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)..الزين فتيحة...
على مذكرة التخرج في الماستر؛ الموسومة:
...البعد الدلالي في الرواية البوليسية رواية البرزخ رقم 12 لبوجدرة نموذجا...

من إنجاز الطالب(ة): ...بلعمونة خالدة...
الميدان: اللغة والأدب العربي
الشعبة:...دراسات أدبية...
التخصص:...أدب جزائري...
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 المشرف
الأستاذة: الزين فتيحة
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة عين تموشنت

إمضاء رئيس اللجنة

تأشيرة رئيس القسم

حرر بعين تموشنت: 2026/06/23

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
فاطمة بلعون	أدب جزائري	40 54055 60	2023.04.02

المسجل (ة) بكلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي، الشعبة: دراسات أدبية، التخصص: أدب جزائري

والمكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر، عنوانها:

البعد الرؤيوي في الرواية البوليسية رواية المرفأ رقم 12 لحوحو نورهان نموذجا

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

عين تموشنت في: .....

توقيع المعني (ة)

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
و بتفويض منه يوسف مليكة
متصرف إقليمي

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, Social Langues et Sciences

Département Lettre et Langues arabe

مذكرة مقدمة لاستكمال المتطلبات لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الشعبة: دراسات أدبية.

التخصص: أدب جزائري .

عنوان المذكرة

البعد الدرامي في الرواية البوليسية رواية المريض رقم 12 لمومنة نورهان نموذجا

إعداد الطالب(ة) :

بلعون فاطنة

إشراف :

فتيحة الزين

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أد حطري سمية	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	رئيسا
د. الزين فتيحة	أستاذة محاضرة(أ)	جامعة عين تموشنت	مشرفا، ومقررا
أ.د علا عبد الرزاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ ۚ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾

صدق الله العظيم

سورة هود، الآية 88

أشكر الله سبحانه وتعالى وأحمده أن وفّقني لإتمام هذا العمل، فالحمد لله أولًا وآخرًا، وحين البدء وعند الختام.

كما أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتي العزيزة الدكتورة "فتيحة الزين"، التي تكبّدت عناء تصحيح وتصويب هذه المذكرة طيلة فترة إنجازها، ولم تبخل عليّ بالإرشادات والنصائح، فلها مني أسمى عبارات الامتنان وخالص العرفان، و أسأل الله عزَّ وجلَّ أن يرزقها من واسع فضله، ويعوّضها عن كل تعب خيرًا في الدنيا، ويرفع قدرها ويجزل لها الأجر في الآخرة، وأن يبارك لها في صحتها

بلعون فاطنة

إهداء

يا منْ إذا ضاقتْ بنا الأيامُ

كنتمْ لنا السكنَ الذي لا يُضامُ

يا عائلتِي، يا جنةً في موطني

حبُّكمُ فرضٌ، وفيكمْ سلامُ

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى والديّ الكريمين، حفظهما الله لي وأطال في عمرهما وبارك لي في رضاهما، وإلى أخويّ العزيزين ،و خالتي الحبيبة متَّعها الله بالعمر المديد و أعز شأنها ، وإلى روح جدتي الغالية، رحمها الله وغفر لها وأسكنها فسيح جناته.

وإلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد، وبالخصوص أستاذتي المشرفة، بارك الله فيها وفي سعيها وأدام عافيتها وجزاها عني خير الجزاء.

كما أهدي فرحة تخرّجي إلى كافة الأساتذة الكرام الذين أشرفوا على تكويني طيلة فترة مساري الجامعي.

بلعون فاطنة

مقدمة

مقدمة

تُعدّ الرواية البوليسية جنسًا من الأجناس الأدبية التي لاقت رواجًا كبيرًا، وحظيت بشعبية واسعة ومقروئية عالية، رغم حداثة ظهورها ونشأتها، حيث استطاعت أن تفرض وجودها وتثبت مكانتها في الوسط الأدبي العالمي والعربي، وصولًا إلى ساحة الأدب الجزائري، وذلك راجع إلى طبيعة موضوعاتها التي تستهوي شريحة كبيرة من القراء، كونها تقوم على إعادة بناء الجرائم في قوالب فنية قوامها الإثارة والغموض ضمن مستوى عالٍ من الحبك الفني .

ومن هنا يظهر تقاطع هذا اللون الأدبي مع مجال الدراما، فالسرد البوليسي لا تتحقق جماليته ومتعته الفنية إلا إذا لمع فيه عنصرا الانفعال وقوة الحدث، اللذان نلمسهما في الصراع الذي يقوم بين أقطاب الرواية (المحقق، المجرم، الضحية)، واللذان يُعدّان أيضًا من بين أهم الدعائم الأساسية التي يتحقق بفضلها البعد الدرامي داخل الرواية.

بناءً على هذا الطرح، تأتي دراستنا بعنوان: «البعد الدرامي في الرواية البوليسية رواية المريض رقم 12 لمومنة نورهان نمودجا» ، و التي تكمن أهميتها في محاولة إخراج النص البوليسي من طابعه الترفيهي والولوج به إلى فضاءات الدراسات النقدية والأكاديمية ودائرة الأدب الجاد والهادف.

وجاء اختيارنا لهذا الموضوع تلبيةً لطلب وتوجيهات الأستاذة المشرفة، ورغبةً منا في دراسة مدونة كاتبة جزائرية شابة، قصد إثراء المكتبة الأدبية بمدونات معاصرة لم يتم تناولها بكثرة في البحوث والدراسات الأكاديمية.

وتأسيسًا على ما سلف، تتمحور إشكالية هذا البحث حول التساؤل الآتي:

-كيف تجسد البعد الدرامي في رواية "المريض رقم 12"؟ وما هي الآليات الفنية التي ساهمت في تشكيله؟

ويندرج تحت هذا الإشكال إشكاليات فرعية أخرى تتمثل فيما يلي:

- ماذا نقصد بالدراما والرواية –البوليسية ؟

-إلى أي حد خضع وتكيّف السرد البوليسي مع ضوابط ومقاييس البناء الحبكي؟ وهل ساهم نسيجه الداخلي في تصعيد عامل التوتر الدرامي؟

-كيف ساهمت المفارقات السياقية في كسر رتابة السرد وخلق بؤر للصراع؟ وهل أحدثت أثرًا دراميًا؟

- ما الدور الوظيفي الذي حققته التيمات المهيمنة في الرواية؟ وإلى أي مدى خدمت الحمولة الدرامية؟

وبخصوص هيكلة هذه الدراسة، فقد قمنا بتقسيمها إلى فصلين فصل نظري و آخر تطبيقي بالإضافة إلى خاتمة عرضنا فيها مختلف النتائج المتوصل إليها، كما أدرجنا ملحقًا تضمّن التعريف بالروائية وملخص الرواية، وكذا صورة لغلافها الخارجي.

الفصل الأول جاء موسوما ب : "التشكيل الدرامي في الرواية البوليسية" و قد أحطنا فيه بكل من الإطار المفاهيمي و التاريخي لمصطلحي الدراما و الرواية البوليسية وبالانتقال إلى الفصل الثاني ، المعنون بـ: "البناء الدرامي وآليات تشكيله في رواية المريض رقم 12"، والذي كان فصلًا تطبيقيًا، فقد عالجنا فيه الآليات البنائية والدلالية التي رسمت معالم البعد الدرامي داخل الرواية.

كما اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، نظرًا لتلائمه مع مقتضيات ومتطلبات هذا البحث، سواء من ناحية ضبط المفاهيم الخاصة بالدراما والرواية البوليسية، وكذا دراسة الأبعاد الدرامية الموجودة في الرواية.

وإستندنا في سياق إنجازنا لهذه الدراسة على جملة من المصادر، لعل من أهمها:

- . محمد حمدي ابراهيم رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق. م الى القرن العشرين

-كتاب "الرواية البوليسية: بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية" لعبد القادر شرشار.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا خلال إنجازنا لهذا العمل الخوفُ من الخروج عن نطاق دائرة التحليل الدرامي والولوج إلى عوالم التحليل النفسي، كون الرواية تحمل أبعادًا وصراعات نفسية كثيرة، عملنا على دراسة وظيفتها في تطوير الفعل الدرامي وتكثيفه.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه وفضله وعظيم عونه، كما نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة الدكتورة فتيحة الزين، التي نتشرف ونعتز بإشرافها على هذا العمل، سائلين المولى عز وجل أن يبارك فيها وفي علمها، وأن يجزيها عنا خير الجزاء .كما نشكر لجنة المنافشة الموقرة على قبولها تصحيح و تصويب هذا العمل .

بلعون فاطنة

عين تموشنت يوم:

2026/05/13.

الفصل الأول

الفصل الأول

التشكيل الدرامي في الرواية البوليسية

1 -الإطار المفاهيمي و التاريخي لفن الدراما :

1 1 – مفهوم الدراما.

1 2 – نشأة و تطور فن الدراما.

1 3 – أنواع الدراما.

1 4 – عناصر التشكيل الدرامي و ركائزه

2 -الرواية البوليسية (المفهوم و التلقي) :

2 1 – مفهوم الرواية البوليسية .

2 2 – نشأة الرواية البوليسية.

2 3 – انتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب.

2 4 – ركائز الرواية البوليسية.

2–5– أسباب تاخر ظهور الرواية البوليسية في البيئة العربية والجزائرية

1 -الإطار المفاهيمي والتاريخي لفن الدراما :

في خضم التحولات المتصاعدة والمتتابعة التي باتت تميز عالمنا المعاصر والتي أسفرت عن واقع ديناميكي محتدم، تتغير فيه مجريات الأحداث وتتكاثف بشكل متسارع لتخلق جواً دراميًّا متوتراً ومتشابكا، بات يسيطر على كافة تفاصيل الحياة، وتحول إلى روتين يتقاسمه الجميع وأصبحت الدراما فيه هي سيدة الموقف المليء بالحيوية والزخم.

1-1- مفهوم الدراما:

1-1-1-لغة:

لمعرفة المدلول اللّغوي للفظة ما، نعود بها إلى أصلها ومنبعها الأول ، و « أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني **Dram** الذي يعني فَعَلَ ، وصفه دراميDramatique موجودة في اللّغة اليونانية **Dramatikos** للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر ، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي » [1] ؛ واستناداً إلى هذا المفهوم يمكن القول أن الدراما في معناها اللغوي ، تشير إلى سلوك أول فعل إنساني يخلق حدثاً قائما على الصراع والتوتر و التشويق.

وفي سياق معجمي موازٍ ، يقدم المعجم الوسيط تحديدا آخر لمفهومها مفاده أنها « حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلين يقلدون الأشخاص والأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم ، ورواية تعد للتمثيل على المسرح » [2] ، فدراما تكتسي طابعا اجتماعيا وبعداً واقعيا باعتبارها تحاكي ما يدور في المجتمع من تجارب إسبانية وتعيد تشكيلها في صيغة عروض مسرحية تمثيلية.

[1]- ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان، ط1، 1997، ص194

[2]- مجمع اللّغة العربية ، معجم الوسيط ، انتشارات ناصر خسرو، طهران ، إيران ،ط2، 1972، ج1، ص282.

1-1-2-اصطلاحا:

و المفهوم الاصطلاحي الدقيق للدراما لم يحدد ولم يفصل فيه الأمر بعد ، كونها كانت ولازالت تتفتح على مجالات عديدة ، والمفاهيم التي وضعت لها إنما هي مجرد محاولات لتوصيفها وإنشاء إطار يحدد ماهيتها.

وإذا ما تتبعنا مسارها التاريخي نجد« أن تاريخ الدراما كاد لفترة طويلة أن يكون مرادفا لتاريخ المسرح » [1] ؛ فبوادرها الأولى تجلت من خلال العروض التي كانت تقدم عل ركحه، و« تدل كلمة Drama على المسرح كنص و كتاريخ وكجماليات إذ يمكن اعتبارها تعبير عن التجربة المسرحية بمختلف أبعادها »[2] ؛ ومنظوماتها وهكذا يصبح الحديث عن الدراما حديث عن المسرح في آن واحد.

يعرفها إبراهيم حمادة أيضا في كتابه هوامش في الدراما والنقد على أنها عرض حي ومباشر لصراع قائم بين قوتين متضادتين ، يؤدي من طرف جمع من المسرحيين أمام جمهور متابع[3] .

تنص بعض المفاهيم كذلك على كون الفعل الدرامي ينطلق من الفكرة المكتوبة ويكتمل نضجه على خشبة المسرح ، فالدراما تشمل جميع النصوص التي كتبت لتكون فيما بعد مادة مسرحية ، وكان بناءها الفني منظم ويتماشى مع قوانين العرض والمسرح ، وبشكل مبسط فهي لا تقتصر على النصوص المسرحية إلاّ إذا تحقق عرضها فوق الركح[4].

ومن زاوية أخرى تعرف الدراما على أنها« تأليف أو تكوين composition أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت pontomime أو في حركات وحوار قصة تتضمن صراعاً » [5]،

---

[1]- مارتن أسلن ، مجال الدراما ، تر: سباعي سيد ، مطابع هيئة الآثار المصرية ، مصر ، د.ط، د.ت، ص34.

[2]- ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ص194 .

[3]- ينظر : إبراهيم حمادة ، هوامش في الدراما والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د.ط، 1988، ص68.

[4]- ينظر : ماري إلياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص194.

[5]- إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر ، صفاقس ، الجمهورية التونسية ، د.ط ، د.ت، ص158-159.

فالنص الدرامي سواء كتب شعراً أو نثراً ، وبعض النظر عن الطريقة التي يعرض بها فإن الهدف الأساس منه هو خلق حبكة تساهم في تصعيد التوتر وتولد انفعالاً في نفس المتلقي.

والجدير بالذكر أن الدراما بمرور الزمن لم تبقى حبيسة خشبة المسرح ومنغلقة على ذاتها وفق تصورها القديم بل تبلورت لتكتسب معاني حداثية جديدة باعتبارها« الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام ، بغض النظر عن الإطار الذي يقدم من خلاله هذا الفن سواء كان المسرح أم أي جهاز حديث مثل السينما أو التلفزيون » [1] ؛ وتنوع وسائل البث هذا أخرج الدراما من قالبها الكلاسيكي القديم وأدخلها في حيز جديد، اكتسبت من خلاله مواضيع مستحدثة كما ساهم في توسيع نطاق جمهورها .

1-2-نشأة وتطور فن الدراما :

1-2-1-الإرهاصات الأولى لفن الدراما :

ظهرت الجذور والإرهاصات الأولى للدراما مع ظهور الخلق الإنساني ، فمنذ وجود الإنسان برزت الحاجة إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره وتجربته مع محيطه ، ومن هذا المنطلق لم يبقى هذا الميل إلى التعبير مجرد حاجة داخلية فقط ، بل ظهر في سلوكات الكائن البشري البدائية التي كانت تقوم على المحاكاة والتقليد ، حيث كان يحاكي حركات وأصوات الحيوانات ، كأن يعيد مسرحة رحلات صيده أمام أفراد قبيلته ، ويعيد تمثيل حركات الحيوان الذي تمكن من القبض عليه ، راغبا من خلال ذلك إلى نقل تجربته و توثيقها داخل الجماعة التي يعيش معها، كما اتخذ من الرقص مثلاً فنا تعبيريا ذا طابع فرجوي ، وبهذا يتضح أن الدراما إنما هي نزعة فطرية أساسها المحاكاة والتقليد[2] .

[1]- محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر ط1، 1994، ص11.

[2]- ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلوا المصرية ،مصر، د.ط، د.ت، ص30.

1-2-2-الدراما في العصر اليوناني القديم:

تشكلت الانطلاقة الفعلية الأولى لفن الدراما في الحضارة اليونانية، ولم تكن مجرد عروض فرجوية ترفيهية بل ترجمة لفلسفة مجتمع بأكمله وانعكاساً لتوجهاته الفكرية والعقديّة.

يمكن القول أن معالمها الأولى نظمت لضروريات غيبية ميتافيزيقية ، وليس لتأدية وظيفة فنية ، حيث نشأت في كنف الاحتفالات الطقوسية الروحية ، التي كانوا يقومون بها من أجل طلب رضي الآلهة ودفع الأذى أو العقاب وكذا تعبيراً للشكر والامتنان لنِعَم الإله عليهم ، وفيه احتفالات أخرى كانوا يحيون من خلالها ذكرى بعض الشخصيات العظيمة و المقدسة في نظرهم[1].

ومع مرور الزمن تطورت هذه الطقوس الغنائية ، لتغدوا جزءاً من العرض المسرحي وأصبحت تعرف بالجوقة ، هذه الأخيرة التي باتت تحتضن العمل المسرحي برمته وأصبحت عنصراً أساسيا في بناء التراجيديا الإغريقية ، وركيزة مؤطرة للحدث الدرامي ، ومن مؤلف لآخر يتفاوت حجم هذه الأغاني ويتباين بين الطول والقصر ، وبين أغنية وأخرى تليها يدرج الكاتب الدرامي مشهداً تمثيليا يعرض من خلاله الصراع الدرامي التراجيدي[2]؛ وهكذا أصبحت الجوقة ترافق المشهد التراجيدي ، مظهرة صراع البطل ضد قوي القدر و المجتمع والآلهة ، مجسدة معاناته النفسية وألمه الداخلي.

وإلى جانب المأساة أو التراجيديا ، ظهرت المهزلة بوصفها الشكل الدرامي الثاني و التي « اجتازت ثلاث مراحل ، المهزلة القديمة وهي مهزلة الهجاء السياسي والشخصي ، و المهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى الحياة والعادات الاجتماعية ، والمهزلة الحديثة »[3] ؛ ويعالج هذا النوع من العروض مواضيعاً مختلفة بطريقة فكاهية، هدفها خلق جو ممتع ومضحك للجمهور.

ووظيفة الكوميديا في هذا العصر لم تقتصر على الترفيه فقط بل سعت لتكون وسيلة تفضح زيف الواقع الاجتماعي والسياسي وأداة تحمل أبعاداً نقدية إصلاحية.

---

[1]- ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص131.

[2]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية ، ص37.

[3]- أحمد أمين ، النقد الأدبي ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، د.ط، د.ت، ص141.

1-2-3-الدراما في العصر الروماني القديم :

واصلت الدراما سيرها انتقالاً من اليونان إلى الرومان ، الذين حاكوا النظام الدرامي الإغريقي ونسجوا على منواله سواء في المأساة أو المهزلة ، ونلمس هذا في أعمال بلوتس **plautus** وتراجيديات سينيكا **seneca** ، التي تركت أثراً عميقا في المسرح الأوروبي الحديث بالخصوص في دراما النيوكلاسيكيين خلال القرنين السادس والسابع عشر ، وهكذا ساهم المسرح الروماني في الحفاظ على الإرث الدرامي اليوناني الذي ضاعت معظم نماذجه، فأعاد له بريقه وألبسه حلة جديدة ، وعكسه من منظور يتلاءم مع ثقافة الشعب الروماني ومعتقداته[1] .

1-2-4-الدراما في العصور الوسطى:

تابعت الدراما تطورها لتبلغ العصور الوسطى التي ساد فيها حكم الكنيسة ونفوذها، وأصبحت تسيطر على مسار الحياة الاجتماعية والسياسية في أوروبا.

تجلت هيمنة الفكر الكنسي على المسرح من خلال موضوعاته حيث بات النص المسرحي يكتب وفق مرجعيات دينية و سيتقي معظم حوادثه من الكتب المقدسة ، وكانت العروض تقدم داخل الكنائس أو في ساحاتها ، قصد تعليم الناس أسس الدين وخدمة للقيم المسيحية[2] .

تراجعت وطأة المسرح الكنسي فيما بعد لتظهر الدراما الكلاسيكية أو دراما البعث والإحياء إن صح القول إبان فترة عصر النهضة ، نشأ هذا التيار على أنقاض القواعد الدرامية التي سنها المنظرون الأوائل لهذا الفن ، أمثال أرسطو **Aristoteles** وهوراتيوس **Horatius** ولونجيوس **Longinus** ، وقد تشدد أنصار هذا الاتجاه إلى مبادئ الدراما القديمة وأغلبهم لم يكن يعني تماما مفهومها صحيح الأمر الذي أنتج و ولد نوعا من الجمود والانغلاق في الحركة الإبداعية الدرامية[3] .

---

[1]- أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 143.

[2]- ينظر: بحري قادة، تطور الشخصية الدرامية عبر العصور، مجلة النص، جامعية جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مج 12، ع01، 02جوان 2025، ص77.

[3]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق.م القرن العشرين الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص109.

