الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان-

كلية الآداب واللغات — قسم الفنون

مذكرة لنيل شهادة الماستر في المسرح المغاربي

تحت عنوان

مسرحة الرواية في الجزائر

من رواية فضلة الشرف إلى مسرحية منين جاي... وويين رايح لعبد الوهاب بن منصور

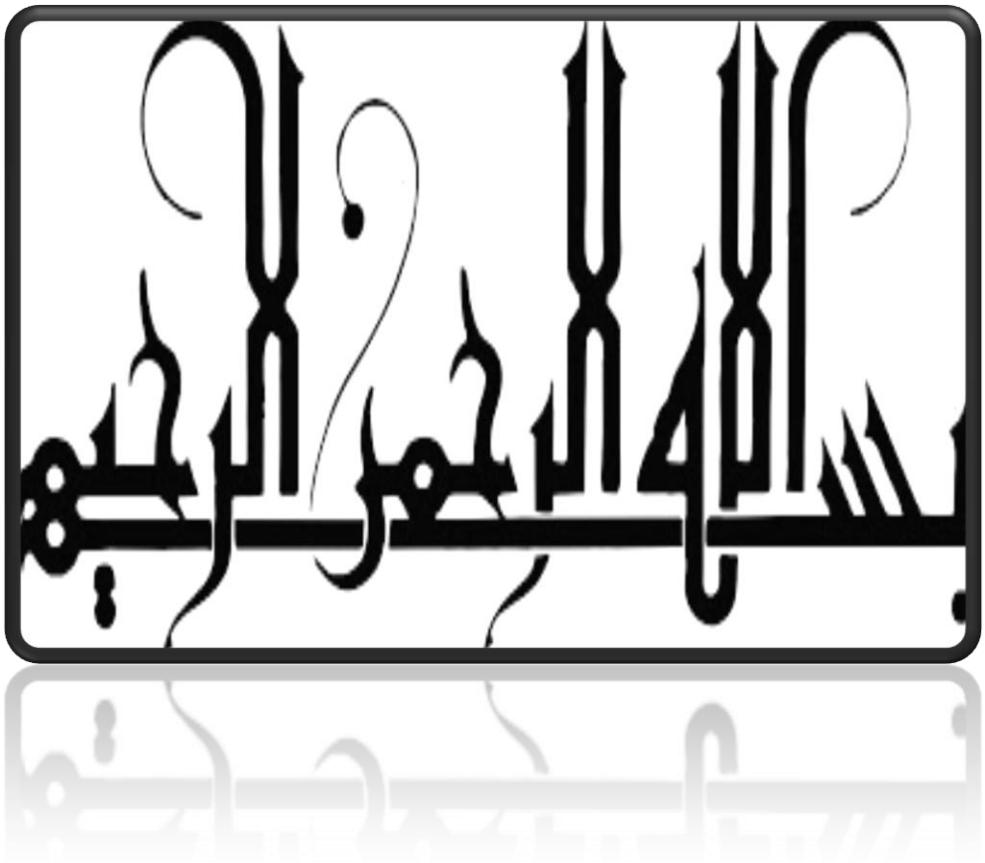
إعداد :
كريم علي

إشراف :
د/ عبد القادر لصهب

لجنة المناقشة

د/ محمد خالدي	جامعة تلمسان	رئيسا
د/ عبد القادر لصهب	المركز الجامعي مغنية	مشرفا ومقررا
أ/ عبد الله أوغرب	جامعة تلمسان	مناقشا

2018.2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إن الحمد لله بدء وانتهاء ، فبفضله تتم الصالحات وبتوفيقه تم هذا العمل

والشكر موصول للأستاذي المشرف سعادة الدكتور عبد القادر لصهب الذي وجدت فيه الصدر الرحب والفيض الرفاق ، فقد رعى بحثي هذا منذ كان مخاضا تتنازعه الأفكار حتى استوى على ما هو عليه فجزاه الله عني وعن عملي خير الجزاء..

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتقييمه وتقويمه .

والشكر موصول أيضا لكل أساتذة قسم الفنون على ما لمسناه فيهم من روح العطاء الذي لا ينضب ، فلهم مني خالص الدعاء .

إهداء

www.arbfonts.com

إلى والدي الكريمين

مقدمة

عرفت التجربة الدرامية الجزائرية تحولات مست عديد الجوانب المشكلة لها ، سواء على مستوى العرض / الاشتغال الركحي أو على مستوى النص / فعل الكتابة ، وذلك تبعا لمقتضيات أطرت السيرورة المسرحية بالجزائر منذ أعمالها التأسيسية الأولى ؛ وقد استفادت هذه التجربة من مختلف الفتوحات الفلسفية التي تتخذ من المؤدى الفني – عموما – والمسرحي على بوجه أخص حقلها الاشتغالي وبعدها الرؤيوي التنظيري.

غير أنه وبالرغم من هذا الانفتاح على مختلف الفعاليات المسرحية والأدبية والفلسفية العالمية إلا أن المدونة النصية المسرحية الجزائرية لم تفد كثيرا من المتون الروائية المحلية بالرغم مما تعرفه الرواية الجزائرية من استثمار لعديد المنظومات الفنية كالمسرح والفنون التشكيلية والفنون الموسيقية، وبالرغم مما تعرفه النصوص الروائية الجزائرية من معاريج في سماوات العالمية ، وكذا ما تزخر به من قيم جمالية وتعبيرية وموضوعاتية تؤهلها بامتياز لإعمال طرائق الاشتغال الفني والدرامي .

ومن بين الروايات الجزائرية التي أهلتها قيمها النصية للمسرحة نجد رواية " قضاة الشرف " لعبد الوهاب بن منصور ، والتي حولها صاحبها إلى نص مسرحي بـ " منين جاي .. ووين رايح ...؟! " ، وهي الرواية التي ارتأينا أن تكون نموذجا لدرسنا البحثي من منطلق الالتفات لظاهرة مسرحة الرواية الجزائرية ، التي وإن لم ترق إلى المستوى المطلوب إلا أنها بدأت تتشكل كظاهرة لها نوع من الحضور على مستوى المدونة المسرحية الجزائرية.

ومن خلال ما سبق ترتسم الاشكالية المعرفية لهذا البحث ، والتي مفادها : ***إلى أي مدى استطاع عبد الوهاب بن منصور تطويع النص الروائي لتقنيات الكتابة الدرامية ، ذات الخصوصية التي تجعل منها فعلا مستقلا – على مستوى الطرح المنهجي للكتابة – عن باقي النصوص السردية الأخرى (قصة – رواية ....) ؟***

_ومن هذه الإشكالية الرئيسية تمخضت مجموعة من التساءلات الفرعية ، التي يمكن إجمالها فيما يلي :

- كيف تمت عملية مسرحة النص انطلاقا من بناه السردية وأنماطه التشخيصية وتمثلاته الفضائية؟
- هل حافظ النص المسرحي على نفس التوجهات الدلالية والمسارب التصويرية المبثوثة في المتن الروائي ؟

وبغية الإحاطة بهذه الإشكالية رسمنا خطة بحثية فرعناها إلى مدخل وفصلين اثنين وقدمنا بمقدمة أجملنا فيها تقديم موضوع بحثنا وكذا الاشكالية التي يتأسس وفقها البحث ، إضافة إلى الصعوبات التي لاقتنا في مسارنا الدرسي هذا ، في حين جعلنا المدخل لمقاربة النص المسرحي بين الكتابة الدرامية والكتابة الأدبية ، في حين أفردنا الفصل الأول لأشكال الانتقال من النص الروائي إلى النص الدرامي في الجزائر ، والتي وقفنا من خلاله على أشكال ثلاثة لذلك ؛ وهي الترجمة والمسرحة والاقتباس ، أما الفصل الثاني فقد جعلناه دراسة تطبيقية حول نص رواية " قضاة الشرف " لعبد الوهاب بن منصور والتي قام بمسرحتها وتحويلها إلى نص مسرحي ، فحاولنا مقاربة مسرحة السرد ، ثم الشخصيات فالفضاء . لنخلص في الأخير إلى خاتمة البحث والتي ترجمنا عبرها النتائج التي وصلنا إليها من خلال البحث .

وباعتبار جدلية تطبيق المنهج في الدراسات النقدية عموما ، فقد ألزمتنا خصوصية الجوانب المدروسة في هذا البحث إلى تنويع المناهج / المقاربات تبعا لتعدد حقول البحث، حيث اعتمدنا المقاربة التاريخية من خلال الفصل النظري في حين فرضت طبيعة الفصل التطبيقي أن نعتمد المقاربة الوصفية .

وفي الأخير فإننا لا نزعم أننا قد استوفينا جميع جوانب الموضوع ولكنها محاولة لبسط ولو إضافة رمزية للمكتبة النقدية المسرحية من خلال طرح إشكالية مسرحة الرواية في الجزائر.

ولعلي أقف لأتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذي المشرف الدكتور عبد القادر لصهب على موافقته مرافقة هذا البحث عبر جميع أطواره ، وكذا ما أسداه لي من نصح وتوجيه حتى يخرج هذا البحث في الصورة التي هو عليها ، كما أتقدم بالشكر الجزيل للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين ازدان هذا البحث بملاحظاتهم وتصويباتهم .

والله ولي التوفيق

علي كريم

الشبيكية – معنية في : 23-06-2018

مدخل

النص المسرحي بين الكتابة الدرامية والكتابة الأدبية

تختلف الكتابة المسرحية عن غيرها من الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى ، باعتبارها مؤسسة على العقلية الدرامية وعلى الخلاص من النبرة الواحدة إلى فضاء حوار النوازع والرؤى عبر الشخوص المجسّدة للمنحى الدرامي للمسرحية ؛ فهي كتابة تعددية يتوقف نجاحها على العرض الركحي .

وتعدّ الكتابة المسرحية في الجزائر نوعا من السفر / البحث عن الدراما ، باعتبار أن الكاتب المسرحي يفتقد لموروث نصي وبصري ، كذلك الذي يملكه نظيره الغربي أو حتى المشرقي ، فهو يبحث عن الدراما ولا يجد نفسه في مركزها ، وهذا ما قد يعيق الكتابة المسرحية ويصنع محدوديتها في عدد من النصوص المسرحية من جهة وفي عدد الكتاب المسرحيين المتعاطين لهذا النوع من الكتابة من جهة ثانية .

وفي ظل الحديث عن أزمة النص المسرحي عندنا ، والذي لا يعني البتة انتفاء النص مطلقا ، وإنما يعني قلة النصوص المسرحية التي تتميز بالمضمون الإنساني الرفيع والجمال الفني البديع وما دام أن المسرح الجزائري لا يمكنه أن يخطو أي خطوة نحو التطور الفني دون نص جيد ، بالإضافة إلى الرؤية الإخراجية الواعية ، نص متكامل وخاضع لشمولية الذات الإنسانية بعيدا عن خصوصية الربقة الأيديولوجية .

حيث تختلف أنواع الكتابات و تتعدد الى كتابات درامية (نص مسرحي أو سيناريو سينمائي ، تلفزيوني ، اذاعي) و إلى كتابات أدبية (كالقصة أو روايات و غيرها...) ، وتتميز فيما بينها حسب البنية الداخلية التي تقوم عليها و القواعد الكتابية و التقنيات التي تتبعها ، كما تختلف من حيث الشكل الأخير الذي تقدم به سواء للمخرج أو للمطالع إلا أنها تشترك في أنها تحمل رسائل إنسانية و لها غايات ترفيهية لمستهلكيها أي للمتلقي بصفة عامة سواء كان قارئا أو مشاهدا .

و للتمييز و التفريق بين هاته الأشكال الكتابية علينا أن نميز كل نوع بخصائصه من أجل أن يسهل علينا التفريق بينها ، فالكتابات الدرامية هدفها المشاهدة ، و التي تعتبر أول خطوة نحو إنتاج عمل درامي استعراضي محاكيا للواقع يقدم على خشبة المسرح أو على الشاشة ، أما الكتابات الأدبية و نخص بذكر الكتابات الأدبية الإبداعية فهي مجموعة الكتابات التي تعتمد على ذاتية الكاتب من خلال ترجمة مشاعره و أحاسيسه الخاصة الداخلية و ابراز مخيلته و انفعالاته و نزعته الخاصة بأسلوب ابداعي لغوي رفيع يتحتم فيه توفر التعابير الانشائية و المحسنات البديعية و العبارات المنتقاة بغرض التأثير في نفوس

القارئين عند قراءتها ومن هاته الأنواع الأدبية الرواية ، القصيدة الشعرية ، المذكرات الشخصية ، الكتابة حول العظماء .

ولكن هذا لا يعني أن أنواع الكتابات الدرامية المختلفة لا تختلف فيما بينها بالعكس فإن كل نوع درامي للكتابة يتميز عن الآخر مثله مثل جميع الكتابات الأدبية التي تختلف فيما بينها و ينفرد كل نوع بشكله الخاص سواء من ناحية التركيبة الداخلية وما تتضمنها أو قواعد الكتابة الظاهرية ، أما ان أردنا أن ندرس الفروقات بين الكتابة الدرامية و الأدبية فان النص المسرحي أفضل نوع يمكننا من خلاله التمييز بين كل نوع كتابة و آخر باعتبار أن النص المسرحي هو أول و أقدم كتابة عرفتها البشرية فهو أساس تشكل الكتابات الفنية الأخرى من جهة ، ومن جهة أخرى فان النص المسرحي فالشكل الذي يبنى عليه النص المسرحي يمكّن أي متلقي من قراءته و استيعابه مثله مثل الكتابات الأدبية .

فالنص المسرحي هو نوع من أنواع الكتابة الدرامية ، " وهو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما و قواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية و بناء للشخصية و الصراع المسرحي و ما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى بقواعد التأليف بالحبكة "[1] أي أنه النص القصصي الذي يعتمد على الحوار ، يصاحبه وصف للمشهد من ديكور و اضاءة و بعض المؤثرات الصوتية و بعض الملاحظات التي تصف تعابير وجه الشخصيات ،و يكتب هذا النوع من الكتابات خصيصا للمشاهدة ، فهو يعتبر الخطوة الأولى لإنتاج عرض مسرحي ،و يسير على أصول الدراما لأنه يتكون من مجموعة من العناصر الدرامية تتمثل في مجموعة الأحداث الدرامية التي تدور حول فكرة معينة بحيث يقوم بتحريك هاته الأحداث مجموعة من الشخصيات الدرامية لتشكل تسلسلا دراميا له أمكنة متعددة وفق أزمنة معينة أيضا موافقة لها ما يعرف بوحدة الزمان و المكان ، تتفاعل الشخصيات فيما بينها لتنتج طرفين متضادين أغلبها بين الخير و الشر ينتج عن هذا التفاعل ما يعرف بالصراع الدرامي الذي يتأزم بشكل تدريجي ليصل الى الذرة و المسمات بالحبكة الدرامية أو العقدة ثم تكمل الأحداث الدرامية تسلسلها بطريقة مستقيمة نحو حل الصراع بشكل تدريجي لتصل الى نهاية الصراع أين يتم حل العقدة و بالتالي الوصول الى نهاية المسرحية ، فالنص كما يقول المخرج المسرحي الفرنسي الشهير جايتوني باتي " و هو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة في الثمرة ، بمثابة المركز

[1] فرحان بلبل . النص المسرحي الكلمة و الفعل . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 . ص 20

المتين الذي تنتظم حوله العناصر الأخرى "[1]، فالنص هو الجزء الأساسي للمسرحية ولا يعتبر فقط خطوة أولى نحو انتاج عمل فني بل هو أساس وجود المسرحية بذاتها .

عناصر بناء النص هي ما يسمى بعناصر البناء الدرامي ، وهي مجموعة العناصر التي يجب أن تتوفر في أي كتابة ابداعية لها قصة ، و قد كان المسرح أول من ألم بها منذ نشأته على يد أرسطو الذي قام بوضع قوانينه الدرامية في المسرح مع التنظير لها ، ولعل هاته العناصر هي أهم ما يربط المسرح بالكتابات الأخرى سواء الدرامية أو الأدبية .

1. الفكرة :

و هي الموضوع الذي تدور حوله قصة المسرحية ككل و الفكرة التي ينسجها المؤلف في مخيلته ويعمل على ايصالها الى المتلقيين من أجل خدمة المجتمع ، " الموضوع هو الفكرة و هو الذي جعل من المسرحية سلاحا في الدفاع عن الإنسان ، هو الذي ساهم في اكتساب الانسان لا معارفه فحسب بل و انتصاراته الروحية و الاجتماعية "[2] فالهدف الأسمى للفن هو افادة المجتمع بما يحسن حاله و يغيره للأفضل .

تختلف الأفكار المسرحية عن بعضها حسب نوع المسرحية و المجتمع الذي تعرض له حسب احتياجاته الفكرية ، كما أن المواضيع كانت تتغير مع تغير العصور ، أما الأفكار التداولية في عصرنا الحالي فأغلبها اما سياسية أو اجتماعية :

الأفكار سياسية : والتي تكون موجهة غالبا الى الطبقة الكادحة مثلا أفكار حول الحروب و التي تقوم بتوعية المجتمع المستعمر حول وجوب الدفاع عن حريته أو عن وقف أشكال الاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي ، أو أفكار سياسية حول نظام الحكم التي تدعو الى وجوب التغيير بالإطاحة بالنظام، ويعتبر بيسكاتور أول من انحاز لهذا المسرح السياسي ، "نابعا عن قناعاته السياسية و ايمانه بأنها الطبقة التي يعول عليها بثورة تهدم مجتمع الاستغلال ، وتبني المجتمع العادل "[3] ورغم أن مشروعه لم ينجز لاحتياجه لأموال كبيرة لتحقيقها إلا إنه قد توصل الى كسب مجموعة كبيرة من كبار رواد المسرح الى صفه "وانظم اليه عدد من كبار المؤلفين من أمثال " بريخت " و " جون هارتفيلد " وقدم نصوصا

---

[1] جلال العشري . تياترو في النقد المسرحي . دار المعرفة . القاهرة . 1984 . ص 5

[2] فرحان بلبل النص المسرحي الكلمة و الفعل . م س . ص 91

[3] د. جازية فرقاني . تجليات التغريب في المسرح العربي .مكتبة الرشاد . ط1 .الجزائر .2012 . ص 86

لتولستوى و ليولانيا و هاتشيك "[1] ، و تعتبر هاته النوعية من المسرحيات الأكثر شيوعا و الأكثر رقابة لما تحدثه من ضجيج حول جرأتها ولأنها تعتبر غير قانونية وانتهكت حدود الديمقراطية بما أنها تدعوا الى مخالفة النظام و مصالحه و تمس بأمن الأنظمة السياسية و لأنها في الغالب تحرض الطبقة الفقيرة على الحروب ضد النظام الحاكم ، و لاعجب من ذلك لأن هذا الاتجاه السياسي سرعان ما تطور و تشكل و غزت نظرياته العالم خاصة في دول العالم الثالث التي عانت الاستعمار بشدة ، وتعتبر الجزائر أحد هاته المدن التي تأثرت بالمسرح السياسي تأليفا و اخراجا في أواخر القرن الماضي ، " يقول علي سلالي المعروف بعلالو ، عن تلك البدايات الأولى للمسرح الجزائري : مهما تكن المواضيع و الأشكال و الطرق المتبناة آنذاك ، فإن الطابع التلميحي السياسي ، كان يطبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب و تنمية وعيه الوطني "[2] وهذا ما أعطى المسرح مكانة كبيرة لدي مثقفي المجتمع الذين يسعون الى التحرر .

الأفكار الاجتماعية : يقول المسرحي الفرنسي فولتير عن المسرح ، إنه مدرسة دائمة في تعليم الفضيلة ، فللمسرح دور كبير في تربية المجتمع و توجيهه الى السبل الصحيحة من خلال توعيته بعرض المشاكل الاجتماعية التي يواجهها صوب عينه حتى يتأملها و ينظر فيها ، كالمشاكل التي تؤدي الى الطلاق ، مشاكل الآفات الاجتماعية ، أسباب تفشي الجهل وغيرها من المشاكل التي تعتبر سببا أساسيا في دمار المجتمعات ، ويعتبر هذا النوع من الكتابات أصدق نوع لأن مؤلفها يستلهمها من الواقع الذي يعيشه لهذا فهي تنال تشجيعا و قبولا كبيرا من طرف الجمهور لأنها كثيرا ما تصف و تجسد لهم حياتهم الحقيقية على الركح ،و لأنها " تحرك أنبل الدوافع و أسمى الأحاسيس ، فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك عن طريق الكوميديا أو بإثارة شجون المشاهدين و استدرار دموعهم في عمل مأساوي أو تراجيدي "[3] ، فالمهم أنها تبني بذلك مبادئا و قيما في روح المتلقي الفرد وهذا ما يساهم في خلق مجتمع مثقف وواعي كما يقول المؤلف العالمي ويليام شكسبير "اعطني مسرحا و خبزا أعطيك شعبا مثقفا " .

---

[1] د. جازية فرقاني . تجليات التغريب في المسرح العربي ن م . ص88

[2] أحمد بغالية . ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري . مكتبة الرشاد للطباعة و النشر . الجزائر . 2014. ص 43

[3] محمد الدالي . الأدب المسرحي المعاصر . عالم الكتب للنشر و التوزيع . ط1 .القاهرة .1991 . ص 115

و لا عجب أنه في القرون الأولى الميلادية و خاصة بعد سقوط الامبراطورية الرومانية ، قد منع على الناس ممارسة المسرح و ذلك لما يحمله من أفكار و عقائد دينية مخالفة للمسيحية ، أي الأساطير و الآلهة الاغريقية ، فالتزمت المسيحية بمحاربة هذا الفن ثم سرعان ما عادت الى استغلاله كوسيلة لنشر المسيحية عندما اكتشفت أن المسرح يأثر في نفسية المتلقي بطريقة ناجحة فأصبحت تستغله في نشر المسيحية ، " بحيث قد أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس و حياة المسيح ، وحياة مريم العذراء " [1] وغيرها من المسرحيات التي تخدم الدين .

ولو رجعنا الى العصور الوسطى فان المسرح كان حكرا فقط على الطبقة البرجوازية و ذلك خوفا من ان يأثر في عقول الفقراء الطبقة الكادحة و يصبح اداة تحريض و توعية للمجتمعات المقهورة من جهة ومن جهة اخرى فهي كانت تفضل ان يكون شعبها جاهلا حتى تتمكن من السيطرة عليه لهذا فقد كانت الكتابات تخصص للعرض أمام الطبقة البرجوازية فقط .

فالفكرة هي لب العمل المسرحي ككل و النقطة المسؤولة على التأثير في نفسية المشاهد ، فوجوب كونها ايجابية و تحمل كل ما تسنى له من الفضيلة أمر موضوع على عاتق الكاتب ، كما يجب أن تتوفر في كتاباته المواضيع التي تخص ذلك العصر وتعبر عن ذلك المجتمع الذي ستعرض له ولا يأثر سلبا ان لم يعاصر الديكور المجتمع ، مادامت الفكرة تحمل هدفا نبيلا للمجتمع ، لذلك فمهما كانت النصوص المسرحية قديمة قدم المسرح الا أنها لا تزال تعرض ليومنا هذا مادامت تحتوي على الأفكار التي تخدم المجتمع ، و لا عجب في رجوع بعض المخرجين الى اخراج مجموعة من النصوص المسرحية القديمة و الغير معاصرة وذلك لأنه رغم قدم النص الا أنه يتضمن على فكرة تخدم مجتمعه الحالي وتشابه حالة يعيشها ذلك المجتمع ، فيقوم الكاتب بالاحتفاظ بهيكل المسرحية فقط واعادة كتابة النص من جديد ، مثل الكثير من النصوص العربية التي استمدت مادتها من النصوص الغربية ، و النصوص الغربية التي استمدت هي كذلك مادتها من النصوص القديمة على سبيل المثال الكاتب العالمي " شكسبير حينما جلس يكتب مسرحياته مستندا الى فن الأقدمين من اليونان و

[1] علي صابر . المسرحية نشأتها و مراحل تطورها . مجلة التراث الأدبي لجامعة آزار . العدد 6 طهران . ص 103

الرومان ، كما استمد النبع الشعبي الكبير الذي تراكم في بلاده ، و موليير اعتمد على فنون السيرك و الكوميديا المرتجلة الإيطالية "[1] ، و بجانب رغبة الكاتب المقتبس بالتذكير بالنصوص العالمية القديمة و احيائها فهو يعتبر اعادة الاقتباس تحديا له من حيث أنه يستغل موضوعا مستهلكا و يعيد كتابته بطريقته الخاصة و ابداعه الخاص دون أن يغفل على التركيز على فكرة المسرحية المشتركة بين العصرين و التي من شأنها خدمة المجتمع الحالي ، و الكثير من المخرجين يعتمدون على النصوص المقتبسة وذلك لقلة الكتابة المسرحية و كتابها .

2. الحبكة الدرامية :

هي مجموعة الأحداث التي تترابط فيما بينها بطريقة تسلسلية الى ان تصل الى ذروتها في التأزم و تسمى كذلك العقدة ، " تستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع الحوادث في المسرحية بشكل مجرد بعيدا قدر الامكان عن دلالات تلك الحوادث "[2] وهذا التسلسل ما يصنع التشويق لمتابعة الأحداث و خصوصا عند وصولها للذروة التي تشكل تأزم الصراع لتتخذ بعد ذلك اتجاها مغايرا تجعل فيه المشاهد يتساءل " ماذا سيحدث بعد كل هذا؟" و كلما كانت الحبكة شديدة التأزم و كان حلها مستصعبا وذكيا نالت نجاحا اكبر لأنها بذلك ستعبر عن مدى نضج أفكار الكاتب وبراعته في التأليف ، " الحبكة المتقنة الصنع استلمها العملاق النرويجي إبسن فامتلك ناصيتها وملأها بالفكر والتحليل والمعالجات الإنسانية، فقفز بفن الدراما قفزة كبيرة خلَّصتها من كثير من شوائبها " [3] كما أن الحبكة تستوجب عنصر التشويق و الغرابة و كثرة الشفرات الحلول الملتوية ، لأن هاته العناصر هي المسؤولة على تحقيق الترفيه للمشاهد والتي تحافظ على انتباهه طيلة العرض .

وقد عرفت المسرحيات وجود الحبكة في النصوص المسرحية منذ بداية المسرح غير أنه في مطلع القرن العشرين و عند ظهور مدارس اخراجية جديدة تتمرد على القواعد الدرامية

---

[1] علي الراعي . المسرح في الوطن العربي .المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب . الكويت . ط2 . 1999 . ص62

[2] س.داوسن . الدراما و الدرامية . تر : جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات.بيروت – باريس. ط2 . 1989. ص 120

[3] فرحان بلبل . النص المسرحي الكلمة و الفعل . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 . ص 43

الكلاسيكية ، تمردت على البناء الدرامي لعناصر المسرحية ، مثل المسرح الملحمي الذي تخلى عن الحبكة و احتفظ بوجوب اشتراك المشاهد أو الفصول على موضوع واحد .

وقد اختلفت الكتابة اليوم عن الكتابات القديمة و ذلك راجع الى سببين أولهما ان الكتابات السابقة كانت تمهد للحبكة و تعتمد على المشاهد التفصيلية للأحداث التي تضفي الكثير من الواقعية ، أما الكتابات المعاصرة فأصبحت لا تقوم بذلك ، اضافة الى أن المخرجين المعاصرين اليوم يتعاملون مع النصوص الطويلة بطريقة مختصرة حيث يقومون باستخلاص الهدف و فكرة المسرحية وتجسيدها بدون اضافات أو تمهيدات وذلك خوفا من الوقوع في الملل .

3. الصراع :

هو صورة من صور الخلاف و النزاع بين الشخصيات الدرامية المتواجدة في النص المسرحي ، التي ينتج بعد أن تتوالى الأحداث المضطربة و تتأزم لتشكل مشكلة معقدة تسمى بالصراع ، " و جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية أي أن تتبلور فيها في غير لبس ولا ابهام "[1] وينتج في الصراع قوتين متضادتين بين الخير و الشر " فهو تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمها بالفعل الدرامي "[2] مختلفين حول الفكرة التي تقوم عليها المسرحية ، بحيث يكون الصراع واضحا دراميا و يظهر ويفرق الطرفين و يفصل بينهما .

