن الأزمات النفسية والوجودية للشخصيات. وبذلك يتحول الحوار إلى أداة للكشف النفسي والفكري، لا مجرد وسيلة لتبادل الكلام داخل الفضاء المسرحي.[2]

سادسًا: التأثيرات الفكرية والفنية

تكشف مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج عن مجموعة من التأثيرات الفكرية والفنية التي أسهمت في تشكيل بنيتها السردية والدرامية، حيث ينفتح النص على تجارب المسرح الحديث والرواية المعاصرة وأدب ما بعد الحرب، وهو ما يمنحه طابعًا فنيًا وفكريًا مركبًا يتجاوز البناء المسرحي التقليدي. ويظهر أول هذه التأثيرات في تأثر النص بالمسرح الحديث الذي تجاوز النموذج الكلاسيكي القائم على الحبكة المتماسكة وتسلسل الأحداث وفق منطق سببي واضح. فالمسرحية لا تعتمد على الفعل الخارجي المكثف بقدر اعتمادها على العالم الداخلي للشخصيات، حيث تصبح التأملات النفسية والهواجس الذاتية محورًا أساسيًا في بناء الحوار والأحداث. ولذلك يقترب النص من المسرح التأملي الذي يركّز على الإنسان بوصفه كائنًا مأزومًا يعيش صراعًا نفسيًا ووجوديًا أكثر من كونه بطلًا دراميًا تقليديًا.[3]

---

[1] انظر: بوجناح زاهية وبركات نجيمة، «آفاق المنهج النقدي في ظل رؤيا الرواية الجزائرية المعاصرة: مملكة الفراشة لواسيني الأعرج أنموذجًا»، مجلة تمثلات، مج.6، ع.2، 2022.ص99

[2] ينظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص77

[3] ينظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق،ص88

كما يبدو تأثر المسرحية بالمسرح النفسي واضحًا، خاصة في تركيزها على أعماق الشخصيات وتحليل اضطراباتها الداخلية. فالشخصيات لا تُقدَّم من خلال أفعالها الخارجية فقط، بل من خلال مخاوفها وذكرياتها وصراعاتها النفسية، وهو ما يمنح النص بعدًا إنسانيًا عميقًا.

ومن جهة أخرى، يتجلى تأثير السرد الروائي بصورة بارزة داخل المسرحية، حيث يستفيد الكاتب من مجموعة من التقنيات السردية الحديثة مثل الاسترجاع الزمني، والتداعي النفسي، والمونولوج الداخلي، وتعدد الأصوات. فالحوار في كثير من المقاطع يبدو قريبًا من الحكي الروائي، إذ تتحول الشخصيات إلى ذوات تستعيد ماضيها وتحلل تجاربها الداخلية بصورة تأملية.[1]

كما أن البناء الزمني داخل النص لا يقوم على التسلسل الخطي التقليدي، بل يعتمد على التقطيع والتداخل بين الماضي والحاضر، وهي تقنيات مستمدة من الرواية الحديثة وأدب تيار الوعي. ولذلك تبدو المسرحية وكأنها فضاء هجين يجمع بين خصائص الرواية والمسرح في آن واحد. ويبرز كذلك تأثير أدب ما بعد الحرب الذي يهتم بموضوع الذاكرة الجماعية والصدمة النفسية وآثار العنف في الإنسان والمجتمع. فالنص لا يعالج الحرب بصورة مباشرة أو توثيقية، بل يركّز على انعكاساتها النفسية والاجتماعية داخل الشخصيات. ولذلك تتحول الذاكرة داخل المسرحية إلى عنصر أساسي في بناء المعنى، حيث تبقى الشخصيات أسيرة ماضٍ مليء بالخوف والفقدان والانكسار.[2]

كما تتأثر المسرحية بالأدب الوجودي الذي يركّز على أزمة الإنسان المعاصر وشعوره بالقلق والضياع وفقدان المعنى. ويتجلى هذا التأثير من خلال الحوارات التي تطرح أسئلة مرتبطة بالخوف والموت والهوية والبحث عن الذات. فالشخصيات تبدو عاجزة عن إيجاد يقين ثابت أو معنى واضح للحياة داخل عالم مضطرب ومليء بالتناقضات.

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي الإسلامي، ط1، د.م، د.ت، ص73

[2] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق ،ص75

ويظهر البعد الوجودي كذلك في شعور الشخصيات بالعزلة والانفصال عن الواقع، حيث تعيش حالة من الاغتراب النفسي والإنساني تدفعها أحيانًا إلى الهروب نحو العالم الافتراضي أو الانغلاق داخل ذاكرتها الخاصة. وهذا ما يجعل النص قريبًا من الأعمال الأدبية التي تنشغل بأزمة الإنسان في العصر الحديث.[1]

ومن الناحية الفنية، تتأثر المسرحية أيضًا بالشاعرية الحديثة، إذ يعتمد الكاتب على لغة موحية مليئة بالصور والاستعارات والإيحاءات الرمزية، مما يمنح الحوار طابعًا أدبيًا وجماليًا واضحًا. كما يسهم توظيف الصمت والموسيقى والإضاءة في بناء الجو النفسي للنص، وهو ما يكشف تأثر الكاتب بالمسرح المعاصر الذي يهتم بالبعد البصري والسمعي إلى جانب البعد اللغوي.[2]

المطلب الثاني: الشخصية المسرحية والوظيفة السردية

تُعدّ الشخصية من أهم العناصر التي يقوم عليها النص المسرحي، غير أنّ وظيفتها في المسرح الحديث لم تعد تقتصر على تحريك الأحداث وتجسيد الصراع الدرامي، بل أصبحت أداة للكشف عن الرؤى الفكرية والنفسية والاجتماعية التي يحملها النص. وفي مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج تتجاوز الشخصيات بعدها التقليدي لتتحول إلى أصوات سردية تعبّر عن الذاكرة والقلق والهشاشة الإنسانية، وتسهم في بناء المعنى من خلال تعدد وجهات النظر وتداخل التجارب الفردية والجماعية.

أولًا: الجانب النظري

شهدت الشخصية المسرحية في المسرح الحديث تحولات فنية وفكرية عميقة جعلتها تتجاوز وظيفتها التقليدية التي كانت تقوم أساسًا على تحريك الأحداث وتجسيد الصراع الدرامي

[1] ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، د.ت، ص30.

[2] مرجع نفسه،ص40

الخارجي. فلم تعد الشخصية تُبنى بوصفها عنصرًا ثابتًا يخدم الحبكة فقط، بل أصبحت مركزًا للكشف عن العالم الداخلي للإنسان، وعن أزماته النفسية والاجتماعية والفكرية. ولذلك اتجه المسرح الحديث إلى تعميق البعد الإنساني للشخصية، والاهتمام بأفكارها وهواجسها وعلاقتها بالواقع والذاكرة أكثر من الاهتمام بالفعل الخارجي وحده.

ويتجلى هذا التحول بوضوح في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، حيث لا تظهر الشخصيات باعتبارها عناصر درامية منفصلة تؤدي أدوارًا محددة داخل الحدث المسرحي، بل تتحول إلى ذوات حاملة للذاكرة والتجربة الإنسانية. فكل شخصية داخل النص تحمل جزءًا من الحكاية، وتسهم من خلال خطابها وحضورها النفسي في الكشف عن أبعاد الأزمة التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع المعاصر. كما أن الشخصيات في المسرحية لا تتحرك وفق منطق الفعل الدرامي التقليدي القائم على الصراع المباشر، وإنما تتشكل أساسًا من خلال خطابها الداخلي واسترجاعاتها وتأملاتها النفسية. ولذلك تبدو الشخصيات وكأنها تعيش داخل ذاكرتها الخاصة أكثر مما تعيش داخل الحاضر، وهو ما يمنح النص طابعًا تأمليًا وسرديًا واضحًا.[1] وتبرز الوظيفة السردية للشخصيات من خلال اعتمادها على الحكي واستعادة التجارب الماضية، حيث تتحول الشخصية إلى نوع من الراوي الذي يكشف تدريجيًا خلفيات الأحداث والأزمات النفسية والاجتماعية. فالشخصيات لا تقدّم الحدث بصورة مباشرة، بل تستعيده عبر الذاكرة والانفعال النفسي، الأمر الذي يجعل السرد جزءًا أساسيًا من تكوين الشخصية نفسها.[2]

ومن جهة أخرى، يقوم النص على تعدد الأصوات «أنا لا أعيش... أنا أحاول أن أبقى حية فقط. الفراشة تحترق إذا اقتربت من الضوء، لكنها لا تستطيع العيش في الظلام» (ياما) ، إذ تعبّر كل شخصية عن رؤية خاصة للحياة والواقع والحرب والذاكرة. وهذا التعدد يمنح

[1] ينظر : عمر، قيس كاظم. البنية السردية في النص المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2016.ص100

[2] ينظر : عمر، قيس كاظم. البنية السردية في النص المسرحي.مرجع سابق،ص103

المسرحية طابعًا حواريًا وفكريًا، حيث لا توجد شخصية تمتلك الحقيقة المطلقة أو تهيمن على الخطاب بالكامل، بل تتجاور أصوات متعددة تحمل رؤى وتجارب مختلفة. ومن هنا تقترب المسرحية من مفهوم «البوليفونية» أو تعدد الأصوات الذي ميّز الرواية الحديثة، خاصة عند النقاد الذين رأوا أن النص الأدبي يصبح أكثر عمقًا حين يسمح بتعايش وجهات نظر مختلفة داخل البنية السردية.[1]

ويظهر هذا التعدد في اختلاف طريقة تفكير الشخصيات ونظرتها إلى العالم؛ فـ«ياما» تعبّر عن القلق والهشاشة النفسية، بينما يميل «زبير» إلى الواقعية المرتبطة بضغوط الحياة، في حين تمثل «فريجة» صوت الذاكرة والثقافة والكتابة. وهذا التنوع يجعل الشخصيات لا تؤدي وظيفة درامية فقط، بل تتحول إلى رؤى فكرية وإنسانية متجاورة داخل النص.[2]

كما تعتمد الشخصيات على تقنيات الاسترجاع والتداعي النفسي، حيث تتداخل الأزمنة داخل خطابها، فينتقل السرد من الحاضر إلى الماضي بصورة مستمرة. وهذا ما يجعل الشخصية مرتبطة بالبنية السردية ارتباطًا وثيقًا، لأنها تصبح الوسيلة الأساسية للكشف عن الذاكرة الجماعية وآثار الحرب والتحولات الاجتماعية.[3]

ثانيًا: الجانب الرمزي

تحمل شخصيات مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج أبعادًا رمزية عميقة تجعلها تتجاوز حدود التمثيل الواقعي المباشر، إذ لا تظهر بوصفها شخصيات فردية فقط، بل تتحول إلى رموز تعبّر عن أزمات الإنسان المعاصر وتحولاته النفسية والاجتماعية والوجودية.

---

[1] ينظر: بريخت، برتولت. نظرية المسرح. ترجمة: د. سامي الدباغ. دمشق: وزارة الثقافة، 1980.ص232

[2] مرجع نفسه،ص235

[3] ينظر: برنارد شو، جورج. مسرح الأفكار. ترجمة: د. عبد العزيز حمودة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.ص300

ولذلك فإن كل شخصية داخل النص تحمل دلالة خاصة تسهم في بناء المعنى العام للمسرحية، وتكشف جانبًا من معاناة المجتمع والإنسان بعد الحرب والأزمات.

وتُعدّ شخصية «ياما» من أبرز الشخصيات الرمزية داخل النص، حيث تمثل صورة الإنسان الهش الذي يعيش حالة من الضياع النفسي والاغتراب الداخلي. فهي شخصية ممزقة بين الواقع والعالم الافتراضي، وبين الرغبة في الاستمرار بالحياة والشعور الدائم بالخوف والانكسار. ولذلك تتحول «ياما» إلى رمز لجيل كامل فقد توازنه النفسي وسط عالم مضطرب ومليء بالقلق والتحولات السريعة.[1] كما ترمز «ياما» إلى الإنسان المعاصر الذي يبحث عن الأمان داخل فضاءات وهمية بعد أن فقد ثقته في الواقع الحقيقي، ولهذا يبدو العالم الافتراضي بالنسبة إليها ملاذًا نفسيًا مؤقتًا، رغم أنه يزيد من شعورها بالعزلة والانفصال عن الذات. ومن خلال هذه الشخصية يكشف الكاتب أزمة الإنسان الذي يعيش بين واقع مؤلم وحياة رقمية تمنحه إحساسًا زائفًا بالطمأنينة.[2] أما شخصية «زبير» فتجسد صورة الفرد الذي يواجه ضغوط الواقع الاجتماعي والسياسي، حيث يبدو محاصرًا بالخوف والقلق والشعور المستمر بعدم الأمان. ولذلك يتحول إلى رمز للإنسان الذي أثقلته التحولات الاجتماعية والسياسية، وأصبح يعيش تحت ضغط دائم نتيجة انهيار الاستقرار وفقدان الثقة في الواقع.[3]

كما تعكس شخصية «زبير» معاناة الفرد داخل مجتمع مأزوم، حيث يجد نفسه عاجزًا عن التحكم الكامل في مصيره أو حماية أسرته من الانهيار النفسي والاجتماعي. «كل يوم أحاول أن أحمي ما تبقى من هذه العائلة... لكن الخوف أقوى مني» (زبير)ومن هنا تصبح الشخصية رمزًا للأزمة الإنسانية التي يعيشها الإنسان في ظل واقع مضطرب وغير مستقر.[4]

---

[1] ينظر برنارد شو مسرح الأفكار ،مرجع سابق ،ص302

[2] ينظر: واسيني الأعرج. مملكة الفراشة. بيروت: دار الآداب، ط1، 2014.ص160

[3] ينظر: واسيني الأعرج. مملكة الفراشة. بيروت: دار الآداب، ط1، مرجع سابق،ص161

[4] ينظر : عمر، قيس كاظم. البنية السردية في النص المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2016.ص69

في حين ترمز «فريجة» الكتابة هي الطريقة الوحيدة لكي لا نموت مرتين... مرة بالرصاص ومرة بالنسيان» (فريجة) إلى الذاكرة والثقافة ودور الكتابة في مقاومة النسيان والانهيار. فهي تمثل صورة المثقف الذي يحاول مواجهة الخوف والخراب بالكلمة والإبداع، ولذلك تبدو الكتابة داخل المسرحية فعلًا رمزيًا للمقاومة والحفاظ على الذاكرة الجماعية،[1] وعن إيمان الكاتب بدور الفن والثقافة في مواجهة العنف والنسيان، إذ تتحول الكتابة إلى وسيلة للحفاظ على الإنسان من الانهيار الكامل. ولذلك فإن حضورها داخل النص لا يقتصر على البعد الدرامي فقط، بل يحمل دلالة فكرية وثقافية عميقة. أما شخصيتا «رايان» و«ماريا» فتجسدان مظاهر الأزمة الاجتماعية المعاصرة التي يعيشها الإنسان الحديث. فـ«رايان» يرمز إلى الانهيار النفسي والإدمان والهروب من الواقع، حيث يعكس حالة الضياع التي تصيب الأفراد عندما يفقدون القدرة على التكيف مع المجتمع والحياة.[2] أما شخصيتا «رايان» و«ماريا» فتجسدان مظاهر الأزمة الاجتماعية المعاصرة التي يعيشها الإنسان الحديث. فـ«رايان» يرمز إلى الانهيار النفسي والإدمان والهروب من الواقع، حيث يعكس حالة الضياع التي تصيب الأفراد عندما يفقدون القدرة على التكيف مع المجتمع والحياة.[3] في المقابل، تمثل «ماريا» رمز الاغتراب والهجرة والانفصال عن الجذور، إذ تعبّر عن الإنسان الذي يشعر بعدم الانتماء، فيلجأ إلى الرحيل بحثًا عن واقع بديل أكثر استقرارًا. ومن خلال هذه الشخصية يكشف النص أزمة الهوية والانتماء داخل المجتمعات الحديثة.[4]

---

[1] ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكلانية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009.ص80

[2] طلعت صبحي السيد، عناصر البنية في الفن القصصي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1411هـ.ص155

[3] مرجع نفسه ،ص156

[4] ينظر:عبد الحميد الحساني، الأقنعة والوجوه، قراءات في الخطاب الروائي، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1437هص99

كما تحمل بعض الشخصيات الافتراضية، مثل «فاوست»، دلالات رمزية مرتبطة بالوهم والرغبة في تجاوز الواقع. فهذه الشخصيات لا تمثل حضورًا واقعيًا فقط، بل تعبّر عن حاجة الإنسان إلى خلق عوالم بديلة يهرب إليها من الخوف والوحدة والانكسار النفسي.[1]

ومن جهة أخرى، تتكامل رمزية الشخصيات مع الرمز المركزي للمسرحية، وهو «الفراشة»، حيث تبدو الشخصيات نفسها شبيهة بالفراشات الهشة التي تنجذب إلى الضوء رغم خطر الاحتراق. وهذا الرمز يعكس هشاشة الإنسان المعاصر ورغبته المستمرة في البحث عن الأمل أو الخلاص وسط عالم مليء بالخوف والانهيار" فإن اللغة بقدر ما تكون غامضة و متعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز و الاستعارات...فما يشكل احتفاء بتطابق المتناقضات هو نفسه ما يؤدي إلى انهيار مبدأ الهوية".[2]

ومن خلال هذا البناء الرمزي للشخصيات، ينجح واسيني الأعرج في تحويل الشخصيات إلى نماذج إنسانية تعبّر عن أزمات جماعية تتجاوز حدود التجربة الفردية، لتصبح مرآة تعكس قلق الإنسان المعاصر وأسئلته النفسية والوجودية والاجتماعي.

ثالثًا: السياق التاريخي

ترتبط شخصيات مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج ارتباطًا عميقًا بالسياق التاريخي الذي عاشته الجزائر خلال فترة العشرية السوداء، وهي المرحلة التي عرفت اضطرابات سياسية وأمنية خطيرة خلّفت آثارًا نفسية واجتماعية عميقة في الفرد والمجتمع. وقد استطاع الكاتب أن يجعل من الشخصيات مرآة تعكس تلك المرحلة بكل ما حملته من خوف وعنف وفقدان واضطراب، بحيث تتحول التجربة التاريخية داخل النص إلى تجربة إنسانية حيّة تعيشها

[1] مرجع نفسه،ص100

[2] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.ص33

الشخصيات في حاضرها النفسي واليومي.[1] فالشخصيات داخل المسرحية لا تتحرك في فراغ، وإنما تحمل داخل وعيها آثار الماضي وذاكرته الثقيلة، لذلك تبدو معظمها محاصرة بالخوف والقلق والشعور المستمر بعدم الأمان. فالحرب لم تنتهِ بالنسبة إليها بانتهاء الأحداث الواقعية، بل استمرت داخل النفس والذاكرة، وأصبحت جزءًا من تكوينها النفسي ونظرتها إلى العالم. ولهذا تظهر الشخصيات وكأنها تعيش تحت سلطة ماضٍ مؤلم ما يزال يفرض حضوره على الحاضر بصورة دائمة.[2] كما تكشف الشخصيات عن حجم التحولات التي أصابت الإنسان الجزائري بعد سنوات العنف، حيث فقد كثير من الأفراد إحساسهم بالاستقرار والثقة في الحياة وفي العلاقات الإنسانية. فالشخصيات تبدو مترددة، خائفة، وغير قادرة على بناء يقين نفسي أو اجتماعي ثابت، وهو ما يعكس آثار الأزمة التاريخية في تشكيل وعي الإنسان المعاصر.[3]

ويتجلى أثر العشرية السوداء كذلك في طبيعة العلاقات داخل النص، حيث يسود التوتر والانغلاق والصمت، وكأن الشخصيات فقدت قدرتها على التواصل الطبيعي بسبب التجارب القاسية التي عاشتها. ولذلك لا تظهر الحرب داخل المسرحية بوصفها حدثًا سياسيًا فقط، بل بوصفها حالة نفسية مستمرة أثّرت في الإنسان من الداخل، وغيّرت طريقته في التفكير والإحساس والتعامل مع الواقع. ومن جهة أخرى، يعتمد الكاتب على الذاكرة بوصفها عنصرًا أساسيًا في بناء الشخصيات، إذ تستعيد هذه الأخيرة صور الماضي وآثاره المؤلمة بصورة متكررة، من خلال الاسترجاع والتأمل والخوف الكامن داخل الحوار. وهذا ما

---

[1] ينظر : واسيني الأعرج، الفراشات (الحرب الصامتة)، نص مسرحي مقتبس، إعداد: طالب الدوس، 2017، (المشهد الأول / المشهد الثاني).

