جـــــامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان –

كـــــلية الاداب واللغات

قسم الفنون

# اللغة والحوار في نصوص مراد سنوسي
# دراسة فنية و موضوعية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون
تخصص مسرح مغاربي


من إعداد الطالبة :

❖ بلحاج قاسم ايمان

تحت إشراف الأستاذ:

- بولنوار مصطفى


لجنة المناقشة

| | | |
|---|---|---|
| بولنوار مصطفى | أستاذ | مشرفا. |
| صالح بوشعور محمد أمين | أستاذ | رئيسا. |
| دحو محمد أمين | دكتور | مناقشا. |

السنة الجامعية

2018-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ

بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَى أَنفُسِكُمْ

أَوِ الْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ إِنْ يَكُنْ غَنِيًّا

أَوْ فَقِيرًا فَاللَّهُ أَوْلَى بِهِمَا فَلَا تَتَّبِعُوا

الْهَوَى أَنْ تَعْدِلُوا وَإِنْ تَلْوُوا أَوْ تُعْرِضُوا

فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا ۝ قلى

الآية 135 –سورة النساء-

صدق الله العظيم

# تشـــكرات

يقول الرسول صلى الله عليه و سلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

الشكر الجزيل و الحمد لله العلي القدير الذي وفقنا و أعاننا على إتمام هذا العمل المتواضع و الذي نأمل أن يجعله سبحانه خالصا لوجهه الكريم.

يشرفني أن أتوجه بالشكر و العرفان إلى كل من ساهم و لو بحرف في هذا العمل من بعيد أم من قريب،

و أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل

"بولنوار مصطفى"

الذي وقف إلى جانبي ووجهني في هذا البحث.

**بلحاج قاسم إيمان**

# إهـداء

إلى من حملتني وهنا على وهن و سقتني نبع حنانها وعطفها الفياض

إلى من كان دعاؤها و رضاها عني سر نجاحي،

أمي الغالية حفظها الله و أطال في عمرها.

إلى رمز الكفاح في الحياة إلى الذي تعب من أجل تربيتي،

إلى من غرس القيم و الأخلاق في قلبي، إلى من احمل لقبه بكل فخر واعتزاز

أبي أطال الله في عمره

إلى زوجي الذي ساعدني كثيرا في هذا الانجاز ، وإلى كل عائلته الكريمة.

إلى إبني قرّة عيني :محمد وسيم

إلى من قاسموني عطف وحنان أمي و أبي، إلى الشموع التي أضاءت حياتي

إخوتي و أخواتي.

إلى جميع صديقاتي

إلى كل من عرف معنى التعب و السهر في طريق البحث عن العلم و المعرفة،

إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد،

إلى كل هؤلاء اهدي ثمرة جدي.

# مقدمة

لقد حظيت اللغة بنصيب وافر من الاهتمام والدراسة منذ قرون مضت لكون اللغة أهم وسائل التواصل بين البشر، لذلك تزداد حاجتنا لفهم هذه اللغة التي نستعملها يوميا والإلمام بها وبخصائصها ووظائفها .

تعتبر اللغة ظاهرة إنسانية تميز الإنسان عن الحيوان، لأنها وليدة الفكر ووعاؤه، ولقاح العقل و منتوجه . يتميز بها بعقله المنتج للفكر، والعواطف التي تنبثق منها الأحاسيس ، لتتداخل وتشكل بينهما في منتوج لغوي بديع ، فباللغة يتواصل مع المجتمع بطرق الكلام للتعبير عن أحاسيسهم ونفسياتهم وإظهار ما بداخلهم .

وكذلك تعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية فهي وليدة المجتمع نفسه وأيضا إلى الحياة الاجتماعية فبالتظاهر والتعاون وتبادل الأفكار والتعبير عما يكون في داخل نفسياتهم ما وجدت اللغة والتعبير عن الأحاسيس.

ولذلك عبر الإنسان بطرق مختلفة وكثيرة ، فبواسطة اللغة يبرز الانفعالات ويظهر في الحواس الإدراكية التي تصاحب الألم واللذة ، فينتج الضحك والبكاء وتظهر على ملامح الوجه وحواسه تغيرات غير إرادية فهي تعبر عن طبيعة وحدانية لإظهار وإبراز مختلف الانفعالات المصاحبة لأنها انفعالات فطرية وطبيعية في الإنسان ، فهي انفعالات الإرادية .

ونجد أيضا ما هو إرادي يتحكم الإنسان في التعبير عن المقاصد والمعاني التي يريد إبلاغها لغيره من الناس، كما ترتبط بالحواس التي لها علاقة والسكوت والكلام عنه.

ومن هذا المنطلق نشأ فن الكلام في المجال الأدبي ، وتفرع إلى أجناس أدبية لها مميزاتها التي تميزها عن بعضها البعض وفقا درجة التعبير وفنياته.

وفي حديثنا عن اللغة واختلافاتها وتعددها نجدها أيضا في المسرح الذي يعتبر شكل من أشكال الفنون المختلفة وأبو الفنون أيضا ويعد مكان التمثيل والأداء ويعتبر الركح الذي يجسد أو يترجم النصوص والقصص الأدبية أمام المشاهدين وذلك باستخدام مزيج من الكلمات والتعابير اللغوية لتحقيق متعة فنية وجمالية .

ولهذا نجد اللغة المسرحية تختلف عن اللغة في الأجناس الأدبية الأخرى ، لأنها تتميز بعنصرين هامين هما : النص والعرض ، يتداخل بعضهم البعض في المرحلة الانتقالية من خلال تحويل النص الثابت إلى عنصر متغير المعالم في مدلولات اللغة المختلفة بين الممثل والكاتب والمشاهد ، والقارئ وتتداخل في إطار فني جميل ، ما يعطى للغة تجليات تظهر من نوع الشخصية ومستوى اللغة الفصحى أو العامية .

وفي حديثنا عن اللغة المسرحية إلا وقد تكلمنا من الحوار المسرحي الذي يعتبر أداة المسرحية فهو الذي يخلق الشخصيات ويعرض الحوادث ويقيم المسرحية من بدايتها حتى النهاية،فالحوار المسرحي يعتبر السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية وهو أداة التخاطب في المسرحية فهو أيضا يعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم البعض فينمو الحدث لفصل إلى الصراع والحبكة وبالتالي نهاية.

إن الحوار المسرحي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي المتميز و أوضح جزء في العمل الدرامي فيه يعبر الكاتب عن فكرته ويقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم وكما ذكرت سابقا يكشف عن الأحداث الجارية والمقبلة في المسرحية ويكشف مراحل تطور الشخصيات ،فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية .

وبالتالي ان الحوار المسرحي هو الوسيلة للتخاطب والتفاهم بين الممثلين ، وينقلب إلى سرد الحوادث ونقل الأفكار للجمهور المتلقي لأنه يعتبر أيضا لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين الجمهور والممثلين أو بين الشخصيات فيما بينها

يعد الحوار في النص المسرحي من أبرز أدوات التعبير للانفعالات الداخلية فالحوار الدرامي وجد ليقال أي يقوم على فعل ليصبح دراميا وليس سرديا ويعتبر النص العنصر الذي يحمل الدراما وامكانية تحقيق الدراما المرتبطة بإمكانية تحقيقه فهو ينمو ويتوالد .

فكانت هذه التعريفات من بين الأسباب التي حملت هذا البحث بعنوان :"اللغة والحوار في نصوص مراد سنوسي دراسة فنية وموضوعية " ويعود هذا التخصيص في حصر هذا البحث ، في حدود اللغة الحوارية في مسرح الجزائري وفي نصوص مراد السنوسي .إضافة إلى المشكلة التي يعاني منها المسرح الجزائري في ضوء جدلية الفصحى والعامية ، وقد خصص البحث : دراسة تحليلية للغة المسرحية في مجال النصوص المسرحية وأشكال الكتابة الدرامية وعناصرها في المسرح الجزائري.

تشكل هذه العناصر والكتابة الدرامية التي تبنى عليها تصورات كل البنيات التي تليها ، إذ يضل النص حاضرا إلى آخر محطة مسرحية ، أي أثناء الإلتقاء مع المتلقي .

فلكل نص مسرحي رسالة متعددة الأطراف بدأ هذا البحث وجوده الإشكالية الآتية : ماهية اللغة الحوار من خلال الخطاب المسرحي؟

انبثق عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الهامة وهي:

- بماذا تمتاز الفصحى عن العامية في المسرح وما هي اللغة الأصلح للمسرح الجزائري؟
- ما هي العناصر والخصائص التي يتميز بها الحوار المسرحي؟
- ما هي اللغة المناسبة للمسرح هل هي العامية أم الفصحى؟
- هل تعتبر اللغة أداة فاعلة ومؤثرة في الحوار؟
- لماذا تجد العامية لنفسها رواجا في المسرح مقارنة بالفصحى؟
- هل يعتبر الحوار الأداة الوحيدة للتخاطب في المسرحية؟

إن موضوع الفصحى والعامية في المسرح ليس بالموضوع المستجد فهو جدلية أثيرت منذ القدم هذا الفن، ولقد آلفت حولها كتب نسجت الكثير من المقالات وأقيمت له العديد من المؤتمرات الدولية والوطنية.

حيث نجد توفيق الحكيم من الأوائل الذين تناولوا هذه الإشكالية في المسرح العربي محاولا إيجاد حل لها بطرحه للغة الوسط في الكتابة المسرحية، مع الأسف حتى يومنا هذا لا نجد الدراسة شاملة تتناول هذه الإشكالية بإسهاب وتمحيص وتحليل واجهة العديد من الكتاب المسرحيين.

وللوصول إلى الهدف المرجو من هذا البحث اعتمدت في هذه الدراسة على منهجين التحليلي والوصفي على حسب ما يقتضيه البحث.

واشتمل بحث التخرج على فصلين إضافة إلى المقدمة والخاتمة.

اهتم الفصل الأول بالتحدث عن اللغة المسرحية والحوار المسرحي.

حيث تناولنا في **المبحث الأول** تعريف اللغة المسرحية والحوار المسرحي، ووظائفه وخصائصه ثم الكتابة الدرامية وعناصرها القاعدية والبنائية.

أما **المبحث الثاني** درست فيه خصوصية الحوار في المسرح الجزائري فتكلمت من المطلب الأول: لمحة عن المسرح الجزائري ثم أشكال الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ذكرت بعضها: الاقتباس، الترجمة، التأليف الجماعي.

-إشكالية المسرح الجزائري بين اللغة الفصحى و العامية.

-دوافع الكتابة باللغة الفصحى والعامية.

أما الفصل الثاني فكان موضوع الدراسة والأخير فهو فصل تطبيقي تناولته وعنونته تحت عنوان : دراسة تحليلية لأعمال مراد سنوسي –مسرحية امرأة من ورق أنموذجا دراسة موضوعية وفنية ويعود سبب اختياري للمؤلف مراد سنوسي لأنه كاتب مسرحي له مجموعة مهمة من الأعمال المسرحية و يكتب معظم مسرحياته بالعامية القريبة من الفصحى المهذبة بعيدة عن لغة الشارع، وأيضا لم تمنعه مسؤولياته كإطار في الإذاعة أن يكون كاتب مسرحي له عدة مسرحيات مقتبسة.

فتناولت في هذا الفصل :نبذة عن مراد سنوسي ونظرة عن حياته وأهم أعماله ثم لمحة عن اقتباس مراد سنوسي، ثم تطرقت إلى تلخيص المسرحية إمرأة من ورق ،ثم أجريت تحليلا على المسرحية من خلال رصد العناصر المقتبسة من رواية "أنثى السراب" إلى مسرحية "امرأة من ورق" واستخراج البنية الدرامية للمسرحية "إمرأة من ورق"، مع إعداد المقابلة التي أجريتها شخصيا مع الكاتب.

واعتمدت فيها على بعض المصادر المهمة ومنها:

- "عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974 المؤسسة العربية للكتاب، تونس.
- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي.
- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائري الثقافي.
- ندم مقلا، قضايا مسرحية.
- بحيري أحمد، بين الهزلية العامية وجماليات الفصيحة"

و في الأخير وضعت خاتمة ختمت بها كل موضوع بحثي فهي حوصلة و استنتاج البحث الذي قمت به .

فأرجو أنني قد وفقت في إعطاء إضافة جديدة للمسرح الجزائري ،و في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم إلى أعضاء اللجنة بالشكر والامتنان راجية أن ينال عملي رضاها .

إيمان بلحاج قاسم

تلمسان في 04جوان2018

# الفصل الأول

## ❖ الفصل الأول: اللغة المسرحية و الحوار المسرحي

- **المبحث الأول**: اللغة و الحوار في الكتابة الدرامية.

1- اللغة المسرحية.

2- الحوار المسرحي : تعريفه

3- وظائفه

4- خصائصه

5- الكتابة الدرامية

6- عناصر الكتابة الدرامية ( القاعدية والبنائية)

- **المبحث الثاني**: خصوصية الحوار في المسرح الجزائري.

1- لمحة عن المسرح الجزائري.

2- أشكال الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري (، الاقتباس، الترجمة ،التأليف الجماعي،التأليف الفردي)

3- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية.

4- دوافع الكتابة بالفصحى و العامية.

تعد اللغة بمستوياتها المختلفة أداة أساسية في المسرحية سواء كانت شعرية أو نظرية عامية أو فصحى، فهي التي تعبر عن الوقائع و الأحداث و تحمل معها شحنات عاطفية و فكرية تسهم في بناء الفعل كما أنها أداة تعبير بالنسبة للمؤلف لأنها صانعة الفكر و الإبداع، و إذا قارنا اللغة بالإبداع المسرحي فإننا بذلك نلامس جانبا مهما و حساسا من جوانبها، فاللغة هي التي تعطي للنص المسرحي جماليته و فنيته.

## اللغة و الحوار في الكتابة الدرامية.

### 1- اللغة المسرحية.

كانت أغلب الآراء و المواقف التي تناولت لغة المسرح العربي تنطلق من مرجعيات ترتكز على ممثل جمالية " و قد حدث سجال كبير بين دعاة العمية و الفصحى في الأدب العربي عموما و المسرح خصوصا، غير أن اللغة بمفهومها العميق تتعدى إشكالية/ الفصحى / العامية، و لا تقتصر على المكتوب فقط إذ هي جوهر فني له من خلاله تنشأ قيمة أي عمل أدبي.

و تأخذ اللغة في الأعمال الدرامية صورا مختلفة، فمنها ما هو موجه للقائمين على العرض المسرحي، وهو يتمثل في النصوص غير الكلامية أو الغير الملفوظة، و منها ما هو ملفوظ، و النوع الأخير قد أخذ صورا كثيرة خلال رحلة الكتابة الدرامية الغربية منذ " ايسخيلوسABSCHYLUB" ولد حوالي القرن (25 ق.م).

حتى الآن يعرف محمد زكي العشماوي اللغة بقوله: " اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللغة مستودع الأحداث، و تحديد المغزى العام للعمل الأدبي."[1]

و يعد الناقد " محمد غنيمي هلال" اللغة جوهرا فنيا للمسرحية، و من خلالها يكشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، بل ترتقي وظيفتها بتخليد الأعمال و النصوص المسرحية في سجلات التاريخ لتبقى مع مرور الزمن مرجعا مهما يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، و خير مثال على ذلك يعد عهدنا عن عهد شكسبير و موليير و كذا شوقي لكن نتاجهم بقي خالدا و الفضل في ذلك يعود إلى اللغة التي طوعتها عبقريتهم في المجال الفني.[2]

ولا تقتصر اللغة المسرحية على ما هو مكتوب فحسب بل تتعداه إلى ما وراء ذلك فهي:" **الصمت أحيانا بين المواقف و الجمل، و هي الحركات و الإشارات و هي الأداء الذي يقوم به الممثل على الخشبة و التشخيص أو التمثيل."**[3]

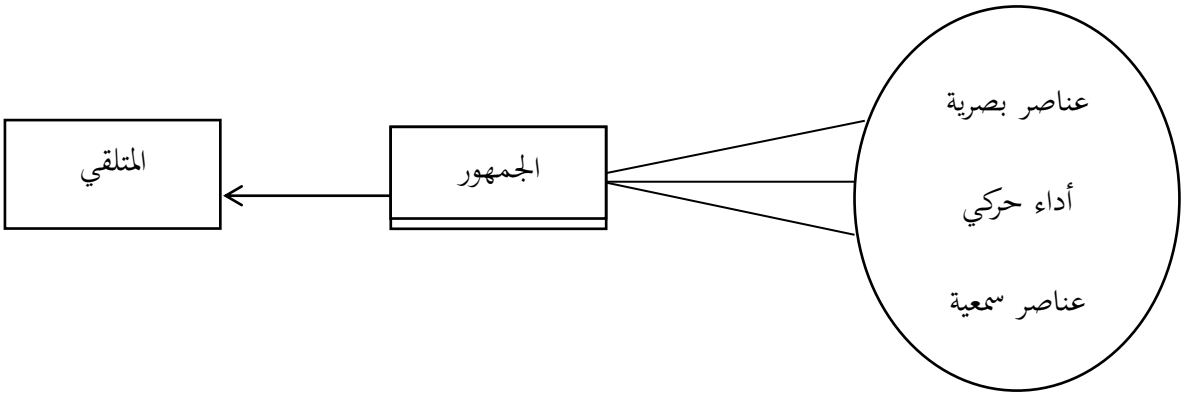
إنها تمثل وسيطا جوهريا و ليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية، بل هي هنا ثورة تتجمع فيها مشكلات تتعدد المستويات و المرجعية و يتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية، فالراوي في القمة يلجأ إلى أسلوب التوصيل باللغة حينما يتناول الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها

[1]- طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحداثية،نماذج من المسرح الجزائري و العالمي دار القرى، دط، ص 186.

[2]- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975، ص 09-10.

[3]- وليد إخلاص، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث و مقالات في المسرح، فضلا عن : عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص 43.

المكثفة حيث يرمز لها أو يحكيها باللغة و يتم بين الطرفين مبدع- نص- متلقي، إلا أنه في المسرح يصبح أشد تعقيدا، إذ يصبح هكذا تقريبا ( المبدع – النص المكتوب – المخرج ).[1]




**مخطط يوضح التوصيل اللغوي المسرحي**

بل هي أبعد من ذلك إنها أيضا الفكرة، لأن الأفكار هي التي تختار لغتها فبالرغم من أن الكاتب يتميز أصلا بلغته إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة و هذا يعني أن لغة لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها، أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب إذا فالمسرح كشكل فني ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته.

- تشير Jeandtte.R.Malkin في كتابها **(العنف اللغوي في الدراما المعاصرة)** إلى مقال **حين فاينير** و عنوانه **(مسرح اللغة)** الذي نشرته عام 1956، و فيه تميز بين ثلاثة أنواع مختلفة من اللغات الدرامية التقليدية و هي: **لغة دراميةتمثل** العواطفو أفكار الشخصيات و علاقاتها النفسية، و يصفها بأنها لغة قريبة من اللغة العامة، و النوع الثاني هو **اللغة الجسدية**و تصبح اللغة فيها عبارة عن شكل من الأشكال

[1]- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية النص و القصيد، عن الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط 2، 1990، ص 241.

الصوتية للإثارة، و يشير (**فاينير**) إلى النوع الثالث الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية و هو ما يطلق عليه "**مسرح اللغة**"حيث تتغير وظيفة اللغة تماما لتصبح في ذاتها مضمون الدراما و توجد أمامنا كواقع درامي و يقتصر هذا النوع على كتابات **بيكت و أدامون أبونيسكو**[1].

تحمل اللغة في ثناياها كما هائلا من الميزات الثقافية و التاريخية و بواسطتها يتألف الحوار و بها تكون كلماته و إشاراته، فباللغة ينصر الفرد في الجماعة، و منها يستمد خصوصياته التاريخية و الحضارية و الفكرية و الأخلاقية و الاجتماعية، و بها يتم التواصل و إفادة الأجيال اللاحقة، من هذا المنطلق تكتسب اللغة أهمية بالغة في عملية التواصل بين الأجيال و بخاصة اللغة المدونة، غير أن هذه الأخيرة لا تنحصر فيما هو مكتوب بل يتآلف فيها المكتوب بالشفوي مؤدية بذلك مهمة التواصل بين الأفراد و المجتمعات من خلال تبادل المعارف و الأفكار، و حتى القيم الأخلاقية و السلوكات الحضارية.

يعد من اللازم عطفا على هذا تطوير اللغة و تنقيحها حتى توفر لنا مبتغى التواصل من خلال عدة وسائط، سواء كانت عملية محضة متمثلة في اللغة الإشارية و الرموز العلمية المحضة، أو فنية أدبية عن طريق اللغة الشاعرية التي يعتمدها الأدب من رواية و قصة و مسرحية " فالفرد يندمج باللغة وحدها، فيها نتلقى تراث الأمة الفكري و الشعوري و الأخلاقي و الاجتماعي المنحدر من قرائح الكتاب و الشعراء و المفكرين السابقين و الحاضرين، و باللغة ندفع بأفكارنا إلى الأجيال القادمة"[2].

[1]- ينظر :خصام الدين أبو العلا، آلية التلقي في دراما توفيق حكيم، ص 103-104.

[2]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية ط2-2001 ص 93.