" ان لم يكن الصراع في المسرح أجمل عناصره ، و إن لم يكن أخطرها ، إلا أنه يستمد من جوهر الإنسان فكان العنصر الأول الذي يتيح لك أن تقول إن المسرح محاكاة للحياة ، ويحق لك بعد ذلك أن تفهم المحاكاة على أي شكل تحدث به المؤرخون و الناقدون من أيام أرسطو حتى اليوم "[3]، فالصراع يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية ووجوده يعد إجباريا لأنه يساهم في اعطاء الحقيقة التي نعيشها من خلال اظهار الجانب المظلم و المشرق في حياتنا و يساعد على توجيه الناس على كيفية التعامل مع مشاكلهم بإعطائهم حلول أو بتوجيههم نحو

---

[1] لابوس ايجري . فن كتابة المسرحية . تر دريني خشبة . مكتبة الانجلو مصرية و مؤسسة فراكلين . القاهرة - نيويورك . ص 246

[2] د.فؤاد صالحي . علم المسرحيات وفن كتابتها . ثالة للطباعة و النشر . طرابلس . ط1 .2001 . ص 104

[3] فرحان بلبل . النص المسرحي الكلمة و الفعل . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 . ص 56

طرق التعامل مع مشاكلهم بطريقة ايجابية ذكية عندما تطرح قضية قد تتشابه الى حد ما مع ما يصادفونه من مشاكلهم الحقيقية في الحياة .

ان الشيء الذي يعتبره المشاهد قمة في الترفيه و الاثارة هو رأيته لاحد الشخصيات المسرحية التي تتغير أبعادها بسبب الصراع رغبة للوصول الى الحل المناسب ،وتصبح شخصية مركبة بعد أن كانت شخصية عادية لها أبعاد ثابتة ، فالمشاهد ينحاز بشدة لهذا النوع من الشخصيات والتي يستعملها الكاتب من أجل أن يضفي روحا جديدة وسط المسرحية لتجنب الوقوع في الملل كما يفضل المشاهد المسرحيات التي ينتهي صراعها بانتصار الحق على الباطل فهي بالنسبة له منصفة وهي النهاية التي سترضيه .

قد تتواجد عدة صراعات ثانوية في النص المسرحي لكنها ترتابط مع الصراع الأكبر أو تؤدي اليه ، وهذا الأخير الذي يستلزم أن يكون فيه بطل المسرحية احد أطرافه المتنازعة و الذي يكون مضادا للبطل المعاق له ومواجها لتحقيق رغبته ، و ينقسم الصراع الى نوعين :

الصراع الداخلي: و هو الصراع الذي يكون فيه داخل الشخصية الواحدة مع نفسها مع العاطفة و العقل أو بين فكرتين تختلج عقل الشخصية الواحدة ، وهذا النوع من الصراع لا يظهر للعامة الا على مستوى الشخصية الواحدة و مهما كان عميقا وكبيرا و يعبر عن مكبوتات هيجاء الا أنه يظهر على خشبة المسرح ويتجسد في المونولوجات الداخلية .

الصراع الخارجي : هو الصراع الذي يسهل فيه اكتشاف الأطراف المتضادة من الشخصيات والتي تكون ظاهرة بشكل واضح للمشاهد ، وهو يتجسد خارجيا عند تقاطع الأبعاد المادية و النفسية و الاجتماعية للطرفين المتصارعين ، و هذا النوع من الصراع يكون أكثر تأثيرا على المتلقي مهما كانت ثقافته و بيئته ،لأنه يظهر بشكل قوي على خشبة المسرح أكثر من الصراع الداخلي ،كثيرا ما يكون هذا الأخير أحد الدوافع التي ينتج عنها الصراع خارجي .

4 . الشخصية :

هي تبلور مجموعة الدوافع الداخلية والمكبوتات و سلوكيات المعاملة للشكل الخارجي للمظهر فيما بينها على مستوى الانسان الفرد الواحد لتشكل شخصيته التي تميزه عن غيره،

فهي"النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه أو خياله في لحمة النص"[1]، ويمكن تمييز الشخصيات عن بعضها البعض من خلال الأبعاد الشخصية التالية:

البعد فيزيولوجي (المادي) : وهو الخاص بشكل الشخصية من حيث الطول ، الوزن ، الجمال ، القبح ، الصغر ، الكبر وغيرها من الواصفات التي تتعلق بالمظهر الخارجي الجسماني للشخصية.

البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) : يرتبط بالطبقة الاجتماعية للشخصية و ذلك من خلال تمييز مظهرها الذي يميز مكانتها الاجتماعية ان كانت فقيرة او غنية مثلا أو تصرفاتها و سلوكياتها الظاهرية ان كانت لبقة أو ركيكة و طريقة حوارها ولغتها وما يتضمنها من مصطلحات التي تبين مستواها الاجتماعي الثقافي .

البعد البسيكولوجي (النفساني) : وهي تظهر كثيرا في المونولوجات خاصة عند الصراعات الداخلية كما تظهر من خلال التصرفات و السلوكيات التي تظهرها الشخصية اتجاه الشخصيات الأخرى .

5 . الحوار:

يعتبر الشكل الاكثر وضوحا في المسرحية ككل ، فيتم من خلاله تحريك الاحداث الدرامية لما يحتويه من معلومات ماضية و آنية و مقبلة ،" وهو ما يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية " [2] بجانب انه وسيلة الكاتب للتعبير عن فكرته بشكل واضح و صريح ، كما يساعد المتلقي على تمييز البعد النفسي و الاجتماعي للشخصية الدرامية .

يعتبر الحوار المسرحي القوي هو الحوار الذي يكشف عن أحداث المسرحية بطريقة دقيقة و غير مفتعلة ولهذا فهناك ما يميز الحوار المسرحي على الحوارات العادية التي نمارسها في حياتنا ، فالحوار المسرحي يرتبط بفكرة واحدة هو موضوع المسرحية و حتى ان خالف ذلك بعض الشيء الا أنه من المهم أن يقوم بالتمهيد للتحدث حول الفكرة الأساسية أو بموضوع يتعلق بها ، و لكن رغم ذلك فيفترض عدم اللإطالة في الحوارات الثانوية حتى لا تطغى

[1] د.أيوب محمد.العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي .مجلة الذاكرة. العدد 4 .2014.106

[2] دليلة شقرون . المأساة في شهرزاد الحكيم .دار محمد علي .تونس .2001 .ص 76

وتقلص من قيمة الحوارات المهمة التي يجب أن تعطى لها أهمية عكس الحوار العادي بين شخصين الذي ليس له هدف ظاهر تدور حوله المقابلة مما يمكن المتحدثين من تغيير الموضوع و الانتقال إلى مواضيع أخرى بحرية، فهما غير مرغمين على التقيد في الحديث حول فكرة واحدة و لا التقيد بالزمان او الاسلوب اللغوي المسرحي [1] وذلك بطريقة واضحة ومتماسكة .

الدراما بين النص المسرحي و السيناريو :

يخلط الكثير في شرح مصطلح " الدراما" وربطه بالمسرح فقط سواء إن تعلق الأمر بالنص أو العرض و هذا راجع الى قدم المصطلح و قدم الفن المسرحي بحد ذاته ، وقد زعم الدوريون (وهم مجموعة عرقية يشكلون جزءا من الشعب اليوناني القديم) أن أصل الكلمة يعود اليهم بحيث أنها " ترجع الى كلمة دوران و هي كلمة dran وهذه الكلمة تعني في اللهجة الدورية بصفة خاصة " عملا يؤدى " ، ثم تحولت الى شكلها الحالي drama " [2] ولكن لا يوجد شيء يؤكد ذلك خاصة و أن " أرسطو لم يتدخل برأيه في هذه المزاعم الدائرة حول المواطن الأولى للتراجيديا و الكوميديا ، و لا يقدم تفسيرا لأصل مسميها اللغوي ، لأنه مهتم بصفة خاصة بالأصول السيكولوجية للفن" [3] ، و قد أطلق على فنون المسرح بشكل خاص لأنه في تلك الحقبة لم يعرف فن استعراضي آخر غير الفن المسرح ، ولم يكن هناك لا أثر و لا ابتكار لما يسمى بالفن السينمائي ، لكن اذا ما رجعنا الى التعريف الاصطلاحي للدراما ، وبعيدا عن مكان تأدية العرض سواء على خشبة مسرح أو الشاشة نرجع الى تعريف أرسطو للدراما مركزا على مفهوم المأساة باعتبارها جنسا دراميا فيقول : " المأساة ، إذن ، محاكاة فعل يتصف بالجدية و كذلك لكونه ذا حجم ، يتصف بالكمال في ذاته ، بلغة ذات لواحق ممتعة ، يؤتي بكل نوع منها منفردا في أجزاء العمل ، في شكل درامي لا قصصي ، و في أحداث تثير الإشفاق و الخوف فتبلغ بواسطتها الى تطهرها من تلك المشاعر "[4] ، ويفسر ذلك النقاد على

---

[1] ينظر :عادل النوى.مدخل إلى فن كتابة الدراما.مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع .تونس. ط1. 1987.ص 28

[2] أرسطو . فن الشعر . تر : د. إبراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو المصرية .القاهرة . 1989 . ص 26

[3] أرسطو . فن الشعر . تر : د. إبراهيم حمادة . م س . ص 26

[4] ياسين النصير . أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالمثيولوجيا . دار نينوي للنشر . دمشق .2010 . ص 24

أن الدراما هي كل ما يتم عرضه تبعا لنص درامي يحتوي على مجموعة من العناصر الدرامية و يقوم بأدائه مجموعة من الممثلين يجسدون الشخصيات المذكورة في النص الدرامي ، في مشاهد غير سردية بل درامية تجسد أحداثا تحاكي الواقع ، ومن هذا التعريف فإننا نجزم على أن ما يستلزم وجوده في المسرح ينطبق على ما يتوفر في الفن السينمائي ، وبهذا فالسينما جاءت وليدة للدراما مثلها مثل العرض المسرحي ، غير أن المسرح يتميز عليها بكونه أقدم منها وسابقا لها بقرون وسنين وأن التنظير الدرامي الأول كان من نصيبه .

و بما أن الدراما ليست متعلقة بالمسرح فقط فمصطلح النص الدرامي اذا لا يتعلق بالكتابة المسرحية فقط إذ أنه يختلف عن مفهوم النص المسرحي ، " فالنص المسرحي يعد المرحلة الثانية من النص الدرامي الذي يمثل الجانب النظري في العملية المسرحية "[1] ، وذلك لأن النص الدرامي ليس الا نصا أدبيا يمكن قراءته مثله مثل الكتابات الأدبية الأخرى ، أما النص المسرحي فيختلف عنه بأنه النص الذي قد أصبح في قيد انجاز عمل مسرحي على خشبة المسرح على يد المخرج مصاحبا لمجموعة من الارشادات التي ستتخذ من أجل تجسيده في العرض ، وبعد أن كان نصا دراميا بالإمكان قراءته فقط أصبح نصا مسرحيا يستوجب مشاهدته .

وبما ان الكتابة الدرامية لا تتوقف على النص المسرحي فقط بل ترتبط مع السيناريو كذلك لأنه نوع من الكتابات الدرامية والذي ينقسم بنفسه الى نصوص سينمائية أو تلفزيونية أو إذاعية ، ويرجع تعدد هاته الانواع لتعدد الاختلافات بينها ، وبما أن هاته الكتابات الدرامية تعتمد على نفس عناصر البناء الدرامي .

السيناريو : هو اشتقاق لكلمة سينا scena وهي كلمة ايطالية تعني المنظر ، و السيناريو هو نص مكتوب لفيلم أو مسلسل أو لنص إذاعي و " هو قصة تروى بالصور "[2] وهي درامية لها بداية ووسط ونهاية بحيث تكون مقسمة بطريقة تسلسلية الى مشاهد و كل مشهد يصف مجموعة من اللقطات التي تصف مكان الحدث و تحدد زمانه و تحدد الشخصيات مع اظهار مميزاتها من أبعاد نفسية و مادية و اجتماعية في الوصف أو من خلال ما يتوفره الحوار ، وقد لا يحتوي المشهد على الحوار انما على وصف بأدق تفاصيل المشهد.

---

[1] عطية العقاد . تأملات في المسرح العربي . الهيئة العامة للكتاب .القاهرة . ط 1 .1999 . ص 43

[2] سيدفيلد . السيناريو . تر: سامي محمد .دار المأمون للترجمة و النشر . بغداد . 1989 . ص23

و لا يختلف السيناريو من حيث البناء الدرامي على المسرح فهو في الأخير جاء وليدا له و أخذ أهم عناصره الدرامية و أدواته كالحكاية و الحبكة و الصراع و الشخصيات الدرامية وغيرها من العناصر الأساسية التي ان لم يأخذ منها شكلها الكامل سيستعير بعض الأجزاء ، منها بحيث انه اذا ما قارنا وجهة الشبه بين الكتابات الدرامية و الأدبية فالسيناريو أقربها الى المسرح على الاطلاق فمن السهل أن نحول بعض النصوص المسرحية الى سيناريوهات دون تغيير شيء ، كما أنه في بدايات السينما اعتمدت السينما على المسرح و اشتركت معه في المؤلفين و المخرجين مثل هيتشكوك ، و غيرهم واستعانت بأبطال المسارح و جعلت منهم أبطالا سينمائيين لخبرتهم في الأداء ولاستغلال شهرتهم ، كما استعانت بصالات المسرح لعرض أفلامها على شاشات ضخمة ،ولم تقف الى هذا الحد بل قد كانت هناك مسرحيات يتم تصويرها بالكاميرا لبثها على شاشات السينما وهذا ما جعل النص المسرحي يأخذ منحا آخر لان ظهور السينما كان بمثابة نهاية لعصره لقدرة السينما على تصوير الواقع كما هو عكس المسرح الذي يجسد الواقع على خشبة المسرح كل هذا ما دفع بالمسرح بالولوج الى أفكار جديدة و تطوير حديث للعمل المسرحي نتج عنه ظهور تيارات و اتجاهات جديدة غيرت من شكل البناء الدرامي بعد قرون وعصور طويلة من نشأته .

ولم يقف هذا الاختلاف على خشبة المسرح و الشاشة فقط بل على مستوى النص المسرحي و السيناريو قبل كل شيء سنذكر أهم هته الاختلافات :

كاتب النص المسرحي و السيناريست : من الشائع في المسرح أن كاتب النص هو المسؤول عن كتابة نصه و حواره و تقريبا عمله لا يتعدى كتابة النص المسرحي أما في السيناريو فيختلف الأمر بحيث أنه بإمكان الكاتب أن يتخصص بين السيناريو أو الحوار فيقوم كاتب السيناريو بالاستعانة بكاتب حوار ، كما أنه من الشائع في السينما يقوم الكثير من المخرجين الكبار بكتابة السيناريوهات بأنفسهم و اخراجها و ذلك لأن كاتب السيناريو عليه أن يكون ملما بكل العملية المسرحية ليس بالسيناريو فقط وهذا ما سيساعده على وصف المشهد بالدقة ثم اخراجه بطريقة مماثلة لما تخيله عند الكتابة خصوصا أن السينما تعتمد على الصورة و الصمت أكثر من الحوار فتجسيد تلك اللقطة الصامتة تحتاج الى شخص ملم بتقنيات التصوير حتى يسهل عليه تصويرها .

المشهد في النص المسرحي و السيناريو : ينقسم النص المسرحي الى فصول وينقسم كل فصل الى عدة مشاهد بينما السيناريو ينقسم الى مشاهد و المشاهد الى مجموعة من اللقطات بحيث ان المشاهد في السيناريو أقصر بكثير من المشاهد المسرحية "و القصة في السيناريو هي التي تفرض طول المشهد أو قصره"[1] أما المسرح فليس بقدرته أن يغير المشاهد وينتقل الى الاماكن بسهولة لذلك وحتى يتم تجنب الملل من الحوارات الطويلة يتم الفصل بين مواضيع الحوارات في المشهد الواحد في المسرحية بدخول شخصية و خروج شخصية اخرى على سبيل المثال ، وهاته الملاحظات تكتب في النص المسرحي وتكون تابعة للأحداث الدرامية وجزءا من قصة المسرحية ، بينما في السيناريو فيتم الفصل بين الأحداث بالانتقال من مشهد إلى مشهد اخر بسهولة دون مراعاة المكان و الزمان مالم يأثر ذلك سلبا على تتالي الأحداث الدرامية ، وهذه من أهم المميزات التي تتمتع بها السينما و يفتقد لها المسرح بالرغم من وجود عدة أشكال للخشبة المسرحية وبالرغم من كل التقنيات المتطورة التي توصل اليها المسرح الا أنه " مقيد بالنسبة للزمان و المكان عكس السينما تماما التي يمكنها أن تصور أي حدث في أي زمان أو مكان و أن تتعدد المناظر الى أي حد ممكن "[2]التي تتمتع بها السينما و يفتقدها المسرح هي امكانية تصوير الاحداث في أي زمان و مكان، لأن عمل السيناريست هو تصوير الواقع قدر الامكان وباستطاعته التنقل بين الأماكن داخليا أو خارجيا و الرجوع اليها بطريقة سهلة ، عكس المسرح الذي يحدد المشاهد في بضعة أماكن لصعوبة تغيير الديكور أو الاستعانة بديكورات ضخمة وعديدة كما تحدد المشاهد على خشبة واحدة فيقوم بوصف المشهد من زاوية واحدة وهي زاوية رؤية الجمهور للعرض ، بينما السيناريست فبإمكانه وصف المشهد من أي زاوية يريدها .

الشخصيات و التعبير الدرامي في النص المسرحي و السينمائي : لا تختلف الشخصيات السينمائية عن الشخصيات المسرحية من حيث أبعادها النفسية و الاجتماعية و الفيزيائية لكن غالبا في المسرح تكون هناك فئة قليلة من الشخصيات المسرحية حتى يمكن المشاهد من الاعتياد عليها وتمييزها من جهة ومن جهة أخرى فان المسرح يركز على أهم الأحداث التي جاءت في القصة ولذلك فانه يركز على أهم الشخصيات التي تدور حولها

---

[1] سيدفيلد . السيناريو . تر: سامي محمد .دار المأمون للترجمة و النشر . بغداد . 1989 . ص 137

[2] عادل النوى.مدخل إلى فن كتابة الدراما.مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع .تونس. ط1. 1987.ص 107

الأحداث ، أما في السينما فبقدرة المؤلف أن يستخدم كما هائلا من الممثلين الأبطال و الممثلين الرئيسيين ثم الثانويين ، و غيرهم من الشخصيات التي تضفي الكثير من الواقعية للمشهد كمشهد السوق مثلا فانه يتطلب وجود كم من الممثلين حتى يجسد صورة السوق الحقيقية ، كما أنه في المسرح تعتمد الشخصيات على التعبير عن انفعالاتها عاطفتها و أحاسيسها عن طريق الحوار ، لأن وجه الممثل المسرحي قد لا يظهر لآخر متفرج يجلس في صالة العرض ، ولهذا يتحتم على الممثل أن يعبر قدر الإمكان عن مشاعره ،لذلك يعتبر الحوار من أهم العناصر التعبيرية في المسرح ، بينما في السينما يختلف الأمر فالحوار لا يعتبر عنصرا مهما بقدر ما يتطلب من السيناريست وصفا دقيقا لملامح الشخصية عند تعبيرها عن حالة عاطفية أو حسية تعيشها ،لأنه يكفي على المخرج السينمائي على التركيز على ملامح الوجه بلقطة تفصيلية أو مقربة لإظهار تعابير وجهها بدقة .

النص المسرحي كتابة أدبية للقراءة :

لطالما اعتبر النص المسرحي كتابة درامية لاعتماده على العناصر الدرامية التي تصف المشهد من أجل تجسيده و مشاهدته منذ بدايته إلا أنه حديثا أصبح يعد نوعا أدبيا ودراميا بنفس الوقت ، " رغم تاريخ المسرح العريق الذي يصنفه كفن درامي ،و بالرغم من هذه الحقيقة التاريخية الا أن عددا من نقاد المسرح و كتابه نظروا الى هذا الفن الوافد على أدبنا و حضارتنا نظرة مغايرة ، فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول و ليس عرضا فنيا أو تمثيليا فربطوه بالأدب و ألحقوه بأجناسه "[1] فأصبحت الكثير من المسرحيات تكتب لتقرئ أكثر من تخصيصها للمشاهدة و أخص بذكر ذلك المسرح العربي بشدة و يعود سبب ذلك الى أن الفن المسرحي جاء حديثا عند العرب فهم لم يعرفوا ويمارسوا غير أنواع الكتابات الأدبية المخصصة للقراءة فقط كالقصة و الشعر و الرواية ،وهذا ما جعلهم يضمون الكتابة المسرحية كنوع أدبي الى باقي الكتابات الأدبية ،" وقد كان توفيق الحكيم أول من أسس المسرحية النثرية في الأدب العربي و امام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت الفصل بين المسرح و التمثيل"[2] هذا التقارب بين النص المسرحي و الكتابات الأدبية يفرض على النص

[1] اسماعيل ابن اصفية . النص المسرحي بين القراءة و التمثيل . مجلة العلوم الإنسانية لجامعة لخضر بسكرة . العدد 7 . 2005. ص 03.

[2] اسماعيل بن اصفية . النص المسرحي بين القراءة و التمثيل . م .س ص 04

المسرحي أن يتوافق مع النصوص الأدبية الأخرى في نقط تشابه مشتركة غير العناصر البناء الدرامي التي تتوفر في جميع الكتابات الدرامية أو الأدبية.

الرواية أقرب كتابة أدبية للمسرح :

تتنوع الكتابات الأدبية بما فيها القصة و الرواية و الشعر و النص المسرحي حديثا و تختلف كل واحدة عن الأخرى بمميزاتها الخاصة التي تميزها على الأنواع الأخرى و لكنها تتفق جميعا من حيث أنها خصصت للقراءة ، واذا ما قارنا النص المسرحي بالكتابات الأخرى تكون الرواية أقرب الى المسرحية لما تتوفره من عناصر البناء الدرامي من حبكة و صراع و حكاية اضافة الى وجود الحوار غير أنها تختلف عن النص المسرحي فبجانب أن وصف المشاهد يكون بلغة الماضي عكس المسرح الذي يعتمد في الوصف على الزمن الآني ، هناك سببان يجعلان الرواية تختلف عن المسرحية وهما :

أولا :أن الرواية عمل يعتمد على كاتب واحد يقوم بتأليفها من بدايتها لنهايتها و ينتهي العمل الروائي عند وصول الكاتب الى نهاية الرواية واتمامها و تصبح جاهزة للقراءة أما النص المسرحي فكاتبه يأخذ نفس طريقة كاتب الرواية لكن عند انتهائه من الكتابة فانه بذلك قد جهز نصا مسرحيا سيتم تجسيده على خشبة المسرح و يكون بذلك الكاتب المسرحي قد قام بأول خطوة في العملية المسرحية .

ثانيا :في الرواية يتم وصف المكان و الأشخاص و العواطف حتى يسرح القارئ بمخيلته بينما في المسرح ليس على الكاتب أن يصف المكان بطريقة لغوية تعبيرية ابداعية فهو فقط يحتاج الى اعلام المخرج على ما يتوفره المشهد و ماذا يريد من الشخصية أن تقوم به ويصف له الأشياء التي قد تكون على غير عادتها في ذلك المشهد ، فحتى لو وصف المشهد بكل ما اتيحت له من مشاعر لن يشكل ذلك فارقا .

وفي ضوء ما تقدم حول المفارقات بين الكتابات الدرامية و الأدبية فيمكننا القول أنه رغم ما تشهده الكتابات من اختلافات فيما بينها إلا أنها تتفق من جهتين الأولى بكونها تتوفر على نفس العناصر البنائية للقصة مهما اختلفت مضامين كل عنصر على آخر ، و ثانيا أنها تستلزم وجود فكرة ذات نزعة انسانية تدعو الى الفضيلة و هذا الهدف الأسمى للفن قبل أن يكون وسيلة ترفيهية .

ان النص المسرحي رغم اختلافه الشكلي عن السيناريو أو الكتابات الأدبية كالرواية الا أنه يعتبر وسيطا بين الأدب و الدراما و يجتمع فيه أهم عناصر الكتابتين ورغم أن المسرح من أقدم الفنون الا أنه لا يزال و سيظل الفن الذي تعتمد عليه جميع الكتابات الابداعية الأدبية و الدرامية و ترتبط به و تأخذ منه قواعده التي بنيت له منذ القدم وهذا ما يبقي على أهميته رغم التطورات التقنية التي نشهدها ، فلم يخطئ أبدا من قال أن المسرح هو أبو الفنون .

الفصل الأول

آليات انتقال النص الروائي إلى النص الدرامي في الجزائر

علاقة المسرح بالأدب –عموما- علاقة تضمين و احتواء و ذلك لاعتبارات عدة، منها أن المسرح قد عد من صميم النماذج/ الأجناس الأدبية، و كذا باعتبار أن المسرح كثيرا ما يستقي مادته من النصوص الأدبية شعرا ونثرا.

حيث "استقى المسرح مادته المسرحية عبر التاريخ من مصادر عدة منها الأسطورة و الأحداث التاريخية و الظروف الاجتماعية المحيطة. و لعل من أبرز المصادر التي استقى منها المسرح مادته الأشكال السردية المختلفة من ملامح وسير وحواديث شفهية و الأدب الروائي والقصصي "[1].

و قد اتخذت علاقة النص المسرحي الجزائري بالنص الأدبي تعالقات عدة أهما الاقتباس و الترجمة و المسرحة.

1. **الترجمة:**

تعد الترجمة من أقدم أشكال فعل " جزأرة "النص المسرحي، حيث أنها بدأت مع انبثاق الحركة المسرحية في الجزائرأوائل القرن العشرين. حيث يذهب بعض مؤرخي المسرح الجزائري الى أن" الأمير خالد الجزائري أسس سنة 1911 ثلاث جمعيات مسرحية منها جمعية "المدينة" التي ترأسها المحامي محمد اسكندرلي، ابن القاضي عبد المؤمن ، و مثلت "المروءة والوفاء" الخليل اليازجي، و هناك جمعية أخرى مثلت"مكبث"لشكسبير".[2]

فالترجمة كفعل للتثاقف الحضاري و الفني عرفت طريقها الى المسرح الجزائري مبكرا، و ذلك باعتبارها فعلا لفك العزلة الثقافية من جهة و كذا عملا تطويريا للحركة المسرحية من جهة أخرى.

---

[1]- أسماء يحي طاهر: مسرحة الرواية،دراسة في المسرح المصري ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر/ط1،2010، ص 15.

[2]- ادريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر و التوزيع، د.ت، ص 33.

حيث يذهب الباحث عثمان بوقطاية الى أن الرعيل الأول من النخب المسرحية الجزائرية وان "لم يقتدوا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة فان ذلك لا ينفي تأثيره على المسرح الجزائري، لاسيما بعد أن نطق باللهجة العامية ابتداء من سنة 1926 ،فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجأوا الى الترجمة و الاقتباس من روائع المسرح الاوروبي و الفرنسي بشكل خاص"[1].

وكذا تذهب الباحثة عزوز هني حيزية الى أنه "و من بين هذه المسرحيات المترجمة: مسرحية عطيل لوليام شكسبير، ترجمها توفيق المدني و مسرحية عدو الشعب للكاتب النرويجي ابسن"[2].

فالترجمة من نصوص عالمية يمكن وصفها بالضرورة المنهجية في بدايات تشكل التوجهات المسرحية الجزائرية، حيث أن فعل ترجمة النصوص المسرحية ليس بدعا على المدونة المسرحية الجزائرية بل عرفته المنظومة الثقافية العربية -ومنها المسرح- و ذلك لأن المسرح كشكل أو كتوجه فني لم يعرفه العرب الا بعد ذلك الاحتكاك الحاصل بين الثقافتين العربية و الغربية مع بداية القرن التاسع عشر و كذا تنامي المد الكولونيالي.

اذ شكلت التوجهات "الترجمة" مرحلة من مراحل المسارات العامة للمنظومة المسرحية العربية، اذ عرفت هذه المرحلة عدة ترجمات لنصوص مسرحية غربية " حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف) وكذلك ترجم (اديب اسحاق) مسرحية راسين (اندرو ماك)[3]

---

[1]- عزوز هني حيزية: المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، رسالة ماجستير في المسرح الجزائري مصادره و جمالياته،جامعة وهران،السانية،كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم النقد و الأدب التمثيلي،2009-2010، ص 26.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- هواس عادل: اشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية ،رسالة ماجستير في الترجمة ، جامعة الحاج لخضر،كلية الآداب و اللغات،2014-2015، ص 30.

و يرى علي الراعي في هذا الشأن أن "رواد المسرح العربي الحديث مارون النقاش و احمد ابو خليل القباني ويعقوب صنوع وقد كانوا في وضع لا يسمح لهم بأن يعمقوا النظر الى التراث و وسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة.لقد سيطرت عليهم جميعا فكرة واضحة قوية، هي أن الفن الذي ينقلوه الى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية. و هو الى هذا شكل راقي و باعث على التمدن و الإصلاح و هو كذلك ممارس و معترف به في اوربا"[1] .