[2] ينظر : واسيني الأعرج، الفراشات (الحرب الصامتة)، نص مسرحي مقتبس، إعداد: طالب الدوس، 2017، (المشهد الأول / المشهد الثاني).

[3] فرانس السليتي: فنون اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001.ص58

يجعل الزمن التاريخي داخل النص غير منفصل عن الزمن النفسي، لأن الماضي يظل حاضرًا داخل وعي الشخصيات ويؤثر في سلوكها ومواقفها.[1]

كما تتحول الشخصيات داخل المسرحية إلى شهادات إنسانية تعبّر عن مرحلة مضطربة من تاريخ الجزائر، حيث يعكس كل صوت داخل النص جانبًا من معاناة المجتمع خلال تلك الفترة. فـ«ياما» تعبّر عن هشاشة الإنسان الذي فقد توازنه النفسي بعد الصدمة، بينما يجسد «زبير» صورة الفرد المثقل بالخوف وضغوط الواقع، في حين تمثل «فريجة» الذاكرة التي تحاول مقاومة النسيان بالكلمة والكتابة. ويكشف النص أيضًا أن آثار العنف لم تكن مادية فقط، بل امتدت إلى أعماق الإنسان النفسية والروحية، حيث ولّدت شعورًا دائمًا بالقلق والاغتراب وفقدان المعنى. ولذلك تبدو الشخصيات عاجزة عن التحرر الكامل من الماضي، لأنها تحمل داخله جراحًا لم تندمل بعد.[2]

ومن خلال هذا التوظيف للسياق التاريخي، ينجح واسيني الأعرج في تحويل الشخصيات إلى نماذج إنسانية تعبّر عن ذاكرة جماعية مثقلة بالخوف والانكسار، وتكشف في الوقت نفسه عن التحولات العميقة التي أصابت الإنسان الجزائري بعد سنوات الحرب والعنف. وبذلك تصبح المسرحية ليست مجرد عمل فني يستعيد مرحلة تاريخية، بل نصًا إنسانيًا يعبّر عن أثر التاريخ في النفس والذاكرة والوعي الإنساني.[3]

رابعًا: السياق الاجتماعي

تكشف شخصيات مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج عن التحولات الاجتماعية العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري خلال مرحلة ما بعد الأزمة، حيث لم تتوقف آثار العنف

---

[1] ينظر: فرانس السليتي: فنون اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001.ص66

[2] ينظر: فرانس السليتي فنون اللغة، عالم الكتب الحديث مرجع سابق،ص67

[3] ينظر: نور الهدى لوشن: المباحث في علم اللغة ومناهج اللغويين، المكتبة الجامعية، الأزريطة، الإسكندرية، د.ط، 2000.ص100

عند الجانب السياسي أو الأمني فقط، بل امتدت إلى البنية الاجتماعية والعلاقات الإنسانية داخل الأسرة والمجتمع. ولذلك تبدو الشخصيات داخل النص وكأنها تعيش حالة من التفكك النفسي والاجتماعي، تعكس حجم التغيرات التي أصابت الإنسان المعاصر في ظل واقع مضطرب وسريع التحول.[1] ويتجلى هذا البعد الاجتماعي بصورة واضحة في طبيعة العلاقات الأسرية داخل المسرحية، حيث تبدو الأسرة فاقدة للانسجام والتوازن العاطفي. فكل شخصية تعيش داخل عالمها الخاص المثقل بالخوف والقلق والذكريات، وهو ما يؤدي إلى ضعف التواصل الحقيقي بين أفراد الأسرة الواحدة. ولذلك يظهر أفراد العائلة قريبين مكانيًا، لكنهم متباعدون نفسيًا وعاطفيًا، الأمر الذي يعكس أزمة التواصل داخل المجتمع الحديث.[2] كما تكشف الشخصيات عن حالة من العزلة والانفصال النفسي، إذ تبدو عاجزة عن إقامة علاقات مستقرة ومتوازنة مع الآخرين. فالحوار بين الشخصيات غالبًا ما يكون متقطعًا ومشحونًا بالصمت والتردد، وكأن كل شخصية تحمل داخلها جرحًا يمنعها من الانفتاح الكامل على الآخر. ومن هنا تتحول العزلة داخل النص إلى ظاهرة اجتماعية ونفسية مرتبطة بالتحولات التي عرفها المجتمع بعد سنوات الأزمة.[3]

ومن جهة أخرى، تعكس بعض الشخصيات أزمات اجتماعية معاصرة أصبحت مرتبطة بالمجتمع الحديث، مثل الإدمان والهجرة والاغتراب النفسي. فشخصية «رايان» تمثل صورة الشاب الذي فقد القدرة على التوازن النفسي والاجتماعي، فلجأ إلى الإدمان بوصفه وسيلة للهروب من واقع مأزوم يفتقد الاستقرار والمعنى. أما «ماريا» فتجسد ظاهرة الهجرة والابتعاد عن الوطن، حيث تعبّر عن الإنسان الذي يشعر بالغربة داخل مجتمعه، فيبحث عن الانتماء خارج حدوده الجغرافية والثقافية. كما يكشف النص عن تأثير التحولات الثقافية

---

[1] ينظر: علي ملاحي، "البعد الثقافي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، مجلة موازين، المجلد 4، العدد الخاص بالملتقى، 31 ديسمبر 2022، ص 39.

[2] ينظر: علي ملاحي، "البعد الثقافي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، ،مرجع سابق،ص40

[3] مرجع نفسه،ص41

والتكنولوجية الحديثة في طبيعة العلاقات الإنسانية، حيث أصبحت الشخصيات أكثر ارتباطًا بالعالم الرقمي وأقل قدرة على بناء علاقات واقعية مستقرة. ويتجلى ذلك بصورة خاصة في لجوء «ياما» إلى العالم الافتراضي، إذ يصبح التواصل الرقمي بالنسبة إليها تعويضًا عن الفراغ النفسي والعاطفي الذي تعيشه داخل الواقع.[1]

غير أن هذا العالم الافتراضي لا يمنح الشخصيات الراحة الحقيقية، بل يزيد من شعورها بالوحدة والاغتراب، لأن العلاقات الرقمية تبدو علاقات مؤقتة وهشة تفتقر إلى العمق الإنساني. ولذلك يكشف النص عن مفارقة اجتماعية معاصرة، تتمثل في أن التكنولوجيا التي يفترض أن تقرّب الناس من بعضهم، أصبحت في كثير من الأحيان سببًا في تعميق العزلة والانفصال النفسي. كما تعكس الشخصيات تراجع بعض القيم الاجتماعية التقليدية التي كانت تقوم على التضامن والتواصل الأسري، حيث أصبح الإنسان يعيش حالة من الانغلاق الفردي والخوف من الآخر. ولهذا تبدو الشخصيات في حالة بحث دائم عن الطمأنينة والانتماء، لكنها تعجز عن تحقيق ذلك داخل مجتمع فقد الكثير من توازنه الإنساني.[2] كما تعكس الشخصيات تراجع بعض القيم الاجتماعية التقليدية التي كانت تقوم على التضامن والتواصل الأسري، حيث أصبح الإنسان يعيش حالة من الانغلاق الفردي والخوف من الآخر. ولهذا تبدو الشخصيات في حالة بحث دائم عن الطمأنينة والانتماء، لكنها تعجز عن تحقيق ذلك داخل مجتمع فقد الكثير من توازنه الإنساني.[3]

ويكشف السياق الاجتماعي داخل المسرحية كذلك عن أزمة الهوية والانتماء التي يعيشها الإنسان المعاصر، خاصة في ظل التحولات الثقافية السريعة وهيمنة العالم الرقمي.

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص333

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص313

[3] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص315

فالشخصيات تبدو معلقة بين ماضٍ مثقل بالذاكرة والخوف، وحاضر سريع التغير يصعب التكيف معه، الأمر الذي يزيد من شعورها بالضياع وعدم الاستقرار.[1]

ومن خلال هذا التوظيف للسياق الاجتماعي، ينجح واسيني الأعرج في تقديم شخصيات تعبّر عن واقع اجتماعي مأزوم، وتكشف التحولات التي أصابت العلاقات الإنسانية داخل المجتمع الجزائري المعاصر، حيث تتراجع الروابط الحقيقية لصالح العزلة والانغلاق والعلاقات الافتراضية، وهو ما يمنح النص بعدًا اجتماعيًا وإنسانيًا عميقًا.[2]

خامسًا: السياق النفسي

يُعدّ البعد النفسي من أهم الأبعاد التي تقوم عليها شخصيات مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، إذ يركّز النص بصورة واضحة على العالم الداخلي للشخصيات أكثر من تركيزه على أفعالها الخارجية. فالمسرحية لا تقوم على الصراع الجسدي أو الحدث الدرامي المكثف بقدر ما تقوم على كشف التوترات النفسية والهواجس الداخلية التي تعيشها الشخصيات نتيجة آثار الحرب والخوف والعزلة والانكسار الإنساني. وتظهر أغلب الشخصيات في حالة من القلق المستمر وفقدان التوازن النفسي، وكأنها تحمل داخلها جراحًا عميقة لم تستطع تجاوزها. ولذلك تبدو الشخصيات مأزومة نفسيًا، تعيش حالة من التردد والانغلاق والصراع الداخلي، وهو ما يمنح النص طابعًا نفسيًا وتأمليًا واضحًا.[3]

وتبرز شخصية «ياما» بوصفها النموذج الأكثر تعبيرًا عن هذا البعد النفسي، حيث تعيش صراعًا حادًا بين الواقع والعالم الافتراضي. فهي شخصية مثقلة بالخوف والوحدة والشعور

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص116

[2] ينظر : وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق، إشراف: عادل أبو عمشة، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2009مص38

[3] ينظر : محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي، 2011م.ص100

بالاغتراب، وتحاول الهروب من واقعها النفسي المؤلم نحو فضاء رقمي يمنحها إحساسًا مؤقتًا بالأمان والطمأنينة. غير أن هذا الهروب لا يحقق لها التوازن الحقيقي، بل يزيد من شعورها بالضياع والانفصال عن الذات والواقع.[1]

كما تكشف «ياما» عن أزمة الإنسان المعاصر الذي أصبح عاجزًا عن مواجهة واقعه النفسي مباشرة، فلجأ إلى العوالم الافتراضية بحثًا عن بديل نفسي يخفف من وطأة الوحدة والخوف. ولذلك تبدو الشخصية ممزقة بين رغبتها في التواصل والنجاة، وبين إحساسها الدائم بالعزلة والانهيار الداخلي. ولا يقتصر البعد النفسي على شخصية «ياما» فقط، بل يشمل بقية الشخصيات التي تحمل آثار التجربة التاريخية والاجتماعية القاسية التي عاشتها. فشخصية «زبير» تبدو مثقلة بالتوتر والضغط النفسي الناتج عن الخوف وعدم الاستقرار، في حين تعيش «فريجة» حالة من الحزن الداخلي المرتبط بالذاكرة ومحاولة مقاومة النسيان بالكلمة والكتابة.[2]

أما «رايان» فيجسد صورة الانهيار النفسي الكامل، حيث يتحول الإدمان بالنسبة إليه إلى وسيلة للهروب من واقع فقد فيه الإنسان توازنه النفسي والمعنوي. ومن خلال هذه الشخصيات يكشف النص عن حجم التأثير النفسي الذي يمكن أن تتركه الحروب والأزمات داخل الإنسان. كما تتجلى الحالة النفسية للشخصيات من خلال مظاهر التردد والصمت والانقطاع داخل الحوار، إذ تبدو الشخصيات عاجزة أحيانًا عن التعبير المباشر عن مشاعرها وآلامها. ولذلك يتحول الصمت داخل المسرحية إلى علامة نفسية تعبّر عن الخوف والانكسار والعجز عن مواجهة الذاكرة المؤلمة.[3]

---

[1] ينظر: بنكراد، سعيد،مرجع سابق ،ص102

[2] ينظر :واسيني الاعرج ،مملكة الفراشات ،مرجع سابق،ص107

[3] مرجع نفسه،107

ويظهر البعد النفسي كذلك في اعتماد الشخصيات على الاسترجاع والتأمل المستمر، حيث تظل أسيرة للماضي وذكرياته القاسية. فالماضي لا يغادر وعي الشخصيات، بل يعود باستمرار ليؤثر في حاضرها النفسي وسلوكها وعلاقاتها الإنسانية. وهذا ما يجعل الشخصيات تعيش حالة دائمة من القلق وعدم الاستقرار النفسي، لأنها عاجزة عن التحرر الكامل من آثار الذاكرة المؤلمة. ومن جهة أخرى، يكشف النص عن شعور عميق بالاغتراب النفسي، حيث تبدو الشخصيات منفصلة عن ذاتها وعن محيطها الاجتماعي في الوقت نفسه. فهي تعيش داخل عالم مليء بالخوف والتوتر وفقدان المعنى، الأمر الذي يجعلها عاجزة عن تحقيق التوازن الداخلي أو الشعور الحقيقي بالطمأنينة.[1] كما يعكس البعد النفسي داخل المسرحية تأثير العنف والأزمات في تكوين الإنسان الحديث، حيث تتحول الشخصيات إلى كائنات مثقلة بالهواجس والأسئلة الوجودية والشعور الدائم بالهشاشة. ولذلك يبدو الإنسان داخل النص ضعيفًا أمام الذاكرة والخوف والوحدة، وكأنه يعيش صراعًا مستمرًا مع ذاته ومع العالم المحيط به.

ومن خلال هذا التوظيف العميق للسياق النفسي، ينجح واسيني الأعرج في تقديم شخصيات تحمل أزمات الإنسان المعاصر بكل ما فيها من خوف وقلق وانكسار، وهو ما يمنح المسرحية بعدًا إنسانيًا ونفسيًا عميقًا يجعلها قريبة من الواقع النفسي والاجتماعي للإنسان بعد الحروب والأزمات.[2]

سادسًا: الجانب الأسلوبي

يتميّز بناء الشخصيات في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج بخصوصية أسلوبية واضحة، حيث يركّز الكاتب على الكشف عن العالم الداخلي للشخصيات أكثر من اهتمامه بوصفها الخارجي أو الجسدي. فالشخصيات لا تُقدَّم من خلال ملامحها الشكلية أو

[1] ينظر: واسيني الاعرج،ص109

[2] مرجع نفسه،ص109

تفاصيل هيئتها، وإنما من خلال مشاعرها وهواجسها النفسية وخطاباتها التأملية، وهو ما يمنح النص عمقًا نفسيًا وإنسانيًا واضحًا. ويعتمد الكاتب على الوصف النفسي بوصفه وسيلة أساسية في بناء الشخصية، إذ تتشكل الشخصيات من خلال القلق والخوف والتردد والانكسار الداخلي الذي يطبع خطابها وسلوكها. ولذلك يبدو المتلقي قريبًا من أعماق الشخصيات أكثر من قربه من مظهرها الخارجي[1]، لأن النص يهتم بما تشعر به الشخصية أكثر مما يهتم بما تبدو عليه.. كما يمنح الكاتب لكل شخصية أسلوبًا لغويًا خاصًا يميزها عن غيرها، الأمر الذي يجعل اللغة جزءًا من التكوين النفسي والفكري للشخصية نفسها. فشخصية «ياما» مثلًا تتحدث بلغة يغلب عليها الحس التأملي والنبرة الشاعرية، حيث تبدو كلماتها محمّلة بالخوف والحنين والقلق الداخلي. ولذلك يأتي خطابها هادئًا ومليئًا بالصور والإيحاءات التي تعبّر عن هشاشتها النفسية وشعورها الدائم بالضياع. أما «زبير» فيتسم خطابه بالواقعية والحدة، إذ تبدو لغته أكثر مباشرة وصلابة، وهو ما يعكس طبيعة الشخصية المرتبطة بضغوط الواقع الاجتماعي والسياسي. ولذلك تحمل كلماته نوعًا من التوتر والغضب الداخلي الناتج عن الإحساس بالخوف وعدم الاستقرار. [2]حين يحمل خطاب «فريجة» طابعًا ثقافيًا وفكريًا واضحًا، حيث تميل لغتها إلى التأمل والوعي بالذاكرة ودور الكتابة والثقافة في مواجهة الانهيار والنسيان. ومن هنا تتحول اللغة عند هذه الشخصية إلى أداة للتفكير والمقاومة الرمزية في آن واحد. كما يعتمد الكاتب على اللغة الرمزية والإيحاءات النفسية بصورة بارزة، إذ لا تأتي الكلمات بمعناها المباشر فقط، بل تتحول إلى إشارات تحمل دلالات أعمق ترتبط بالخوف والعزلة والاغتراب. ولذلك يبدو الحوار داخل المسرحية مشبعًا بالرموز والصور التي تمنح النص بعدًا شعريًا وتأويليًا واسعًا. ومن جهة أخرى، يبرز الصمت بوصفه عنصرًا أسلوبيًا مهمًا داخل بناء الشخصيات، حيث لا يُنظر إليه باعتباره غيابًا للكلام، بل

[1] ينظر وسيني الاعرج ،مرجع سابق ص160

[2] مرجع نفسه،ص161

باعتباره لغة موازية تعبّر عن الانكسار الداخلي والعجز عن الإفصاح الكامل عن الألم. ففي كثير من المشاهد يكون الصمت أكثر قدرة على التعبير من الكلمات نفسها، لأنه يكشف عمق الجرح النفسي الذي تعيشه الشخصيات. ويظهر البعد الأسلوبي كذلك من خلال اعتماد الكاتب على الجمل الطويلة والتأملية التي تعكس التدفق النفسي للشخصيات، حيث تتداخل الذكريات بالأفكار والهواجس بصورة تجعل الحوار قريبًا من المونولوج الداخلي أو تيار الوعي. وهذا ما يمنح النص إيقاعًا هادئًا وتأمليًا ينسجم مع الطبيعة النفسية للمسرحية.[1]

كما يسهم التكرار في بناء الأسلوب داخل النص، إذ تتكرر بعض الكلمات والعبارات بصورة تعبّر عن القلق والتوتر النفسي، وكأن الشخصيات تدور داخل دائرة مغلقة من الخوف والذاكرة والانكسار. ولذلك يصبح التكرار أداة نفسية تكشف اضطراب الشخصيات وعدم قدرتها على تجاوز أزماتها الداخلية. ومن السمات الأسلوبية البارزة أيضًا التعدد اللغوي داخل الحوار، حيث يمزج الكاتب بين اللغة العربية الفصحى واللهجة الجزائرية وبعض العبارات الفرنسية. وهذا التعدد يمنح الشخصيات طابعًا واقعيًا يعكس طبيعة المجتمع الجزائري بتنوعه الثقافي واللغوي، كما يكشف تأثير التاريخ والتحولات الاجتماعية في تشكيل الخطاب اليومي للأفراد[2]. ولا يؤدي هذا التنوع اللغوي وظيفة واقعية فقط، بل يسهم كذلك في إبراز الفروق النفسية والاجتماعية بين الشخصيات، إذ تختلف اللغة بحسب ثقافة الشخصية وموقعها الاجتماعي وحالتها النفسية. ومن هنا تتحول اللغة إلى عنصر أساسي في بناء الهوية داخل النص. ومن خلال هذا البناء الأسلوبي المتنوع، ينجح واسيني الأعرج في تقديم شخصيات ذات عمق نفسي وفني واضح، حيث تمتزج الواقعية بالشاعرية، ويتحول الحوار إلى أداة للكشف عن أعماق الإنسان وأزماته النفسية والاجتماعية والوجودية.[3]

---

[1] ينظر واسيني الاعرج مرجع سابق،ص167

[2] مرجع نفسه .ص168

[3] مرجع نفسه،ص169

سابعًا: التأثيرات الفكرية والفنية

تتأثر شخصيات المسرحية بالمسرح النفسي الذي يهتم بتحليل العالم الداخلي للشخصيات والكشف عن اضطراباتها النفسية، كما يظهر تأثر النص بالرواية الحديثة التي تعتمد على تعدد وجهات النظر والاستبطان النفسي. ويبرز كذلك تأثير الفكر الوجودي من خلال شعور الشخصيات بالقلق والضياع وفقدان المعنى، حيث تبدو الشخصيات في حالة بحث دائم عن الطمأنينة واليقين داخل عالم مضطرب. كما يظهر تأثير أدب ما بعد الحرب الذي يركّز على آثار العنف والذاكرة الجماعية والصدمة النفسية، حيث تتحول الشخصيات إلى كائنات تحمل آثار الحرب داخل وعيها النفسي والإنساني. ومن الناحية الفنية، يستفيد الكاتب من تقنيات السرد الروائي مثل المونولوج الداخلي والاسترجاع والتداعي النفسي، وهو ما يمنح الشخصيات عمقًا نفسيًا وفكريًا واضحًا، ويجعلها أكثر قربًا من الإنسان المعاصر بأزماته وأسئلته الوجودية.[1]

المطلب الثالث: الزمن السردي في النص المسرحي

يشكّل الزمن في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج أحد أهم المكونات السردية التي تُسهم في بناء الدلالة العامة للنص، إذ لا يُقدَّم بوصفه إطارًا محايدًا للأحداث، بل يتحول إلى عنصر فاعل يعكس حالة الشخصيات النفسية ويكشف طبيعة الذاكرة الفردية والجماعية. لذلك فإن دراسة الزمن في هذا النص تقتضي النظر إليه بوصفه بنية متداخلة تتجاوز الخطية التقليدية نحو التشظي والتعدد.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م، ص 278.

