الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل م د تخصص: نقد سينماتوغرافي سمعي–بصري

الموسومة بـ:

أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي

دراسة تطبيقية لمسرحية امرأة من ورق وفيلم في بيتنا رجل

الطالب:

بن قدور عتيق

إشراف:

د. أحمد الدين الهناني

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د. شرقي نورية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. أحمد الدين الهناني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. صلاي عباس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
د. معروف مختارية حنان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
د. مولاي أحمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سعيدة	ممتحنا
د. سوالمي الحبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	ممتحنا

2021–2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل م د تخصص: نقد سينماتوغرافي سمعي–بصري

الموسومة بـ:

أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي

دراسة تطبيقية لمسرحية امرأة من ورق وفيلم في بيتنا رجل

الطالب:

بن قدور عتيق

إشراف:

د. أحمد الدين الهناني

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د. شرقي نورية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. أحمد الدين الهناني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. صلاي عباس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
د. معروف مختارية حنان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
د. مولاي أحمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سعيدة	ممتحنا
د. سوالمي الحبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	ممتحنا

2021–2020

الإهداء

إلى روح الغاليين العزيزين أبي بن ديدة وجدي أحمد ولد عاشور اللذين كانا لي بهجة الحياة ونورها أسأل الله لهما العفو والمغفرة وأن يتغمدهما بواسع رحمته،

إلى أمي الغالية التي أعطت ولم تطلب، بذلت ولم تأخذ، قدمت النفس والنفيس في سبيل تربيتي وحثي على طلب العلم والاجتهاد في نيله، فما كان إلا من الله ثم منك، عجزت عن رد الجميل فتركته لله، فجزاك الله عني خير الجزاء، وأطال عمرك في طاعته، وحفك برعايته وحفظه، وألبسك لباس الصحة والعافية،

إلى جدتي يمينة أمد الله في عمرها،

إلى من تحملت كثرة المشاق، وصبرت على الأعباء وتربية الأولاد، المرأة الحنون والزوج المصون، زوجتي الحبيبة الفاضلة شهيناز،

إلى فلذات كبدي وقرتي عيني، ولدي العزيزين شوقي عبد الرؤوف وأسينات فاطمة الزهراء، حفظهما الله وجعلهما من حفظة كتابه،

إلى أختي حفيظة وزوجها العيد وأبنائها،وإلى إخواني الأعزاء أحمد وزوجته وأبنائه، جلول، هواري وعلي وزوجته وأبنائه، إلى خالي بن عودة وأبنائه وزوجته، إلى خالتي زانة وأبنائها، إلى خالتي نجاة، إلى أصهاري الكرام عائلة داودي وعائلة عمور، وإهدائي الخاص إلى صديقي العزيز الأستاذ سهلي نورالدين حفظه الله،

إلى كل هؤلاء أهدي عملي.

بن قدور عتيق

شكر وتقدير

الحمد لله ربي دائما وأبدا، أولا وآخرا، سرا وعلانية، أحمدك حمدا كثيرا كما ينبغي لجلال وجهك الكريم على ما أنعمت علي من نعمك وتوفيقك في مساري الدراسي والمهني.

وأتوجه بالشكر الخاص إلى زميلي الأستاذ سهلي نورالدين على المساعدة الجبارة التي غمرني بها.

كما أشكر أمي وزوجتي وإخواني وأقاربي على ما أغدقوني بصادق دعائهم.

والشكر كل الشكر والثناء أتوجه به إلى من رعاني بحنانه وعطفه، ويسر لي المشاق ببشاشة وجهه وسماحة روحه الدكتور أحمد الدين الهناني حفظه الله وسدد خطاه، الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة، وكان لي نعم مُوَجِّهٍ وخير مُرْشِدٍ برحابة صدر وحسن خلق، فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أتقدم بشكري الجزيل إلى جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس– ممثلة في كلية الآداب واللغات والفنون، أساتذة وطلبة وإداريين وعلى وجه الخصوص رئيسة قسم الفنون الدكتورة شرقي نورية.

والشكر موصول إلى كل من علمني حرفا طيلة مشواري الدراسي بداية بمعلمي بوعناني برزوق ومرورا بأساتذتي الكرام.