فهذا الشكل المسرحي الذي نعرفه اليوم مدين للتقاليد المسرحية الغربية، وهذا ماوعاه الرعيل الاول من المسرحيين الجزائريين الذين وبرغم المرتكزات التراثية الفرجوية التي تضج بها المدونة الثقافية الشعبية الجزائرية، الا أنهم لم يجدوا بها ما وجدوه في القالب المسرح الغربي.

فمنذ البدايات الاولى دبت على جسد الثقافة الجزائرية نسمات لحركية مسرحية لا علاقة لها بما سبق من معطيات ثقافية فرجوية و انما تستمد أصولها تستمد أصولها و أصدائها من تجارب "الآخر"، و ان اكتست في بعض صورها و أنماطها النصية بلبوس البيئة الثقافية واللغوي الجزائرية.

أما في" فترة ما بعد الاستقلال، فقد شهد المسرح الجزائري موجة من الترجمات محاولة من الكتاب الجزائريين النهوض بالمسرح الجزائري و تطويره، فقد جاءت هذه الترجمات في أغلبها من المسرح الغربي،فقد قدم المسرح الجزائري لعدة مؤلفين مسرحيين أجانب أمثال: بريخت، غوغول،كالدرون، شكسبير وغيرهم"[2].

و فعل ترجمة النص المسرحي هي كتابة ثانية له و فعل تفسيري لا يقرأ النص و حسب و انما يتعاطى مع هوامشه و حواشيه الدلالية/الاحالية، حيث يؤكد باتريس بافيس في هذا الشأن أن ترجمة النص المسرحي ليست نقله من لغة الى اخرى

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع248، ط2، أغسطس 1999، ص 66.

[2] - عزوز هني حيزية: المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري، ص 26.

وحسب ،بل أن" العملية لا تقتصرو بكل بساط على ترجمة نص لغوي الى آخر، بل على مواجهة و اتصال مواقف منطوقة و ثقافات متنوعة،منفصلة في الزمان والمكان"[1].

فترجمة النص المسرحي ليست عملا نقليا انما هي كذلك فعل تفسيري، حيث يعمل المترجم على استجلاءالقيم الدلالية المبثوثة في النص بغية اضفاء مزيد من "الدرامية" على النص الثاني / المترجم.

غير أن الترجمة تستند الى قيم تؤسس أهلية فعل ترجمة النص المسرحي مشروعيته المستنبطة من النص الأصل، حيث أن "ترجمة النص المسرحي تستدعي الالمام بقواعد كتابة النص المسرحي المراد ترجمته من كل النواحي مما يرفع بالمترجم الى معرفة ما اذا كان النص قابلا للترجمة أو لا ، أو اذا كان له علاقة بأعراف و خصوصيات المسرح الذي يرتبط بالممثل، لابد أيضا من التركيز على المبادئ الأساسية للترجمة الأدبيةعامة،والتي تتناسب مع النص المسرحي، حيث يتعين على المترجم أن يحافظ على أفكار النص الأصلي كاملة، لا نقصان فيها و يعيد صياغتها في ترجمته، و يحاكي أسلوبا أقرب الى أسلوب النص الاصلي و يوازن بين مستوى الترجمه و مستوى النص الأصلي"[2].

فالنص المسرحي يرتبط ارتباطا ببيئته الاجتماعية و الثقافية واللغوية،بيئة تصنعه ليعبر عنها و يكون وسيطا حاملا لها، فهي ترفده بقيمها و هو يرفده بتعابيره و هوامشه الاحالية و التعبيرية.

---

[1]- باتريس بافيس: معجم المسرح ،ترجمة: ميشال.ف.خطار.المنظمة العربية للترجمة،لبنان،ط2015،1،ص 574.

[2]- خلفاوي خليدة: حدود التأويل في ترخمة النص المسرحي، نص فاطمة قلير نموذجا، رسالة ماجستير،جامعة ةهران أحمد بن بلة،معهد الترجمة،2016-2017، ص 93.

اذ أن كل نص مسرحيه يحمل مكونات سوسيو ثقافية ترسخ انتماءه و تعبر عن قضايا المجتمع الذي ينتمي اليه الكاتب، فانتقال أي نتاج مسرحي من بيئة الى بيئة أخرى تختلف تماما من حيث اللغة و الثقافة و حتى المنطلقات الفكرية و بالأخص اذا كانت الترجمة هي الوسيط في نقل هذا النتاج المسرحي"[1].

و بالنسبة للمسرح الجزائري فان فعل الترجمة يمكن اعتباره كلاحق لذلك الأثر الأجنبي الحاصل على مستوى المؤدى الثقافي عموما، و الحقل الأدبي على وجه خاص والمسرح بوجه أخص.

اذ أن هناك ارتباط وثيق بين فعل الترجمة و المؤثرات الأجنبية عموما اذ "هذه التأثيرات لم يكن من الممكن استقبالها ما لم تكن هناك تربة صالحة وظروف متاحة لاستقبال الك الأعمال المسرحية التي لا تنتمي الى ثقافتنا"[2].

و قد عمل عديد المسرحيين الى ترجمة نصوص مسرحية عالمية عدة، و ذلك لأسباب مرتبطة بالاشكالات الكتابة المسرحية في الجزائر، كغياب كتاب مسرحيين يحترفون هذا النوع من الكتابة مما أدى الى غياب نصوص جزائرية مؤهلة من الناحية الفنية و المضمونية،و كذا هيمنة المؤدى السياسي/ الايديولوجي على النصوص المحلية، اضافة الى عامل تأثر النخب الثقافية الجزائرية بالتوجهات الفكرية و الفنية الغربية.

اذا كان لهذا التأثر افرازاته على مستوى ترجمة النص المسرحي،اذ أن " التأثر اذا هو من الأسباب التي جعلت مصطفى قزدلي يترجم عن شكسبير باعتبار هذا النص الغربي الغني بالأفكار و المواقع و الجوانب الاجتماعية التي تهم الانسانية و أيضا لا يحويه من فكرة الدعوة الى تميز أسلوب التعامل مع المرأة في اظهار واجباتها اتجاه الزوج والتعامل الحسن بين الأفراد فالموضوع انساني بدرجة كبيرة، فيه من

[1]- عزوز هني حيزية: المؤثرات الأجنبيةفي المسرح الجزائري، ص 31.

[2]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

العمومية ما يجعله يوافق المجتمعات باعتبارها تركيبا انسانيا و فيه من الخصوصية ما يسهل للمترجم تخصيص ما ترجمه لمجتمعه سواء من حيث أسلوب الحوار و اهتمامات المجتمع و كذا ادخال سمات الطابع الجزائري بأسلوب حواري يتضمن بعض الألفاظ المحلية التي يتميز بها هذا المجتمع"[1] .

واضافه الى هذا النص فقد شهد الريبرتوار المسرحي الجزائري ترجمة لعديد النصوص الغربية التي جسدت قيمة مضافة لتوجهات الفعل المسرحي الجزائري عموما، و ذلك بالعمل على "جزأرة" هذه النصوص و تحويرها الى ما يتوافق و الذائقة الجزائرية دون أن يفقد هذع النصوص روحها الأصيلة.

اذ عمد عبد القادر علولة على ترجمة عديد النصوص المسرحية العالمية و اعادة كتابتها بلغة جزائرية ،اذ "و مع بداية التسعينات قام علولة بتجربة مسرحية جديدة، اعتبرها البعض غريبة عن مسارها المسرحي، فبعد الأقوال و الأجواد و اللثام يقوم علولة بترجمة و اخراج نص "أرلكان خادم السيدين" للايطالي كارلو غولدوني"[2] و علولة انما كان حلقة من حلقات فعل ترجمة النصوص المسرحية في تاريخ المسرح الجزائري، وذلك منذ ما قبل مرحلة الاستقلال.

و تأسيسا على ذلك "يمكن أن نذكر مسرحية "عنبسة" لأحمد رضا حوحو، فقد اقتبسها صاحبها من نص "روي بلاز" لفكتور هوجو، و أصبغه بصبغة عربية أندلسية عالج فيه مشكلة الحكم و شرعيته و قدمه المسرح الجزائري للجمهور باللغة العربية الفصحى سنة 1966 من اخراج مصطفى كاتب" [3].

---

[1]- نفسه: ص 32

[2]- أحمد بغداد: عبد القادر علولة بين الابداع و الترجمة،مجلة أصوات الشمال 'مجلة الكترونية)،الأحد 10شوال 1439 الموافق ل 23 جوان 2018 www.aswat-elchamal.com

[3]- نفسه.

كما أخذ عبد القادر سيفري نص "طبيب رغم انفه" وحوله الى "ممثل رغم انفه"1964، أما "مقالب سكابن" فقد أخرجها علال المحب بعنوان "سلاك الواحلين" 1965،و مسرحية البخيل المشهورة تحولت الى "سي قدور المشحاح" من اخراج علال المحب 1964 ،أما قزدرلي فيقدم للجمهور "سليمان الملك"المقتبسة من نص "مريض الوهم" لموليير من طرف محي الدين بشطارزي [1]1969 .

كما نشير في هذا السياق الى نصوص مترجمة دخلت بيبليوغرافيا النصوص المسرحية الجزائرية في مراحل لاحقة على محاولات لتحويل أعمال بعض الأدباء، ولكنها حالات انفردية لا تتكرر مع نفس المؤلف، أمثال مايا كوفسكي و مسرحية "بونوارو جماعته" من اخراج زياني شريف عياد 1979،و ماكس فريش مع "شعالين النار" الهاشمي نور الدين 1978 و فيكتور افتيميو و مسرحية "مير و ربي كبير" عبد الله أورياشي 1981، و ادواردو دو فيليبو مع "عجاجبية و عجايب"من اخراج احمد بن عيسى 1986 ،سلافومير ماروزك مع مسرحية "غابو الأفكار" من تقديم عز الدين ميجوبي 1986، و تليها في نفس السنة "الجيلالي زين الهدات" لكارلوس كيروس من اخراج محمد بن قطتف ، واخيرا عمار بوزوار من نص الكاتب استيفن كوستوف من اخراج مصطفى شقراني 1990[2].

أما مسرحية " ارلكان خادم السيدين " التي تعد بخر عمل لعبد القادر علولة، فهي "ترجمة جامعية، كما نعتها، حاول من خلالها الوفاء للنص الأصل حسب ما تسمح به اللغة المستقبلية أي اللغة العربية العامية، و كان اختياره للغة العامية الجزائرية من بين عوائق الترجمة، التي تجاوزها الكاتب بذكاء مع المحافظة على الأحداث الأصلية للرواية بالحفاظ على الحركات و الملامح و الاضاءة و والملابس[3].

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- نفسه.

و اضافة الى هذه النصوص قدمت الكاتبة فاطم قالير نصين باللغة الفرنسية و قد قام أساتذة أكاديميون بترجمتها و هما نصا الأميرات (les princesses) الذي ترجمته الأستاذتان جميلة مصطفى الزقاي و منال عابد الرقيق، و نص "مريم الغزالة" (RIM LA GAZELLE)و الذي ترجمته الأستاذة جازية فرقاني[1] .

و هكذا جسدت الترجمة فضاء لتماهي القضايا الجزائرية والمطلقات العالمية ذات البعد الانساني، و شكلت معينا و رافدا من روافد الاشتغال المسرح الجزائري.

2. مسرحة الرواية:

مسرحة الرواية احدى الآليات لنقل العمل الروائي الى الي عمل مسرحي، و قد عمد المسرحيون الجزائريون الى هذه الآلية بسبب قلة الكتاب المسرحيين المؤهلين لإنتاج نصوص مسرحيه ذات مستوى رفيع يتسم بعمق الطرح وشمولية الرؤية.

وعلى رأي أسماء يحي الطاهر فانه سبب ظاهرة المسرحة "هو كثرة الطلب على النصوص المسرحية بسبب زيادة الفرق من ناحية ومن ناحية اخرى قلة الكتاب المسرحيين المتخصصين في الكتابة للمسرح ،الى جانب أهمية بعض الروايات"[2]

و المسرحة كمفهوم انما تعني تحويل نص أدبي أو شكل تراثي أو غيره الى عمل درامي مسرحي، وهي "مفهوم تبلور مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما يسمى نظرية المسرح théorie du theatre و من الناحية النقدية فيما يسمى علم المسرح théatrologie ،و محاولة ابراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض"[3].

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- أسماء يحي طاهر، مسرحة الرواية، ص 16.

[3]- ماري الياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، ص 462.

و يعد المسرحي الروسي نيكولاي أيقرينوف N.EVRINOFF (1879-1954) أول من نحت مصطلح "المسرحة"، و ذلك للدلالة على أهمية المسرح وتشكيله الجوهري.

وتذهب ماري الياس وحنان قصاب الى أن مفهوم المسرحة كان ظهوره في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب و الكلمة، و اعلانه كفن مستقل له خصوصيته التي تبرز في لغة العرض، يندرج ذلك ضمن ردة فعل على المسرح الايهامي théatre d'illssion المغلق الذي يخفي أعرافه ليطرح نفسه كمحاكاة تصويرية للواقع"[1].

و المسرحة مفهوم حديث نسبيا، اذ يعود –كما سبقت الاشارة- الى بداية القرن العشرين، و بالضبط سنة 1908، و لكنه و "منذ ظهوره لعب دورا في تغيير النظرة الى كل ما هو "مسرحي" بداية، ثم الى كل ما ينتمي الى عالم العرض، ومن ثم شمل مجالات اخرى منها الحياة الاجتماعية و الحياة اليومية. و يبدو الأمر اليوم و كأن هذا المفهوم بكل ما كان له من تأثير في القرن الماضي قد أدى مهمته. قد طور المنظور الى عالم العرض الذي اتسع ليشمل كل الفنون، كذلك طور البحث في التداخل بين فكرة العرض أوفكرة الاستعراض بمفهومها الاجتماعي"[2].

فالمسرحة كمفهوم اجرائي تحدد خصوصية المسرح و تطرح ما يميزه عن باقي الأشكال الفنية الأخرى، وتحديدا فنون العرض و الفنون الوسائطية، و قد طرح هذا المفهوم بموازاة و وضع مفهوم "أدبية الأدب". وقد جاءت كفكرة بغية تكسير عنصر "الايهام" في العمل المسرحي و وضع المتلقي أمام حقيقة أن ما يشاهده هو مجرد أداء و ليس محاكاة لواقع حي.

---

[1] - المرجع السابق ، ص.ن.

[2] - ماري الياس: مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، مجلة الكترونية،01 اكتوبر 2008. www.nizwa.com

وقد عرف الناقد الفرنسي رولان بارث R.BARTHES عام 1954 المسرحة على أنها "المسرح بدون النص (أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي) و بأنها مجموعة العلامات التي تشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، و بالاضافة اليه، مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي انطلاقا من هذه المعطيات فان المسرحة بمعناها الدقيق هو ما كل ما يحمل طابع الفرجة LE SPECTACULAIRE ، و كل ما يحمل طابعا مصطنعا في النص والعرض وكل ما يفترض الازدواجية (الممثل و الشخصية التي يؤديها، الديكور والمكان الذي يوحي به ...الخ)"[1].

و هذا المفهوم يوحي أن المسرحة تقنية تختص بالعرض، و ذلك لوجود باقي العناصر المشكلة للعرض المسرحي مع اشارة للنص،و كذا حضور للمتلقي باعتباره الهدف المبتغى من هذه التقنية.

قد بدأت تجليات المسرحة أو حضور المسرح في الرواية والرواية في المسرح في الثقافة العربية مع رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم 1933 تقول عنها الباحثة صبحة احمد علقم أنها "تعد من الروايات المتكرة نسبيا، و أظن أنها نقطة الارتكاز للشكل الروائي العربي الذي تبلور بعيد هزيمة حزيران 1967 ، و استطاع أن يهضم التيارات العالمية و يستوعبها و يعيد انتاجها بما يلائم الذائقة العربية و ينسجم مع واقعها، فهي من هذه الناحية ارهاص بالشكل المسروائي الذي اعتمده كثير من الروائيين العرب لاحقا"[2].

و لئن كانت المسراوية قد تجلت ارهاصاتها مع "عودة الروح" لتوفيق الحكيم فإنها قد بدأت عند الغرب، في نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي و فلوبير،ثم جويس في القرن العشرين، و ان كانت لها ارهاصات سابقة، عند ديدرو في القرن

---

[1]- ماري الياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي ، ص 463.

[2]- صبحة أحمد علقم:تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية،الرواية الدرامية أنموذجا،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،ط1،ص 64.

الثامن عشر مثلا. و أصبح من المتعارف عايه أن المسراوية شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية و السردية و تتوليان باخراجهما الطباعي المتميز"[1].

وتعد اسبقيت توفيق الحكيم في تطعيم التجربة الفنية العربية بقالب الكتابة المسروائية من التجارب الرائدة في السرد العربي، اذ "و فضلا عن الاتجاهات و الاشكال التي طلقها ومنها القالب المسرحي العربي، كان لتوفيق الحكيم السبق في نسج أثواب درامية جديدة زينت خزانة الأدب العربي عموما و المسرحي خصوصا، و تمثل المسرواية أو الرواية المسرحية احدى هذه الأردية التي جسدتها مسرحية "بنك القلق" الصادرة عام 1967"[2].

و توفيق الحكيم وبرغم ريادته العربية في هذا التوجه الكتابي الى أنه لم يدع أنه هو من ابتكر المسراوية، بل "انه يعترف بان تجربة المسراوية ليست جديدة، فقد جربها الاسباني فرناندو روفاس في القرن الخامس عشر في رواية سليستينا، و حولها في العصر الحديث شتاينبك و غيره"[3].

وقد شهدت الساحة العربية عملية مسرحة لعديد الأعمال الروائية ، وهذا في ظل بحث المسرح العربي عن فضاءات للتجريب النصي ، حيث أن "المخرج ناصر عبد المنعم حقق شهرته في المسرح من خلال عالم الرواية حيث قدم ما يقرب من

[1]- وليد خشاب: دراسات في تعدي النص،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر،1994، ص 69.

[2]- ميمون بن ابراهيم: المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم،رسالة دكتوراه في الفنون الدرامية،جامعة وهران أحمج بن بلة،كلية الاداب و اللغات ،قسم الفنون الدرامية،2010-2011، ص 172.

[3]-نفسه، ص 173.

تسع مسرحيات مأخوذة "[1] عن روايات ، منها ما هو جزائري ومنها ما هو مغربي ومنها ما هو مشرقي.

ويمكن القول ان مختلف المسارح العربية عرفت ظاهرة مسرحة الرواية الرواية، وذلك لما تزخر به الرواية - كجنس أدبي – من طاقات تعبيرية وهوامش لإعمال مختلف طرائق الاشتغال الفني ، وكذلك بفعل أزمة النص المسرحي العربي ؛ هذه الأزمة التي جعلت الكثيرين من المشتغلين في الحقول المسرحية يتوجهون الى البحث عن فضاءات نصية تحقق لأعمالهم المسرحية أكثر تطويعا للمشاغل التعبيرية والهواجس التصويرية لديهم.

وإضافة الى اشتغالات العرب على الرواية كتأسيس نصي لأعمال مسرحية راح عديد الكتّاب الجزائريين إلى استلهام نصوصهم المسرحيه من متون روائية جزائرية ا، ولملاحظ على توجهات مسرحة الرواية في الجزائر أنها لم تكن وليدة الظرف الراهن المتعلق بأزمة المسرح الجزائري واشكاليات النص خصوصا، وإنما هي تمتد في تاريخ الريبيرتوار المسرحي الجزائري إلى السنوات الأولى للاستقلال ، وهذا منذ الاشتغال المسرحي على رواية "نجمة" لكاتب ياسين بدءا من سنة 1963 ، سواء كانت عمليه مسرحه الرواية متعلقة بنص "نجمة " أو مسرحية الجثة المطوقة".

حيث "تتراءى في تجربة مسرحة رواية نجمة نجمة أن جلّ المشتغلين عليها سواء في مسرحية الجثة المطوقة أو مسرحية نجمة قد حاولوا استيعاب القضية الرمزية التي حوتها الرواية وسعوا لإبرازها بشتى اللغات حيث تنوعت اللغات ، حيث

[1]- عبد الله أوغرب : الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية ، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث (مخطوط غير منشور) ، جامعة تلمسان ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، 2017-2018 ، ص 166.

تنوعت لغات العرض الخاص بالعمل المسرحي محل الإشارة ما بين الفرنسية و العامية و العربية الفصحى"[1]

وإضافة إلى رواية نجمة لكاتب ياسين فقد توجه عمر فطموش نحو رواية "الحوات والقصر للطاهر وطار ليحولها إلى مسرحية بنفس العنوان.

وقد " شكل هذا العمل الفني الموسوم بـ " الحوات والقصر : أول عمل توأمي بين الرواية الجزائرية و المسرح من خلال نص الطاهر وطار والحافل بدرامية الأحداث التي جعلت منه مؤهلا لاجتياز حدود القارئ الواحد والمتلقي الواحد ، و الارتقاء إلى مستويات أوسع جماهيريا وأبلغ تعبيريا وأعقد تقنيا وفنيا"[2] .

ولم تكن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بعيدة عن الاشتغال المسرحي ، حيث عمد الكاتب والسيناريست مراد سنوسي الى رواية "الاعتداء " للكاتب ياسمينة خضرة وحورها إلى مسرحية بعنوان "الصدمة" وذلك سنه 2006 . ويورد الباحث عبد الله أوغرب قولا / تعليقا لمخرج المسرحية وطريقة عمله على المتن الروائي ، فـ." يقول مخرج العمل أحمد خودي أنه كان أمينا لروح النص ، ماعدا بعض التعديلات التي يتطلبها تحويل السرد الروائي إلى نص مسرحي بصري ، وهذه الأمانة هي التي تضعها إزاء قراءة مغايرة للصراع العربي – الاسرائيلي ، وهذه القراءة النظرية القائلة أن الإرهاب يولد من رحم الفقر والمعاناة ، ذلك أن منفذ التفجير في هذا العرض هو امرأة عربية تعيش حياة مستقرة سعيدة كما يفترض مع زوجها الطبيب في مدينه تل أبيب "[3]

[1]- المرجع نفسه ، ص 164.

[2]- المرجع السابق ، ص 169.

[3]- المرجع نفسه ، ص 172.

ومن الروايات الممسرحة في الجزائر نجد رواية " العسس " للطاهر جاووت ، والتي تحولت إلى مسرحية بنفس العنوان طبعت في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف في طبعته لسنة 2009.

وكذلك من المسرحيات التي تأسست على نص روائي نجد مسرحية " امرأة من ورق "[1] لمراد سنوسي ، وهو نص مأخوذ عن رواية الكاتب واسيني الأعرج بعنوان " أنثى السراب ".

كما قام المسرح الجهوي لتيزي وزو بتحويل رواية " الأرض والدم " لمولود فرعون إلى مسرحية بنفس العنوان ، سنة 2013 ، وأيضا قدم محمد بورحلة رواية الطاهر وطار " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " في قالب مسرحي بعنوان " عودة الولي " سنة 2015[2].

وكانت روايات الطاهر وطار الأوفر حظا في عملية المسرحة ، حيث قام محمد بورحلة بالاشتغال دراميا على نص آخر للكاتب وطار ، وهو نص " اللاز " ليمسرحه تحت عنوان " اللاز " سنة 2016[3]. كما كان للرواية النسوية حظها من عملية المسرحة ، إذ اشتغل أرزقي ملال على رواية "من دون حجاب من دون ندم " لليلى عسلاوي ، ليحولها إلى نص مسرحي بنفس العنوان [4].

وبالعودة لأعمال واسيني الأعرج فإننا نلفي روايته " مملكة الفراشة " تتحول إلى عمل درامي بعنوان " الحرب الصامتة " سنة 2017 ، من إعداد طالب الدوس[5] ،

---

[1]- أنظر : مراد سنوسي : امرأة من ورق ، في : نصوص مسرحية ، رحلة ثلاثين سنة (1985 - 2015) منشورات بغدادي ، الجزائر ، 2012.

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص 179-181.

[3]- ينظر المرجع نفسه ، ص 181-184.

[4]- ينظر المرجع نفسه ، ص 184-186.

[5]- ينظر المرجع نفسه ، ص 186-189.

هذا إضافة إلى نص عبد الوهاب بن منصور " قضاة الشرف " الذي تحول إلى نص مسرحي موسوم " منين جاي .. ووين غادي " للكاتب نفسه .

والذي يمكن أن نقف عليه هو أنه وبرغم الزخم الكمي والنوعي الذي تعرفه الساحة الروائية الجزائرية إلا أن مسرحة الرواية في الجزائر لا تزال تعاين خطواتها الأولى باعتبار الكم .

ولعلنا نقف هنا أمام إشكالية تسترعي البحث أو تشد انتباه المشتغلين بحقل المسرح تأليفا وإخراجا ونقدا :

<u>* هل يعقل أنه وبعد مسيرة تناهز القرن من الفعل المسرحي في الجزائر لا نعدّ سوى 11 رواية تحولت إلى أعمال درامية مسرحية ؟ وأين يكمن السر في عزوف رجالات المسرح الجزائريين عن المدونة الروائية المحلية بالرغم من أنها أضحت نموذجا للتجريب الروائي والفني سواء على مستوى المضامين أو في تلاقحها وتواصلها مع مختلف الحقول الفنية والمعرفية الأخرى ؟.</u>

3. الاقتباس:

يتأسس مفهوم الاقتباس –بعامة- على مرجعية معرفية تنزاح نحو معاينة الدلالات و الجذور اللغوية للمصطلح، و ذلك باعتبار أن هذه الكلمة مأخوذة من كلمة "قبس" أي "الجذوة" ومنها أخذ قبسا من شيء أي أخذ عنه أو منه، من ثم يكون الاقتباس أحد طرائق الاشتغال الدرامي التي تعنى بأخذ نص من نص أو تضمين نص في نص اخر.

والاقتباس كما يعرفه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأن "الكلمة في حد ذاتها قديمه منذ 1539، يعود مصدرها الاول الى اسم لاتيني النشأة و استخدامها بمعنى الاقتباس.. جاء متأخرا وذلك حتى سنه 1885 ، و كان بداية

لابد منها، حيث أنه جاء لحاجة، و هي التمييز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة فمثلا ترجمات DURAS لأعمال شكسبير تعتبر اقتباسا"[1].

هذا بالنسبة للغرب أما عند العرب فان الاصطلاح قديم قدم الدراسات البلاغية عندهم، حيث أن "الذي وضع مصطلح "الاقتباس" في الساحة البلاغية فخر الدين الرازي، وكان قد خصه بالقرآن، أي جعل الاقتباس مقصورا على ما يؤخذ من القرآن فحسب، و تابعه على ذلك بعض البلاغيين وأصحاب البديعيات كصفي الدين الحلي (ت.750 هجريه) وأبي بكر بن المقري (ت.837 هجريه) و ابن حجة الحموي 837(ت.837 الهجرية) و ابن معصوم المدني (ت.1120 هجرية) "[2].

غير أن الملاحظ في تعاطي الثقافة العربية مع المصطلح هو قصر الاستعمال المفهوماتي له على الأخذ من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، دون سحب هذا المفهوم على النصوص الأدبية شعرا ونثرا، كما أن العرب لم يستعملوا المصطلح بمفهومه الحديث الا بعد ذلك الاحتكاك الثقافي الحاصل على مستوى المدونة الحضارية و الفكرية العربية، و تنامي ظاهرة الترجمة، ومنها ترجمة المصطلحات النقدية.

وبعيدا عن مناقشة مساراتي فعل الاقتباس في المنظومة المسرحية العالمية فان هذا المفهوم يتسم بالزئبقية و اللاتحديد،حيث يختلف هذا الاجراء باختلاف تعدد الاجناس المراد الأخذ منها فهو "تعديل الاثر الادبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة لتصبح صالحة للمسرح أو السينما،أو تحويل فكرة أدبية الى اثر موسيقي"[3].

---

[1]- عزوز هني حيزية : المؤثرات الأجنتية في المسرح الجزائري، ص 34.

[2]- عبد المحسن بن عبد العزيزالعسكر: الاقتباس انواعه و احكامه،مكتبة دار المنهاج بالرياض،د.ط،د.ت، ص 16.

[3]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين،بيروت، لبنان ،ط1984،2،ص 29-30.

كما يعرف بأنه "اعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية الى الفيلم أو القصة الى المسرحية"[1]، أي أنها اجراء يتوخى تحوير عمل فني و "ترويضه" لينسجم مع الخصوصية الجمالية لمعطي فني آخر.

الاقتباس عملية توليد نص من نص آخر، وهو عملية مخاض لنص أصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الافكار وقد يناقضها، وقد تكون لنصين نفس النهاية و يربما يجسد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى و ما ينشده من هدف،فالكتابة هي اعادة انتاج مستمرة ودائمة بأشكال وطرق مختلفة ويقض الأمر اضافة الى المعنى السابق وزيادت عليه،و بهذا تتجلى القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد و لدوره الابداعي"[2].