أولًا: الجانب النظري

يعتمد الزمن في المسرحية على مبدأ التشظي والتداخل، حيث لا تسير الأحداث وفق تسلسل زمني خطي ومنتظم، بل تتداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر والعالم الافتراضي داخل وعي الشخصيات. هذا التكسير للزمن الكرونولوجي يعكس تحولًا في الكتابة المسرحية واسيني الحديثة التي لم تعد تلتزم بالتتابع التقليدي للأحداث، بل أصبحت أكثر انفتاحًا على الذاكرة والانفعال النفسي. «الماضي لم يمضِ... هو جالس هنا معنا الآن، ينظر إلينا» (ياما)وتوظف المسرحية تقنية الاسترجاع[1] (Flashback) بوصفها آلية أساسية في الكشف التدريجي عن ماضي الشخصيات وما تعرضت له خلال مرحلة العشرية السوداء. فالماضي لا يُقدَّم كحدث مكتمل ومنتهٍ، بل كحاضر نفسي مستمر يتسلل إلى الخطاب الحالي للشخصيات، مما يجعل الزمن مرتبطًا بالذاكرة أكثر من ارتباطه بالتتابع الزمني الصارم. وبذلك يتحول الزمن داخل النص إلى بنية نفسية–سردية، حيث لا يُقاس بالساعة أو التاريخ، بل بدرجة حضور الذاكرة وتأثيرها في وعي الشخصيات وسلوكها.[2] «كلما حاولت أن أنسى، عادت الفراشات تحرق جناحيّ من جديد»

ثانيًا: الجانب الرمزي

[1] ينظر واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013م، ص10.

[2] ينظر واسيني الاعرج،مرجع سابق،ص11

يحمل الزمن في مسرحية «الفراشة » لواسيني الأعرج دلالة رمزية عميقة تتجاوز وظيفته كإطار لتتابع الأحداث، ليصبح عنصرًا دالًا على الحالة النفسية والوجودية للشخصيات. فالزمن لا يُقدَّم بوصفه مسارًا خطيًا ينتهي بانقضاء الحدث، بل يتحول إلى بنية رمزية تعكس استمرار الماضي داخل الحاضر، ورفضه الانسحاب من ذاكرة الشخصيات ووعيها.[1]

فالماضي داخل النص لا يظهر كمرحلة تاريخية منتهية يمكن تجاوزها أو طيّها، بل يتجسد كقوة داخلية فاعلة تفرض حضورها الدائم على التفكير والسلوك والانفعال. وكأن الشخصيات محكومة بذاكرة ثقيلة تعيد إنتاج نفسها باستمرار، مما يجعل التجربة الماضية جزءًا لا ينفصل عن اللحظة الراهنة، بل تتداخل معها بشكل دائم. ومن هذا المنظور، يصبح الزمن علامة على تعقيد التجربة الإنسانية داخل المسرحية، حيث يتحول إلى مرآة تعكس عدم قدرة الشخصيات على التحرر من آثار الصدمة والخوف. فكل محاولة للعيش في الحاضر تصطدم بعودة الماضي، الأمر الذي يخلق إحساسًا دائمًا بالتعثر النفسي والوجودي[2]

كما يرمز الزمن المتشظي [3]داخل النص إلى اضطراب الإدراك النفسي لدى الشخصيات، إذ لم يعد التمييز بين الماضي والحاضر واضحًا أو ثابتًا. فالأزمنة تتداخل داخل الوعي بطريقة تجعل الشخصيات تعيش حالة من التشوش الزمني، وكأنها عالقة في مساحة زمنية غير مستقرة.[4]

---

[1] ينظر نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، 1980م، ص43.

[2] ينظر واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، المرجع نفسه، ص16.

[3] الزمن المتشظّي هو أسلوب سردي يقوم على كسر التسلسل الزمني التقليدي للأحداث، بحيث لا تُروى الوقائع من البداية إلى النهاية بشكل خطّي، بل تتوزع بين الماضي والحاضر والاسترجاعات والاستباقات، فيبدو الزمن مفككًا ومتداخلًا.

[4] ينظر Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in Communications, n°8, 1966, p.138.

ويؤدي هذا التشظي إلى خلق دائرة زمنية مغلقة تعيد فيها الشخصيات تجربة آلامها وذكرياتها بصورة متكررة، دون قدرة حقيقية على الانفصال عنها أو تجاوزها. وهنا يتحول الزمن إلى بنية قسرية تعكس حالة الدوران الداخلي الذي تعيشه الشخصيات، بدل أن يكون مسارًا مفتوحًا نحو التقدم أو التغيير. ومن ثمّ يصبح الزمن في بعده الرمزي تعبيرًا مباشرًا عن الانكسار الداخلي وعدم الاستقرار النفسي، حيث يعكس عجز الإنسان عن تجاوز ماضيه أو إعادة بناء علاقته بالحاضر. فكلما حاولت الشخصيات الهروب من الذاكرة، عاد الزمن ليعيدها إلى التجربة ذاتها، في نوع من التكرار الدلالي الذي يعمّق الإحساس بالعجز والاختناق الوجودي. وبهذا المعنى، لا يكون الزمن مجرد تقنية سردية داخل المسرحية، بل يتحول إلى رمز شامل لحالة الإنسان المأزوم الذي يعيش بين ذاكرة لا تنطفئ وحاضر غير مستقر، وهو ما يمنح النص بعدًا فلسفيًا وإنسانيًا يتجاوز حدود الحكاية نحو تأمل أعمق في معنى الزمن والوجود.[1]

ثالثًا: السياق التاريخي

يرتبط الزمن داخل مسرحية «ملكة الفراشة» لواسيني الأعرج ارتباطًا وثيقًا بالسياق التاريخي للعشرية السوداء في الجزائر، وهي المرحلة التي شكّلت منعطفًا حادًا في التاريخ الاجتماعي والسياسي للبلاد، لما حملته من عنف واسع، وخوف جماعي، واضطراب عميق في البنية النفسية والاجتماعية للمجتمع. ويظهر هذا السياق داخل النص ليس بوصفه خلفية خارجية للأحداث، بل كعنصر فاعل يتغلغل في بنية الزمن السردي ويعيد تشكيله باستمرار.[2]

فالشخصيات داخل المسرحية تستعيد أحداث تلك المرحلة عبر الذاكرة والاسترجاع، حيث لا يُقدَّم الماضي كزمن منتهٍ، بل كحاضر مستمر يعيش داخل وعيها النفسي. وهذا ما يجعل

[1] ينظر Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Éditions Gallimard, 1972, p.87.

[2] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص76.

الزمن داخل النص غير منفصل عن التاريخ، بل متداخل معه بشكل يجعل التجربة التاريخية جزءًا من التجربة اليومية للشخصيات.[1]

كما يكشف هذا التداخل الزمني أن العنف الذي عرفته تلك المرحلة لم يتوقف بانتهاء أحداثه الواقعية، بل استمر أثره في تشكيل الحاضر النفسي والاجتماعي للشخصيات. فالماضي يتحول إلى قوة داخلية حاضرة باستمرار، تؤثر في السلوك والانفعالات وطريقة إدراك الواقع، وكأن الزمن التاريخي لم يغادر الشخصيات بل استقر داخل ذاكرتها.[2]

ومن خلال هذا البناء، يبرز أن التاريخ داخل المسرحية لا يُختزل في كونه سلسلة من الوقائع المنتهية، بل يتحول إلى عنصر حيّ وفاعل داخل النص، يعيد إنتاج نفسه عبر الذاكرة والسرد والانفعال النفسي. فالشخصيات لا تتعامل مع الماضي بوصفه حدثًا بعيدًا، بل بوصفه تجربة مستمرة تفرض حضورها على الحاضر وتعيد تشكيله.

كما يوضح النص أن الانتقال بين الماضي والحاضر لا يتم بشكل اعتباطي، بل يعكس طبيعة الوعي الممزق الذي تعيشه الشخصيات، حيث يصبح الزمن انعكاسًا مباشرًا لاضطراب[3]

الذاكرة الجماعية. فكل استرجاع للماضي داخل الحاضر هو في الحقيقة كشف عن استمرار الجرح التاريخي وعدم اندماله.

ومن ثمّ، يتحول السياق التاريخي إلى عنصر أساسي في بناء الزمن السردي، لأنه يفسّر سبب التشظي الزمني داخل النص، ويكشف أن هذا التشظي ليس تقنية فنية فقط، بل نتيجة مباشرة لتجربة تاريخية عنيفة ما تزال آثارها حاضرة في الوعي الفردي والجماعي. وبذلك

---

[1] مرجع نفسه،ص78

[2] ينظر واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مرجع سابق،ص13.

[3] ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997م، ص75.

يصبح الزمن في المسرحية حاملًا للذاكرة التاريخية، ووسيلة لإعادة التفكير في أثر العنف على الإنسان والمجتمع.[1]

رابعًا: السياق الاجتماعي

يعكس الزمن في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج مجموعة من التحولات الاجتماعية العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري في مرحلة ما بعد الحرب، حيث لم يعد الزمن مجرد إطار محايد لتتابع الأحداث، بل أصبح مؤشرًا على طبيعة التحولات التي مست البنية الاجتماعية وأنماط العيش والعلاقات الإنسانية.[2]

فبعد مرحلة اتسمت بالخوف الجماعي والتوتر العام الناتج عن العنف وعدم الاستقرار، ينتقل المجتمع داخل النص إلى مرحلة مختلفة تتسم بالقلق الفردي والعزلة النفسية. وهذا التحول يظهر بوضوح في طريقة عيش الشخصيات للزمن، إذ لم يعد الزمن يُدرك بوصفه تجربة جماعية مشتركة، بل أصبح تجربة فردية منعزلة يعيشها كل فرد داخل عالمه الخاص.[3]

ويؤدي هذا التحول إلى تفكك الروابط الاجتماعية التقليدية، حيث تتراجع مظاهر التضامن والتواصل المباشر بين الأفراد، لصالح نوع من الانغلاق النفسي والانعزال الداخلي. فالشخصيات داخل المسرحية تبدو وكأنها تعيش في أزمنة متوازية داخل الفضاء الاجتماعي الواحد، دون وجود تفاعل حقيقي بينها، وهو ما يعكس أزمة التواصل داخل المجتمع المعاصر.[4]

---

[1] ينظر :موريس أبوناصر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م، ص88.

[2] ينظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986م، ص215.

[3] ينظر محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص230–231.

[4] ينظر: جورج لوكاتش، مرجع سابق، ص215.

كما يبرز تأثير التحولات التكنولوجية والعالم الرقمي في إعادة تشكيل الإحساس بالزمن الاجتماعي، إذ لم يعد الزمن يُقاس فقط بالإيقاع الواقعي للحياة اليومية، بل أصبح يتداخل مع زمن افتراضي سريع ومتقطع. وهذا التداخل بين الزمن الواقعي والزمن الرقمي أدى إلى إضعاف الإحساس بالاستمرارية، وجعل التجربة الزمنية أكثر تشظيًا واضطرابًا.[1]

وتظهر هذه الإشكالية بوضوح في سلوك الشخصيات التي تميل إلى الانخراط في العالم الافتراضي كبديل عن الواقع الاجتماعي، حيث يصبح التواصل الرقمي وسيلة للهروب من الضغط الاجتماعي والعزلة، رغم أنه في الوقت نفسه يعمّق الإحساس بالانفصال عن الواقع الحقيقي. ومن جهة أخرى، يعكس هذا الوضع الاجتماعي الجديد تحوّلًا في طبيعة العلاقات الإنسانية، حيث لم تعد تقوم على القرب المكاني أو التفاعل المباشر، بل أصبحت علاقات هشّة وسريعة الزوال، تتحكم فيها الوسائط الرقمية أكثر مما تتحكم فيها الروابط الإنسانية التقليدية.[2]

وبذلك يصبح الزمن داخل النص انعكاسًا مباشرًا لهذا التحول الاجتماعي، إذ يعكس الانتقال من زمن اجتماعي جماعي منظم إلى زمن فردي مفكك، تسوده العزلة والتشظي وفقدان الإحساس بالانتماء. وهو ما يمنح المسرحية بعدًا اجتماعيًا نقديًا يكشف أزمة الإنسان داخل المجتمع الحديث في ظل التحولات السريعة التي مست بنيته وعلاقاته.[3]

خامسًا: السياق النفسي

---

[1] ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف/ناشرون، ط1، 2010م، ص71.

[2] ينظر: آنا بلكيان، الرمزية: دراسة تقويمية، ترجمة: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995م.ص99

[3] ينظر: بارت وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992ص300

يعبر الزمن داخل مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج عن حالة نفسية معقدة ومضطربة تعيشها الشخصيات، حيث لا يُدرك الزمن بوصفه تسلسلًا موضوعيًا للأحداث، بل بوصفه تجربة داخلية تتشكل وفق الذاكرة والانفعال والصدمة. فالتداخل المستمر بين الماضي والحاضر داخل وعي الشخصيات لا يعكس فقط تقنية سردية، بل يكشف عن بنية نفسية مأزومة تعجز عن الفصل بين ما حدث وما يُعاش في اللحظة الراهنة.[1] «كلما حاولت أن أنسى، عادت الفراشة تحرق جناحيّ من جديد»

فالشخصيات تعيش حالة من التداعي الحر للذكريات، حيث تتسرب صور الماضي إلى الحاضر بشكل مفاجئ وغير منظم، الأمر الذي يجعل الزمن النفسي غير مستقر ومفتوحًا على الاسترجاع الدائم. وهذا يدل على أن التجربة الصادمة، خاصة المرتبطة بالحرب والخوف، لم تُعالَج نفسيًا بشكل نهائي، بل بقيت حاضرة في الوعي وتعيد إنتاج نفسها باستمرار داخل الإدراك اليومي للشخصيات.[2]

كما أن الإيقاع الزمني البطيء داخل النص يعكس حالة الانكسار الداخلي والتأمل العميق الذي يطبع تجربة الشخصيات، إذ يبدو الزمن وكأنه يتباطأ كلما ازداد الثقل النفسي والقلق الداخلي. فغياب الفعل السريع والحركة الدرامية المكثفة ليس مجرد اختيار فني، بل هو انعكاس مباشر لحالة الجمود النفسي التي تعيشها الشخصيات، حيث يهيمن عليها التفكير الداخلي بدل التفاعل الخارجي.[3]

ومن هذا المنظور، يتحول الزمن إلى امتداد مباشر للحالة الشعورية، وليس إلى إطار خارجي مستقل عنها. فهو يتمدد ويتقلص وفق شدة الانفعال النفسي، ويتشظى كلما ازدادت

---

[1] مرجع نفسه ،ص315

[2] ينظر انا بلكيان ،مرجع سابق ،ص104

[3] ينظر : أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، ط8، مج4، 2002مص35

الاضطرابات الداخلية. ولذلك يصبح الزمن داخل المسرحية مرآة دقيقة للبنية النفسية للشخصيات، يعكس القلق، والخوف، والشعور بعدم الأمان، وفقدان القدرة على التحكم في تدفق الذكريات.[1] كما يكشف هذا البناء الزمني عن غياب الاستقرار النفسي لدى الشخصيات، حيث تعيش حالة دائمة من التذبذب بين الحاضر والماضي، وبين الواقع والذاكرة، مما يخلق شعورًا مستمرًا بالاغتراب الداخلي. فالشخصيات لا تعيش الزمن بقدر ما تُستَهلَك داخله، وكأنها عالقة في دائرة زمنية مغلقة لا تسمح لها بالتحرر أو الانفصال عن التجربة المؤلمة.[2]

ومن جهة أخرى، يرتبط هذا التداخل الزمني بضعف القدرة على التكيّف النفسي مع الواقع الجديد، إذ تبقى الشخصيات أسيرة الصدمة الأولى، غير قادرة على إعادة بناء إدراك زمني متوازن يسمح لها بالتصالح مع الحاضر. لذلك يصبح الزمن في المسرحية تعبيرًا عن هشاشة التوازن النفسي، وعن استمرار أثر الصدمة في تشكيل الوعي والسلوك.

وبهذا المعنى، لا يؤدي الزمن وظيفة تنظيمية للأحداث فحسب، بل يتحول إلى عنصر نفسي مركزي يكشف عمق الأزمة الداخلية للشخصيات، ويجعل التجربة المسرحية بأكملها قائمة على تفاعل معقد بين الذاكرة والانفعال والوعي المضطرب.[3]

سادسًا: الجانب الأسلوبي

يعتمد الكاتب في بناء الزمن السردي داخل مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج على مجموعة من التقنيات الأسلوبية الحديثة التي تقوم على تفكيك البنية الزمنية التقليدية، وإعادة تشكيلها وفق منطق الذاكرة والانفعال النفسي أكثر من منطق التسلسل الحدثي. فالنص لا

---

[1] ينظر :أمبرتو إيكو، التأويل بين السيمياء والتفكيك، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004م.ص100

[2] مرجع نفسه،ص102

[3] ينظر: بنكراد، سعيد، السيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، د.ط، 2001م.ص200

يقدّم الزمن باعتباره خطًا مستقيمًا يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى، بل بوصفه بنية متكسرة تتداخل فيها الأزمنة وتتشابك داخل وعي الشخصيات.[1]

وتبرز تقنية الاسترجاع بوصفها إحدى أهم الآليات الأسلوبية في النص، حيث يُستدعى الماضي بشكل متكرر داخل الحاضر، ليس بوصفه حدثًا منتهيًا، بل بوصفه تجربة حية تعود باستمرار لتؤثر في مجرى السرد. ويؤدي هذا الاسترجاع إلى خلق نوع من التوتر الزمني، حيث لا يستقر السرد في لحظة واحدة، بل يتحرك بين طبقات زمنية متعددة.