تعد المسرحية من أهم الوسائط من منطلق أن متلقيها يعيد بناء ما تلقاه من علامات من أجل إدراك المعاني و الدلالات التي يحملها العمل الدرامي، سواء أكانت هذه اللغة غاية أم وسيلة في إيصال مدلولاتها إلى المتلقي لهذا وجب أن تكون ذات خصائص تساعد المتلقي على استيعابها بسهولة و يسر، فتبتعد اللغة من أجل وظيفتها عن الصعوبة و الإبهام و الغموض و التعقيد مع مراعاة الفصاحة و السلاسة في تكوينها، و يجدر بالكاتب المسرحي أن يتفادى الألفاظ التي يصعب نطقها، فالتعبير يكون أكثر تأثيرا و جمالا ووضوحا باستعمال الجمل و العبارات البسيطة و القصيرة و المركزة التي لا تحتاج إلى بذل جهد كبير لتفسيرها.

يصطلح على اللغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ التي ينطق بها اللسان و تسمعها الأذن، غير أنها في المسرح تحمل معاني أخرى نبدأها باللغة الصامتة، التي ترى و لا تسمع أو ما يصطلح عليها باللغة البصرية[1]، أي أن للمسرح لغته الدرامية الخاصة به تفوق اللغة العادية المتواترة بين الناس لأنها تعتمد بصورة أكبر على ما هو مرئي، و لهذا فقد اهتم اللغويون المحدثون باللغة المرئية اهتماما بالغا، حيث أخذت هذه الأخيرة طريقها إلى المسرح باعتباره أخصب الفنون الأدائية ملائمة لهذا النوع من اللغة، فعرف المسرح السيميوطيقا أو علم معرفة العلامات "و هو علم الدلالة الاجتماعية، الذي يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية"[2].

تحمل النصوص المسرحية بين سطور كلماتها العديد من العلامات التي تؤلفها الكلمات، إضافة إلى هذا توجد علامات أخرى غير منطوقة مثل الضوء و الحركة الممثلين و الإيماءات و غيرها من الرموز المسرحية التي يختلف تأويلها من شخص لآخر، لهذا وجب على الكاتب المحنك أن يسعى جهده في استعمال جل الرموز و الإشارات سواء المنطوقة منها أو المرئية من أجل توضيح فكرته بصورة جلية للمتلقي، هذا إضافة إلى المناظر

[1]- ينظر م، ن، ص 99.

[2]- مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان ط2، بيروت، ص 705.

المسرحية التي سيتم التطرق إليها في فصل آخر و المتمثلة في الديكور و الموسيقى و الإكسسوارات باعتبارها تشكل في حد ذاتها لغة مسرحية من نوع آخر.

يمكن القول أن اللغة في المسرح مثلها مثل عناصر التأليف الدرامي لا يمكن الاستغناء عنها و لا يستطيع فصل الجوار عن اللغة بأنها شكل من الأشكال أو عن أي عنصر آخر كالشخصيات و الحبكة و غيرهما، فهذه العناصر في الحقيقة الأمر كل متكامل لا يستقيم أمر أي عمل درامي إلا باستقامة هذه العناصر في تلازم و تكامل و نحن إذا فصلناها هنا فلأجل تبيان مكونات الكتابة الدرامية دراسة لا غير.

## 2-الحوار المسرحي

ليس هناك تعريف محدد للحوار يمكننا إيراده كتعريف متفق عليه، غير أن الكتاب و النقاد في مجال المسرح يؤكدون على الميزات التي يختص بها الحوار عن بقية ألوان الأدب الأخرى فيحقق بذلك المطلوب منه، لذلك اختلفت صياغة تعريفهم للحوار لكنهم يعتبرون الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي و الأقرب إلى إقناع الجماهير و إسماعهم، و يعبر بها الكاتب عن فكرته، و يكشف به الأحداث المقبلة و الجارية في مسرحيته، و عن الشخصيات و مراحل تطورها.

و الحوار الجيد هو الذي تدل عليه كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، و يعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة افتعال فيه ، لأنه يسلط الذي يحمل العمل الدرامي إلى إسماع المتلقين [1]، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية و يقيم برهانها، و يجلو الشخصيات و يفصح عنها و يحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، و هذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده.[2]

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ص 28.

[2]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة ،ط1985،1 ص 81.

فهو الوسيلة الأدبية للتفاهم و التخاطب بين الممثلين و بالتالي نقل الأفكار ، و سرد الحوادث للجمهور و الذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحية بشتى أجزائها، العرض و التأزم، و الموقف، و الحل[1]، فالحوار بهذا المعنى يأخذ منحى آخر في التعريف إذ هو وسيلة التخاطب و التفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح.

وسواء وجه الحوار إلى المتفرج، و المسرحية تعرض و تمثل، أو توجه إلى القارئ بين دفتي كتاب فهو الذي يطور موضوع المسرحية و يكشف سرائر شخصياتها، و يجذب الانتباه إلى فنياتها[2].

إن الحوار في نهاية الأمر عبارة عن لغة مسبوكة في قالب التخاطب بين الممثلين و الجمهور، أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها، و لا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاما لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تتكون من كلمات تحمل في داخلها مواقفا و أفكار تأتي على لسان شخوص مسرحية التحقق التواصل فيما بينها في عالم الخيال " الركح" و من ثم تتواصل مع عالم الواقع " الصالة" عالم المتفرج.

يقول **اريك بانتلي**: " هذه هي الحياة الفنون تعويضية لقاء الكتابة الرديئة التي نقرؤها كل يوم، يهيئ لنا الأدب الكتابة الجيدة التي تدهش و تسر، و لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه كل يوم تهيء لنا الدراما الكلام الجيد الذي يدهش و يسر، أن الدراما حلم المتكلم و انتقام الرجل السكوت ذلك إنها ( كلها كلام). فالمسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام لجمهور لا يريد سوى الإصغاء إلى الكلام."[3]

و يمكن مما تقدم ذكره أن نقول باختصار شديد مركز و مكثف عن تعريف الحوار هو أن الحوار هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها و يدفع الفعل إلى الأمام.[4]

[1]- عدنان بن دريل، فن الكتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 59.

[2]- ايريك بانتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968، ص 83.

[3]- ايريك بانتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968، ص 83.

[4]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دراسة ، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 107.

و هذا التعريف يجعلنا ننتقل إلى الحديث عن الفرق الجوهري بين الحوار في المسرح و الحوار في الحياة و هذا الفرق يتمثل فيما يلي:

* لابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقا واضحة بين الحوار في العمل الدرامي و الحوار في الحياة فكل منهما حوار، و لكن في الحياة الأفضل أن نسميه " **محادثة**"حيث أن كلمة الحوار أكثر اختصارا و إفصاحا عن كلمة " **محادثة**"[1].

**الحوار المسرحي**: كغيره من العناصر المسرحية – حوار نموذجي بالرغم ما يبدو في الظاهر من أنه "**طبيعي**"يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوار في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه و أفكاره بلا تردد أو خروج عن الموضوع... على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، و قد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر، و غير ذلك من مظاهر الحوار العادي بين الناس في واقع الحياة.[2]

* الحوار ليس الحديث العادي الذي يجري بين الناس في الحياة، فالحديث العادي لا هدف له، و يمتلئ بالزيادات و البذاءات و السخف، أما الحوار المسرحي فمركز منتقى و مهذب و له غاية محددة، أي أنه درامي، و لا شك أن الكتاب المسرحيين جميعا يعرفون ذلك و يفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار المسرحي و بين الحديث العادي.

[1]– عادل النادي، المرجع السابق، ص 29.

[2]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، 1978، ص 33.

لكنهم وقعوا عبر العصور في هوة الثرثرة، و أبرز وجود الثرثرة التي يقع فيها الكاتب هو ( تكراره للفكرة الواحدة أو المعنى الواحد مرة بعد مرة).

* إن الحوار غير النقاش، فالنقاش خلاف في الرأي و غايته إقناع أحد الطرفين بحجة الآخر لتصفية الخلاف بينهما. و قد تتم تصفية الخلاف و قد لا تتم، أما الحوار المسرحي فهو صراع بين قوتين إنسانيتين و غايته غلبة اجتماعية و إنسانية على أخرى، و لا شك أيضا أن الكتاب المسرحيين عرفوا و يعرفون هذه القاعدة لكن المذهب الواقعي هو الذي أوقع المسرح في فخ ( النقاش) وصولا إلى تمثيل الواقع بتفاصيله... و ما دفعهم إلى ذلك إلا محاولة استيفاء الفكرة بعد الفكرة.

* و الحوار لا يجوز فيه التوقفات و المقاطعات كما في الحديث العادي، و هو يجري على نسق متواتر التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها بعضا و كل واحد منهم ينتظر انتهاء كلام شريكه حتى يبدأ كلامه، و النقطة أو الفكرة التي تم الكلام فيها لا يعاد إليها إلا لسبب يتعلق ببناء الحبكة، و بذلك تبدو المسرحية في نهاية الأمر قطعة مسبوكة يهدر فيها الكلام من أولها إلى آخرها، فإذا تخلل الحوار فترات صمت، و لابد أن يقع فيها فترات صمت كانت هذه الفترات جزءا من الكلام لأن الصمت في المسرحية كلام، فهو يمهد لجملةيترك لها زمنا حتى تترك أثرها عند المتلقي و كثيرا ما أورد الكتاب في ملاحظاتهم الإخراجية (لحظة صمت قصيرة) أو ( لحظة صمت طويلة).[1]

[1]- فرحان بلبل، المرجع السابق، ص 107-108-109.

إن الحوار الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو: " **الشكل الطبيعي للخطاب البشري و هو في العمل الفني : الحديث الذي تتبادله الشخصيات.**"[1]، لذلك فهو يسهم في الكشف عن جوهرها و يدفع الفعل إلى الأمام، و هو اللغة التي تتوزع على ألسنة الشخصيات في المواقف المختلفة، و تسمى العبارة التي تنطقها الشخصية ( بالجملة المسرحية) التي تختلف طولا و قصرا باختلاف المواقف، كما تتفاوت في فصاحتها تبعا لمستوى الشخصية، و طبيعة الفكرة التي تعبر عنها، ذلك أن الحوار المسرحي هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث، و يخلق الشخصيات، و يقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها.[2]

المسرح هو فن المتحدثين و المتخاطبين، و قد جعل عديد المهتمين من هذه الخاصية الحوارية جوهر المسرح و خصوصا الذين عنوا بتداوليته و منهم André petit-jean الذي يقول في دراسة له تحت عنوان الحوار في المسرح: "**إن الكتابة الدرامية ذات الجوهر حواري أساسا، يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع تتحملها ذوات (شخصيات) متفاعلة. إن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص المسرحي من خلال قراءة الحوار من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمة فيه، و الوقوف على آثاره في حركية النص، و مدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخله.**"

[1]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، فعلا عن عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص 172.

[2]- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة،د،ط.، القاهرة ص 140.

و على هذا الأساس نجد أن الحوار هو : " أداة التخاطب في المسرحية، و هو السمة التي تشبع الحياة و الجاذبية في المسرحية، و يعتبر الحوار هو الحصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار و خشبة المسرح."[1]

## 3-وظائف الحوار المسرحي

قد أجمع النقاد و الدارسون على الحوار ( وظائف )أساسية في المسرحية هي على سبيل التعداد لا الحصر: تطوير العمل المسرحي بمسروديته و تطوير تصوير الشخصيات، أو الكشف عن عقدهم ثم المساعدة في المناخ الخاص للمسرحية و يقول (**روجر الابن**) للحوار ثلاث وظائف:

- أولها: السير بعقدة المسرحية تسلسلها و تدرجها.

- ثانيها: الكشف عن الشخصيات.

- ثالثها: مساعدة المسرحية كتمثيلية أي مساعدتها أثناء الإخراج من الناحية الفنية.

يقول ( **لايوسيجري**) الحوار يجب أن يكشف عن أبعاد الشخصية، و عن أساس العمل المسرحي أو فكرته، كما يمكن أن يكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية[2]. يمكن للكاتب أن يبتكر للحوار مهمات أخرى كأن يدخل الغناء أو أن يقطع تسلسل الحكاية بمخاطبة الجمهور، لكنه لا يستطيع التخلي عن هذه الوظائف الثلاث فهي القيد الذي لابد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتميا إلى جنس المسرح فهي

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، يونس، الطبعة 1، 1987، ص 28.

[2]- عدنان بن دريل، فن الكتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 73-74.

تعطيه صفة الدرامية، و إذا لم يقم بها لا يفقد دراميته فحسب بل يخرج عن كونه حوارا مسرحيا و نذكرها بشيء من التفصيل:

- **تطوير الحدث الحبكة** : فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، و هو الذي يكشف جوانب الصراع بعمقه و يدفعه إلى التأزم، و هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا، و به (يزداد المدى النفسي عمقا أو الحدث تقدما إلى الأمام) [1].

فإذا طعن البطل خصمه فقد يقول له: ( خذها من أبي) أو ( لن تقف اليوم في طريقي إلى العرش)، أو ( الآن آخذ أموالك و زوجتك)، و هنا يقوم الحوار بمهمة تطوير الحبكة فسوف يقع في السردية التي ميدانها الرواية و ليس المسرح، و يتوقف تطوير الحبكة على الحوار في الأفعال أو استيعاب سرعة الزمن.

و الأهم في تطوير الحوار للحبكة أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة و إلى هدفها الأعلى، و لن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى.[2]

- **كشف و تصوير الشخصيات:** بالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات و عواطفها، و به نعرف مدى ثقافتها و ما تنويه من أفعال و ما أنجزت من مهام، و بالحوار أيضا تصارع الشخصية خصومها و تصل بصراعها إلى نهايته المحتومة .يعاني الكتاب من مشكلة مختلفة في تصوير الشخصيات بالحوار لأن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام بل يخفي عواطفه و نواياه الشريرة و الخيرة، فلا أحد يقول عن نفسه إنه جبان و إذا قال إنه شجاع اتهمناه بالادعاء و التفاخر و مع ذلك فإن على الكاتب أن يجعل الشخصية تفصح عن نفسها بشكل طبيعي، و هنا تتجلى مهارة الكاتب و طول باعه.[3]

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 659.

[2]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، انظر ص 109.

[3]- رشاد رشدي ، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 50.

و هذا ما يؤكده الناقد المسرحي " ايريك بانتلي" في هذا الصدد: "كثيرا تقوم جملة من جمل أبسن بأربع أو خمس مهم في نفس الوقت، فهي تلقي الضوء على الشخصية الذي يدور حولها الكلام و هي تطور الحدث إلى الأمام و تنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى المعنى الذي تفهمه الشخصيات" [1]. و هذا ما جعل الكتاب يلجؤون إلى حيلة (الحوار الجانبي ) أو ( النحوي)، و هي من صيغ الحوار المختلفة التي تساعدهم في رسم ملامح شخصياتهم بصورة تسمح للمتلقي من فهم أفعالهم و مواقفهم.

إن كل كلمة تنطقها الشخصية تكون ثمرة لأبعاد ثلاثية للشخصية البعد المادي و الاجتماعي و النفسي، بل قد يبلغ الحوار درجة إتقان تجعله يلقي الأضواء على ما وراء الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكا ما، يتعرف المتلقي على هذا السلوك و يدركها في نفس الوقت يدرك من خلال الحوار أسباب إقبال هذه الشخصية على هذا السلوك، أو هذا الموقف، أي على المبررات و الدوافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك، و التعريف بالشخصيات يتم بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها أو عن طريق المناجاة الفردية، و هي عبارة عن نصوص و خطابات تقرؤها الشخوص بصوت مسموع و كأنهم يقرؤونها لأنفسهم، فيكشفون عن سلوكهم و خبايا نفوسهم.[2]

- **الوظيفة الجمالية** : إن المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية، و لذلك وجب أن يكون جميلا بصياغته و حسن سبكه و قوة بيانه، و أن يستطيع أن يهز نفوسنا و يشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل، و لم يبدأ المسرح شعرا إلا أنه كان يقدم متعة مركبة، فهو شعر جميل و هو قصة جميلة و هو مروي بتشويق، فكان يحمل خصائص الإبداع الشعري مضافا إليها خصائص قوة البنيان المسرحي، فلما صار نثرا صارت مهمته في تحقيق الإمتاع أصعب، ثم لما صار واقعيا يحاول أن يحاكي اللغة اليومية في مشاكل القضايا اليومية صار تحقيق الإمتاع الجمالي أشد صعوبة، فالإنسان لا يختلف مع زوجته بكلام مشحون

[1]- فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص 110.

[2]- محمد ميكسي و آخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي، ص 45.

بالصور البلاغية، و لا يتقصد جمال السبك و فصاحة الكلام و هو يختلف على صفقة تجارية أو يدبر جريمة قتل، و إذا كان الشعر يتيح لشكسبير أن يملأ الكلام حفار القبور بالفصاحة، فقد يكون من الصعب أو المضحك أن يون الكلام رجل أو امرأة من عامة الناس فصيحا، و الأشد مدعاة للصعوبة و السخرية إذا كان المتكلم جاهلا، و رغم ذلك يجب أن يكون جميع الكلام قادرا على أن يكون جميلا، و تلك هي الواحدة من صعوبات التأليف المسرحي و من واجباته التي لا مندوحة عنها و لا يمكن التهرب منها، و الأهم من ذلك كله أنها تحل التناقض بين مقتضى الواقع و الواقعية في المسرح و بين مقتضى الفن، و لكن ثمة قواعد يستهدي بها الكاتب في صياغة الحوار المسرحي نذكر منها قاعدة ناصعة تعد مفتاحا لكل جماليات الحوار و هي الإيصال المباشر للمعاني، لأن النص المسرحي يسمع و لا يقرأ، و القارئ لا يستطيع العودة إلى الجملة إذا غاب عنه معناها أو صعب وصوله إليه. أما المستمع فيجب أن يصل إليه المعنى كاملا بكل ما يتضمنه من مواقف نفسية و اجتماعية و مشاركة في سبك الحكاية، و لذلك لابد من أن تكون الجملة قادرة على الوصول السريع إلى القارئ [1]، و لا يمكن لهذه الوظيفة أن تأتي أكلها إلا إذا توافرت لها خصائص الحوار المسرحي و التي سوف نتطرق إليها.

## 4- خصائص الحوار المسرحي

لكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لابد له أن يمتاز بما يلي:

- أن يكون رشيقا و ذا ايقاع جمالي: فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، و الجمل التي ليس فيها ايقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ، و نحب أن ننتبه إلى أنه كان الايقاع الموسيقي في الشعر مفروضا على الشاعر، فإنه في المسرح أكثر فرضا ووجوبا فهو كلام يعتمد على مدى ساعة أو أكثر و إذا لم يحفل بالموسيقى الداخلية الخفية فإن المتفرج يضيق به مهما برع الممثل في أدائه.

[1]- فرحان بلبل، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي،القاهرة 1996 ص 122.

- ❖ أن يكون الحوار مساعدا للمثل على الإلقاء: و ذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاوزت كالقاف و الكاف أو الشين و السين، و الابتعاد عن الكلمات التي ترهق حنجرة الممثل.[1]
- ❖ مناسبة اللغة لموضوع المسرحية: فالمسرحية ذات الموضع التاريخي يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي، و لغة المأساة تختلف عن المسرحية الكوميدية و أسلوب المسرحية التاريخية الذي تدور أحداثها في العصر الجاهلي يختلف عن المسرحية التاريخية من العصر العباسي أو العثماني.
- ❖ أن يتلاءم الحوار مع الشخصية: فلغة المثقف غير لغة الجاهل و لغة الفلاح غير لغة ابن المدينة، و كلاهما يختلف عن الجندي أو الطبيب و لغة المثقف المتيح بثقافته غير لغة المثقف المتواضع.

كانت هذه النقاط الأبرز و الأهم في الحوار المسرحي كائنا ما كانت لغة الكاتب، و قد وقفنا عندها في محاولة لتكثيفها لأن الحوار هو الركن الوحيد الذي ليس فيه اجتهاد بالتغيير و التعديل، فقد طور الكاتب أسلوب بناء الحبكة أو طريقة رسم الشخصيات أو نهج إدارة الصراع، وكان من حق الكتاب أن يختاروا موضوعات و أن يحرم النقاد بعضها لكن عنصر الحوار بصفاته و خصائصه التي سبقت ذكرها و لم يستوفيها حقها ، لا يمكن التلاعب بها أو تفسيرها لأنها نابعة من خصوصية المسرح بين الفنون.

## 5- الكتابة الدرامية

إن الكتابة المسرحية تعتمد بوصفها شكلا من أشكال التعبير على بنية درامية قوية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، و من خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية، بطريقة تجعله يختلف عن الفنون الأخرى المعروفة كالرواية و القصيدة و غيرها، لذلك تبنى المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص و تقويته.

[1]- فرحان بلبل، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرحي،م ن انظر ص 121-127.

نظرا لكون المسرح له رسالة إنسانية يجب أن يؤديها، فالكاتب يجب عليه أولا و قبل كل شيء أن يتوفر له ذلك الإحساس الذي يجعله يقتنع بقيمة عمله الفني، بحيث يركز جهده على مضامين عمله الانسانية، و من الناحية الفنية يعتبر النص المسرحي روح العملية المسرحية برمتها: " **فالنص هو العمود الفقري للعرض المسرحي و لا أمل له في إقامة عرض مسرحي ناجح مالم يحسن اختيار النص الذي يحوي مقومات النجاح، رغم أهمية الإخراج و التمثيل و باقي عناصر العرض المسرحي.**"[1]

لهذا يجب الاهتمام أولا و قبل كل شيء بالنص المسرحي على اعتباره الدعامة الأولى و الأساسية أكثر من أي شيء آخر لنجاح العملية المسرحية ككل.