والاقتباس يأخذ مناحي متعددة وصور مختلفة، كالتناص والتضمين وغيرها، وهو انواع منها:[3]

-اقتباس فكرة.

-اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها.

- اقتباس هيكلي تام مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تسجيد فني.

- اقتباس هيكلي جزئي.

-اقتباس ذات و هيئة ناقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها و مسماها.

-فقتباسمغزى موضوعي.

---

[1]- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 56.

[2]-.المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري، ص 35.

[3]- ينظر: أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص 75

-اقتباس ناقص قد يكون جزء من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله.

و الاقتباس المسرحي ارتبط بنشأة المسرح كفن منذ بواكيره الأولى حيث "نجد الاغريق اول من اقتبس مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة، فالكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا، اذ أن التراجيديات الاغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية،لذا اعتبرت أغلب الكتابات الدرامية تطويرا للأساطير و التراث الشعبي و المسرحيات القديمة، فعلى المقتبس أن يختار المواضيع التي تحترم المتلقي على اعتبار أن المسرح رسالة تتضمن صراعات المجتمع"[1].

أما عند العرب فقط ارتبط الاقتباس المسرحي بذلك الاحتكاك الحضاري والثقافي الحاصل مع تنامي حركة المد الكولونيالي والاستشراق نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وعرفه العرب كفعل تواصلي وتثاقفي مع المعطي المسرحي الغربي، وهذا منذ الجذور الجينينية للفعل المسرحي العربي.

في اطار المثاقفة فان كل مسارح العالم قد عرفت ظاهرة الاقتباس، غير أن المسرح العربي كان اكثر المسارح التي تجسدت فيها بشكل كبير، ذلك أن المسرح فن دخيل على الثقافة العربية، حيث تعرف العرب على المسرح عن طريق الانفتاح و التفاعل مع الغرب، و من ثم فان أولية الممارسة تفرض على المسرحيين العرب اللجوء الى الاقتباس عن تجارب الغرب لتثبيث جذور هذا الفن في الثقافة العربية"[2] .

[1]- عزوز هني حيزية : المؤثرات الأجنبية في السرح الجزائري، ص 37.

[2]- ايمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو،قراءة في تسرحية ملكة غرناطة،مجلة دراسات،جامعة عمار ثليجي،الأغواط،الجزائر،ع54،ماي2017،ص 109.

ومن ثم فقد عرف المسرح العربي ظاهرة الاقتباس منذ انطلاقاته الاولى، مع مطلع القرن العشرين، ومن الأسباب التي جعلت كتاب المسرح يقتبسون من الادب الغربي لما يزخر به هذا الادب من روائع أدبية ألهمت كتاب المسرح وجعلتهم يأخذون منها، فهي تجلب الرغبة اليها، لأن تلك الكتابات الفنية بالأفكار والمعاني و الجوانب الاجتماعية التي تهم أية أمة"[1].

و في حقيقة الأمر فان الاقتباس في بدايات تشكل الظاهرة المسرحية العربية يبدو استجابة طبيعية لفعل جلب فنا دخيلا على الثقافة العربية، غير أن الملاحظ على الساحة المسرحية -و الفنية- العربية هو أن هذه الظاهرة لا تزال تبسط بظلالها على الواقع الفني / المسرحي الى اليوم.

ولم تكن الساحة المسرحية الجزائرية ببدع من القول في اعتماد تقنية/آلية الاقتباس في البذور الأولى للحركة المسرحية المحلية، حيث تشكلت هذه الظاهرة مع أولى النصوص المسرحية الجزائرية، والتي تعتبر النصوص التأسيسية لحركة التأليف المسرحي في الجزائر.

كما "أورد الباحث "الشريف الادرع" أسباب اللجوء الى توظيف الاقتباس من المسرحيين الجزائريين لجأوا في العشرينات من القرن الماضي، رغبة منهم في طلب أسباب الحداثة والتطور تماشيا والواقع المعيش آنذاك الذي كان مرتهنا بالسيطرة الاستعمارية، و تندرج أعمال الاقتباس في اطار البحث عن شروط النهوض القومي، التي جعلت العرب في المشرق والمغرب يقتبسون المسرح بدافع الحاجة الى هذا الشكل من أشكال التعبير"[2*] .

---

[1]- عزوز هني حيزية : المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري،38

[2]- عبد الناصر خلاف : المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للنسرح،الشارقة،الامارات العربية المتحدة،2012،ص 64.

و تذهب الباحثة ايمان هنشيري الى أنه قد "اتجه كتاب المسرح الجزائري الى الاقتباس عن المسرح الاجنبي منذ الانطلاقة الاولى، وذلك منذ بدايات القرن العشرين، فكانت البداية مع (محمد رضا المنصاري) الذي اقتبس سنة 1922 مسرحية "في سبيل الوطن" عن مسرحية "في سبيل التاج" عن كاتب تركي [1]، ثم اقتبس بعده (علي سلالي) المعروف ب "علالو" مسرحية "جحا" التي اقتبسها عن مسرحي "الطبيب بالرغم عنه" LE MEDCIN MALGRE LUIiللمسرحي الفرنسي موليير MOLIER.[2]

و ظاهرة الاقتباس كانت تكاد تشكل الجزء الاكبر من هوا مش التوجهات الكتابية المسرحية سنوات العشرينات،اذ وبعد مسرحية "جحا" لعلالو ومع ظهور العبقرية المسرحية الجزائرية "محي الدين بشطارزي" اتخذ الاقتباس منحى آخر ينزاح اكثر نحو اعمال طرائق للابداع في النص المحول / المقتبس.

حيث ان بشطارزي "أخذ عنده الاقتباس نوعا من الابداع، فكان يأخذ الفكرة ويصبغها بالطابع الجزائري، يقول مصطفى كاتب: ان عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس لأنه بالنسبة اليه نوع من الابداع، فقد كام بأخذ الفكرة و البناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف و عادات وتقاليد (جزائرية عربية اسلامية)، فقد اقتبس مسرحية (سليمان اللوك) من مسرحية (مريض الوهم) عن البخيل وغيرها من المسرحيات لنفس الكاتب"[3].

---

[1]- من المعروف أن صاحب "في سبيل التاج" هو الكاتب الفرنسي فرنسوا كوبيه(1842-1908)و هي في الأصل مسرحية شعرية تمثيلية تدور أحداثها في القرن الرابع عشر على أرض البلقان، و قد ترجمها الى العربية مصطفى لطفي المنفلوطي.

(راجع: مصطفى لطفي المنفلوطي:رواية في سبيل التاج، دار الشروق العربي،د ط-د ت)

و لسنا ندري ان كان هذا جطأ وقعت فيه الباحثة أم أن هناك كاتبا تركيا له مسرحية تحمل نفس العنوان.

[2]- ايمان هنشيري،مرجع مذكور، ص 110

[3]- عزوز هني حيزية : المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري، ص 40.

ويرى بعض الباحثين أن جل النصوص المؤسسة في هذه الفترة المبكرة من مسارات المسرح الجزائري كانت مأخوذة عن نصوص غربية.

و تورد الباحثة عزوز هني حيزية مجموعة الاعمال المسرحية المقتبسة في تلك الفترة وفق الجدول التالي:[1]

اسم المسرحية	المقتبس	السنة	النص الأصلي	المؤلف
جحا	علالو	**1926**	طبيب رغم عنه	موليير
زواج بوعقلين	علالو	**1927**	ألف ليلة و ليلة	موليير
ابن عمي الاسطمبولي	قسنطيني	**1929**	MA COUSINE VERSOVIE	لويس فارنيل

حيث شهدت ظاهرة الاقتباس اقبالا منقطع النظير من طرف الكتاب الذين كان اغلبهم من الممثلين أوالمخرجين، وكانت بحكم الوضع السياسي صممت لتناول ما كان يخدم الاجواء العامة، بخاصة تلك المسرحيات التي تدعو الى التمرد و المساواة والعدالة الاجتماعية و الحرية، و يرى الباحث الدكتور صالح لمباركية أن نسبة 90 بالمئة من النصوص المسرحية المقدمة مترجمة أو مقتبسة"[2].

أما في ما لحق الفترة فقد شهد المسرح الجزائري اقبالا كبيرا على الاقتباس من النصوص الأجنبية لاسيما في فترة الاربعينات، اذ اعتمد أغلب المسرحيين و المخرجين الجزائريين على اقتباس مضامين أعمالهم من مسارح عالمية مختلفة، فاقتبسوا عن المسرح الفرنسي و المسرح الانجليزي والمسرح النرويجي ..... وغيرها من المسارح العالمية، غير أنه كان للمسرح الفرنسي حصة الأسد من تلك الاقتباسات"[3]، ويرجع ذلك طبيعة العلاقة بين النخب الثقافية الجزائرية و اللغة

[1]- نفسه، ص 43.

[2]- عبد الناضر خلاف :المسرح في الجزائر، ص 46.

[3]- ايمان هنشيري، مرجع مذكور،ص 110.

الفرنسية من جهة و الادب المكتوب بها من جهة أخرى، وذلك باعتبار أن الجزائر كانت مستعمرة فرنسية وكانت اللغة الاستعمارية الفرنسية هي اللغة الرسمية، كما ان الجزائر كانت فضاء لحراك ثقافي دينامي و واسع ،وهذا ما جعل الاطلاع على روائع الادب والمسرح الفرنسي في متناول الفئة المثقفة في الجزائر.

فقد ظهرت في هذه الفترة مجموعة من التجارب الجادة في مجال الاقتباس المسرحي كتجربة (محي الدين بشطارزي) الذي اقتبس العديد من المسرحيات عن كبار كتاب المسرح الفرنسي. فاقتبس عن شاتوبريان مسرحي "عكاش" وعن بان جونسون مسرحية "أبو عزيمة" واقتبس عن موليير العديد من المسرحيات..."[1].

ويبدو من خلال هذه العناوين أنها كانت تعالج قضايا اجتماعية وأخرى ذات بعد سياسي،وقد عمل هذا الرعيل على "جزأرة" لغة النصوص وجعلها في متناول الذائقة العامة للمتلقي الجزائري الذي كان أغلبه يرزح تحت نير الأمية ،فكانت لغة هذه النصوص عامية في اغلبها.

واضافة الى هذه النصوص فقد عرف المسرح الجزائري نصوص مقتبسة اخرى كمسرحية "عطيل" لشكسبير مقتبسها توفيق المدني و كذا مسرحية" عدو الشعب" لابسن، "عنبسة" لرضا حوحو عن فيكتور هيجو و مسرحيات موليير "البرجوازي الظريف- الاثرياء الجدد- السوق السوداء"[2].

ولكن الطابع العام الذي يسمى النصوص المقتبسة هو قلة الصنعة الفنية وربما يعود ذلك الى حداثة الخبرة المسرحية لدى الكتاب المسرحيين الجزائريين،و كذا الى الطابع الاستعجالي للكتابة احيانا اخرى.

---

[1]-نفسه.

[2]- عزوز هني حيزية : المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري ، ص 47.

اذ يذهب أحمد منور الى أن كتاب هذه المرحلة "لجأوا منذ البداية الى الاقتباس أي إلى النصوص الاجنبية الجاهزة ليدخلوا عليها بعض التعديل الذي يتم في أغلب الأحيان على عجل وبدون إتقان ، فيغيرون الأسماء ويحذفون بعض المشاهد أو يختصرونها ويضيفون عليها ثم يقدمونها في ثوب جزائري يخفي في طياته الكثير من قلة الخبرة ومن عيوب الصنعة"[1]

أما في مرحلة الثورة الجزائرية فإن المسرح ارتحل إلى فرنسا وتونس وغيرها من البلدان وقد اضطلع بدور التعريف بالقضية الجزائرية العادلة وتصوير كفاح الشعب ضد الاستعمار فكانت نصوص هذه المرحلة استجابة للتوجه العام للشعب الجزائري، فكانت نابعة من عمق مأساته وملحمته الثورية وبالتالي لم يكن للاقتباس عظيم الالتفات في المدونة المسرحية حينئذ وظلت النصوص جزائرية الطابع شكلا و مضمونا.

أما مرحلة ما بعد بعد الثورة فقد عاد بعض الكتاب الى الاقتباس و النهل من روائع المسرح العالمي، وذلك استجابة لظروف ايدلوجية من ناحية وكذا وتطعيمها و تثمينا للتجربة المسرحية الجزائرية التي كانت قد بدأت تخطو خطواتها الثابتة على مسالك اثبات الذات كتجربة لها مقوماتها الفنية وحيثياتها الاشتغالية.

و لعل ما وسم سنوات ما بعد الاستقلال هو توجه بعض النخب المسرحية نحو استثمار بعض التجارب و التقنات المسرحية الغربية، و" هذا ما يلاحظ من تمسك الكتاب بالمسرح الملحمي منذ الستينات، و حتى بعد ذلك، فولد عبد الرحمن كاكي و ان كتب "كل واحد وحكموا" سنه 1966، مقتبسة عن مسرحية لبريخت،كتب في نفس الاطار مسرحية "بني كلبون" وفي اطار تغريبي سنة 1973 "[2].

[1]- أحمد منور : ثقافة الأزمة ، مقالات ، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي

[2]- فتيحة بغاديد : الكتابة الدرامية في الجزائر بين النظرية و التطبيق ، ص 88.

و تبعا لبعض الاحداث التي جرت في الجزائر خلال السنوات الاولى للاستقلال راح بعض الكتاب المسرحيين في استثمار نصوص غربية تتناول مواضيع هي أقرب لما يجري في الساحة الجزائرية، اذ و " في بداية الستينات اقتبس عباس فرعون مسرحيه "بنادق كارار" وأخراجها الهاشمي نور الدين و تعالج مشكله الحروب الاهلية في اسبانيا، لكن الكاتب أسقطها على الواقع في الجزائر سنه 1963 "[1].

وقد عرفت سنوات الستينات من القرن الماضي اقتباس عديد النصوص المسرحية من المسرح العالمي للمسرح الجزائري،و " فيما يخص المسرحيات المقتبسة في هذه المرحلة فهي "الحياة حلم" التي اقتبسها مصطفى قزدرلي عن الاسباني كالديرون سنه 1963، و "سلاك الواحلين" التي اقتبسها علال المحب عن مقالب سكابان.. للفرنسي موليير سنة1965 و "المنصورة" التي اقتبسها محمد فراح عن الفرنسي ايمانويل روبلس سنة 1966 ،و "ديوان القراقوز" التي اقتبسها عبد الرحمن كاكي عن "الطائر الاخضر" (للاطفال) للايطالي كارلو قولدوني سنة 1966 ،و القراب الصالحين التي اقتبسها ايضا عبد الرحمن كاكي عن "المرأة الطيبة في سشوان" للالماني برتولد بريخت سنة 1966 ،و "سي قدور المشحاح" التي كتبها محمد التوري عن البخيل لموليير سنه 1964 ،"حمق سليم" التي اقتبسها عبد القادر علولة عن "يوميات مجنون".. للروسي نيكولاي فوزيليفتش غوغول سنة 1969 ،و "يا الاخ راك متسلل" التي اقتبسها عبد الله أرياشي عن "المفتش العام" للروسي نيكولاي فوزيليفتش غوغول سنة 1966 [2].

ومما يلاحظ على النصوص المقتبسة في هذه الفترة انها لم تكن مجرد تحويل للغة النص الاصلية مع حذف أو اقتصار مشاهد وحسب وإنما استعمل كتاب هذه المرحلة تقنية الاقتباس بما تحمله من آليات اجرائية لتحويل النص الى بيئته

[1]- المرجع السابق، ص 89.

[2]- ايمان هنشيري، مرخع مذكور، ص 112.

الثقافية الأم الى بيئة ثقافية اخرى،مع العمل على توسعة هامش حرية المقتبس في ترويض النص الاصلي حسب المقتضيات التعبيرية للنص الجديد/النقتبس.

اما في مرحلة السبعينات و مع تنامي التوجه الاشتراكي بالجزائر وبسط ظلاله على مختلف الفعاليات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية،فقد عرفت هذه المرحلة اقبالا كبيرا على الكتابة المسرحية التي كانت تعيش تعكس التوجهات الرسمية للدولة الجزائرية (التوجه الاشتراكي)، و من المسرحيات التي عرفت رواجا كبيرا في هذه الفترة نجد مسرحية (المحقور) المقتبسة سنة 1978 عن مسرحية "مكيانوك" و التي اقتبسها سليمان بن عيسى وأخرجها عبد الملك بوقرموح"[1] .

و لئن شهدت مرحلة السبعينات تقلص مساحة الاقتباس عن نصوص عامية فان فتةه الثمانينات من القرن الماضي قد عرفت انتعاشا و ارتفاعا لمؤشر الاقتباس،حيث يسجل مؤرخوا المسرح الجزائري عديد النصوص التي اقتبسها اصحابهاعن نصوص مسرحية غربية.

حيث قدم المسرح الجزائري في فتره الثمانينات عددا معتبرا من النصوص المقتبسة من مسارح عالمية شهيرة... و نذكر من تلك المسرحيات "الدهاليز" التي اقتبسها عبد القادر علولة عن الروسي ماكسيم غوركي سنه 1983 ،مسرحية "عجايبية و عجايب" التي اقتبسها احمد بن عيسى عن الايطالي ادواردو فيليبو EDWARDO DE FILIPO سنه 1986،و "البذلة لون القمرفي ليلة صيف" التي اقتبسها احمد بن عيسى عن راي برادبيري سنه 1986 ،و "الشاطرين "(للاطفال) التي اقتبسها عبد الله أرياشي عن الاخوة غريم سنة 1986 ،و "أغنية الغابة" التي اقتبسها الثنائي حميد ايت الحاج و احمد بو خاطر عن الكاتبة السوفياتية ليسا

[1]- فتيحة بغاديد : الكتابة الدرامية في الجزائر بين النظرية و التطبيق،ص 91.

أوكرانيا سنة 1987 "[1] و "غابو الافكار" وغير ذلك من كثير من النصوص الجزائرية المأخوذة عن الريبرتوار المسرحي العالمي.

واذا كانت سنوات الثمانينات قد عرفت نشاطا ملفتا على مستوى حركية الاقتباس فان ما لحقها من تسعينيات القرن الماضي قد شهد انخفاض وثيرة النهل من النصوص الغربية، حيث لم يقدم المسرح الوطني الجزائري في هذه المرحل الا عددا قليلا من الاعمال المقتبسة عن مسرحيات أجنبية، كما كان البعض منها معادا مثلما هو الشأن لمسرحية "المرأة المتمردة" لمصطفى كاتب"[2] .

أما مرحلة الألفية الثانية فقد عرفت الاقتبال على الاقتباس المسرحي، فقد شهدت هذه المرحلة انبثاق نصوص مستوحاة من روائع عالمية "كالمهرجون التي اقتبسها محمد فراح عن مسرحية "نشيد الأوز" للروسي أنطون تشيخوف سنه 2001 ،و "ملاعبين فيرونا" التي اقتبسها المسرح الوطني الجزائري عن الكاتب الانجليزي وليام شكسبير سنه 2002، و "منزل الجدود" التي اقتبسها بن حسين حيدر عن البولوني سلاموفير مورزك سنة 2002 ،و" فن الكوميديا" التي اقتبسها محمد شرشال عن الكاتب الايطالي ادوارد دي فيليبو سنة 2002 "[3]

فالاقتباس عرف تباينا بين مختلف المراحل التي وسمت مسارات المسرح الجزائري بين ارتفاع الأسهم أحيانا وضيقا لمساحاته أحايين أخرى، وهذا تبعا لمحددات أطرت التوجهات المسرحية الجزائرية عبر مختلف مراحلها التطورية منذ النشأة الى اليوم

.

[1]-ايمان هنشيري مرجع مذكور،ص113.

[2]- نفسه.

[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني

مسرحة رواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور – دراسة تطبيقية

1- بين السرد الروائي و السرد المسرحي:

يشكل السرد أحد أقطاب الفعل التعبيري سواء كانهذا الفعل كتابيا أو شفويا أو دراميا،اذ " أن السرد قوامه الأساس حكاية، و الفرق بين المرويات السردية الشفوية و السرديات الكتابية فرق في البنية، و الأساليب، و أشكال التعبير و العوامل المتخيلة التي تشكل محتوى ذلك التعبير".[1]

يرسم السرد مساره التعبيري وفق خصوصية الفن المرصود، حيث يشكل تماشيا/ توافقا والغرض المرجو منه –من السرد- حيث تكون الحكاية في غاية السارد الذي تكون عليه مهمة الحكي وفق الأسلوب والآلية التي تحكم نسيج الحكاية و عواملها الافتراضية.

أ. السرد الروائي :

تحظى الرواية باهتمام الباحثين و الدارسين للشأن الأدبي،حيث تعد امتدادا للمرويات السردية القديمة التي عرفتها المدونة العربية، و التي أكدت معرفة العرب للشأن السردي رغم السلطة المطلقة التي كان الشعر محتفيا بها صناعة و تذوقا، و لنا في " مقامات الحريري" و" كليلة و دمنة" و" الف ليلة و ليلة"، الكتب السردية التي اهتمت بسير " عنترة بن شداد" و "سيف بن ديزن" و" الأميرة ذات الهمة" و" الظاهر بيبرس" خير دليل على وعي العرب بالمتاح السردي و قدرته على التعدد التعبيري و الدلالي ، و الذي استثمره المستشرقون الغربيون من خلال الحركة الترجمية الواسعة التي حافظت على الموروث السردي من جهة، و فتحت للسرد أبواب التطور و النضج من جهة ثانية و قد تمخض عن ذلك ولادة جنس الرواية[2].

---

[1]-عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة.تفكيك الخطاب الاستعماري و اعادة تفسير النشأة،المركز الثقافي العربي ، المغرب،ط 1، 2003، ص 07.

[2]- ينظر اكثر المرجع نفسه ص 38-39.

ساهم السرد عبر العصور في رسم الصور الحياتية للفرد والمجتمعات بطرق فنية تتفاوت في الطريقة و المضمون، بيد أن السرد الروائي من الفرادة و التميز ما يؤهله لأن يكون موطنا للتساؤل المفتوح و اللامحدود " حين يكتب الروائي نصا روائيا مفتوحا غير متقيد بشروط نوع روائي محدد بشكل مباشر او ضمني، يكون النص الروائي الذي يكتبه هلاميا و غير محدد أو مؤطر ضمن حدود أو قيود معينة"[1]

تتجلى الرواية وهي تبسط سلطتها على القارئ المتلقي الذي يكون لزاما عليه الالمام بأبجديات القراءة الواعية للرواية، وهو ما يجعلها بعيدة عن متناول المتعجلين، فقراءة الرواية و الغوص في أحداثها يستوجب تسليط الضوء على حضور الجانب السردي في الرواية يتيح السرد للقارئ امكانية استكشاف الرواية و معرفة تفاصيلها انطلاقا من مستويات السرد التي تمتاز بها الرواية.

شكلت "رواية قضاة الشرف" لعبد الوهاب بن منصور احدى الأعمال الروائية الغنية بالأحداث و الموضوعات التي ساهم السرد في ايضاحها بالاستعانة بضمير المتكلم على لسان بطل الرواية، ليكون السرد الروائي موجها حسب ما رآه البطل و ما أراد أن يبلغه للقارئ.

تواري الكاتب خلف شخصية بطل الرواية اكسب الرواية سردا موجها فيه "بن منصور" وبواسطته جميع الشواهد والانطباعات و المأمولات و الخيبات في قالب السرد الروائي المتشابك التركيب والبناء والدلالات.

أكسب السرد الروائي بلسان (البطل /المتكلم) للروائي حرية البوح التعبيري و الخوض في مختلف القضايا الاجتماعية (الزواج، الميراث...) والسياسية (الزاوية،

[1]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 84.

الثورة الزراعية...) و الفكرية (التدين، و التحرر...) عن طريق متاحات اللغة الرمزية التى تكفل للكاتب فرصة التعبير، و تفرض على القارئ واجب التفكير.

توفر السرد الروائي المستعمل في رواية قضاة الشرف على قدر من الحرية التي يتيحها الجنس الروائي-و التي ترصد- في اختيار الشخصيات الروائية و وصفها للمتلقي ووضعها في مختلف الامكنة و عديد الفضاءات، وجعلها بين مطرقة الأحداث وسندان الأزمة المستجدية لبوادر الحل والفرج، فيكون الكاتب مؤلف المقطوعة الروائية، مستمتعا بسلطة العارف بكل شيء.

يظهر من تتبع مسار السرد الروائي الذي استخدمه الكاتب انه يتمخض خلف شخصية السارد باعتباره الشخصية البطلة في المتن الروائي حتى يتسنى له التحكم في سيرورة الأحداث و دينامية الشخصيات الروائية.

تتسيد الرواية المشهد الأدبي لما تضمنته من روافد فكرية و فنية و جمالية أهلتها لأن تبقى فنا تعبيريا ينضبط بالتعبير والدلالات، و الرواية محل البحث احدى النماذج السردية التي وثقت للإنسان والمجتمع، فأتت حروفها حاملة لهم الحال والمآل الضيق كما المفتوح في (الجزائر -الوطن العربي)، و رصدت لوضعية الوهن الذي أصاب الفرد العربي و مس وعيه.

ب. السرد المسرحي:

اذا كان السرد الروائي متمتع بامكانيات التوغل والتعقيد على ضوء الحرية التي يستثمرها الكاتب في اذكاء نيران أحداث روايته، و التي يسافربها من مكان الى اخر، من فضاء قريب الى اخر أبعد، و من وقائع حية مباشرة و حقيقية الى أخرى عجائبية و متخيلة فان السرد المسرحي مقيد بما يفرضه عالم الركح من خصوصيات تستوجب مراعاتها، حيث يبقى السرد الروائي في عصمة الكاتب الواحد، في حين يكتب السرد المسرحي على ايقاع الدراما المسرحية التي يكون فيها

الخصم والحكم ،اذ أن أسرة العمل المسرحي جميعها من الكاتب لنصها الى ممثليها و الفريق المشتغل على الجانب السينوغرافي الى مخرجها تعمل في مواجهة جمهور يتوق لرؤية الفن المسرحي بأبعاده الفكرية و الفنية والجمالية، وعليه فان جمود السرد الروائي يتكسر امام تصفيقات و أهازيج المتفرجين سخطا أو رضا فيهم و اليهم تعود سلطة الدراما المسرحية من عدمها. يستطيع السرد الروائي ان يجعله من اللغة وسيلة للقفز على عتبات الحقيقة والمعقول الى عوالم أخرى مخفية و خارقة، على عكس السرد المسرحي الذي لا تكلف اللغة وحدها لكسب المتلقي/المتفرج بل تتظافر جهود الفريق المسرحي دراميا، و يكون النص المسرحي أحد مقومات العمل المسرحي لا المقوم الأوحد.

حضر السرد المسرحي في مسرحية "منين حاي .... و وين رايح؟!" في ثلاثة أشكال: المونولوج و السارد و الحوار، استهلت المسرحية بالمونولوج و اختتمت أيضا بالمونولوج الذي كان هو "الصافي" البطل السارد.

الكلام تفكير ناطق، و البطل الصافي يشهر اعلانه بالضياع من أول وهلة:"الصافي:بعد كل سكرة فكرة (لحظة صمت،ثم يتابع مبتسما) و الفكرة وين تجي ؟ (ابتسم أكثر بعد لحظة صمت) كاين اللي بجيب معاه الجرنان و القارو.. يريح ر يقرا.(يتفحص الجمهور دون ابتسام ثم يضيف جادا) نعم ايه..يريح..ماشي يسموه بيت الراحة"[1].

يظهر البطل في صورة الفاقد للوعي تحت تأفير السكر كرمزية لحال الفرد المأزوم الفاقد للوعي بعد أن أضاع بوصلة الفكر بحيث وصلت به الأمور مرحلة العفن.

يترجم المونولوج ضياع البطل و ضياع فكره فيظهر من خلال السرد المسرحي حالة التيه التي يعيشها و عجزه عن ايجاد المخرج:" يقوم بعد زوايا الغرفة :1-

[1]- عبد الوهاب بن منصور: مسرحية منين جاي... و وين غادي؟! ص 03.

2-3-4-5-6-..... فلا يجد الباب و يتساؤل آو هاذ الغرفة ماعدتش مربعة؟ ستة اتناع الزوايا و ما كانش الباب"[1] .

2- محددات الشخصية بين الرواية و المسرحية :

يعد التشخيص من أهم مكونات العمل الابداعي الأدبي و المسرحي، ذلك أنه لا يمكن أن نتصور وجود عمل سردي أو مسرحي دون وجود شخصيات فاعلة في العمل ، و ذلك لما لها من دور في تصعيد وتيرة الأحداث و تطويرها ، و ذلك باعتبارها وسيلة للتعرف على الموضوعات الانسانية و أفكار الكاتب و رؤيته للحياة .