كما يعتمد النص على الانقطاع الزمني والتقطيع السردي، وهو ما يمنح المسرحية إيقاعًا غير خطي وغير متوازن ظاهريًا، لكنه في العمق يعكس حالة الاضطراب الداخلي للشخصيات. فالتقطيع في الزمن لا يأتي اعتباطيًا، بل يعكس انكسار التجربة النفسية وتشتت الوعي، بحيث يصبح شكل الزمن امتدادًا مباشرًا لبنية الشعور.[2]

ويُلاحظ أيضًا أن هذا التفكيك الزمني يسهم في خلق إيقاع مسرحي قائم على التوتر والانتظار، حيث لا يتقدم الحدث بشكل مباشر، بل يتشكل تدريجيًا عبر العودة إلى الماضي والانقطاع عنه والعودة مجددًا إلى الحاضر. وهذا ما يمنح النص طابعًا تأمليًا ينسجم مع طبيعة الموضوعات النفسية والوجودية التي يعالجها. ومن جهة أخرى، تلعب العناصر المسرحية دورًا مهمًا في التعبير عن البنية الزمنية داخل العرض، حيث تُوظَّف الإضاءة لتحديد الانتقالات بين الأزمنة المختلفة، سواء عبر الانتقال من فضاء واقعي إلى فضاء ذاكراتي أو افتراضي، أو عبر إبراز لحظات الانكسار النفسي داخل المشهد. فاختلاف شدة الإضاءة أو طبيعتها يسهم في إنتاج إحساس زمني مغاير داخل المسرحية.[3] كما تُستخدم الموسيقى بوصفها عنصرًا

---

[1] مرجع نفسه،ص207

[2] ينظر: داود، محمد، واسيني الأعرج وشغف الكتابة، منشورات CRASC، الجزائر، د.ط، 2005م.ص400

[3] ينظر: لحميداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2000م.ص67

دلاليًا يعمّق الإحساس بالزمن النفسي، حيث تساهم في استحضار الذكريات أو تأطير لحظات التأمل والانفعال الداخلي. فالموسيقى لا تؤدي وظيفة جمالية فقط، بل تتحول إلى أداة زمنية توازي حركة الذاكرة وتدعم انتقالاتها غير المنتظمة.

أما السينوغرافيا،[1] فتلعب دورًا أساسيًا في تجسيد التشظي الزمني داخل الفضاء المسرحي، من خلال تقسيم المشهد إلى مستويات بصرية مختلفة تعكس تعدد الأزمنة وتداخلها. فالمكان المسرحي لا يبقى ثابتًا، بل يتحول إلى فضاء مرن يستوعب تحولات الزمن وتغيراته، مما يعزز الطابع الحلمي والتأملي للنص.

وبهذا التوظيف المتكامل للتقنيات الأسلوبية، ينجح الكاتب في تحويل الزمن من عنصر سردي مجرد إلى تجربة حسية ونفسية معاشة داخل العرض المسرحي، حيث تتكامل اللغة والضوء والصوت والمكان لإنتاج زمن درامي متشظٍ يعكس عمق التجربة الإنسانية داخل النص.

سابعًا: التأثيرات الفكرية والفنية

يتشكّل الزمن في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج داخل أفق فني وفكري واسع يتقاطع مع عدد من التيارات الأدبية الحديثة، خاصة تلك التي أعادت النظر في مفهوم الزمن السردي، وخرجت به من طابعه الخطي التقليدي نحو أشكال أكثر تعقيدًا وانفتاحًا. فبناء الزمن في النص لا يمكن فهمه بمعزل عن التأثيرات الروائية والفكرية التي أسهمت في إعادة تشكيل مفهوم السرد ذاته في الأدب المعاصر.[2]

---

[1] السينوغرافيا (Scénographie) هي فن تصميم الفضاء المسرحي وإعداده بصريًا وجماليًا بما يخدم العرض المسرحي أو الدرامي. وهي لا تقتصر على "الديكور" فقط، بل تشمل كل العناصر التي تشكّل الصورة البصرية على خشبة المسرح.

[2] ينظر: بوالقندول، فوزية، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2015–2016م.ص118

فمن أبرز هذه التأثيرات، حضور تقنيات السرد الروائي الحديث الذي قام على تفكيك الزمن الخطي وإعادة تركيبه وفق منطق الذاكرة والانفعال النفسي. إذ لم يعد الزمن يُقدَّم باعتباره تسلسلًا منطقيًا للأحداث، بل بوصفه بنية مرنة قابلة للتشظي والانكسار، تتداخل فيها اللحظات وتتعاقب فيها الصور الذهنية بشكل غير منتظم. وهذا ما يجعل الزمن في المسرحية أقرب إلى التجربة الذهنية منه إلى الترتيب التاريخي للأحداث. كما تتجلى بوضوح تأثيرات تيار الوعي، الذي يركّز على التدفق الداخلي للأفكار والهواجس والانفعالات، بدلًا من الاهتمام بالتسلسل الخارجي للأحداث. فالشخصيات لا تعيش الزمن بوصفه حركة خارجية فقط، بل بوصفه تدفقًا داخليًا مستمرًا للذاكرة والقلق والتأمل. ولذلك يصبح الزمن مرتبطًا مباشرة بالحالة النفسية للشخصيات، ويتشكل وفق إيقاعها الداخلي المتغير.[1]

ويستفيد النص كذلك من أدب الذاكرة، حيث يصبح الماضي عنصرًا فاعلًا داخل البنية السردية، لا مجرد خلفية زمنية ثابتة. فالذاكرة داخل المسرحية لا تؤدي وظيفة استرجاعية فقط، بل تتحول إلى قوة بنائية تعيد تشكيل الحاضر وتعيد إنتاج الأحداث من منظور نفسي وانفعالي. وهذا يجعل الزمن في النص زمنًا ذاكراتيًا بامتياز، تحكمه الاستعادة أكثر مما تحكمه الخطية. إضافة إلى ذلك، يظهر تأثير أدب ما بعد الحداثة في طريقة التعامل مع الزمن بوصفه بنية مفتوحة وغير مستقرة، قابلة للتعدد والتداخل. فالنص لا يقدم زمنًا واحدًا متماسكًا، بل يفتح المجال أمام أزمنة متعددة تتعايش داخل الخطاب المسرحي، مما يؤدي إلى تعدد مستويات السرد وتداخلها بشكل دائم. وهذا التعدد يعكس رؤية ما بعد حداثية ترى أن الحقيقة الزمنية ليست واحدة أو ثابتة، بل نسبية ومجزأة. ومن خلال هذا التداخل بين هذه المرجعيات الفكرية والفنية، يصبح الزمن في المسرحية تعبيرًا عن تعقيد التجربة الإنسانية المعاصرة، حيث لم يعد الإنسان يعيش زمنًا واحدًا واضح الحدود، بل أصبح يعيش أزمنة

[1] مرجع نفسه،ص120

متداخلة تتوزع بين الذاكرة والحاضر والافتراض. وبذلك ينجح النص في تحويل الزمن إلى بنية فكرية وجمالية تعكس اضطراب العالم الحديث وتعدد مستوياته الإدراكية[1].

المبحث الثاني: تداخل البنية الدرامية والبنية السردية

يُعدّ تداخل البنية الدرامية بالبنية السردية في مسرحية «ملكة الفراشة» لواسيني الأعرج من أبرز السمات البنيوية التي تمنح النص خصوصيته الجمالية والفكرية، إذ لم يعد المسرح فيها قائمًا على الفعل الدرامي الخالص أو الحبكة المتسلسلة وفق المنطق الأرسطي التقليدي، بل أصبح فضاءً مفتوحًا تتقاطع فيه آليات السرد مع تقنيات التمثيل المسرحي.

المطلب الأول: هيمنة الخطاب الفكري على الفعل المسرحي

يُعالج هذا المطلب أحد أهم التحولات البنيوية في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، والمتمثل في انتقال مركز الثقل من الفعل المسرحي القائم على الحركة والصراع الخارجي إلى الخطاب الفكري القائم على التأمل والتحليل الداخلي. فالمسرحية لا تُبنى أساسًا على تطور الأحداث بقدر ما تُبنى على تفككها لصالح خطاب يعكس أزمات الشخصيات الفكرية والنفسية والوجودية.

أولًا: الجانب النظري

«ما فائدة أن نتحرك إذا كان الخوف يسبقنا إلى كل مكان؟» (زبير)تقوم البنية المسرحية في هذا النص على حضور قوي للخطاب الفكري والتأمل النفسي، حيث يتراجع الفعل الدرامي

[1] ينظر :محمد، قيس عرار، البنية الحوارية في النص المسرحي: النهض الرمضاني أنموذجًا، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، 2012، ص20.

التقليدي القائم على الحركة والصراع الخارجي لصالح الحوار الداخلي والتحليل الذاتي للأزمات. فالشخصيات لا تتحرك داخل حبكة تصاعدية واضحة بقدر ما تنغمس في تفكيك واقعها النفسي والاجتماعي، واستكشاف الأسئلة الكبرى المرتبطة بالوجود والذاكرة والخوف والمعنى.[1]

ويُعدّ هذا التوجه من السمات البارزة للمسرح الحديث الذي تجاوز النموذج الأرسطي القائم على الحبكة المتماسكة والتتابع المنطقي للأحداث، نحو ما يُعرف بـ«مسرح الأفكار»، حيث تصبح القضايا الفكرية والوجودية هي المحرك الأساسي للنص، بدل الفعل الخارجي وحده. وهكذا يتحول المسرح إلى فضاء للتفكير أكثر منه فضاءً للأحداث.[2] وفي هذا السياق، تتداخل البنية السردية مع البنية الدرامية بشكل واضح، إذ لا تبقى الشخصيات مجرد عناصر تؤدي أفعالًا، بل تتحول إلى ذوات مفكرة تستعيد الماضي وتعيد قراءته وتحليل الحاضر من خلاله. فالسرد لا يأتي من خارج الفعل المسرحي، بل ينبثق من داخل الشخصيات نفسها، مما يجعل الخطاب المسرحي مشبعًا بالتأمل والاسترجاع والتحليل النفسي[3]

ثانيًا: الجانب الرمزي

يحمل هيمنة الخطاب الفكري داخل المسرحية أبعادًا رمزية تعكس عمق الأزمة الإنسانية التي تعيشها الشخصيات. «ما فائدة أن نتحرك إذا كان الخوف يسبقنا إلى كل مكان؟» (زبير) فغلبة التفكير والتأمل على الفعل تشير إلى حالة من الانكفاء الداخلي، حيث يصبح الإنسان عاجزًا عن تحويل أفكاره إلى أفعال واقعية، وكأن الوعي نفسه قد انقلب إلى عبء ثقيل يقيّد الحركة بدل أن يدفعها. كما يرمز ضعف الفعل الخارجي في النص إلى حالة من

---

[1] ينظر :إلياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2007، ص ص440-441.

[2] مرجع نفسه،ص442

[3] مرجع نفسه،ص443

الشلل النفسي الجماعي، إذ تبدو الشخصيات غير قادرة على تغيير واقعها أو كسر دوائر الخوف والقلق التي تحيط بها. وهذا الغياب النسبي للفعل الدرامي لا يعني نقصًا في البناء المسرحي، بل يعكس رؤية فكرية تعتبر أن الأزمة الحقيقية ليست في الأحداث الخارجية، بل في الداخل النفسي والذهني للإنسان.[1]

ومن جهة أخرى، يتحول العالم الافتراضي داخل النص إلى رمز للهروب من الواقع، حيث تلجأ الشخصيات إلى الفضاء الرقمي كبديل هش عن التواصل الإنساني المباشر. غير أن هذا البديل لا يحقق التوازن، بل يعمّق الإحساس بالاغتراب والانفصال عن الذات والآخر.[2]

ثالثًا: السياق التاريخي والاجتماعي

يرتبط هذا التوجه الفكري في المسرحية بالسياق التاريخي والاجتماعي الذي أعقب العشرية السوداء في الجزائر، حيث لم تعد آثار الأزمة مقتصرة على العنف المادي المباشر، بل تحولت إلى أزمة أعمق تمسّ الوعي الفردي والجماعي. فالتجربة التاريخية العنيفة خلّفت حالة من الانكسار النفسي وفقدان الثقة في الواقع، وهو ما يفسر هيمنة التأمل على الفعل داخل النص. كما تعكس المسرحية التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري في مرحلة ما بعد الأزمة، خاصة انتشار العزلة النفسية وتراجع العلاقات الأسرية التقليدية، مقابل صعود الفردانية والقلق الوجودي. فالشخصيات تبدو منعزلة حتى داخل الفضاء العائلي نفسه، وكأن كل فرد يعيش عالمه الداخلي الخاص.[3]

---

[1] ينظر :محمد رضا، عباس، ومفتن، حمدي عبد الأمير، "مصطلح الصمت"، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 24، جامعة بابل، العراق، 2015، ص218.

[2] مرجع نفسه 129

[3] ينظر :أوبر سفيدل، آن، قراء المسرح، ترجمة: م. التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، د.ت، ص25

ومن خلال هذا السياق، يصبح الخطاب الفكري داخل النص تعبيرًا عن مجتمع لا يعيش أزمته كحدث منتهي، بل كحالة مستمرة تتجدد داخل الوعي والسلوك والعلاقات الإنسانية.[1]

رابعًا: الجانب الأسلوبي

يعتمد الكاتب في بناء هذا البعد على أسلوب تأملي واضح، يتميز بجمل طويلة ذات طابع تحليلي ونفسي، تقوم على الاسترسال في التفكير أكثر من بناء الحدث. كما يهيمن الحوار الداخلي والاسترجاع الذهني على البنية اللغوية، مما يجعل النص أقرب إلى السرد النفسي منه إلى المسرح التقليدي القائم على الفعل. وتبرز داخل النص كثافة في العبارات ذات الطابع الفلسفي والوجودي، حيث تُطرح أسئلة مرتبطة بالخوف، والمعنى، والمصير، والهوية، في سياق يعكس قلق الشخصيات واضطرابها الداخلي. وهذا ما يمنح المسرحية طابعًا فكريًا واضحًا يجعل اللغة نفسها أداة تفكير قبل أن تكون أداة تواصل

كما يسهم توظيف الصمت والإضاءة والموسيقى في دعم هذا البعد التأملي، إذ لا تعمل هذه العناصر بوصفها مؤثرات جمالية فقط، بل كوسائل تعبير عن الحالات النفسية والفكرية للشخصيات، مما يعمّق الطابع الذهني للنص المسرحي.[2]

خامسًا: التأثيرات الفكرية والفنية

يتأثر النص بمسرح الأفكار الذي يمنح الأولوية للقضايا الفكرية والوجودية على حساب الحدث الدرامي التقليدي، كما يستفيد من المسرح النفسي الذي يركز على تحليل الأعماق الداخلية للشخصيات وكشف اضطراباتها النفسية. ويبرز أيضًا تأثير الفكر الوجودي من

---

[1] ينظر :وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984ص200

[2] ينظر :وهبة، مجدي،مرجع سابق،ص210

خلال حضور أسئلة القلق والاغتراب وفقدان المعنى، حيث تبدو الشخصيات في حالة بحث دائم عن توازن داخلي غير متحقق. كما يظهر تأثير أدب ما بعد الحرب الذي يركز على الصدمة والذاكرة وآثار العنف في تشكيل وعي الإنسان المعاصر.[1]

وبذلك يتشكل النص بوصفه فضاءً هجينًا يجمع بين المسرح والسرد والفكر، ويجعل من الخطاب الفكري عنصرًا محوريًا يعيد تعريف طبيعة الفعل المسرحي نفسه داخل العمل.

المطلب الثاني: تعدد الأصوات وبناء المنظور السردي

يظهر تعدد الأصوات بوصفه من أهم التقنيات السردية التي اعتمدتها الرواية الحديثة، حيث تسعى الرواية إلى تقديم الواقع من زوايا متعددة، من خلال منح الشخصيات حرية التعبير عن رؤاها ومواقفها النفسية والفكرية والاجتماعية. وفي رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج يتجلى هذا التعدد عبر اختلاف أصوات الشخصيات وتباين نظرتها إلى الحرب والذاكرة والحياة، مما يجعل الرواية فضاءً مفتوحًا لتداخل التجارب الإنسانية وتشظي الرؤية تجاه الواقع.

أولًا: الجانب النظري

يُعدّ تعدد الأصوات من أبرز التقنيات التي تقوم عليها البنية السردية في المسرحية الحديثة، إذ لم يعد النص المسرحي قائمًا على صوت واحد يوجّه الأحداث ويقدّم الحقيقة بصورة مطلقة، بل أصبح فضاءً تتقاطع داخله أصوات متعددة تعبّر عن رؤى وتجارب ومواقف مختلفة تجاه الواقع والحياة. ويتجلّى هذا الأمر بوضوح في مسرحية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، حيث يمنح الكاتب لكل شخصية مساحة خاصة للتعبير عن رؤيتها النفسية والفكرية، مما يجعل النص قائمًا على الحوار بين الوعيّات المختلفة لا على الرؤية الأحادية المغلقة.[2]

[1] ينظر :المباركية، صالح، النار والنور، شركة باتنيت، الجزائر، 2006، ص ص8-9.

[2] ينظر :المباركية، صالح،مرجع سابق ،ص10

وتقوم هذه التقنية على توزيع السرد بين الشخصيات، بحيث لا تتحول أي شخصية إلى مركز مطلق للحقيقة، بل تصبح كل شخصية حاملة لجزء من التجربة الإنسانية والاجتماعية. ولذلك يبدو النص وكأنه شبكة من الأصوات المتداخلة التي تكشف تعقيد الواقع وتشظيه، وهو ما يمنح المسرحية طابعًا حواريًا وفكريًا عميقًا.[1]

كما يسهم تعدد الأصوات في بناء منظور جماعي للأزمة، لأن الشخصيات لا تعبّر فقط عن ذواتها الفردية، بل تنقل أيضًا رؤى اجتماعية ونفسية مختلفة تجاه الحرب والذاكرة والخوف والواقع المعاصر. فكل صوت داخل المسرحية يمثل زاوية معينة لفهم الأزمة الإنسانية، وهو ما يجعل المتلقي أمام صورة مركبة للواقع بدل رؤية أحادية مبسطة.

ومن جهة أخرى، يساهم هذا التعدد في تعميق البعد النفسي للنص، حيث تتكشف الشخصيات من خلال اختلاف خطاباتها وطريقة رؤيتها للعالم. فالصوت الحواري هنا لا يؤدي وظيفة تواصلية فقط، بل يتحول إلى وسيلة للكشف عن الانكسارات الداخلية والهواجس النفسية التي تحملها الشخصيات.[2]

ويقترب هذا البناء من الرواية الحديثة التي تعتمد على تعدد وجهات النظر، حيث يصبح المعنى نتيجة لتفاعل الأصوات المختلفة داخل النص، لا نتيجة لهيمنة صوت المؤلف وحده. ولذلك يترك الكاتب المجال أمام المتلقي للمقارنة بين المواقف المختلفة وتأويلها، مما يمنح النص انفتاحًا دلاليًا وفكريًا واضحًا.[3]

ثانيًا: الجانب الرمزي

---

[1] ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الجيزة، هال للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص40.

[2] مرجع نفسه،ص42

[3] ينظر: معال، نديم، لغة العرض المسرحي، بيروت، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص10.