يتطرق هذا البحث إلى مجالات كتابة النص المسرحي محاولا إعطاء نظرة عن الكتابة المسرحية في الجزائر ، باعتبار أن الهدف هو إعطاء نظرة عامة على خصوصيات الكتابة الدرامية لتجسيد النص المسرحي يليق بالمتلقي الذي هو أساسا المعني الأول بالعملية الإبداعية.

## 6- عناصر الكتابة الدرامية:

الكتابة الدرامية تعتمد في جوهرها على عدة عناصر : كالفكرة و الشخصيات و الصراع و الفعل و غيرها، تتآلف فيما بينها مكونة النص الدرامي الموجه للقراءة بين دفتي الكتاب، سنذكر أهم هذه المرتكزات و التي هي العناصر القاعدية و العناصر البنائية :

[1]- د حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة للنشر، ط 1، 2002، ص 8.

## 1_ العناصر القاعدية

### أ الفكرة:

يرى بعض المنظرين " **أن الفكرة هي موقف حيوي معين، و يرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي ، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا و حتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم.**"[1]و تبقى الفكرة محل جدل و استفسار بين المنظرين و الدارسين، حيث يرى بعضهم أنها:" مشروع أو موضوع أو بحث، أو أطروحة أو فكرة أساسية".[2] إلا أن "لايوسايجري" يرى أن الفكرة هي " المقدمة المنطقية لأنها تستمل على جميع عناصر العرض"[3]، فالمقدمة المنطقية هي التي تبرز لنا الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية، و لكن تنكشف للمتلقي من خلال أحداث المسرحية.

و يبقى أرسطو المنظر الأول الذي تطرق إلى مفهوم الفكرة بوصفها أحد العناصر المكونة للدراما، فيعرفها بقوله " **إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة و المناسبة...**"[4]، فالفكرة هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله للمؤلف.

كما يقول "**جورج بيرس بيكر**" في هذا الصدد: " **كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب، و المقدمة المنطقية هي التي سوف تدل على الطريق**"[5].

فالمقدمة المنطقية من خلال تعريفها للأحدث و المواقف التي وقعت قبل بداية المسرحية هي التي تبين وجهة نظر المؤلف و قدرته على التواصل دراميا مع متلقيه.

---

[1]- لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة أنجلو مصرية، القاهرة، ص 43.

[2]- م ن، ص 45.

[3]- ينظر م ن ، ص 45.

[4]- أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة، 1976، ص 54.

[5]- نقلا عن شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م، س، ص 46-47.

تدل التعريفات السابقة و غيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي و المنطقي و الأهم لأي عمل درامي، و يأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجموع العناصر الرامية فيما بينها من أحداث و شخصيات و صراع تحت الفكرة الواحدة، الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فالفكرة من هذه الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية، " و الموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من إبداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يجدد الفكرة العامة و بعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية و يبسطها [1]، كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيسي.

يعتبر المسرح وسيلة يستطيع من خلالها المؤلف نقل تجربته الاجتماعية بكل ما تحمله من متناقضات، لهذا لابد أن تكون لكل مسرحية جديدة فكرة أساسية، واضحة المعالم، سليمة التكوين، "و من الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[2]، إذن فالفكرة تبقى ذلك العنصر الإرتكازي في تركيب المسرحية، و تدل على الهدف العام و الجانب العقلي و الانفعالي فيها، و بمعنى آخر هي خلاصة المسرحية[3]، فالمسرحية تحمل من الأفكار و الأيديولوجيات ما يؤهلها لتبوء الزيادة في فنون الأدب، من خلال معرفة الكاتب لكيفية إيصال تجاربه الاجتماعية إلى المتلقي.

كما تعتبر الفكرة أساس العمل الدرامي، إذ لا يجب أن تكون جافة، بل لا بد لها أن تحمل في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية " **لأن الكاتب يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانيات ثم ينفث فيها حياة الضرورية، و التي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين.**"[4]

---

[1]- أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص 49.

[2]- لايوس إجري، فن الكتابة المسرحية، م س ، ص 54.

[3]- ينظر فؤاد صالحي، علم المسرحية و فن كتابتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص 78.

[4]- بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص 83.

و الفكرة الجيدة لابد أن توحي لنا بالشخصيات و أخلاقها و كذا الصراع القائم بين هذه الشخصيات و كذلك توحي لنا بالنهاية[1]، فالفكرة الجيدة هي التي تجعل المتلقي يتنبأ بالنهاية بصورة منطقية، بمعنى أن النهاية في العمل المسرحي لا يجب أن تكون مفاجئة، و لكن يجب أن تحدث النهاية وفق السير المتسلسل المنطقي للأحداث.

و يؤكد الدكتور إبراهيم حمادة بالنسبة للفكرة عند الكتاب المسرحيين على أنه: " من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية ، أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه، و مما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة، و فلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر و لكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما."[2]

فالفكرة في المسرحية هي الجوهر، و على المبدع أن يعي خطورة ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، و عليه أن يحدد و يعرف جيدا ماذا يريد أن يقول و لماذا، فلما يتحدث مثلا عن فكرة معينة كالغيرة أو الحسد، يجب عليه أن يكون على دراية كبيرة بمعنى هذه الأفكار التي يطرحها في نصه.

**ب_وحدة الزمن:**

تعتبر وحدة الزمن في العمل المسرحي من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر و أفرد لها حيزا معتبرا من تحليله، غير أنه لم يكن صارما مع وحدة الزمن إلى حد كبير إذ يقول: " التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، و أن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا"[3]

– فالزمن الفني للمسرحية يحاول أن يأخذ آخر أربع و عشرين (24) ساعة من الزمن الكلي للمسرحية، و قد أخذت الكلاسيكية الجديدة بهذه الوحدة التي اقرها أرسطو، فهم يأخذون بالتساوي الوقت الذي

[1]– ينظر لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، م س ، ص58.

[2]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية،دار الشعب ، القاهرة، 1977، مصطلح رقم 147، ص 121.

[3]– أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص58

تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المشاهد في المسرح، و هذا الزمن لا يجب أن يتعدى أربع و عشرين (24) ساعة في شقه الفني، " فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح يدرك تمام الإدراك أنه ذاهب ليقضي ثلاث ساعات، و بالتالي لا سبيل لإقناعه بأنه من خلال هذه الساعات قد مضت أيام و شهور أو سنوات."[1]

غير أن الرومانسيون و على رأسهم شكسبير قد كسروا هذه القاعدة حيث نرى أن تعدد الأزمنة أصبح في حل أعمال الرومانسيين، و نجد مثلا في مسرحيات شكسبير تعدد واضح للزمن، فالأحداث تجري على مر أشهر أو سنوات، و في الليل و النهار.

أما في العصر الحديث فلم يعد الزمن مجرد زمن الوحدات في الدراما الإغريقية و الكلاسيكية الجديدة، إذ أصبح الزمن نسبيا و قد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثا في منظومة الزمن الذي تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف، قد تمتد و تتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل.[2]

و هكذا يمكن القول أن استعمال وحدة الزمن يكون وفق الضرورات المسرحية و حسب ما تقتضيه الحاجة لذلك وفقا التطور المستمر لفن المسرح.

ج- **وحدة المكان**:

نودي بوحدة المكان في المسرح الكلاسيكيون الجدد و نسبوها لأرسطو، فقد كانوا أرسطيين أكثر من أرسطو نفسه، حيث لم يتكلم هذا الأخير في كتابه فن الشعر عن وحدة المكان، و إنما تكلم عن وحدة الزمن، و لعل إلصاق وحدة المكان بأرسطو يرجع إلى كون المسرح الإغريقي كان يحاكي مكانا واحدا، و لكن عندما ننظر إلى الأسباب نجد أن الإمكانيات التقنية المحدودة في ذلك العصر هي التي فرضت ذلك الاحترام،

[1]- درايدن : نقلا عن رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م، س، ص 95-96.

[2]- ينظرعادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما،م، س، ص 100-101.

فالكلاسيكيون الجدد يعتقدون " أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد المسرح بمنصته، فالمكان لا يجب أن يتغير طوال عرض المسرحية أي أن يستمر الحدث من بدايته إلى نهايته في مكان واحد، و نحن لا نستطيع أن نتصور مكان المسرحية قد انتقل مثلا من أثينا إلى روما"[1]، بمعنى أن خشبة المسرح هي مكان واحد و لا يجب أن تتغير الأماكن في العرض لهذا الاعتبار تم كسر هذه الوحدة تماما مع الرومانسيين، فقد شكسبير وحدة المكان في جل أعماله إذ تخلى عنها في مسرحية "**عطيل**" مثلا، حيث نجد أحداث المسرحية في الفصل الأول تجري في مدينة البندقية ثم ينتقل بنا عبر الفصل الثاني إلى المدينة المحاذية لإسطنبول[2]، و هكذا فقد تكسير وحدتي الزمن و المكان ابتداء من العصر الرومانسي و حتى العصر الحالي.

و يبقى أن نقول أن عنصري الزمن و المكان و رغم الاختلافات في استعمالها إلا أنهما يبقيان من الوحدات الأساسية التي يجب مراعاتها في بناء المسرحية، سواء من ناحية وحدتها أو التعامل معها وفق ما تقتضيه الضرورة المسرحية.

## 2 _العناصر البنائية

### أ_ الحبكة:

الحبكة في المسرحية هي التي تحول الحكاية إلى قصة مسرحية: " فهي التي تترابط فيها أحداث القصة بتسلسل منطقي، أي أنه حدث كذا و لذلك حدث كذا، و هذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات و يبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المتفرج نفسه ماذا سيحدث بعد ذلك؟"[3].

[1]– كاستيلفرو، نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م، س، ص 97.

[2]– ينظر شكسبير، مسرحية عطيل.

[3]– فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دراسة ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 45.

إذ تتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي: ( التمهيد- الوسط- النهاية)، ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته و يرمي الخيوط الأولى للحكاية، و في الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع، و منا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج و يجعله يتساءل بلهفة ماذا سيحدث بعد ذلك؟ و في النهاية تنحل الأزمات و ينتهي الصراع و تختم الحكاية.

تعد الحبكة في العمل الدرامي روحه و محتواه إذ يقول أرسطو : " الحبكة إذن هي الجوهر الأول في التراجيديا بل إنها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي"[1]، كما يحددها الدكتور إبراهيم حمادة بقوله: " هي ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض، فهي روح العملية الدرامية"[2].

إذن المسرحية عبارة عن قصة يحركها الفعل الدرامي بتجسيد ذلك الصراع بين مواقف الشخصيات، فهي كما قال عنها أرسطو: " محاكاة لفعل تام "[3]

و الفعل هو عبارة عن حكاية أو قصة كاملة لها بداية و وسط و نهاية.

* **البداية** :يقوم المؤلف في هذه المرحلة بتعريف الأحداث و الشخصيات معرجا على المكان و الزمان، كما يهتم بالأساس "بتعريف الموضوع و بخاصة الشخصيات الأساسية التي تطرح أفكار الموضوع المناقش، و التي تضفي حالة من التشويق و التطلع لما هو قادم[4]، ومن هنا تصبح البداية هي النقطة التي يفترض أن لا يمسها شيء، و يفترض في الآن ذاته أن يليها شيء آخر[5]، يهتم كاتب المسرحية بالبداية، لأنها مقدمة الأحداث هذا من جهة، و من جهة أخرى لأن البداية هي البداية فلا بداية قبلها أو بعدها.

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 98.

[2]- إبراهيم حمادة،سلسلة كتبك العدد 26، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 20.

[3]- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ص 67.

[4]- الدسوقي عمر المسرحية، نشأتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2، 1997، ص 385.

[5]- أرسطو ، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، م، س، ص 28.

* **الوسط:** فيه يتم عرض الأحداث بكثافة " و هي تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، كما يجب أن يعقبها شيء بالضرورة"[1]، حيث تكون هذه المرحلة في طريقها إلى الذروة التي يكون فيها الصراع و التوتر في أعلى درجاته، انطلاقا من عدة أزمات صغرى تتألف بينها موصلة إلى هذه المرحلة من الاحتقان.

* **النهاية:** " و هي مرحلة تعقب بالضرورة شيء آخر و لكن لا يعقبها شيء بالضرورة" [2]، و هي الجزء الأخير في العمل المسرحي، فيه ينتهي الصراع، إنها محطة الأحداث المسرحية، و ما آلت إليه من نتائج، فالنهاية إذن هي مرحلة حتمية تتوج تنامي الفعل الدرامي، و تكشف عن القيمة الفكرية و الدرامية و الجمالية للعمل المسرحي، و إذا كان الكاتب ملتزما بأصول الدراما، فإنه لا غرو من القول أن هذا الشكل هو أصلح أشكال الكتابة الدرامية، إذ يعتمد على منطقة الأحداث و ترتيبها من بداية وسط و نهاية، و يجب صياغة المسرحية في إطار حبكة متقنة، تمكن المتلقي بطبيعتها الخاصة تندرج تحت الحركة و الفعل، و لهذا يجب أن يصل بها المؤلف إلى هدفه الأسمى الذي رسمه من خلال فكرته ليصل ما سماه أرسطو بـ " **التطهير** " * يجب أن يكون التشويق الإثارة ناجمين عن ذلك الإيقاع المحبوك، إذ لا يمكن تحقيق هدف التجاوب مع أحداث تسير خط رتيب الأمر الذي يستوجب تنويع الإيقاع حتى يمكن اللجوء إلى أسلوب التمايز بين الشخصيات و المواقف ( حوار ثم حركة)، و كذا الشخصيات الثانوية، ثم تبيان مبدأي التعرف و التحول[3] ، هذين المبدأين هما في الحقيقة يعملان على إعطاء نوع من التشويق و التعريف بشخصيات و أحداث

[1]- م ن، ص 31.

[2]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت، 1975، ص 17.

* التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل كبير لأن أرسطو لم يقدم له تفسير ا دقيقا، قد جال و مال حول هذا المصطلح العديد من المفكرين، يأتي التطهير من خلال عاطفة الخوف و الشفقة من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع و الشهوة لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع و المنطقية،والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك و الدعابات الساخرة إلى فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، بداية من الصفحة 102.

[3]- ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة القاهرة، 1979، ص 52.

القصة المسرحية و هما يعنيان في عنهما تعرف الشخصية على مواقفها اتجاه حدث معين، ثم تحولها من المعرفة إلى مجابهة ما سيلاقيها من صراعات، فتتحول تراعاتهاحسب تحول الأحداث المرافقة لها.

يوزع الكاتب سرعة الحركة الدرامية، و تطور الشخصيات ( نموها) و الكشف عن دواخلها و توظيف الأغنية، و ظاهرة التكرار الذي يتخذ عدة دلالات تدعم بناء المسرحية مع استخدام كلمات تتآزر مع بعضها في ائتلاف و اتساق ، مجسدة الفكرة و النغمة، و ذلك هو مفهوم الإيقاع في الحبكة.

فالإيقاع يجب أن يؤلف بين العناصر الدرامية من حبكة و شخصيات و حوار و صراع حتى تتكون رؤية واضحة عن الحبكة المتكاملة بكل عناصرها، فيجد بذلك المتلقي نفسه أمام مسرحية جيدة الصنع، إذ (في عناصرها الدرامية أو من خلال تناغم هذه العناصر عبر إيقاع محبك لا يؤذي نظر و لا سمع المتلقي فيتابعها بكل ارتياح، و تتمز الحبكة في المسرحية بسمات عديدة قد تكون مكثفة أو غير ذلك في العمل الدرامي، و قد حددها الدكتور شكري عبد الوهاب في كتابة النص المسرحي.

| الحبكة المكثفة | الحبكة غير المكثفة |
|---|---|
| – تظهر متأخرة في العمل الفني بقرب النهاية أو عندها | – تظهر مبكرة في العمل الفني و تتحرك خلال السلسلة |

| الذروة | من المشاهد التمثيلية |
|---|---|
| تغطي مساحة زمنية قصيرة ربما تصل إلى ساعات قلائل أو أيام. | تغطي مساحة زمنية طويلة ربما تمتد إلى أسابيع أو شهور و أحيانا سنوات |
| تحتوي على ترابط بسيط و مشاهد ممتدة كأن تكون بين ثلاثة فصول يشمل كل منها مشهدا طويلا. | تحتوي على عدة مشاهد قصيرة و أحيانا تعاقبا بين مشهد قصير و آخر طويل. |
| الحدث يقع في مكان محدد و قد يكون غرفة واحدة أو منزل واحد. | الحدث يجري في عدة أماكن سواء في المدينة الواحدة أو حتى عدة مدن. |
| عدد الشخصيات محدود و عادة لا يتجاوز ستة أو ثمانية شخصيات. | تعدد الشخصيات و قد تصل إلى أكثر من 20 شخصية. |

| | |
|---|---|
| الحبكة عبارة عن خط ممتد و تتحرك في خط مفرد مع القليل من الحبكات الثانوية. | الحبكة عادة ما تتميز بخطوط متعددة من الأحداث و قد تكون حبكتين متوازيتين أو مشهد فكاهي يتخلل التأزم المأساوي. |
| خط الحدث ينبع من تسلسل العلة و الأثر و الشخصية و الأحداث المترابطة في تتابع منطقي. | المشاهد متجاورة فالحدث يمكن أن يكون نتيجة لعدة أسباب أو بلا سبب ظاهر بل ينتج عن شبكة أو نسيج من الظروف و الملابسات. |

و في كلتا الحالتين على المؤلف أن يختار حبكته بإتقان، و أن لا يخلط في التتابع الزمني و المنطقي للأحداث، كي لا يحدث تشويش لدى المتلقي الذي تختلف مستويات تفكيره و كذا وجهات نظره.

**ب– الشخصيات:**

يتفق أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي، و هي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية إلا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر " **الأخلاق**" باعتبارها جزء من أجزاء الستة المكونة للمأساة[1]، حيث يرى أن المواقف و التصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، و ليست الشخصية بحد ذاتها كذلك يرى وليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية و الانفعالية و العصبية و المسرحية لا تقوم بدون فعل ما[2]، فإذا وجدت الشخصية مضافا إليها الفعل فإن ذلك يعني أننا أمام مسرحية جيدة، و بخلاف أرسطو و وليام آرثر، فإن جل العاملين في حقل النقد المسرحي يؤكدون على أن الشخصية هي التي تبرر الموضوع و الحبكة.

تعد الشخصية المسرحية مرآة للشخصية البشرية، و منه وجب القول أن إبداع الشخصية المسرحية من أصعب وظائف المؤلف المسرحي لأنها تتطلب خبرة و موهبة و تجربة حياتية كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته

[1]– أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص 50.

[2]– ينظر اريك بينتلي، الحياة في الدراما جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 61.

مقنعة لدى المتلقي " فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون حيث يتابعون من خلال سلوكاتها و انفعالاتها و حواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أحد أهم العناصر المسرحية و أقدرها على إثارة اهتمام المشاهد و ليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية، إنما من الضروري بأن تقودها و هي متناقضة مع أهداف و مصالح شخصية أخرى... و الكاتب لا يقوم برسم شخصية سكونية كما يفعل الرسام، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في زئبق العلاقات المتفاعلة بدلا من الكتابة كيان المنعزل"[1]، و من هذا التفاعل ينتج الصراع الذي هو جوهر الدراما من خلال تقاطع لقوتين متضادتين تتمثلان في الشخصية و الشخصية المضادة.

يراعي الكاتب المقتدر أبعاد شخصياته الدرامية المتألفة بين ما هو جسماني و اجتماعي و نفسي، أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية من حيث أنه متقدم في السن أو شاب طويل أو قصير، قوي البنية أم نحيل ، ذكر أو أنثى...، أما البعد الاجتماعي فيقوم على تحديد العلاقات و المعتقدات، و العادات و التقاليد و غيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية المسرحية، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية يؤالف البعدين السابقين مكونا بذلك المزاج و الأحاسيس و الانفعالات النفسية للشخصية المسرحية لذلك فإن "الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول، العرض، الارتفاع، و الكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي و السوسيولوجي و السيكولوجي ، و نحن إذا لم نعرف بهذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[2]، فالأبعاد الثلاثة لازمة لأي عمل إبداعي لكي تكون قريبة من الشخصية الواقعية، و حتى يكون لها تأثير إيجابي على المتلقي، لهذا يجب على المؤلف أن يراعي هذه الأبعاد مراعاة عميقة حتى تتبين له سمات الشخصية بوضوح و جلاء و البحث عن الأجزاء المفقودة ليتعرف

[1]- اريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س ، ص 65.

[2]- اريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س ، ص 50.

على كل ما يؤثر في الشخصية المسرحية من جزئيات بسيطة كمنديل عطيل مثلا [1]، و الشخصية المسرحية الجيدة لابد أن تنقل أحاسيسها و مشاعرها بصورة جيدة، معبرة بذلك عن نفسها و ماضيها و الأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات " فيجب أن تكون شخصية ثلاثية الأبعاد بعيدة عن التسطيح، تعيش حياتها الطبيعية وفق أقدارها المرسومة، بدلا من أن تكون مجرد لعبة في يد المؤلف، بحيث نراها كمتلقين شخصية بشرية بكل معنى الكلمة"[2]. فالمؤلف يجب أن يتحلى بنوع من الموضوعية في بناء شخصياته المسرحية، حيث تتوافق و الواقع الذي يعيش فيه المتلقي.

تنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة و صراع و غيرهما من العناصر، لأنها الجانب المشع الذي يبرز أهداف و مضامين العمل المسرحي، الأمر الذي يتطلب الوضوح في علاقاتها الإنسانية و مظهرها الخارجي، حتى تكون شخصية حيوية و ديناميكية غير جامدة متوفرة على عنصر التشويق و الإثارة، و من جهة أخرى فالكاتب له الخيار في تركيب نفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة مستقرة في أهدافها و سلوكياتها ، و يكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة و المشهورة، كما يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب إلى الإيجاب، و هو نوع محبذ بالنسبة للمتلقي، حيث يدرك أن الإنسان ليس كله خير، زد على هذا فإن الشخصية المسرحية يجب أن تكون حاملة في ذاتها لتلك النزعة الإنسانية الواسعة، أو ما يسميها ستانسلافسكيالروح العالمي الشامل[3]، هذا البعد الانساني و الاجتماعي الذي يوظفه الكاتب في شخصياته المستمد إما من الواقع أو الخيال أو التراث، عليه أن يوظفها توظيفا منطقيا مبررا، فالشخصية إذا كانت خيرة أو شريرة يجب على المؤلف أن يبرر أفعالها و الأسباب التي دفعتها إلى ذلك السلوك، كما يعتمد الكاتب في تجسيده للشخصية المسرحية على التعدد و التنويع حسب

[1]- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية ط2،2001ص 66.

[2]-اريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س ، ص 66.

[3]- ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة و النشر، ص 85.

أهمية كل شخصية في قصة المسرحية، و حسب مدة ظهورها و اختفائها هذا من جهة، و من جهة أخرى فإن الكتابة المسرحية تختلف من كاتب لآخر حسب مذهبه و توجهاته الفكرية و الثقافية.

لذلك يمكن القول أن للشخصية الدرامية معايير و أبعاد فنية يجب أن تتوفر فيها، و لن يتأتى ذلك إلا بالموهبة الفذة التي يمتلكها المبدع إذ بواسطتها يستطيع ابتكار كيان درامي يتماشى و طموحات المتلقي، حيث تؤدي هذه الشخصيات أو تلك هدفها الذي وجدت من أجله.

**ج- الفعل الدرامي:**

يعتبر الفعل الدرامي من الخصائص الإنسانية إذ ارتبط منذ الأزل بسلوكه و بواسطته يتحكم الإنسان في إرادته و حركاته و سكناته، و لما كان الفعل من السلوكات الخاصة بالإنسان، كان من الضروري تجسيده بصورة فنية على خشبة المسرح، عن طريق التمثيل و الفعل الدرامي هو تلك الحركة الداخلية التي يتابعها المشاهدون عن طريق السماع و الرؤية. " فالدراما في كنهها هي محاكاة الفعل الإنساني"[1]، بمعنى أن الدراما عبارة عن قصة تحاكي أفعال البشر عن طريق ممثلين على خشبة المسرح، هذا الفعل يكون في التراجيديا نبيل و جاد و تام*، فيقدمها المبدع وفقا حركية الفعل عن طريق ما تصرح به الشخصيات من أقوال و مواقف. يكون للفعل بداية ووسط و نهاية، فالخط الدرامي يبدأ بمقدمة ثم فعل ينمو و يتصاعد على ذروة ثم الحل[2]، و الفعل الفني لا يعني تلك النشاطات الحسية للإنسان، و إنما الكوامن الكامنة خلف تلك الأفعال التي لها طول معين، و يذكر أرسطو في إطار تعريفه للفعل و حدته: " فالفعل الدرامي لا يحتمل إلا نهاية واحدة يحكمها منطق درامي"، و كأن أرسطو يشير بهذا التعريف إلى قسمين و هما: [3]

[1]- أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص 80.

*- يقصد أرسطو بالفعل النبيل الجاد : ذلك الفعل المهم المؤثر، إذ تتناول مأساة أفعال جادة، و على قدر عظيم من الأهمية، أما التام: فهو الفعل الكامل الذي يحوي فكرة كاملة توضح أسبابه و دوافعه و ما يترتب عليه من آثار.

[2]- ينظر عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ط 1 ، 1987، ص 93.

[3]- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص70.

* ***الفعل البسيط*** : يكون حدوثه متصلا وواحدا، و يكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تصرف.

* ***الفعل المركب*** : هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب *أو تصرف** أو بهما معا.[1]

دخل الفعل مع الكلاسيكيين الجدد فيما يسمى بالوحدات الثلاث، إذ يرون أن وحدة الفعل تعني أن تدور المسرحية حول فعل واحد يثير الاهتمام، و الفعل ترتبط أجزاؤه مع بعضها [2]، إذ يقول (درا يدان) عن وحدة الفعل:" أنه على الشاعر أن يرمي إلى بناء حدث واحد و عظيم و كامل، و لتنفيذه ينبغي أن يكون في كامل المسرحية أحداث فرعية تساعد على التطور الفعل الرئيسي الذي يجب أن يكون واضح المعالم و له طول محدد[3].

و يقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط و مركب مثلما هو الحال عند أرسطو " فالحدث البسيط هو الذي يعمد في بنائه على قصة صغيرة واحدة، بينما الفعل المركب فهو الذي يرتكز في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية قصة فرعية أو أكثر من ذلك."[4]

و الفعل البسيط يسير في خط واحد و بسيط أما الفعل المركب فتتآلف معه أفعال أخرى بسيطة و أقل أهمية تسير معه في تسلسل زمني إما بموافقته أو بمعارضته حتى تصل به في الأخير إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية، ومنه يمكن القول أنه ليس العبرة بالفرق بين الفعل المركب أو البسيط، و لكن العبرة بإيصال الرسالة إلى المتلقي بصورة واضحة.

---

*-**الانقلاب**: هو التغيير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، و دائما ما يأتي بعد التصرف أو الاستكشاف، فالتعرف هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث و الانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، و كمثال على ذلك مسرحية أوديب كان مع مجيء الرسول و هو متيقن أن ما سيقوله أوديب سعيدا و ينفي شكه بأن تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث راجع فن الشعر لأرسطو ص 70 و ما بعدها، و كذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي، ص 57.

*- **التصرف**: الإدراك و التمييز أو محاولة معرفة المستور و بذلك يتحول من الجهل بما كان خافيا إلى العلم به، و له عدة طرق كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا و غيرها.

[1]- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س ، ص70.

[2]- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م، س، ص 19.

[3]- درايدن نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م، س، ، ص 100.

[4]- عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ط 1 ، 1987، ص 100.

**د–الصراع:**

تحمل الحياة في جوهرها أنواع من الصراع، فهي لا تتطور و تنمو إلا بوجود هذا العنصر الذي يبين ما فيها من تناقضات، الأمر الذي يجعل الصراع أساس المجتمعات و الأفراد، سواء أتعلق الأمر بالأفكار أو السياسات المتباينة بين أبناء المجتمع الواحد، لذلك تتطور عجلة الحياة وفق ما تخلقه الصراعات الموجودة بين الأشخاص بشكل ايجابي و ليس سلبي، لكن الصراع في الدراما يأخذ مجالا مركزا و خاما، حيث يكون نوعي باعتباره جوهر الدراما، و في الأصل الدراما تقوم على مبدأ الفعل الذي يكشف عن الصراع، و فيه يتجلى كفاح الشخصيات من أجل وصولها إلى هدفها المنشود.

و بما أن الدراما لا تحتمل الهدوء، فلابد من تكوين نوع من الصراع يشكله وعي الكاتب ليضفي على عمله قيمته الجمالية و الفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية من خلال مبررات منطقية و دوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراعها، "و يكون الصراع مؤثرا و مقنعا و يدعو إلى الاهتمام إذا بني على أساس من التوازن و التكافؤ بين أقطابه، و هنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع قوي و أكبر منها، لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية لا يجب أن تفقد القوة المعنوية و التي تجعلها تتحمل عبء الصراع و مقتضياته"[1]، و هذا هو سر المتعة في الصراع الدرامي الذي يقوم دائما على النقيضين، مما يؤدي إلى التشويق و شغف المتلقي في متابعة الأحداث المعروضة.

إن " ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى و بهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين و هم يتابعون هذا الانتقال و هذا التنوع في إيقاع الصراع، و هنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار و قيم

[1]– ينظر ماكس ملتن و فريد، المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها عن فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 51.

و التي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه"[1]، و هو الصراع الذي ينتج من تقاطع الإرادات و الأهواء لطرفي النزاع في المسرحية.

و الصراع الدرامي مثله مثل الصراع في الحياة منه ماهو داخلي و منه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيتجلى من خلال المنولوجات الطويلة التي تكشف مظاهر القلق و التوتر، فيكون في كنهه صراعا نفسيا عادة، أما الصراع الخارجي فيكون بين شخصين أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر الطبيعة أو الصراع مع قوى كبرى كالقدر و الموت مثلما هو الحال في الكلاسيكيات القديمة " فالصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزاعات و هذا ما يؤدي إلى نسيان الحدث في المسرحية أو القصة، و قد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات و قوى خارجية، كالقدر و البيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"[2]، و يكون الصراع من جهة أخرى إما مادي محسوس أو نفسي يتجسد من خلال المنولوجات و الحوارات الجانبية أو سلوكات الشخصية.

حتى تكتمل مهمة هذا العنصر الحيوي في الدراما، لابد على الكاتب أن يمهد له أولا من خلال أحداث جزئية و مواقف صغرى تتكاثف شيئا فشيئا مجلية طبيعة الصراع الموجود، و يجب أن يكون الصراع متكافئا بين أقطابه كما سبق الذكر، حتى لا يقع المؤلف في مطلب الحلول الفجائية التي لا ترتكز على أسس درامية، إذ لابد أن يكون الصراع نابع من الأحداث و المواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، و لا يأتي لسبب خارج عن نطاق الحبكة الدرامية المستقاة حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقي و معقول يراعي فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية يكون فيها منتصرا و منهزم، و في هذا الصدد

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دراسة ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 55.

[2]- مجدي وهبة و كامل مهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان،ط2 بيروت، 1974، ص 85.

يقول ستانسلافسكي: " إن الحياة صراع متواصل و دائم و يسفر الصراع عن منتصر و مهزوم من هذا الصدام و الصراع، و إلى جانب الصراع الأحداث يتشكل الموقف الدرامي".[1]

ومن هنا يمكن القول أن الصراع ينشأ من القوة المضادة لأنها هي التي تقوم برد الفعل، عندها يبدأ الصراع و ببدايته تبدأ حبكة العمل الدرامي و بتأججه تتأجج و تتعقد هي الأخرى و بانتهاء الصراع تنتهي الحبكة، إذ لا حبكة بلا صراع فإذا نجح المؤلف في خلق جو متوتر مشحون بالصراع و ناتج عن صدمات مقنعة و مبررة، فإن هذا كفيل بضمان متابعة و اهتمام المتلقي لأحداث مسرحية.

**هـ- الحوار:**

يعتبر الحوار من أهم سيمات العمل الدرامي فهو الذي يميز المسرحية عن غيرها من فنون الأدب الأخرى بصورة جلية، فإذا كانت القصة و الرواية مثلا تعتمدان على السرد و الوصف، و إذا كانت الملحمة تعتمد على الشعر الغنائي، فإن المسرحية تعتمد بصورة كلية على الحوار الذي يعد وسيلتها الأولى و الأهم على الإطلاق: إذ "يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الانساني، لأن أداته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية على نقل مضمون الروحي"[2]، فالحوار في المسرحية هو العنصر الجلي و الواضح باعتباره أداة التخاطب الذي بواسطته تكشف الشخصيات عن مكنوناتها و صراعاتها، و به يتم تقريب معنى المسرحية إلى سمع و نظر المتلقين.

بنفس الصورة التي يقدمها الحوار العادي في محادثتنا اليومية يأتي الحوار الدرامي كمرآة لهذه المحادثة العادية، فكل من الحوار العادي و الحوار الدرامي له هدف واضح و هو التواصل، غير أن الحوار الدرامي له خصائص

[1]- ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، (ت.ر) محمد زكي العشماوي محمود مرسي ص 75.

[2]-انيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد/ منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 2000، ص 110.

تميزه عن الحديث العام اليومي، فهو منتقى من طرف المؤلف يضعه على لسان شخصياته، إذ تراعى فيه العبارات المنطوقة من حيث توافقها مع المعنى المراد إيصاله و كذا مع ايماءات و مستويات الشخصيات.

يعتمد الحوار الدراسي أساسا على حسن و براعة التعبير و كثافة اللغة، و كذا التسلسل المنطقي حسب تسلسل الأفكار و حبكة المسرحية راكحافي كل ذلك إلى الاختصار و الدقة، وفي هذا الصدد يقول **اريك بنتلي**:" لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية، يعرض لنا الأدب عامة و المسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا و يدهشنا و يثير فينا الاهتمام و الانشغال."[1] فنحن كمتلقين عندما نذهب لرؤية مسرحية ما، إنما نعيش قصتها التي تعرض أمامنا من خلال رؤية شخصيات و سماع حواراتها.

يكشف لنا الحوار كذلك على طبيعة الشخصيات و المواقف و الأحداث المعروضة أمامنا، كما يبين لنا دوافع الصراع، لهذا يجب أن يكون الحوار جيدا و متماسكا لأنه أقرب عناصر المسرحية إلى قلوبنا، و لهذا على الكاتب المسرحي أن لا يغفل المتلقي أثناء صياغة حواراته لأن هذا الأخير هو المقصد الأول في العملية المسرحية برمتها هذا من جهة و من جهة أخرى فإن الحوار الدرامي الجيد هو ذلك الحوار الذي يأتي معبرا عن أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية و النفسية و الاجتماعية و حتى الأخلاقية التي يجب أن تظهر بجلاء في صياغة الحوارات الدرامية.

يكشف الحوار عن الفكرة العامة للعمل الدرامي، إذ يعتبر الحوار الركيزة الأولى في الكشف عنها من خلال ما تنطق به الشخصيات في ثنايا صراعاتها من أجل وصولها إلى أهدافها النهائية من أجل هذا وجب استعمال العبارات و الكلمات البسيطة التي تتوافق مع فهم كل المتلقين، كما يجب على الكاتب أن يتحسس لحظات التطور الدرامي في مسرحيته لحظة بلحظة فيعرف أين يحتد و يتوتر الحوار و متى يخبوا و يهدأ باعتبار أن الإيقاع الحواري يخضع بدوره لتتابع الأحداث وفق مشاهد و فصول المسرحية أيضا يجب أن يكون المؤلف

[1]– اريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س ، ص 81.

على دراية بلحظات طول الحوار و لحظات قصره مع احترامه للتواتر الزمني من حيث أن المسرحية لها زمن ضيق و معلوم يجب احترامه حتى تتم السيطرة على المواقف الفنية إذ يرى بسفيلد أن " الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية و الآلية التي تواجه المخرج، و هو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها"[1]

يستطيع الكاتب المتمرس أن يلملم شتات تقنياته و خبراته لإعطاء نكهة جيدة للحوار مسرحيته بحيث يتناسب و مضمون عمله و يكون له صدى جمالي و فني و إقناعي و منطقي و ممنهج، سواء أكان الحوار منطوقا عبر الكلمات أو غير منطوق يفهم من خلال الإيماءات.

## خصوصية الحوار في المسرح الجزائري

### 1-لمحة عن المسرح الجزائري

يتفق جل الباحثين على أن المسرح بالمفهوم الحديث أي باعتباره نوعا أدبيا و فنا له أصوله و قواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا و ذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية، و بغض النظر عن الحديث عن نشأة المسرحية و البحث في أسباب تأخرها عند العرب كان تراثهم لو يخل من ألوان قصصية و تمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية و بظروف اجتماعية و سياسية معينة، و يبدو ذلك من خلال الإنتاج المسرحي عند الرواد الأوائل الذين تأثروا إلى حد بعيد بالتراث الشعبي.

[1]- روجوم، بسفيلد، الكاتب المسرحي و الإذاعة و التلفزيون و السينما، ترجمة دريني خشبة، مكتبة، مصر، القاهرة،ص 226.

و إذا كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال الاستعمار الفرنسي قد جاء مبكرا، فإن المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، و إلى أن تراثهم لم يخلو من الفنون القصصية و التمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، الحلقة، المداح، الأراجوز.

**أ– ميلاد المسرح الجزائري**:لقد تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات في الجزائر خلال سنة 1921 تحت اسم جمعية الآدب و التمثيل العربي، و قد يكون لهذه الجمعية بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هذه الأبعد ما تعاطوا التمثيل كأفراد بنوادي جزائرية أو فرق أخرى سبقت ذلك بأعوام، إلا أن غالبية ألقوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة يرجع النشأة الأولى إلى زيارة فرقة التمثيل المصرية "**لجورج أبيض**"للجزائر حيث قدمت الفرقة المذكورة عرضين مسرحيين للمؤلف " نجيب حداد" مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" و مسرحية "**ثارات العرب**"رغم أنها لو تحظى بالحضارة و الإقبال المطلوبين، إلا أنه كان لها وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل.

صرح أحد رواد المسرح الجزائري **محي الدين بشتارزي**موضحا الظروف التي نشأ فيها المسرح عندنا قائلا: " **لقد خرج المسرح الجزائري من العدم في السنوات التي تلت حرب 1914–1918 لأنه كان تظاهرة من خلال تظاهرات الشعب الجزائري."**[1]

فبرزت نتيجة هذه الزيارة إلى وجود نصوص مسرحية لجمعية الآداب و التمثيل العربي أبرزها " خديعة العزام" تأليف رئيسها الطاهر علي شريف، إلا أن أول مسرحية جزائرية حلل لها الجمهور الجزائري و عرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية "جحا" التي ألفها سلاو علي المدعو **علالو** التي مثلت على خشبة المسرح في **22 أفريل1926** و هي السنة نفسها التي برز خلالها شخصيتين أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويا و تأثيرا بالغا و هما: **رشيد قسنطيني– محي الدين باشتارزي.**

[1]– محي الدين بشتارزي ( مذكرات 1919–1939) الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1969، ص 12.

و قد أشار إلى ذلك علالو قائلا " النجاح الذي حققته مسرحية " جحا" كان في مستوى آمالنا، لقد قدمنا منها ثلاثة عروض مسرحية بقاعات مكتظة بالجمهور، لقد لقيت نجاحا و تجاوبا كبيرا خاصة أنها كانت باللهجة العامية، كما يعتبر لقاء الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر مع مسرحية جورج أبيض سنة 1910 بباريس من أهم اللقاءات التي مهدت لظهور مسرح قادر على التعبير عن أفكار الشعب.

**ب– عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر**:لقد ساهمت مجموعة من العوامل في ظهور الفن المسرحي بالجزائر و للعوامل الخارجية دورها و أثرها في استنهاض العوامل الداخلية و تحريكها لاستكمال عملية تأسيس المسرح الجزائري.

التأثر الحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر، فقلما تخلو مدينة جزائرية كبرى من قاعة المسرح بلدي أنشأتها الإدارة الاستعمارية فقد هدفت مع بداية إنشائها إلى استقبال الفرق المسرحية الفرنسية و الأوروبية و عرض مسرحياتهم على الجمهور.

الأصداء التي ترددت عبر أرجاء البلاد لزيارة فرقة التمثيل لجورج أبيض للجزائر مع بداية العشرينات للقرن 20 لهذا " أثر في عقول هواة المسرح، فكونوا فرقا مسرحية و عرضت تمثيليات تصور جوانب الواقع الجزائري"[1] .

## 2–: أشكالا لكتابة الدرامية

### أ– الاقتباس:

إن الكتابة المسرحية في الجزائر لم تتوقف منذ بدايتها عن التجريب في الطرق المتنوعة للكتابة فإن كانت قد بدأت في العشرينات بالتأليف الصرف، سواء كانت باللغة الفصحى أو العامية ومطابقا لقوانين الكتابة أو غير ذلك فإنها

[1]–محمد المكار، تاريخ الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1981، ص 481.

قد استعملت طرقا جديدة أخرى عادت بها بعد انقطاعها متأثرة بالرقابة الاستعمارية، ولو لفترة معينة والتي أحكمت سيطرتها على المسرح خوفا من تأثيره في بث الروح الوطنية، وجعلت القطيعة بين الجزائر و الوطن العربي، بمنع زيارة الفرق إلى الجزائر، وأغلقت المسارح لإفشاله.

فلهذا لجأ بعض المنظرين في المسرح إلى الاقتباس و تقديم مسرحيات مهادنة للاستعمار، لتضمن سيرورة هذا الفن رغم أن فيهم من لم يكن لسياسة الاستعمار مثل محمد توري ومصطفى قصدرلي، محاولين التصدي لغاياته الرامية لطمس الهوية العربية، مما عرضهم للانتقام من طرف الاستعمار[1].