و في رواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور تتنوع الشخصيات و تتعدد بتعدد وظائفها السّردية ، و كذلك بتنوع مستوياتها ، و طرائق بسطها و تقديمها في العمل الروائي ، حيث نجد بعضها مقدمة وفق " مقياس كمي " ، و هو المقياس الذي ينظر وفقه إلى : " كمية المعلومات المتوافرة المعطاة صراحة حول الشخصية "[2] ، حيث يسهل هذا المقياس التعرف على الشخصية ، سواء كان داخليا أم خارجيا ، حيث يظهر جليا في سرد كل ما يتعلق بالشخصية داخل العمل الروائي و كذلك نجد شخصيات " قضاة الشرف " مقدمة وفق مقياس نوعي ، و هو الذي ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية ، هل تقدم عن نفسها مباشرة او بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف "[3] .

كما أن هذا المقياس يتيح لنا التعرف على أشكال التقديم ، و في الأصل المعلومات التي تعطيها لنا الرواية عن شخصية ما ، كما نجد أنه " إذا تعلق الأمر بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من أسلوب الشخصية و أفعالها "[4]، و هذا يعني

---

[1]- المصدر نفسه، ص 04.

[2]- محمد بوعزة:تحليل النص السردي،تقنيات و مفاهيم،منشورات الاختلاف،ط2،ص 43.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-حسين بحري: بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2002،2،ص224.

وجود معلومات داخلية يتم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية و نشاطها داخل المتن الروائي .

و انطلاقا من معيار التعرف على معلومات الشخصية و الذي يقصد به المقياس النوعي يمكن التمييز بين الطريقتين اللتين اعتمدهما المؤلف في تقديم شخصياته الروائية:

أ – التقديم المباشر:

و يكون ذلك من خلال أن" مصدر المعلومات عن الشخصية هة الشخصية بنفسها، دون وسيط باستعمال ضمير المتكلم من خلال الوصف الذاتي ، مثلما نجد في الاعترافات و المذكرات و اليوميات " [1]، فهذه الطريقة تتيح للشخصيات الحرية في الكشف عما بداخلها و جوهرها للقارئ بأحاديثها و تصرفاتها ، و على العموم ، فإن طريقة التقديم المباشر للشخصية لا يتجسد إلا من خلال تقديم الشخصية لذاتها .

و يتجلى هذا التقديم في الرواية وفق نمطين :

1- عن طريق الحوار الخارجي :

و تتجسد هذه الطريقة في حالة وصف الشخصية لحالتها النفسية و ما تعتريها من مشاعر الحب و الحزن و السعادة و الكره ، من خلال وصف ذاتي أي عن طريق الشخصية مباشرة ، فهنا تكون الشخصية نفسها تنقل المعلومات عن نفسها دون وسيط ، و بالتالي تقدم من منظور ذاتي و ليس بمنظور آخر.

[1]- ضياء غني لفتة:البنية السردية في شعر الصعاليك،دار الجهاد للنشر و التوزيع،عمان،الأردن،ط1،2010،ص 188.

و من خلال الرواية نجد أن الروائي عبد الوهاب بن منصور قد قدم بعض شخصياته وفق هذا النمط و من ذلك:

- **ربيعة المسيردية :**

و هي تبدو فتاة شابة جميلة ، تزوجت قدور الكابران ، و قد كان الحاج محمد (أبو شخصية السارد) يشتهيها لنفسه ، و هي تتمنع عليه ، و هي تقدم لنفسها وفق حوار خارجي مع الحاج محمد ، حيث تقول :

" – يا الحاج محمد أنت في مقام جدي ...

- أو .. إنك نسيت نفسك .. إني أصغر من ابنتك زليخة "[1]

ثم إننا نستشف من خلال بعض المعطيات الحوارية المبثوثة في النص الروائي أن ربيعة المسيردية قد هربت من جبالة خوفا من سطوة الحاج محمد ، و بذلك جسدت نمطا متمردا و ثوريا ، و ذلك باعتبار الأعراف التي تمج المرأة التي تترك بيتها لترحل إلى أحضان رجل آخر.

يقول عبد الوهاب بن منصور في مشهد حواري بين السارد (الشخصية البطلة) و بين أحمد ولد المقدم بوستة :

" - هل رأيت المسيردية ؟

- نعم لماذا ؟

.....

- فقط لأن أخبارها انقطعت عن جبالة ، و حتى في مسيردة لم يعد أحد يراها .

- هي معي هنا في وهران.

[1]- عبد الوهاب بن منصور: قضاة الشرف، ص 13.

.....

- إذن ، كيف حدث ذلك ؟ حسب ما أعرف فإن ربيعة ظلت محجوزة في الزاوية يومين و لم يدخل عليها أحد عدا أمي بصفتها زوجة صاحب الزاوية ، و هذا فقط من أجل إطعامها ، أما أنت فلا أحد يعرف إلى أين ذهبت ، حتى أن خروج ربيعة سالمة من هذه الحادثة قد أثار جدلا كبيرا في جبالة ، خاصة لما غير أبي شهادته يوم المحاكمة "[1].

- **شخصية الأم :**

و هي تبدو شخصية كاريزيمية ، و هي من الأشراف ، أو ما يعرف بسلالة آل البيت النبوي ، و هي تقدم نفسها كذلك وفق حوار بينها و بين ابنها (السارد) حيث جاء في النص الروائي :

" – اسمع يا بني .. هناك بعض القواعد التي يجب أن تتقيد بها و نحن أهل الحضرة ورثة العرش ، فحياتنا مهما كانت فهي من أجل الناس و زواجنا أيضا تحكمه عادات و تقاليد لا نستطيع أن نخرج عنها ...

- لكن أبي تزوجك رغم أنك لست من الأشراف
- من قال لك هذا الكلام
- جدتي

جدتك تكرهني فقط ،أنا شريفة ، و جدي صاحب زاوية بفلاوسن ، لكن الاستعمار طارده كما حطم زاويته فلجأ إلى غار تامزرت و احتمى بها حتى مات ، و جدتك يا بني لا تعرف هذه الحكاية،و إن عرفتها حتما ستكذبها ، ثم كيف ترضى أن يقال عن أمك إنها ليست من الأشراف"[2]

[1]- المصدر السابق، ص 34-35.

[2]- المصدر السابق، ص 50.

- **شخصية نوارة :**

و هي عشيقة السارد و هي ابنة أحمد التراري و عمارة بنت المجذوب و برغم قصة الحب بين الشخصية البطلة و بين هذه الشخصية إلا أن أعراف الزاوية لا تقبل بزواجهما و هي تتجلى من خلال حوار السارد للشخصية البطلة مع أحمد التراري .

إذ يقول عبد الوهاب بن منصور :

- لم أعهد منك ان تناديني كما ناديتني اليوم

.....

- و أنا لم أعهد منك أن تخرج عن طاعة الزاوية ، فلماذا هذه المرة ؟
- أنا لم أخرج عن طاعة الزاوية .. و كل ما في الأمر ان ولد البغدادي يريد مصاهرتي ...
- ماذا تقول ؟ يريد مصاهرتك ...
- و هل هناك مانع من ذلك ؟
- نعم الزاوية ترفض هذا الزواج "[1]

و تحضر هذه الشخصية أيضا عبر مشهد حواري بين السارد و أبي نوارة و ذلك بعد وقوع فضيحة أخلاقية بطلاها " نوارة " و السارد .

حيث يقول الروائي :

" – الطفلة صغيرة و لا ذنب لها

- ابنك غرر بها ..
- عليك سيدي أن تجد حلا

[1]- نفسه، ص 63.

- و شرفي و شرف زوجي أحمد التراري "[1].

2- عن طريق المونولوج (حوار داخلي) :

يعتبر الحوار الذي تقوم به الشخصية بينها و بين نفسها أو ما يسمى بالحوار الداخلي من أهم الطرق التي تكشف لنا عن حالة الشخصية ، إذ هو" من أنسب الأساليب التي تساعد على تطوير الشخصية ، و ذلك على ما يقول جون برين "[2] ، و هو كإجراء تشخيصي " بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة ، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية التي تأسر لبك "[3].

فالحوار الداخلي (المونولوج) يكشف لنا خبايا الشخصية التي يمكن لها أن تبوح بها للآخرين حيث أن " الشخصية تعرف ما يختلج في داخلها من أفكار و مشاعر و تعرضها بصدق تام و حرية كاملة ، و حتى التحكيم المجرد يظل في واقعه حوار مع الذات " ، فهو يبرز و يكشف لنا الشخصية من ناحية الأفكار و الطبائع .

و أهم الشخصيات الروائية في نص قضاة الشرف التي يشتغل عليها عبد الوهاب بن منصور وفق هذا النمط من التقديم نجد :

- **<u>شخصية السارد (الشخصية البطلة) :</u>**

و هو يعشق مدينة وهران حيث يقدم نفسه بقوله :

---

[1]- المصدر السابق، ص 77.

[2]- ضياء غني لفتة،البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 188.

[3]- مفتاح مخلوف : شعرية التشخيص و أساليبه في المسرح، الوردة و السياف أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الدزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع7،2011، ص 147.

" أنا في وهران يملؤني سكون جارف ، و نفسي لا زالت تحثني على الفحشاء و المنكر ... كنت أجوب مصارين المدينة ... رذاذ المطر يعزف سمفونية العشق المقدس "[1]

كذلك يقول في موضع آخر :

" أنا القادم من بيادر جبالة يتبعني عرقي و طبعي البدوي الجارف ، أنتظر أن تقولي " هيت لك " ... و عبر تضاريس جسدك ، أبحث عن مكان دافئ يحتويني و تبتلعني حانة فلاوسن ، أشتم رائحة أحراش جبالة "[2]

- **شخصية الأم :**

و هي تتبدى عبر السرد كما عبر سراديب مونولوج الشخصية البطلة (السارد) حيث ورد في نص قضاة الشرف :

" أمي ... لماذا فعلت ذلك ؟ أنت تعرفين أن لا شيئ يهمني في جبالة ... و انت يا أمي هكذا ببساطة تتنازلين و توافقين على الخداع و الخيانة ، فقط من أجل ان تظلي أم ورثة العرش و زوجة صاحب الحضرة ، هل مازلت تروين حكاية أصلك البربري ، و ما زلت تقولين أن جبالة بربرية و دخلها العرب حاملين الإسلام ، و على رأسهم جد أبي ، و تؤكدين ذلك بالأوشام التي على جبينك و يديك ؟ "[3]

- **شخصية السي حمزة (فقيه جبالة) :**

و هو زوج عمة السارد ، و هي شخصية تنبسط عبر ثنايا النص وفق بعض الوشومات الحوارية الداخلية ، حيث يقول الروائي :

---

[1]- عبد الوهاب بن منصور:قضاة الشرف، ص 08.

[2]- نفسه، ص 37.

" إيه ، يا سيدي حمزة ، يا فقيه جبالة ، هل تعرف أن زواجك مع عمتي فتيحة باطل ؟ إنك لم توف مهر زواجك منها .. ألم يكن اتفاقك مع جدي أن تكمل حفظ القرآن كمهر لعمتي ؟ "[1]

ثم يواصل تقديم هذه الشخصية عبر نمط الحوار الداخلي في مقطع آخر، حيث يقول :

" إيه ، يا سيدي حمزة ؟ حفل زواجك لن أنساه أبدا ، حضره كل فقهاء جبالة و مسيردة و بني واسين ، قضوا سبعة أيام كاملة يقرؤون القرآن " [2]

- **شخصية الأب :**

و هو إحدى الشخصيات الفاعلة في المتن الروائي و هي شخصية مستبدة ، كما أن الأب يظهر عبر النص باعتباره زير نساء ، حيث يقول عبد الوهاب بن منصور مقدما هذه الشخصية عبر مشهد حواري مونولوجي :

" إيه يا أبي يا سيد الرجال ، كما تقول دائما جدتي ، ترقص مع الراقصات ليلا و نهارا تنكحهن ... لم تكن لتبخل على امرأة ، تعشق الجسد الأنثوي حد الموت ، و تدعو الله في صلاتك أن يقبض روحك و أنت فوق امرأة جميلة... "[3]

ب – التقديم غير مباشر:

يفضل الكثير من الروائيين المعاصرين هذه الطريقة في عرض شخصياتهم داخل العمل الروائي ، كما أن الروائي لا يعطي للقارئ قوالب جاهزة و وصفات ثابتة ، بل يجعله يستنتج صفات الشخصية من خلال أقوالها و أفعالها " [4]، أي أنه لا يبسط مباشرة صفاتها بل يترك للقارئ مساحات لإدراك ذلك ، و هذه الطريقة

---

[1] المصدر السابق، ص 11.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- بان البنة صالح: الفواعل السردية، دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2009، ص 82.

يكون " مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد حيث يخبرنا عن طبائعها و أوصافها ، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية ، في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية و القارئ أو أن تكون في إحدى شخصيات الرواية وسيطا "[1] و نفهم من هذا أن لهذه الطريقة من التقديم نوعان :

1- تقديم السيرة الشخصية :

و هي الطريقة التي يعتمد الروائي من خلالها تقديم الشخصية و كشفها للمراسلة و ذلك بوصفها و تحليل سلوكها و إيجاد الأسباب المنطقية لردود أفعالها و عرض أفكارها و التصريح بمشاعرها الداخلية " فنجد أن السارد نفسه هو من يركز على وصفه للشخصيات من خلال وصفها بدنيا و فكريا ، و ما يدور حولها من أحداث كما يكون هو أعلم بأحوالها و أكثر ما تعرف هي عن نفسها .

و نجد أن جل الشخصيات الروائية -إن لم نقل كلها- قد تم عرضها بهذا النمط إضافة إلى الأنماط السابقة الذكر، و من الشخصيات الفاعلة في مسار الأحداث نجد :

- **شخصية الجد:**

وهو شيخ الزاوية المتمثل للسلطة في النص الروائي شخصية قيادية يكن لها الجميع الاحترام المطلق.

وتبدو هذه الشخصية كثيرة الزيجات، حيث قال الروائي: "جدي الذي بلغ عدد نسائه تسع، يؤكد أنه فعل ذلك اقتداء برسول الله، وأن له في كل جماع

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 44.

حسنة، وأنا طفل كنت أتخيل الملائكة وهي تكتب حسنات جدي وهو ينكح نسائه"[1]

ويستمر عبد الوهاب بن منصور في وصف شخصية الجد بإعتباره شيخ الزاوية ومقدمها في مشهد إحتضاره، حيث يقول:" جدي يحتضر، أبي عند رأسه ينتظر موته ليرث عمامته البيضاء و برنوسه المصنوع من الوبر، وسبحة خضراء مكية، ويعتلي عرش الحضرة..."[2]

- **الاخ محمد:**

هي شخصية ثانوية، وتتحرك بين النص في مسار سردي استرجاعي، باعتبار أن (محمد) مات، وهذا ما يؤكده السارد حين يقول:

"تذكرت أخي الأكبر محمد، الذي مات بها ذات صباحٍ باردٍ، وهو يحدثني عنها، أصغى إليه بشغف"[3]

ثم تعود هذه الشخصية لتعاود الظهور عبر سراديب التصوير السردي، حيث يقول الروائي في موضع آخر في نصه:

"أخي محمد الذي حركته الغيرة، قال إن جدي فقد قواه العقلية لمّا كان يحتضر"[4]

ثم يقول في موضع آخر ذاكرا هذه الشخصية:

"وهران هذه الليلة ليست كما كان يحدثني عنها أخي الأكبر محمد الذي مات

---

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضا الشرف، ص 10

[2] المصدر نفسه ص 15

[3] المصدر نفسه ص 7

[4] المصدر نفسه ص 17

قبل خروجي من جبالة، كان يقول لي أني أنسى نفسي فيها" [1]

- **شخصية الجدّة:**

وهي شخصية رئيسية في مسار الأحداث بالرغم من أنها لا تظهر كثيرا على سطح النص، ويقدمها السارد باعتبارها شخصية ذات أصل أثيل، حيث يقول:

"جدتي، ربما قالت عنه أنه يساوي سبعة رجال، فقط لأنه ابنها الوحيد، وهي التي تساوي تسع نساء... حليمة الساحلية، الشريفة، تزوجها جدي لأنها شريفة، سليلة الأنبياء والأولياء الصالحين. في كل جبالة ينادونها "الفقيرة الساحلية"، هي صاحبة الحضرة، تعرف البحر وتعشقه"[2] وهي شخصيه كاريزمية، تتسم بالقوة، حيث يقول عنها السارد:

"... هي الوحيدة التي لم يطلقها، أو يسرحها بالمعروف، كما كان يحلو له أن يقول. فقط لأنها الوحيدة من بين جميع نسائه التي أنجبت له ولدًا ذكرًا (أبي)، وربما هذا ما جعلها تخرج عن طاعته اذا شاءت، و هي الوحيدة في كل جبالة من الرجال والنساء من استطاعت أن تقف في وجه، لقبوها "بحليمة الرجل" وكان أبي يرى أنها تساوي سبعة رجال، و كانت تفتخر بذلك، وتقول أنها ورثت قوتها وحكمتها من جدها النبي يوشع" [3]

وفي الأخير يمكن القول أن الروائي عبد الوهاب بن منصور، وفي خلال نصه "قضاة الشرف" استطاع أن يكشف شخصياته بأوجهها المتعددة ويبين حالات ضياعها، وضياعه أيضا، فنجده الحفيد المؤهل والوريث الشرعي الذي يستحق

---

[1] المصدر نفسه ص 12

[2] المصدرالسابق ص 18

[3] المصدر نفسه ص 20

امتلاك القيمة (الحكمة واعتلاء عرش الحضرة) في نظر الجد، وهو الابن الضحية، الذي اغتصب والده حقه الشرعي" [1]

ويمكن انطلاقا مما سبق أن نطرح الإشكال الذي طرحته الباحثة خيرة بغاديد، وهو "هل يمكن اعتبار رواية "قضاه الشرف" رواية درامية لأنها تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، بحث تقوم الحبكة على أساسها معا، كما أن عنصر التوتر أساسي فيها، والشخصيات فعالة، بحيث ينشأ عن ذلك دائما عنصر التوقع؟" [2]

والإجابة أننا لا نغالي إن قلنا أن رواية "قضاة الشرف" لعبد الوهاب بن منصور رواية درامية بإمتياز، وذلك لما يسمها من توجهات تشخيصية طافحة، وكذا ما تكشف عنه من صراعات بين الشخصيات، وتصاعد في مدّ الأحداث وغيرها من الفتنات التي تصنعها النص الروائي لعبد الوهاب بن منصور.

.الشخصيات المسرحية :

تعد الشخصية المسرحية أحد الركائز الأساسية – بل وأهمها – لبناء أي عمل مسرحي ، وهي من المفاتيح الرئيسية لولوج العوالم الدلالية لأي عمل ، كما شهدت تطورات على مستوى البسط الإيحائي لها ، وذلك انطلاقا من وظائفها وكذا تجلياتها عبر مسارات الأحداث في النص.

ويقوم الكاتب باستيحاء سمات شخصياته تبعا لوظائفها داخل العمل المسرحي ومستوياتها الاجتماعية والثقافية ، حيث يقوم بإبراز " بعض سماتها وأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية ذات الصلة بالمسرحية ، حيث يكاد يكون من البديهي أن الشخصية عنصر من أهم عناصر العمل المسرحي وأكثر منه

[1] خيرة بغاديد: بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 97-98.

[2] المرجع السابق ص 100

بداهة التأكيد على ضرورة تآزره مع غيره لدفع عجلة الحركة الدرامية إلى الأمام "[1]

.

فالكاتب يبسط شخصياته وفق المسارات الدرامية للعمل ، وكذا من خلال ما يصطبغ به النص من حيثيات صراعية ، فتتجلى الشخصية البطلة / الرئيسية والشخصيات المساعدة أو المضادة.

ومن خلال نص عبد الوهاب بن منصور تتبدى الشخصيات الدرامية من خلال التوزيع التالي :

1- الشخصية الرئيسية :

تجسد الشخصية البطلة المحور الذي تدور حوله أحداث العمل المسرحي ، ويرى أرسطو أن البطل " شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها ، ولا هو صادق الصدق كله ، وليس بالمجرم العريق في الإجرام الذي يقارف الإثم أو الرذيلة عامدا أو متعمدا ، ولكنه يقع فيها بسبب من الأسباب كالضعف الإنساني ، ومعنى هذا أن بطل المأساة يجب ، في رأي أرسطو ، أن يكون ذا سجايا نبيلة "[2]

.

وتتجسد الشخصية البطلة في مسرحية " منين جاي .. ووين رايح ؟" لعبد الوهاب بن منصور ، من خلال شخصية (الصافي) الذي يجسّد دور صاحب الحكمة الحقيقي ؛ الحكمة / السلطة التي اتفكها منه أبوه ، ليصبح منفيا في ضياعه .

2- الشخصيات المساعدة :

---

[1]- عبد الله خمار : تقنيات الدراسة في الرواية ، الشخصية ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 1999 ، ص 22.

[2]- نيكول ألارديس : علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة الآداب ، ص 26.

وهي الشخصيات التي تكون إلى جانب الشخصية البطلة فتحمل معها قضيتها أو توافقها في مواقفها ، وتكون بمثابة عوامل مساعدة ، وقد عدّد عبد الوهاب بن منصور من شخصياته المساعدة ، وهي كالتالي :

- **الجدّ:** شيخ الحضرة والقبيلة،رسم صورة الحاكم الآيل للزوال،بين رغبته الاستشرافية والمحيط المتربص.

- **الجد** : وهو شخصية ذات مكانة اجتماعية وسلطوية ، إذ هو يمثّل السلطة العليا في " الدشرة " ، غير أنه يدرك نهايته فيحاول أن يورث هذه السلطة لحفيده " الصافي " ، أو جيل الشباب ، وهو بهذا يساعد الصافي ليتبوأ مكانة في المجتمع الذي يحيا بين ظهرانيه .

- **الشيخ بوستة:** وهو "صديق شيخ الحضرة وأحد الأعيان،أظهرته المسرحية كنموذج لصداقة الفضيلة ،حيث مارس الجهر بحقائق الأمور والدعوة لإصلاحها،بيد أنّ فعل النصح للسلطة ينجر عنه سكوت أبدي"[1].

- **نوّارة:** وهي فتاة تجمعها بالصافي قصة حب ، لكن الأعراف تمنع الاتصال بينهما ، وذلك باعتبار أن طقوس الزاوية وعاداتها لا تسمح للصافي (ابن الزاوية وسليل الأشراف) من الارتباط بهكذا فتاة.

3- الشخصيات المضادة :

تقف الشخصيات المضادة كعامل محبّط للشخصية الرئيسية ، وهي تتخذ مسارا عكسيا إزاء قضيتها ومواقفها ، حيث ترتسم عبر سراديب النص باعتبارها قيما وأبعادا أكثر من كونها مجرد شخصيات ورقية أو تخييلية ، يستوجب حضورها أبعاد الصراع التي تؤطر الواقع الانساني بما يحويه من تناقضات وتجاذبات وتباينات في التصور والسلوك والمواقف.

[1]- عبد الله أوغرب : الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية ، ص ..

وتتعدد الشخصيات المضادة في النص كتنوع الشخصيات المساعدة ، وهي تتوزع كالتالي :

– **شخصية الأب** : وهي نموذج للشخصية المتسلطة ، حيث يقوم باغتصاب "الحكمة " من صاحبها الحقيقي (الصافي) ، ضاربا عرض الحائط وصية أبيه ، وهو بهذا يجسد منطق (الغصب) باسم شرعية " البنوة المباشرة " وباسم التقاليد التي ترسم مسارات توريث السلطة في دواليب " الزاوية ".

– **الجيلالي:** المعروف بالجيلالي الموسخ وهو شخصية وصولية ، يتقرب من السيد الجديد ويخدمه .

– **ولد الكردي**: وهو أحد أصدقاء أب الصافي وتابع له .

وإضافة إلى الصراع الدائر بين الشخصية البطلة ومن يساعدها من شخصيات أخرى داخل المضمار النصي ، نجد شخصية أخرى تقف موقفا حياديا غير ذي كبير تأثير في مسار الأحداث وهي **شخصية الأم** ، التي تبقى مرتهنة بين كونها أما للشخصية البطلة من جهة وكذا اعتبارها زوجة " الحاج محمد " / الأب من جهة ثانية لتبقى وسط حلبة الصراع دون فعل أو حتى ردّة فعل .

و"تضاف إلى هذه الشخوص بعض الشخوص الثانوية التي يستدعى طيفها تارة ويبعد أحيانا أخرى كشخصية "الخال الميلود" الذي حضر طيفه المعارض وانتهى للأبد،وأيضا شخصية "ولد البغدادي"التي لم تتكلّم قطّ ولكنها كانت محلاّ لإثارة الكلام حولها بما فعلته من محاولة لزرع البلبلة والفوضى بين الساكنة[1] .

[1]- المرجع السابق ، ص.

ومن ثمّ "تحاول كلّ شخصية أن تستوعب الدور المسرحي المنوط لها مرام تقمصه،بيد أنّ تحقيق عمل توافقي بين نسيج صوت المؤلف ونسيج رؤية المخرج يتوقف على مدى قدرة الممثل وحنكته الابداعية[1].

تتحرك الشخوص في النص المسرحي لعبد الوهاب بن منصور عبر فضاءاتها الدلالية لترسم المعنى العام للنص ؛ فمن خلال بسط عديد النماذج البشرية في النص المسرحي تتفاعل مختلف القيم الإنسانية ذات الأبعاد الاجتماعية والثقافية والسياسية عبر حقول للترميز والإحالة المترامية الهوامش التعبيرية .

ويذهب الباحث عبد الله أوغرب إلى أنه "تتفاوت أداءات الشخوص من الرواية إلى المسرحية،ويرجع هذا التفاوت إلى خصوصية الرواية وقدرتها على توظيف واستدعاء أكبر عدد من الشخوص الروائية،بحكم أنها من صنيع كاتب واحد له من فنون الكتابة التخييلية ما يسمح له بذلك،غير أن المسرح له من الجرأة المشهدية ما يجعله يمارس فنّ اختزال الأفكار والشخوص والزمكان"[2] .

وفي حقيقة الأمر فإن ما يلاحظ على عملية نقل الشخصيات من الرواية إلى النص الدرامي هو ذلك ا اجتزاء الحاصل على مستوى التشخيص ، حيث وإن تجاوز عدد الشخوص 21 شخصية في المتن الروائي فإنها لا تتجاوز 8 (ثمانية) في النص المسرحي ، وهذا لاعتبارات عدة ؛ لعلّ أهمها طبيعة النزوع الدرامي لمسرحة النص والتي تفرض الإبقاء على العناصر الفاعلة في المسارات العامة للأحداث دون التوغل في ثنايا التفاصيل التي قد لا تقدّم شيئا للبناء الدرامي للنص ولا لتوجهات الأحداث.

إذ "جعلت مسرحية"منين جاي..ووين رايح؟!"المقتبسة من رواية "قضاة الشرف" من كثرة الشخوص الروائية ثلّة في المسرحية،حيث تمّ اختزال الأحداث

---

[1]- نفسه.

[2]- المرجع نفسه ، ص.

بالتقاط أهم النبضات المؤثرة،واختزال عدد الشخصيات ،والاقتصار على النماذج الأهمّ التي باستطاعتها تجسيد الغرض من العمل الفني الممسرح"[1] .

غير أن الذي يمكن قوله هو إن عبد الوهاب بن منصور وبالرغم من اختزاله لحضور عديد الشخصيات وإقصائها من مدونته النصية المسرحية إلا أن الطابع العام للمعنى لم يتأثر وبقي النص المسرحي محافظا على خلفيته المرجعية المأخوذ عنها (النص الروائي) ، حيث عمد إلى الإبقاء على أهم الأحداث والشخصيات المحركة لها .

خيث "يعتصر النص المسرحي ما وعاه النص الروائي، فيجعل من الشخوص أهمّها وأقدرها على توصيل الغاية التعبيرية في مدة زمنية محدودة،وبطريقة منشودة تستدعي الموهبة لتخدش انتباه المتلقّين"[2] .

3-الفضاء بين الرواية والمسرحية:

يعدّ الفضاء من أهم المرتكزات تأثيرا في سيرورة الأحداث، بالرغم من أن الدراسات والبحوث النقدية لم تفه حقه، وذلك باعتبار تعدد ترجمة المصطلح، وذلك منذ ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار، حيث أنه ارتكب جناية بما نصطلح عليه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي الأدبي العربي، فإندفع لشغف غامض إلى أهمية المكان في الكتابة إلى ترجمة كتاب "غاستون باشلار" (شعرية الفضاء) المكتوب باللغة العربية عن الإنجليزية بعنوان "جماليات المكان"، فتميزت ترجمته بضعف وهشاشة، ولم يهتم بالفرق الموجود بين الفضاء والمكان 3.