يحمل تعدد الأصوات داخل المسرحية دلالات رمزية عميقة ترتبط بحالة التشظي والانقسام التي يعيشها الإنسان المعاصر بعد الأزمات الكبرى. فاختلاف أصوات الشخصيات لا يعكس فقط تنوع الرؤى، بل يرمز أيضًا إلى تفكك الوعي الجماعي وفقدان الرؤية الموحدة للحياة والواقع بعد تجربة الحرب والخوف.[1]

فكل شخصية داخل النص تبدو وكأنها تعيش داخل عالمها الخاص، وتحمل تصورًا مختلفًا للحقيقة والمعاناة والنجاة. ولذلك يتحول تعدد الأصوات إلى رمز لتشظي المجتمع نفسه، حيث لم يعد هناك صوت جماعي موحد قادر على تفسير الواقع أو احتواء الأزمة الإنسانية. كما يرمز اختلاف الخطابات إلى الانقسام النفسي والاجتماعي الذي تعيشه الشخصيات، إذ تبدو عاجزة عن الوصول إلى تفاهم حقيقي فيما بينها. فكل شخصية تتحدث من داخل ألمها الخاص وذاكرتها الفردية، وهو ما يعمّق الإحساس بالعزلة والانفصال الداخلي.[2]

ويكشف هذا التعدد أيضًا عن استحالة الوصول إلى حقيقة واحدة ثابتة بعد الحرب، لأن الواقع داخل المسرحية يبدو معقدًا ومفتوحًا على قراءات متعددة. ولذلك لا يقدّم النص تفسيرًا نهائيًا للأحداث أو للمأساة، بل يترك الأصوات المختلفة تتجاور وتتصادم داخل الفضاء المسرحي. ومن جهة أخرى، يكتسب تعدد الأصوات بعدًا رمزيًا مرتبطًا بأزمة الهوية، حيث تعيش الشخصيات حالة من التردد والضياع وعدم اليقين، الأمر الذي يجعل خطابها متشظيًا ومتقلبًا. ومن هنا يتحول الحوار المتعدد إلى صورة رمزية لإنسان فقد توازنه النفسي والوجودي داخل عالم مضطرب ومتغير[3]

ثالثًا: السياق التاريخي والاجتماعي

---

[1] ينظر: الأنباري، صباح، كتاب الصوامت، دمشق، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص99.

[2] معال، نديم، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص48-49.

[3] ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص86.

يرتبط تعدد الأصوات في المسرحية بالسياق التاريخي والاجتماعي الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد العشرية السوداء، وهي المرحلة التي خلّفت رؤى وتجارب متباينة تجاه العنف والذاكرة والمستقبل. ولذلك يعكس النص حالة الانقسام التي عاشها المجتمع بعد الأزمة، حيث اختلفت طرق الأفراد في التعامل مع الماضي وآثاره النفسية والاجتماعية.

فبعض الشخصيات تحاول الهروب من الذاكرة والنسيان من أجل الاستمرار في الحياة، بينما تسعى شخصيات أخرى إلى استحضار الماضي ومقاومة محوه، وكأنها تخشى ضياع الحقيقة أو تكرار المأساة. ويكشف هذا الاختلاف في المواقف عن تنوع التجارب الإنسانية داخل المجتمع الجزائري بعد الحرب.[1]

كما يعكس تعدد الأصوات التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المعاصر، خاصة مع تزايد النزعة الفردية وهيمنة العزلة النفسية وتراجع العلاقات الإنسانية التقليدية. فالشخصيات داخل المسرحية تبدو منفصلة عن بعضها نفسيًا وعاطفيًا، رغم وجودها داخل الفضاء الأسري والاجتماعي نفسه.[2]

ويظهر هذا البعد الاجتماعي من خلال اختلاف اهتمامات الشخصيات وطريقة تعبيرها عن أزماتها، حيث يحمل كل صوت همومًا مرتبطة بموقعه النفسي والاجتماعي. ولذلك يتحول النص إلى صورة مصغرة لمجتمع يعيش حالة من التفكك الداخلي والبحث المستمر عن الاستقرار والمعنى.[3]

---

[1] ينظر: إيكوساني، عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري: تجربة طلعت سماوي أنموذجًا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أ.د. رأس الماء عيسى، جامعة وهران 1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جوان 2014، ص11.

[2] مرجع نفسه،ص12

[3] ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص80-86.

ومن جهة أخرى، يعكس تعدد الأصوات طبيعة المجتمع الحديث الذي لم يعد قائمًا على اليقين والرؤية الواحدة، بل أصبح فضاءً مفتوحًا للتناقضات والتجارب المختلفة. وهذا ما يمنح المسرحية بعدًا اجتماعيًا وفكريًا يتجاوز حدود التجربة الفردية.[1]

رابعًا: الجانب الأسلوبي

يعتمد واسيني الأعرج في بناء تعدد الأصوات على تنويع الأسلوب واللغة تبعًا لطبيعة كل شخصية، وهو ما يمنح النص حيوية فنية ويجعل الشخصيات أكثر تميزًا واستقلالًا داخل البنية الحوارية. فخطاب «ياما» يتسم بالحساسية النفسية والتأمل الداخلي، حيث تميل لغتها إلى الشاعرية والانكسار والبحث عن الطمأنينة داخل عالم مضطرب. أما خطاب «زبير» فيقترب من الواقعية والحدة، لأنه يعكس شخصية تواجه الواقع بصورة مباشرة وتحمل نظرة أكثر قسوة للحياة. في حين يحمل خطاب «فريجة» طابعًا ثقافيًا وفكريًا واضحًا، إذ تميل لغتها إلى التأمل والارتباط بالكتابة والذاكرة والفن. وهذا التنوع الأسلوبي يجعل كل شخصية تمتلك صوتًا خاصًا بها يميزها عن بقية الشخصيات. كما يساهم اختلاف الإيقاع اللغوي بين الشخصيات في خلق حركة حوارية متنوعة داخل النص، حيث تتجاور اللغة الواقعية مع اللغة الشعرية والتأملية، وهو ما يمنح المسرحية بعدًا جماليًا وفنيًا واضحًا.[2]

لاحظ كذلك أن الكاتب يوظف التكرار والصمت والانقطاع داخل الحوارات بطريقة تختلف من شخصية إلى أخرى، وهو ما يعمّق الفوارق النفسية بينها. فبعض الشخصيات تميل إلى

---

[1] ينظر: حسو، عبد الناصر، مفردات العرض المسرحي: عروض مسرحية، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط1، 2012، ص78.

[2] ينظر: برتش، ديفيد، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص16.

الاسترسال الطويل في الكلام نتيجة القلق والرغبة في البوح، بينما تلجأ شخصيات أخرى إلى الاختصار أو الصمت، وكأنها عاجزة عن مواجهة ذاكرتها وآلامها الداخلية.[1]

كما يسهم هذا التنوع الأسلوبي في تجسيد التعدد النفسي والاجتماعي داخل المسرحية، إذ لا تبدو الشخصيات نسخًا متشابهة، بل تظهر باعتبارها ذواتًا مستقلة تحمل رؤى مختلفة للعالم. ولذلك يصبح الأسلوب جزءًا أساسيًا من بناء المنظور السردي، لأن اختلاف اللغة يكشف اختلاف الوعي والموقف والتجربة الإنسانية. ومن جهة أخرى، يمنح هذا التنوع الحواري النص إيقاعًا متغيرًا ينسجم مع طبيعة المسرحية التأملية، حيث تتداخل الأصوات الشعرية بالخطابات الواقعية والفكرية، الأمر الذي يثري البناء الجمالي ويجعل الحوار أكثر قدرة على التعبير عن تعقيد الواقع الإنساني.[2]

[1] مرجع نفسه،ص18

[2] ينظر: مدقن، هاجر، "الجمالية في المسرح: قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لعبد المجيد شكير"، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، المجلد 1، العدد 1، 2016، ص118

خامسًا: التأثيرات الفكرية والفنية

يتأثر بناء تعدد الأصوات في المسرحية بعدد من المرجعيات الفكرية والفنية الحديثة، وفي مقدمتها مفهوم «تعدد الأصوات» عند الناقد الروسي ميخائيل باختين، الذي يرى أن النص الأدبي الحديث لا يقوم على صوت واحد مهيمن، بل على تفاعل أصوات متعددة تمتلك استقلالها الفكري والنفسي داخل العمل الأدبي. ويظهر هذا التأثر بوضوح في مسرحية «مملكة الفراشة»، حيث لا يفرض الكاتب موقفًا نهائيًا أو حقيقة مطلقة، بل يترك الشخصيات تعبّر بحرية عن رؤاها المختلفة تجاه الحرب والخوف والواقع والإنسان. ولذلك يبدو النص مفتوحًا على التأويل، لأن المعنى يتشكل من خلال الحوار بين الأصوات المختلفة لا من خلال خطاب أحادي مغلق. كما تتأثر المسرحية بالرواية الحديثة التي تعتمد على تعدد وجهات النظر والتحليل النفسي العميق للشخصيات، وهو ما يظهر من خلال تنوع الخطابات وتداخل الرؤى داخل النص. فالشخصيات لا تتحرك وفق بناء درامي تقليدي بسيط، بل تحمل عوالم نفسية وفكرية معقدة تجعلها أقرب إلى شخصيات الرواية الحديثة.[1]

ومن جهة أخرى، تحضر تأثيرات المسرح التجريبي الذي سعى إلى كسر البنية التقليدية للحوار والشخصية والزمن المسرحي، حيث لم يعد المسرح قائمًا على الحبكة الخطية الواضحة، بل أصبح فضاءً للتأمل والتفكيك النفسي والفكري. ولذلك تعتمد المسرحية على الحوار الداخلي والاسترجاع وتداخل الأصوات أكثر من اعتمادها على الفعل الخارجي المباشر.[2]

كما يمكن ملاحظة تأثير أدب ما بعد الحرب الذي يهتم بموضوع الذاكرة والصدمة النفسية وتشظي الإنسان بعد العنف، وهو ما يفسر حضور الشخصيات القلقة والمنكسرة داخل النص. فالأصوات المختلفة لا تعبّر فقط عن تنوع اجتماعي، بل تكشف أيضًا عن أزمة إنسانية عميقة يعيشها الفرد المعاصر. ويبرز كذلك التأثير الوجودي في طبيعة الخطابات التي

---

[1] ينظر: مدقن، هاجر، مرجع سابق،ص119

[2] ينظر: مدقن، هاجر، مرجع سابق،ص119

تحملها الشخصيات، إذ تطرح المسرحية أسئلة مرتبطة بالخوف والهوية والمعنى والعزلة، وهو ما يمنح النص بعدًا فلسفيًا وإنسانيًا واضحًا.[1]

المطلب الثالث: السياق التكنولوجي/الرقمي في بناء البنية السردية

أصبحت التكنولوجيا الحديثة والعوالم الرقمية من أبرز القضايا التي تناولها الأدب المعاصر، نظرًا لما أحدثته من تحولات عميقة في طبيعة العلاقات الإنسانية وفي تصور الإنسان لذاته وواقعه. وقد انعكس هذا التحول بوضوح في الرواية والمسرح الحديثين، حيث لم يعد العالم الرقمي مجرد خلفية للأحداث، بل تحول إلى عنصر أساسي في بناء الشخصيات والصراع والرؤية الفكرية للنص. وفي رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الفراشات» لواسيني الأعرج يحضر الفضاء الرقمي بوصفه عالمًا موازيًا للواقع، تلجأ إليه الشخصيات هربًا من الخوف والعزلة والانكسار النفسي. ومن هنا يصبح السياق التكنولوجي جزءًا من البنية السردية والدرامية، يكشف أزمة الإنسان المعاصر داخل مجتمع تهيمن عليه العلاقات الافتراضية والتواصل الرقمي.

أولًا: الجانب النظري

يشكل الفضاء الرقمي داخل المسرحية عنصرًا سرديًا أساسيًا، إذ لم تعد التكنولوجيا مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل أصبحت فضاءً نفسيًا وسرديًا تتشكل داخله الأحداث والعلاقات الإنسانية. فالعالم الافتراضي يؤدي وظيفة تتجاوز البعد التقني، ليصبح جزءًا من البناء الدرامي والسردي للنص. وتعتمد المسرحية على إدماج الحوار الافتراضي داخل البنية الحوارية التقليدية، خاصة من خلال المحادثات التي تجمع «ياما» بالشخصية الافتراضية «فاوست»، حيث يتحول التواصل الإلكتروني إلى وسيلة للكشف عن العالم الداخلي للشخصيات وهواجسها النفسية. كما يعكس هذا التوظيف تحولات المسرح الحديث الذي

[1] ينظر: بلية، بغداد أحمد، سيميائيات الصورة: مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، وهران، منشورات دار الأديب، 2008، ص87.

انفتح على قضايا الإنسان المعاصر، خاصة ما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والتكنولوجيا، وتأثير العالم الرقمي في تشكيل الوعي والهوية والعلاقات الإنسانية.[1]

ثانيًا: الجانب الرمزي

يحمل العالم الرقمي داخل المسرحية أبعادًا رمزية عميقة، إذ يتحول إلى رمز للهروب من الواقع القاسي نحو فضاء افتراضي يمنح الشخصيات شعورًا مؤقتًا بالأمان والطمأنينة. فـ«ياما» لا تلجأ إلى العالم الافتراضي من باب الترف أو التسلية، بل باعتباره ملاذًا نفسيًا يعوض فقدان الاستقرار داخل الواقع الحقيقي. كما يرمز الفضاء الرقمي إلى هشاشة العلاقات الإنسانية الحديثة، حيث تبدو الشخصيات متصلة إلكترونيًا لكنها منفصلة نفسيًا وعاطفيًا. ولذلك يصبح التواصل الافتراضي رمزًا للعزلة أكثر من كونه وسيلة حقيقية للتقارب الإنساني.[2]

ومن جهة أخرى، يحمل حضور «فاوست» الافتراضي دلالة رمزية مرتبطة بالوهم والرغبة في خلق عالم بديل أكثر انسجامًا من الواقع المضطرب، مما يعكس أزمة الإنسان الذي أصبح يبحث عن ذاته داخل فضاءات رقمية وهمية.[3]

ثالثًا: السياق التاريخي والاجتماعي

يرتبط حضور التكنولوجيا داخل النص بالسياق الاجتماعي الذي عرفه المجتمع المعاصر بعد التحولات السياسية والنفسية التي خلفتها العشرية السوداء. فبعد سنوات الخوف والعنف، وجد كثير من الأفراد أنفسهم يعيشون حالة من الانعزال النفسي والاجتماعي، الأمر الذي جعل العالم الرقمي فضاءً بديلًا للتواصل والهروب من الواقع.[4]

---

[1] ينظر: بلية، بغداد أحمد، مرجع سابق ،89

[2] ينظر: علي، محمد حامد، الإضاءة المسرحية، مرجع سابق، ص11.

[3] ينظر: جراينية، ابتسام، العتبات النصية في رواية هلابيل لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة بسكرة، 2014–2015م.ص321

[4] ينظر: جراينية، ابتسام،مرجع سابق ،ص325

كما يعكس النص التحولات التي عرفها المجتمع الجزائري مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي وهيمنة التكنولوجيا على الحياة اليومية، حيث أصبحت العلاقات الإنسانية أكثر ارتباطًا بالشاشات والعوالم الافتراضية. ويكشف هذا السياق عن أزمة الإنسان الحديث الذي يعيش داخل مجتمع سريع التحول، فقدت فيه العلاقات التقليدية الكثير من دفئها الإنساني، وحلّت محلها علاقات رقمية هشة ومؤقتة.[1]

رابعًا: الجانب الأسلوبي

يعتمد الكاتب على إدماج اللغة الرقمية داخل الحوار المسرحي، من خلال توظيف المحادثات الافتراضية والإشارات المرتبطة بوسائل التواصل الحديثة، وهو ما يمنح النص طابعًا معاصرًا ينسجم مع طبيعة التحولات الاجتماعية الحديثة. كما يتسم الخطاب المرتبط بالعالم الرقمي بطابع نفسي وتأملي، حيث تميل الشخصيات إلى البوح الداخلي والتعبير عن مشاعرها بصورة أكثر حرية داخل الفضاء الافتراضي مقارنة بالواقع الحقيقي.[2]

ويظهر كذلك التداخل بين الواقعي والافتراضي في بناء الحوار، مما يمنح النص بعدًا أسلوبيًا حديثًا يعكس تشظي الواقع واختلاط الحقيقة بالوهم داخل وعي الشخصيات.

خامسًا: التأثيرات الفكرية والفنية

يتأثر النص بالأدب المعاصر الذي تناول إشكالية الإنسان داخل العالم الرقمي، خاصة الأعمال التي اهتمت بموضوع الاغتراب والتفكك النفسي في ظل هيمنة التكنولوجيا الحديثة.[3]

---

[1] ينظر : ميجان الرويلي وسعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص187.

[2] ينظر : ميجان الرويلي وسعيد البازعي مرجع سابق،ص190

[3] ينظر :واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، (بيروت: دار الآداب، 2013)، ص. 45-67.

كما تظهر تأثيرات الرواية الحديثة التي دمجت الوسائط الرقمية داخل البناء السردي، إضافة إلى تأثر المسرحية بالمسرح المعاصر الذي انفتح على القضايا التكنولوجية والافتراضية بوصفها جزءًا من التجربة الإنسانية الجديدة.[1]

ويبرز أيضًا التأثير الوجودي في تصوير الشخصيات التي تبحث عن معنى لحياتها داخل عالم رقمي هش، حيث تتحول التكنولوجيا من وسيلة للتواصل إلى انعكاس لأزمة الإنسان المعاصر وعزلته النفسية.[2]

المبحث الثالث: الوظيفة الدلالية للبنية السردية

لا تقتصر البنية السردية في رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الفراشات/الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج على تنظيم الأحداث والشخصيات والزمن، بل تؤدي وظيفة دلالية عميقة تسهم في إنتاج المعنى وبناء الرؤية الفكرية للنص. فالسرد في العملين لا ينقل تجربة فردية فحسب، وإنما يكشف أزمة الإنسان المعاصر في مواجهة الخوف والذاكرة والانهيار النفسي والاجتماعي. وتبرز هذه الوظيفة الدلالية من خلال توظيف الرموز، وطبيعة النهاية، والأبعاد النفسية والاجتماعية والوجودية التي يحملها النص في شكليه الروائي والمسرحي. كما يكشف انتقال العمل من الرواية إلى المسرحية عن تحوّل مهم في إنتاج الدلالة، حيث تنتقل التجربة من فضاء القراءة والتأمل الداخلي إلى فضاء العرض البصري والجماعي، وهو ما يمنح المعنى أبعادًا جديدة تتداخل فيها الكلمة بالصورة والحركة والإضاءة.

---

[1] ينظر: ريمة بنون، شعرية اللغة السردية في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة جيجل، الجزائر، 2017،ص99

[2] مرجع نفسه ،ص100

المطلب الأول: الرمز وبناء المعنى

يُعدّ الرمز من أهم العناصر الفنية التي تسهم في بناء الدلالة داخل النص الأدبي، إذ يسمح للكاتب بتجاوز المعنى المباشر نحو معانٍ أعمق ترتبط بالنفس والواقع والتاريخ. وفي رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج يحتل الرمز مكانة محورية، حيث يعتمد الكاتب على شبكة من الرموز التي تكشف هشاشة الإنسان وقلقه الوجودي وآثار الحرب في الوعي الفردي والجماعي. «كانت الفراشات الأنيقة هشة تمامًا مثل ألوانها وحريتها. أشعر دائمًا كلما رأيتها عن قرب، أن بي شيئًا غامضًا منها، لا أعرفه ولا أريد أن أعرفه.»ومن خلال هذه الرموز يتحول النص من مجرد حكاية عن شخصيات وأحداث إلى رؤية فكرية وإنسانية تعكس أزمة الإنسان المعاصر في مواجهة الخوف والوهم والانهيار الداخلي.