فلاقتباس يعتبر عملية إبداعية صرفة ، حيث تتطلب معرفة معمقة للنص المراد اقتباسه ، وهذا ما يفتقر إليه الاقتباس عندنا رغم كميته الهائلة ، إلا أن غالبا ما يكون إما الجزأرة أو إعادة الأحداث وفق العصر الذي نعيشه، فللاقتباس نص قديم وجب مراعاة الظروف الآنية وذوق الجمهور الجديد والتطور الاجتماعي الحاصل مع المحافظة على العلاقات بين الشخصيات[2] و في تطرقنا إلى الاقتباس سنحاول التطرق إليه عموما و ليس عبر المراحل التاريخية بل نأخذه كطريقة للكتابة بصفة عامة و شاملة و من بين الذين قاموا بعملية الاقتباس (محمد الطاهر فضلاء)الذي اقتبس مسرحية"الصحراء" عن يوسف وهبي,و كان يكتب بالفصحى و الاقتباس من جهة أخرى محاولة اخذ فكرة معينة من أي مسرحية مهما كانت جنسيتها وجغرافيتها إسقاطها على واقع

[1]- ينظر أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003 م، س، ص 315

[2]-voir Ahmed cheniki ;op cit p29

المعاش,شرط احتفاظ بالإيحاء بالمسرحية الآم كأمانة علمية,فالاقتباس الحقيقي ليس حذف مشهد أو شخصيات أوتدريج لحوار؛بل هو عملية انتاج ثانية؛و بطريقة جديدة لما هو كائن أصلا ؛و ما عدا ذلك فهو سطو على ملكية الغير؛ولا يتوقف الاقتباس عند هذا الحد؛بل يتعداه الى حد الطمس المؤلف الأول بعد التحوير الكامل للمسرحية الأصل و من أمثلة ذلك مسرحية "الخبزة"لعبد القادر علولة التي اقتبست عن مسرحية"الطعام لكل فم"لتوفيق الحكيم و "حمق سليم"عن مسرحية "يوميات مجنون"لغوغول.لكن هناك من برع في الاقتباس مثل ولد عبد الرحمن كاكي الذي استطاع أن يظهر نصه المقتبس و كأنه تأليف بعد اسقاطه في قالب جزائري و بروح 315 جزائرية؛محتفظ بقيمته الأصلية أين اكتفى بتحويل اللأهة في نص بريخت"الانسان الطيب في سيتشوان"الى "القراب و الصالحين"كذلك في نصه "كل واحد و حكمه"أين مزج بين النصين الأول لبريخت"لوكولوس"و الثاني "لبيراندياللو" "لكل شيخ طريقته"واستغل ما يخدم فكرته،حتي أنا الذي لا يعرف النصين الأصليين يعتقد أنه تأليف صرف[1] وهذا هوالاقتباس الذي يجعل الكاتب ابن بيئته بإسقاطه للفكرة على الواقع المعيش،و عالميا بمحافظته على فكرة الكاتب الأصلي،فمفهوم الاقتباس العلمي أن تأحذ فكرة لنكتب مادة نص جديد يستطيع أن يتناقض حتى مع فكرة الأصلية،ولكن لا ينفيها بل يحافظ على الإيحاء إليها[2]

[1]-ينظر علاوة وهبي جروة الاقتباس في المسرح الجزائري،مجلة الثقافة م،س،عدد6-7ص53

[2]ينظر حفناوي بعلى،أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر منشورات إتحاد الكتاب ص302

أما الاقتباس عندنا و في أغلب الأحيان لا يتعدى أن يكون جزأرة الى أقصى الحدود أو ترجمة رديئة،و يكتب الاقتباس لغرض مادي،اذ لا يبقى للمسرحية الأصل بعد جزأرتها سوى عقدة المسرحية أو هيكلها،فلم يبق من مسرحية طعام لكل فم إلا فكرة الجداربينما يتحول كل شيء حتي لا يوجد ضرورة لوضع اسم الكاتب الأصلي[1]

-ان الاقتباس و ان كان على يد علولة و كاكي بطرق أقل ما يقال عنها أمينة و فنية،فانه أصبح عبارة عن احتيال للحصول على المال،بعدما تطورت الكتابة و أضحى كل شيء يقدم على أنه اقتباس،فيقوم الكاتب بالترجمة من النصوص في الغالب فرنسية،و التي يتقنها الجزائريون لعوامل استعمارية،و يكتب بدل الترجمة اقتباس ،لان الترجمة لا تعود بالفائدة .

بالرغم من أنها لم يلقى تجاوب كبير بسبب تقديمهم لعروضهم باللغة الفصحى.

**ب:الترجمة:**

تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لها دور فعال في نشر الثقافات و إثراء النشاط الفني في جل مناطق العالم كما أننا نواجه بعض الصعوبات في ترجمة الأعمال الفنية من لغة الأصل إلى لغة أحرى و قد تأثر الفنانين المسرح بهذا

[1]-ينظر علي الراعي –المسرح في الوطن العربي فن المسرحية دار التحرير القاهرة دط 1959ص475

الفن الذي كان سببا في فك العزلة عن السرح **العربي"فلهذا إهتم الأدباء بالترجمة و انكبت جهودهم على المسرح الفرنسي و الانجليزي و الايطالي"[1]**

و المسرح الجزائري عرف الترجمة للنصوص الغربية مثل نصوص شكسبير و راسين و كورني و موليير و غيرهم "**و إذا كان الجزائريون لم يقتدوا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة فإن ذاك لا ينفي اثيره على المسرح الجزائري لاسيما بعد ننطق باللهجة العامية ابتداء من سنة1926 فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذي لجؤوا إلى الترجمة و الإقتباس من روائع المسرح الأوروبي و الفرنسي بشكل خاص"[2]**

و من خلال هذا الفن ترجمت عدة مسرحيات:مسرحية عطيل لوليام شكسبير ترجمها المدني توفيق و مسرحية عدو الشعب للكاتب ابسن النرويجيي.

شهد المسرح الجزائري بعد الإستقلال العديد من الترجمات بنية تطوير المسرح الجزائري فجل الترجمات كانت من أصل الغربي فقد.

**[1]_د محمد يوسف نجم المسرحية في الأدب العربي الحديث_ط3–دار الثقافة بيروت 1980–ص55**

[2]عثمان بوقطاية_رواية عطيل في المسرح البلدي_مجلة هنا الجزائر –ع ماي 1952 ص 20

**ج–التأليف الجماعي:**

مع بداية التاريخ عرف الإنسان الجزائري الكتابة و التاريخ .حيث اتصل أسلافه البربر الذين كانوا يعيشون في شكل قبلي مستقر بمختلف الحضارات[1]و خاصة تلك التي كان لها هذا الانسان عرضة للاستعمار،كالاستعمار الروماني،الذي إلى جانب نهب خيرات البلاد،رفة عن نفسه بإقامة المسارح،"كما أنه قد عرف–الإنسان الجزائري–أشكالا مسرحية تمثيلية،فإنه قد كان دون شك سبق ذلك بنصوص فردية أو جماعية[2] لكن غياب النصوص تجعل الباحث في سعي لإيجاد براهين تثبت ذلك.

يؤكد(صالح مباركية) في مؤلفه أن فرقة جمعية المدية المؤسسة من طرف الأمير (خالد)مثلت سنة إحدى عشر تسعمائة و ألف (مقتل الحسين)من تأليف جماعي و التيأشرف على عرضها الأمير(خالد)نفسه وجهاء القوم (محمد بن شنب و المفتي حميدة فخار)وذلك بزاوية سيدي(احمد أبركان)و مثلت الجمعية نفسها مسرحية "يعقوب اليهودي)و الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية،إذ أسس فيها الأمير(خالد)جمعية الوحدة الجزائريـــــــة،فقدمت مسرحيتين في"سبيلالتاج"و "غفران الأمي[3]ما يؤكد ذلك ما كتبه (محمد محبوب أسطمبولي )الذي يقول في دراسة له بعنوان "أضواء على تاريخ المسرح الجزائري"في سنة ثلاثة عشر تسعمائة و

[1]–ينظر،عز الدين جلاوي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،الطباعة الشعبية للجيش الجزائري دط،2007 ص 27

[2]–م س،ص30

[3]صالح لمباركية،المسرح الجزائري،النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972(دراسات في المسرح)دار الهدى ،د،ط1995،ص38

ألف مثلت جمعية المدية رواية "مقتل الحسين" من تأليف الجماعة و حضرها الشيخ (محمد بن شنب ) و المفتي (حميد فخار)و الأمير(خالد)و ذلك بزاوية"محمدأبركان"و أثرت تأثيرا عميقا في الوسط الذي كان سائدا[1]أنذاك

لقد لمحنا هذا التقليد أيضا عند المسرحي "محي الدين باشطارزي" فمسرحية "مواطن من بوزريعة في الجيش" و التي كتبها بمشاركة (شابرو)عام أربعة و ثلاثون تسعمائة و ألف"[2]كانت هي الأخرى علامة من علامات المشاركة في التأليف.

يقول (سليمان بن عيسي) في "أسبوعية الجزائر الحالية"سنة أربعة و تسعون تسعمائة و ألف:"للأسفنحن فنانو العالم الثالث،و بصفة عامة،و بخاصة جيلنا،لقد فتحنا أعيننا باكرا على حرب التحرير،هذه الظروف التاريخية طورت السياسة لقد أصبح من شبه المستحيل رؤية الأشياء من جهة لا تنطوي تحت زاوية السياسة"[3]ذلك أن فترة ما بعد الإستقلال مرحلة زاهية لما يعرف بظاهرة التأليف الجماعي خاصة و ارتباط هذه الظاهرة بسياسة معينة.

لقد عرف المسرح الجزائريفي الإستقلال طفرة بالنظر إلى ما كان يعانيه إبان الإستعمار بالطريقة نفسها في سنوات السبعينيات،إذ دخل شقاق من نوع آخر مع سنوات الستينيات،و جاء الموعد مع حقبة الثمانينيات التي

[1]،ينظر أحمد بيوض المسرح الجزائري،نشأته و تطوره(1926-1989)منشورات التبيين الجاحضية د،ط،1998،ص 14

[2]تمارا ألكسندروفنا،بوتينتسيفا،ألف عام و عام على المسرح العربي،ترجمة توفيق المؤذن ،دار الفرابي-بيروت-ط 2 1990، ص205

[3]Mohamed kali théâtre algèrien la fin d'un malentendue ditions ministre de la cultures première edition_2005-p 29

فرضت هي الأخرى شقاق آخر بالنظر إلى السبعينيات،لكن في العشرية التسعينيات و التي فرضت مستوى عال بالنظر إلى الحقب السالف ،تحرر المسرح الجزائري من كل المخاوف السياسية و الاديولوجية و الاقتصادية التي شكلت الحقب الفائتة[1]و هذا و يواصل سليمان بن عيسى :"لقد انتهينا من الاعتقاد أننا إذا لم نمارس السياسة لا نفعل شيء،أو لن يكون لنا وجود"[2]تغيرت هذه النظرة خاصة مع تخبط المجتمع في مشاكل التنمية،كما أن ظاهرة التأليف الجماعي تجذرت أكثر في هذه الفترة بالذات.

## 3-إشكالية اللغة في المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية

من أهم قضايا التي يعاني منها المسرح الجزائري،حيث نجد هناك نقاشا و حوارا يدور حول أداة هذا المسرح هل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية،لأنها لهجة الجماهير،و لأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير و يعبر عن همومهم و عن مشاكلهم و أمالهم[3] و هذا إضافة إلى اللغة الفرنسية التي توظفها شريحة مهمة من الشعب الجزائري كتابة و تعاملا،و بين هذه الثنائية اللغوية –بين الفصحى و العامية –و الازدواجية – بين العربية و الفرنسية –ظل الخطاب المسرحي الجزائري متذبذبا-و قد حاول الكتاب الأوائل للنصوص المسرحية في الجزائر تعريب المسرح و الكتابة بالفصحى المعبرة عن الشخصية العربية الجزائرية-و لكن سرعان ما طغت العامية بعد مسرحية"**جحا**"لعلالو 1926 على النصوص وأصبحت هي لغة الخطاب المسرحي الجزائري التي لقيت و لا زالت تلقى رواجا كبيرا و تفاعلا و هذا مرده لعدة أسباب كظروف الجزائريين من جهل و فقر ،لكن

[1]Voir mohamed kali thèatrealgèrien la fin d'un malentendu opcit p25

[2]Lbid :p29

[3]-عبد الله الركيبي،تطور النثر الجزائري الحديث1830-1974 المؤسسة العربية للكتلب-تونس،ط1 1975ص237

هذه اللغة ستنغلق غلى من لا يتكلمها أو يفهمها [1]و يبقى النص المسرحي في حدود الإقليمية و تحرمه من الريادة العربية و العالمية.

ان هذه الاشكالية في الخطاب المسرحي الجزائري جعلت الكثير من الكتاب ينقلون مسرحياتهم من الفصحى الى العامية أو من الفرنسية الى العامية ،حيث نجد مسرحية **"الرجل ذو النعل المطاطي"**لكاتب ياسين عرضت سنة1969بالفرنسية ثم عرضت بالعامية[2]و قد تحول الكاتب ياسين للكتابة بالعامية التي يفهمها جميع الجزائريين في أغلبيتهم الساحقة[3] و يرى علالو أن الفن ليس هو الكلام أو اللغة،بل الفن هو نقل الحياة إلى المسرح–و إن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاما و كذلك المسرح[4] فكانت غالبية النصوص المسرحية الجزائرية بالعامية.

إن عشاق الفصحى و التمسك بها قد يؤثر في البناء الفني للمسرحية،فنرى النبرة الخطابية و كثرة الإطناب و اللغة الاستعراضية في العديد من المسرحيات الفصحى كمسرحية**"حنبعل"**لأحمد توفيق المدني،و**"المولد"** لعبد الرحمن الجيلالي،بينما نجد اللغة العامية السوقية الهابطة المطعمة بالفرنسية في العديد من المسرحيات العامية كمسرحيات **باشتارزي و رشيد قسنطيني و علولة–**و يصف أبو القسم سعد الله لغة القسنطينيقائلا:**"و من الأسف أن العامية مؤسس المسرح الجزائري رشيد القسنطيني قد أضرت باللهجة الجزائرية المشتركة،نظرا لما فيها من الغنة و من تعويج الفم و الهبوط في التعبير أحيانا"**[5]و قد تأثر كثير من الكتاب المسرحين بهذه اللغة و انتهجوا

[1]ينظر خولة طالب الابراهيمي–الجزائريون و المشكلة اللغوية،ص41

[2]ينظر أحمد منور–الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته و تطوره و قضاياه،ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر(دط)2007ص112

[3] « Kateb yacin.homme-un uvre un pays »Entretien rèalisè par hafidgafaiti-coll-voix multiplesla phomic-alger1986 p10

[4]سلالي علي–شروق المسرح الجزائري ،ت.ر أحمد منور منشورات الجاحظية ص10

[5]ينظر أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي دار العرب الاسلامي بيروت ط1 1998ج(5)ص423

نهجها ما زاد المشكلة اللغوية استفحالا،و بين هذا و ذاك ينادي الكثير من الكتاب باللغة الوسط التي تجمع بين المتنافرين و المتعصبين ،و التي من خلالها يمكن أن نسير بخطابنا المسرحي إلى الرقي و الإبداع و العالمية.

إن اللغة الفصحى هي اللغة اللائتلافية التاريخية الجامعة التي تجمع العرب و تهيء لهم التكاتب و التخاطب و التقارب بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذاك و اختلاف حظوظهم من الإتقان[1] فاللغة الفصحى هي لغة الأدب من منطلق عربي إسلامي للحفاظ على الموروث و لإثبات الهوية و المستقبل أما اللغة العامية نجدها كثيرا في المسرح الجزائري لسهولتها و جماهيريتها و لأنها قد تكون في موقع معين لا يمكن لغيرها أن يحل فيه لأنها يعتبرونها أنها العامية الرفيعة ليست ابتذالا و لا انحدارا.إنها لغتنا التي نعبر بها عن أفكارنا كل يوم و هي الوسيلة للتعبير.

و أن اللغة لا يمكن أن تكون هدفا بحد ذاتها إنما المهم كيف نصب نوع اللغة أو اللهجة في قالب المسرحي يعبر عن الفكر و القضية المطروحة،كما يعبر عن أحلام الناس بشتى فئاتهم و ثقافاتهم و في ذلك قال توفيق الحكيم مبتدع اللغة الثالثة في المسرح "أعظم الأفكار يمكن أن نعبر عنها بكلمات عامية و أروع المعاني الإنسانية يمكن أن تظهر في الحوار باللغة العامية و يمكن أيضا أن تظهر أحقر الأفكار و أن تنطق المعاني المبتذلة في لغة الفصحى.

اللغة الفصحى إذن لا تعني السمو و التعالي و العامية لا تعني الإنحدار و التبذل،و لكن هناك بعض المسرحيات لا يحسن كتابها إستخدام العامية خاصة المسرحيات التي تندرج تحت مسمى الميلودراما،حيث تسمع الأذن

[1] ندم مقلا.قضايا مسرحية –مطبعة الكاتب العربي-دمشق(دط)1995ص12

كلمات نابية خارجة،أو تفسيرات هابطة ركيكة سوقية لا تنم عن حس المسرحي فهذه علينا حذفها من قائمة المسرح الراقي[1]

## 4-دوافع الكتابة بالفصحى و العامية

لقد إحتح دعاة العامية في المسرح بأشياء كثيرة منها مثلا ما يتعلق بالأمثال و الأغاني الشعبية الموضوعة أساسا بالعامية و النكت الكوميديا و ضرورة إنسجام لغة الحوار المسرحي مع شخصيات لا يمكن لها أن تتحدث إلا بالعامية و لو وضعت في غير هذا السياق لفقدت مصداقيتها الفنية و من ثم تأثيرها و هكذا.و أعد هؤلاء يدعون إلى العامية على ضرورةإلتزام لغة النص المسرحي بمراعاة التفاوت بين الشخصيات و إرتباطها فيما بينها من جهة و بين الأحداث و الأمكنة التي تنتمي إليها من جهة أخرى، إذ أن الشخصيات في المسرحية العربية لا بد أن تتكلم عربية ملائمة لمستواها الاجتماعي و الثقافي و لتكوينها النفسي ،و هذا يعني أن الفصحى قد تبدو غير مناسبة للشخصيات التي لم تتعلم أو هي محدودة التعليم و أن العامية أنسب لها

و دعاة العامية يحتجون بحججهم المتمثلة فيما يلي:

- العامية قادرة على تصوير الجانب الحيوي لدى الإنسان و تساعد على الأداء و تحرك الممثل و تقربه من الناس و الأداء الحي للدور و تجعله بعيدا عن التكلف .
- إن العامية العامية سهلة الإرتجال عند الضرورة.
- هي الأقرب إلى أحاسيس و وجدان الشعب و الأقدر على خلق التواصل معه و العامي يجد نفسه أكثر واقعية حين يسمع العامية.وإن عامة الناس تتفاءل مع العامية أكثر من الفصحى.
- العامية هي أقدر على تصوير خصوصيات الواقع من الفصحى[1].

[1]بحيري أحمد على 2013"بين الهزلية العامية و جماليات الفصيحة "جريدة الإتحاد الإلكترونية www alittihad_ae

- العامية تكسر الحاجز بين الممثل و المشاهد.
- و من جانب أخر يمكن تلخيص حجج أنصار كتابة الحوار المسرحي بالفصحى بما يلي:
- العامية لا يمكنها أن تكون تراثا وطنيا ترثه الأجيال لأن هذه العامية تتغير بتغير الأزمنة و بتطور الحياة اليومية في حين تظل الفصحى سليمة و خالدة.
- تمتلك الفصحى طاقة كبيرة تسمح للمؤلفين الدراميين بالتعبير عن المذاهب الفلسفية و الفنية و عن الأفكار العميقة لأنها أغنى من العامية و موروثها أكثر قيمة.
- إن اللغة الفصحى هي لغة القران و لغة الأجداد و اللغة التي توحد العرب و الأسباب الدينية و القومية تدفعنا للتشبث باللغة العربية كلغة للمسرحية العربية.
- تعرف العامية عدة صراعات داخلية لأن هناك عدة عاميات في الوطن العربي،بل هناك عدة عاميات في البلد الواحد ما يجعل الجمهور المسرحي لبلد العربي ما يجد صعوبة في الفهم عامية بلد عربي اخر.
- هناك مسرحية عربية تاريخية لا يمكن كتابة حوارها إلا بالفصحى،لأنها تعكس حوارا و شخصيات واقعية ترصد أزمنة قديمة و كتابة حوار هذه المسرحيات التاريخية بالعامية معناه تشويه الأحداث الحقيقية.

إن الموقف الرسمي إزاء اللغة العربية يطالب أن تكون بالفصحى هي لغة الحوار المسرحي و الأدب و يتبنى هذا الموقف مجامع اللغة العربية و الجهات الأكاديمية الرسمية و الجوانب الحكومية.و قد تمسك هؤلاء بالفصحى في كل شيء و منها مثلا لغة الحوار المسرحي لمجرد أنها فصحى ،اساء إلى العربية الفصحى أحانين كثيرة،و الموقف غير

[1]العساف .د عبد الله خلف"تساؤلات حول جماليات العامية و الفصحى في المسرح العربي الحديث"مجلةالبيان،الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت أفريل2003

الرسمي أو الموقف الراهن الموجود على حيز الواقع يؤكد أن للعامية حضورا مميزا في كل مكان و على خشبة المسرح[1]

[1] العساف عبد الله .المرجع نفسه

# الفصل الثاني

## ❖ الفصل الثاني: دراسة تحليلية لأعمال مراد سنوسي مسرحية إمرأة من ورق نموذجا

- المبحث الأول :التعريف بشخصية مراد سنوسي

- المبحث الثاني: مقارنة بين رواية أنثى السراب و مسرحية إمرأة من ورق

- تلخيص مسرحية إمرأة من ورق

- العناصر المقتبسة من رواية إلى مسرحية إمرأة من ورق

- المبحث الثالث: البناء الدرامي في مسرحية إمرأة من ورق

- الشخصيات

- الصراع

- الحوار

- الحدث الدرامي

- الحبكة

- اللغة

- وحدة الزمن والمكان

## 01- التعريف بشخصية مراد سنوسي:

يعد مراد سنوسي كاتبا مسرحيا عالي الكعب، لم تمنعه مسؤولياته العديد ككادر في الإذاعة الرسمية و التلفزيون الحكومي من التألق عبر تأليفه خمسة عشر عملا مسرحيا، فضلا عن اقتباساته المميزة لعديد الأعمال من التراث الأدبي العالمي التي عرضت على الركح و حظيت بالنجاح و التفاعل الجماهيري.