غير أن البعض قام بتعيين فروقات أساسية بين المكان والفضاء، حيث يرى جيرار جينيت أن: الفضاء لا يرى بالعينين وحسب وإنما هو وسط محمّل بالقيم

---

[1]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[2]- نفسه.

[3]حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2000 ، ص42-43.

التي لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان، ويقصد بالقيم تلك المقولات التي تؤلف فكر البشر مثل الحياة والموت، الحب والكره، التسامح والتعصب، الانفتاح والانغلاق" [1]

فالفضاء عند جينيت ليس مدركًا حسيًا وحسب وانما يتجاوز ذلك لينفتح كمفهوم إلى مدركات أخرى تكون أبعد عن التمثيل الماديّ.

كما أن الناقدة البلغارية جوليا كريشيفا وعند حديثها عن الفضاء لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو اذا يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما تسميه "ايديولوجيم العصر" (Ediologisme)، والايديولوجيم هو الطابع الثقافي في العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو لحقبة تاريخية محددة [2] فجوليا كريستيفا ترى الفضاء كرواية شمولية للعالم فالفضاء عندها تتحكم فيه التناصات العديدة للنصوص التي تتقاطع مع بعضها عبر العصور وهذا ما أسمته "ايديولوجيم العصر".

أما الناقد المغربي حميد الحميداني فيرى أن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، أنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالصورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة مكانية"[3] .

---

[1] سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة موسيو شعرية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص146-147.

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1991، ص51.

[3] المرجع السابق ص 64

أي أن حميد الحميداني عدّ الفضاء المكان الذي تجري فيه الحركة الروائية، هذا عن الفضاء الروائي، أما الفضاء الدرامي فإنه لم يخلو من ذلك الواقع في الاستعمال الاصطلاحي.

غير أن عموم النقاد يذهبون إلى اعتبار الفضاء الدرامي أوسع وأشمل من مفهوم المكان الدرامي.

حيث جاء في المعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب حسن أن تسمية المكان المسرحي "Lieu Théatral" على الموضع الذي تقدم فيه العروض سواء كان بناء شيّد خصيصا لهذا الغرض كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق ... أو أي مكان يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحية وفي كل الحالات و مهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح و من حضارة لأخرى ومهما كانت نوعية العرض، فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضويا هما: حيز اللعب... الذي يتم فيه الأداء وحيز الفرجة و هو مكان المتفرجين"[1]

أما الفضاء الدرامي فهو "أحد مكونات النص المسرحي إذ يصاغ بأشكال و أساليب متنوعة داخل النص المسرحي، إنه فضاء على القارئ أو المتفرج أن يبنيه في خياله، وهو بشكل عام الفضاء (المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية ما هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح الاليزابيثي) أو فضاء ثابت (كما في التراجيديا الإغريقية)، وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي" [2].

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998، ص 373

[2] بشار عبد الغني العزاوي: الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع45، 2006، ص218.

الفضاء في الرواية "قضاه الشرف" :

تتنوع الفضاءات وتتعدد داخل المتن الروائي لعبد الوهاب بن منصور، وذلك تبعًا لطبيعة الأحداث سيرورتها في النص، وهي تتحدد وفق نمطين إثنين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة

الفضاءات المفتوحة:

الفضاء المفتوح وحيز مكاني رحب تحس فيه الشخصية الروائية بالطمأنينة والألفة، كما يقضي على الشعور بالعزلة والوحدة.

ويعرفه عبد الحميد بورايو بقوله "هو انفتاح الحيز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من الشخصيات وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية"[1] حيث تتسم هذه الأمكنة بالانفتاح لأنها متاحة للشخصيات جميعها فلا تحدها حواجز أو عراقيل، كما تمنحها التحرير والتطور[2].

وبهذا فالفضاء المفتوح وتجاوز كل مقيد ومحدد نحو التحرر، وفيه تكثر الحركة و يتحقق التواصل مع الآخرين، ومن الأماكن المفتوحة التي اختارها الروائي عبد الوهاب بن منصور أن تكون ميدانا لحركات شخصياته.

ومن هذا النمط من الفضاءات نجد:

<u>مدينة وهران:</u>

وهي تمثل منفى الكتاب الشخصية البطلة، وهي تمثل فضاء للتيه وممارسة الرذيلة.

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطقه السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 ص 146

[2] ينظر: محبوبه حمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد دورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011 ، ص 44

يقول عبد الوهاب بن منصور: "وهران تتلون بلون الدنيا، سوداء كجمرات الجحيم ... ابليس يعشقها حين يعتريها الظلام هي إمراة عارية تغتسل بماء الله ... تلتحف داخل دامس، رهبة من عيون اِبليس الذي دخلها للتو، هاربا بغروره وغيرته من إمرأة أكلت خطأ أو عمدًا تفاحةً.."[1]

ويستمر عبد الوهاب بن منصور في رسم مدينة وهران باعتبارها فضاءًا لممارسة الرذيلة، "وباعتبارها غير محدد المعالم، حيث يقول: "أنا في وهران، يملؤني سكون جارف، ونفسي لازالت تحثني على الفحشاء والمنكر، تتحسن لجسد رخاميّ أفرغ فيه طهارتي ... كنت أجوب مصارين المدينة.. رذاذ المطر يعزف أغنية العشق المقدس، حواء التي تأكل التفاحة عمدًا وتقول "هيت لك" لم تأت بعد،نتظرت، ولا زلت أنتظر"[2]

وتتجلى وهران منفى فضاء للذكرى والإسترجاع، حيث يقول بن منصور: "وهران هذه الليلة ليست كما كان يحدثوني عنها أخي الأكبر محمد كان يقول لي أني أنسى نفسي فيها. وأنا منذ دخلتها هاربا لم أستطيع نسيان نفسي وهي مدينة للتحول والتغير، انها فضاء يعكس حالة انتقال الشخصية البطلة من كونه صاحب الحضرة إلى تحوله منفيًا هاربًا من سطوة أبيه الذي اِغتصب منه السلطة "وهران ليست كما كانت... لم تعد تلك المرأة في لباس حواء، كما كنت اتخيلها تحت شجرة الخروب العظيمة"[3]

جبالة:

جبالة هي المنفى الأول للكاتب، هي مسقط رأسه، وهي الفضاء الذي تدور فيه جلّ أحداث الرواية.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: قضاه الشرف، ص 7

[2] المصدر السابق، ص 8

[3] المصدر نفسه، ص70.

ويعبر الراوي عن كونها منفاه الأول حيث يقول " حين نفاني الرب إلى هذه الدنيا عاريا استقبلني حكيم روميّ بين يديه، وضعني في قماط أبيض ناصع، خلصتني أمي من يديه، بسملت ولعنت إبليس الذي كان خلف الباب ينتظرني"[1]

وبين هذين الفضائيين تتحرك اللعبة السردية في الرواية، "على تحرك الشخوص و انتقالها من فضاء إلى آخر وعلى الصراعات القائمة بين الأفراد داخل هذا الفضاء المكاني الذي يشكل البعد الخفيّ و المتجلي وراء اللعبة السردية و لهذين الفضائيين وقع لأثر في نفسية الشخصية البطلة ذلك أنهما يمثلان في النص فضاءات للسفر النفسي لها"[2]

ب -الفضاءات المغلقة:

الفضاء المغلق هو مكان محدود تضبطه حواجز ويعزل صاحبه عن العالم الخارجي كما يعد رمزًا للعزلة والإنغلاق.

ويعرف عبد الحميد بورايو فيقول: "نعنى بالإنغلاق خصوصية المكان واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية" [3]، ومن هنا تعد الأماكن المغلقة ظاهرة تؤثر في الشخصيات ويتأثرون بها ويؤثرون فيها، إذ أنها تلعب دورًا مهمًا في التفاعل بين الشخصيات المقيمة فيها[4] .

ومن الفضاءات المغلقة في الرواية:

الزاوية:

وهي تجل للفضاء المقدس في الرواية، وهي المكان الذي تنبثق منه السلطة باعتبارها مؤسسة عليا لا يعلو على سلطتها أي منطق لسكان الدشرة/ جبالة وهي فضاء للممارسة الدينية المتمثلة في النص عبر "الحضرة ".

---

[1] المصدر نفسه، ص9.

[2] خيرة بغاديد، بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص92.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 146

[4] ينظر: محبوبة محمد حمدي ومحمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورنية، ص56.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "كانت الزاوية تشهد لحظات التجلي والخشوع في جو تعطره رائحة الجاوي و الزنجبيل. الفقراء يصطفون في شكل حلقة يتوسطها أبي يتراقصون، رؤوسهم تتحرك من الخلف الى الأمام في تناسق عجيب مع أرجلهم وايقاعات الطبول"[1].

فالزاوية باعتبارها فضاء دينيا يمثل أقنوما للسلطة ليس الدينية وحسب وانما الإجتماعية كذلك، وهذا ما يتجلى في قول عبد الوهاب بن المنصور "لم أكن أتوقع أن أهل جبالة سيغضبون من جلوسي على عرش الحضرة لبضعة أيام في غياب أبي" [2]

وهي كفضاء مكاني محكومة بعرف، هذا العرف هو الذي يمنحها سلطتها الإجتماعية إضافة الى سلطتها الدينية.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "حاول أن يقنعني أن ميثاقا كان قد أبرم بين جده الأول عبد القادر البغدادي وصهره جدي محمد الجبلي بعد زواجه من أخته يقضي بالتناوب على العرش، لكن بعد جيلين فقط لم ينجب آل البغدادي إلا النساء. فإنفرد الجبلي بالحكمة بحجة أن دم البغدادي اختلط ولم يعد صافيا، ليتولى العرش كما تنص عليه عادات ومواثيق الزوايا"[3].

<u>شجره الخروب:</u>

هي من الفضاءات المقدسة التي تمثل مرجعيات دينية وتاريخية مهمة، وذلك بإعتبار أنها تعود كرمزٍ إلى بيعة النبي صلى الله عليه وسلم تحت الشجرة، وكذا بيعة الأمير عبد القادر. كما أنها ترمز الى فضاء ديني لها حيثيات الاعتقادية الشعبية.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: قضاة الشرف، ص 23

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر السابق، ص42.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "شجره الخروب العظيمة منتصبة دائما، تزورها العوانس ليتزوجن، يتعرين ثم يغتسل بترابها المبارك، ويشعلنا سبع شمعات عند جذعها الضخم. وأنا كنت طفلا، بريئا اغتسل بعدهن"[1].

وهي الفضاء الذي تتم فيه بيعة "الغوث" أو مقدم الزاوية.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "شجرة الخروب العظيمة تشهد مبايعة أهل جبالة الأبرار الغوث "سيدي محمد"[2].

واضافة إلى ذلك فهي الفضاء الذي تقام فيه مختلف الفعاليات الدينية والإجتماعية حيث يقول الروائي: "شجره الخروب العظيمة منتصبة دائما تشهد جنازة جدي و في زوايا "بني منير" و"مسيردة" جاؤوا لتقديم التعازي وحضور مراسيم الجنازة[3].

الحانة:

وهي فضاء للهروب كما للإسترجاع، وهي تتجلى من خلال النص كمكان للقاء السارد/الشخصية البطلة بصديق طفولته أحمد ولد المقدم بوستة. حيث يقول بن منصور: "صديقي أحمد ولد المقدم بوسته يجلس الى جواري يبتسم، يقول لي بصوت مرتفع كي أسمعه وسط صخب الزبائن السكارى ... أومئ له برأسي ان يزيدني، أنظر إلى جميع السكارى حولي. أستنتج بسرعة مذهلة أني الوحيد الذي لم يسكر بعد. يعود إلى جانبي بعد لحظات بيده زجاجة نبيذ وكأس، يملؤ كأسي وكأسه، يبتسم كعادته ولم يقل شيئا"[4].

وتتجلى وظيفة الحانة باعتبارها فضاء مهروب أو النسيان والاسترجاع في آن من خلال قول الروائي: "الزبائن يغادرون الحانة واحدًا تلو الآخر، كانوا سكارى، سعداء

---

[1] المصدر نفسه، ص9.

[2] المصدر نفسه،ص 19.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر السابق، ص33.

بليلهم دون شك سيشعرون بالسأم حين تذهب عنهم نشوة السكر، الخمر هو الوسيلة الوحيدة للهروب إلى عالم آخر، ورغم ذلك فأنا الوحيد الذي لم يهرب"[1].

ومن خلال ما سبق يتضح هذا الفضاء بإعتباره إحالة إلى المدنس الذي يستجمع من خلال السارد اقتراحاته المتعلقة بالذاكرة / الاسترجاع.

الغرفة:

تحضر الغرفة في نص "قضاه الشرف" كإحالة رمزية لحالة نفسية تسيطر على السارد، حالة من البنية و البحث عن الانعتاق والخروج رتبة الذاكرة وسطوة "الذات القديمة"، بل هي الذات نفسها.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "اِنطفأ عود الثقاب ونفسي لا زالت تحثني على سيجارة والغرفة ازدادت برودتها وظلمتها، سأخرج وأدق على صديق ليمنحني سيجارة و أعواد ثقاب لأعيد بعض النور إلى هذا الليل الحوشي البارد"[2]

وهي عنوان للتيه وتتوقع في الذاكرة، واستجلاء لقيم الذات في عذاباتها.

يقول عبد الوهاب بن منصور: "داخل الغرفة أدور وأدور بحثا عن الباب، لم أجد أعيد المحاولة، سأبدأ من هذه الغرفة، أضع يدي على الحائط، أتحسس الإسمنت، أمشي ويدي تلمس الحائط، أصل للزاوية الثانية، ثم الثالثة، ثم الرابعة، لم أجد الباب، أفكر قليلا، ربما هذه الغرفة بها أكثر من أربعة زوايا أواصل البحث..."[3]

ويستمر عبد الوهاب بن منصور في تيهه عبر ثنايا هذا الفضاء باعتباره سردابا للذات ومنفى لها حيث يقول: "لم أجد الباب بعد ... الزاوية الخامسة ... السادسة ... ثم السابعة ... أحس بدوران في رأسي... ثم أعود أبحث عن الباب ... سأبدأ من حيث

---

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص78.

اِنتهيت ... أتحسس بيدي الجدار ... وأمشي، الزاوية الأولى ثم الثانية. أبدأ العد الأول ... أمشي مسرعا ... لابد أن أجد الباب..." [1]

ومن هنا نقول أن الفضاء في رواية "قضاة الشرف" هو تمثل للذات وتعبير عنها، إذ يتخذ المكان شكله المتشابك يتوحّد فيه المقدّس بالمدنّس وينتحل كلاهما في الآخر، ليعكس الوجه النقيض لواقع زائف، ولقضاء زائفين أكثر، قضاه يمارسون عبسهم فسادهم، ويحاكمون غيرهم، يتبنون الشرف وهم بلا شرف[2]"

فالفضاء في رواية عبد الوهاب بن منصور وإن تعدد بين مقدّس ومدنّس و بين مغلق أو مفتوح إلا أنه يبقى فضاء للإسترجاع واللعب مع الذاكرة وفق تقنيات للحكي إستثمرها الروائي في نصه.

ومنه

يمكننا وضع المنحنى التالي للفضائي الروائي لرواية قضاء الشرف لعبد الوهاب بن منصور.

الفضاء في مسرحية منين جاي .. ووين غادي :

يعدّ الفضاء أحد مقومات العمل باعتباره يترجم ويختزل بين جنباته الكثير من الرسائل التعبيرية ، ويتبين أن " الفضاء المسرحي هو الداعم المرئي للنص أو للحدث المقدّم ، إنه العرض التصويري المادي أو الوهمي الذي يتم فيه الحدث ، فهو المكان الذي تتصارع فيه الشخوص "[3] ، وقد حاز الفضاء على موقع هام في حيز الكتابة الدرامية ، لما يصوره من أبعاد رمزية ، إذ " يعدّ الفضاء الدرامي الجانب

---

[1] المصدر السابق، ص79.

[2] فتيحة بغاديد، ص92.

[3] - بشار عبد الغني العزاوي : الفضاء الدرامي في النص المسرحي ، مجلة الأكاديمي ، ع45 ، ص 215.

البصري الذي يقدمه المؤلف ، ويتم بناءه في خيال القارئ أو المتلقي عن طريق النص المسرحي نفسه "[1] ، مما يجعل من الفضاء أحد مواطن العناية الدرامية .

وتفرض خصوصية الفضاء المسرحي على الكاتب أن يراعي جوهر الفن المسرحي وطبيعته ، فـ "يقع على عاتق المؤلف المؤلف المسرحي دور كبير في صياغة النص لحساب مقتضيات الفضاء الدرامي ومتطلبات التكنيك الدرامي ومخاطبة المتفرج بلغة الصورة والرموز والتأويل وأسلوب يدعم الجانب البصري في النص "[2] ، أي أن الكتابة للمسرح تستدي الوعي بالصورة وباللغة وبالمتفرج في آن ، حيث يكون الفضاء أحد الأوجه التعبيرية والرمزية .

ويحوز الفضاء الدرامي على أهمية بالغة في مرحلة الكتابة الدرامية التي تستوجب الخصوصية في نسيج النص ؛ فـ " الفضاء الدرامي هو ما يطرحه النص ويشكله خيال القارئ"[3] أي أن الفضاء الدرامي يحوز على جهتين : جهة مادية (النص المكتوب) وجهة رمزية (التخييل).

كما أن المتمعن في ماهية الفضاء الدرامي يجده بارزا في شكلين : " الأول : فضاء درامي داخلي، وهو فضاء مباشر منظور حتمي حدده المؤلف سلفا أثناء كتابته للنص . الثاني : فضاء درامي خارجي ، خارج إطار الرؤية الصرية المباشرة . ويشكل هذا الفضاء من خلال إحالة الحوار المتلقي إلى تخيل أحداث مهمة بشكل أو بآخر في الصراع الدرامي ، ومن ثمّ فهي أحداث غير منظورة ، ولا مباشرة ، وإنما متخيلة في ذهن المتلقي "[4].

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 219.

[2]- نفسه .

[3]- مصطفى فاروق عبد الحليم : الفضاء الدرامي وآلية بناء المعنى ، قراءة في مسرحيات توفيق الحكيم ، جامعة الأزهر ، ص 07.

[4]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

يبدو الفضاء الدرامي في مسرحية " منين جاي .. ووين رايح ... ؟!" محصورا في دوائر ضيقة جمعت العائلة الحاكمة زمن التوريث والحب المقموع بين الصافي ونوارة وبقاء الصافي وحيدا في الغرفة المظلمة تعبيرا عن العزلة وضيق الأفق والمشهد ؛ وسط فضاء مغلق ومظلم.

يبرز الفضاء الدرامي البطل " الصافي " وهو تائه في وسط مغلق ، حيث يظهره الكاتب الدرامي غير قادر على استيعاب الواقع ، ثملا من فرط الخيبات ، حيث يتراءى " الصافي " وهو يعدّ زوايا غرفة كانت إلى وقت قريب مربعة إلا أنها لم تعد كذلك بالنسبة إليه .

يقول :"الغرفة ماعادتش مربعة"[1] ، ويضهر تفكيره عاجزا ومغلقا تماما/توازنا و الفضاء المغلق الذي تعكسه الغرفة،يبرز الكاتب ايضا عن طريق لغة الفضاء الداخلي التي استعملها وصول المآل الى وضعية كارثية ومتعفنة ترجمها الفضاء المغلق الذي يجسده (بيت الراحة)، حيث يرمز الى أن الفكر الدوني و اللامسؤول بلغ مستوى كبيرا من القذارة.

مارس الكاتب فعل الهروب من التصريح اللفظي، فلم يستخدم اسم منطقة ما - مثل ما فعله في الروايه- ولكنه ترك الاحداث تسير في طريق التعميم للمشهد الدرامي.

تتراءى أيضا من بين الفضاءات الدرامية الداخلية التي تطرق اليها بن منصور في مسرحيته "منصه الحكم"، حيث أظهر الفضاء صور تقديم الولاء للحاكم،و ظروف المبايعة كاجراء بين الحاكم والمحكوم، وهو ما يتضح من خلال اعتلاء الشيخ الجديد لمنصة الحكم (القمة)و بقاء العامة (الشعب) في الاسفل في حالة

[1]- عبد الوهات بن منصور،"مسرحية منين جاي..ووين رايح؟!"،ص 03.

تملق واذعان و هو فضاء مغلق يفضح غلقه الفعل السياسي،و ممارس حق الاختيار.

يسمى الفضاء الدرامي بالجو العام للمسرحية من خلال تشابك العلاقات بين الشخوص ، فتظهر السلطة على حقيقتها حيث عوالم الصراع بين من يملك زمام الأمور وبين من يسعى للتغيير ، فيرسم الكاتب فضاء " الجامع " كفضاء مغلق يجمع " ولد الغدادي " الثائر في وجه السلطة الحاكمة بمريديه " الجيلالي الموسخ " .

يقول عبد الوهاب بن منصور : " يدخل الجيلالي لاهثا ، ويقترب من الشيخ ..

- كي تقدّمت .. دارو عليه حلقة .. وما خلاونيش انقربلو .. حماوه ودخلوه الجامع .. وبداو بأصواتهم الله أكبر الله أكبر .. حتى بديت نشك في روحي .

الشيخ (متأملا) : شكون راه معاه ؟

الجيلالي : غير الصغار .. المقطعين والشومارة "[1].

يبرز الفضاء الدرامي المغلق المجسد في "الجامع" نوعية الثائرين على سلطة الشيخ الجديد، حيث أن تكبيرهم و لجوأهم الى الجامع دليل على تدينهم و احتمائهم ببيت الله و حماية "ولد البغدادي"رمز لوقوفهم الى جانبه، و قد ترك الكاتب العلاقة التنافرية بين الشيخ الجديد و ولد البغدادي التي فصلت في العلاقة،و خروج الشيخ الجديد بثوب المنتصر على كل من تسول له نفسه ان يثور أو يحتج..

لم يفصح الكاتب الدرامي عن الفضاء الذي يعنيه، ولكنه شرح معالمه،فطقوس منح الحكمة،و البصق و قراءة التمائم و أجواء البيعة و تقديم الولاءات مسائل تكون فيها "الزاوية"موطنا لها،و هو ما لم يصرح به "بن منصور"و لكنه وظف كل

[1]- عبد الوهاب بن منصور : مسرحية منين جاي .. ووين رايح ، ص 12.

القرائن الدالة عليها،بيد أن "الزاوية"حتى و ان ظهرت بشكل رمزي على المستوى الدرامي كفضاء مغلق على أسرة الشيخ الحاكم و شعب القبيلة على الأكثر الا أنها تبقي فضاء مفتوحا على العالم،فللزاوية من القداسة ما يكفل لها معانقى السلطة.

صور بن منصور مظاهر السلطة و لم يغفل مظاهر التسلط حيث أبرز وقوع الضحايا و بقاء الجناة في خانات المجهول حيث يظهر شخصية "الميلود"خال البطل الصافي كأحد النماذج التي لم يكفها انعزالها عن بقية العالم، و لكن "تموت" الشخصية عن طريق التصفي

يقول بن منصور: "الجيلالي(متلعثما لا يدري من أين يبدأ)..الميلود.

الشيخ الجديد: (غاضبا)..واش بيه ثاني؟ ياك تهنينا منه هذي سنوات ومعتزل الناس.

الجيلالي: القواه ميت !

الشيخ الجديد: (متسائلا) كيفاش؟

الجيلالي: القاوه مشنوق في بيتو و عليه آثار التعذيب"[1]

انعزال "الميلود" في داره منذ سنوات لم يشفع له ان يبقى حيا وهو النموذج الدرامي المثقف،ليشير الكاتب من خلاله الى ان مر بالجزائر من جملة تصفيات ابان العشرية السوداء.

الفضاء الدرامي المفتوح على عوالم التخيل يتمظهر في فعل "الهروب"الذي خرج به "البطل/ الصافي"كحل "خاءه من طرف الأم :"يم..يم (يهز راسه متحسرا)الأم اللي

[1]- المرجع السابق، ص 21-22.

تحب الخير لولادها..قاتلي اهرب...روح أرض الله واسعة"[1] .

بتجلى الهروب ذلك الحل الذي يمكن للأم الا ترى مزيدا من الصدامات بين العائلة المالكة،فمثلما شهدت انتقال الحكمة من الشيخ العالك الى ابنها و انقلاب الزوج على الرادة الحقيقية باستيلائه على الحكم،لم ترغب الزوجة في تجدد الصراع بين الابن و الأب بسبب السلطة، لتقوم باقناع "الصافي"بضرورة الهروب كاجراء وقائي يتيح لها الحفاظ على الجميعنفهي لا تريد ان تفرط في الزوج الحاكم و في نفس الوقت نفسه لا تريد أن تخسر ابنها في معركة السلطة ليكون الفضاء الدرامي المتمثل فيي الهروب مفتوحا على حلقات اخرى من فصول اتمام الحكاية، و معرفة ما فعلته مسيرة الهروب بالهاربنو ما الذي ينوي الهارب فعله من جديد؟ !.

فضاءات مغلقة و اخرى مفتوحة يتطعم بها الفضاء الدرامي في نسجه لأحداث الحكي المصور لحلبات الصراع الظاهر و المبطن عبر بوابتي المسرح و الرواية.

[1]- نفسه،ص 26.

خاتمة

تعد الرواية فضاء لتماهي عديد الأجناس الفنية التي تتلاقح معها تواصليا ، وهذا ما أهلها لأن تتثاقف وفنون أخرى ، إذ تنوعت طرائق الاشتغال الدرامي على المتون الروائية مابين الأفلمة (تحويل الرواية إلى أفلام) ومسرحة (تحويلها إلى مسرحية) ، ومن خلال البحث في تاريخ التلاقح بين المسرح والرواية في الجزائر ، وكذا تأسيسا على الدراسة التطبيقية للرواية نموذج الدرس في هذا البحث وقفنا على النتائج التالية :

- تتنوع طرائق الاشتغال الدرامي على المتن الروائي لتأخذ أشكالا متعددة ما بين الترجمة والاقتباس والمسرحة .
- برغم ما توفره الرواية الجزائرية من هوامش جمالية وتعبيرية مهمة إلا أن اهتمام رجالات المسرح الجزائريين بها لا يزال محدودا ، وهذا ما يترجمه كمّ الأعمال الروائية الممسرحة في الجزائر.
- نص " قضاة الشرف " لعبد الوهاب بن منصور ومن خلال ما يختزنه من طاقات تعبيرية فإنه يصبح مؤهلا بامتياز للاشتغال الدرامي المسرحي كما الفيلمي / السينمائي.
- استطاع عبد الوهاب بن منصور أن يحافظ على البنيات السردية والتصويرية والتعبيرية الموجودة في النص الأصل (نص الرواية).
- تغير طابع السرد في النص المسرحي عن النص الروائي الذي تتجسد عبره حركية ملفتة للعملية السردية .
- في النص الروائي يتجلى السرد باعتباره تفاعلا داخليا ، حيث يكون السارد شخصية من شخوص الرواية (الشخصية البطلة) ، في حين أنه في النص المسرحي نجد أن السرد عملية من خارج ، حيث يتولى الكاتب ذاته عملية الفعل السردي .

- انحسر دور بعض الشخصيات في النص المسرحي في حين اختفى بعضها وهذا تبعا لضرورة النص الدرامية .
- انحسرت الفضاءات المفتوحة المحتوية أحداث الرواية من شكلها البصري المبثوث باللغة إلى شكل تخييلي يفرض على المتلقي استحضارها ذهنيا / تخيليا .

ملحق

1- السيرة الذاتية للكاتب عبد الوهاب بن منصور :

عبدالوهاب بن منصور

- **كاتب وروائي وسيناريست/الجزائر.**
- عضو لجنة قراءة صندوق تنمية الفن السينمائي وتقنياته وصناعته (وزارة الثقافة الجزائرية).
- عضو لجنة تحكيم جائزة رئيس الجمهورية السنوية لأدب الشباب (فرع الرواية/ دورات: 2016-2017-2018).
- عضو لجنة تحكيم جائزة محمد ديب (دورة: 2015-2016/ 2017-2018).

تاريخ الميلاد: 1964/02/28

مكان الميلاد: جبالة (تلمسان/الجزائر)

العنوان:

ص.ب: 174

ندرومة – 13600

الهاتف (محمول): 773622677 (0) 213

البريد الإلكتروني:abdel.benmansour@laposte.net

com.gmail@13600.wahab

الكتب المنشورة:

1)- في ضيافة إبليس – مجموعة قصصية، ط1، قصر الثقافة - وهران- 1994، طبعة 2 ، دار أسامة – الجزائر – 2008.