1-2-5- الدراما في العصر الحديث :

بعد موجة الخمول والركود التي سيطرت على الدراما الكلاسيكية ، برز نوع آخر من الأعمال الدرامية والتي سميت بالإنتاجات المسرحية النيوكلاسيكية التي حاولت إعادة المحتوى الدرامي الكلاسيكي التقليدي وتنظيمه.

ظهرت ملامح التيار الجديد هذا الأولى في ايطاليا ثم أخذت تنضج فنياً في فرنسا، وقد زاوج أنصار هذا الاتجاه بين ما هو درامي من أعمال اليونان و الرومان وبين اللمسة الحداثية التي تعبر عن روح العصر والواقع الجديد[1].

بعد الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية ، بدأ اهتمام الكتاب المسرحيين ينكب على كل ما هو ذاتي عاطفي ، وأعلنوا القطيعة مع القوانين الجامدة السابقة مبشرين بذلك عن ميلاد نوع آخر من الدراما وهي الدراما الرومانسية.

ظهر التيار الدرامي الرومانسي باعتباره ردة فعل على دراما العصور الوسطى التي تميزت بالنزعة الواقعية ، وأخذت معالمه تتشكل في إنجلترا بخاصة في أعمال شكسبير ، وقد عمل دعاة هذا الاتجاه على إنتاج أعمال مسرحية مشحونة بانفعالات صادقة تلامس وجدان المتلقي ، كما أضفوا على الشخصيات بعدا تأمليا ، يجعلها تنشغل بسبر أغوار النفس الإنسانية وفهم تعقيداتها[2] .

إذا فالدراما الرومانسية تعنى باستكشاف الكيان الإنساني، وهي بذلك تتجاوز جفاف الواقع وزيفه لتغوص في خبايا الذات البشرية وما يختلج بها من عواطف ومشاعر، جاعلة إياها مركز الحدث الدرامي ومنطلقه، ومؤكدة سيادة لغة القلب والخيال على حواجز العقل والمنطق.

1-2-6-الدراما في العصر المعاصر:

سلكت التجربة المسرحية الدرامية في العصر المعاصر مسالك جديدة حيث أعيد تشكيلها وفق لمسات تكنولوجية وتقنيات رقمية مستحدثة وذلك تماشيا مع متطلبات العصر الراهن حيث عرف

[1]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 110.

[2]- ينظر : محمد حمدي إبراهيم ، رحلة الدراما عبر العصور ، ص127.128.

النشاط المسرحي تطوراً بارزاً من نواح مختلفة ، فعلى سبيل المثال أصبح من الممكن توظيف شاشات بصرية رقمية داخل العرض المسرحي تستخدم لتغيير الخلفيات وإضفاء أجواء مختلفة تتناسب مع طبيعة المشاهد ، كما بات من السهل التحكم في الإضاءة وشدة سطوعها ، أيضا من ناحية المؤثرات الصوتية والموسيقية فقد سهل التحكم في إيقاعها و لحظة إضافتها للمشهد وتنويعها وفق المواضيع المعروضة لتعزيز التفاعل الوجداني لدى المتلقي وخدمة الدلالة الفنية والجمالية للمسرحية[1] .

1-3- أنواع الدراما:

تنقسم الدراما باعتبارها فنا أدبياً إلى ثلاثة أنواع وهي: التراجيديا، والكوميديا، والتراجيكوميديا، وذلك تبعا لطبيعة الموضوعات التي تعالجها والقوالب الفنية التي تعتمدها.

1-3-1- التراجيديا:

تعد التراجيديا أو المأساة من أقدم الأشكال الدرامية التي عرفها الأدب المسرحي، ولقد شهد المسرح التراجيدي إنتاجا واسعا من الأعمال منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا.

تعرض الدراما التراجيدية صراع بطل ما ضدد قوى أكبر منه سواء كانت الآلهة أو قوى أخرى ، لينتهي به المطاف إما ميتاً أو مهزوما وبهذا يتحقق الجو المأساوي الذي ترمي إليه التراجيديا من الأوّل ، وانقلاب الأحداث المفاجئ ، في المسرحية التراجيدية يولد مناخاً دراميا يمتزج فيه الخوف بالشفقة لدى المتفرج ، فيخاف من هول الأحداث التي يكابدها البطل ويخشى أن يعيش هو الأخر نفس تجربته المأساوية يوما ما ، ويشفق عليه من جهة أخرى كونه كان فريسة لقوى أكبر منه وراح ضحية لأخطاء لا يد له فيها[2].

تعرف التراجيديا أيضا على أنها ذلك التحول القدري في مسار حياة البطل ، حيث يهوي من منزلة السمو والنعيم إلى غياهب الشقاء والانكسار ، فالشخصية الرئيسيّة في لحظة ما من العرض

---

[1]- ينظر : فاضل الجاف ، المسرح المعاصر و التقنيات الحديثة .

https://theaterars.blogspot.com ، 16/04/2026، 01:25

[2]- ينظر : مجدي وهبة كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ،ط2، 1984،ص325.

المسرحي تسير كل القوانين ضدهاّ لتهزم وينتهي أمرها ، وهذا التغير في مجرى الأحداث هو الذي يحرك مشاعر الجمهور ويدخله في حالة من التفاعل الوجداني مع وقائع العرض ، وبالتالي تتحقق الوظيفة الجمالية للتراجيديا ، ألا وهي تطهير النفس من القلق والصدمات عن طريق استثارة الجزع والشفقة في نفس المتلقي ثم تفريغهما ، فالمأساة ليست مجرد عرض لحوادث دموية قاسيّة وفقط ، بل تجربة شعورية وجدانية تفاعلية مع المشاهد[1].

وفي مفهوم آخر موجز لها يختزل ما سبق ذكره ، فإن التراجيديا هي عرض لأفعال جادة تصاغ بلغة شعرية راقية تعرض لنا الانقلاب المأساوي الذي يحدث في حياة البطل مما يجعله ينتقل من عالم السعادة إلى عالم الحزن و البؤس[2] .

1-3-2- الكوميديا:

يعرض المسرح الكوميدي شخصيات مشوهة الصفات الخلقية أو السلوكية لكن بطريقة ساخرة فقط ، لا تثير في نفس المتلقي الشعور بالتعاطف أو الشفقة عليها ولا تدخله في جو العرض التراجيدي ، بل توقظ روح الفكاهة فيه ، ومن خلال هذا يظهر بجلاء الفرق بين الكوميديا و التراجديا ، فالمؤلف المسرحي يسعى إلى تكييف معطيات الواقع تماشيا مع ما يريد تقديمه للجمهور ، فيختار في عمله الفني التراجيدي عرض شخصيات جادة سامية ، أفعالها نبيلة ، في حين يصور لنا في الأعمال الهزلية شخصيات أقل منزلة منها بطريقة مضحكة ساخرة[3].

وما يميز الكوميديا أيضا ، هو كيفية لفتها لانتباه المشاهد من خلال طرح تصرفات غير اعتيادية تخالف العرف السائد وسط الجماعة المتفرجة وتخرج عن نطاق روتينها الحياتي ، كما أنها تقدّم شخصيات شاذة واستثنائية ، سواء في شكلها الفيزيزلوجي أو في تصرفاتها وتفاعلاتها الاجتماعية ،

---

[1]- ينظر: مؤلف مجهول ، مسوعة المصطلح النقدي ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، لبنان ، ط2، 1983، ج1، ص17.

[2]- ينظر : مولوين ميرشنت ، كليفورد ليتش ، الكوميديا و التراجيديا ، تر : علي أحمد محمود ، عالم المعرفة ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1978، ص106.

[3]- ينظر : عصام الدين أبو العلا ، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي ، مصر 1993، ص28.

هذا الأمر الذي يولد الضحك لدى المتفرجين ، ونهاية العرض الكوميدي دائما تكون سعيدة لا تعكر صفو ذهن المتلقي وتدخله في عوالم كئيبة[1] .

وما لا نغفل عن ذكره هو أن الكوميديا على غرار ميزة الترفيه، فهي تساهم في تعميق إدراك الإنسان لواقعه، كونها تقدم نقدا للوضع الاجتماعي من خلال عروضها الساخرة.

1-3-3- التراجيكوميديا:

التراجيكوميديا هي النوع الثالث من أنواع الدراما، وهي مزيج بين عناصر المأساة والملهاة في آن واحد.

يعرض المسرح التراجيكوميدي جملة من الأحداث الجادة و يضيف لها نوعا من الطرفة ليخفف من حدّة الصراع القائم فيها ، ويعتمد الكاتب في هذا النوع من الأعمال على عنصر الازدواجيّة ، سواء من ناحية بناء الشخصيات والحدث والنهايات ، فيقدم لنا شخصيات شريرة وأخرى خيرة ، تقوم بتمثيل أحداث يختلط فيها الجاد بالمضحك ، لتنتهي المسرحية بنهاية مأساوية بالنسبة للشخصيات الفاسدة ونهاية سعيدة بالنسبة للشخصيات الفاضلة ، فيسعد المتلقي لانتصار الخير على الشر[2] .

1-4-عناصر التشكيل الدرامي وركائزه:

1-4-1- عناصر التشكيل الدرامي:

يقصد بعناصر التشكيل الدرامي مجموع المكونات التي تتكاثف و تتضافر فيها بينها ، لتخلق بعدا دراميّاً في العمل المسرحي ، وتساهم في اكتمال بنائه الفني والجمالي ، وتنحصر هذه البنى التركيبية في الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر ، بالإضافة إلى المرئيات المسرحية وكذا الغناء.

---

[1]- ينظر : عادل النادلي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1، 1987،ص85.86.

[2]- ينظر : عادل النادلي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص88.

أ- الحبكة :

اِعتبر أرسطو الحبكة روح العمل الدرامي ومنبته ، وقد فصل فيها تفصيلا دقيقا نوجزه في ما يلي :

الحبكة وفق تصور أرسطو تعد العنصر الحامل و المؤطر لمجموع حوادث العمل الدرامي، وقد اشترط لها طولاً معنيا ، فلا ينبغي اختزالها لتصبح مجرد حادث عابر أو ومضة خاطفة ،كما يجب أن تطول حتى يصبح العرض مملاً ، بل تتخذ حجما مناسبا تدركه الذاكرة بسهولة ، والحبكة تسير وفق تسلسل منطقي متماسك أي تكون عبارة ، عن وحدة عضوية أو ما يسمى بالكل العضوي ، فكل حدث يمهد لما بعده وبالتالي تكون فيه رابطة تجمع بين كل وقائع العمل الدرامي ، وعدد لنا أرسطو أنواع الحبكة ، فهناك حبكة بسيطة يغيب عنها عنصر المفاجئة و التحولات المباغتة أو غير المتوقعة ، وفيه حبكة أخرى على عكس الأولى تأتي معقدة يلتوي فيها مسار الأحداث و يتشابك ويتغير بشكل مستمر فيها يعرف بالتحول ، وقد يتغير سبب التعرّف ، أي اكتشاف البطل لحقيقة ما كان يجهلها مما يؤدي إلى كسر خطية الحبكة وتوجيه مسارها الدرامي إلى اتجاهات أخرى[1].

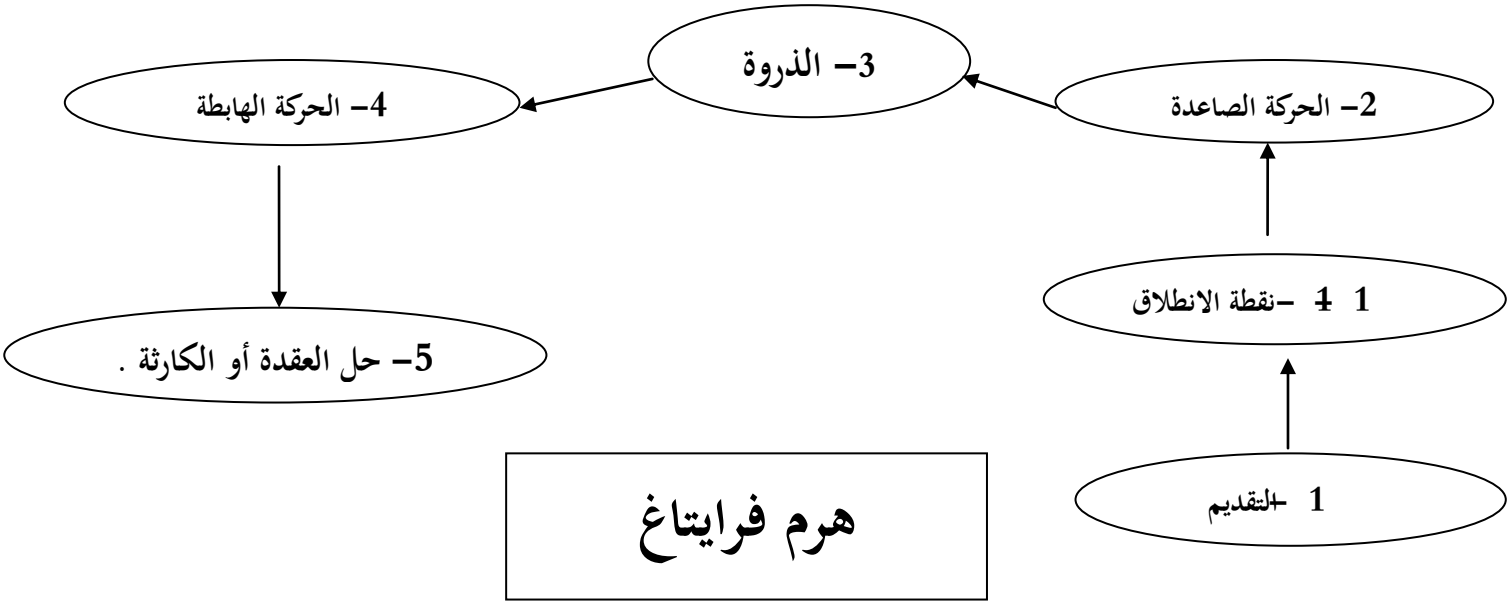
يمكن النظر إلى الحبكة أيضا على أنها مجموع الأحداث التي يعرض من خلالها الصراع الدرامي بمختلف أشكاله وقوالبه ، سواء كان صراعا معنويا ووجدانيا ،كأن يبنى على انفعالات نفسية متضاربة لدى الشخصيات مثل : الحب والكره ، الغيرة والتعاطف ، القبول والرفض... مما يخلق ويولد في العمل المسرحي أبعاداً سيكولوجية عميقة ، أو أن يكون على العكس من ذلك صرعا ماديا ، حيث تشتبك و وتتنازع الشخصيات على أمور دنيوية مثل: السلطة و الحكم ، المال والثورة ،كما يمكن للصراع أن ينشب بفعل تغير في أقدار الشخصيات، وهنا يكون خارج إرادتها ،كأن يكون محكوم عليها بالموت أو المرض أو ما شابه ذلك[2].

[1]- ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، ص102. 126.

[2]- ينظر : مجدي وهبة ،كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، 1984، ص144.

جاء بعد أرسطو عدد من الباحثين الذين حاولوا التفصيل في الحبكة وأعادوا تحليلها وتنظيمها باعتبارها هيكل العمل الدرامي ، ومن بينهم الناقد الألماني **"غوستاف فرايتاغ"** الذي قام بصياغة نظرية الهرم الدرامي أو هرم فرتياغ كما تسمى.

قسم غوستاف فرايتاغ الحبكة إلى خمسة عناصر ، بدءا بالمقدمة التي تعرض الشخصيات و المكان والزمان ، ثم نقطة الانطلاق التي تعتبر جزءاً من المقدمة ، وفيها يشرع المشهد الدرامي والصراع بالشكل ليؤخذ منحى تصاعدي متشابك في مرحلة الحركة الصاعدة حتى يبلغ أشده ، ليصل إلى الذروة التي تتعقد فيها مجريات الأحداث و تتداخل بشكل كبير ،ويزداد فيها عنصر الإثارة والتشويق ، وفي مرحلة الحركة الهابطة تخف شدة النزاعات شيئا فشيئا ، ممهدة بذلك لنهاية العمل الدرامي ، وتختلف النهايات من كاتب لآخر فإما أن تنفرج المشكلة وتحل ، أو تتأزم لتأخذ منحى كارثي[1].



هرم فرايتاغ

ب– الشخصيّة :

الحبكة لا يمكن لها أن تنهض، وتخلق وقائعها الدراميّة إلاّ من خلال وجود عنصر الشخصيات، فهي المكون الحامل لبناء الأحداث والمسير له.

[1]– ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي ص221.

إن غياب الشخصية يفقد عناصر البناء الدرامي الأخرى فعاليتها ويصبح النص المسرحي مجرد كلام منثور على ورق لا روح فيه ، فالشخصيات هي التي تصوغ اللّغة وفق أسلوبها الخاص وتجسدها عن طريق خلق و بتبادل الحوار كما أنها المسؤولية عن خلق الجدل و التوتر نتيجة تضارب أفكارها واختلاف رغباتها ومصالحها[1].

من منظور آخر تعد الشخصية العنصر الذي يترجم العمل الدرامي المكتوب إلى مشهد مرئي على خشبة المسرح عن طريق عملية التمثيل ، فلا تقاس فعالية الشخصيات في الإنتاج الدرامي على أساس أنها أداة أو وسيلة سردية ، بل من خلال جودة أدائها المسرحي وحسن تجسيدها لأحداث العرض[2].

ويرى رشاد رشدي في كتابه فن كتابة المسرحية أن الشخصيّة المسرحية الدرامية هي التي تكون أفعالها ومواقفها خاصة بها تعكسها هي بمعزل عن الواقع وما يحدث فيه ، فهي لا تنقل الأشياء المألوفة بل تخلق لنفسها حدثاً دراميّاً يميزها ويستثنيها ، فإن كانت وظيفتها مجرّد محاكاة لأفعال سابقة اعتيادية سيغيب عنها عنصر الإدهاش و المتعة ويصبح العرض مجرد مسرحةٍ لواقع روتيني وفقط[3].

والشخصيات حسب حضورها في العمل المسرحي نوعان، شخصيات رئيسية وأخرى ثانويّة.

- شخصيات رئيسية: تجسد دور البطولة وتساهم في نسج أحداث الصراع وبناء الحبكة.
- شخصيات ثانوية: وهي الشخصيات التي تشارك في تصعيد ودفع الأحداث، وتعتبر عنصراً مساندا للشخصيات الرئيسيّة.
- شخصيات مدورة : وهي شخصيات نامية لا تستقر في حالة معينة بل تتغير مبادئها وأفعالها وسلوكاتها على حسب الأحداث و المواقف[4].

[1]-ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص91.

[2]- ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1978، ص21.

[3]- ينظر: رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت، ص25-26.

[4]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

- شخصيات مسطحة : تسير هذه الشخصيات وفق خط درامي ساكن وثابت ، حيث لا تطرأ عليها أي تغيرات من بداية العمل الدرامي إلى غاية انتهاءه[1]

ج- اللغة:

يفصح المؤلف الدرامي عن أحداث عمله من خلال اللغة ، التي تتشكل في قوالب صوتية يتحول بواسطتها النص المكتوب إلى تركيب شفهي مسموع يؤدي من طرف الشخصيات عن طريق توليفة حوارية متبادلة ، ولغة المسرح تجنح إلى التعبير الصريح دون الحاجة إلى التكلف و المبالغة اللفظية[2] .

ويشار كذلك إلى أن لغة العرض المسرحي لا تقتصر على اللفظ المنطوق وفقط بل تشمل أيضا الإشارات والإيماءات وفكل فعل يؤدي معنى ويجسد فكرة حتى ولو لم يتخذ طابع تعبيري شفهي .

ولما كانت لغة المسرح تقوم على الحوار ، فإن هذا الأخير يتخذ شكلين متباينين هما:

- حوار خارجي : وهو أكثر الأنواع بروزاً واستعمالا في العروض المسرحيّة ، ويقصد به الحوار المباشر المتبادل الذي يخلق تفاعلاً بين الشخصيات ، ويعمل هذا الصنف من التخاطب على إعطاء الشخوص استقلاليتهم في التعبير بعيداً عن صوت وسلطة المؤلف[3] .
- حوار داخلي : وهو حوار يدور بين الشخصية ونفسها ، يوظفه الكاتب ليبرز لنا ما يختلج في كيانها الداخلي من مشاعر ، وما يدور في ذهنها من أفكار ورؤى[4] .

1- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

2- ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1.، 2006، ص547.

3- ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السرديّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1999، ص31..

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 103.