أولًا: البعد النظري

يُعدّ الرمز من أبرز التقنيات الفنية التي تقوم عليها البنية السردية في الرواية والمسرحية الحديثة، إذ لم يعد النص الأدبي يعتمد على التقديم المباشر للأحداث والشخصيات، بل أصبح يقوم على الإيحاء والإشارة وبناء المعنى بصورة غير مباشرة. فالرمز يسمح للكاتب بأن يعبّر عن القضايا النفسية والاجتماعية والتاريخية العميقة من خلال صور ودلالات تتجاوز المعنى الظاهر للكلمات، وهو ما يمنح النص ثراءً فكريًا وجماليًا ويجعله مفتوحًا على تعدد التأويلات.[1]

ويكتسب الرمز أهميته من كونه أداة فنية قادرة على نقل التجربة الإنسانية بصورة أكثر عمقًا وتأثيرًا، لأنه لا يقدّم المعنى بشكل جاهز أو مباشر، بل يدفع المتلقي إلى المشاركة في

[1] ينظر :واسبني الاعرج ،مرجع سابق ،ص79

اكتشاف الدلالات الخفية داخل النص. ولذلك يرتبط الرمز في الأدب الحديث بالرغبة في تجاوز اللغة التقريرية نحو لغة إيحائية تحمل أبعادًا نفسية وفلسفية وجمالية.[1]

وفي رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج يتحول الرمز إلى عنصر أساسي في بناء المعنى وتشكيل الرؤية الفكرية للعمل. فالنص لا يقدّم تجربة الحرب والعنف بصورة واقعية مباشرة فقط، وإنما يعيد تشكيلها من خلال مجموعة من الصور الرمزية التي تعبّر عن هشاشة الإنسان واضطرابه النفسي وعجزه عن مواجهة واقع مليء بالخوف والانهيار.[2]

كما يعتمد الكاتب على شبكة رمزية متداخلة تجعل الشخصيات والأشياء والأماكن تحمل دلالات تتجاوز وظيفتها الظاهرة داخل النص. فالعالم الافتراضي، ومملكة الفراشة، والصيدلية، والصمت، والكتب، كلها تتحول إلى علامات رمزية تكشف أبعاد الأزمة الإنسانية التي يعيشها الأفراد بعد الحرب. وبذلك تصبح البنية السردية قائمة على التلميح والإيحاء أكثر من اعتمادها على التصريح المباشر.[3]

ومن جهة أخرى، يرتبط توظيف الرمز بطبيعة النص القائم على التأمل النفسي واستحضار الذاكرة، حيث تبدو الشخصيات وكأنها تعيش داخل عالم مضطرب فقد فيه الإنسان قدرته على الإمساك بالحقيقة بصورة واضحة. ولذلك تأتي الرموز لتعكس هذا التشظي النفسي والوجودي، وتمنح النص بعدًا فكريًا يتجاوز حدود الحدث الجزائري نحو أفق إنساني عام.

---

[1] ينظر: صارة بلخمسة، الأبعاد الفنية للتداخل الأجناسي في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، 2023.ث203

[2] مرجع نفسه،ص205

[3] ينظر: صليحة سبقاق وصابرة بن قرماز، "بناء المفارقة الدرامية في رواية مملكة الفراشة"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، 2021،ص70

كما يُلاحظ أن انتقال العمل من الرواية إلى المسرحية منح الرمز بعدًا جديدًا، ففي الرواية يظهر الرمز غالبًا عبر اللغة والوصف والتأمل الداخلي، أما في المسرحية فإنه يتحول إلى عنصر بصري وحركي يتجسد عبر السينوغرافيا والإضاءة وحركة الممثلين. وهذا التحول يجعل الدلالة أكثر كثافة وتأثيرًا، لأن المتلقي لا يكتفي بقراءة الرمز، بل يراه متجسدًا أمامه على الخشبة.

ومن خلال هذا التوظيف النظري للرمز، ينجح واسيني الأعرج في بناء نص متعدد الطبقات الدلالية، يجمع بين البعد النفسي والاجتماعي والتاريخي والوجودي، ويحوّل التجربة الفردية للشخصيات إلى تعبير رمزي عن أزمة الإنسان المعاصر في مواجهة الخوف والعزلة والانهيار الداخلي.[1] «الفراشة تحترق إذا اقتربت من الضوء، لكنها لا تستطيع العيش في الظلام.»

ثانيًا: رمز الفراشة ودلالته

يُعدّ رمز الفراشة من أبرز الرموز المركزية في رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج، إذ لا يقتصر حضوره على كونه عنصرًا زخرفيًا أو صورة جمالية، بل يتحول إلى بنية دلالية عميقة تختزل رؤية العمل تجاه الإنسان والواقع والذاكرة. فالفراشة، بما تحمله من جمال ورهافة وسرعة زوال، تصبح معادلًا رمزيًا للإنسان الهش الذي يعيش حالة من التوتر الدائم بين الرغبة في التحليق نحو الضوء وبين خطر الاحتراق أو السقوط في العدم.[2]

ويأخذ هذا الرمز بعدًا وجوديًا واضحًا، إذ يعكس وضع الشخصيات التي تعيش حالة من الانقسام الداخلي بين البحث عن الخلاص من جهة، والانكسار أمام قسوة الواقع من جهة أخرى. فالفراشة هنا ليست مجرد كائن طبيعي، بل تتحول إلى صورة مكثفة للإنسان المهدد دائمًا بفقدان توازنه النفسي والروحي، خاصة في سياق ما بعد الحرب حيث تتعمق

[1] ينظر: صليحة سبقاق وصابرة بن قرما،مرجع سابق ،ص71

[2] ينظر: صليحة سبقاق وصابرة بن قرما،مرجع سابق ،ص73

الإحساسات بالهشاشة وعدم الاستقرار. وفي الرواية، يتجلى رمز الفراشة في بعده الداخلي والتأملي، حيث يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعالم النفسي للشخصيات وتجاربها الذاتية. فشخصية «ياما» على وجه الخصوص تعكس هذا البعد الرمزي، إذ تعيش حالة من الاغتراب النفسي تدفعها إلى الهروب نحو العالم الافتراضي باعتباره مساحة بديلة أكثر أمانًا من الواقع. غير أن هذا الهروب لا يؤدي إلى الخلاص، بل يكشف تدريجيًا عن وهمية هذا الملاذ، حيث تتحول الفراشات إلى كائنات تتجه نحو الضوء بوصفه وعدًا بالنجاة، لكنها في الحقيقة تصطدم به وتفقد توازنها، في إشارة إلى انهيار الأمل أمام قسوة الواقع.[1]

أما في المسرحية، فإن رمز الفراشة ينتقل من المستوى اللغوي التأملي إلى المستوى البصري الحي، حيث يصبح عنصرًا مشهديًا يتجسد عبر الحركة، والإضاءة، وتوظيف الفضاء المسرحي. هذا التحول يمنح الرمز قوة تأثيرية مضاعفة، لأنه لا يُدرك فقط عبر القراءة أو التخيل، بل يُشاهد ويتفاعل معه المتلقي بشكل مباشر داخل العرض المسرحي. وهكذا تتحول الفراشة إلى حضور حسي داخل الخشبة، يعكس بشكل مرئي حالة التذبذب بين الحياة والموت، وبين الأمل والانكسار.[2]

ومن خلال هذا التعدد في تجليات الرمز بين الرواية والمسرحية، يتضح أن الفراشة ليست مجرد صورة ثابتة، بل هي بنية دلالية متحركة تعكس تحولات المعنى داخل النصين. فهي في الرواية تعبير عن الداخل النفسي والذاكرة، وفي المسرحية تتحول إلى تجربة حسية بصرية تعمّق أثر الدلالة في وعي المتلقي، مما يجعلها رمزًا مركزيًا في بناء الرؤية الفكرية والجمالية للعملين معًا.[3]

ثالثًا: الرموز الثانوية وبناء الدلالة

[1] ينظر :واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، منشورات بغدادي، الجزائر، الطبعة 18، 2014ص401

[2] ينظر :واسيني الأعرج مرجع سابق،ص404

[3] مرجع نفسه ،ص405

إلى جانب رمز الفراشة بوصفه المحور المركزي في بناء الدلالة داخل رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «االحرب الصامتة» لواسيني الأعرج، تتوزع داخل النص مجموعة من الرموز الثانوية التي لا تقل أهمية في تشكيل المعنى العام، إذ تعمل على تعميق الرؤية الفكرية وإبراز تعقيد الواقع الإنساني الذي تعيشه الشخصيات.[1]

ومن أبرز هذه الرموز «الصيدلية»، التي تتحول من فضاء يُفترض أن يكون مرتبطًا بالشفاء والعلاج إلى رمز ملتبس يوحي بالتسمم والخداع. فبدل أن تعكس الصيدلية وظيفة طبية وإنسانية إيجابية، تصبح علامة على فساد الواقع وانهيار منظومة القيم، حيث يفقد الدواء معناه العلاجي الحقيقي، ويتحول إلى عنصر مرتبط بالريبة واللايقين. «إشراك الناس معك يخفف من تعلقك وخوفك... اغمضي عينيك بسرعة لكي تتفادي سحره.»وبهذا الرمز يكشف الكاتب عن اختلال العلاقة بين الإنسان ومؤسسات الحماية والرعاية داخل المجتمع.[2]

كما يحضر العالم الرقمي بوصفه رمزًا مركبًا ذا دلالتين متناقضتين في آن واحد. «أريدك لي، أنت بلحمك ودمك... أريد أن أقتل هذا الرجل الافتراضي... أشم عطره وعرقه وأسمع قهقهاته.» (ياما) فمن جهة أولى، يمثل هذا العالم ملاذًا نفسيًا للشخصيات، وخاصة في لحظات الخوف والعزلة والانكسار، حيث يجدون فيه مساحة بديلة للتواصل والهروب من قسوة الواقع. غير أن هذا الملاذ سرعان ما ينقلب إلى فضاء للوهم والانفصال التدريجي عن الحياة الواقعية، إذ لا يوفر الاستقرار أو العلاج الحقيقي للأزمة النفسية، بل يعمّق الإحساس

[1] ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.ص59

[2] ينظر: ناصر شبانة مرجع سابق،ص61

بالاغتراب ويزيد من هشاشة العلاقات الإنسانية. وهكذا يتحول التواصل الافتراضي إلى حل مؤقت لا يرقى إلى مستوى المعالجة الجذرية للقلق الداخلي.[1]

أما الكتابة والكتب فتشكّل رمزًا ثالثًا ذا بعد ثقافي وفكري واضح، حيث ترتبط بمقاومة النسيان ومحاولة الحفاظ على الذاكرة الجماعية من التلاشي. ويتجلى هذا البعد بشكل خاص من خلال شخصية «فريجة»، التي تمثل صوت الثقافة والتأمل والوعي، إذ تتحول الكتابة لديها إلى فعل مقاومة ضد المحو والتشويه الذي قد يطال التجربة الإنسانية بعد الصدمات التاريخية والاجتماعية. فالكتاب هنا لا يُقدَّم كعنصر جمالي أو ترف فكري، بل كوسيلة لحفظ الذاكرة وإعادة بناء المعنى في عالم مضطرب.[2] «الكتابة هي الطريقة الوحيدة لكي لا نموت مرتين... مرة بالرصاص ومرة بالنسيان.»

ومن خلال تفاعل هذه الرموز الثانوية مع رمز الفراشة، تتشكل شبكة دلالية متكاملة تعكس رؤية العمل للعالم، حيث تتقاطع الهشاشة مع الخداع، والملاذ مع الوهم، والذاكرة مع النسيان. وبذلك لا تعمل هذه الرموز بشكل منفصل، بل تتداخل لتبني تصورًا شاملًا عن واقع إنساني مأزوم يبحث عن الاستقرار والمعنى وسط عالم سريع التحول والانهيار.[3]

المطلب الثاني: النهاية وإنتاج الدلالة

تُعدّ النهاية من أهم المحطات البنيوية في العمل السردي، إذ لا تقتصر وظيفتها على إنهاء تسلسل الأحداث أو إغلاق الحبكة، بل تتجاوز ذلك إلى كونها لحظة دلالية مكثفة تُعيد توجيه قراءة النص برمّته. فالنهاية في النصوص الحديثة لم تعد نهاية حاسمة ومغلقة، بل

---

[1] ينظر :واسيني الأعرج مرجع سابق،ص64

[2] ينظر: محمد الجوراني، "رواية مملكة الفراشة لـ (واسيني الأعرج)"، ديوان العرب، 27 كانون الأول (ديسمبر) 2016. : https://www.diwanalarab.com/

[3] مرجع سابق،https://www.diwanalarab.com

أصبحت فضاءً مفتوحًا لإنتاج المعنى، حيث يظل الأثر السردي ممتدًا داخل ذهن المتلقي عبر التأويل وإعادة البناء

أولًا: نهاية الرواية وإنتاج الدلالة

تتسم نهاية رواية «مملكة الفراشة» بطابع مفتوح وتأملي، إذ لا تقدم حلاً نهائيًا للأحداث ولا تتجه نحو إغلاق سردي حاسم يمكن أن يضع حدًا للتوترات المتراكمة داخل المسار الحكائي، بل تترك الشخصيات في وضعية نفسية مضطربة يغلب عليها القلق وعدم الاستقرار. فبدل أن يؤدي انكشاف بعض الحقائق إلى انفراج درامي أو تصالح داخلي، تتعمق الأزمة أكثر، ويستمر الشعور بالهشاشة بوصفه حالة ملازمة لتجربة الشخصيات.

ويعكس هذا الانفتاح في البناء النهائي طبيعة الرؤية السردية العامة للنص، القائمة على تفكيك اليقينيات وإعادة مساءلة الواقع الذي تعيشه الشخصيات، خاصة في ظل العلاقات التي تشكلت على أساس هش من الوهم والتخييل. ومع انكشاف هذا البعد، لا تصل الشخصيات إلى لحظة خلاص، بل تزداد حالة الاضطراب النفسي والوجودي لديها، مما يجعل النهاية امتدادًا منطقيًا للأزمة وليس حلًا لها.[1]

الدلالة:

تُنتج هذه النهاية دلالة مركزية مفادها أن ما يُسمى بـ«الحرب الصامتة» لا ينتهي بانتهاء الأحداث الظاهرة أو بانكشاف الحقائق الجزئية، بل يستمر داخل البنية النفسية للشخصيات وفي شبكة علاقاتها اليومية. وبذلك تتحول الصدمة إلى حالة وجودية ممتدة، ويغدو القلق والحيرة مكوّنًا ثابتًا في التجربة الإنسانية داخل النص.[2]

ثانيًا: نهاية المسرحية وإنتاج الدلالة

[1] ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، منشورات بغدادي، الجزائر، الطبعة 18، 2014، ص478

[2] مرجع نفسه ،ص 512

تتخذ نهاية مسرحية «الحرب الصامتة» طابعًا دراميًا مباشرًا، إذ تُقدَّم لحظات المواجهة والصراع في الفضاء المسرحي بشكل حيّ ومكثف أمام المتلقي، مما يمنح الحدث بعدًا بصريًا وانفعاليًا عالي التأثير. هذا التوظيف للمشهد الختامي لا يهدف إلى الإغلاق التقليدي للحبكة بقدر ما يسعى إلى تكثيف التوتر الدرامي وإبراز ذروة الأزمة التي وصلت إليها الشخصيات.[1]

ورغم هذا الحضور القوي للفعل المسرحي في لحظة النهاية، فإن النص لا يتجه نحو حل نهائي أو مصالحة درامية بين الشخصيات، بل يترك مسار الأحداث مفتوحًا على احتمالات متعددة «الحروب، أيًا كان نوعها، ليست فقط ما يحرق حاضرنا، ولكنها أيضًا ما يستمر فينا من رماد حتى بعد خمود حرائق الموت.». فبدل أن تُغلق الدلالة داخل إطار حاسم، يتم الإبقاء على حالة من التعليق السردي والدرامي، بما يعكس رفض النص لفكرة الحسم النهائي أو التفسير الوحيد للأحداث.[2]

الدلالة:

تُنتج هذه النهاية دلالة أساسية مفادها أن الصراع الإنساني والنفسي الذي يطرحه النص لا يمكن حسمه بشكل نهائي أو تبسيطه ضمن نهاية مغلقة، بل يظل ممتدًا ومفتوحًا على مستويات متعددة من التأويل. كما تؤكد أن المعاناة التي عاشتها الشخصيات لا تنتهي بانتهاء الحدث المسرحي، بل تستمر في وعي المتلقي، الذي يُدفع إلى إعادة التفكير في طبيعة ما شاهده وإعادة بناء معناه بدل تلقي إجابة جاهزة أو خاتمة مطمئنة.[3]

المطلب الثالث: الأبعاد الدلالية بين الرواية والمسرحية

[1] ينظر: طالب الدوس (اقتباس)، الحرب الصامتة (مسرحية مقتبسة عن رواية مملكة الفراشة)، إخراج: ناصر عبد الرضا، مهرجان كتارا، الدوحة، 2017.

[2] ينظر: طالب الدوس (اقتباس)،مرجع سابق

[3] ينظر: طالب الدوس (اقتباس)،مرجع سابق

تتعدد الأبعاد الدلالية في رواية «مملكة الفراشة» ومسرحية «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج، وتختلف بحسب الوسيط الأدبي (الرواية/المسرح)، وهو ما يعكس ثراء التجربة الفنية وقدرتها على إنتاج دلالات متعددة من نفس المادة الحكائية.

أولًا: البعد النفسي الوجودي (في الرواية)

يُعدّ البعد النفسي الوجودي من أهم الأبعاد الدلالية في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، إذ يهيمن العالم الداخلي للشخصيات على مجمل البناء السردي، بحيث تصبح التجربة النفسية أكثر حضورًا من الحدث الخارجي نفسه. فالرواية لا تركز فقط على ما يحدث للشخصيات، بل على ما يعتمل داخلها من توتر وقلق واضطراب وجودي يعكس حالة إنسانية مأزومة.[1] «أشعر دائمًا كلما رأيتها عن قرب، أن بي شيئًا غامضًا منها...»

الدلالة:

يتجسد هذا البعد من خلال حضور الذاكرة المجروحة التي تعيد إنتاج الألم بدل تجاوزه، حيث تعيش الشخصيات تحت وطأة ذكريات غير مكتملة أو صادمة تؤثر في إدراكها للحاضر. كما يبرز الشعور بالقلق بوصفه حالة دائمة، ناتجة عن فقدان الاستقرار النفسي واليقين الوجودي، مما يجعل الشخصيات في حالة بحث مستمر عن معنى لحياتها داخل عالم غير واضح المعالم. ويظهر أيضًا الوهم بوصفه آلية دفاع نفسي أساسية، حيث تلجأ الشخصيات إلى بناء عوالم بديلة أو تخييلية للتخفيف من قسوة الواقع، وكأن الخيال يصبح وسيلة مؤقتة للبقاء. غير أن هذا الحل لا يؤدي إلى خلاص حقيقي، بل يعمّق الإحساس بالهشاشة، لأن الفاصل بين الواقع والوهم يظل غير مستقر.[2] «... (صمت طويل) ... ماذا تريد أن أقول؟ الكلام يقتل أحيانًا أكثر من الصمت.»

---

[1] ينظر: محمد الجوراني، "رواية مملكة الفراشة لـ واسيني الأعرج"، ديوان العرب، 27 ديسمبر 2016ص333

[2]ينظر: محمد الجوراني، مرجع سابق ،ص334

وبذلك يعكس النص حالة إنسانية معقدة تعيش بين فقدان اليقين وصعوبة التكيف مع الواقع، حيث تتحول الحياة النفسية للشخصيات إلى مساحة صراع دائم بين الذاكرة والواقع، وبين الرغبة في النجاة والإحساس الدائم بالانكسار الداخلي.[1]

ثانيًا: البعد الاجتماعي–السياسي (في الرواية)

يحضر البعد الاجتماعي–السياسي في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج بوصفه إطارًا خلفيًا أساسيًا تتشكل داخله الأحداث والشخصيات، حيث لا تبدو المعاناة فردية خالصة، بل مرتبطة ببنية اجتماعية مضطربة وواقع تاريخي مأزوم. «ليست الأرض هي القاسية...»فالرواية تعكس واقعًا اجتماعيًا تتداخل فيه التحولات السياسية والاقتصادية مع انعكاساتها المباشرة على الحياة اليومية للأفراد.[2]

الدلالة:

يتجلى هذا البعد من خلال حضور قضايا الفساد بوصفه مؤشرًا على اختلال القيم وتراجع الثقة في المؤسسات، إلى جانب الإشارة إلى الإدمان باعتباره تعبيرًا عن انهيار نفسي واجتماعي في آن واحد، وكذلك الهجرة التي تعكس فقدان الانتماء والرغبة في الهروب من واقع غير مستقر. وهذه العناصر لا تُقدَّم كوقائع معزولة، بل كظواهر مترابطة تعكس أزمة بنيوية أوسع داخل المجتمع. كما يرافق هذه الظواهر تفكك واضح في البنية الأسرية واضطراب في العلاقات الاجتماعية، حيث تتراجع الروابط التقليدية لصالح العزلة والانغلاق الفردي. ونتيجة لذلك، تصبح الشخصيات داخل النص مرآة لواقع اجتماعي مأزوم، تتقاطع فيه

[1] ينظر: ريمة بنون، شعرية اللغة السردية في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة جيجل، 2017، ص. 89.