2)- قضاة الشرف- رواية – اتحاد الكتاب الجزائريين – 2001، طبعة 2: 2011، طبعة 3 : 2013 عن دار الألمعية (الجزائر)، مترجمة إلى الفرنسية (Les juges de l'onneur) ترجمها: محمد الأخضر لعمارة (2002)، وترجمت أنجيلا تشورسنيق (Angela Tschorsing)مقاطع منها إلى الألمانية لمعهد غوتة للتعريف بالأدب الجزائري الحديث أثناء معرض فرانكفورت الدولي لسنة 2003.

3)- فصوص التيه – رواية – منشورات البرزخ- 2006، طبعة 2- 2012، مترجمة إلى الفرنسية " les voies de l'errance " 2012، ترجمها لطفي نيّة.

4- الحيّ السفليّ –رواية- منشورات مدارج (الجزائر) بالاشتراك مع دار الوسام العربي (الجزائر)، ودار مجد (لبنان) 2016.

السينما:

- سيناريو ونصّ وتعليق الفيلم الوثائقي: الشيخ قدور بن عشور الزرهوني (إخراج نزيم قايدي- إنتاج وزارة الثقافة)، 2011.

- سيناريو الفيلم الوثائقي " عقل دون ضمير" (إخراج كمال بدوي- إنتاج التلفزيون الجزائري)، 2013.

- سيناريو ونصّ وتعليق "الفيلم الوثائقي " سكوت، إننا نعذّب" (إخراج محمد غطاس - إنتاج وزارة المجاهدين)، 2013.

المسرح:

- مسرحية ممثلة "منين جاي، وين رايح؟"، إنتاج وأداء جمعية ستوديو ألفين- تلمسان- 2012.
- مسرحية ممثلة: "سلاّك الواحلين"، إنتاج وأداء جمعية ستوديو ألفين – تلمسان- 2016.

الجوائز:

1- جائزة الجاحظية للقصة (الجائزة الأولى) سنة 1991 بقصة: بصمات.. المدينة.. الحلم.
2- جائزة الشروق العربي (الجائزة الأولى) سنة 1993 بقصة: في ضيافة إبليس.
3- تهنئة من فخامة رئيس الجمهورية"عبدالعزيز بوتفليقة" عن سيناريو الفيلم الوثائقي "الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني"، 2011.
4- تكريم من مديرية الثقافة لولاية تلمسان بمناسبةاليوم الوطني للفنان،08/06/2013.

المشاركات:

- شارك في ملتقى حبر على ورق (Noir sur Blanc) من 13 إلى 2007/05/18 بأوبرا ليون (فرنسا) من تنظيم جارترود 2 (Gertrude2).

- شارك بالمركز الوطني الجزائري للبحث في الأنتروبولوجيا الثقافية والإجتماعية (CRASC) بوهران حول مجمل أعمالي (توظيف التاريخ في الرواية) يوم 2009/02/25.

- شارك بالملتقى الوطني السادس بجامعة سعيدة (كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية): إشكالية الهوية وتحديات المنهج، يومي 20 و2010/04/21.

- يوم دراسي بمعهد الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة السانيا وهران حول مجمل أعمالي يوم 2010/03/17.

- شارك بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بن باديس بمستغانم: تحولات الخطاب السردي في الجزائر/ الخطاب والتلقي، يومي: 25 و2011/04/26.

- عضو اللجنة العلمية لملتقى "السينما والرواية" بالمهرجان الدولي للفيلم العربي بوهران "دورة 2015".

- شارك في أهمّ الملتقيات الأدبية بالجزائر منذ سنة 1991.

- نشر العديد من المقالات والدراسات النقدية والأدبية والسينمائية بمختلف المجلات والجرائد الجزائرية، كما عمل صحفيا متعاونا مع العديد من الجرائد الجزائرية.

مسرحية:

منين جاي.. وين رايح؟!

مقتسبة من رواية: قضاة لشرف

اقتباس وتأليف:

عبدالوهاب بن منصور

الشخصيات:

- **الجدّ:** شيخ الحضرة والقبيلة.
- **الحاج محمد:** شيخ الحضرة الجديد.
- **الصافي:** ابن الحاج محمد ووريث الحكمة الحقيقي.
- **الزوجة:** زوجة الحاج محمد(الشيخ الجديد) وأمّ الصافي.
- **الشيخ بوستة:** صديق شيخ الحضرة وأحد الأعيان.
- **الجيلالي:** المعروف بالجيلالي الموسخ وخادم الحضرة.
- **ولد الكردي:** صديق الحاج محمد وأحد الأعيان.
- **نوّارة:** بنت ولد الكردي أحد الأعيان وصديق شيخ الحضرة الجديد.

المشهد 1:

(غرفة مظلمة يتوسطها الصافي –البطل- يجلس متربعا يتجرع من زجاجة خمر رخيص آخر الجرعات. يقف. يتمايل تعبيرا عن السكر.يتهيء للخروج ليقضي حاجته).

الصافي:

– بعد كلّ سكرة فكرة.. *(لحظة صمت، ثم يتابع مبتسما)* والفكرة وين تجي؟ *(يبتسم أكثر بعد لحظة صمت)* كاين ليعبي معه الجرنان والقارو، يريّح ويقرا. *(يتفحص الجمهور دون ابتسام ثم يضيف جادا)* نعم إيه.. يريّح. ماشي يسموه بيت الراحة.

(يشعل عود ثقاب ويبحث عن الباب. ينطفئ عود الثقاب فيشعل آخر ثم آخر. يتحسر لنفاذ أعواد الثقاب. يقوم بالبحث مستعملا يده اليمنى ليتلمس الباب. يقوم بعدّ زوايا الغرفة:1، 2، 3، 4، 5، 6،،، فلا يجد الباب ويتساءل)

– آوْ.. هاذ الغرفة ما عادتش مربعة؟..ستة أنتاع الزوايا وما كانش الباب. *(يفكر ثم يبحث عن الزاوية وعندما يجدها)* هاذي زاوية. هاذي الاولى. *(يتلمس الجدار بأصابع يده حتى الزاوية الثانية)* هاذي الثانية والباب ما كانش *(يواصل البحث حتى الثالثة)* وهاذي الثالثة والباب ماكانش *(يواصل حتى الرابعة)* وهاذي الرابعة وديما الباب ماكانش *(يبتسم..يغمض عينا)* دورك لازم الباب يكون في الحيط اللي باقي. *(يهز رأسه)* غادي نرجع حتى الزاوية اللي بديت منها. *(يواصل البحث وهو يقول متمتما)* وين راك..وين راه... *(يصل إلى الزاوية الأولى، يقف مصدوما.. يقول بصوت خافت)* وين راك.. *(ثم بصوت باك يتساءل)* منين نخرج؟ وين راه الباب؟ *(يرتفع صوت بكائه للحظات.. يهدأ قليلا ثم يضيف مفكرا)* بما

أنني هنا لازم يكون كاين باب؟.. بصح أنا منين جيت؟.. *(يدور داخل الزاوية)* أنا جيت منا *(يشير بيده ناحية الغرب ويتلمس الجدار)* منا من الغرب.لاّ. *(يشير ناحية الشرق ويتلمس الجدار)* لاّ.. أنا جيت منا.. من الشرق. *(يشير ناحية الشمال ويتلمس الجدار).* لاّ. لاّ.. أنا جيت منا من الشمال. *(ثم يشير ناحية الجنوب ويتلمس الجدار).* لاّ..لاّ أنا بلا شك جيت من الجنوب... بصح وين راه الباب؟.. *(يواصل الدوران متحسسا الجدران بحثا عن الباب)* ..واش يهمني إذا جيت منا ولا منا ولاّ طحت من السماء ولاّ خرجت من الأرض. أنا لي يهمني منين نخرج من هاذ المصيبة اللي راني فيها؟. *(يتعثر في الزجاجة فتتكسر، يقرفص ويتلمسها، ثم يقول فرحا)* الزاج تكسر. مليح.. يمّ كانت تقول لي إذا تكسر الزاج فهو فال خير.. الزاج يلقّيِ على ملاه.. بصح يمّ كانت تقصد زاج الكيسان والطباسة وحتى الطيق.. رايح نسولها على زاج القرعة، إذا ما تلاقيتها مرة أخرى.. *(يتأمل الزجاج المكسورويضيف لحظة تأمل)* لكن إذا ما لقيتها علاش انسولها على الزاج.. انسولها علاش نصحتني بالهربة؟.. قاتلي اهرب بالخف قبل ما تنفضح وباك يبيعك بصولدي.. قلتلها: ونوّارة؟. قاتلي: نوّارة ما هيش بنت من الشرفاء.. وانت يا الصافي، يا وليدي شريف ولد شريف..ما تنساش بلي احنا حكام القبيلة ناس شرفاء.دمنا صافي ونقي شريف. *(مستهزءا)* شرفاء. *(بصون خافت، نادما)* اسمحيلي يا نوارة..أمّنت يمّ وخليتك.. ما عرفتش بلي تحايلت عليّ باتفاق مع ابّا شيخ القبيلة اللي باعك لولد البغدادي..(صمت) ابا شيخ القبيلة. حاكمها. حتى واحد ما يأمّني بلي سرق منّي الحكمة.. اداها منّي بالسيف..جدتي وحدها ما قدرت تعمل والو وشهادتها ما تفوتش لخاطر امراة.. والشيخ بوستة مات.. كيفاش مات؟.. ربنا يعلم قالوا انتحر.. كل من يخالفهم ينتحر ولاّ يموت بالسكتة القلبية.. *(يقرفص على الأرض، يجمع بقايا الزجاج المكسور ثم يتأملها)* كيما هاذي *(ينظر للزجاجة)* كلش مشتت، متكسر، باش تعاود تلمها وتردها *(يحاول تركيب قطع الزجاج)* كيما كانت ولاّ خير *(يهز رأسه يمينا وشمالا)* ما انظنش. *Impossible.*

(يترك قطع الزجاج على الأرض، يقف) أيوى واش انديرؤ.. نجمع يدي ونقعد نتفرج.. (صمت وبعد وقت). لازمني نجبر مخرج. (يعود ينظر للجدران ويؤكد بصوت صارم) لازمني نجبر المخرج. (يعود للبحث، زاوية 1، 2، 3...يتوقف بعد ان أحس بألم في أصابعه. يتفحصها. يمصها. يتذوقها بلسانه) دم. دم. (ثم بصوت مرتفع) دم. الدم يسيل.. (بعد لحظات صمت) الدم سال ومازال يسيل وأنا مازالني ما جبرتش المخرج؟.. (صمت) باش تعرف المخرج لازمك تعرف منين وكيفاش جيت.. (يتساءل) منين جيت؟..منين جيت؟ وكيفاش جيت؟.. (يدور داخل الغرفة ويضرب براحة يده جبينه) منين جيت؟.. ووين رايح؟..

المشهد 2:

- *(الجدّ –شيخ القبيلة- ممدّد على سرير يحتضر. إبنه –الحاج محمد- ينتظر أن يسلمه الحكمة فيمنحه برنوسه الأبيض وسبحة وعمامة بيضاء. الجد لا ينظر للإبن الذي يفقد قليلا من صبره فيقترب منه ويهمس في أذنه. يقوم الجد من سريره مرهقا، ينظر إليه مليا)*
- *الشيخ:*
- *انت ولدي.. منّي..من دمي.. ما كانش اللي يعرفك خير مني.. الحكمة ما شي ليك..*
- *(يتفاجئ الجميع بهذا التصريح. يسود صمت. تتدخل زوجة الحاج محمد)*
- *زوجة الحاج محمد:*
- *يبالي الشيخ بدأ يخرف.*
- *الشيخ:*

- بلعي فمك. واش دخلك في شيء اللي ما يعنيعكش يا بنت.. (يسكت يهز رأسه) الله يلعن ابليس ولد الحرام.
- (ينظر الحاج محمد لزوجته بعينين ناهرتين فتسكت. يترنح)
- الحاج محمد:
- اعلاش ما تصلحليش.. حاسبني ما نيش قدها..
- الشيخ: (هادئا)
- ما قلتش ما راك قدها.. أنا راني فيها وعشت فيها، يعني عارف واش ما ..
- الحاج محمد: (مقاطعا)
- عارف ولا ما عارفش.. هاذ عمامات وانا نستنى فيها.. الصبر دبرني.. (صمت) ولاّ باغي تشاور مع أعيان القبيلة عليها؟..
- الشيخ: (بعد تأمل)
- هذاك اللي تفاهمنا عليه يوم أخديتها من أولاد البغدادي بعد ما تخلط دمهم وجعلوها ورث بينهم.. ولاّ نسيت؟..
- الحاج محمد: (مترددا)
- مانسيتش.. بصح..
- الشيخ: (مقاطعا وبصوت حاد)
- ولازم تعرف بلي راني تشاورت مع أعيان القيبلة..
- الحاج محمد: (مقاطعا)
- وشكون اللي اختريتوه؟.. ما كانش اللي خير مني..
- الشيخ: (بهدوء)
- لازمك تعرف بلي ما كانش خير منك..
- زوجة الابن: (مقاطعة)

- ولمن يختارو إذا ما اختاروكش انت.. وراك تسمع سيدي الشيخ يقول ويعاود فيها..
- الشيخ:
- أنا ما قلتش اختاروه..
- الحاج محمد: (غاضبا)
- نفهم من كلامك بلي ما اختارونيش.. نقدر نعرف اعلاش؟.. على الأقل نصلّح نفسي..
- الشيخ: (متأملا ثم يهز رأسه مستنتجا)
- كل الأعيان شهدو بلي انت راجل، فحل، صاحب خير وأفضال على الناس..
- الحاج محمد: (مقاطعا)
- هاذ عيوب ولاّ محاسن ؟.
- الشيخ: (متأنيا)
- محاسن.. يبقى عيبك الكبير لسانك اللي ترد به الحق باطل والباطل حق ، زيادة على أنك تحب الدنيا..
- الحاج محمد: (مستفهما)
- ليه حب الدنيا صار عيب؟؟
-
- زوجة الحاج محمد: (مستهزئة)
- اللي يحب الدنيا يتزوج امرأة واحدة.. واللي ما ايحباش عبّا عشرة..
- الشيخ: (غاضبا)

- انا عبيت عشرة نساء على سنة الله ورسوله.. ودخلو لبيتي من الباب قدام الناس كامل.. ما جريتش وراهم في الظلام..(صمت)..الحاكم يا ولدي يعمل كل ما يقدر عليه باش ناس قبيلتو يحبو الدنيا..

- الحاج محمد: (غاضبا)

- يحبوها بالسيف.

- الشيخ: (هادئا)

- انا حكمت هاذ اعوام بهدا (يشير إلى دماغه) وبهاذ (يشير إلى سبحته) .. اما انت فبلا شك غادي اتدير هاذو في خدمة هذاك (يشير إلى سيف معلق على الجدار).. (صمت). عيطولي للجيلالي.

- الحاج محمد: (يتدخل متعجبا)

- واش دخّل الموسّخ في هاذ القضية؟.

- الشيخ:

- معاك غادي يرجع الموسخ.. (ثم يتجاهل الجميع وينادي بصوت مبحوح) ..الجيلالي.. آ الجيلالي.

- الجيلالي: (يدخل الجيلالي. يقبل رأس الشيخ الذي يعود للسرير فيجلس على أطرافه).

- نعم سيدي.

- الشيخ : (بصوت هادئ)

- شفلي الصافي يجي بالخف نحتاجو.

- (يخرج الجيلالي. يظل الأب يمشي من اليمين إلى اليسار يتمتم ويفرك يديه. يشبكهما خلف ظهره ثم يجمعهما على صدره. يدخل الجيلالي ووراءه الصافي.تتحرك الأم –زوجة الابن- باتجاه المدخل تمنع دخول الصافي –الحفيد-)

- الأم: (مترجية ابنها)

- ما تدخلش آ وليدي.. جدك راه يخرّف.. باغي يشتت العائلة ومن وراها القبيلة.

- (يدخل الصافي وراء الجيلالي. يقترب من الشيخ. يقبل رأسه ويديه. يمسك الشيخ بيديه الصافي. ينزع برنوسه ويضعه على كتفي الصافي..)

-

- الحاج محمد: (يتدخل ليمنع التسليم بصوت غاضب).

- الجيلالي برة..اخرج برة.

- (الجيلالي يظل مكانه لا يتحرك. ينظر للشيخ كأنه ينتظر منه إشارة).

- الحاج محمد: (يشير بأصبعه للجيلالي مهددا)

- الجيلالي قتلك برة..إلى ما راكش باغي تنتحر ولاّ تموت بسكتة قلبية، وتبقي في بلاصتك.

- (يخرج الجيلالي. فتدخل الجدة –زوجة الشيخ- تتابع ما يحدث في صمت وحزن. يواصل الشيخ تسليم الحكمة للصافي، فينزع عمامته ويضعها على رأس الصافي وكذلك السبحة على عنقه. يبسمل ثم ينظر للجميع كأنه يشهدهم. يتمتم بكلام غير مفهوم ويبصق في فم الصافي. ثم يعود لسريره فيتمدد عليه. تقترب منه الجدة –زوجته- تضرب كفيها وتخرج. يدخل الشيخ بوستة. يتأمل الجميع يقترب من صديقه. يغمض له عينيه ويغطيه بإزار أبيض. يتأمل الجميع).

- الشيخ بوستة: (بحزن)

- الله يرحمه.. عظم الله أجر الجميع.

- (يفيق الصافي من غفوته. يقترب من جده. يرفع عنه الإزار ويبكي عند رأسه. يضمه الشيخ بوستة إليه بعد أن يعيد الإزار على جسد الشيخ).

- الشيخ بوستة: (بهدوء موجها كلامه للصافي)

- شوف آوليدي الدنيا فانية..ولوكان دامت للي قبلك ما وصلت ليك دورك راك شيخ القبيلة وحاكمها.. لازمك تفكر في مراسيم الدفن وبعدها تطلب من الناس يبايعوك..

- الحاج محمد: (يتدخل الحاج محمد مقاطعا بغضب)

- واش من البيعة هاذ.. راهي الحالة سايبة.. (ثم موجها كلامه للشيخ بوستة)

- انت من بكري نقدرك ونحترمك بصح الشي اللي شوفت اليوم أنساه.. والزم بيتك..

- الشيخ بوستة : (مقاطعا)

- واش باغيني نسكت على الحق ونكون شيطان أخرص..

- الحاج محمد: (متجاهلا)

- كون واش تحب.. (يستدير ناحية الباب وينادي الجيلالي) الجيلالي.. آ الجيلالي.

- (يدخل الجيلالي مسرعا. يقترب من الحاج محمد).

- الحاج محمد : (موجها كلامه للجيلالي وينفرد به في ركن من أركان الخشبة واضعا يده على كتفه)

- اسمع امليح آ الجيلالي .. من الآن انت عيني الي نشوف بها.. وأذني اللي نسمع بها .. ويدي اللي نضرب بها..ولساني اللي نتكلم به..(يهز الجيلالي رأسه موافقا وفي أذلال).

- (يبتعد الحاج محمد عن الجيلالي قليلا ثم يأمره بصوت مرتفع)..وصَّلْ الشيخ بوستة لدارو..(يغمزله)

- الجيلالي: (مطيعا)

- نعم سيدي.. كيما تحب..(يمسك الشيخ بوستة من ذراعه ويخرجه مستسلما).

- الحاج محمد: (يقترب الحاج محمد من الصافي ثم يربت على كتفه مبتسما)

- شوف آ الصافي يا وليدي.. نعرفك قافز وتفكر مليح ماشي مسنطح كيما الشيخ بوستة.. الحكم.. حكم القبيلة ماشي لعبة كيما راك تتخيلها.. يلزمك التجربة.. التجربة فبي الدنيا اللي ادور على مُلاها.. شفت جدّك (يشير إلى الشيخ الممدد على السرير) الله يرحمه..كان انسان يعرف ربي ومتقي.. بصح كان مسالم مع جميع الناس حتى ولد البغدادي اللي جاء بدين جديد وطعن في العايلة وما خلاّ ما قال علينا عاملو بالحسنى وما بغى لا يسجنه ولا يكمّل عليه..

- الصافي: (متسائلا)

- بصح ولد البغدادي هجر القبيلة بعد ما وجد حتى واحد يتبعو..

- الحاج محمد: (بعد تفكير)

- واشكون اللي قال بلي ما يرجعش؟.. المهم انت ولدي ورايح تكون دراعي ليمن اللي نتوسد عليها.. معاي تكسب التجربة..

- (يدخل الجيلالي يبتسم ويغمض عينا ثم يتمتم في أذن الحاج محمد وهو ينفض كفيه)

- الحاج محمد: (جادا)

- مليح.. خلي الخبر لغدوة .. (ثم يقترب من الصافي فاحصا وجهه، ودون مقدمات ينزع عنه البرنوس ويلبسه، يحاول الصافي أن يمانع)

- الحاج محمد:

- هاذ الحريرة لازم تفرى الآن.. أيا اقلع دوك الشطايط.. باغي تديها لي يا ولد الكلبة.. قريت ووليت تفهم.. باغي بالقراية والفهامة انتاع أمك تطلع الفوق.. فوقي..

وانا الي شفت كل امرار الدنيا باش وصلت لي.. (يلبس العمامة ويعلق السبحة. يصلح من هندامه مبتسما. يهم الصافي بالخروج فيباغته الحاج محمد).. اروح اهنايا (يشير باصبعه ويفتح فمه) هات البصاق.. الحكمة راهي تمّ. (يبصق الصافي في فم الحاج محمد دون أن يقرأ شيئا. يبتلع الحاج محمد البصاق ويواصل ساخرا من الصافي) خلي شوية بصاق في فمك بلاك تحتاج كي تشوف ديك القطة اللي طيرت لك عقلك.. (ينطر في الجمهور).. باغي يحكم القبيلة بالحب.. (يعتدل الحاج محمد ويأمر الجيلالي والصافي).. انت روح خبّر الناس بالدفينة ومن بعدها بالبيعة.. (يخرج الجيلالي ثم يوجه كلامه للصافي) .. وانت لازم تكون معاي وقت البيعة.. ومن بعد.. روح فاجي شوية على روحك.. راك عاد صغير.

- *(يخرج الجميع. يرتفع نواح نساء مختلطا مع الزغاريد.. يُحمل الجسد إلى الخارج).*

المشهد 3:

لوحة1

- *(على منصة الحكم يقف الحاج محمد يلبس البرنوس ويعلق السبحة على رقبته ويضع على رأسه عمامة الحكم مبتسما وعن يمينه يقف الصافي يتسلمان البيعة بتقبيل يد الشيخ الجديد ورأسه، وتقبيل يد الصافي. يمر أهل القبيلة واحدا ثم آخر ينحنون انحناءة خفيفة ثم يقدمون البيعة والولاء للشيخ..).*

- الجيلالي: (يدخل. ينظر يمينا وشمالا ثم يقترب من الشيخ، بصوت منخفض)
- ولد البغدادي لَمّ الناس قدّام الجامع.. (يتلعثم) و اخطب فيهم.
- الشيخ: (غاضبا)
- واش قالهم؟.
- الجيلالي:
- قال بلي الأعيان ما قدموش البيعة للشيخ الجديد لخطر.. لخطر الحكمة ماشي ليه راه ما اغتصبها برك.
- الشيخ: (يزداد غضبا)
- غادي نغتصب يماه..(صمت) روح جيبو.. وسجل عندك اللي راه معاه يسمعلو.
- (يخرج الجيلالي)
- الشيخ: (قلقا وموجها الكلام للصافي)
- ارجع ولد الكلبة.. (صمت).. راه يظن غادي نتعامل معاه كيما الشيخ الله يرحمه.
- الصافي:
- واعلاش لاّ؟.
- الشيخ: (مقتنعا)
- المعاملة القديمة ما نفعتش.. راه ارجع.
- الصافي:
- راك تقول عليه كلب.. خليه ينبح..
- الشيخ: (معلقا)

- نباح الكلب إلى ما جابش الأرنب ايطير لها النعاس ويتلفلها الدار..(متفحصا وجه الصافي) وعليها لازم يسكت.

- الجيلالي: (يدخل الجيلالي لاهثا، ويقترب من الشيخ)

- كي تقدمت .. دارو عليه حلقة.. وما خلاونيش انقربلو..حماوه ودخلوه الجامع.. وابداو بأصواتهم الله أكبر، الله أكبر.. حتى بديت انشك في روحي.

- الشيخ: (متأملا)

- اشكون راه معاه؟.

- الجيلالي:

- غير الصغار.. المقطعين والشومارة.

- الشيخ: (مقاطعا)

- من الأعيان؟

- الجيلالي:

- ولد الكردي برك.. بصح الأخبار اللي وصلتني راهي تقول بلي ولد البغدادي راه يبات في دار أحمد الترازي.. هاد ثلاثة أيام (ويتفحص وجه الصافي).

- الشيخ: (يقترب من الصافي بعد أن يتفحص وجهه هو الآخر)

- طاحت واجبرناها.. (يضم دراعي الصافي بيد واحدة) اشحال هاد ما شفت نوارة؟.. ما اعليهش.. روح شفها بطريقتك.. بصح جر لها لسانها وعرف منها واش ولد البغدادي راه يعمل في دارهم؟.

- (يخرج الصافي).

- الشيخ: (يأمر الجيلالي)

- اروح.. تبعني انشوف ذاك الكلب انتاع الكردي..

- (يخرج الشيخ متبوعا بالجيلالي).

لوحة 2

- *(يدخل الصافي متخفيا).*
- *الصافي: (بصوت هامس)*
- *نوارة..نوارة..نوارة..*
- *نوارة: (من خلف حجاب هامسة)*
- *الصافي.. الصافي.(تتقدم نحو الصافي ببطء) .. وين راك، هاد أيام ما ظهرت.. حتى دخلّت عليّ الشك..*
- *الصافي: (يمد يديه لاستقبالها)*
- *الشيخ مات كيما تعرفي..*
- *نوارة: (مقاطعة)*
- *الله يرحمه..بصح، أبّا قال لنا بلي انت هو الشيخ الجديد.. الأعيان اختاروك انت..*
- *الصافي: (متلعثما)*
- *قلي كيفاش هاذ دخلت عليك الشك؟.*
- *نوارة: (مبتسمة)*
- *خفت برك تنساني من بعد ما تولي شيخ القبيلة..*
- *الصافي: (مبتسما ويضمها أكثر نحو جسده)*
- *ما عندكيش علاش تخافي ما رانيش شيخ..*
- *نوارة:*

- انت ما ابغيتش، ولاّ لعبلك الحاج محمد اللعبة كيما راه يقول ولد البغدادي؟.

- الصافي: (متسائلا بغضب)

- ولد البغدادي؟..

- نوارة:

- سمعته يقول هاذ الكلام عندنا في الدار.

- الصافي:

- عندكم في الدار؟.. واش كان ايدير؟.

- نوارة :

- والو..

- الصافي: (غاضبا)

- كيفاش والو؟.

- نوارة: (مبتسمة)

- راك اتغير.

- الصافي:

- راكي تتمسخري وانا ماعارفش راسي من رجلاي.. أيّا خبريني اعلاش جاء ولد البغدادي عنكم للدار؟.

- نوارة: (بعد تردد)

- والو.. يعني ما شي حاجة مهمة..

- الصافي:

- مهمة ولاّ ماشي مهمة.. أيّا قولي لي.

- نوارة: (دائما مترددة)

- هو جاء هادي ايامات.. قبل ما يموت الشيخ.. وطلب يدي.. ابغا يتزوجني.