د- الفكر:

الفكر بشكل مبسط هو مجموع الدلالات والتصورات التي يريد أن يفصح عنها المنتج الدرامي من خلال أقوال وسلوكات الشخصيات ، ولا تدرك هذه القيم مباشرة من طرف المتفرج ، بل عن طريق التمعن في الشخصية ورصد أفكارها وما تشعر به ومراقبة تصرفاتها عبر مختلف محطات العمل المسرحي[1].

ح -المرئيات المسرحية:

هي كل ما يتراءى للجمهور من على خشبة من ديكور وملابس وإضاءة وكل ما يخص الممثلين ، وكان أرسطو قد اعتبرها أقل العناصر الدراميّة تأثيراً ، لكنها في المسرح الحديث باتت تلعب دوراً هاما في الإفصاح عن الفكرة الدرامية وتقريبها بشكل أوضح للمتلقي ، فمثلا الديكور و الملابس من بين العناصر البصرية التي تساهم في تجسيد المعاني و الدلالات العميقة في الحدث المسرحي كما تعين على إيصال الفكرة للمتفرج بشكل أسرع وأكثر وضوحاّ[2] .

خ- الغناء:

اِحتضنت العروض المسرحية منذ نشأتها أنواعا عديدة من الفنون الغنائية و الموسيقية ، وتحقق هذه الأغاني في العرض المسرحي جملة من المهام الفنيّة ، حيث تعتبر واسطة تعبيرية تنقل لنا الأفكار بطريقة غير مباشرة ، كما تساهم في خلق أجواء عاطفية تتناسب وطبيعة المشاهد المعروضة سواء كانت حزينة أو مفرحة ، وتلعب أيضا الموسيقى دوراً هاما في تعزيز وطأة التأثير الدرامي لدى المتلقي ، حيث تجعله يعيش ويستشعر الحدث بشكل أعمق[3] .

---

[1]- ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 102.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 110.

[3]- ينظر: بوعناني سمير، جماليات توظيف الموسيقى في المسرح مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر، مج6، ع1، ص02.

1-4-2- ركائز التشكيل الدرامي:

يرى "مرتن أسلن" في كتابه مجال الدراما ، أن الدراما تقوم على ثلاثة أمور جوهرية وهي : التمثيل والانفعال وقوة الحدث[1] .

وإذا ما فصلنا في كل عنصر على حدا بدءاً بالتمثيل الذي يعد قوام المسرح ومرتكزه، والذي اعتبره أسلن الأداة التي تحقق العمل الدرامي وتنتجه، وبناءاً على هذا التصور، يمكن النظر إلى الدراما بوصفها محاكاة وتمثيل لسلوك إنساني، وتجسيد لفكرة ما قد يتداخل فيها الواقع بالمتخيّل على خشبة المسرح يجسدها ممثلون بالاعتماد على عنصري اللغة والحوار، مما يخلق جواً من المتعة والإثارة للمتفرجين ويدخلهم في نطاق دراماتيكي، ويجعلهم يعيشون الحدث كما لو أنهم جزء منه مشارك فيه.

وفي سياق هذا التفصيل يأتي الحديث بعد التمثيل عن عنصري الانفعال وقوة الحدث، هذان الأخيران يحققهما التمثيل إذا ما تم على أكمل وجه ونفذ بشكل جيد، واستوفى جميع شروطه، مما يعني أن كل عرض تمثيلي تصاعدت فيه الأحداث وتلاحقت لتخلق لنا حركة نابضة وتولد انفعالاً وإيقاعاً ديناميكيا قويا، يكون قد أدى بلا شك دوراً دراميا متكاملاً.

[1]- ينظر: مارتن أسلن، مجال الدراما، ص 35.

2-الرواية البوليسيّة (المفهوم والتلقي) :

الإنسان فضولي بفطرته يحب الاستكشاف ويسعي دائماً إلى معرفة الحقيقة ، وفي عالم الأدب هناك أيضا قارئ فضولي تستهويه الأعمال الأدبيّة الغامضة و النصوص المبهمة التي تتوارى فيها وتطمس حقيقة أشياء ما وتغيب بين ثنايا النص ، فتجده يبحث عنها بنهم ويتقصى أثرها بين صفحات الكتاب الذي يقرأه ، وكثيراً ما تراه مولعاً بما يعرف بالروايات البوليسية هذه الأخيرة التي تلبي له هذه الغاية كونها تعرّض قصصاً مشفرة ، أحداثها ملتوية ، عنيفة من جهة ومشوقة من جهة أخرى.

2-1- مفهوم الرواية البوليسّية: تتعدد مفاهيم الرواية البوليسيّة وتتباين باعتبارها نوعاً روائيا حديثا له خصائصه ومقوماته الفنية التي يتفرد بها عن الأنواع الروائية الأخرى.

ورد تعريف لها في القاموس الموسوعي الكبير بأنها « تختص بالشرطة ومهامها والتحقيق البوليسي هو الذي يعتمد على الشرطة ... فترويها لنا وتضعها في مشهد التحقيق الإجرامي » [1]؛ و من ذلك يظهر أن الجريمة و التحقيق عنصران أساسيان لا يقوم السرد البوليسي إلا بهما ،فالرواية البوليسية هي عملية مطاردة لمجرم ما من قبل محققين ورجال شرطة قصد القبض عليه وفك الجريمة .

ويرى البعض أن الرواية البوليسيّة هي « الرواية أو القصّة التي تبنى على عملية التحري الذي يقوم به رجال البوليس أو تحر خاص بحثا عن مرتكب جريمة أو عدة جرائم وتغليف عملية البحث هذه بإطار تشويقي » [2] ؛ فالرواية البوليسية سميت بهذا الاسم لمشاركة عنصر الشرطة فيها ضمن الشخصيات ، باعتباره الجهاز المحقق الذي يحاول اقتفاء أثر المجرم .

---

[1] **-Le Grand Dictoinnaire Emcyclopédigue de la langue française , la langue et les noms propres ،édition de la connaissance ، 1996 ،page 862.**

نقلا عن حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع والأدبيّة دراسة في الخصائص وخصوصيات التشكيل الدلالي والفني في الرواية البوليسية مجلة التواصل الأدبي، جامعة 08ماي 45، قالمة، الجزائر، ع.09، ديسمبر 2017، ص179.

[2] - حنين دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي إشكالية المفهوم والنظرية دراسة في الكتابة البوليسية العربيّة ، مجلة مقاليد ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، الجزائر ، ع.09، ديسمبر 2015، ص49.

ويعرفها **"فرجي ميساك"** على أنها « نوع مخصص قبل كل شيء ، لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية وظروف دقيقة لحادث غريب » [1] ؛ فالسرد البوليسي يخاطب عقل القارئ بالدرجة الأولى ، حيث يدخله في عملية ذهبية وفكرية يقظة ، فيترقب الأحداث بحذر ويسعي إلى اكتشاف المجرم وفك لغز الجريمة .

في حين يشير **"بول موران"** إلى أن الرواية البوليسية تتجاوز المفهوم الأوّل الذي يرمى إلى كونها تحليل لحبكة ما و محاولة فكها ، وقراءة لانعكاس الأحداث على نفسية الشخصيات ، ويرى أن ما يميزها هو قدرتها على إثارة الشعور بالخوف والتوتر لدى القارئ مما يشد من انتباهه و يستميله إلى مواصلة قراءة الرواية وهو في حالة من التشويق و الترقب[2] .

كما يعرفها بعض الباحثين على أنها رواية المجتمع ، فالرواية البوليسية تحمل في طياتها أبعاداً اجتماعية عدة كونها تنبع من وحي الواقع ، وتكشف عما يدور به من جرائم وانتهاكات و خروقات للقوانين ، ووفق هذا التصور يمكن اعتبار الرواية البوليسية رواية ملتزمة إلى حد ما ، سعي لكشف دموية الواقع كما تحاول نقده وتغييره في نفس الوقت[3] .

2-2-نشأة الرواية البوليسيّة:

الحديث عن أصول الرواية البوليسيّة أمر معقد نوعا ما ، فقد استصعب على عديد الباحثين وضع تاريخ دقيق لبدايتها ، ويرجع ذلك إلى كونها تتداخل مع أجناس أدبية أخرى كالقصص والأساطير والحكايات الشعبيّة ، فهي لم تنشئ كجنس أدبي مستقل محدد الهياكل والخصائص الفنيّة ، بل تبلورت عبر الزمن لتتخذ عدّة أشكال ، ففي حين يشير البعض إلى « أن أب الرواية البوليسية هو **إدغارد ألان بو Adgr Allan Pot** فإن هذا الأخير في حد ذاته يقول أنه اقتبس فكرتها من فولتير ،

---

[1]- Ibid. PP.8-9، نقلا عن نقلا عن عبد القادر شرشار، الرواية البوليسيّة بحث في النظرية و الأصول التاريخية و الخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربيّة ، من منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، د.ط، 2003 ، ص14.

[2]- ينظر: Ibid. PP.8-9، نقلا عن عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسيّة ، ص14.

[3]- ينظر : عبد الرحمان بغداد ، الرواية البوليسيّة الجزائريّة بين المغامرة و التجريب ، مجلة إحالات ، معهد الأداب و اللغات ، المركز الجامعي مغنية ، الجزائر مج ، 05، ع.01، جوان 2003 ، ص27.

وفولتير هو الآخر يقول أنه اقتبسها من مؤلف عربي » [1]؛ إذاً نظراً لمسألة التداخل الثقافي التاريخية هذه صعب تحديد انطلاقة هذا الجنس.

ويشير جمع من الباحثين أن مردها يعود إلى عهد اليونان ، مستندين في ذلك على أسطورة أوديب ، حيث اعتبروه « المحقق العبقري إذ جمع بين وظائف المجرم و المحقق والضحية » [2] ؛ وما نود أن نوضحه من خلال هذا أن القصص والأساطير القديمة لم تكتب لتكون رواية بوليسية بالمصطلح و المفهوم الحديث لكن باعتبارها تضمنّت عنصري الجريمة و التحقيق ، صنفها الباحثون على أنها مثلت بدايات هذا النوع الأدبي.

نمثل لهذا من خلال « مؤلف صخرة القمر 1868 للكاتب **فرونسوا إيفار** الذي لم يكن ينوي كتابة رواية بوليسية وكان بصدد كتابة رواية تأخذ أبعادا نفسيّة واجتماعية من التراث الشعبي إلا أن بنائها وحوادثها كانت ذات صلة وثيقة بالرواية البوليسيّة مما جعل النقاد يعتبرونها كذلك » [3] ؛ إذا فخصائص الرواية البوليسية يمكن أن نلفيها في عدة مؤلفات ، لكن يبقى التساؤل المطروح هل هذا الأمر كاف لنصنفها ضمن مجال العمل الروائي البوليسي أم لا.

ذهب بعض الدارسين إلى ما هو ابعد من ذلك حينما اعتبروا أن جذور الرواية البوليسية تمتد إلى غاية بداية الخلق الإنساني ، حيث صرّح « **فرانسوا ريفار** أن ميلاد النص البوليسي متصل بالإنسان الأول ... وقد ورد في الإنجيل أن قابيل قتل أخاه هابيل » [4] ؛ وتعدّ هذه الآراء مجرد مقاربات تأويلية تربط بين فعل الجريمة وبعدا الإنساني الأوّل وبين نشأة الرواية البوليسية.

وفيما يتعلق بالبدايات الفعلية للرواية البوليسية أي المرحلة التي شهدت تشكل تقنياتها السردية وتبلور خصائصها الفنية ، فإنها تعودّ إلى القرنين التاسع عشر والعشرين .

ويقول في هذا السياق الباحث **م.لوبران** « وجدت نشأتها وتطورها خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر في فترة الصاخبة ، حيث تعاقبت الحكومات وكان لكل حكومة شرطتها الخاصة و بوليسيها السري » [5] ؛ و المقصود بالفترة الصاخبة هنا هو صخب المدينة فخلال هذه الفترة ازدهرت معالمها و اِتسعت رقعتها وعرف

---

[1]- عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص36.

[2]- عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية ، ص 38.

[3]- المصدر نفسه، ص56.

[4]- نفسه، ص43.

[5]- نفسه، ص39.

المجتمع تحولات جذرية على كافة الأصعدة وتضاعفت الكثافة السكانية وخلق ما يسمى بالطبقات الاجتماعية و التفاوت الطبقي، ليرتفع بذلك معدل الجريمة والاعتداء والانتهاكات القانونية ، إذا النص البوليسي ترعرع في كنف بيئة حضارية مدنية محضة ، وبالنسبة إلى « قواعد هذا الجنس فقد حددت في العشرينيات من القرن العشرين على يد فان دين » [1] ، وإستطاعت الرواية البوليسية في هذه الفترة فعلا فرض وجودها كنمط سردي جديد يعبر عن واقع الإنسان الحديث المتشابك المليء بالصخب والغموض .

ونذكر فيما يلي أسماء بعض الروائيين الذين أبدعوا في هذا النوع من الكتابة وعلى رأسهم « **أرثر كونات دويل** الذي يعتبر من ابرز من اهتم بالرواية البوليسية وأسس لها ، أيضا الروائية **أغاثا كريستي** تعد من بين أشهر من كتب في الرواية البوليسية على الإطلاق » [2] ؛ و إقتصارنا على ذكر هاذين الاسمين فقط لا يعني حصر نشأة هذه الرواية في أعمالهما ، بل يوجد عديد الأعمال لمختلف الروائيين الذين أبدعوا في هذا الفن كل بحسب سياقه الثقافي والتاريخي وأسلوبه الأدبي.

2-3-إنتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب:

بما أن الرواية البوليسية هب نوع جديد من الكتابة فقد طرحت حولها عدة إشكاليات وتساؤلات فيما إن كانت تنتمي إلى دائرة الأدب أو لا ، فظهر تياران مختلفان ، أتباع التيار الأوّل يرون أنها لا تنمي إلى عالم الأدب ، فيما يعارضهم مؤيدو التيار الثاني الذين يجزمون كونها نوع أدبي مستقل له مزاياه وخصائصه ، ولكل من هذا وذاك مرجعيات يرتكز عليها للدفاع عن وجهة نظره .

2-3-1- الاتجاه الرافض لأدبية الرواية البوليسية (الرواية كأداة تسلية):

يرى أنصار هاذ الاتجاه أن « الرواية البوليسيّة هي مجرد لعبة ساذجة هدفها تسلية المسافر » [3] ؛ و مفاد هذه العبارة أن النص البوليسي هو نص لا حياة فيه أو لا يعيش طويلا ، حيث ينتهي أثره

[1]- عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية ، ص 39.

[2]- درساوي سهام ، بنية التشكيل والدلالة في الرواية البوليسية العربية أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة باتنة -1، الجزائر ، 2018/2019م ،ص22.23.

[3]- المصدر نفسه ، ص18.

ومفعوله بمجرد الوصول إلى نهاية الرواية ، ممثلين لذلك برحلة مسافر ما كان يقرأ خلالها رواية بوليسية للتسلية وفقط ، ففور بلوغه وجهته المنشودة يكون قد أنهاها ويتوقف بذلك أثر هذا العمل و يتناساه القارئ بكل بساطة ، وهذا حسبهم ليس من الأدب بشيء ، فالأدب الحق هو الذي يولد انفعالاً، ويثير أحاسيساً ،و يغير وجهات نظر ، وليس مجرد وسيلة لتمضية الوقت وحسب .

وقد سار وفق هذه النظرة النقدية القاسية نوعا ما إن صحَّ القول **بول ألكسندر** حينما قال « أن الأدب هو الحياة وبما أنَّ الرواية البوليسية مجرد آلية فهي لا تنتمي إلى حقل الأدب » [1] ؛ فالأدب على حسب هذا التصور هو كل تعبير عن الواقع يسايره وينقله ويتجدد معه بشكل دائم ومستمر ، في حين أن الرواية البوليسية هي مجد صناعة لقصة ما ،كل شيء فيها انطلاقا من الشخصيات، الزمان ، المكان ... مبرمج لخدمة شيء واحد فقط وهو الوصول إلى المجرم ليس إلا ، فالعفوية فيها منعدمة باعتبارها مجرد آليات يسيرها الكاتب بشكل منظم وفقط، إذا هي عبارة عن كتابة جافة لا حياة فيها، وبهذا يسقطها بول من حلقة الأدب.

2-3-2- الاتجاه المؤيد لأدبية الرواية البوليسية (الرواية كجنس أدبي متكامل):

يدافع أتباع هذا الفريق عن شرعية انتماء الرواية البوليسية إلى حقل الأدب ، فيقول في ذلك **فرونسوا ريغار** « إنَّ بعض الأدباء المغالين زعموا يوما أن كل رواية هي رواية بوليسيّة » [2] ؛ وقياسا على هذا الرأي فإن السرد البوليسي هو معيار فني أدبي لكل الأنواع الروائية مهما كان نوعها ولا نقصده هو بالتحديد بل ما يميزه كنوع أدبي كونه يبحث عن الحقيقة الضائعة ، فكل رواية سواء كانت تاريخية ،رومانسية ... إلخ، هي رواية تنقب عن حقيقة ما ، تسعى لفك لغز ما ، فيها حلقات مفقودة ، تكتشف كلما توالت أحداثها و تتابعت ، إذا الرواية البوليسيّة ما هي إلاَّ الوجه الأعمق لهذا الأمر.

[1]- عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية ،ص18.

[2]- المصدر نفسه ، ص18.17.

ويدعم هذا الطرح الباحثان **بوالو** و **نرسجاك** بفكرة أخرى قد وردت في مؤلفهما "**الروايّة البوليسيّة**" يقولان فيها : « إذا كانت الرواية البوليسية قبل كل شيء ، خيالاً فهي تنتمي وبكل شرعية إلى الآداب »[1]؛ فالخيال هو أحد المعايير التي تحدد أدبية عمل ما ، وبما أن الرواية البوليسية معظم أحداثها خيالية من نسج المؤلف يسعى من خلالها إلى جذب القارئ ، هذا الأخير الذي يتخيل هو الآخر أحداثا ربما قد تحدث وربما لا حينما يكون بصدد قراءة الرواية ، إذا الخيال هو الذي يحمل النص البوليسي من عالم الواقع إلى عالم الفن ،فإن غاب عنه تحوّل إلى مجرد تقرير للشرطة لا جمالية ولا أدبية فيه.

2-4-ركائز الرواية البوليسيّة:

على حسب ما ذكره عبد **القادر شرشار** في مؤلفه "**الرواية البوليسيّة**" فإن العمل الروائي البوليسي يبنى على ثلاثة ركائز أساسيِّة متداخلة تسهم في تشكيل حبكته وتطور أحداثه.

2-4-1- الجريمة الغامضة:

تعتبر موضوع الرواية البوليسية وفحواها ويقصد بالجريمة « كل فعل أو سلوك مخالف للحق والعدل المستقيم ، كما اشتق من ذلك المعنى إجرام أجرموا »[2]، إذا الجريمة هي كل فعل يخالف القانون يرتكب عمداً ، وهي أنواع كالقتل والسرقة والاحتيال ، وبشكل مختصر يندرج تحت إطار الجريمة أي فعل يترتب عنه ضرر يمس الفرد والمجتمع.

ولكل جريمة فاعل يطلق عليه المجرم « وقد يكون فاعلاً أصلياً **Acteur principal** وقد يكون فاعلاً مع غيره **co-acteur** و قد يكون مجرد شريك **Un comolice** »[3]؛ وبغض النظر عن موقعه من الجرم

---

[1]- عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية ، ص 21.

[2]- نجيب بوالمان ، الجريمة والمسألة السوسيولوجية دراسة بأبعادها السوسيوثقافية والقانونية ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اجتماع التنمية كلية العلوم الانسانية والاجتماعية ، قسم علوم الاجتماعية ، قسم علوم الاجتماع والديموغرافية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007-2008م ، ص16

[3]- المرجع نفسه، ص21.

فإنه يظل المسؤول عن تنفيذه ، ويعتبر محركا أساسيًّا تطو الأحداث داخل الرواية ، وكل مجرم له دوافع تقوده لارتكاب فعله ، كأن تكون له رغبة في الانتقام أو الثأر أو غيرها من الدوافع.

وبطبيعة الحال فكل جريمة تنجر عنها ضحية يكون موتها لغزاّ مبهما في بداية الرواية ، من ثم يتكّشف شيئا فشيئا مع توالي الأحداث ، كما يحدد الكاتب الزمان والمكان اللذان وقعت فيهما حيثيات الجريمة .

2-4-2- المحقق:

في مقابل شخصيّة المجرم نجد شخصية المحقق الذي يكون عاملاً في سلك الشرطة ، يتميز بالفطنة والذكاء ودقة الملاحظة ، يسعى إلى جمع الأدلة لكي يتمكن من معرف الجاني ومن ثم القبض عليه ، ويعتبر شخصية أساسية تدفع بأحداث الرواية إلى الأمام ، ويتميّز بالأمانة بحكم كونه محلفاً[1].