- من بين كتاباته: "العربي بن مالك" ( الجائزة الأولى في مسرح الهواة لمستغانم عام 1985.)

" نغمة سحرية" ( 1987)

" لعبة الزواج و الحظ" (سنة 1998).

- "الباب الموسومة الجزائر" 2003.

- " الأسد و الحطابة" سنة 2004.

- " بيبو في باريس" التي عرضت بفلسطين 2004 و شاركت فيها مجموعة من فتيات خان يونس.

-" سلطان للبيع" التي عرضت 120 مرة.

- " متزوج في عطلة" 2006.

- " أشواك السلام" عام 2007.

- "الصدمة" المقتبسة عن رواية " الاعتداء" للأديب الجزائري " **ياسمينة خضرا**" .

- و أولى سنوسي اهتماما خاصا في أعماله بشريحة الأطفال ، هؤلاء خاطبهم مباشرة في مسرحيات " نغمة سحرية".

– "الباب"، " بيبو في باريس"، و " الأسد و الحطابة"، هذه الأخيرة سيتم تقديمها على الركح خلال الصائفة القادمة، و تروي " الأسد و الحطابة" قصة أسد مفترس قرر البحث عن الإنسان ليرى ما الذي يجعل كل الكائنات تعتبر الإنسان هو الأقوى، إلى غاية اليوم الذي يلتقي فيه بحطابة صغيرة لقنت له درسا في التواضع.

و بحوزة سنوسي ثلاثة أعمال يجري عرضها حاليا بعنوان " الحشامين" المقتبسة من رواية " الخجولان" لأوجانلانيش.

" متزوج في عطلة" التي تعرض للموسم الرابع على التوالي، و كذا مسرحية الأطفال " بيبو و مدينة الأحلام" في حين يجري حاليا الاعداد لمسرحية " لعبة الزواج و الحظ" المقتبسة من قصة " لعبة الحب و الصدفة" لماريفو.

و أيضا من أهم مسرحياته: مسرحية " امرأة من ورق" المقتبسة من رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج و التي سوف نتطرق إلى دراستها في هذا الفصل و التي أعجبت بها و تمتعت بقراءتها و تحليلها.

## 1–مقارنة بين رواية أنثى السراب و مسرحية إمرأة من ورق:

* تحاول هذه الدراسة أن تكشف تطبيقا عن عملية " الاقتباس" من الرواية للمسرح من خلال تجربة جزائرية للكاتب المسرحي " **مراد سنوسي**" أمام تواجد هذه العملية في كل مسارح العالم.

و تضعنا معرفتنا للأجناس الأدبية و الفنية أمام حقيقة أمام حقيقة اختلاف الرواية عن المسرح مما يعيق عملية " الاقتباس" و يصعبها حيث أن "الاقتباس" تحويل الرواية من حالها إلى حال أخرى مسرحية تختلف من حيث الخصائص و الفنيات عن الرواية و رغم أن المفهوم النظري " للاقتباس" يقضي إلى حرية إبداعية للمقتبس في التعبير عن روح الرواية فإن ذلك الاختلاف الحاصل بين الرواية و المسرح يفرض علينا التدليل إجرائيا على حدود استفادة أو أخذ المسرح من رواية يقتبسها، و مدى تمكن المسرح في الأخير من التعبير عن روح الرواية و إجلاء عناصرها.

* و يواجه الاقتباس في هذه العملية التحويلية من رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج إلى المسرح " امرأة من ورق" لمراد سنوسي عدة صعوبات و لعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها هي التوفيق بين مقتضيات الأمانة و شروط الفن [1]، ذلك أن الاقتباس – مثلما أشرت سابقا– نقل للنص و حال لها شروط أخرى، و المقتبس هنا إذ هو يخضع لشروط الأمانة خان شروط الفن، و العكس صحيح، و لعل هذا الاشكال منشأة المتلقي الذي نجده –في حال اطلاعه على الرواية طبعا– في رحلة بحث و موازنة بين العملين (الأصل و المقتبس) بغية اكتشاف مواطن المشابهة و المفارقة بين العملين، و تم قبوله للعمل المسرحي أو رفضه على أنه عمل مشوه، و

[1]– جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 29–30.

نجد في كل الحالات أن اشكالية للوفاء للأصل الروائي ليست مستعصية على الاقتباس و هذا الأخير يأخذ فقرة أو أقوال أو أحداث أو أفعال في نطاق محدود[1].

اقتبس مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق عن رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج فاستعمل ما يسمى بالاقتباس الحرفي في مسرحية مستقلة عن الأصل الروائي غير أنها تستفيد منه في خلق عمل ابداعي جديد.

## 1- تلخيص مسرحية امرأة من ورق

- تحمل هذه المسرحية 37 صفحة.

- تحمل هذه المسرحية شخصية الزوجة " يمينة" التي كانت تتحدث عن زوجها و معاناته التي واجهها في جامعة الآداب و اللغات بوهران، لأنه لم تتسنى له الفرصة في التدريس فيها فلهذا غادر إلى دمشق و ثم إلى باريس فاستقر بها، فكان يسافر كثيرا لحضور المهرجانات و الملتقيات في المسرح و السنيما، و الشخصية الأستاذ زوج يمينة الكاتب الذي كان يكتب عن شخصية مريم لمدة ربع قرن و هذا الاسم اختارته يمينة زوجة الكاتب لأن هذا الاسم يذكرها بأعز صديقاتها في الطفولة لأن الاستاذ طلب منها أن تختار له اسما يضع فيه كل أعماله و كتاباته و يجعل منها بطلة كل نساء الجزائر اللواتي ضحين من أجل الوطن.

- و لكثرة اهتمامه و حبه لهذه الشخصية "مريم" جعلت من يمينة الزوجة تشعر بالغيرة و الشك في خيانة زوجها لها خوفا من أن تكون هذه الشخصية واقعية ملموسة لأن اهتمامه كان زائدا لهذه الشخصية الورقية، فكان اسم مريم أول ما نطق به الأستاذ عند استيقاظه من الغيبوبة، فاستقبلت العديد من المكالمات و الاتصالات الهاتفية للاطمئنان على صحة الكاتب و من حين لآخر يراودها الشك في زوجها لهذه الشخصية الورقية، و تتذكر بأن زوجها الكاتب يطمئنها و يقول لها بأنها مجرد شخصية حبر على ورق لينزع شكها و

[1]- مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، ، 1984، ص 24.

غيرتها و فجأة تسمع أحدا يطرق باب المنزل فاتجهت نحو الباب لتفتحه فوجدتها امرأة فاعتقدت بأنها مجرد طالبة من اللواتي يقوم بتأطيرهن بالجامعة فقالت لها أنا هي مريم التي يكتب عنها الأستاذ كل كتاباته و أعماله، فضحكت يمينة و ظنت أنها مجرد امرأة مهووسة بكتاباته و أعماله و لكن مريم تحاول تأكيد شخصيتها بأنها حقيقية فتطلعها على جواز سفرها لتتأكد يمينة بأنها كانت تسافر معه إلى باريس حينما تكون يمينة في الجزائر، فرفضت الزوجة تصديقها فأطلعتها على الرقم السري للبطاقة الزرقاء، فيزيد غضب الزوجة لأنها تأكدت بأنه صحيح و أطلعتها أنها تعرف كل تفاصيل حياتها و حياة أبنائها و كانت على اتصال بابنتها " ندى".

– فعرف الاستاذ ليلى التي كانت رسامة في وهران في عرض مسرحية " الأجواء" و أيضا في جنازة صديقه الفنان " محمد اسياخم".

– فمارست ليلى هوايتها الرسم التي كان أفراد عائلتها يحاولون منعها من ممارستها، فتزوجت من رجل لم تحبه كي يسمح لها بالرسم فكان هذا الزواج مجرد عقد فقط، فهي كانت تخدعه مع الاستاذ الكاتب و هو كذلك كان يخدعها مع نساء أخريات.

– فكانت مريم تريد ابراز شخصيتها الحقيقية ، و تخرج من الحياة الورقية التي تجعلها تعيش في الظل و الظلام و تريد أيضا بأن يعرفها المجتمع بأنها ليلى حبيبة الأستاذ و ليست مريم التي هي مجرد امرأة من ورق، فانصدمت يمينة بخيانة زوجها لها و هي التي اعتبرته وفيا مخلصا و محبا لها ، و كل ما عاشته كان مجرد خدعة و كذبة، فتركت ألمها داخلها يقطع قلبها بينمها اهتمت تفكر في الفضيحة التي سيسمع بها جل الناس و القراء فحاولت منع المرأة بأن تكشف هذا السر و تحاول ايجاد حل مناسب لهما معا لأنه إذا فضحت السر فستشوه سمعة الأستاذ و عائلته أمام المجتمع و القراء الذين أحبوه فكانت تتوسل إليها لكنها اختفت رغم نداءاتها لها.

– و مع الأسف كان شك يمينة حقيقي تحقق ثم اختفى و تركها وحدها بين شكها و تصديق وساوسها و تحاول أن تهرب من الحقيقة، فنتذكر تبريرات زوجها لها فكانت على جهتين تارة للألم و الأمل و تارة أخرى محاطة بها مجموعة من التساؤلات ضاعت إجاباتها لأنها كانت منقسمة بين الواقع و الخيال.

## 3– العناصر المقتبسة من رواية إلى مسرحية " امرأة من ورق"

### أ– على مستوى الشكل

– نلاحظ أن مراد سنوسي اقتبس الشكل أي المظهر الخارجي للرواية من غلاف– حجم، و تقسيم و كيفية التعامل معها في تحويلها للمسرح فنسخ رواية أنثى السراب في نسختها عن دار الأدب بيروت، فلم يتغير سوى اسم الكاتب بالطبع– و دار النشر– و عنوان العمل، و حجم الكتابة و نوعيتها و نوع العمل الأدبي و الشيء الآخر بقي كما هو كغلاف واحد كل من الرواية و المسرحية خاصة المضمون بقي كما هو الذي يتمثل في صراع ليلى من أجل اثبات هويتها و التي كانت تجمعها علاقة محرمة مع الاستاذ.

فمراد سنوسي اقتبس فصول الرواية الثلاث التي كانت تحتوي على 552 صفحة و اختزلها إلى نص مسرحي يحتوي على 27 صفحة فقط لأن المسرحية لا تدوم أكثر من ساعة أو ساعة و نصف، تبدأ بالبداية ثم الحبكة – الصراع و أخيرا النهاية، أحداث تصاعدية سريعة لأن الفعل المسرحي ينتهي مع زمن المسرحية عكس ما نراه في الرواية التي تعتمد على السرد و الوصف و قد تستغرق لساعات عديدة أو بالأحرى ليلة أو ليلتين.

– أيضا نرى العنوان الذي اختاره مراد سنوسي "امرأة من ورق" غير البنية الفنية ما بين الرواية و المسرحية، حيث أن الرواية تشكل بنيتها الفنية وفق ما يتيحه لها السرد في إجلاء العناصر المشكلة للبنية (حدث، شخصيات، زمان، مكان) في حين أن المسرحية على عكس ذلك نجدها تحاول قدر الإمكان الاقتصاد و التكثيف في إجلاء عناصرها.

– جعل مراد سنوسي نصه موحدا على أساس الحوار بين الشخصيات المسرحية و تجسيدها على خشبة المسرح، و على هذا الأساس نجده يتجنب قدر الطاقة من المشاهد ما يتطلب حشودا كبيرة على خشبة المسرح أو تنقلا سريعا من مكان إلى مكان آخر ... [1].

– ففي النص المسرحي تتحول شخصيات الرواية و زمانها و مكانها من كيانها القرائي في لغة جامدة بين ثنايا كتاب إلى أداء و ماديات و ملموسات مصبها الجمهور أو المتلقي لأن المسرح ابداعي تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعرا[2]، فيصبح الفعل عملية الاقتباس لغة القرائية ففي رواية " انثى السراب" لغة قرائية في النص المسرحي " امرأة من ورق" فتتحول بفعل الالتزام إلى لغة مسموعة أو مرئية على الخشبة تحتوي على شخصيات – زمان– مكان– صراع .... الخ.

## ج– على مستوى الأحداث و الموضوع

كل من الرواية و المسرحية تتناول موضوع استرجاع ليلى هويتها الحقيقية التي تمثلت في طيف مريم الذي كانت عبارة عن شخصية ورقية كتب عنها الاستاذ في كتاباته ليعبر عن حبه لها.

– و أيضا اقتبس مراد سنوسي مرض الأستاذ الذي كان في مستشفى باريس في حالة غيبوبة.

– اقتباس فترة التسعينات و أيضا هجرة الاستاذ إلى سوريا و باريس و كذلك عاش مع واقع المثقف الجزائري في هذه المرحلة، بإيراد ذكرى الكاتب ياسين، و عبد القادر علولة .... الخ.

– ما يلاحظ أن رواية "انثى السراب" هي عبارة عن اتساع مجال تعبيرها عن القضايا السالف ذكرها بينما المسرحية تلجأ إلى تكثيفها و ذكرها باقتضاب، ذلك لأن الروائي واسيني الأعرج في موقف أفضل فنيا من

[1]– أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي أمام الترجمة، الاقتباس، الاعداد، و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط 1993–2–، ص 60.

[2]– عبد القادر القط، فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص 14.

المؤلف المسرحي لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز- السدود و هي أداة السرد"[1].

- فأداة السرد هذه فتحت للروائي:"امكانية أن ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث، و في وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية"[2]

- أما مراد سنوسي فحول ميزة السرد التي كانت في الرواية إلى ميزة الحوار و وضعها أساسا للمسرحية لأن المسرحية مقيدة بعنصر الزمان أو الوقت المختصر، فمراد سنوسي اقتصر على احياء ذكرى مثقفي الجزائر ككل الذي هم عبد القادر علولة الخ...فحذف كثير من أجزاء الرواية في استشهاد والد بطل الرواية، و تصوير حياته و موت أخيه المقرب.

**د- على مستوى الشخصيات**

تحتوي رواية انثى السراب على 3 شخصيات رئيسية ألا و هي : "سينو" – "ليلى"- "مريم"- بينما اختزل مراد سنوسي هذه 3 شخصيات في شخصيتين: "يمينة" – "ليلى".

- مريم / ليلى: شخصية واحدة يحيلان إلى امرأة واحدة في المسرحية عكس ما نراه في الرواية "ليلى" تصارع طيف أو كيان " مريم" الوهمي التخيلي.

- مراد سنوسي يقتحم شخصية يمينة التي لم تكن لها فعالية في النص الروائي بينما نراها في النص المسرحي البطلة و هذا ما أدى إلى حدوث بعض التغيرات في أطراف الصراع بين الشخصيات، ففي الرواية كانت ليلى تريد قتل طيفها مريم بينما في النص المسرحي نجد صراع ليلى مع يمينة بغية الخروج إلى الوجود الفعلي في حياة زوجها الاستاذ و اثباتها في الواقع الملموس.

[1]- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الابداعي، أهميته و أنواعه، مجلة كلية الآداب و اللغات و العلوم الانسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان الثاني و الثالث، جانفي 2008، ص 01.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

– و كذلك غير بعض أسماء الشخصيات الثانوية " صافو" –" ماسي" اللذان كانا في الرواية فحولهم إلى " ندى" – " بشير" في النص المسرحي.

– فحافظ مراد سنوسي على الشخصية البطلة ليلى/ مريم التي نجدها في الرواية، بينما حول شخصية الزوجة التي كانت في الرواية شخصية ثانوية جعل منها شخصية رئيسية و بطلة.

**هـ– على مستوى الصراع**

صراع ليلى في استرجاع هويتها في الرواية صراع بين (ليلى/ مريم) صراع في شخصية امرأة واحدة.

– أما في المسرحية نجد صراع ليلى مع يمينة لإثبات وجودها الفعلي في حياة الاستاذ فالصراع في المسرحية عنصر هام فلا وجود لمسرحية بدون صراع– عكس ما يجعله بعض النقاد لا يوليه أهمية فكلا النصين يشتركان في صراع واحد و هو استرجاع هوية ليلى الحقيقية التي حولها الكاتب إلى امرأة ورقية تريد الخروج من الطيف التخيلي إلى الواقع الملموس.

**و– على مستوى الزمان و المكان**

نجد في الرواية مكان وقوع الحدث "السكريتوريوم" الواقع بالطابق الأرضي في منزل ليلى التي يتم فيه استحضار عديد من الذكريات، بينما مراد سنوسي اقتبس لهذا المكان "السكريتوريوم" إلى بيت الزوجة يمينة فغاب عنه مواصفات هذا البيت عكس ما نراه في الرواية التي تم فيها وصف للأحداث. فكلا من المسرحية و الرواية مرا بأمكنة عديدة بين الجزائر– باريس– سوريا و بين الحاضر و الماضي فمراد سنوسي كان مقيدا بالحوار جعله يقلص مساحة الإنتقال في المكان و الزمان عكس ما نراه في الرواية تمكن واسيني في إجلاء الأمكنة و التدليل على أزمنة الأحداث لأن الرواية تعتمد على تقنية السرد أما في المسرحية تعتمد على الحوار.

**ك- على مستوى الحل (النهاية)**

نجد واسيني الأعرج يجعل نهاية لروايته " انثى السراب" بنهاية انتهت بموت ليلى، فكانت تحاول قتل طيف خيالها و هو مريم الذي كان يتجه في الشوارع و الذي كان يلاحقها في كل مكان و زمان غير أنها تتلقى طلقة نارية من قبل الشرطي و لم تحقق أمنيتها في استرجاع هويتها إذن قادنا واسيني الأعرج إلى نهاية مغلقة.

بينما نجد مراد سنوسي يجعل نهاية مسرحيته " امرأة من ورق" بنهاية مفتوحة تمثلت في صمت "ليلى" و انسحابها فجأة لأنها كانت في صراع مع الزوجة يمينة لإثبات وجودها الفعلي مما يتيح للمتلقي حرية التأويل و يجعل منه ينخرط في أحداث المسرحية و يساهم فيها بافتراض نهاية لها (نهاية مفتوحة).

- فلكل عمل أدبي في النهاية حل من خلاله يتم " التعرف على المصير النهائي لشخصيات رواية أو مسرحية"[1].

شخصيات الرواية: " سينو"- "مريم" - " ليلى" هي في الأصل تصبح مرادفة في النص المقتبس، وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية و الوجدان المحلي [2].

- فمراد سنوسي قد أحسن اختيار مرادفات مسرحية للرواية سواء من حيث الشخصيات- الأحداث – المكان – الزمان-.... الخ، فالتزم بآلية للاقتباس الحر الذي يعطيه مجال واسع في حرية الكتابة في اقتباسه لرواية " انثى السراب" و تمكن من اظهار قدرات الابداعية و قراءته الخاصة للرواية.

- اهتم مراد سنوسي بالقصور في تعبيره عن الرواية حيث عملية الاقتباس قد تكفي بالاستفادة مثلما تم الاشارة في بداية الموضوع من عنصر فأكثر من الرواية دون تمثل كلي لما تجيء به لدرجة أن المقتبس يصبح مترجما حرفيا لها.[3]

[1]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ب)، 1998، ص 138.

[2]- المرجع نفسه، ص 139.

[3]- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي أمام الترجمة- الاقتباس، الاعداد و التأليف، ص 62.

## 04-البناء الدرامي في مسرحية "امرأة من ورق"

إن نص مراد سنوسي يقوم على سلسلة من المواصفات المهمة، أولا انشغاله على البنية الدرامية بحيوية كبيرة لا تستقر عند الشكل المسرحي الجاهز، و تحاول أن تهز هذه التقليدية لتدخل في عمق الموروث الشعبي بكامل مفارقاته بالخصوص بالنسبة للمسرحيات المؤلفة، لكن في الاقتباس أيضا خرج مراد سنوسي عن نمط التعامل السلبي مع النص السردي كالرواية و رفض فكرة اعادة الانتاج و مال أكثر نحو اعادة الخلق المسرحي.

- كما ارتبط مراد سنوسي العضوي بالتحولات المجتمعية التي اخترقت و ما تزال تخترق حالة السكون أو ما يبدو كذلك، فتجلى هذا الارتباط بصيغته الساخرة أي تلك التي تجعل من الضحك وسيلة لفهم الذات في أفق الانساني و تشرك الجمهور في نفس الوقت الحالة لنضحك إلى درجة البكاء من أنفسنا، و أيضا بصيغة النقد الذي يتوغل عميقا في الذات الجماعية و الفردية فيضعنا في مواجهة المرايا الحياتية.

- و يأتي أيضا في البناء الدرامي الذي يتناول تراجيديا اليوم من الاخفاق و اليأس أمام الحياة القلقة و الصعبة و التي على الانسان تخطيها بكل ما يملك من قدرة و قوة، فيدفعنا كما بريخت إلى مساءلة أنفسنا و اختبار قدراتنا في مواجهة الصعاب و هذه القسوة التي تدفع أحيانا إلى اليأس، و لكن مراد يلعب داخل المأساة بالسخرية و التحكم العالي.