[2] ينظر: ريمة بنون مرجع سابق،124

الأزمات الفردية مع الأزمات الجماعية، بحيث لا يمكن فصل معاناة الفرد عن السياق العام الذي أنتجها.[1]

ثالثًا: البعد الفلسفي (في الرواية)

يتخذ البعد الفلسفي في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج حضورًا عميقًا داخل البناء السردي، حيث لا يقتصر النص على نقل الواقع أو تمثيله، بل يتجاوزه إلى مساءلته وإعادة التفكير في أسسه وحدوده. فالسرد هنا يتحول إلى مساحة للتأمل في معنى الوجود الإنساني، وفي طبيعة العلاقة بين الإنسان والعالم من حوله.[2]

الدلالة:

يتمثل هذا البعد في طرح مجموعة من الأسئلة الفلسفية التي تمس جوهر التجربة الإنسانية، وعلى رأسها سؤال الهوية، أي كيف يعرف الإنسان ذاته داخل عالم متغير ومضطرب، تتداخل فيه الحقائق بالصور والانطباعات. كما يبرز سؤال الحقيقة مقابل الوهم، حيث يصبح التمييز بين ما هو واقعي وما هو متخيل أمرًا معقدًا، خاصة في ظل هيمنة العوالم الافتراضية والتمثلات النفسية التي تعيشها الشخصيات.[3]

ويطرح النص كذلك إشكالية حدود إدراك الإنسان للعالم، إذ يظهر أن المعرفة الإنسانية ليست مطلقة أو يقينية، بل نسبية ومحدودة ومشروطة بتجربة الفرد ووعيه. فالشخصيات

---

[1] ينظر: آسية متلف، "جدلية الواقع والفن في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، مجلة الدراسات الأدبية والنقدية، 2017.ص120

[2] مرجع نفسه ،ص200

[3] ينظر واسيني الاعرج ،مرجع سابق،ص445

داخل الرواية لا تمتلك إجابات نهائية، بل تعيش حالة من البحث المستمر عن معنى ثابت داخل واقع متغير وسريع التحول.[1]

رابعًا: البعد الدرامي–البصري (في المسرحية)

في مسرحية «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج يبرز البعد الدرامي–البصري بوصفه أحد أهم العناصر المؤسسة لإنتاج المعنى، حيث لا يظل النص محصورًا في مستوى الحكي أو السرد الداخلي، بل ينتقل إلى فضاء العرض الحي الذي يتفاعل فيه النص مع المتلقي بشكل مباشر. فالمسرح هنا لا يكتفي بنقل الأحداث، صوت الصوت يخيفهم، لا يستطيعون أن يعيشوا بدون خوف.»بل يعيد تشكيلها بصريًا وسمعيًا داخل فضاء الخشبة.[2]

الدلالة:

يتجسد هذا البعد في تحول السرد الداخلي للشخصيات إلى تجربة حيّة تُعرض أمام المتفرج، حيث تصبح الصورة المسرحية، والحركة الجسدية، والإضاءة، والفراغ الخشبي عناصر أساسية في بناء الدلالة، وليست مجرد وسائل تقنية مساعدة. فالمعنى لا ينتج من الحوار وحده، بل من تفاعل جميع العناصر البصرية والسمعية داخل العرض.[3]

ويؤدي هذا التوظيف إلى تعميق فكرة أن «الحرب الصامتة» ليست تجربة فردية معزولة، بل حالة إنسانية وجماعية ممتدة تشمل المجتمع بأكمله، حيث تتقاطع المعاناة الفردية مع الذاكرة الجماعية. كما يمنح هذا البعد النص طابعًا تواصليًا مباشرًا، يجعل المتلقي جزءًا من التجربة المسرحية، لا مجرد متلقٍ سلبي، بل مشاركًا في إنتاج الدلالة وتأويلها.[4]

---

[1] مرجع نفسه،ص446

[2] ينظر :محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، الجزائر – بيروت، ط1، 2010، ص. 40

[3] ينظر :محمد بوعزة،رجع سابق ،ص42

[4] ينظر واسيني الأعرج ،مرجع سابق ،ص351

خامسًا: البعد التجريبي (في المسرحية)

يعتمد النص المسرحي في «الحرب الصامتة» لواسيني الأعرج على بعدٍ تجريبي واضح في بنيته الفنية، يقوم على كسر الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية، وإعادة تشكيل العلاقة بين النص السردي والعرض المسرحي. فالمسرحية لا تلتزم بالبنية الدرامية الكلاسيكية القائمة على الحوار والفعل فقط، بل تنفتح على تقنيات سردية مستمدة من الرواية، مما يمنحها طابعًا فنيًا مركبًا.[1]

الدلالة:

يتجلى هذا البعد في المزج بين تقنيات الرواية والمسرح، حيث يُوظَّف السرد داخل الفعل المسرحي بشكل مباشر، فتتحول بعض المقاطع إلى أشبه بتعليقات سردية أو استرجاعات داخلية تُقدَّم على الخشبة. كما يظهر تداخل واضح بين الأصوات الداخلية للشخصيات وبين الحوارات المنطوقة، مما يخلق طبقات متعددة من الخطاب داخل المشهد الواحد.

ويُسهم هذا التداخل في تعميق البنية الدلالية للنص، إذ لا يعود المعنى ناتجًا عن الحوار الظاهر فقط، بل عن تفاعل مستويات متعددة من السرد والصوت والصورة. كما أن اعتماد هذا الأسلوب يجعل المتلقي أمام نص مفتوح ومركب، يتطلب منه جهداً تأويليًا لفك شفراته وفهم لمختلف طبقات

[1] ينظر : عبد الله أوغرب، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2018، ص. 157.

الخاتمة

الخاتمة

وفي ختام هذه الدراسة التي تناولت العلاقة بين الرواية والمسرح في رواية «مملكة الفراشة» لـ واسيني الأعرج، يمكن القول إنّ هذا النص يمثل نموذجًا بارزًا للتداخل الأجناسي في الأدب الجزائري المعاصر، حيث زاوج هذا النص بين خصائص السرد الروائي وتقنيات البناء المسرحي في صياغة عمل أدبي غني بالأبعاد الفنية والجمالية. فقد تجاوزت الرواية شكلها التقليدي القائم على الحكي والوصف، لتتحول إلى فضاء درامي نابض بالحركة والصراع والحوار، الأمر الذي منح النص طابعًا مسرحيًا واضحًا وأسهم في تعميق أثره الفني والفكري.

أظهرت الدراسة أنّ واسيني الأعرج لم يتعامل مع المسرح بوصفه عنصرًا ثانويًا داخل الرواية، بل جعله مكوّنًا أساسيًا في تشكيل البنية السردية، وذلك من خلال اعتماده على الحوار المكثف، والمشهدية البصرية، وبناء الشخصيات وفق أبعاد درامية قائمة على الصراع النفسي والإنساني. اعتمدت الرواية اعتمدت على الانتقال بين المشاهد بطريقة قريبة من البناء المسرحي، مما جعل القارئ يشعر بأنه أمام عرض حي تتحرك فيه الشخصيات داخل فضاء مليء بالتوتر والانفعال.

ومن خلال هذا التداخل بين الرواية والمسرح، نجح الأعرج في خلق نص متعدد الأصوات والرؤى، تتفاعل داخله اللغة السردية مع اللغة الدرامية لتقديم تجربة إنسانية عميقة تتجاوز حدود الحكاية التقليدية. فالحوار في «مملكة الفراشة» لم يكن مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل تحوّل إلى أداة للكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية، وإلى وسيلة لبناء الإيقاع الداخلي للنص. كما أسهمت المشهدية المسرحية في منح الرواية بعدًا بصريًا وحركيًا جعل الأحداث أكثر حيوية وتأثيرًا.

وقد بيّنت الدراسة أيضًا أنّ هذا التفاعل بين الرواية والمسرح يعكس وعي الكاتب بتحولات الكتابة الروائية الحديثة، التي لم تعد تؤمن بالحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية، بل أصبحت

تقوم على الانفتاح والتجريب وتبادل التقنيات الفنية. ومن هنا، فإنّ رواية «مملكة الفراشة» تؤكد قدرة الرواية الجزائرية المعاصرة على استيعاب مختلف الفنون وتوظيفها لإنتاج نص إبداعي يجمع بين المتعة الجمالية والعمق الفكري.

ومن أهم النتائج التي تم التوصل إليها:

تبيّن أنّ رواية «مملكة الفراشة» تقوم على تداخل واضح بين البنية الروائية والبنية المسرحية، مما منح النص خصوصية فنية مميزة.

أظهر واسيني لعرج قدرة كبيرة على توظيف الحوار والمشهدية والصراع الدرامي في بناء الأحداث والشخصيات.

أسهمت التقنيات المسرحية في إضفاء الحيوية والحركة على السرد الروائي، وجعلت النص أقرب إلى العرض الدرامي الحي.

كشفت الدراسة أنّ التداخل بين الرواية والمسرح لم يكن مجرد توظيف شكلي، بل كان وسيلة لتعميق الرؤية الفكرية والجمالية للنص.

أوضحت التجربة أنّ الرواية الحديثة أصبحت فضاءً مفتوحًا لتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وهو ما تجلّى بوضوح في تجربة واسيني الأعرج.

وبناءً على ذلك، يمكن التأكيد أنّ رواية «الفراشات» تمثل تجربة إبداعية متميزة في الرواية الجزائرية المعاصرة، لأنها استطاعت أن تحقق انسجامًا فنيًا بين السرد والدراما، وأن تقدّم نصًا يجمع بين العمق الفكري والجمالية الفنية، بما يفتح المجال أمام قراءات نقدية جديدة تهتم بعلاقة الرواية بالفنون الأخرى، وبخاصة المسرح، في إطار تطور الكتابة الروائية الحديثة وانفتاحها على آفاق تعبيرية متعددة.

الملخص

ملخص بالعربية

تُعدّ رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج نموذجًا مميزًا للتلاقح بين الرواية والمسرح، حيث استطاع الكاتب أن يمزج بين السرد الروائي والبناء المسرحي في قالب فني متجدد. فقد اعتمد في الرواية على الحوار المكثف، والمشاهد المتتابعة، وتقنيات العرض المسرحي التي تجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد أحداثًا تُعرض فوق خشبة المسرح، لا مجرد نص روائي يُقرأ.

كما وظّف الكاتب الشخصيات بطريقة درامية، إذ بدت الشخصيات وكأنها تؤدي أدوارًا مسرحية تحمل أبعادًا نفسية وفكرية عميقة، إضافة إلى اعتماد عنصر الصراع والحركة والتوتر الدرامي، وهي خصائص ترتبط بالفن المسرحي أكثر من ارتباطها بالسرد التقليدي.

ومن جهة أخرى، حافظت الرواية على خصائصها السردية من خلال الوصف الداخلي، واسترجاع الذكريات، والغوص في أعماق الشخصيات، مما أوجد توازنًا بين البعدين الروائي والمسرحي. وقد ساهم هذا التداخل الفني في منح النص حيوية وجمالية خاصة، حيث تحوّل السرد إلى فضاء بصري وحركي يعكس قضايا الإنسان والواقع بأسلوب فني معاصر.

ويظهر من خلال هذا التلاقح أن واسيني الأعرج سعى إلى كسر الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية، فخلق نصًا مفتوحًا يجمع بين تقنيات الرواية وخصائص المسرح، الأمر الذي منح العمل بعدًا إبداعيًا وجماليًا متميزًا.

الكلمات المفتاحية:

التلاقح ، التداخل الاجناسي، السرد ، الرواية ، المسرح ، الشخصيات ، واسيني الاعرج.

The novel Butterflies by واسيني الأعرجrepresents a remarkable example of the interaction between the novel and theater. The writer successfully combines narrative storytelling with dramatic theatrical techniques in a modern artistic form. Through intense dialogue, successive scenes, and theatrical presentation methods, the reader feels as if the events are unfolding on a stage rather than simply being read in a novel.

The author also presents the characters in a dramatic way, making them appear like theatrical performers carrying deep psychological and intellectual dimensions. In addition, the novel relies heavily on conflict, movement, and dramatic tension, which are key characteristics of theater more than traditional narrative writing.

At the same time, the work preserves the essential features of the novel through inner description, flashbacks, and exploration of the characters' inner worlds. This creates a balance between the narrative and theatrical dimensions. Such artistic blending gives the text vitality and aesthetic richness, transforming narration into a visual and dynamic space that reflects human and social issues in a contemporary style.

Through this fusion, Waciny Laredj breaks the traditional boundaries between literary genres and creates an open text that merges the techniques of the novel with the aesthetics of theater, giving the work a unique creative and artistic value.

Keywords:

Narrative Hybridization, Genre Interference, Narrative Discourse, Novel, Theatre, Character Construction, Waciny Laredj.

الملاحق

محتويات الرواية

تدور أحداث الرواية حول أسرة جزائرية تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، تتكوّن من الأب والأم وابن وتوأم من البنات، وتتولى إحدى الأختين مهمة السرد، حيث تكشف من خلال حديثها المصير المأساوي الذي آلت إليه الأسرة بأكملها. وتُبرز الرواية صورة وطن فقد قيم البناء والتضحية والعطاء، وتحول إلى فضاء تنتشر فيه الأنانية والإقصاء والفساد والسعي إلى الثراء بكل الوسائل الممكنة.

كان الأب، واسمه الحقيقي ''الزبير''، رجلاً يحمل قيماً إنسانية نبيلة، غير أن الساردة أطلقت عليه اسم ''زوربا''، متأثرة بالشخصية الروائية المعروفة، ورافضة الدلالات التاريخية والمرجعية الصحراوية المرتبطة باسم الزبير. عاد زوربا إلى الوطن حاملاً مشاريع إصلاحية وأفكاراً بنّاءة، ودخل في علاقة عمل مع شركة ''صيدال'' للأدوية، لكن شبكات الفساد ومافيا الأدوية حاولت إجباره على قطع هذه العلاقة، وعندما رفض الخضوع لتهديداتهم، أقدموا على إحراق مخبره، ثم انتهى الأمر باغتياله وتصفيته جسدياً. ويكشف هذا الحدث عن هيمنة قوى الشر وخنقها لكل الأصوات الداعية إلى الإصلاح، إذ حاولت السلطات التستر على الجريمة وادعت أن وفاته كانت نتيجة سكتة قلبية.

أما الأم ''فرجية''، التي أطلقت عليها الساردة اسم ''فيرجي''، فقد تأثرت بشدة بمقتل زوجها، فانغلقت على نفسها ورفضت العودة إلى عملها كأستاذة للغة الفرنسية. ومع مرور الوقت، غرقت في عالم من الهلوسة والانفصال عن الواقع، متأثرة بشخصيات أدبية وروائية، خاصة بعالم الروائية فرجينيا وولف والكاتب بوريس فيان، حتى أصبحت تعيش حالة من الضياع النفسي والخيالي، وانتهى بها الأمر إلى موت مأساوي بعد إصابتها بانفصام حاد.

أما ''ريان''، شقيق الساردة، فكان مروضاً للخيول، لكنه تعرّض لصدمة نفسية كبيرة بعد احتراق الحظيرة التي يعمل فيها، فلم يستطع التكيف مع الواقع، وانزلق إلى عالم المخدرات، إلى أن انتهى به المطاف في السجن بتهمة القتل، كما تدهورت حالته النفسية والصحية إلى درجة رفضه زيارة أفراد أسرته.

في المقابل، اختارت ''ماريا''، توأم الساردة التي لقبتها بـ ''كوزيت''، الهجرة إلى مونتريال بحثاً عن حياة جديدة. وكانت تجد ملاذها في مواقع التواصل الاجتماعي، خاصة ''فيسبوك''،

حيث تعرّفت على مسرحي جزائري يدعى ''فادي'' وأطلقت عليه اسم ''فاوست''. نشأت بينهما علاقة عاطفية قوية، خصوصاً بعدما أخبرها برغبته في العودة إلى الوطن لتقديم أحد أعماله المسرحية. تابعت ماريا مسيرة والدها المهنية بنزاهة، فافتتحت صيدلية متواضعة لخدمة الناس، كما كانت عازفة كلارينيت ناجحة في فرقة موسيقية. غير أن أحلامها انهارت في النهاية عندما اكتشفت أن ''فاوست'' شخصية مزيفة، وأن الرجل الحقيقي متزوج وأب لطفل، بينما كان أحد أقاربه ينتحل هويته على ''فيسبوك''، فشكّل ذلك صدمة نفسية قاسية[247]

[247] ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الصدى، بيروت، د.ط.2013

نبذة عن واسيني الأعرج

يُعدّ واسيني الأعرج من أبرز الروائيين والكتّاب الجزائريين المعاصرين، وقد وُلد سنة 1954م بقرية سيدي بوجنان الواقعة بالمنطقة الحدودية التابعة لولاية تلمسان. ويرتبط اسمه بقصة ذات طابع روحي، إذ ذكَر أنّ والدته سمّته تيمّنًا بالوليّ الصالح سيدي محمد الواسيني، بعدما رأت قبيل ولادته رؤيا بشّرتها بميلاد طفل ذكر.

يشغل واسيني الأعرج منصب أستاذ جامعي بجامعة الجزائر المركزية، كما عمل أستاذًا بجامعة السوربون بباريس، ويُعرف بإسهاماته الأدبية والفكرية المتميزة في الرواية العربية الحديثة. وقد كتب أعماله باللغتين العربية والفرنسية، الأمر الذي ساهم في انتشار إنتاجه الأدبي على نطاق واسع.

نال الكاتب العديد من الجوائز الأدبية المرموقة، من بينها جائزة أفضل خمس روايات في فرنسا سنة 1997 عن روايته حارسة الظلال، وجائزة الرواية الجزائرية سنة 2001 عن مجمل أعماله، إضافة إلى جائزة المكتبيين الكبرى سنة 2006 عن رواية الأمير، وجائزة الشيخ زايد للكتاب سنة 2007، فضلًا عن جائزة الإبداع الأدبي من مؤسسة الفكر العربي سنة 2013، وجائزة كتارا للرواية العربية سنة 2015.

كما تُرجمت أعماله إلى عدة لغات عالمية، منها الفرنسية والإسبانية والإيطالية والإنجليزية والألمانية والسويدية والدنماركية والعبرية، مما عزّز حضوره في الساحة الأدبية الدولية.

المسيرة الأدبية والفكرية

حصل واسيني الأعرج على شهادة الليسانس في الأدب من جامعة وهران، ثم واصل دراساته العليا بجامعة دمشق حيث نال درجتي الماجستير والدكتوراه. وقد شغل منصب نائب رئيس اتحاد الكتّاب الجزائريين بين سنتي 1990 و1994، كما أسّس وأشرف على مجلة الاتحاد، قبل أن يتفرغ نهائيًا للكتابة الروائية.

بدأ نشاطه الأدبي منذ مطلع الثمانينيات، وشارك في إعداد وتقديم برامج أدبية للتلفزيون الجزائري، كما أسهم في تطوير الرواية الجزائرية الحديثة من خلال توجهه التجريبي واعتماده أساليب سردية متجددة تجمع بين التخييل والتاريخ والرمزية.