2-4-3-التحقيق:

التحقيق هو وظيفة المحقق التي يقوم فيها بجمع الأدلة واستجواب المشتبه فيهم ومراقبتهم وربط الأحداث والوقائع ببعضها البعض من أجل الوصول إلى المجرم، والتحقيق في بدايته يكون مبهمًا نوعًا ما يكتنفه شيء من الغموض والالتباس، لكن مع مرور الوقت يتضح ويأخذ منحى أكثر سلاسة ، و تكمن أهميته في كونه يساهم في كشف الحقيقة ويرسخ الأمن الداخلي للمجتمع[2].

[1]- ينظر : سلطان قاسم ، تعريف المحقق، https://ns.almerja.com/more.php?idm=39767 ، 2016/03/15.

[2]- ينظر : جمال براهمي ، مستحدثات قانون الإجراءات الجزائية رقم25-14 في مجال التحقيق، المجلة الأكاديمية للبحوث القانونية و السياسية ، كلية الحقوق و العلوم السياسية ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ،الجزائر، مج:10، ع:01، 31 مارس2026 ، ص 1522.

2-5- أسباب تأ خر ظهور الرواية البوليسية في البيئة العربية والجزائرية:

بعد ما تناولنا نشأة الرواية البوليسية في بيئتها الغربية ننتقل إلى تتبع مسار هذا الفن وتحولاته في سياقات ثقافية مغايرة، لاسيما في البيئة العربية والجزائريّة.

2-5-1- الرواية البوليسيّة في البيئة العربية:

تأثرت البيئة العربية بهذا النوع من الكتبات خلال فترة الأربيعينات من القرن الماضي حيث « ولج النص البوليسي الأدب العربي في بدايات الحرب العالمية الثانية ، وذلك عبر روايات غربية ترجمت ونشرت في المجلات المتنوعة ... »[1]؛ إذا الترجمة شكلت جسر عبور للرواية البوليسية من العالم الغربي إلى العالم العربي ، لتظهر فيما بعد محاولات محلية لتأليف نصوص بوليسية تحاكي النصوص الأصلية إلا أنها اِتخذت طابع عربياً.

وصحيح أن الرواية البوليسية وصلت إلينا متأخرة نوعا ما ، وحتى انتشارها فيما بعد في الأواسط الأدبية العربية كان يتم بوتيرة بطيئة ولحد الساعة فيه ندرة في الكتابات ، الأمر الذي يمكن تفسيره بعدة أسباب ، من أبرزها « تخلف المنطقة العربية على المستوى العلمي والتكنولوجي وكذا المفاهيمي والفلسفي و السوسيولوجي يغيب وجود هذا النوع من الكتابة في الأدب العربي » [2] ؛ بحكم أنها تتطلب وجود أدوات علمية ومعطيات منطقية تساهم في نسج حبكة محكمة ومتماسكة ، والضعف الضعف التقني هذا من شأنه أن يحد من عملية الإبداع في هذا المجال.

ومن بين الأسباب أيضا نذكر « سلطة الكتابة الكلاسيكية التي فرضت قوانينها على الرواية البوليسية واعتبرتها من الآداب الهامشية التي لا ترقى إلى الأدب الرفيع » [3] ؛ فقد ساهمت هيمنة قوانين الأدب التقليدي على رفض الكتابة البوليسية ، وعدتها مجرد لعبة أو وسيلة للتسلية لا تسمو إلى مصاف الأدب الراقي.

---

[1]- سعيدة خلوفي، انطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة، مجلة الأثر ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، ع.24، مارس 2016، ص98.

[2]- درساوي سهام ، بنية التشكيل والدلالة في الرواية البوليسية العربيّة ، ص35.

[3]- درساوي سهام ، بنية التشكيل والدلالة في الرواية البوليسية العربيّة ، ص 36.

كما يرجع البعض هذا التأخر إلى أن « الكتابة البوليسية ظهورها مرتبط بالمدينة التي عرفتها أوروبا خلال الثورة الصناعية ثم اعتبار هذه الكتابة من ملامح الحضارة الأوروبيّة » [1] ؛ أي أن الرواية البوليسية تعتبر وافدا جديدا لا يتماشى مع طبيعة البيئة العربيّة كما يعد دخيلاً على خصوصيات ومقومات الأدب العربي الكلاسيكي وأنَّ شروطه وعوامل بعث إنما وجدت في البيئة العربية المدنية.

2 ~~5~~ ~~2~~ -الرواية البوليسية في البيئة الجزائرية:

الرواية البوليسية في الجزائر ظهرت متأخرة شأنها شأن نظيرتها المشرقية ، و يرد بعض النقاد هذا التأخر إلى كون الأدب البوليسي مجرد أداة للتسلية لا تلبي حاجة الروائي الجزائري و العربي القومية و لا تفسح له المجال لتبني مواقف اتجاه قضايا وطنه و أمته ،إضافة إلى اعتبار هذا الالتزام هو المعيار الذي يقاس به مدى إبداع الكاتب و تفوقه ، إذا الرواية البوليسية لا يمكن لها بشكل أو بآخر أن تحجز مقعدا لها ضمن الأجناس الأدبية الأخرى[2].

رغم قساوة هذا الحكم إلا أنه خلال السبعينيات بدأت تظهر بعض التجارب في هذا النوع الروائي حيث أصدرت بعض الأعمال و لمعت بعض الأسماء على سبيل المثال الروائي« **"يوسف خيضر"** بروايته (تحرير فدائية)**Délivrez laFidaya** عام1970 و ظهر له في ظرف سنتين ستة عناوين، ما بين عام 1970 و1972 ;

- انتقام يمر بغزة **La vengaeance passe par Ghaza** .

-توقيف مخطط الإرهاب.1970 **Halte au plan terreur**

- الجلادون يموتون أيضا 1979 **Les bourreaux meurent aussi**

-منع طائرات فونتوم عن تل أبيب **Pas de phontom pour Tel Avive**

-النمور تتدخل **Les Panthères attaquent** » [3] ؛لحظة تأملنا لهذه العناوين ندرك أن الرواية البوليسية الجزائرية لم تكن مجرد حكايات تسرد عملية مطاردة لمجرم فار من العدالة ، بل حملت معاني و رسائل

[1]- درساوي سهام ، بنية التشكيل والدلالة في الرواية البوليسية العربيّة ، ص36.

[2]- ينظر: عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية، ص 159 .160.

[3]- ينظر : المصدر نفسه ،ص 160 .161.

أبعد و أوسع من ذلك حيث تحولت إلى وثيقة أدبية تعكس حس الإلتزام بقضايا الوطن و الأمة حيث اتخذها الأديب الجزائري وسيلة للذود عن هويته الجزائرية و العربية ، و يتجلى ذلك بوضوح من خلال خطاب التحدي و المواجهة المعبر عنه من خلال هذه العناوين.

خلال فترة الثمانينيات أيضا ظهرت بعض المؤلفات نذكر منها كتابات « زهيرة كوفاني ...و يتمثل إنتاج كوفاني في عملين إبداعيين، هما صورة مفقود Le portrait du disparu 1985 و قراصنة الصحراء Les pirates du désert 1987 » [1] ؛ نلحظ من خلال هذا تدخل العنصر النسائي في مجال الكتابة البوليسية الجزائرية.

ظهرت فيما بعد أسماء أخرى و كانت معظم كتاباتهم إن لم نقل كلها باللسان الفرنسي و ذلك مرده لعدة أسباب أولها محاولة التخلص من رقابة السلطات الفرنسية التي كانت تضيق الخناق على الكتابات الأدبية ذات الطابع الواقعي ، فاستغل الأدباء الجزائريون الرواية البوليسية لتمرير رسائلهم ذلك أن المستعمر الفرنسي كان لا يوليها اهتماما ظننا منه أنها فقط لعبة للتسلية لا يمكن أن ينقل من خلالها أي فكر و لا تستطيع عكس إيديولوجية و توجه كاتب و مفكر ما ، ظف إلى ذلك أن الأعمال المكتوبة باللسان الفرنسي كانت تستهوي الشريحة الفرونكوفونية الذين راحوا يستكشفون هذا الأدب بصبغته العربية الجديدة، فالكاتب الجزائري كتب وفق معايير الهيكل البوليسي الغربي لكن بث فيه شيء من هويته العربية و الجزائرية[2] .

فتحت هذه الأعمال المجال فيما بعد لظهور مدونات أخرى خلال فترات مختلفة ، ففي فترة التسعينيات نُشر عدد من الروايات للكاتب « ياسمينة خضرة ...بدأ بروايته مجنون المشرط ، حفلة الأوغاد ، ثم الروايتان اللتان صدرتا بفرنسا :موريتوري : أبيض مزدوج،و خريف الأوهام » [3] و غيرها

[1]– عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية ، ص161.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص166.

[3]– وسيلة بوسيس ، مسيرة الرواية البوليسية في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، جيجل ،الجزائر ، ع65 ، نوفمبر 2020 ، ص60.

من الإعمال لمختلف الروائيين و يعكس هذا الكم من الانتشار إن هذا الفن حظي بقبول في الأواسط الفكرية الجزائرية و بات يستقطب كما لا بأس به من القراء.

في الألفينيات أيضا ظهرت تجارب روائية أخرى نذكر منها« رواية زينيبار 2018 لعبد القادر ضيف الله ، و رواية ثابت الظلمة 2018 لأمل بوشارب ، و رواية كولاج 2018 لأحمد عبد الكريم، و شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية و غير ذلك الكثير[1] » ؛ و يبرز لنا هذا الحضور اللافت للرواية البوليسية في الألفينيات، وما شهدته من تطور على المستوى الفني و الموضوعي.

تأسيسًا على ما تقدم في هذا الفصل، نخلص إلى أن كلاً من الدراما والرواية البوليسية يشتركان في ركائز بنيوية متينة تقوم على الصراع، التشويق، وحركة الشخصيات. وقد أتاح لنا تتبع نشأة ومفهوم الدراما فك شفرات البعد الحركي والجمالي، في حين فتح لنا تفكيك الرواية البوليسية ببيئتيها العربية والجزائرية نافذة لفهم أسباب تأخرها وخصوصيتها السياقية. ومن هذا المنطلق، تشكل هذه الدراسة النظرية أرضية خصبة للعبور نحو الجانب التطبيقي، للكشف عن تمظهرات البعد الدرامي داخل الرواية البوليسية وكيفية توظيف آلياتها .

[1]- ينظر : وسيلة بوسيس ، مسيرة الرواية البوليسية في الجزائر ،ص 63.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

البناء الدرامي وآليات تشكيله في رواية المريض رقم *12*

1 – البنية الدرامية للرواية وفق تقنية هرم فرايتاغ

2 – تجليات المفارقات السياقية في الرواية.

2–1– المفارقة السياقية على مستوى العنوان.

2–2– المفارقة السياقية على مستوى الشخصيات .

2–3– المفارقة السياقية على مستوى المكان.

3 – المرتكزات التيماتية المهيمنة داخل الخطاب الروائي.

3–1– تيمة الموت.

3–2– تيمة الحزن.

3–3– تيمة الخوف.

يُمثّل الفصل الثاني من هذه المذكرة العتبة الإجرائية التي نسعى من خلالها إلى نقل المقاربة النظرية للبعد الدرامي إلى حيز الممارسة والتطبيق. وقد وقع اختيارنا على رواية 'المريض رقم 12' للكاتبة الجزائرية مؤمنة نورهان، نظراً لِمَا تزخر به من بنية حركية وصراعات نفسية وسياقية تُجسّد ماهية المظهر الدرامي في الرواية البوليسية المعاصرة. ومن أجل تفكيك هذه البنية، سعينا في خطوتنا الأولى إلى تتبع حركية الحبكة ومسارها التصاعدي وفق تقنية 'هرم فرايتاغ' كأداة هندسية للدراما، لننتقل بعدها إلى رصد 'المفارقات السياقية' التي صنعت الفجوات والتشويق داخل النص، وصولاً إلى استنطاق 'التيمات المهيمنة' كالموت والخوف والحزن، والتي شكّلت الوقود العاطفي والنفسي للشخصيات والأحداث

1. البنية الدرامية لرواية مريض رقم 12 وفق تقنية هرم فرايتاغ:

تقدم رواية المريض رقم 12 للكاتبة مومنة نورهان أحداثا بوليسية يمتزج فيها عنصر الجريمة بالتحقيق ضمن توليفة سردية محكمة مليئة بالتشويق والإثارة، لكن ما يشار إليه هو أن هذه الرواية تتخطى بعدها السردي البوليسي لتخلق أبعاداً درامية تراجيدية أخرى ، باعتبارها تعرض وقائع دموية مأساوية من خلال الحبكات وقوالب الصراع المعقدة التي تميزها وللكشف عن هذه الأبعاد الدرامية ارتأينا أن نحلل هذا العمل الروائي وفق تقنية هرم فرايتاغ بوصفها تدرس البناء الدرامي عبر مختلف أجزاء الرواية بدءاً بمقدمتها ووصولاً إلى نهايتها ، وتركز بشكل كبير على دراسة الحبكة باعتبارها جوهر العمل الدرامي.

1-1- مرحلة التقديم:

أ-مفهومها:

تعد مرحلة التقديم العتبة الأولى التي يتشكل منها هرم فرايتاغ وسميت بهذا الاسم لأنها تشمل تقديم المعلومات الأساسية لأي عمل درامي[1] ؛ ألا وهي : المكان والزمان والشخصيات ففيها يتم التعريف بهم وذكر جميع مواصفاتهم ، وفيما يلي تفصيل ذلك على ضوء ما ورد في رواية المريض رقم 12.

ب–تجلياتها في الرواية:

1. المكان:

كل رواية تدور أحداثها في فضاء مكاني معين ونقصد به ذلك الحيز الذي تتحرك ضمنه الشخصيات وتدور في فلكه الوقائع ، بكل ما يحمله من ظروف ومتغيرات التي من شأنها أن تؤثر على مجريات السرد وتساهم في بناء الحبكة[2].

تتموضع كل أحداث رواية المريض رقم 12 في مدينة شلف وهي مدينة تقع بالساحل الغربي شمال الجزائر[3] ؛ و اِختيار الروائية لهذا المكان بالتحديد أضفى على الرواية نوعا من الواقعية فهو ليس موضعاً متخيلاً بل واقعي ، حقيقي، موجود ، الأمر الذي عزز من مصداقية السرد كما أدى دوراً وظيفيا في خدمة المتن السردي البوليسي ، فالمحيط الحضري من أكثر الفضاءات المكانية التي ترتكب فيها الجرائم وتدار فيها عمليات التحقيق ، كما تعمل على توفير عنصري التشويق والإثارة فالمدن بطابعها المكثف و المتشعب تتيح للمجرم سبلا للتخفي و الفرار وبالتالي تتعقد عملية التحقيق أكثر فأكثر.

2. الزمان:

تجري وقائع أي عمل روائي ضمن تركيبة زمنية معقدة قد تشمل زمنا واحداً أو عدة أزمنية تتقاطع وتتداخل فيما بينهما تماشيا مع معطيات العمل الأدبي، حيث يتحكم المؤلف في مجموع

[1]– تعرضنا في الفصل الأول لمفهوم هذه الوضعية ،ص 11.

[2]– ينظر : حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظو شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط.1، 2009، ص162.

[3]– ينظر: مؤمنة نورهان ، المريض رقم 12، دار كنوز للإنتاج و النشر و التوزيع ،ط.1، 2021 ، ص04.

الصلات الزمنية ويكيفها تبعا للقصة التي يريد سردها وطريقة سرده لها في إطار مؤلفه ، فزمن الحادثة في تصورها الحقيقي الواقعي ليس نفسه في النص الأدبي ، فللكاتب الحرية التامة في كسر خطية الزمن والتغيير فيها[1] .

تبدأ أحداث رواية المريض رقم 12 في شهر ديسمبر من سنة 2021 وهذا التاريخ يعد إطاراً زمنيا معاصراً وواقعياً[2] ، وهذا من شأنه أن يقرب وقائع الرواية من القارئ ويكسبها نوعا من المصداقية ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن اختيار شهر ديسمبر بالتحديد له دلالته الرمزية أيضا ، فمن المتعارف أن ليالي ديسمبر الباردة تعلن عن بداية فصل الشتاء بكل ما يحمله من قساوة وظلمة ، تضفي هذه الميزة بعداً تشويقيا مكثفا ، فعلى سبيل المثال يشكل طول ليالي الشتاء الحالكة مناخاً رحباً للمجرمين من أجل ارتكاب أفعالهم اللاقانونية .

3. الشخصيات:

تمثل الشخصية الكيان الحسي الذي يشكل مركز العمل الدرامي المسؤول عن الفعل ومصدر الصراع ، وهي التي تنتج الحدث وتقع عليها تبعاته مهما كان نوعها ، ولكل شخصية سمات نفسية ووجدانية خاصة بها تشكل هويتها داخل العمل السردي وتفسر سلوكها مع بقية الشخصيات[3].

في بدايات العمل الروائي تقدم الكاتبة ثلاث شخصيات (سالم ، مصطفى وعمر) يعمل كل منهم في سلك الشرطة حيث يتولون مهمة التحقيق ، وتعتبر هذه الشخصيات محور السرد الدرامي في هذه الرواية وفيما يلي وصف لكل منهم على حدى[4] :

---

[1]- ينظر: جير الدبرنس ، المصطلح السردي ، تر : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط.1، 2003، ص231.

[2]- ينظر: مومنة نورهان ، المريض رقم 12،ص04.

[3]- ينظر : عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر د.ط، 1990، ص67.

[4]- ينظر مدونة ، ص04.10 .

- سالم : بطل الرواية ، شرطي محقق، يسكب لوحده في شقة بمدينة شلف ، لم تركز الكاتبة على وصفه الخارجي بل ذكرت صراعه الداخلي الذي كان يعانيه بسبب سماعه لأصوات غريبة تكلمه وهو لا يعي مصدرها ، بالتالي هذه الشخصية تحمل أبعاداً نفسية يطغى عليها طابع مشوش وغير مستقر.
- مصطفى : زميل سالم ، يعمل هو الآخر في سلك التحقيق ، شامخ البنية الجسدية ، قمحي البشرية ، يرتدي بدلة رسمية تعكس التزامه المهني و انضباطه .
- عمر : رئيس مكتب المحققين ، تظهر عليه علامات القيادة والصرامة من خلال صوته الخشن والمهيب وجسده الضخم وعلامات الغضب التي لا تفارق ملامح وجهه ، نظراً لكمية المسؤوليات الموكلة إليه في عمله.

تقدم هذه الشخصيات دون غيرها في مستهل الرواية باعتبارها محرك الأحداث فيما بعد و المسؤولة عن سير عمليات التحقيق وفك الجرائم ، بالتالي فإنها من بين العناصر السردية التي لا يمكن إغفالها لتحقيق درامية العمل الروائي .

تعرض الروائية هذه الركائز الثلاثة في منطلق الرواية قصد وضع القارئ ضمن الإطار العام للأحداث وتهيئته لها حيث تحيطه علما بكل السياقات التي تدور ضمنها وقائع العمل الروائي ، فيدخل هو الآخر في جو الحكاية ويتفاعل معها.

1-2-نقطة الانطلاق:

أ-مفهومها:

في هذه المرحلة يدرج الحدث المحفز وهو عبارة حدث مفاجئ ينقلنا من رتابة وهدوء مرحلة التقديم ويدخلنا في مناخ آخر بحيث تصبح الأحداث أكثر تشويقا ودرامية ، وفي الرواية البوليسية الحدث المحفز عادة تتجلى مظاهره مع بداية سرد حيثيات الجرم الأوّل وتعد هذه المرحلة من الكتابة الانطلاقة الفعلية للسرد البوليسي[1].

ب-تجلياتها في الرواية:

[1]- تعرضنا في الفصل الأول لمفهوم هذه الوضعية ، ص 11.