- إن أعمال مراد سنوسي تنبني على الاقتباس فقط مما يجعل الحالة المسرحية في تصورهم دون التأليف مع أن الذي يتابع جهود مراد سنوسي المسرحية عن قرب سيكتشف بدون جهد كبير أن الاقتباس عنده يسير وفق منهجية أخرى مختلفة عن المنظور التقليدي، و الذي يكتفي بجر النص السردي إلى المسرح.

- فالاقتباس عند مراد سنوسي هو وسيلة لإعادة انتاج النص وفق معايير النص الأصلي و لكن أيضا وفق رؤية المقتبس و كأن جزأ منهما في النص هو كتابة درامية لمراد سنوسي و ليس للنص الأصلي و هو ما يسمى

"بالاقتباس الحر" مثل ما هو الحال في المسرحية التي سوف نتطرق إلى تحليلها ألا و هي " مسرحية امرأة من ورق" التي هي عبارة عن اقتباس لرواية "انثى السراب" لواسيني الأعرج.

– فهذه المسرحية تعتبر من أهم أعمال مراد سنوسي من انتاجاته المسرحية، فهي تكسر التقليد المغلوط الذي يجعل من المسرحية تؤلف فتمثل و بعدها تموت ... هذا النص لا يموت، فهو يكسب الديمومة من خلال نشره و وضعه ليس فقط أمام القراء و لكن أيضا أمام المخرجين الذين يريدون تمثيل و إخراج مثل هذه النصوص عبر الحقب و الأجيال.

– فتجربة مراد سنوسي في هذه المسرحية " امرأة من ورق" التي تمتعت في قراءتها و تحليلها، فهي تعتبر وسيلة من وسائل لفهم التطور في مسرح مراد سنوسي و المسرح الجزائري.

وقد اعتمد مراد سنوسي في تحليل نص مسرحية " امرأة من ورق" على مجموعة من العناصر الدرامية سنقوم بذكرها على الشكل التالي:

* الشخصيات.

* الصراع.

* الحوار.

* الحدث الدرامي.

* الحبكة.

* اللغة.

* وحدة الزمان و المكان.

## 1- الشخصية

درج معظم النقاد منذ عصر النهضة على ارتكاز المسرحية على شخصية محورية، عرفت منذ ذلك الحين بالبطل التراجيدي.

- تعتبر الشخصية المحرك الرئيسي للمسرحية أي بدون شخصية لا نستطيع تكوين مسرحية فهي تقوم بالفعل في بوتقة الصراع مع آخرين للوصول إلى هدف، و لا شك بأن الشخصية و عناصر البناء الدرامي متداخلة في بعضها البعض، أي هناك شخصية لابد من أن هناك صراع، و الكاتب هو من له الحق في تحريك الشخصية، تعتبر أساس العمل الدرامي المسرحي فهي سر نجاحه، فلقد كانت تدور أحداث المسرحية من خلال نسق حواري بين شخصيتين متصارعتين، احكمتا القبض على زمن الروائي المليء بالسرد الطويل، و لقد أجاد مراد سنوسي في رسم شخصياته و تصويرها، فالشخصية هي أهم عناصر البناء الدرامي، فعلى الكاتب المسرحي في بداية كتابته المسرحية أن يفكر جيدا في الشخصية و الدور الذي تقوم به و هل تتناسب و الشخصية أم لا.

### أ- الشخصية الرئيسية

و هذه الشخصية هي أهم الشخصيات التي ترتكز عليها المسرحية في مجرى أحداثها حيث هي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، و تؤثر في الأحداث و تتأثر بها، و تستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، الشخصية الرئيسية هي التي تسيطر على المسرحية من بدايتها حتى نهايتها.

- وقد اعتمد مراد سنوسي على شخصيتين رئيسيتين هما:

- **الزوجة**: زوجة الاستاذ و هي امرأة مثقفة، تشاركه تفكيره في انجاز أعماله الفنية، محبة و غيورة على زوجها، و هي شخصية مهمة في المسرحية و أعطاها مراد سنوسي اسم يمينة و قد ورد في صفحة واحدة مثال: الأطباء كي دارو باش عرفوا أنكي في باريز منين جابو رقم الهاتف انتاعك.[1]

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 72.

➢ فلقد جعل مراد سنوسي من زوجة الكاتب شخصية رئيسية، التي كانت السبب في خلق الصراع و صنع الأحداث من خلال علاقتها مع بقية الشخصيات، و هي من أصول تلمسانية و أم لطفلين ندى و بشير تعيش بين الجزائر و باريس، و تعتبر هي مؤشر الانطلاقة و صنع الأحداث و اشتداد الصراع.

➢ **مريم/ ليلى**

تمثلت هذه الشخصية في المرأة الطيف و جعل منها مراد شخصية مزدوجة تتمثل في مريم و ليلى، فمريم تمثل بطلة رواياته و كتاباته، أما ليلى فهي عشيقته و جعلهما في شخصية واحدة و يظهر ذلك من خلال "مريم: أنا مريم اسمي الحقيقي ليلى".[1]

– وهذه الشخصية كان لها دور مهم في الدفع بالأحداث من خلال الصراع مع شخصية الزوجة و سرد الأحداث و استرجاع الماضي و الذكريات و قد جعل مراد لكل من مريم و ليلى سماتها الخاصة بها بالرغم من اندماجهما في شخصية واحدة، و ذلك حسب مكانة كل واحدة لدى (الاستاذ).

**ب– الشخصيات الثانوية**

لم يهمل مراد الشخصيات الثانوية و أعطاها نفس الأهمية، التي كان لها دور مهم في الدفع بالأحداث إلى الأمام، وهي مهمة و مساعدة للشخصية الرئيسية و في الربط بين الأحداث و لا يمكن بناء المسرحية بدونها ، و تتمثل الشخصيات الثانوية في مسرحية " امرأة من ورق" فيما يلي:

➢ **الاستاذ:** هي شخصية متعلمة و مثقفة فهو كاتب روائي و أستاذ جامعي بجامعتي الجزائر المركزية و باريس، تخرج من جامعة الآداب بوهران حاز على شهادة الدكتوراه بدمشق.

مثال: " واش بيك"؟ أصبحت تغيري من لاشيء، اتغيري من أفكار؟ اتغيري من امرأة ما عندها وجود؟ مريم مجرد حبر على ورق، أنت التي أعطيتها هذا الاسم ... [1]

[1]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 70.

➢ **الزوج ليلى:** شخصية ثانوية، اشير إليها بلفظ "الزوج"، زجل غريب التقت به ليلى تزوجت منه صدفة فقط ليسمح لها بالرسم و يمنحها الحرية، تاجر من عائلة غنية

مثال: زوجي راجل أعمال كما يقدم نفسو، يبيع و يشري مانعرفو واش يدير، و ما يعرفني واش ندير، هو متزوج بجسد و أنا اتزوجتدراهمو، متكفل بكل التنقلات انتاعي و عمرو ما يسألني وين رحت و لا ... الخ[2].

➢ **محمد و ياسين:** هما ولدا ليلى مثال:

➢ **ندى:** شخصية ثانوية و هي ابنة الاستاذ و يمينة (الزوجة)، تعيش رفقة والدها في باريس تدرس السينوغرافيا في معهد الفنون

مثال: ماما لازمك تتكلمي مع بابا هذ المرة اطلبي منو ينقص من ريتم العمل، الوتيرة اللي راه عايش فيها ...[3]

➢ **بشير:** شخصية ثانوية و هو ابن الاستاذ و يمينة (الزوجة)، يعيش رفقة والده في باريس ، مهندس في الاعلام الآلي.

مثال: غير نكمل دراستي نروح نزرع ما تعلمت في أرض بلادي.[4]

➢ **عبد القادر علولة:** شخصية ثانوية تم التطرق إليها في عبارات قليلة من سيرته الذاتية و لكنها كانت شخصية تأثر بها مراد ذكرها بتركيز كبير مقارنة بغيرها من الشخصيات.

مثال: أهلا لافامي– وين قريتي– و ذورك اشتى راكي ديري؟ – قولي أستاذ واش راك دير هنايا؟[5]

➢ **زوليخة كاتب:** شخصية ثانوية التقاها الاستاذ بمرسيليا يوم حضوره لتوديع جثمان كاتب ياسين.

---

[1]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 69.

[2]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 74.

[3]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 66.

[4]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 81.

[5]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 75.

مثال: فرقتهم الدنيا و جمعتهم الموت راجعين متساميين في صنادق لبلادهم، حد من المسؤولين ما جا يودعهم.[1]

➢ **زوبيدة:** كانت صديقة عبد القادر علولة و الاستاذ، مثال: مريم: " زوبيدة صديقة المرحوم و الاستاذ فالجامعة ..."[2].

## 2- الصراع

يعتبر الصراع هو جوهر البناء الدرامي و اصطدام بين شخصيات المسرحية أو نقطة انفجار الحدث الدرامي، فالصراع قد يكون بين شخص و آخر أو بين شخص و المجتمع الذي يعيش فيه، و الصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الانسانية أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا.[3]

كذلك الصراع هو روح العمل الدرامي و عموده الفقري الذي يتحكم في تحريك المسرحية و أحداثها، و من خلال الصراع تتطور الأحداث و ينتج خلافات و تصادمات بين الشخصيات الاخرى، و من هنا يبدأ الصراع بالتطور حتى يصل إلى النهاية.

و من خلال نص امرأة من ورق فقد اعتمد مراد سنوسي على الصراع الداخلي و الخارجي.

*** الصراع الداخلي:**

و يتجلى ذلك من خلال الصراع الداخلي بين الشخصية و ذاتها أي نفسي و ما تعانيه هذه الشخصية، فالصراع الداخلي تمثل في صراع الزوجة مع نفسها و هو منقسم إلى قسمين: أي المرأتين تتربع على عرش الاستاذ، الزوجة الحقيقية أو مريم " فكرته الورقية".

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 79.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 76.

[3]- رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1999، ص 44.

و يتضح ذلك من خلال قول الزوجة " لازم نعرف حقيقة مريم، الحقيقة، الحقيقة، ماشي الحقيقة اللي راني عايشة بها هذي خمسة و عشرين سنة".[1]

و استمر الصراع إلى نهاية النص، حيث زاد هذا الصراع حدة من خلال المنازعة بين الزوجة و مريم، فأصبحت مريم تشكل الموقف المؤكد لوجودها بينما كانت الزوجة تحاول ايجاد تبريرات لكل ما تقوله مريم، الزوجة: " و تعرفي حتى بطاقتوالزرقاء"، مريم: " نعرف حتى الرقم السري انتاعها."[2]

الزوجة: " اهنا دخلتي فالهبال أنا زوجتو و ما نعرفش الرقم السري لبطاقتو البنكية"

مريم: " 4-7-85 تقدري تتأكدي بسرعة"

الزوجة: " الآن؟ فالحين؟ ما عنديش الوقت ..."

مريم: "راكيخايفة"

الزوجة: "نخاف؟ من واش نخاف منك؟"[3]

*** الصراع الخارجي**

و هو صراع الزوجة مع ليلى الوهرانية ينطلق بعد أن تفشي ليلى سرها أمام زوجة الكاتب، و تفضح حقيقة علاقتها بالأستاذ، و بأنها هي مريم ذاتها و بأنها امرأة من ورق، إنها فعلا امرأة بجسد و روح ملموسين، تقتل هذه الكلمات كل أحلام الزوجة يمينة.

الزوجة: " ليلى انتي ليلى ماشي مريم، مريم مجرد امرأة من ورق مشكلتي معاها من نوع آخر"

مريم: " مريم هي ليلى لازم تقبلي هذا الحقيقة، لازم كل الناس تعرف الحقيقة ".[4]

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 67.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 72.

[3]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 72.

[4]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 70.

## 3- الحوار

يعنبر الحوار عنصر أساسي في المسرحية كغيره من عناصر البناء الدرامي، و هو يختلف عن باقي الفنون الأدبية، فهو يبين و يكشف به أفكار الشخصيات و يعبر به، فهو الذي يظهر الشخصيات، و يبرز الفكرة و يعبر عن الحوادث و تتابعها[1]، فهو وسيلة لقراءة وجهات نظر كل الشخصيات و مستواها.

و الحوار الدرامي له علاقة بكل عناصر البناء الدرامي و من بينهم الصراع و الحدث الدرامي، فالحوار تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط و من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصية يجب أن يحس كل متفرج أو متلقي أنه أمام الواقع ليس عرض مسلي فقط بدون احساس بالمتعة.

إن الحوار هو كلام ليس عشوائي أو مجرد كلام عادي، فلك شخصية لها دور في الحديث بعد انتهاء التي كانت تتكلم قبلها، فلا تقاطع شخصية شخصية أخرى.

و تلمس جمالية الحوار في نص " امرأة من ورق" من خلال ايصال الرسالة للمتلقي أو المتفرج في صورة مباشرة عن طريق الشخصيات.

و هناك نوعان من الحوار استعملهما مراد سنوسي في نصه:

### أ- الحوار الغير مباشر (داخلي)

وهو المونولوج و يكون في حالات التفكير و حالات معايشة للآلام و التحدث مع النفس، كلام تنطقه شخصية بمفردها أو تعتقد أنها بمفردها. مثال: الأستاذ علمني شحال من مرة على حب الناس للمبدعين اللي اخطار و يكتبوا على هموم البسطاء و قضايا بلادهم، و لكن عمري ما كنت نظن بلي حب الناس للاستاذ قادر يوصل لهذ الدرجة ...[2].

[1]- عمار الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، طبعة البردي، القاهرة، د ط، 2003، ص 263.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 65.

زوجي يسهر مع الكتب يقرى و يفكر، و يفطن قبل الفجر باش يكتب و يحضر، ثلث سوايع حتى ربع تكفي لنومو، تنقلاتو كثيرة كل مرة في بلاد، يدري فالصربون و يدرس في الجامعة المركزية للجزائر العاصمة، يكتب في مجلات و صحف جزائرية، و يكتب في مجلات مشرقية، يأطر أطروحات جامعية."[1]

**ب- الحوار المباشر (الخارجي)**

و هو الذي تكون فيه الحوار بنظام الدور، على لسان الشخصية، عندما تتحدث شخصية تخاطب الأخرى بدورها تسمع ثم العكس.

يتمثل ذلك في نص "امرأة من ورق"من خلال حوار الذي جرى بين الزوجة و مريم في عدة مقاطع حوارية :

الزوجة: " لوحات عزيزة على الاستاذ، معلقهم في البيت الصغيرة اللي يكتب فيها."

مريم: " ندى تفرح منين تسمع بلي مارتينار راه جاي يزوركم".

الزوجة: " راه عايش هنا في باريس ..."

الزوجة: " و دوروك واش راكيحابة؟ مازال مافهمش قصدك"

مريم: " مانيشحابتو يدير كما لخرين"

الزوجة: " لخرين؟ علا من راكي؟"

مريم" " علا اللي يخافو من كلام الناس."[2]

**4- الحدث الدرامي**

يعتبر الحدث هو المحور الأساسي الذي تتحرك به عناصر البناء الدرامي، و كذلك تكلم عنه أرسطو – في كتابه – فن الشعر- عن الوحدات الثلاث الزمن و المكان و الحدث، و هو بؤرة الصراع و منطلقه، و حدث تلقائي منطقي حر و يحسم بالحركة و يتصف بصفات الكائن الحي.

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 66.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 77.

أما تعريف الحدث فيقول عبد العزيز حمودة " إن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه و عينه فقط ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض[1]، وهنا نفسر الحركة الداخلية له صلة بالحواس و ما وراء الحواس من أعمال العقل.

و تعتبر المسرحية فاشلة و غير ناجحة إذا لم تنطوي على عنصر التشويق أي الحدث، فلابد من وجود تشويق سيتمتع به المتفرج أو المتلقي.

إن الحدث في أبسط معانيه هو حركة الممثلين على خشبة المسرح و يجب على كل شخصية التحكم في حركاتها كجلوسها و قيامها و كلامها، فذلك أكبر ما تواجهه الشخصية على خشبة المسرح.

و من خلال كل هذا نستنتج أن الحدث هو المحرك للأحداث المسرحية و الذي يجعل من المتفرج متشوقا لمعرفة مجريات المسرحية.

و الحدث الدرامي ينقسم إلى قسمين حدث رئيسي و هو الذي يتفرع عنه سائر الاحداث الثانوية الأخرى التي تدخل في تشكيل المسرحية[2]، فمن خلال الحدث الرئيسي يوصل الكاتب رسالته إلى المتلقي.

و من خلال نص " امرأة من ورق" فقد اعتمد مراد سنوسي على حدث رئيسي تفرعت عنه أحداث ثانوية.

**أ– الحدث الرئيسي**

إن الحدث الرئيسي في نص "امرأة من ورق" هو ذكر الاستاذ لإسم "مريم" بدل أن يذكر اسم زوجته " يمينة" في اللحظة التي استفاق فيها من الغيبوبة و هنا بدأ السؤال يشوش ذهن الزوجة و يسطو على هدوئها النفسي و ثقتها بزوجها، هل " مريم" مجرد حروف انتصبت على الأوراق البيضاء، أم أنها حقيقة أخرى مخبأة في حياة الاستاذ و يظهر ذلك من خلال:

"كي دار و لكن فرحانين برجوعو ... و قالنا: وين راهي مريم، أنتي هي مريم يا مدام؟

[1]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار النشر ، عمان، 1988، ص 45.

[2]– عبد الكريم الجذري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط ، 2002، ص 42.

قلت لطبيب لا لا، أملا بتنك؟ ردت قلت لا لا ..[1]

**ب– الحدث الثانوي**

هي مجموعة من الأحداث التي تفرعت من الحدث الرئيسي و الأحداث الثانوية هي المحرك للحدث الرئيسي، أي لا يمكن قيام العمل الدرامي على الحدث الرئيسي فقط، أي أن الأحداث الثانوية مهمة في تكوين و بناء المسرحية.

الحدث الثانوي الأول: مجيء مريم إلى بيت الزوجة و تخبرها عن العلاقة التي تربطها مع الاستاذ و يتضح ذلك من خلال:

الزوجة: " خير انشاء الله أشكون يجيني في دل الوقت، تتجه نحو الباب، و تعود مع امرأة، اتفضلي مرحبا بيك".

مريم: " الله يسلمك."

الزوجة: " جيتي على جال الاستاذ"

مريم: " أنعم"[2]

عندما تقوم ليلى بمحو كل اللحظات السعيدة التي عاشتها الزوجة مع الاستاذ من خلال تصريحاتها المتعلقة باللقاءات المتكررة مع الاستاذ و أنها مقدمة على فضح سرها مع الاستاذ و هي تروي عذابها الذي يوازي عذاب زوليخة كاتب.

" كما يحب، و حتي أنا ما عنديش الحق انزيد نسكت، يا يعلن على وجودي يا أنا لي نتكلم، نجيب كل رسائل الحب و الغرام اللي بعثهوملي .....، إلا زوليخة سكتت أنا ما نسكتش."[3]

[1]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 66.

[2]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 69.

[3]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص78.

## 5- الحبكة

الحبكة في المسرحية هي التي تحول الحكاية إلى قصة مسرحية " فهي التي تترابط فيها أحداث القصة بتسلسل منطقي ، أي أنه حدث كذا و لذلك حدث كذا، و هذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات و يبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المتفرج نفسه ماذا سيحدث بعد ذلك؟ " [1]

وهي تتألف من 3 مراحل هي: (التمهيد- الوسط- النهاية)ففي مسرحية " امرأة من ورق" نجدها مرت بهذه المراحل مبنية على أساس التصاعد بالأحداث وصولا إلى الحل.

فبدأت بدخول الكاتب إلى المستشفى و تمرد ليلى بعد ذلك لإثبات هويتها و وجودها في حياة الاستاذ للزوجة يمينة و أنها هي مريم التي يكتب عنها الاستاذ و هي حقيقة ملموسة، و تنتهي بنهاية مفتوحة ألا و هي انسحاب ليلى و اختفائها في صمت مما يجعل للمتلقي الحرية في التأويل و يتجلى فيه عنصر التشويق.

فنرى في هذه المسرحية توازي حجم النص مع الوقت الذي تمنحه المسرحيات عادة، لكن الخلل الذي وقع فيه مراد سنوسي هو عدم التنسيق في طرح الأحداث، حيث أخر دخول مريم مما ولد ارتباكا في تسلسل بعض الأحداث و المواقف، بل من الواجب أن يستعجل في دخول مريم ليضمن التواتر المنطقي لسير الأحداث لكن المونولوغ الطويل قضى على فرصتها الثنائية و جعلها تقتصر على شخصية واحدة.

و أيضا نجد تأخر دخول مريم أدى إلى تأخر أنواع الصراع الأخرى في الظهور كصراع الزوجة الداخلي الذي بدأ قبل ظهور مريم و استمر حتى النهاية كما نراه في النص المسرحي في قول الزوجة مثال:

الزوجة تتكلم مع نفسها: "الواحد يعيا ما يتحكم في روحو و لكن هذا الشيء فات الحدود، خمسة و عشرين سنة،أربع قرن و أنا صابرها و صابرلوا و حتى منين اسلك من الموت و ارجع للحياة سبقها عليا؟

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل، منشورات لتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 45.