تميّزت أعماله بانفتاحها على أشكال تعبيرية جديدة، بخلاف الجيل الروائي التأسيسي الذي

سبقه، وتجلى ذلك بوضوح في روايته الليلة السابعة بعد الألف التي أثارت نقاشًا نقديًا واسعًا. كما استلهم في بعض أعماله التراث العربي، خاصة ألف ليلة وليلة، محاولًا إعادة قراءة المخيال العربي وتفكيك بنيته السردية.

وقد حظيت رواياته باهتمام أكاديمي كبير، حيث دُرست بعض أعماله في جامعات عربية وأجنبية، مثل روايتي رمل الماية والمخطوطة الشرقية.

أهم مؤلفات واسيني الأعرج

من أبرز أعماله الروائية:

البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) – 1980م.

طوق الياسمين – 1981م، وهي من أشهر رواياته، وقد تناول فيها موضوع الحب والموت بأسلوب صوفي وشاعري.

ما تبقى من سيرة لخضر حمروش – 1982م.

نوار اللوز – 1983م.

مصرع أحلام مريم الوديعة – 1984م.

ضمير الغائب – 1990م.

الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية – 1993م.

الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية – 2002م.

سيدة المقام – 1995م.

حارسة الظلال – صدرت بالفرنسية سنة 1996م ثم بالعربية سنة 1999م.

ذاكرة الماء – 1997م.

مرايا الضرير – 1998م.

وقد شكّلت هذه الأعمال إضافة نوعية للرواية العربية المعاصرة، لما تضمنته من تجديد في البناء السردي، وعمق فكري، وانفتاح على قضايا الهوية والتاريخ والذاكرة.

قائمة المختصرات:

ص: صفحة.

ت ح: تحقيق.

ت ر: ترجمة.

ت ق: تقرير.

ت ع: تعريب.

م: ميلادي.

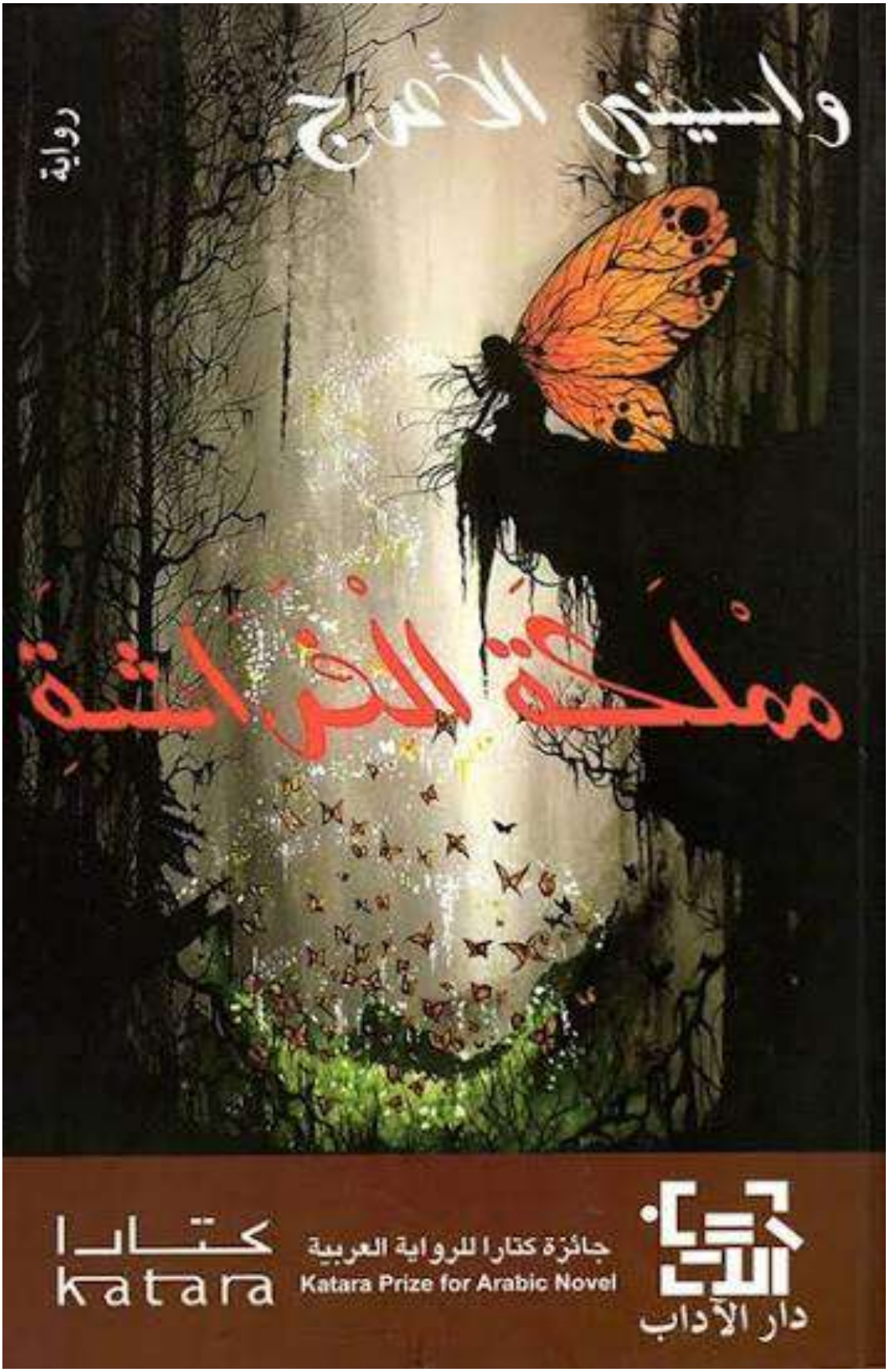
هـ: هجري.

م.ج: مجلد.

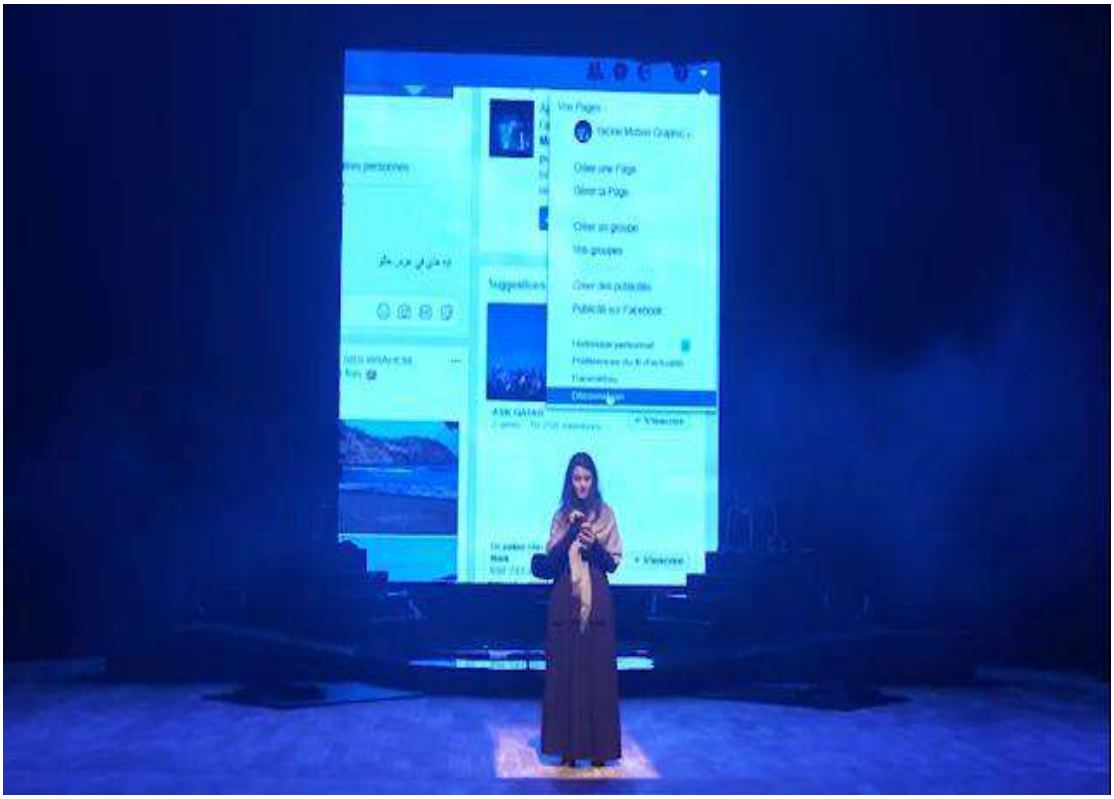
د.ع: دون عدد.

د.ت: دون تاريخ.

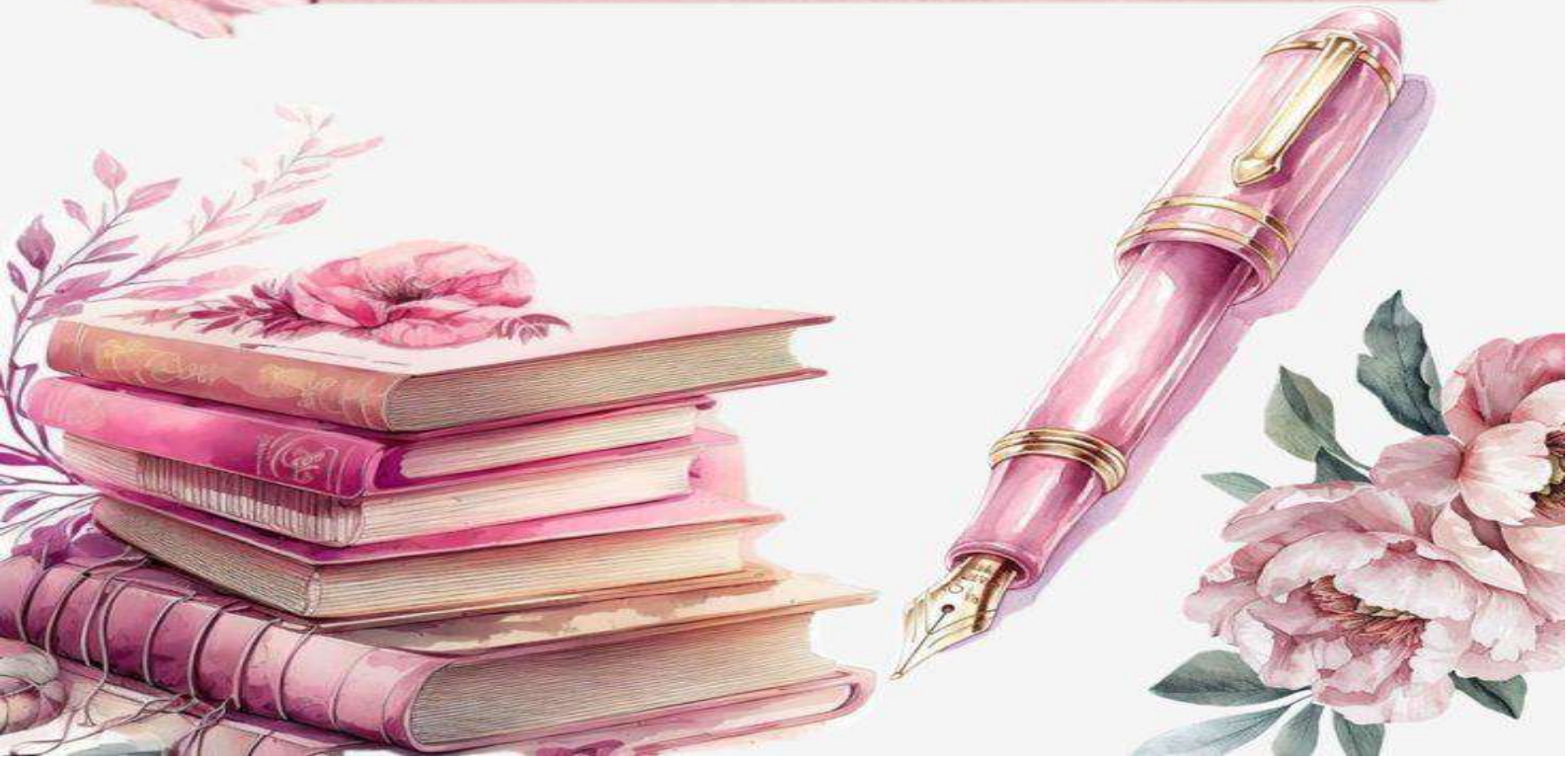
واجهة رواية "ملكة الفراشة" لواسيني الأعرج.



من مسرحية الحرب الصامتة المقتبسة من رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج من إخراج الفنان ناصر عبد الرضا



قائمة المراجع



قائمة المصادر المراجع

أولًا: الكتب العربية والمترجمة

إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، 1980.

أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984.

أبو ناصر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.

أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، ط8، ج4، 2002.

أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1953.

الأعرج، واسيني، مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، ط1، 2014.

الأعرج، واسيني، مملكة الفراشة، منشورات بغدادي للطباعة والنشر، الجزائر، ط18، 2014.

الأعرج، واسيني، مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013.

الأعرج، واسيني، الفراشات (الحرب الصامتة)، إعداد: طالب الدوس، نص مسرحي مقتبس، 2017.

إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي وقضايا الأدب والتعددية الصوتية، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987.

بارت، رولان وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992.

بشارة، عزمي، مفهوم المسرح ودلالاته الأساسية، منشورات جمعية المسرحيين، القاهرة، 2005.

برادة، محمد، أسئلة الرواية، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.

برتش، ديفيد، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

برشيد، عبد الكريم، التيار التجريبي في المسرح العربي الحديث، الهيئة العربية للمسرح، 2020.

بريخت، برتولت، نظرية المسرح، ترجمة: سامي الدباغ، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

بلكيان، آنا، الرمزية: دراسة تقويمية، ترجمة: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995.

بنكراد، سعيد، السيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، 2001.

بينيت، سوزان، جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، مكتبة نور، 2010.

الجبوري، محمد، البنية الداخلية للمسرحية، دار طلاس، بغداد، 1989.

الجوراني، محمد، رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، ديوان العرب، 27 ديسمبر 2016.

جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

جينيت، جيرار، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

حمد، محمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي، ط1، 2011.

حسو، عبد الناصر، مفردات العرض المسرحي: عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012.

حميداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2000.

خالدي، رضوان، تداخل الأجناس الأدبية، ضمن: مدخل إلى الدراسات الأدبية، وزارة الثقافة/مركز البحوث والدراسات، الجزائر، 2015.

داود، محمد، واسيني الأعرج وشغف الكتابة، منشورات CRASC، الجزائر، 2005.

درويش، محمود، مديح الظل العالي.

ريكور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، د.ت.

الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

ريفاتير، ميشال، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

سعيد، يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

سعيد، يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، دار الأمان، 2014.

السليتي، فرانس، فنون اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001.

السيد، طلعت صبحي، عناصر البنية في الفن القصصي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1411هـ.

شكرى عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

شو، برنارد، مسرح الأفكار، ترجمة: عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.

صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

طودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

عبد الحميد الحساني، الأقنعة والوجوه: قراءات في الخطاب الروائي، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1437هـ.

عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، 1998.

عبد الله الغذامي، نقد التأويل: بين النص والقارئ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997.

عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

عبد الرحيم جيران، السرد الروائي وتحليل الخطاب، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2006.

عنبر، محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.

قيس كاظم، عمر، البنية السردية في النص المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2016.

كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1982.

لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986.

لوشن، نور الهدى، المباحث في علم اللغة ومناهج اللغويين، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2000.

مندور، محمد، المسرح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 1959.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

الماغوط، محمد، المهرّج، ضمن: سأخون وطني، دار المدى، دمشق، 1987.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

ياوس، هانس روبرت، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985.

يمنى العيد، النقد الأدبي: من البلاغة العربية إلى المناهج الحديثة، دار النفائس، بيروت، 2005.

ثانيًا: الرسائل الجامعية والأطروحات

بن عيسى، فاطمة الزهراء، التداخل الأجناسي في المقامات الاثنتي عشرة لابن المعظم، مذكرة ماجستير، جامعة الوادي، الجزائر، 2018.

بوخليفة، عبد القادر، تداخل الأجناس في رواية «رحلة الغرناطي» لربيع جابر، مذكرة ماجستير، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2019.

بوالقندول، فوزية، خطاب العتبات في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2015–2016.

بلخمسة، صارة، الأبعاد الفنية للتداخل الأجناسي في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، 2023.

بنون، ريمة، شعرية اللغة السردية في رواية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة جيجل، الجزائر، 2017.

جراينية، ابتسام، العتبات النصية في رواية هلابيل لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2014–2015.

جيهان عشاري، الحوار السردي في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة ماستر، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2020.

رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه.

شرفي، نسرين، تداخل الأجناس الأدبية في شعر أحمد مطر، مذكرة ماجستير، جامعة الوادي، الجزائر، 2017.

متلف، آسية، جدلية الواقع والفن في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، مجلة الدراسات الأدبية والنقدية، 2017.

نوي، فريدة، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، أطروحة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2023.

أوغرب، عبد الله، الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية، أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2018.

إيكوساني، عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري: تجربة طلعت سماوي أنموذجًا، مذكرة ماجستير، جامعة وهران 1، 2014.

وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2009.

ثالثًا: المقالات العلمية

بوشيبة، بوبكر، ‘‘مستويات اللغة الروائية في النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض’’، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، مج4، ع3، 2018.

بوشعور، محمد أمين صالح، ‘‘وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري’’، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج8، ع3، 2019.

بوساحة، محمد، ‘‘الديكور المسرحي وتحوّلات الفضاء الدرامي: من الثبات إلى التفاعلية’’، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، ع17، 2018.

حسين نفطي، وأنيسة الحاج، ‘‘خصوصية النصوص ومبدأ التصنيف الأجناسي’’، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، مج2، ع18، 2023.

خلف، محمد كريم، والعميدي، مهند إبراهيم مالك، ‘‘التفاعل وتلقي أنطولوجيا الخطاب عند الجمهور في المسرح العراقي’’، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، مج22، ع4، 2019.

دحو مامة، ‘‘بناء الزمن والمكان في الرواية العربية’’، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج10، ع1، 2013.

سبقاق، صليحة، وبن قرماز، صابرة، ‘‘بناء المفارقة الدرامية في رواية مملكة الفراشة’’، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، 2021.

السيد، أحمد، ‘‘تفاعلية النص والمتلقي بين الأداء القرائي وإعادة الإنتاج المعرفي’’، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مج40، ع1، 2014.

شنوفي، ميلود، ‘‘شعرية الأجناس المتخيلة في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج’’، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، ع35، 2013.

علي ملاحي، ‘‘البعد الثقافي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج’’، مجلة موازين، مج4، العدد الخاص بالملتقى، 31 ديسمبر 2022.

لزعر، مختار، ‘‘الاقتراب التداولي بين المنجزين اللغويين: الغربي والعربي – وقفة تصورية من جهة التقاطع’’، مجلة اللغة والآداب، مج15، ع1، 2024.

نبيل حداد، ومحمود الدرابسة، ‘‘تداخل الأنواع الأدبية: من الجنس والحدود إلى الكتابة واللاحدود’’، مجلة اللغة والأدب، مج2، ع3، 2013.

رابعًا: المراجع الأجنبية

Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Éditions Gallimard, 1972.

Kateb Yacine, Le cercle de représailles, Op.cit.

Tzvetan Todorov, “Les catégories du récit littéraire”, Communications, n°8, 1966

.

الفهرس

شكر وعرفان.....4
الاهداء 5
مقدمة.....أ
الفصل الاول: التلاقح بين الأجناس وتحولات الجنس الأدبي 5
الفصل الثاني: المسرح والرواية بين الخصوصية والتداخل.....31
الفصل الثالث:البنية السردية في النص المسرحي: مسرحية «الفراشات» (الحرب الصامتة) لواسيني الأعرج أنموذجًا 61
الخاتمة 133
ملخص بالعربية 138
الملاحق 141
قائمة المصادر المراجع 150