جريمة مقتل الشابة نور هي الحدث الانتقالي الذي كسر نمطية السرد الأولى وولج بنا إلى متعة الأدب البوليسي حيث ثم العثور على جثة هذه الفتاة منزوعة القلب ، ومن هنا بدأت العناصر الفنية للكتابة البوليسية تظهر بداية بهذه الجريمة من جهة ، وببروز عمليات التحقيق من جهة أخرى باعتبارها القطب الأساسي الثاني في الأعمال البوليسية ، وفي هذه القضية أجزم اثنين من المحققين أن أب الضحية هو الجاني بعد أن اعترف بأنه هو من اقترف الجرم و الاعتراف سيد الأدلة ، ويؤكد هذا الطرح ما ورد في الرواية حيث نقرأ « ... القاتل هو والدها ... لقد اعترف تحت الضغط » [1] ؛ لحد اللحظة يتبادر لدهن القارئ أن الفاجعة قد انتهت وفكت عقدها لكن تعاود الكاتبة إشعال فتيل الغموض و الإبهام حينما يواصل المحقق سالم التحقيق كونه لم يقتنع أن الوالد هو الجاني ، ويعثر على عدة أدلة مربية نوعا ما كأن يجد الرقم اثني عشر في عدة مواطن تحض الضحية سواء في رسوماتها أو على جثتها ، و اسم الطبيب النفسي الذي كانت تعالج عنده مكتوب في ورقة مدفونة معها في قبرها ، وهكذا يبقى ملف هذه الحادثة مفتوح بالنسبة للقارئ ليبحث فيه ويبقى عنصر التشويق أيضا مستمراً .

ذكرت الروائية أيضا المكان الذي وقعت فيه الجريمة حيث وصفته أنه كان بجانب مقبرة ويتجلى ذلك في الرواية إذ جاء فيها :« الفتاة كانت طيبة ... حيث ثم العثور عليها مقتولة بجانب مقبرة » [2] ؛ ولهذا دلالته فالمقبرة من الناحية الجغرافية تعبر عن الانغلاق ،وتحيل مباشرة إلى الموت الحتمي ، إلى اللارجعة ، إلى الذهاب بدون عودة ، الأمر ذاته الذي حدث مع نور حيث سيقت إلى حتفها مباشرة مرغمة بشكل قاسي تم إنهاء حياتها ونكّل بجثتها وطوي اسمها في أرشيف الذاكرة و النسيان .

من خصائص التحليل وفق تقنية هرم فرايتاغ أنه في كل مرحلة من مراحله تدخل ضمن إطار السرد الدرامي شخصيات أخرى جديدة وفي هذا المقام نحن لسنا بصدد حصر جميع الشخصيات ، لكن نشير فقط إلى شخصية المختص النفسي أحمد عبد الكريم الذي يعتبر شخصية محورية لكن لا يظهر

[1]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص20.

[2]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص 11-12 .

دورها بشكل مباشر وجلي ضمن هذه المرحلة إلا أنها تثير نوعا من الشكوك بسبب تصرفاتها وأفعالها المشبوهة ،كما عملت على تصعيد الأحداث وتعقيد الحبكة.

ج–أثرها الدرامي:

ساهمت الأحداث التي تم تقديمها في هذه المرحلة على إثارة انفعال الشك والذي نعني به الدافع العقلي الذي يقود الإنسان إلى عدم قبول بعض الأمور والأحداث التي قد تصادفه من الوهلة الأولى ، فتجده يعيد النظر و البحث فيها ليصل إلى رأي منطقي قد يقترب أول يطابق تصوراته وفرضياته الذهنية التي كان يتوقعها[1].

وتعتبر حالة الترقب وعدم الاقتناع هذه من بين أهم الوسائل التي تحقق التوتر و التشويق في الرواية وتعمق أثرها وبعدها الدرامي و نمثل لهذا من خلال شخصية المحقق سالم وليس وحده بل حتى القارئ أثناء قراءته لهذه الرواية يجد نفسه يتأرجح بين جسور الحقيقة وعدم اليقين ، فوجود جثة هامدة بدون قلب يطرح عدة تساؤلات ، أيعقل أن يأكل أب قلب ابنته ؟ هل هذا منطقي؟ أسئلة عدة تطرح في ذهن القارئ لحضة بلوغه هذه المرحلة فيبدأ التحري لعله يصل لشيء ، ما يروي ظمأ فضوله .

ومن بين الأمور أيضا التي عمقت البعد الدرامي لهذه الوقائع هي ظهور عنصر الصراع بنوعيه الصراع الخارجي و الصراع الداخلي.

- صراع خارجي : هذا النوع من الصراع كان مشترك بين كافة المحققين الثلاثة فكلهم كانوا يسعون إلى معرفة الحقيقة ومجابهة المجرم.
- صراع داخلي : الصراع الداخلي وهو صراع نفسي كان يعاني منه سالم لوحده وفي بداية الرواية كان هذا الصراع يقتصر فقط على الهلوسات و الأصوات التي كانت تتردد عليه بين الفينة و الأخرى و الأمور اللامنطقية التي كان يتخيلها لدرجة أنه أصبح لا ينام إلا عندما يناول المهدئات[2] ؛ وصراعه

[1]– ينظر : يوسف ميخائيل أسعد ، سيكولوجية الشك ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، د.ت، ص8-9.

[2]– ينظر : مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص40.

أيضا بين جدلية الشك واليقين فيما إن كانت القضية قد أغلقت مساراتها و أن ما ينتابه مجرد تخيلات وإما إن كان على حق وأن المجرم هو شخص آخر غير الأب.

إذا فالصراع النفسي في جوهره هو عبارة عن تصادم وتناقض بين تصورات ذهنية مختلفة وعدم امتلاك القدرة على التوفيق بينها الأمر الذي يخلق نوعا من التوتر والقلق.

1-3-مرحلة الحدث الصاعد:

أ-مفهومها :

سميت هذه المرحلة بهذا الاسم لأن الخط الدرامي فيها يؤخذ منحى تصاعدي حيث تدرج أحداث أخرى تحمل حبكات وصراعات جديدة فيزيد بذلك عنصر التوتر وتحتدم وقائع النص لتبلغ فيما بعد مرحلة الذروة[1].

ب- تجلياتها في الرواية :

تابعت الروائية نسج حبكتها حينما أدرجت سلسلة متتابعة من الأحداث ، بما يجعل تعاقبها يفضي إلى تصاعد حدة التوتر الدرامي .

- الحدث الأوّل : روت الكاتبة واقعة مقتل السيدة سمر ميمون التي وجدت معلقة داخل كشك ومعصمها مفقود ، لحد الساعة يبدو الأمر كأنه محاولة انتحار أو ما شابه ذلك وهذا ما يجزم به المحققين عمر ومصطفى، لكن ما يعقد الأمور ويدخل فيها نوع من الارتياب ويوجه أنظار القارئ إلى زاوية أخرى هو ورود معلومات كون سمر كانت تعالج عند نفس المختص الذي عالجت عنده نور ، السيد عبد الكريم ، ونمثل لذلك من خلال المقطع السردي التالي : « جارنا في الحي المجاور يعتني بي ... هذا هو رقمه وهذا عنوانه » [2] ؛ وكانت تقصده هو .

[1]- تعرضنا في الفصل الأول لمفهوم هذه الوضعية ، ص 11.

[2]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12، ص 65.

هذه النقطة بالذات فتحت مسار السرد على عدة تأويلات ، وأصبحت هذه القضية مفتوحة المجال لعدة قراءات حيث توضح أن هذه الجريمة لم ترد منفردة عن ما حدث قبلها ، بل تدور في نطاق نسق درامي واحد متشابك ومعقد .

وبخصوص المكان الذي وقعت فيه هذه الجريمة فإن دراستنا و مقاربتنا له لا تأتي اعتباطا بل لأنه شكل دوراً أساسيا وخدم البعد الدرامي ساهم في بنائه.

أوضحت الكاتبة أن الجريمة ارتكبت داخل كشك ، ويتجسد ذلك في قولها « ... الشارة منطقة صغيرة وسط مدينة شلف ...مسرح الجريمة عبارة عن كشك صغير مغلق منذ خمس سنوات » [1] ؛ وفي غالب الأحيان تقع الجرائم في أماكن معزولة مثل هذا الموضع ، كونها فضاءات تكبل فيها حرية الفرد وتصبح قدراته على التجاوب مع العالم الخارجي محدودة ، ودائما ما يسودها نوع من الضيق و الحصار النفسي والجسدي الذي يعتلي الشخص المتواجد بها ، وقد خدم هذا الحيز المكاني الحمولة الدرامية للنص.

- الحدث الثاني : لا يكاد المجرم يستوعب مجريات الحدث الأوّل حتى تضيف الروائية واقعة أخرى زادت من تصعيد التوتر وعمقت بؤرة الصراع أكثر فأكثر وعقدت مسارات الحبكة الدرامية .

تضمن الحدث الثاني قضية اختفاء طفل مصاب بالتوحد اسمه ادهم يعيش رفقة والدته وزوج أمه ، تنطلق عمليات التحقيق بحثا عنه وسرعان ما يتم العثور عليه مقتولا وسط المدينة والغريب أنه كان منزوع الكليتين .

وجهت أصابع الاتهام إلى زوج أمه كونه كان لا يطيقه ، وسرعان ما تبثت عليه التهمة و يتوضح ذلك في العبارة التالية : « القاتل هو ربيع زوج أمه ... يعمل في تجارة الأعضاء ... » [2]؛ لكن ما يدخل القارئ في متاهات وطرق ملتوية هو أن هذه الضحية أيضا وجد على جثتها الرقم اثنا عشر ،

[1]- المصدر نفسه ، ص 58-.59.

[2]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ،ص 114.

وهي أيضا كانت تعالج عند ذات المختص ، هنا تتزايد الشكوك حول هذه النقاط المشتركة بين كل القضايا ويبقى مسار العرض الدرامي هذا محيراً.

- الحدث الثالث : قربت الروائية معالم الصراع من الشخصية البطلة وهي المحقق سالم ، حينما أعلنت عن اختفاء حبيبته هبة في ظروف غامضة ، و هنا لم يعد الخطر موجه إلى محيط خارجي عام بل أصبح يمس أمور شخصية خاصة ، وما يلفت الانتباه هو ظهور الرقم اثني عشر مجددا في هذه القضية نمثل لذلك من خلال المقطع السردي التالي : « بعد تفتيش طويل لم يجد شيئاً ! ، كانت نافذة غرفتها مفتوحة ...وما إن راح يغلقها إذ بالرياح ترفع ورقة ...مكتوب فيها رقم اثنتي عشر » [1]؛ وكأن هذا الرقم أصبح لعنة تلاحق البطل ، وقد ساهم هذا في زيادة شكوكه حول المختص النفسي ، بهذا الحدث تختتم مرحلة الأحداث الصاعدة وتبدأ فيما بعد مجريات الذروة بالظهور.

ج–أثرها الدرامي:

إن ما يميز عملاً دراميا ناجحاً عن غيره من الأعمال هو حسن تركيب الحبكات وإجادة الربط بين حوادثها و القدرة على تصعيد الأحداث ورفع مستوى التأثير الدرامي تدريجيا من نسق حكائي إلى أخر يليه وفق وتيرة واحدة من مستهل العمل إلى خاتمته.[2]

وهذا ما نلمسه في مؤلفنا هذا حيث رفعت الروائية من حدة الصراع في هذه المرحلة وكثفت من نسبة الغموض و الشكوك ، كما أدرجت ما سمي بالرابط الذي شد أواصر الأزمات المقدمة في هذه المرحلة بعضها بعضاً ، ويبرز ذلك من خلال المزايا النفسية ، فسمر هيمون كانت تعاني من اكتئاب ما بعد الصدمة ويتجلى ذلك في المقطع التالي : « كانت مصابة باضطراب نفسي بعدما فقدت زوجها و توأمها في حادث سير » [3] ؛ كذا هيثم مصاب بطيف التوحد و يتضح ذلك من خلال العبارة الموالية

---

[1]– مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص145 – 146.

[2]– ينظر : عادل النادلى ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع ، تونس ن ط1، 1987، ص67.

[3]– المدونة ، ص62.

: « هو مريض توحد ولد هكذا » [1] ؛ وإذا عدنا بخطية السرد إلى الوراء نجد أن حتى نور كانت مصابة بالاكتئاب وتود الانتحار وكل هذه الشخصيات كانت تعالج عن المختص عبد الكريم .

علامات استفهام ترسم في ذهن القارئ ، أيعقل أن يكون لعبد الكريم دخل في كل هذه الجرائم ؟ لما يتردد ذكره اسمه عند كل حادثة ؟ ، و الأغرب أنه دائما ما يكون على علم مسبق بها ، وإذا كان هو القاتل لما يتم العثور على بصمات سالم على الجثث؟ هل لديه يد في كل ما يقع؟ .

نلحظ من خلال كل هذا أن الكاتبة أحسنت الربط بين الأحداث من خلال عدة روابط موضوعية ، بحيث لا تتفرد كل حبكة عن أخرى تليها بل فيه خيط ناظم يؤلف بينها وإن كان لا يظهر بشكل مباشر وتفسيره ظل مبهما، لكنه زاد من كمية الإثارة و التشويق ، وما ضاعف من درامية هذه المرحلة من السرد هو تكثيف الصراع النفسي لدى شخصية البطل سالم ، فإن كان في بداية الرواية يعاني من سماع تلك الأصوات الغريبة ، فإنه اليوم يقاسي مرارة فقد أخيه التوأم ويبرز ذلك في المقطع الآتي : « أكاد أصاب بالجنون لا أستطيع تحمل الصدمات شعور أن تفقد شخصا تحبه للأبد ويعود ذلك اليوم بكل تفاصيله ، يوم فقدت محمد الأمين للأبد » [2] ؛ يعود جرح الماضي ليفتح أبواب الصراع الداخلي لديه وما يفاقم الوضع هو صدمة اختطاف هبة هذه الأخيرة التي دخلت نطاق السرد كعامل يحاول تهدئة الوضع و التخفيف من شدة معاناة البطل ، إذا نلحظ من خلال هذا أن الروائية ركزت بشكل كبير على الأبعاد النفسيّة في هذا المؤلف ، ولم تقتصر فقط على عملية السرد البوليسي فالصراع هنا نفسي داخلي أكثر من كونه خارجي.

1-4-مرحلة الذروة:

أ-مفهومها:

[1]- نفسه ، ص 100.

[2]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص117.

ورد في معجم لسان العرب أن « الذّرو من الحديث ما اِرتفع منه وترامى من حواشيه وأطرافه ، من قولهم ذرا إلي فلان أي اِرتفع وقصد » [1]، ومنه فإن ذروة الشيء هي أعلاه ومرتفعه.

وبالعودة إلى التحليل الدرامي فإن الذروة فيه هي الموضع الذي يتعاظم فيه الصراع ويبلغ أوجه والنقطة التي تتضاعف فيها مستويات الإثارة و تتكثف الأحداث وتتعقد أكثر مما كانت عليه في مرحلة التصعيد[2].

ب–تجلياتها في الرواية :

في رواية المريض رقم 12 لامست الأحداث سقف الذروة حينما توجه المحقق سالم إلى عيادة المختص عبد الكريم بحث عن حبيبته هبة ليصطدم هناك بحقائق مفجعة وغير متوقعة ، إذ يكشف أنه مريض نفسي وكان يعالج عند هذا المختص دون أن يعي ذلك ، ويتجلى هذا في قول الطبيب له ، « نعم أنت مريضي ، مصاب باضطرابات خطيرة ، اضطراب ثنائي القطب والانفصام » [3] ؛ الاعتراف الأول هذا قد يبدو عاديا إذا ما انتقلنا إلى بشاعة ما ورد بعده حينما أكل الطبيب كلامه معترفا أنه هو المسؤول عن جميع الأحداث الدموية التي جرت لكن ليس هو الفاعل بل المحقق سالم وفيما يلي عبارة توضح ذلك « : الطبيب : نومتك مغناطيسيا ، لقد فعلت كل ما أردت أنا فعله ... لقد قتلت من كنت أريد أنا قتله » [4] ؛ تقدم هذه المعطيات لتشكل ملامح الذروة الدرامية حيث نوع من المفارقة الدرامية بالنسبة للقارئ حينما يصبح المحقق الذي يبحث عن المجرم هو المجرم بحد ذاته دون وعي منه.

ج– أثرها الدرامي :

يتحقق الأثر الدرامي في هذه المرحلة بالتحديد عن طريق ما يسمى بالاكتشاف أو التعرّف ، ونعني بذلك اكتشاف البطل لحقيقة ما كانت مبهمة من قبل .

---

[1]– ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف القاهرة ، مصر د.ط، د.ت، مج3 ، ص1502، باب (ذرا).

[2]– تعرضنا في الفصل الأول لمفهوم هذه الوضعية ، ص 11.

[3]– مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص 151.

[4]– نفسه ، ص152.

فانتقال الشخصية البطلة (سالم) من موضع الجهل إلى المعرفة بشكل مفاجئ ، ومواجهتها لصدمة كونها هي سبب كل ما جرى عمق فضاعت الأحداث ، كما أسهم هذا المشهد بالتحديد في تحقيق ما يسمى بالعبد الدرامي التراجيدي الذي كنا قد تطرقنا إليه في الفصل النظري ، فالأعمال التراجيدية من عادتها أن تنتهي مأساوية، لكننا في هذه المحط لا نتحدث عن الرواية ككل بل عن الذروة فقط ، إذا هذا الانهيار و التصادم الوجودي الذي يواجهه البطل ضاعف الصراع النفسي فما تعاني سالم من تلك الهلوسات زمن صدمة موت أخيه وفاجعة اختطاف حبيبته حتى هاهو يرتطم بنائبة أعظم خلطت موازين الرواية ورفعت مستويات الإثارة إلى أبعد الحدود .

شكلت الذروة في هذا السياق نقطة تلاقي أجيبت فيها كل التساؤلات التي طرحت منذ بداية العمل الدرامي هذا ، فتكشفت حقائق تلك الأرقام الموجودة على الجثث وكيف ماتت الضحايا مسبب موتها ومصدر الأصوات التي كان يعاني منها البطل ، استفسارات وأخرى كلها فكت عقدها في هذه المرحلة كانت قد تراكمت منذ بداية الرواية ، ليتحقق بذلك نوع من الإشباع المعرفي بالنسبة للقارئ.

1-5-مرحلة الحدث النازل :

أ-مفهومها :

الحدث النازل هو المرحلة التي تلي الذروة ، والتي يشرع فيها مسار الخط الدرامي بالإنحدار ، حيث تبدأ وتيرة الصراع تتراجع شيئاً فشيئاً و تدخل العقدة الدرامية في طور التفكك ، لكن هذا لا يعني انحلال الحبكة بل تتواصل غير أن شدها تخف نوعا ما ممهدة بذلك إلى بلوغ النهاية[1] .

ب-تجلياتها في الرواية :

- **الحدث الأوّل** : انحدار الأحداث في رواية المريض رقم 12 لم يبشر بتمام الصراع وانفراجه على الرغم من توضح بعض الأمور التي كانت معقدة في المراحل الأولى حيث ولج المختص عبد الكريم السجن في حين انتهى مصير سالم بطل الرواية إلى مصحة عقلية وهو ما جسدته الكاتبة في هذا الموضع من

[1]- تعرضنا في الفصل الأول لمفهوم هذه الوضعية ، ص11.

الرواية ، « سالم : أخبرني ما الذي أصدرته المحكمة في حقي ... عمر ، أنت تعاني اضطراب عقلي لا يمكنك حضور الجلسة وسيتم نقلك لمصحة عقلية » [1] ؛ وقد واجه في هذه المصحة كل أنواع التعذيب الجسدي والضرر النفسي من قبل عدة أشخاص يعملون داخلها خدمة لمصطلح خارجية وتلبية لرغبة والد هبة الذي حاول قطع علاقة ابنته مع سالم نلحظ من خلال هذا أن مرحلة الحدث النازل ما كانت إلاَّ اِمتداد للأزمة وزادت من عمق الفجوة النفسية التي كان يعاني منها البطل.

- **الحدث الثاني** : في هذه المرحلة بدأت الأحداث تأخذ منحى تنازلي ويبرز ذلك في التحول الدرامي الذي ميّز بنية الشخصيات ، ونمثل لذلك من خلال تحول الطبيب المسمى اسكندر من موقع الشر إلى دور المنقذ و يتوضح ذلك في المقطع الآتي : لا سأغير نفسي ... الآن سئمت كوني شريراً كل ما كنت أشعر به طوال الوقت هو تأنيب الضمير[2] ؛ ومن هنا كف أداه عن سالم وقرر مساعدته.

يدخل هذا التحول ضمن نسق سردي تكاثفت فيه جهود عديد الأطراف من أجل وضع خطة للهروب من المصحة ، وتمكنوا في الأخير من الفرار في دلالة على توجيه الأحداث نحو الانفراج و النهاية .