هذا كثير ... أصحيح أنا لي وافقت من البداية، وافقت على كل الشروط، أفرحت و رحبت بالفكرة، و لكن ما كنتش نظن الأمور توصل هذا الحد، خارج البيت و قلب المحاضرات تاعو، لقاءات و الصحفية، فالبلاد، خارج البلاد، واش تكون هذي؟

## 6- اللغة

إن اللغة هي أهم ميزة يتميز بها الإنسان عن باقي الكائنات الحية الأخرى فهي استخدمها كوسيلة للتعبير عن كيان الإنسان و أفكاره و مشاعره سواء كانت منطوقة أو مكتوبة فاللغة المسرحية تختلف عن لغة الفنون الأخرى فعلى الكاتب المسرحي أن براعي لغة و ثقافة الجمهور و المتفرج فإذا كان مثقف يستعمل لغة راقية و إذا جمهور عادي يستعمل لغة سهلة و بسيطة على قدر مستواهم، و اختيار الكلمات المناسبة لقدرات القراء باعتبارها محققة للتواصل.

إن لغة النص المسرحي تبرز من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات فعندما تكون ألفاظ متنوعة و ثرية لها أبعادها الدلالية ما يناسب الموضوع و يسهل للقارئ عملية الفهم كما أن النص الدرامي الجيد يكزن ثري بدرجة أن قارئه يمكن أن يتفهم و يحقق من خلال قرائته جوهر الدراما كفن أدبي في لغة جميلة متميزة.[1]

و يشترط في اللغة الترابط بين الكلمات باعتبار أن اللغة تتشكل كما بعلم الجميع من و هي حروف التي تؤسسها الكلمة الدالة على معنى و مجموعة من تلك الكلمات و تلك الجملة إنما هي جزء من الفقرة المترابطة المنظمة هي خطاب لغوي[2]، أي أن من كلمة إلى كلمة تصبح أفكارا لها مغزى و هدف يريد الكاتب ايصاله إلى القارئ و يجب أن يكون بأسلوب متنوع خال من الابهام و الغموض.

[1]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري.

[2]- ياسر مدفلى، أزمة المسرح السعودي،دار النشر الإلكترونية،د-ط 2007 ص 19.

يختلف كل كاتب في انتقاءه للألفاظ و العبارات التي يعبر بها عن مسرحيته فيجب أن يكون بأسلوب حيد و مميز،إذ لكل نوع من أنواع المسرحية لها مقوماتها و ألفاظها التي تدل علبه كالملهاة تكون ألفاظ ساخرة و فكاهية أما المأساة فتكون قوية.

فاللغة هي الوسيلة التي يصل بها الكاتب لتحقيق ما يريد على لسان شخصياته فتكون اللغة سليمة وواضحة.

و من خلال نص مسرحية " امرأة من ورق" استعمل مراد سنوسي مزيج بين اللغة الفصحى و العامية لكون النص اقتباس من رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج المكتوبة باللغة العربية، حيث حاول الكاتب مراد سنوسي تبسيط اللغة لتكون في متناول الجميع إلى ما يسمى باللغة الثالثة (العامية ) و هي لغة المسرح.

فهي لغة راقية موحية معبرة ترقى إلى قدوسية الرسالة التي يمكن أن يتضمنها المسرح فهي ترفض كل أشكال اللغة السوقية فهي لا تحبذ اللغة الرفيعة التي لا يفهمها إلا المثقفون، لأن المسرح بالنسبة لمراد سنوسي موجه لجميع طبقة المجتمع باختلاف مستويات تلقيهم.

و هذا ما أكده لي مراد سنوسي من خلال حوار أجريته معه بتاريخ 21 ماي 2018 على الساعة 13:00 زوالا، على استعماله اللغة العامية القريبة من الفصحى.

الزوجة: جيتي علا جال الاستاذ ؟[1]

مريم: مازال الحال- الزيارات يبدو حتى التناغش، و ندى رهي كبيرة

الزوجة: وين تعرفي بنتي ندى؟ [2]

علولة: وين قريتي- شتا راكياديري؟[3]

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 69.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 70.

[3]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 75.

## 7- الزمن

يعتبر الزمن من المكونات الأساسية للمسرحية لأنه مرتبط بها ، فالزمن ينقل لنا أحداث و وقائع تبين لنا حالة الشخصيات فلابد لأي عمل مسرحي أن يكون له زمن و ما يمكن الاشارة إليه: " أن الفرق يبين ادراك القارئ زمن في النص و المتفرج في العرض يمكن أن يكون بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا كي تكتمل عنده الفكرة الواضحة عن الزمن في المسرحية أما الثاني فهو ارتباط فعلي يتعاقب علامات الزمن لأنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها ليتمكن من ادراك الزمن ادراكا واضحا.[1]

و كما يصعب تحديد زمن المسرحية و ذلك من خلال ازدواجية النص و العرض، و تكمن الصعوبة في كون الزمن في النص تبدو عامة و غامضة أحيانا[2]

فمن خلال دراستي و تحليلي لمسرحية امرأة من ورق فإن أحداث المسرحية تشي بزمن يسبق منتصف النهار بقليل و هو ما ظهر من خلال هذا المقطع الحواري:

مريم: " الطبا، أطباء المستشفى تصلو بياجوايه الستة و نص نتاع الصباح، كنتي غير كي خرجتي، قلتي نروح للدار نرتاح و نبدل كسوتي".[3]

فمن خلال هذا الحوار أو هذه العبارات تشير إلى الساعة المذكورة سابقا، فقد عادت يمينة زوجة الاستاذ إلى بيتها بعد الفجر لتغيير ملابسها، و بالتالي نستنتج الوقت المنطقي لهذا الزمن و هو الصباح، فلا يمكننا تخيل أن الزوجة يمكن أن ترحل من المستشفى بعد استيقاظ زوجها من الغيبوبة، و بعد ثلاثة أيام من الانتظار، ثم لا تعود إلا في الليل، و خاصة عند سماع زوجها عند استيقاظه من الغيبوبة عند نطقه اسم " مريم" و بالتالي منحها دافعا لاستعجال رؤيته، إضافة إلى دافع قلقها عليه.

[1]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 83.

[2]- المرجع نفسه، ص 81.

[3]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 39.

و لهذا نجد الزمن في النص المسرحي يقترن بزمن بدء الأحداث و هذا عندما سمعت الزوجة الاستاذ رنة الباب في قولها: " خير ان شاء الله شكون يجيني في هذا الوقت؟ "[1]

فأحال مراد سنوسي إلى الزمن و جعله مرتبطا بالنهار من خلال عودة الزوجة من المستشفى بعد الفجر، إلا أنه عاد ليجعل الزوجة تستغرب أن يرن جرس الباب في ذلك الوقت.

إذن المسرحية تنقلنا إلى عديد الأزمنة عبر تقنية " الاسترجاع" غير أن الزمن الفعلي لاسترجاع هذه الأزمنة باختلافها يمتد على طول المسرحية و ينتهي بانتهائها.

## 8- المكان

تعتبر وحدة المكان من أهم العناصر في بناء العمل المسرحي فهي الاطار الذي تنطلق منه الأحداث " فالمكان المسرحي هو موضوع أو حيز لوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، و هو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي"[2]

يعني أن المكان في المسرحية يمكننا أدراكه بالحواس أن يكون على خشبة المسرح و لذلك يمكن أن يمون متقبل في ذاكرة المتلقي ليس بضرورة مجرد ملموس و أيضا يساهم في تحديد فهم الشخصية المتلقي و كذلك يساعدنا في تحديد طبقة هذه الشخصية أي إذا كان يسكن في بيت فاخر فهم أن الشخصية من الطبقة الراقية ... إلخ.

ففي مسرحية امرأة من ورق نرى الأحداث كلها جرت في بيت الزوجة الاستاذ " يمينة"- باريس، و أيضا يمكننا استشعار أماكن أخرى من خلال رجوعنا إلى الأحداث التي روتها كل من الزوجة و مريم.

فمراد سنوسي جعل شخصيتين ترويان الأحداث اعتمادا على المقاطع الحوارية، أوردها بلسان شخصيات أخرى، مثل شخصية الاستاذ، ابنته ندى، زوج ليلى، علولة، زوبيدة، و زوليخة كاتب، و بذلك تصبح

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 34.

[2]- صلاح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائر المعاصر مذكرة ماجستير، باتنة، 2007-2008، ص 19.

الأمكنة المذكورة متوزعة بين البيت، مطعم دمشق، مقبرة عين البيضاء، شارع بالجزائر العاصمة، بهو مسرح وهران.

مثال الزوجة تكلم نفسها و تتذكر: " ديسمبر 85 كان عندنا أشهر قليلة ملي رجعنا لدمشق بعدما فوتنا عطلتنا في الجزائر، اتصل بياالأستاذ مع العشية و قالي: وجدي روحك راني عرضك اليوم عشيا في أفخم مطعم في دمشق، اعلى السبعة لازم تكوني واجدة[1]"

مريم: " أنا عرفت الاستاذ و حبيتو من القراءة الأولى لروایاتو كانت تعجبني أفكارو، تلاقيت معاه للمرة الأولى وجه لوجه في بهو مسرح وهران في 85، كان يوم الخميس، 4 جويلية، راني عاقلة كيما اليوم، 85-7-4 [2].

مريم: " نعقل كيما اليوم كنا في الثلاثة و تسعين منين تلاقينا فالعاصمة شارع ديدوش مراد.[3]

مريم: " يوم دفينتو وهران تزلزلت تحت أقدام الأحرار، و الغضب دوى كي الرعد سماها، مقبرة عين البيضاء دخلوها للمرة الأولى النسا مع الرجال، واحد من الزوار غاضو الحال و بدا يصرخ: النساء في جنازة مع الرجال؟هذي بدعة، أحرام، أحرام، هذا الشيء حرام، حرام ...[4].

و لكن المكان الرئيسي الذي جرت فيه الأحداث بين مريم و الزوجة كان بيت يمينة الزوجة، مثال:

الزوجة: " خير إن شاء الله شكون اللي يجي فهذا الوقت، تتجه نحو الباب "[5]، لكن بدون ذكر أي محتويات أو اشارة لقطعة من الديكور عدا الكمبيوتر، فكان دوره أحد دعائم للموقف الذي تبنته مريم، كان أحد أدلة علاقتها بالأستاذ.

مريم: " خايفا من الحقيقة خايفا تجربي الرقم السري و توجديه صحيح."

---

[1]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 67.

[2]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 73.

[3]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 75.

[4]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 76.

[5]- مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 69.

الزوجة: " الله يبارك كنت تقوليها من البداية، لو كان ربحتينا الوقت و تهنينا منك ( تفتح الزوجة الكمبيوتر و تقوم ببعض العمليات، ثم بدهشة ...[1])

و خلاصة القول من كل هذا التحليل الذي قمت به في هذا الفصل لاحظت أن الكاتب المسرحي مراد سنوسي متأثر بالتيار الملحمي و السياسي لأنه كان متأثر بعبد القادر علولة الذي كان يعتبره صديقا له و كان متأثر بجميع أعماله و بطبيعة الحال هو متأثر ببرخيت و تأكيدا على هذا الكلام الحوار الذي أجريته معه يوم 21 ماي 2018 على الساعة 13:00 زوالا فأكد لي أنه متأثر بعبد القادر علولة، و من أهم المسرحيات التي أثرت فيه ألا و هي "مسرحية الأجواد" إذن هو متأثر بالتيار السياسي.

[1]– مراد سنوسي مسرحية امرأة من ورق، ص 72.

# الخـاتمـة

في ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة اللغة و الحوار و طبقته على مسرحية مراد سنوسي على نص إمرآة من ورق دراسة موضوعية و فنية توصلت إلى مجموعة من النتائج هي كالآتي :

- اللغة هي عبارة عن مجموعة من كلمات يختارها الكاتب المسرحي لتتحدث بها الشخصيات في العمل الدرامي
- إن اللغة هي أداة فاعلة و المؤثرة في الحوار المسرحي
- من سمات اللغة المسرحية لمراد سنوسي : اللغة العامية أو ما يسمى باللغة الثالثة قريبة من الفصحى بعيدة عن ركاكة و لغة الشارع و أيضا مهذبة قريبة من المتلقي و هي لغة مأخوذة من التراث الشعبي
- و قد مزج مراد سنوسي بين لغتين من أجل تبسيطها لتكن أقرب لأذواق المتلقين وأحاسيسهم و مشارعهم
- تعتبر لغة مراد سنوسي لغة ديناميكية درامية من إيجاد لغة مفهومة و واضحة
- الحوار أداة التخاطب في المسرحية و هو الركن الوحيد الذي ليس فيه اجتهاد و تغيير.

إن الغاية من كتابة المسرحية حوار هي جعل المتفرج أو القارئ يحس إحساساً عميقاً بأن ما يشاهده هو الجزء من الحياة كما يراها الناس خارج المسرح

- يعتمد الحوار عند مراد سنوسي تصوير الواقع المعاش في الحياة اليومية
- تعمل جمالية الحوار عند مراد سنوسي من خلال إيصال الرسالة للمتلقي أو القارئ في صورة مباشرة ذلك الحوار عند مراد سنوسي كان مباشراً و غير مباشر
- مباشر خارجي و غير مباشر داخلي

# قائمة المصادر

# و المراجع

## 1/ المصادر:

1-أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره(**1989-19)، منشورات التبيين الجاحظية(د.ط) 1998

2-أرسطو فن الشعر

3-صالح لمباركية، المسرح الجزائري، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972( دراسات في المسرح)، دار الهدى، (د.ط)، 1995

4-مراد سنوسي، امرأة من ورق، نص مسرحي، اقتباس حر عن رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، سلسلة الستار للإبداع المسرحي، الفضاء الحر، دون طبعة، 2012

## 2/ المراجع:

1-إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، دار المعارف، القاهرة، 1977 .

2-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار الشعب، القاهرة 1977 .

3-أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي أمام الترجمة، الاقتباس، الإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية الكتاب، ط2، 1993.

4-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1 1998، ج2 – ج5 .

5-أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003 .

6-أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته، تطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د.ط) 2007 .

7-بحيري أحمد علي 2013 الهزلية العلمية وجماليات الفصحة، جريدة الإتحاد الإلكترونية www.alittihad-ae .

8-توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ط) .

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

10-حضناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار الهومة ، الجزائر، ط1، 2002، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .

11-خصام الدين أبو العلا، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم .

12-دريني خشبة، نماذج من أشهر المسرحيات، مكتبة الآداب، الطبعة النموذجية، 1961 .

13-رشاد الرشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت .

14-رشاد درشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، دون تاريخ .

15-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية لفن الكتابة المسرحية الكتاب العربي للكتاب، الإسكندرية، 1997 .

16-صلاح فضل،شذرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1990 .

17-طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية النماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القرى، د.ط، 2011 .

18-عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987.

19-عبد القادر القط من الفنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية 1978، بيروت، ط1 .

20-عبد الكريم الحذري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر.

21-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث1830-1974، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975 .

22-عدنان بن ذريل، فن الكتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 .

23-عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.

24-عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الآدب الجزائري دراسة نقدية، وزارة الثقافة، الجزائر(د.ط) 2007 .

25-علي أحمد، باكثير من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، 1985 .

26-علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير، القاهرة (د.ط) 1959 .

27-عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط) 1980 .

28-عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2003 .

29-فرحان جليل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996 .

30-فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة مطبعة اتحاد الكتاب(د.ط)، العرب، دمشق، 2003 .

31-فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، دون طبعة، 1999 .

32-محمد الطمار، تاريخ الأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .

33-محمد المكار، تاريخ الأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2) 1981 .

34-محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي، دار العودة بيروت، لبنان (د.ط) .

35-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة (د.ط) .

36-محمد ميكسي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي.

37-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت (ط3) 1980 .

38-محي الدين باشتارزي، مذكرات (1919 – 1939)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .

39-مخلوف بوكروح ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982 .

40-ندم مقلا، قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، (د.ط) 1995.

41-نهاد صليحة، المسرح عبر الحدود، مكتبة الأسرة(د.ب) 2002 .

42-ياسر مدخلى أزمة المسرح السعودي، دار ناشري الإلكترونية، د.ط، 2007.

43-يوسف حسن، قراءة في النص المسرحي، (القاهرة) ط1، 1998 .

## 3/ المراجع المترجمة :

1-سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر (د.ط) 2001.

2-أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما ما بين هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا .

3-إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم حيرا، المكتبة العصرية صيدا بيروت، نيويورك، د.ط، 1968 .

4-ثمار ألكسندروقنا، بوتيننسيفا ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت (ط2)، 1990 .

5-خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمشكلة اللغوية، (ت.ر) محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر (د.ط).

7-درايدن، نقلاً عن رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .

8-درايدن، نقلاً عن عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما.

9-روجوم بسيلفد، الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة دريني خشية، مكتبة مصر، القاهرة .

10-ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي.

11-شكسبير، مسرحية عطيل .

12كاستيلفور، نقلاً عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة الدراما، مؤسسات بن عبد الله، تونس، (ط1)، 1987 .

13-لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشية، مكتبة أنجلو مصرية، القاهرة.

14-ماكس ملتن وفرويد، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها عن فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2003 .

4/ الرسائل العلمية :

1-صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، باتنة، سنة 2008 – 2007 .

2-عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التجادلية، فعلا عن عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة المسيلة، 2008 – 2009.

3-وليد إخلاص، لوحة المسرح الناقصة آبحاث ومقالات في المسرح فصلا عن عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة المسيلة، 2008 – 2009 .

5/ المجلات:

1-العساف د.عبد الله خلف : " تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى في المسرح العربي الحديث "، مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، أفريل 2003 .

2-عبد القادر رجيم : العنوان في النص الإبداعي أهميته أنواعه، مجلة عامة الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان الثاني والثالث، جوان 2008 .

3-عثمان بوقطاية، رواية عطيل في المسرح البلدي، مجلة هنا الجزائر، ع، 01 ماي 1952 .

4-علاوة وهبي، جررة الاقتباس في المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، العدد الممتاز.

5-وطفاء حمادة، في تأصيل المسرح العربي، مجلة الطريق، العدد 4، 1993 .

## 6/ المراجع الأجنبية :

1 – Ahmed cheniki, op cit .
2 – Mohamed Kali Théatre Algérien, la fin d'un mal entendre, éditions ministre de la cultures première édition 2005.
3 – Kateb yacine, homme, un uvre, un pays, entretien réalisé par Hafid gafaiti call Voix Multiples, la phomic Alger 1986.

## 7/ لقاءات :

1-لقاء مع مراد سنوسي في المسرح الجهوي لعبد القادر علولة، وهران، يوم 21 ماي 2018 على الساعة 00 :13 زوالاً .

## 08/المعاجم:

01-مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت .

# الفـــهرس

تشكرات

إهداء

مقدمة.....أ

❖ **الفصل الأول: اللغة المسرحية و الحوار المسرحي**

- **المبحث الأول:** اللغة و الحوار في الكتابة الدرامية.....03

1- اللغة المسرحية.....03

2- الحوار المسرحي : تعريفه.....08

3- وظائفه.....13

4- خصائصه.....16

5- الكتابة الدرامية.....17

6- عناصر الكتابة الدرامية ( القاعدية والبنائية).....18

- **المبحث الثاني:** خصوصية الحوار في المسرح الجزائري.....36

1- لمحة عن المسرح الجزائري.....36

2- أشكال الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري (، الاقتباس، الترجمة ،التأليف الجماعي،التأليف الفردي).....38

3- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية.....45

4- دوافع الكتابة بالفصحى و العامية.....48

❖ **الفصل الثاني: دراسة تحليلية لأعمال مراد سنوسي مسرحية إمرأة من ورق نموذجا**

- المبحث الأول :التعريف بشخصية مراد سنوسي.....53

- المبحث الثاني: مقارنة بين رواية أنثى السراب ومسرحية امرأة من ورق.....55
  - تلخيص مسرحية إمرأة من ورق.....56
  - العناصر المقتبسة من رواية إلى مسرحية إمرأة من ورق.....58
  - المبحث الثالث: البناء الدرامي في مسرحية إمرأة من ورق.....63
  - الشخصيات .....65
  - الصراع.....68
  - الحوار.....70
  - الحدث الدرامي.....71
  - الحبكة.....74
  - اللغة.....75
  - وحدة الزمن والمكان.....77

الخاتمة.....82

قائمة المصادر والمراجع.....84

**الملخص:**

وقف هذا البحث على اللغة و الحوار في نصوص مراد سنوسي دراسة فنية و موضوعية مرور باللغة و الحوار في الكتابة الدرامية من خلال رصد التعريفات اللغة المسرحية-الحوار المسرحي ووظائفه و استخراج خصائصه مع رصد العناصر الكتابة الدرامية و خصوصية الحوار في المسرح الجزائري و من هذا المنطلق تم التركيز على أدق التفاصيل المكونة للعمل المسرحي مسرحية"امرأة من ورق"أنموذجا من خلال رصد العناصر المقتبسة من الرواية و استخراج البناء الدرامي للمسرحية.

**الكلمات المفتاحية** :الكتابة الدرامية-المسرح الجزائري- اللغة- الحوار-الترجمة_إمرأة من ورق.

## **Résumé** :

Dans ce travail qui a objectif pour entaner la question de langue et dialogue dans l'ecriture dramatique ,a travers l'experience de mourad senouci.nous avant essayé de presenté une description de son œuvre « une femme de papiers »

**Mots clés** :l'ècriture dramatique-thèatre algèrien-langue-dialogue-traduction-femme de papiers.

## **Summary** :

In this work we tend to tacke the question of language, dialogue in Theater ,through

The experience of the play right morad senouci.we tried to presente a description of this work « A women of paper » « IMRAKA MIN WARAK »