- الصافي: (ينتظر قليلا)
- إيوا واش قال ابّاك؟.
- نوارة: (خجلة)
- قالو بلي نوارة بنتي راهي لمول الحكمة.
- الصافي:
- وأخلاص.
- نوارة:
- عاود جاء بعد البيعة وطلب يدي من أبّا..
- الصافي:
- واش قالو هاد المرة؟.
- نوارة:
- كيما المرة الاولى.. بنتي لمول الحكمة.
-
- الصافي: (متسائلا)
- كيفاش هادي لمول الحكمة؟.. ما نيش مول الحكمة..
- نوارة: (متسائلة هي الأخرى)
- إلى بغيت الصح.. حتى أنا ماني فاهمة فيها والو.. خاصة من بعد ما ارجع ولد البغدادي وقال لابّا، رانا متفاهمين..
- الصافي:
- اعلاش متفاهمين؟.
- نوارة:
- ما نيش عارفة.. هادا ما سمعت.
- الصافي: (بعد تأمل)

- *شوفي يا نوارة..(يقترب منها، وتقترب منه) يظهرلي بلي رانا في مكان كثرو فيه الحسابات.. وكيما راني خايف على روحي خايف عليك..*
- *نوارة: (مقاطعة)*
- *ما ياش خايف علي؟.*
- *الصافي: (يضمها بين ذراعيه)*
- *خايف عليك من ولد البغدادي، من أبّاك.. من الشيخ الجديد..*
- *(يتعانقان في الظلام .. يسمعان صوتا ينادي يقطع الحديث..)*
- *الصوت:*
- *نوارة.. نوارة..*
- *نوارة : (خائفة وتصلح من هندامها)*
- *لازمني انروح.. راك تسمع يمّ راهي تعيط..*
- *(تذهب نوارة خائفة.. يبقى الصافي يتتبع خطاها).*

لوحة 3

- *(يدخل الشيخ الجديد –الحاج محمد- يتبعه ولد الكردي)*
- *الشيخ الجديد:*
- *كنت جاي عندك..*
- *ولد الكردي:*
- *خير إن شاء الله؟.*
- *الشيخ الجديد:*
- *الخير.. من عندك؟.*

- ولد الكردي:
- فهمني؟.
- الشيخ الجديد:
- اشكون اللي لازم يفهم لاخر؟.
- ولد الكردي:
- شوف آ الحاج محمد، انا ما راني فاهم فيها والو.. والألغاز عمري ما عرفت انفكهم.
- الشيخ الجديد:
- أملاّ راني باغي تفسرلي وحد اللغز.
- ولد الكردي:
- واش ما اللغز؟.
- الشيخ الجديد:
- واش كنت اتدير مع ولد البغدادي لما اجمع الناس عند الجامع؟.
- ولد الكردي:
- بصح هادا ماشي لغز؟.
- الشيخ الجديد:
- واش هو آ سيدي؟.
- ولد الكردي:
- وفي رايك أنت الحاج؟.
- الشيخ الجديد:
- رايي انقول عليه كي نعرف واش كنت اتدير معاه؟.
- ولد الكردي:
- إلى ما تكون الحكمة فقداتك الثقة فيّ؟.

- الشيخ الجديد:

- ثقتي فيك كبيرة.. انت صاحبي في وقت الشدة.. بصح باغي نسمع منك باش القلب يطمئن.

- ولد الكردي:

- "ولكن ليطمئن قلبي".."ولكن ليطمئن قلبي". صح.. معاك الصح.. (صمت. يدور حول نفسه مفكرا) منين نبدا؟..

- الشيخ الجديد:

- ابدا منين امّا تبغي.. بصّح اخطيني من اللف والهف..

- ولد الكردي:

- يبان لي راك امعمّر من جهتي.. كانش ما قالولك عليّ..؟

- الشيخ الجديد:

- ما كان ما قالولي.. جيب واش عندك..

- ولد الكردي:

- (بعد صمت، يتفحص وجه محاوره ثم يستدير) يظهرلي اليوم ما رايحاش تفرى.. بصح لي عندي غادي انقولو..(ينظر في وجه محاوره)، الحكاية وما فيها.. أن ولد البغدادي جاء وطلب يد نوارة بنتي للزواج.. (يتفحص الوجه جيدا ليعرف ردّ الفعل).

- الشيخ الجديد:

- (يغمض عينا ويبتسم). هادي هي الحكاية؟.. (صمت. يفتح عينيه جيدا، ويظهر عضبا). واللي في الحكاية واش هو؟.. قول؟.

- ولد الكردي:

- (متفاجئا) ما فهمتش واش تقصد؟.(يدير وجهه).

- الشيخ الجديد:

- قصدي واضح كالشمس في وسط النهار..(صمت. ينظر في وجهه) ما فهمتش.. ولاّ ما باغيش تفهم؟..

- ولد الكردي: (مستعطفا).

- شوف سيدي.. جاني ولد البغدادي وطلب يد نوارة بنتي للزواج، وأنت تعرف بلي أنا طول عمري خدامك، وخيرك سابق.. وعليها قتلو بنتي لمول الحكمة..

- الشيخ الجديد: (مقاطعا)

- واش قتلو؟.. عاود، عاود.. ما سمعتش مليح؟..

- ولد الكردي: (بصوت خافت).

- انت تعرف يا سيدي كل ما بين بنتي نوارة والصافي ولدك..

- الشيخ الجديد:

- أعلاه قلت بلي بنتك لمول الحكمة؟.. انا مول الحكمة ما كانش واحد آخر..

- ولد الكردي: (مترددا).

- كان قصدي الصافي..

- الشيخ الجديد:

- راك تخيّط من راسك..(صمت. يدور حوله).. خيّط .. خيّط.. ولاّ راك باغي خيطك انقطعو؟..

- ولد الكردي: (مندهشا ومتسائلا).

- واش من الخيط؟ ما افهمتكش؟..

- الشيخ الجديد:

- ما افهمتش..(صمت). أنا انفهمك دورك.. سرك اللي ما يعرفو حتى واحد.. لو كان يخرج للناس.. واش يصرا لك؟.. الخيط اللي به راك معلق وطلع الفوق يتقطع..(صمت. يمص شقتيه، ثم مستهزئا) وين تلقى روحك؟..(يشير بأصبعه نحو الأسفل).. تحت.. تحت.. كيما كنت.(يدير وجهه عنه).

- *ولد الكردي:*
- *غير هاده ما اديرهاش..(يركع، ومستعطفا).*
- *الشيخ الجديد:*
- *ما انديرهاش.. راك عارف واش هو المطلوب منك؟..*
- *ولد الكردي:*
- *أامر.. واطلب.. ياك طول عمري أنت تأمر وأنا الّبي..*
- *الشيخ الجديد:*
- *لكن هاده المرة بغيت تخرج على عادتك.. واش حسبت الدنيا تبدلت ويدي هاده (يقبض بيده اليمنى قبضبة مشيرا بها لمحاوره) فرغت ما ابقى فيها والو؟. (صمت. ثمّ وهما يهمان بالخروج).. حتى حاجة ما تبدلت.. انت تبقى انت..(مبتسما ويربت على كتف محاوره).. والآن باغيك تلازم ولد البغدادي وتخبرني باش كان.. وباش يكون..(يخرجان).*

لوحة 4

- *(يدخل الصافي وأمّه تتبعه).*
- *الأم: (مستعطفة ابنها).*
- *ما كانش أم في الدنيا اللي ما تحبش الخير لولدها.. (ينظر إليها الصافي غير مصدق، تدرك الأم ذلك فتواصل).. واش من أجل القطة أنتاع ولد الكردي وليت أتشك في أمك؟..لاّ ..لاّ يا الصافي يا وليدي.. هذه القطة كانش ما عملتلك؟.. سوق النساء سوق واعر..*
- *الصافي: (هادئا).*

- إنّ كيدهنّ عظيم.. (يهز رأسه).. لكن حتى أنت منهم؟.
- الأم: (مستغربة)
- تدخل أمك مع النساء لاخرين.. أنا شريفة بنت شريف.. ماشي كيما لاخرين..
- الصافي: (باستهزاء)
- أمالا.. أنا شريف ولد شريفة وشريف..
- الأم: (مقاطعة)
- قولها وعاود.. وما تنساش روحك بلي راك ولد شيخ الحضرة..
- الصافي: (مقاطعا)
- غير هذه اللي ما انساهاش.. تعرف أعلاش؟. (ويواصل دون انتظار الجواب).. لخطر أنا شيخ الحضرة.. ماشي ولد شيخ الحضرة.
- الأم: (برجاء واستعطاف)
- يحفظ وليدي ما تعاود تقول هذا الكلام.. لو كان يسمعك أباك ما غادياش تفرى.. (يقابلها الصافي بنظرة فاحصة فتواصل بعد أن تقترب منه وتمسح على رأسه).. نعرف وليدي عقلو كبير يوزن جبل .. ما رايحش يعادي والديه من أجل قطة..
- الصافي: (مقاطعا، وبغضب)
- نوارة ماهيش قطة.. امرأة .. امرأة ونص.. واش يهمني أنا في أصلها؟.. حتى واحد فينا ما اختار والديه.. ودورك واش هي هذه الحكاية أنتاع ولد الكردي اللي كل مرة تجبدوها وحتى واحد ما يعرفها؟..
-
- (يدخل الأب.. يسمع كلام الصافي.. فيتساءل)
- الشيخ الجديد:

- واش ما الحكاية اللي حتى واحد ما يعرفها؟.
- الأم:
- حكاية ولد الكردي.
- الشيخ الجديد:
- واشكون اللي باغي يعرفها؟.
- الأم:
- ولدك.. الصافي.
- الشيخ الجديد:
- وفاش اتهمو الحكاية؟.
- الأم:
- عينو مازالت على نوارة.. باغي يـ.
- الأب: (مقاطعا)
- خلينا.. خلينا من هذه الحكاية.. ماشي هذا وقتها.. الدنيا راهي مقلوبة مع ولد البغدادي اللي لّمْ الناس علينا..(آمرا).. هيا سهلوا.. أنت (يشير للصافي بيده).. شوف لي ذاك الموسخ دال الجيلالي.. نحتاجو..
- (تخرج الأم ويتبعها الصافي، يبقى الشيخ الجديد وحده وسط الخشبة).
- أولاد اليوم.. إيه على أولاد اليوم الأرض مزلزلة تحتهم، وهما يفكروا في أنفسهم.. تعلموا شي حروف ظنوا بلي بها يبنيوا حياتهم.. حروفهم تقول بلي كل الناس كيف كيف.. حتى على هذا (يشير إلى السيف المعلق).. قالوا بلي ما ابقالو دور وما عاد يلزم أحد.. وهذيك (يشير إلى السبحة) حتى هي دورها صغروه، وقالوا هي ما يربط العبد وخالقه ما عندها دخْل بين العباد.. واللي ابغى يقطع تسبيحه اطلبلو العفو ولا تعاندو.. (صمت، ثم يبتسم ويهز رأسه). أولاد اليوم ملاح في حاجة.. بكلامهم تسيرهم..

- الجيلالي: (يدخل الجيلالي مكفهر الوجه).
- سيدي.. سيدي..(يقف أمامه لاهثا).
- الشيخ الجديد: (سائلا بغضب).
- واش كاين؟..
- (يتلعثم الجيلالي فيدور حول نفسه ولا يقول شيئا، فيأمره الشيخ الجديد).
- الشيخ الجديد: (آمرا).
- واش كاين؟.. انطق.
- الجيلالي: (متلعثما لا يدري من أين يبدأ).
- الميلود.
- الشيخ الجديد: (غاضبا)
- واش بيه ثاني؟.. ياك تهيننا منه هذي سنوات وهو معتزل الناس.
- الجيلالي:
- القاوه ميت!
- الشيخ الجديد: (متسائلا)
- كيفاش؟
- الجيلالي:
- القاوه مشنوق في بيتو.. وعليه آثار التعذيب.
- الشيخ الجديد: (يتفحص الجيلالي بعينيه)
- ماشي أنت اللي ديرتها؟! ولاّ كانش واحد من انتاعنا؟!
- الجيلالي: (جادا)
- هاديك اللي راهي محيرتني.. اشكون اللي ورا هده الفعلة؟
- (صمت. الشيخ يتفحص وجه الجيلالي جيدا غير مصدق).

- الشيخ الجديد:
- اشكون؟
- الجيلالي:
- ما ايكون غير هو!
- الشيخ الجديد:
- الى هو.. اعرف يحسب لها.
- الجيلالي:
- ما كانش غيرو.. ويخرج منها كالشعرة من العجين!.
- الشيخ الجديد:
- واش أخبار الناس؟
- الجيلالي: (بصوت خافت)
- واش انقولك؟!.. الميلود قاع الناس تحبوا.. ومازال ما مأمنينش بالخبر ويتساءلوا اشكون اللي ورا هده الجريمة؟..
- الشيخ الجديد:
- هده مشكلة.. لازمنا نعرفو اشكون اللي دارها.
- الجيلالي:
- كيما قتلك.. هو اللي دارها.. بصح كيفاش نبينو للناس الحقيقة.. ونزيدلك بلي بزاف اللي راهم يتهمونا؟
- الشيخ الجديد: (غاضبا)
- واش راك تقول؟. يتهمونا أحنا!.
- الجيلالي: (خائفا ومترددا)
- نعم.. حتّى.. حتّى..
- الشيخ الجديد:

- كمل واش باغي تقول.. هدا اليوم أكحل.. ما فيهش أخبر مليح.
- الجيلالي:
- حتى الصافي.. (ينظر إليه الشيخ بحدة، فيكمل الجيلالي هازا رأسه)
- حتى الصافي كان مع الأعيان في دار الميلود، واطلب منهم باش ما يسكتوش حتى تبان الحقيقة.
- الشيخ الجديد: (غاضبا)
- واش أدّا الصافي لدار الميلود؟
- الجيلالي:
- الصافي هو اللي خبر الناس باغتيال الميلود.. ولوكان ما خبر حتى لواحد كنا انديرولها حلّ.. أزمة قلبية.
- الشيخ الجديد: (يهز رأسه موافقا، ثم يتساءل)
- هذا يعني بلي الصافي كان ايروح عند الميلود؟
- الجيلالي: (يهز رأسه ولا ينظر للشيخ)
- نعم سيدي.. كل يوم تقريبا.
-
- الشيخ الجديد:
- واش كان ايدير عندو؟
- الجيلالي:
- على ما علمت كان يروح يقرا..(يتفحصه الشيخ فيكمل).. يقرا في الكتب.
- الشيخ الجديد:
- عليها.. عليها راسه اخمج كيما خالو.. (يأمر الجيلالي). روه استطلع كانش اخبر جديد، وقول لالاك تجي.
- (تدخل زوجة الشيخ الجديد تبكي)

- الشيخ الجديد: (معزيا ببرودة)
- الله يرحمو.. عزانا واحد.. الدنيا هده هي .. غادي انديرولو جنازة كيما يلزم.. وندفنوه في الزاوية..
- زوجة الشيخ: (تبكي)
- اعلاش خويا الميلود.. واش دار؟!.. (يرتفع نواحها ثم تضيف). نفى روح في دارو .. اسمح لكم في كل شيء.. أعلاش .. أعلاش؟!.
- الشيخ الجديد:
- اسمعي مليح يا امراة.. راكي تعرفيني.. دم خوك احنا خاطينا.. (تنظر إليه غير مصدقة فيفهم نظرتها المريبة). باش بغيت نحلفلك؟.
- الزوجة:
- واشكون ؟.
- الشيخ الجيلالي:
- عرفناه.. بصح قوليلي الصافي كان يروح عند خالو؟
- الزوجة:
- أعلاش؟.. راك تظن بلي الصافي هو.. واش بيك؟.. اخرجت من عقلك؟.
- الشيخ الجديد:
- قوليلي برك؟.. الصافي كان يروح عندو؟
- الزوجة:
- كان يروح.. خالو.. ليه أنت معلابلكش؟.
- الشيخ الجديد: (غاضبا)
- منين اعلى بالي.. ياك قتلك ما ايروحش عندو.
- الزوجة:

- اشحال من مرة انقولك عليه.. وما تديهاش فيّ.. كلي ما سمعتنيش.. وكي راه يروح لعند نوارة اعلابالك ولاّ ما اعلابالكش؟.
- الشيخ الجديد: (متعجبا)
- عند من؟.
- الزوجة: (مستهزئة)
- عند نوارة.. حتى هده ما اعلابلكش بها.. وكلما انجي انقولك، تقول لي خلينا من هده الحكاية.
- الشيخ الجديد:
- واش يروح ايدير؟.
- الزوجة: (باستهزاء وتحسّر)
- واش يروح ايدير!.. واش يروح ايدير!..
- الشيخ الجديد:
- إلى ما ايكون دارها.
- الزوجة: (تهز رأسها)
- الله يعلم.. بصح على احساب يماها.. دارها.
- (صمت. تدور الزوجة في وسط الخشبة ، تختلس نظرات فاحصة لزوجها. الزوج يراقب زوجته فيكتشف أنها تخبئ شيئا ما. فيسأل).
- الشيخ الجديد:
- كانش حاجة باغية تقوليها؟.
- (تتوقف الزوجة لحظة تنظر إلى زوجها، ثم تتابع الدوران).
- قولي.. قولي برك.. هدا ما كان ناقص..
- الزوجة: (تتوقف تبتعد قليلا إلى الوراء عن زوجها).
- واش انقولك.. على حساب يماها.. دارها.. وراهي جات نشوفولها حل.

- الشيخ الجديد: (يفكر، ثم يسأل).
- وراكي متأكدة بلي الصافي هو اللي دارها؟.
- (تهز الزوجة رأسها موافقة دون أن تقول شيئا، فيواصل الشيخ الجديد)
- إلى هو؟ نزوجوهالو.. واخلاص.
- الزوجة: (تتفخص عيني زوجها وبغضب).
- واش راك تقول؟.. الصافي ولدي يتزوج بنت الكردي!.
- الشيخ الجديد:
- واش بها بنت الكردي؟.
- الزوجة:
- غير هده ما تصراش.. ولدي شريف يلزمو شريفة..(تخرج الزوجة غاضبة، يتبعها الشيخ الجديد).

المشهد 4

- (عودة للمشهد الأول).
-
- (غرفة مظلمة. يقف الصافي في وسطها، ضاغطا على رأسه براحتي يديه. ثم يرفع رأسه ويواصل).
- الصافي:
- نوارة.. اسمحيلي يا نوارة.. الدم سال.. سال دم الميلود والشيخ بوستة و..و.. وأنا ما افهمتش.. الدم لازمو يسيل.. في الفرح ولاّ في القرح.. كي تزاد لازم الدم يسيل وكي تتختن ولاتتزوج ولا تموت.. الدم.. الدم.. (يضغط أكثر على رأسه ويقرفص على ركبتيه، ثم يرفع رأسه ببطء، ويواصل).
- اسمحيلي .. راني مستعرف بلي كنت انسان خواف وأناني.. خممت على روحي برك وخليت شيخ القبيلة يعقد بك الصفقة مع ولد البغدادي..قالو الصلح

خير، بصح على حساب منْ؟.. يمّ .. يمّ (يهز رأسه متحسرا) الأم اللي تحب الخير لولدها.. قاتلي اهرب.. روح، أرض الله واسعة.. الفضيحة ودم الميلود، وين تروح منهم.. دبروها.. اللعبة صعيبة ودوروها عليك، وأنت مازالك صغير.. انسى الحكاية يمات.. ينساو الفضيحة ودم الميلود.. ونوارة ما عندها وين تروح.. ما عندها وين تروح.. زوجها شيخ القبيلة لعدوه ولد البغدادي واعطاه معها أراضي الشيخ بوستة والميلود، ودارو من الأعيان..الصلح خير..(يعود للبحث عن الباب).

- الصفقة سال عليها دم .. وأنا ما زالني ما اجبرتش الباب.. قاعد نخمم في دم سال من صبعي.. لازمني نجبر منين نخرج.. (يدور حول الجدران ويعدّ).. هدا الحيط الأول .. وهدا الثاني.. وهدا الثالث.. وهدا الرابع.. ماكانش باب.. (يتوقف مفكرا، ثم يتفحص الغرفة)..واش هو الحل وراني قاعج اندور في مكاني..(صمت، يفكر).. إمّا نستنى الفجر يبين لي كانش شعاع نور نتبعو.. إما نهدم الحيطان..(صمت)..بصح وقت طويل.. وإمّا.. وإمّا نبقى في مكاني ندور على الباب والله أعلم نجبرو أو ما نجبروش.. ولو كان حتّى نجبرو وين انروح.. وين انروح..(يعود للبحث).. تنطفئ الأضواء).

---------- تمت ----------

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- عبد الوهاب بن منصور : قضاة الشرف (رواية) ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ، 2001.

2- عبد الوهاب بن منصور : منين جاي .. ووين رايح ؟! (مسرحية) ، مخطوط غير منشور .

المراجع :

1- أحمد بغالية . ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري . مكتبة الرشاد للطباعة و النشر . الجزائر . 2014. ص 43

2- أحمد بغداد: عبد القادر علولة بين الابداع و الترجمة،مجلة أصوات الشمال 'مجلة الكترونية)،الأحد 10شوال 1439 الموافق ل 23 جوان 2018 www.aswat-elchamal.com

3- أحمد منور : ثقافة الأزمة ، مقالات ، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي

4- ادريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر و التوزيع، د.ت، ص 33.

5- أسماء يحيى طاهر : مسرحة الرواية،دراسة في المسرح المصري ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر/ط1،2010، ص 15.

6- مراد سنوسي : امرأة من ورق ، في : نصوص مسرحية ، رحلة ثلاثين سنة (1985 - 2015) منشورات بغدادي ، الجزائر ، 2012.

7- ايمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو،قراءة في تسرحية ملكة غرناطة،مجلة دراسات،جامعة عمار ثليجي،الأغواط،الجزائر،ع54،ماي2017.

8- باتريس بافيس: معجم المسرح ،ترجمة: ميشال.ف.خطار.المنظمة العربية للترجمة،لبنان،ط1،2015،.

9- بان البنة صالح: الفواعل السردية، دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط1، 2009.
10- خلفاوي خليدة: حدود التأويل في ترخمة النص المسرحي، نص فاطمة قلير نموذجا، رسالة ماجستير،جامعة ةهران أحمد بن بلة،معهد الترجمة،2016-2017.
11- أيوب محمد.العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي .مجلة الذاكرة. العدد 4 .2014.106
12- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 84.
13- صبحة أحمد علقم:تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية،الرواية الدرامية أنموذجا،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،ط1،ص 64.
14- ضياء غني لفتة:البنية السردية في شعر الصعاليك،دار الجهاد للنشر و التوزيع،عمان،الأردن،ط1 ، 2010.
15- عبد الله أوغرب : الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية ، رسالة دكتوراه 16- العلوم في الأدب الحديث (مخطوط غير منشور) ، جامعة تلمسان ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، 2017-2018.
16- عبد المحسن بن عبد العزيزالعسكر: الاقتباس انواعه و احكامه،مكتبة دار المنهاج بالرياض،د.ط،د.ت.
17- الناصر خلاف : المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للنسرح،الشارقة،الامارات العربية المتحدة،2012.
18- علي الراعي . المسرح في الوطن العربي .المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب . الكويت . ط2 . 1999 .
19- علي صابر . المسرحية نشأتها و مراحل تطورها . مجلة التراث الأدبي لجامعة آزار. العدد 6 طهران .
20- فرحان بلبل . النص المسرحي الكلمة و الفعل . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 .

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

22- مصطفى فاروق عبد الحليم : الفضاء الدرامي وآلية بناء المعنى ، قراءة في مسرحيات توفيق الحكيم ، جامعة الأزهر.

23- مفتاح مخلوف : شعرية التشخيص و أساليبه في المسرح، الوردة و السياف أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الدزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ع7 ، 2011.

24- ميمون بن ابراهيم: المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم،رسالة دكتوراه في الفنون الدرامية،جامعة وهران أحمج بن بلة،كلية الاداب و اللغات ،قسم الفنون الدرامية،2010-2011.

25- هواس عادل: اشكالية الاقتباس في الترجمة الأدبية ،رسالة ماجستير في الترجمة ، جامعة الحاج لخضر،كلية الآداب و اللغات،2014-2015.

26- وليد خشاب: دراسات في تعدي النص،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر،1994،.

27- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993.

28- أرسطو . فن الشعر . تر : د. إبراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو المصرية .القاهرة . 1989 .

29- اسماعيل ابن اصفية . النص المسرحي بين القراءة و التمثيل . مجلة العلوم الإنسانية لجامعة لخضر .بسكرة . العدد 7 . 2005.

30- بشار عبد الغني العزاوي: الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع45، 2006.

31- جلال العشري . تياترو في النقد المسرحي . دار المعرفة . القاهرة . 1984 .

32- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2000.

33- حسين بحري: بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2،2002.

34- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1991.

35- جازية فرقاني . تجليات التغريب في المسرح العربي .مكتبة الرشاد . ط1 .الجزائر .2012 ..فؤاد صالحي . علم المسرحيات وفن كتابتها . ثالة للطباعة و النشر . طرابلس . ط1 .2001 .

36- س.داوسن . الدراما و الدرامية . تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات.بيروت – باريس. ط2 . 1989.

37- سوالمي الحبيب،"طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،مذكرة ماجستير، ،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،الجزائر،2011.2010.

38- سيدفيلد . السيناريو . تر: سامي محمد .دار المأمون للترجمة و النشر . بغداد . 1989 .

39- سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة موسيو شعرية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص146-147.

40- عادل النوى.مدخل إلى فن كتابة الدراما.مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع .تونس. ط1. 1987.

41- عبد الحميد بورايو: منطقه السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 .

42- عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة.تفكيك الخطاب الاستعماري و اعادة تفسير النشأة،المركز الثقافي العربي ، المغرب،ط 1، 2003.

43- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع248، ط2، أغسطس 1999.

44- فرحان بلبل . النص المسرحي الكلمة و الفعل . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 .

45- فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بن كراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،2012.

46- لابوس ايجري . فن كتابة المسرحية . تر دريني خشبة . مكتبة الانجلو مصرية و مؤسسة فراكلين . القاهرة - نيويورك .

47- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998.

48- محمد الدالي . الأدب المسرحي المعاصر . عالم الكتب للنشر و التوزيع . ط1 .القاهرة .1991 .

49- محمد بوعزة:تحليل النص السردي،تقنيات و مفاهيم،منشورات الاختلاف،ط2،ص 43.

50- ياسين النصير . أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالمثيولوجيا . دار نينوي للنشر . دمشق .2010 .

51- عادل النوى.مدخل إلى فن كتابة الدراما.مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع .تونس. ط1. 1987.

52- محبوبه حمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد دورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011 .

53- مصطفى لطفي المنفلوطي:رواية في سبيل التاج، دار الشروق العربي،د ط-د ت

54- عطية العقاد . تأملات في المسرح العربي . الهيئة العامة للكتاب .القاهرة . ط 1 .1999 .

55- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين،بيروت، لبنان ،ط2 ، 1984.

56- عزوز هني حيزية: المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، رسالة ماجستير في المسرح الجزائري مصادره و

جمالياته،جامعة وهران،السانية،كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم النقد و الأدب التمثيلي،2009-2010.

57- ماري الياس: مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، مجلة الكترونية،01 اكتوبر 2008. www.nizwa.com

58- دليلة شقرون . المأساة في شهرزاد الحكيم .دار محمد علي .تونس 2001. .

مشتمل الرسالة

الرقم	الموضوع	الصفحة
	البسملة	
	شكر وتقدير	
	الإهداء	
01	مقدمة	أ- ث
02	مدخل : النص المسرحي بين الكتابة الدرامية والكتابة الأدبية	17-01
03	الفصل الأول : آليات انتقال النص الروائي إلى النص المسرحي في الجزائر	44-18
	1- الترجمة	26-19
	2- المسرحة	33-26
	3- الاقتباس	44-33
04	الفصل الثاني : مسرحة رواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور – دراسة تطبيقية	80-45
	1- بين السرد الروائي والسرد المسرحي	50-46
	2- محددات الشخصية بين الرواية والمسرحية	66-50
	3- الفضاء بين الرواية والمسرحية	80-66
05	خاتمة	83-81
06	ملاحق	119-84
	1- السيرة الذاتية لعبد الوهاب بن منصور	88-85
	2- النص المسرحي	119-89
07	قائمة المصادر والمراجع	127-120
08	مشتمل الرسالة	129-128

ملخص:

تعد المسرحة أحد أشكال التحويل الدرامي للنصوص الروائية،و هي تعني ذلك الانتقال للنص السردي مقروء الى نص بصري معروض، وبرغم قيمتها الفنية و الجمالية الا انها لا تزال بعيدة عن التناول النقدي في المدونة الجزائرية و هذا لاسباب عدة منها ما تعلق بكمية النصوص الممسرحة من جهة و كذا ما تعلق أزم النقد المسرحي الجزائري من جهة أخرى.

يحاول هذا البحث تسليط الضوء النقدي على نص روائي لعبد الوهاب بن نتصور الذي قام الكاتب نفسه بترجمته دراميا ليأخذ طابعه الفرجوي انطلاقا من معاينة آليات هذا الانتقال و البحث في مساربه الدرامية.

الكلمات المفتاحية:

المسرحة – النص الروائي – النص الدرامي – الشخصيات – الفضاء – السرد.

Summary:

A dramatization is a form of dramatic conversion of feature texts, which means moving the narrative text read to an optical display, despite its artistic value and aesthetic but it is still far from the criticism in the Algerian blog This is for a number of reasons including the amount of text that has been laid down on the one hand And also what is the importance of the Algerian drama money crisis on the other side.

This search is trying to shed a critical light on the narrative text of Abdel Wahab Ben-Envision, who was translated by the writer himself to take the French printer from the preview of the mechanisms of this transition and the search of his drama.

Keywords:

Theatre – Narrative text – Dramatic text – Personalities – space – narration.