ج–أثرها الدرامي:

يتجلى الأثر الدرامي في هذه المرحلة من خلال وضع البطل في أقسى درجات العنف بنوعيه ، العنف الجسدي من خلال جميع أنواع التعذيب التي مست بدنه ، والعنف النفسي وحسب رأيي فإن وطأة الاضطهاد النفسي أشد قسوة من الذي قبله لأنها تجعل الإنسان يعاني نوعا من الغربة الوجودية وهذا ما تعرض له بطل الرواية حينما تم إيهامه بأن حبيبته تخلت عنه فإنطفئت بذلك شمعة الأمل التي كان يتحمل من أجلها.

و القارئ هنا لا يكتفي فقط بتتبع حركة الأحداث بل « يخاف على نفسه من لقاء نفس المصير ، وقد يزداد هذا الخوف لكن حين يشاهد غيره، البطل يعاني أمام عينيه من ذلك المصير ، يقل ذلك

[1]– مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص168.

[2]– المصدر نفسه ، ص271.

الخوف على نفسه ، ليتحول إلى شفقة على غيره ، وهنا يحدث التوازن ، يصبح المشاهد إنسانيا ، ومتوازنا عاطفيا ، أكثر من ذي قبل » [1] ؛ فهذه الصورة الدرامية التراجيدية حققت انفعالي الخوف والشفقة لدى المتلقي ودفعت بكيانه الإنساني إلى التعاطف مع حالة البطل وتبني موقف أخلاقي ضدد كل أنواع الظلم التي تعرض لها ، وبهذا تحقق نظرية التطهير التي كان قد تكلم عنها أرسطو ، هذا فيما يخص الحدث الأوّل الوارد في هذه المرحلة .

وبالحديث عن الأثر الدرامي للجزء الثاني فإنه يشكل وضعية الانفراج ونهاية التوتر والصراع بجميع أنواع ، مما يضع القارئ في حالة من الارتياح ويهيئ الأجواء بلوغ نهاية العمل الدرامي بأكمله.

1-6- مرحلة النهائية:

أ-مفهومها:

هي المرحلة الأخيرة التي يختتم بها أي عمل درامي وتأخذ عدة مناحي فيأتي بعضها إيجابياً تعود فيه الأحداث إلى التوازن وتحل عقد الحبكة ويتوقف الصراع، في حين يسلك بعضها الآخر مسلكاً مأساوياً بحيث تتواصل الأزمة و تستمر ، فيما يترك بعض المؤلفين النهايات مفتوحة مفسحين بذلك مجال التأويل للقارئ[2].

ب-تجلياتها في الرواية:

أدرجت الكاتبة الخاتمة كلحظة تنويرية أغلقت دائرة السرد حيث أعلنت نهاية كل أشكال الصراع وأبانت عن تحرر الشخصية البطلة من جميع القيود التي كانت تعاني منها لتدخل في مرحلة التعافي والتغيير الجذري، فحتى اسمها غيّر من سالم إلى عبد النور ويتضح من ذلك أن هذه المرحلة شكلت ميلادا جديدا للشخصيات و يتدعم هذا الطرح من خلال زواج سالم من هبة كعلامة على

[1]- فريد ثابتي ، الفكر الجمالي بين أفلطون وأرسطو ، مجلة الحكمة للدراسات الأدبيّة ، جامعة بجاية ، الجزائر ، مج 03، ع05، 02ماي ، ص 05.

[2]- تعرضنا في الفصل الاول مفهوم هذه الوضعية ، ص11.

عودة الاستقرار للأحداث ،كما أشارت الروائية إلى موت إحدى الشخصيات الشريرة وهي كاسر والد هبة ليتحقق بذلك نوع من العدالة الدرامية[1].

ج–أثرها الروائي :

يتجلى الأثر الدرامي في هذه المرحلة عن طريق السكون والثبات الذي ميز الأحداث بعد أن خمدت عواصف الصراع، ويتعزز من خلال مبدأ إعادة الاعتبار للذات المكسورة الذي نلمسه في تمرد الشخصية البطلة على واقعها المرير، حيث ينتقل المشهد الدرامي من مرحلة الخوف والتردد إلى مرحلة الجرأة الوجودية، فيتحقق بذلك ما يسمى بالانتصار النفسي حيث تتحول مظاهر العنف إلى شحنة جمالية في ختام هذا المؤلف.

1 -تجليات المفارقة السياقية في رواية مريض رقم12:

رواية المريض رقم 12 رواية مليئة بالتحولات الدرامية والمنعطفات المصيرية فلا يستقر فيها حدث ما لفترة إلا ويؤخذ منحى مغاير تماما في موضع آخر من السرد ، ووقائعها لا تعرف الثبات بل تتحول بشكل مستمر وفق مسارات متعارضة ومتناقضة ، الأمر الذي يشكل لنا ما يعرف بالمفارقات .

أ _مفهوم المفارقة :

المفارقة في أبسط تعريفاتها هي ذلك : « الأسلوب الذي يقوم على التضاد ، يبرز فيه المعنى الخفي في تضاد ملموس مع المعنى الظاهري »[2]؛ وللقبض على الدلالات المتوارية داخل النص لابد من قارئ فطن نبيه ، ذو فكر تحليلي .

و المفارقة عدة أنواع وأشكال غير أننا سنكتفي فقط بدراسته المفارقة السياقية باعتبارها الأكثر بروزا في هذه الرواية ، ونعني بالمفارقة السياقية « مفارقة الموقف أو الحدث ، فليس فيه صاحب مفارقة

[1]– ينظر ، مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ،ص 278 ،ص281.

[2]– نعمان عبد السميع متولى ، المفارقات اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم دراسة تطبيقية ، دار العلم والإيمان للنشر و التوزيع ، مصر ، ط.1، 2014، ص14.

، بل ضحية أو مراقب » [1] ؛ ونقصد بالضحية الشخص الذي تقع عليه تبعات التصادم و التناقض دون إدراك مسبق لما كان سيحدث أي أنه لا يكون على علم ، أما المراقب ففي غالب الأحيان هو القارئ المدرك و الملاحظ للتعارض و التضاد الذي يميز الأحداث .

رواية المريض رقم 12 تظهر المفارقات السياقية الأولى فيها منذ العتبة الأولى ألا وهي العنوان وتمتد لنشمل كل من الشخصيات و المكان ، لتشكل لنا دلالات عميقة تكشف خبايا النص ، وهو ما سنعمل على تفصيله فيما يلي:

1 1 – مفارقة السياقية على مستوى العنوان:

"**المريض رقم 12**" ، يوحي هذا العنوان إذا ما تأملناه ، لوحده دون الولوج إلى الرواية وبمعزل عن أنساقها الداخلية على أنه مجرد تصنيف إداري لمريض ما داخل مصحة أو مستشفى لكن بتتبع مسار الأحداث تتوضح حقيقته شيئاً فشيئاً ، فقد تردد ظهوره بشكل متكرر على جثث الضحايا حيث تحول إلى رمز جنائي ولم يعد مجرد رقم مصنف في أرشيف ما ، ويظهر ذلك في عدّة مواضع من الرواية نمثل لأحد منها : « وجدت رقم اثني عشر في ظهر سمر وفي رسومات نو وكلاهما كانتا تتبعان لدى الطبيب عبد الكريم... » [2]؛ ومع تواصل السرد يتعزز هذا البعد المفارق حينما يعترف الطبيب لسالم أنه كان يتحكم فيه عن طريق هذا الرقم ويظهر ذلك في العبارة التالية:

«سالم : ما قصة الرقم اثنتي عشر ؟ .

الطبيب : هي الكلمة التي عندما أنطقها تتحول لقاتل يلبي ما أقول ... » [3] ؛ وفي ختام الرواية يتم الكشف عن سبب تسميتها بهذا الاسم وهو أن سالم كان المريض الثاني عشر الذي توجه للعلاج عند الطبيب عبد الكريم ويبرز ذلك في المقطع التالي : « ... وما كان عنوانها؟

4. المريض رقم 12.

---

[1] – أسامة عبد العزيز جاب الله ، جماليات المفارقة النصية ، https://www.diwanalarab.com، 15 أفريل 2008.

[2] – مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص91.92.

[3] – المصدر نفسه ، ص115.

5. ... كيف وصلت إليه .

6. حسنا كان رابطا بين القضية كما أني عملت أنك المريض رقم 12 عند المختص المجنون عبد الكريم » [1]؛ ويتضح من خلال هذا أن العنوان ليس مجرد شيفرة موضوعة بدون معنى بل يتشابك مع مضمون الرواية بشكل قوي ويحيل إلى هوية الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث.

1 2 – المفارقة السياقية على مستوى الشخصيات:

أ–شخصية الطبيب عبد الكريم:

من عادة الطبيب أنه هو من يسعى إلى إنقاذ الأرواح ودفع المضرة عن المرضى ، لكن في هذه الرواية نرى أن الطبيب يتحول إلى سفاح يحصد أرواح مرضاه دون رحمة وشفقة ففي مستهل الرواية نجد العبارة التالية : أنا الدكتور عبد الكريم محمود وهذا المكان الذي أنت واقف فيه الآن هو عيادتي » [2] ؛ وفي موضع آخر « : الطبيب : لا بل كانت مريضتي المفضلة غيابها أثر فيّ جداً ... » [3].

توحي هذه التصريحات للوهلة الأولى أن هذا المختص متفاني في عمله ومخلص لمهنته وحريص على سلامة مرضاه ، لكن تتبدد هذه الصورة المبدئية في موضع آخر من السرد حينما يعترف أنه هو من قتلهم جميع مرضاه ويتجلى ذلك في العبارات التالية : « نور كانت حبيبتي وخانتني مع أحمق من كليتها لذا قتلت كلاهما » [4].

وفي تصرح آخر يقول: « نعم فكل الذين دخلوا للفندق ماتوا ، قتلتهم واحدا تلو الآخر ليخاف الجميع من هذا المكان وأستولي عليه » [5]؛ وهنا تظهر المفارقة حيث تحول الطبيب من المنقذ إلى قاتل

[1]– مومنة نورهان ، المريض رقم ، ص 279.

[2]– نفسه ، ص12.13.

[3]– المصدر نفسه ، ص 16.

[4]– نفسه ، ص 153.

[5]– نفسه ، ص154.

، وأعطى هذا التحول و الانزياح الوظيفي للشخصيات بعدا دراميا حيث كسر أفق توقع القارئ ووضعه في موقف متناقض ،عندما صدم بحقيقة بشعة كهذه مما عمق شعور القلق و التوتر لديه.

لا تقتصر المفارقة هنا في هذا التحول لوحده ، بل تتعمق أكثر حينما تتضح حقيقة التماثيل التي كانت داخل العيادة ونمثل لذلك من خلال ما ورد في الرواية:

« أحمد : من أين أتيت بهذه التماثيل.

الطبيب : لقد صنعتها بنفسي » [1] .

قد يتبادر للقارئ أنها مجرد زينة لا أكثر ولا أقل إلى حد بلوغ الموضع التالي و الذي ذُكر قيه :

« الطبيب ... كل الذين قتلتهم حولتهم لتماثيل » [2].

ومن هنا تظهر مفارقة سياقية أخرى عمقت من مستويات الرعب وجعلت القارئ يعيد تأويل ما حدث من منظور أكثر قتامة وسوداوية.

ب–شخصية البطل سالم :

شخصية مفصلية دراميا أدى تحولها المفاجئ من موضع المحقق الذي يبحث عن الحقيقة الضائعة ويسعى إلى استرداد حق الضحايا وكشف المجرم إلى موضع المجرم بحد ذاته إلى قلب موازين الرواية رأساً على عقب.

قبل حدوث المفارقة يبرز الجانب المهني و الأخلاقي لهذا المحقق الذي يعمل على تحقيق العدالة ونلمس ذلك في العبارة التالية « : سمع صوتا يهمس : لا تكثرت ! إنها مضيعة للوقت ، رد سالم وكأنه يخاطب أحدا ما : لا ليست مضيعة للوقت ، هذا عملي لن أدع القاتل يفلت البتة » [3]؛ لكن مع توالي عملية السرد يصدم البطل والقارئ معاً بالتحول الدرامي الحاد إذ يصبح المحقق مجرماً و يتضح ذلك فيما يلي :

[1]– مومنة نورهان ، المريض رقم ، ص87. 88.

[2]– نفسه ، ص154.

[3]– نفسه ، ص27.

« الطبيب : نومتك مغناطيسيا ، لقد فعلت كل ما أردت فعله .

سالم : ما الذي تقصده ؟

الطبيب : لقد قتلت من كنت أريد قتله ... قتلت نور ، وأدهم وسمر » [1] ؛ هدمت هذه العبارات صورة السرد الأولى وحولتها إلى تركيبة درامية قائمة على التمويه و التضليل ، كما أدخلت القارئ في حلقة مليئة بالشكوك ودفعته إلى إعادة تأويل الأحداث من جديد وفق نظرة مغايرة ، ظف إلى ذلك أنها كثفت من مستويات الإثارة داخل الرواية ، إلى جانب مفارقة تحول المحقق إلى مجرم ، تظهر مفارقة الاسم في شخصية هذا البطل المدعو سالم، يرمز هذا الاسم إلى السلامة والاتزان ، لكن بالنظر إلى رحلة هذه الشخصية خلال هذه الرواية فنجد أنها تعاني جميع أواع الصراعات النفسيّة و الجسدية ، فلا يهدئ لها بل ولا يستقر لها حال ، إذا هناك تضاد بين الاسم ومعناه و الواقع المعيشي المر.

خدمت هذه المفارقة النص الروائي حيث أعطت بعدا دلاليا رمزيا وجعلت القارئ يلتمس فعلا غياب السلامة النفسية والجسدية ويفهم معاناة البطل وصراعه بشكل معمق.

1 3 – المفارقة على مستوى المكان:

نتحدث هنا عن المصحة التي نقل إليها سالم ليعالج من أمراضه النفسية، من عادة المصحات و المستشفيات أنها الملاذ الآمن الذي يحتضن المرضى و الذي يحضون فيه بالعناية إلى أن يتعافوا ، لكن في هذه الرواية تحدث المفارقة حين يتحول المشفى إلى سجن مغلق تمارس فيه كل أنواع البطش و التعذيب ويتجلى ذلك في المقتطف التالي :

« سالم (وهو يصرخ) : كفاك صراخا؟ هل تمزح معي أيها اللعين هل تمزح معي لقد أدخل مسماراً في جبيني وتخبرني أن أصمت (تفووو) لعنة الله عليكم.

الرجل : هذا علاج لك.

سالم : العلاج ؟ اللعنة إن هذا جنووون وليس علاج » [2] .

---

[1]– المصدر نفسه ، ص152.

[2]– مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص191.

إذا هذه المفارقة السياقية الصادمة المتعلق بتغير الوظيفة الطبيعية لهذا الفضاء وتحوله من ملجأ للتعافي و الطمأنينة إلى حيز مغلق مشحون بكل الأفعال الإجرامية أحدث تأثيراً عميقا في المتن الروائي ، كما كشق عن تدهور القيم الأساسية وانهيارها .

2 -المرتكزات الثيماتية المهيمنة في الخطاب الروائي:

2 1 - تيمة الموت:

3-1-1: مقاربة مفاهيمية لتيمة الموت:

أ-مفهوم التيمة:

سيطرت على الرواية تيمات مختلفة، لكن أكثرها ظهورًا كانت تيمة الموت والحزن والخوف، ونقصد بالتيمة تلك« البنية الثابتة من السمات الدلالية المتواردة داخل نص ما » [1] ، أي تلك الفكرة التي يتكرر ورودها داخل العمل الأدبي والتي تسيطر على مضمونه وتركيبه الداخلي.

ب- مفهوم الموت :

يُعتبر الموت التيمة المركزية التي لا يقوم السرد البوليسي إلا بها، فالرواية البوليسية تدور جل مضامينها حول قضايا القتل وسفك الدماء، ولا يُعد عنصر الموت فيها مجرد توقف لحركة حسية وجسدية لشخص ما، بل هو بؤرة الارتكاز والمكون البنيوي الأساسي الذي يشكل لنا بقية أنساق الرواية.

والموت في معناه العميق لا يقتصر فقط على ما يسمى بالموت البيولوجي الجسدي، بل يأخذ أشكالًا أخرى، و هي الموت المعنوي، وفيما يلي مفهوم كل من الأول والثاني على حدى.

- **مفهوم الموت الجسدي (الفيزيولوجي) :**

يمكن مقاربة الموت الجسدي من الناحية الاصطلاحية على « أنه سلب الإنسان لروحه وسمعه وبصره وقدرته وحسه، فيعود جمادًا كما كان أول أمره، لا يبقى إلا شكل أعضائه وصورته، لا حس

[1] - فرانسوا راسني ،فنون النص و علومه ،تر: إدريس الخطاب ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2010، ص238.

فيه ولا حركة » [1]، وعليه فإن الموت هو الانقطاع التام عن العالم الخارجي والتحول من حالة الحركة إلى حالة السكون والغياب.

- **مفهوم الموت المعنوي (السيكولوجي):**

إذا كان الموت الجسدي هو التعطيل الشامل للجسد ومجرد تلاشي لفاعليته الحيوية، فإن الموت المعنوي يتعلق بالجانب الشعوري، ويُعرف على أنه « البقاء على قيد الحياة مع فقدان القدرة على التعاطي والعيش مع المجتمع بصورة طبيعية[2] » ، أي فقدان الرغبة في الحياة والشعور بالنفي النفسي.

3-1-2- تجليات تيمة الموت في المتن الروائي :

انطلاقًا من المفاهيم التي تم عرضها آنفًا، فالكاتبة مومنة نورهان قد زاوجت في مؤلفها هذا بين الموت الجسدي والمعنوي في آن واحد، وهذا ما كثف الحس المأساوي والتراجيدي للرواية وخدم بعدها الدرامي، وفيما يلي تحليل ذلك بدءًا بالموت الجسدي الذي يحققه عامل الجريمة والذي ورد كظاهرة عنف مهيمنة على مختلف مستويات السرد البوليسي، حيث تحقق لنا في عدة مشاهد نصنفها كما يلي:

أ – مستويات تحقق الموت الجسدي في المشاهد السردية:

- **المشهد الأول (نزع القلب ودلالة الاغتراب العاطفي):**

تظهر أول تجليات الموت الجسدي في العبارة الآتية :

« فتاة في عمر الزهور ...يتم قتلها، و بعد التشريح اكتشف الطبيب الشرعي أن قلبها غير موجود[3] » ؛

---

[1]- محمد عبد الرحيم الزيني ، حقيقة الموت بين الفلسفة و الدين ، دار اليقين للنشر و التوزيع ، مصر ، ط1، 2011، ص105.

[2]-مشتاق طالب منعم، الموت المعنوي في الشعر الجاهلي (رؤية في البواعث و الأسباب) ،مجلة أنساق الفنون و الآداب الإنسانية، كلية التربية الأساسية ،قسم اللغة العربية، جامعة واصل ، العراق ، مج 05، ع2، 19ماي 2024، ص3.

[3]- مومنة نورهان، المريض رقم 12،ص 11.

تعكس هذه العبارة مدى قساوة الجاني ومدى انحطاط وتدهور القيم الإنسانية، فقتل إنسان ثم نزع قلبه كأنه محاولة لتجريده من هويته العاطفية وإخراجه من كيانه الروحي، فالقاتل هنا لم يقتل الجسد فقط، بل قتل رغبة هذه الفتاة في أن تحب وفي أن تستشعر طعم الحياة.

تعكس لنا هذه القضية رغبة القاتل في الطمس التام لكل معالم الحياة بالنسبة لهذه الفتاة التي كان قلبها هو الخطيئة واللعنة التي أنهت حياتها بدلًا من أن تعطيها فرصة الاستمرارية في العيش.

- **المشهد الثاني (سيميولوجية العنف وتعطيل فاعلية الجسد):**

في موضع مغاير نجد: « جثة لامرأة في العقد الثالث معلقة بصفائح الفولاذ التي تثبت السقف و تمنعه من السقوط واليد مقطوعة من المعصم لا أثر لها...[1] » ؛ يحمل هذا المشهد دلالات رمزية مخالفة تمامًا للذي ورد قبله، وإن كان في جوهره ما هو إلا تواصلًا واستمرارية لمظاهر للعنف، فإن كان الأول تعطيلًا للقدرة العاطفية والوجدانية، فهذا يعتبر تعطيلًا لفاعلية الجسد وسلبه القدرة على التحكم والفعل، فسمر ميمون بُترت يدها فقط لأنها تجرأت على لمس شيء من أغراض القاتل التي كان يقدسها، ألا وهي التماثيل، ونتحدث هنا بالطبع عن المختص عبد الكريم. أما عن رمزية تعليقه لها في السقف، فإن هذا الفعل اللاإنساني يشكل لوحة قاسية للذي يلج المكان ويشاهد الجثة في هذه الوضعية، و أراد بذلك الجاني التعبير عن مدى ساديته وبطشه اللامتناهي.

- **المشهد الثالث (إنتهاك البراءة وتحويل الجسد إلى سلعة):**

لعل هذا المشهد هو الأشنع ضمن كل هذه السلسلة الدموية، فالضحية هنا هي طفل صغير وجد مقتولا و منزوع الكليتين[2] ، وقد عبرت هذه الجريمة عن الانتهاك الكلي لجميع مظاهر الإنسانية، فالجاني هناك لا ينهي حياة طفل فقط، بل يضع حدًا لإمكانية وجود غد مشرق، كما يرمز هذا المشهد إلى هوان النفس البشرية أمام ماديات الحياة، حيث تحول هذا الصغير من رمز للحياة إلى مجرد أعضاء تُباع وتُشترى قصد الحصول على بعض المال

[1]- مومنة نورهان ، المريض رقم 12 ، ص 11.

[2]- ينظر: مصدر نفسه ، ص 109. 110.

➢ **الأبعاد الدرامية والجمالية للموت الجسدي:**

تتكاتف هذه المشاهد الدموية الثلاثة فيما بينها لتحقق لنا أثرًا دراميًا جسده لنا القاتل الذي حاول مسرحة جرائمه، حيث أراد أن يجعل كل مكان وقعت فيه الجريمة مسرحًا حيًا يستدعي تحليلًا وتأويلًا، كما عكست لنا طرق القتل هذه مدى تهاوي القيم الأخلاقية، وكيف تحول الموت من مجرد انقطاع حسي عن الحياة إلى استعراض دموي، وتحولت الأجساد البريئة إلى لعبة مستساغة في يد القاتل يفعل بها ما يشاء.

ب–تمثلات الموت المعنوي في النسيج الحكائي:

تجسد الموت المعنوي بكثرة داخل هذه الرواية، وذلك راجع إلى كثرة الصراعات النفسية التي كان يعاني منها عدد من الشخصيات، ونفصل في ذلك فيما يلي:

➢ **تمثلات الموت المعنوي لدى شخصية "سالم" (بين الاغتراب والجنون):**

تجسد الموت المعنوي لدى البطل سالم من خلال معاناته النفسية المستمرة، ونمثل لذلك من الرواية من خلال المقطع الدرامي التالي :

«ازدادت الوحدة، أصبحت أتحدث بمفردي. كنت أعتقد أن القدرة على خلق حوار كامل متكامل مع نفسي دليل على ذكائي لكنه كان دلالة على الجنون و تلك الهمهمة كانت تقول دوما سأنهيك عاجلا أم آجلا، لم أكن أرد على ذلك بدأت أعتاد على كل الأشياء الغريبة، الهلوسات وحتى ذلك الصوت الغريب، و قررت أن أنهيه وأنهي نفسي » [1].

تعكس هذه العبارات شعوري الاغتراب والوحدة اللذين يعاني منهما البطل، حيث يقبع لوحده في تلك المدينة بعيدًا عن أسرته، وما زاد الوضع سوءًا هو الاحتراق الداخلي الذي كان يعانيه إثر سماعه لتلك الأصوات الغريبة، حيث أصبح يصنف نفسه من المجانين الفاقدين للعقل، كما أبان عن عدم قدرته على التحمل، وكأنه يموت وينطفئ يومًا بعد يوم ولا أحد ينتبه لذلك، حيث يعيش تجربته

[1]– مومنة نورهان، المريض رقم 12،ص 44.

الشعورية القاسية لوحده إلى أن يقرر في بعض اللحظات أن ينهي حياته ويرى في الموت الملاذ الآمن الذي يخلصه ويريحه من كل تلك الفوضى النفسية التي كانت تحتجزه وتستنزف طاقته.

وفي عبارة أخرى نجد سالم يقول:

« مقتول بالفعل أنا، أنا قتلت وأنا على قيد الحياة ، مهزوم بدون روح » [1]

وهنا تصريح مباشر وواضح بأن البطل فعلًا كان يعاني موتًا معنويًا، وما نلاحظه هو أنه لم يقل "أنا ميت" بل قال "أنا مقتول"، والمقتول في العادة يكون ضحية، وسالم فعلًا كان ضحية المختص الذي سلبه اتزانه العقلي وبث فيه من السموم النفسية ما جعله ينبذ الحياة ويرغب لو أنه يموت موتًا فعليًا ويتخلص من مأساة هذا الاغتراب الوجودي والهوياتي.

- **تجسيد الموت المعنوي لدى شخصية "نور" (شجاعة الانتحار والرفض):**

نور قتلت نفسها معنويًا قبل أن تُقتل جسديًا، ويتجلى ذلك في تصريحاتها التي كانت قد كتبتها في دفترها اليومي، والتي كان معظمها يدور حول فكرة الانتحار، ونمثل لواحد منها فيما يلي :

«يقولون عن المنتحرين جبناء نحن جبناء ؟ لا بل أنتم يتطلب الانتحار شجاعة عظيمة تخيل أن تقف عاليا تنظر للعالم كله بقرف و تعلم أن لا مكان لك فيه فتنسحب منه ...أنا لا أنتمي لهذا المكان لا روحا ولا قلبا لا عقلا ... » [2]؛ تعبر هذه الشخصية هنا بصريح العبارة عن شعورها بعدم الانتماء وعن قرفها من هذه الحياة وعدم امتلاكها لأي شيء يدفعها لمواصلة العيش من أجله، وقولها عن المنتحرين إنهم ليسوا جبناء يحمل رسالة مفادها أن رغبتها في الانتحار لم تكن بسبب ضعفها واستسلامها لما كانت تقاسيه، بل بسبب ما عدته نوعًا من التمرد والترفع عن دناءة الواقع الذي لا يشبهها.

- **انعكاسات الموت المعنوي لدى شخصية "سمر ميمون" (هروب الذاكرة والهلوسة):**

[1] – مومنة نورهان ، المريض رقم ، ص214.

[2] – نفسه ،ص 31.

سمر ميمون هي الأخرى كانت تعاني من شبح الموت المعنوي، ونمثل لذلك من خلال العبارة التالية :

« تسللت إلى عقلها الكثير من الأفكار السلبية و الخطيرة كالسرقة و الانتحار ...بدأت بالابتعاد على كل الأشخاص ...زاد قلقها ،ثم بدأت تحادث نفسها و أولادها و زوجها داخل عقلها فقط » [1] .

شكلت هذه الصدمة النفسية الحادة (صدمة موت زوجها و توأمها) انفعالًا معنويًا قاسيا لهذه الشخصية، فقد أدى عدم تقبلها لهذه الحقيقة إلى الهروب لعالم الهلوسات، فراحت تخلق حوارات افتراضية معهم حيث أماتت نفسها عن الحقيقة الواقعية وخلقت لذاتها عالمًا غيبيًا آخر، لدرجة أنها أصبحت تحاول الانتحار لتلتحق بعائلتها الذين مثلوا جميع معاني الحياة بالنسبة لها.

- **الموت المعنوي في فضاء المصحة:**

في سياق تتبعنا لتمثلات الموت المعنوي في الرواية، فقد ورد فيها أيضًا هذا التصريح لأحد العاملين بها يقول

« لا تقلق، هذه مصحة مجانين، لا أحد يأبه للمجانين منذ أن يدخلوا هنا، فهم موتى بالفعل، وأضمن لك أنه سيموت بطريقة جد عادية لدرجة أنهم لن يشكوا أبدًا » [2].

تُحيل هذه المقولة أولًا إلى النظرة القاسية التي تلتصق بأي شخص تُوجِّهُه الظروف إلى مصحة عقلية، فيُنظر إليه في البداية على أنه مجنون، ومن ثم يُنسى كأنه مات فعليًا، كأنه لم يكن. فالمجنون في واقعنا ميت معنويًا وميت جسديًا، ووجوده من عدمه لا يشكل فارقًا، كما تحيل إلى رمزية المكان هذا الذي تحول إلى مقبرة يُسلب فيها المريض حق الوجود الفعلي قبل الموت الجسدي.

- **الأثر الدرامي للموت المعنوي وتقويض صورة البطل:**

[1] – مومنة نورهان ، المريض رقم ،ص 68.

[2] – نفسه ، ص219.

أدت هذه التراكمات الشنيعة إلى تعميق وطأة البعد التراجيدي للرواية و أكسبت السرد طابعا مأساويا و عمقت بؤرة الصراع النفسي بجميع أنواعه ضف إلى ذلك أن الروائية من خلال هذه الوقائع حطمت صورة البطل التقليدية، فمن عادة البطل أن يكون هو العنصر الحامي الذي يصون غيره لكن في هذه الرواية يعاني جميع أنواع الهزيمة سواء النفسية أو الجسدية.

2 2 – تيمة الحزن :

أ– مقاربة مفاهيمية لتيمة الحزن:

تعتبر الرواية مجالا خصبا تعرض فيه عديد المشاعر الإنسانية المختلفة و من بينها الحزن الذي يعكس معاناة الشخصيات نتيجة صراعها الداخلي و الخارجي.

و يعرف على أنه « أحد مظاهر الاكتئاب... والحزن يعني الهم، وحَزِنَ الرجل حَزَنًا وحُزْنًا بمعنى اغتم، وكئب الرجل أي تغيرت نفسه وانكسرت من شدة الهم والحزن. فالحزن يحصل لكل الناس وإذا استمر وطال صار اكتئابًا »[1]؛ ويتضح من خلال هذا أن الحزن هو حالة من التأثر والانفعال التي يمكن أن يمرّ بها أي شخص، كنتيجة لحادث مؤلم أو صدمة نفسية، سواء تعلّق الأمر بفقدان أو موت شخص عزيز أو غير ذلك.

ب–تجليات تيمة الحزن في رواية "المريض رقم 12":

- **الحزن الناتج عن الوحدة والاضطراب النفسي:**

يعتبر الحزن من أقوى المحركات العاطفية التي تخدم البناء الدرامي للشخصيات، وفي رواية المريض رقم 12 نلمس هذا الشعور بقوة لدى شخصية البطل، هذا الأخير الذي عاش انكسارات وحالات نفسية مضطربة وغير مستقرة. والحزن عنده لم يكن مجرد أحاسيس وانفعالات عابرة، بل سمة جوهرية شكلت لنا طبيعة سلوكه النفسي وتصوره للواقع، وفيما يلي عبارات تدعم هذا الطرح :

[1]– عمار عبد الغني، النفس البشرية كيف تطمئن ،مجموعة النيل العربية ،مصر ،د.ط، د.ت ،ص205.

« مرت الأيام كالعادة بمفردي في منزلي الذي كانت أمتاره من العزلة، وهواؤه المتحرك من الفراغ لا يؤنس حزينًا، تارة أسمع أشياء و أهلوس بأشياء أخرى، والأرق يغالبني على نفسي، بتّ لا أنام إلا بالمنومات » [1].

يتجلى الحزن في هذا الاقتباس من خلال الحالة النفسية والذهنية غير المتزنة نتيجة وحدته وعزلته داخل ذلك البيت الذي تحول إلى فضاء ميت وجامد، وبات سالم يعدّه مجرد أمتار من العزلة . و يتعزز شعور الحزن والاكتئاب هذا من خلال الفوضى العقلية التي كانت تؤرقه، وتلك الأصوات و الهلوسات التي عكرت صفو ذهنه وشتتت توازنه النفسي.

- **الحزن الناتج عن فقدان الأخ:**

« أنا لا أصدق أنه مات... لا أصدق أنه رحل وما عاد بإمكاني رؤيته مجددًا، ماذا أفعل يا أخي؟ ولكنني هربت من الديار بسببك، لقد أهلكتني الذكرى... ولكنك عالق بي... وأنا لا أستطيع مغادرتي... لهذا سيدوم

ألمي... سيقوم بإنهائي أو أنتهي » [2] ؛ يظهر لنا هذا الاقتباس عدم قدرة البطل على التخطي نتيجة كمية التعلق العاطفي وقوة العلاقة التي كانت تربطه بأخيه، فحزنه عليه لم يقتصر فقط على الفترة التي توفي فيها، لكن تواصل معه فيما بعد، وبات يلاحقه أينما حل وارتحل، ليتأكد بذلك أن هذا الانهيار النفسي لا ينتهي عندما يغير الإنسان مواضع تواجده، فهو ليس مرتبطًا بالمكان بل بالذاكرة. وتوضح لنا كلمة "لا أصدق" الواردة في الاقتباس إنكار سالم لهذه الحقيقة المرة وعدم تقبله لها.

- **الحزن الناتج عن الخذلان:**

ورد في الرواية المقطع التالي: « ما الذي فعلته ؟ ما الذي فعلته كي يحدث معي كل هذا ! ،كل شيء ضدي، أصبحت وحيدا بعيدا عن كل شيء ، هل هذا هو جزاء الطيبة ؟، هل هذا هو جزاء الخير الذي فعلته دوما ؟ لقد مللت لقد مللت من كل شيء، تخلى عني الجميع ، أحاول أن أخضع

[1]- مومنة نورهان، المريض رقم 12 ،ص41.

[2]- مومنة نورهان، المريض رقم 12،ص 94.95.

للعلاج... هل هذا هو العلاج! إنهم يعذبونني دون رحمة ولا أحد يأبه ! الجميع حتى ....هبة ! ، لقد تخلوا عني جميعا » [1].

يتحسر سالم على وضعه المأساوي الذي تفاقم معه عندما ولج إلى تلك المصحة الشبيهة بالسجن، وشعوره أن الحياة ليست عادلة معه رغم أنه لم يقترف أي ذنب، كذلك إحساسه بالوحدة وأن كل من كان يعول عليهم تخلوا عنه، حيث أصبح يعيش نوعًا من الانكسار والخذلان العاطفي، ونلاحظ من خلال كثرة التساؤلات التي كان يطرحها ولا يجد جوابًا مقنعًا لها أنه كان يعيش حيرة داخلية ونفسية مشوشة وغير متوازنة، وهو ما يعكس شعوره بالعجز أمام كل ما يمر به.

- **الأثر الدرامي لتيمة الحزن :**

من خلال التحليل الدلالي الذي تم عرضه، نخلص إلى كون هذا الانكسار النفسي للبطل لم يعد مجرد شعور داخلي، بل تحول إلى تركيب دلالي يخدم بنية النص وقوة تحرك أحداث الرواية، ويضفي عليها جوًّا دراميًا تراجيديًا، وتدخل المسارات السالفة في نطاق مأساوي مُغلق.

2 3 – ثيمة الخوف:

أ –مقاربة مفاهيمية لتيمة الخوف:

تتعدد التيمات و تتباين من عمل أدبي لآخر حسب التجربة الإنسانية و الاجتماعية التي يعرضها و من بينها تيمة الخوف، و نعني بالخوف ذلك الشعور الذي « ينجم عن خطر حقيقي أو متوقَّع يدركه العقل الواعي، فيُثير في النفس انفعالات الاضطراب والقلق. وقد قدّم تشارلز داروين Darwinسنة 1896 وصفًا للخوف الذي يؤدي إلى حالة من الفزع Terror وما يصحبه من آثار جسدية مثل خفقان القلب وشحوب الوجه وعلامات الدهشة » [2] إذًا، فالخوف ينتج عندما يحسّ الإنسان بأنه في وضع خطر يهدّد أمنه النفسي والجسدي، مما يولّد نوعًا من الهلع والقلق.

[1]– المصدر نفسه ، ص200.

[2]– لطفي الشربيني، موسوعة شرح المصطلحات النفسية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر،بيروت لبنان ، ط1، 2001 ، ص 127.

ب – تجليات تيمة الخوف في الرواية:

تيمة الخوف هي الأخرى كانت حاضرة في رواية المريض رقم 12، وبرزت بشكل كبير لدى شخصية البطل الذي كان يعاني من عدة صراعات داخلية ويعيش في حالة من عدم الاستقرار.

و نلمس انفعال الخوف هذا في عدة مواضع من الرواية، وفيما يلي بعض منها:

- **الخوف من اكتشاف الحقيقة:**

برز هذا الشعور الرواية من خلال عدة اقتباسات نذكر منها :

« سالم: بصماتي موجودة على كل الجثث...

هبة: لا تقلق...

سالم: أرتاح؟ هل تمزحين أنا خائف و تائه هل جرّبتِ شعور أن تكوني تائهة ولا تعلمين وجهتك؟ » [1].

ورد في موضع آخر العبارة التالية:

« سالم: لا أدري ما الذي يحصل لي من قوة تأثير وهول هذه الجرائم هذه صرت أظن أنني القاتل.

مصطفى: أنت القاتل؟ أنا أصدقك.

سالم، وهو ينظر إليه باستغراب ونظرات حادة: ماذا؟... ابتعد عني أنت نفس اللعين الذي يلاحقني كل ليلة »[2].

يعكس هذان الاقتباسان خوف شخصية البطل سالم من أن يكون هو المجرم، حيث يتولد لديه شعور داخلي يجعله يشك في كونه قد ارتكب فعلًا شيئًا ما، لكنه لا يملك دليلًا فعليًا يجزم بذلك، وهذا الأمر كان يؤرقه ويدخله في دوامة من الخوف والهلع، وحالة من الارتياب وعدم اليقين.

- **الخوف من الفقد والتعلّق:**

ورد في الرواية:

[1]– مومنة نورهان ، المريض رقم 12،ص 119.

[2]– نفسه، ص69.

«ولكنني أحبك...

سالم :...الحب مجرد شعور عابر يمنحك الطمأنينة يومًا ليؤلمك دهرًا...لن تشفيني ستدمرينني ستكونين خيبة أخرى » [1].

يُظهر لنا هذا الاقتباس أن سالم يعيش حالة من الذعر والخوف النفسي، حيث يتخذ موقفًا دفاعيًا تجاه أي محاولة للدخول في علاقة، مهما كان نوعها، خوفًا من أن يعاني مرارة الفقد أو صدمة التخلي لاحقًا، فيضع نفسه في موضع دفاع استباقي. وربما يعود ذلك إلى فقدانه لأخيه الذي كان شديد التعلق به، إذ يخشى أن يتكرر الأمر ذاته معه يومًا ما.

- **الخوف الناتج عن الشعور بالذنب:**

نمثل لذلك من خلال العبارة التالية:

«سالم، وهو يشير بيديه لزاوية غرفته: هناك... هناك... إنها هناك ...معلقة ...دمها... دمها، كلهم... كلهم هناك... ألا تستطيع رؤيتهم؟ سيقتلونني... سيقتلونني » [2].

عندما تلقّى سالم صدمة كونه هو من قتل الضحايا، دخل في حالة من الرعب والهلع، وأصبح يُخيّل له أنهم سيقتصّون منه وسيُقتل هو الآخر، وأنهم يطاردونه وسينال عقابه. فأصبح يهلوس ودخل في حالة نفسية كئيبة نتيجة تقبّله لهذه الحقيقة غير المتوقعة.

- **تحوّل الخوف إلى محاولة للهروب:**

يتجسد ذلك فيما يلي:

«سالم يخاطب نفسه مذعورا : لم يكن كابوسًا إذن ! لا...لا...سأهرب.. سأهرب، لن أبقى هنا... يخرج من الباب ، يجد حديقة كبيرة جدًا، يلمح حائطا يجري نحوه الحائط الإسمنتي عالي جدا و أعلاه الأسلاك الشوكية ،يحاول تسلقه ... » [3] .

[1]- مومنة نورهان ، المريض رقم ، ص 49.

[2]- نفسه ، ص 162.

[3]- نفسه ، ص 194.

في هذا الاقتباس نلحظ أن الخوف تحوّل من مجرد شعور داخلي إلى فعل جسدي، تمثّل في محاولة الهروب وإنقاذ الذات وتخطّي كل الحواجز المادية للتخلّص من كمية الضغط النفسي والجسدي اللتين كان يعاني منهما داخل المصحّة.

- **الأثر الدرامي لتيمة الخوف:**

الخوف لم يُوظَّف هناك فقط ليُعبّر عن العجز والضعف، بل أصبح عنصرًا هامًا أضفى على الأحداث ثقلًا فنيًا، حيث خدم الوظيفة الجمالية للرواية، ورفع من كمية التشويق، وجعل القارئ في حالة ترقّب مستمر للأحداث، ينتظر بلهفة اللحظة التي سينفرج فيها هذا الخوف ويتحرر منه البطل.

إضافة إلى ذلك، فإن الشعور بالخوف قد يولّد رغبة في التمرّد، وهو ما نلمسه في محاولات الهروب التي قام بها سالم، كما عكس لنا مدى هشاشة هذه الشخصية من الناحية النفسية، وهذا الأمر خدم كذلك البعد التراجيدي داخل الرواية.

خاتمة

أفضت هذه الدراسة في ختامها إلى مجموعة من النتائج الجوهرية نوجزها في النقاط التالية:

- نجحت الرواية البوليسية الجزائرية في تقديم قالب سردي تراجيدي خضع لمعايير الهيكل الدرامي الكلاسيكي، وتمكنت من استيعاب التقنيات الدرامية العالمية، فأخرجت العمل البوليسي من دائرة السرد التقليدي وعبرت به إلى فضاءات المنجز الفني العالمي المتكامل.
- تضافر كل من البناء الهيكلي (الهرم) والعمق الدلالي (المفارقات والتيمات) ضمن نسيج محكم شكل لنا البناء الدرامي العام للرواية.
- أحكمت الروائية نسج حبكتها، وهو ما نلمسه في تدرج الأحداث من المقدمة إلى غاية النهاية، وحسن الربط بينها ضمن وحدة عضوية متناسقة ومتماسكة بعيداً عن العشوائية.
- توظيف المفارقات السياقية لم يأتِ اعتباطاً بل أدى دوراً وظيفياً، حيث عمق لنا البعد الدرامي عن طريق تحقيق عنصر التشويق والإثارة انطلاقاً مما يعرف بالصدمة الدرامية التي أعطت للعمل جماليته، كما كسرت لنا رتابة السرد وأبانت عن التضاد القائم بين ما هو ظاهري وما هو خفي مضمر.
- هيمنة التيمات المأساوية (الموت، الحزن، الخوف) خدمت لنا البعد التراجيدي للرواية، حيث خلقت جواً نفسياً معقداً ساهم في دفع الأحداث نحو الذروة وزاد من تعقيد الحبكة البوليسية، بحيث لم تعد الرواية مجرد تحقيقات بل مختبراً يشرح أعماق النفس البشرية ويعرض لنا صراعاً داخلياً يتأرجح بين جسور الحقيقة والوهم.
- تفتح هذه الدراسة، باعتبارها محاولة لاستنطاق البعد الدرامي في رواية "المريض رقم 12"، آفاقاً لدراسات أخرى نظراً لزخم وتنوع الدلالات والمعطيات الفنية داخل الرواية، حيث يمكن أن تُحلل وتُدرس من زوايا مختلفة، ولعل من أبرزها التحليل وفق تقنيات المنهج النفسي باعتبار أن الصراع النفسي برز فيها كتيمة فاعلة ومحورية.

ملحق

1 -التعريف بصاحبة الرواية:

نورهان مومنة Nourehane Moumena

من مواليد 2002 – الشلف.

1 1 – الملف المهني:

كاتبة وباحثة في الفكر الحضاري، ومترجمة أدبية وأكاديمية، تجمع بين التكوين الأكاديمي والعمل الثقافي في مجالات الكتابة، الترجمة، والتحليل الفكري.

1-2- الخبرة المهنية:

-الكاتبة الخاصة للبروفيسور عمار طالبي.

-الكاتبة الخاصة للكرسي العلمي للدراسات الحضارية.

-مسؤولة البحث والإنتاج الحضاري بمنتدى شباب الكرسي العلمي.

-محررة سابقة لدى جريدة نحو الشروق الإلكترونية.

1-3- التكوين الأكاديمي:

طالبة أستاذة (علوم موسيقية) – المدرسة العليا للأساتذة البشير الإبراهيمي (القبة).

-ليسانس في اللغة الإنجليزية – جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف.

-ثلاث شهادات بكالوريا (آداب وفلسفة): 2019 – 2021 – 2022

1-4- الإنتاج الأدبي والفكري:

أ – الروايات:

- -المريض رقم 12.
- -من داخل المصحة.
- -التيه (الطبعة الأولى والثانية).
- رسائل الظل السبع

ب– الدراسات والمقالات:

- دراسة بحثية: "إستراتيجيات وسبل التغيير والتجديد المجتمعي لدى مالك بن نبي" / استكتاب جماعي – (دار الأصالة).

– قراءات نقدية وتحليلية في كتب مالك بن نبي مثل قراءة في كتاب "وجهة العالم الإسلامي لمالك بن نبي"– مجلة تليد العلمية الثقافية

– مقالات فكرية وثقافية في الصحافة والمنصات الرقمية مثل "ما الذي يهمك؟ الشهادة الأكاديمية أم الثقافة" – جريدة Le chèlif

ج– الترجمة والتدقيق:

–ترجمة أدبية لروايات جزائرية مثل رواية ثورة الطلبة لوائل أمتير المنشورة بهولندا بواسطة شركة متعددة الجنسيات just ficition edition

–ترجمة عالمية لرواية القضية الغريبة للدكتور جيكل والسيد هايد.

–ترجمة أكاديمية (أطروحات ودراسات) مثل ترجمة أطروحة دكتوراه "مالك بن نبي والغرب الأوروبي للدكتور أحمد طرفاوي".

–تدقيق لغوي لأعمال أدبية باللغة الإنجليزية كتاب " The Myth of the Human and the Monster" للكاتب أوكفيل عبد الحكيم.[1]

[1]– نورهان مومنة،السيرة الذاتية و العلمية للمؤلف ، محادثة شخصية عبر حسابها على الفايسبوك.

facebook Messenger،05 ماي 2026، 23:50

2- ملخص الرواية:

رواية المريض رقم 12 رواية بوليسية معاصرة تدور أحداثها في مدينة شلف، تقدم من خلالها الروائية مومنة نورهان سلسلة مكثفة من الأحداث الإجرامية والوقائع الغامضة التي يتكفل بحلها ثلاثة من المحققين: عمر، ومصطفى، وسالم الذي يعد بطل الرواية. تعرض الكاتبة أول جريمة والمتمثلة في مقتل فتاة تدعى نور، حيث وُجدت جثتها هامدة ومنزوعة القلب. أما الجريمة الثانية فتتعلق بسيدة ثلاثينية تدعى سمر ميمون، عُثر عليها معلقة ويدها مبتورة. في حين تمثلت الجريمة الثالثة في مقتل الطفل أدهم الذي وُجد هو الآخر منزوع الكليتين.

خلال مسارات التحقيق، كان اثنان من المحققين يجزمان دائمًا أن القضايا قد حُلّت، فنور أُسند مقتلها إلى والدها، أما سمر فزعموا أنها انتحرت، وأدهم قيل إن زوج أمه هو من قتله، لكن يبقى المحقق سالم وحده يواصل عملية التحري، لأنه كان يشك أن القاتل هو شخص آخر يدعى الطبيب عبد الكريم، هذا الأخير الذي كان يمتلك عيادة نفسية، والذي تبين أن الضحايا الثلاثة جميعهم كانوا يتعالجون عنده. وفي كل جثة من الجثث كان بطل الرواية يعثر على الرقم اثني عشر، هذا الرقم الذي كان قد صادفه أيضًا داخل عيادة هذا المختص مكتوبًا على أحد التماثيل التي كان يمتلكها، وهذا الأمر بث فيه الكثير من الشكوك، ما دفعه إلى مواصلة البحث والتقصي.

تتواصل عملية السرد إلى غاية الموضع الذي تُختطف فيه هبة، وهي حبيبة سالم، وعند بدء عملية التحري وجمع الأدلة يُصدم سالم بوجود الرقم اثني عشر أيضًا داخل غرفتها، ليتيقن فعلًا أن لعبد الكريم علاقة بكل ما حدث. حينها يتوجه إلى عيادته، ليعترف هذا المختص أنه حقًا من قتل الضحايا، لكن المجرم الفعلي هو سالم، موضحًا أنه كان ينومه مغناطيسيًا ويستغله لتنفيذ جرائمه.

ويحيطه علمًا بسبب مقتل كل الضحايا، فنور صرح أنه قتلها لأنه كان يحبها وهي أحبت شخصًا غيره، أما سمر فقال إنها تجرأت على لمس تماثيله، فضلًا عن أنها كانت محضرة قضائية ودائمًا ما كانت تطالبه بإخلاء العيادة أو دفع مبلغ للحكومة مقابل البقاء فيها. وبخصوص أدهم، فقد قتله وباع كليتيه لكي يسدد الدين الذي كان عليه ويحافظ على ملكية تلك العيادة. ويضيف أنه كان ينوم

سالم من خلال نطق الرقم اثنا عشر ، ففور تلفظه به يدخل سالم في حالة من اللاوعي ويصبح تحت طاعة أوامر هذا المختص.

بعد هذا الاعتراف يُنقل هذا المختص مباشرة إلى السجن، أما سالم فتقرر السلطات توجيهه إلى مصحة نفسية لكي يتعافى من اضطراب ثنائي القطب. وهنا يبدأ صراعه، حيث يواجه أبشع طرق التعذيب، وتتكرر محاولات قتله داخلها تلبية لرغبة كاسر، والد هبة، الذي أراد إنهاء علاقة ابنته به. لكن تنقلب الأحداث لتأخذ منحًى آخر حين يتضامن الطبيب إسكندر، هذا الأخير الذي كان يكون مجموعة من الأشرار داخل تلك المصحة ويسعى إلى قتل سالم في البداية، ففي لحظة ما يلين قلبه ويشعر بالأسف على نفسه جراء الأفعال اللاإنسانية التي كان يقوم بها، فيقرر أن يغير من ذاته وينقذ سالم من تلك الدوامة. وقد تعاون معه في ذلك كل من إيهاب، وهو أيضًا طبيب داخل المصحة، والمسمى باديس الذي كان هو الآخر يتعالج داخلها.

اتفق كل منهم على وضع خطة للهروب، والمتمثلة في تزييف هلاكهم من خلال جلب أربع جثث من مصلحة حفظ الجثث تشبههم في الشكل والحجم لمرضى كانوا قد توفوا من قبل، ووضعوا بجانبها وثائقهم الشخصية التي قاموا بحرقها، ثم رشوا عليها حقنًا من دمائهم الحقيقية،فيما بعد أحرقوا المكان بأكمله ولاذوا بالفرار، وذلك لكي تعتقد الجهات التي تطاردهم، سواء كانت السلطات أو أعداؤهم، أنهم ماتوا فعلًا داخل الحريق، وبالتالي يتوقف البحث عنهم نهائيًا.

في ختام الرواية، قام الأصدقاء الأربعة بتغيير أسمائهم ضمانًا للتخفي والنجاة، ليبدؤوا حياة جديدة. وبالعودة إلى سالم، بطل الرواية، فقد تزوج من حبيبته هبة وغير اسمه إلى عبد النور.

الكاتبة مومنة نورهان

رواية المريض رقم12

قائمة المصادر و المراجع

❖ المصادر:

❖ المدونة

نورهان مومنة ، المريض رقم12،دار كنور للإنتاج و النشر و التوزيع، ط01، 2021.

❖ المعاجم :

1 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العالمية للطابعة و النشر، صفاقس ، الجمهورية التونسية، دط.دت.

2 - كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر ، الإسكندرية، مصر، ط01، 2006.

3 - لطفي الشربيني، موسوعة شرح المصطلحات النفسية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

4 - ماري إلياس ، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان، ط01، 1977.

5 - مجدي وهبة ،كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، 1984.

6 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، انتشارات ناصر خسرو ، طهران، إيران، ط2،1972،ج1.

7 - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط.د.ت.مج03، باب ذرا .

❖ المراجع العربية:

1 - إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما و النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط،1998.

2 - إبراهيم فتحي، نظرية الدراما الاغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، الجيزة ،مصر، ط01، 1994.

3 - أحمد امين ، النقد الأدبي ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، مصر، د.ط،د.ت.

4 - حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط01، 2009.

5 - رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، دط، دت.

6 - عادل النادلي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع ، تونس ط01، 1987.

7 - عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية بحث في النظرية و الأصول التاريخية و الخصائص الفنية و أثر ذلك في الرواية العربية ، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د.ط، 2003.

8 - عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، بينان، د.ط،1978

9 - عبد المالك مرتاض ، القصة الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ط ،1990.

10 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت ، د.ط ،1998.

11 - عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا ، مكتبة مدبولي، مصر،د.ط، 1993

12 - عمار عبد الغني، النفس البشرية كيف تطمئن ، مجموعة النيل العربية ، مصر ، د.ط، د.ت.

13 - فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي تقنياته و علاقاته السردية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، ط01، 1999.

14 - محمد حمدي إبراهيم ، رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين ، الدار الدولية للإستثمارات الثقافة ش.م.م، القاهرة ، مصر، ط01، 2007.

15 - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، الجيزة، مصر، ط01 1994.

16 - محمد عبد الرحيم الزيني، حقيقة الموت بين الفلسفة و الدين ، دار اليقين للنشر و التوزيع، مصر، ط02، 2011.

17 - نعمان عبد السميع متولى ، المفارقة اللغوية في الدراسات العربية و التراث العربي القديم دراسة تطبيقية ، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، مصر، ط01، 2014.

18 - يوسف ميخائيل، سيكولوجية الشك، دار غريب للطابعة ، القاهرة ، مصر ، د.ط، د.ت.

❖ المراجع المترجمة:

1 - أرسطو ، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، د.ط، د.ت.

2 - جيرالد برنس، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، ط01، 2003.

3 - فرنسوا راسني، فنون النص و علومه ، تر: ادريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ، ط01، 2010.

4 - مارتن أسلن، مجال الدراما، تر: سباعي سيد ، مطابع هيئة الآثار المصرية ، مصر، د.ط، د.ت.

5 - مؤلف مجهول، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدرسات و النشر، لبنان، ط02، 1983، ج01.

6 - مولوين ميرشنت ، كليفورد ليتش، الكوميديا و التراجيديا ، تر: علي أحمد محمود، عالم المعرفة ، بيروت، لبنان، د.ط، 1978.

❖ **المجلات:**

1 - جمال الدين إبراهيم، مستحدثات قانون الإجراءات الجزائرية رقم 24-14 في مجال التحقيق، المجلة الأكاديمية للبحوث القانونية و السياسية، كلية الحقوق و العلوم السياسية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج10، ع01، 31مارس2026.

2 - حنان بن قيراط، من الهامشية إلى الإبداع دراسة في الخصائص و خصوصيات التشكيل الدلالي و الفني في الرواية البوليسية، مجلة التواصل الأدبي، جامعة 08ماي45، قالمة، الجزائر، ع09، ديسمبر2017.

3 - حنين دحو، الأدب الموازي في الأدب العربي إشكالية المفهوم و النظرية دراسة في الكتابة البوليسية العربية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقة، الجزائر، ع09،ديسمبر2015.

4 - سعيدة خلوفي، أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد و الوظيفة، مجلة الأثر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع24،مارس2016.

5 - سمير بوعناني ، جماليات توظيف الموسيقى في المسرح مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، مخبر الفنون و الدراسات الثقافية، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، الجزائر، مج6، ع1.

6 - عبد الرحمان بغداد، الرواية البوليسية الجزائرية بين المغامرة و التجريب، مجلة إحالات، معهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي مغنية، الجزائر، مج05، ع01، جوان 2003.

7 - فريد تابتي، الفكر الجمالي بين أفلطون و أرسطو، مجلة الحكمة للدرسات الأدبية، جامعة بجاية، الجزائر، مج03، ع05، 2ماي2014.

8 - قادة بحري، تطور الشخصية الدرامية عبد العصور ،مجلة النص، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مج12، ع01، 2جوان2025.

9 - مشتاق طالب منعم، الموت المعنوي في الشعر الجاهلي رؤية في البواعث و الأسباب، مجلة أنساق الفنون و الآداب الإنسانية، كلية التربية الأساسية،قسم اللغة العربية، جامعة واصل، العراق، مج05، ع2، 19ماي2024.

10 - وسيلة بوسيس، مسيرة الرواية البوليسية في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر، ع65، نوفمبر2020.

❖ الرسائل الجامعية :

1 - سهام درساوي، بنية التشكيل الدلالي في الرواية البوليسية العربية ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ، كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون ،قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة باتنة، الجزائر ، 2018/2019.

2 - نجيب بوالماين ، الجريمة و المسائلة السوسيولوجية دراسة بأبعادها السيوسيوثقافية و القانونية ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع و التنمية ، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم علوم الاجتماع و الديموغرافيا، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر ، 2007/2008.

❖ المراجع الإلكترونية :

1 - أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات المفارقة السياقية،

https://www.diwanalarab.com ،15 أفريل2008.

2 - سلطان قاسم، تعريف المحقق، https://ns.almejra.com/more.php?idm=39767 ، 15/03/2016.

3 - فاضل الجاف، المسرح المعاصر و التقنيات الحديثة، https://theaterars.blogspot.com ، الأربعاء 15ديسمبر2016.

❖ المحادثات الرقمية :

7. حوار شخصي مع الكاتبة مومنة نورهان، عبر صفحتها الرسمية على "فيسبوك"، بتاريخ: 05ماي2026، على الساعة: 23:50، (الحوار تضمن تقديم الكاتبة لسيرتها الذاتي).

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	(أ – ب)
الفصل الأول : التشكيل الدرامي في الرواية البوليسية.	
1–الإطار المفاهيمي و التاريخي لفن الدراما:	03
1–1–مفهوم الدراما.	03
1–2–نشأة و تطور فن الدراما.	05
1–3–أنواع الدراما.	08
1–4–عناصر التشكيل الدرامي و ركائزه.	10
2–الرواية البوليسية (المفهوم و التلقي) :	16
2–1–مفهوم الرواية البوليسية.	16
2–2–نشأة الرواية البوليسية.	17
2–3–انتمائية الرواية البوليسية إلى حقل الآداب.	19

2-4-ركائز الرواية البوليسية.	21
2-5- أسباب تاخر ظهور الرواية البوليسية في البيئة العربية والجزائرية	22
الفصل الثاني : البناء الدرامي وآليات تشكيله في رواية المريض رقم12 .	
1-البنية الدرامية للرواية وفق تقنية هرم فرايتاغ.	28
2-تجليات المفارقات السياقية في الرواية.	39
2-1-المفارقة السياقية على مستوى العنوان.	40
2-2المفارقة السياقية على مستوى الشخصيات.	40
2-3المفارقة السياقية على مستوى المكان.	42
3- المرتكزات التيماتية المهيمنة داخل الخطاب الروائي.	43
3-1-تيمة الموت.	43
3-2-تيمة الحزن.	48
3-3-تيمة الخوف.	50
خاتمة	54
ملحق	56
قائمة المصادر و المراجع	60
فهرس المحتويات	65

ملخص الدراسة :

شهدت الساحة الأدبية الجزائرية في الآونة الأخيرة تنوعًا في الفنون و الأجناس الأدبية، حيث أصبح المنجز الأدبي الجزائري ينفتح على تجارب جديدة أخرجته من حيز المحلية، وسارت به نحو آفاق الأدب العالمي.

ومن بين هذه الأجناس الرواية البوليسية التي يتلاقح فيها السرد البوليسي بخصائص فن الدراما ، هذه الأخيرة التي تهيمن على موضوعاتها وبنائها الفني.

ومن بين الروايات المعاصرة التي تضمنت هذا المزيج المتداخل رواية المريض رقم 12 للكاتبة الجزائرية مومنة نورهان ، والتي كانت موضوع بحثنا هذا الموسوم بـ: "البعد الدرامي في الرواية البوليسية رواية المريض رقم 12 لمومنة نورهان نموذجا."

و بموجب ما تم ذكره، تسعى هذه الدراسة إلى رصد مدى تجلي الأبعاد الدرامية في هذه الرواية، وتقصي الآليات البنائية والدلالية التي عملت وظيفيًا على تعميقها وخدمة الأثر الدرامي العام لهذا المتن السردي الإبداعي.

الكلمات المفتاحية : الدراما / البناء / التشكيل الدرامي/ الرواية البوليسية.

Study Abstract:

The Algerian literary scene has recently witnessed a remarkable diversity in literary genres and arts. Algerian literary production has begun to embrace new experiences, moving beyond the local sphere toward the horizons of world literature.

Among these genres is the detective novel, where detective narrative intertwines with the characteristics of dramatic art—the latter dominating its themes and artistic structure. One of the contemporary novels that embodies this intricate blend is "Patient No. 12" by the Algerian writer Moumena Nourhane.

This work serves as the focus of our research, titled: "The Dramatic Dimension in the Detective Novel: The Novel 'Patient No. 12' by Moumena Nourhane as a Model."

In light of the above, this study seeks to identify the manifestation of dramatic dimensions within this novel and to investigate the structural and semantic mechanisms that functionally deepen and serve the overall dramatic effect of this creative narrative text.

Keywords:

Drama / Structure / Dramatic Configuration / Detective Novel.