كما أتقدم بالشكر إلى زملائي بجامعة سعيدة قسم الفنون وكذا المسرح الجهوي بعنابة وعلى رأسه المدير السيد عبد الحق بومعروف.

وأقدم خالص تشكراتي للجنة المناقشة لتفضلها بقبول مناقشة هذه الأطروحة وتصويبها.

وفي الأخير أسأل الله تعالى أن يلهمني السداد والفلاح، ويجعل عملي هذا خالصا لوجهه الكريم، فإن وفقت فمن الله، وإن غير ذلك فمن نفسي والهوى والشيطان، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

بن قدور عتيق

مقدمة

مقدمة

تعدّ الرواية كجنس أدبي سردي من أخصب الأجناس الأدبية وأقدرها على احتواء الزخم المعاناتي للنفس البشرية بما تمتلكه من آليات تسهم في الغوص داخل هذه الأخيرة لاستجلاء أسرارها ومكنوناتها،ولطالما أمدّت الفن الإنساني الإبداعيبمواضيع يستلهمهاويستند إليها في نتاجه الإبداعي في مختلف صوره وتمظهراته على شاكلة المسرح والسينما؛ رغبة منها في تقديم الصورة المرجوة التي يستقبلها المتلقي ويتلذذ بالاستمتاع بها متلمسا جماليتها المتوخاة، فكانت علاقتها بهما علاقة تلاقح وتفاعل متبادل فتولد التأثير والتأثر بصورة تبادليةوعلّ هذا التأثر يعدّ صورة صادقةعن التغير الجذري الايجابي الذي مسّ مختلف الوسائط الإبداعية والفكرية وكذا الثقافية، في خضم التلاقح الثقافي الذي عرفته المجالات المعرفية بعد التطور المهول الذي ميز العصر الحديث الذي عرف بعصر التكنولوجيا والتقنية المتطورة. ولم يكن هناك خيار للرواية من مواكبة هذا التغير بواسطة تطوير أدواتها التعبيرية والأسلوبية بحيث عملت على الانفتاح التدريجي على ميادين أخرى التي استقطبت اهتمام المتلقي إليها، كي تحصل على استمالته وإعجابه، والذي سئم ونفر الوسائل الكلاسيكية والأدوات التقليدية في التعبير، وتحوّل إلى شغوف لرؤية رواية سردية تتماشى مع استيعابه وتذوقه.

ولعلّنا نجد مجالي المسرح والسينما من أخصب الميادين التي عانقت الرواية كجنس أدبي إنساني واحتضناها بحميمية تكاد تكون حتمية لابد منها أحيانا وأحايين أخرى سُجِّلَ صدود وتنافر بين الطرفين عزّ تبريرهوغمض تسويغه أو اعتبراها غالبا الشريانوالمعين الذي يعينهما على البقاء والتطورويمدهما بالمادة الأولية للاستناد والتعويل حتى يستطيعا بناء نفسيهما وفق القواعد والأليات التي تشد وشائج بنائهما.

فاستلهام الرواية تماشيا مع روح العصر وأذواق المتلقي يعد ظاهرة جمالية فرضت نفسها على المسرح والسينما في العالم العربي والجزائر بصفة خاصة من خلال العديد من الأعمال الفنية المتعاقبة سواء تعلق الأمر بالرعيل الأول من المبدعين أو من جاء عقبهم وتلعب هذه العلاقة الثنائية المتينة بين الرواية من جهة والسينما

والمسرح من جهة أخرى دورا رئيسيا في اتساع القاعدة الجماهيرية التي تستقبل الأعمال الفنية الراقية والمميزة وتسهم بشكل إيجابي في الرقي بالذائقة الجمالية للمتلقي بنشر الأعمال الروائية والأدبية وجعلها معبرة بصدق عن أماله وواقعه المعيش، وخلق الامتاع الجمالي البناء للجماهير، لكون هذه العلاقة التفاعلية يتمخض عنها عمل متناسق متناغم يستجدي المتابعة والاهتمام.

وتأسيسا على ذلك رأينا التطرق إلى موضوع بحث موسوم بـ:**"أفلمة ومسرحة النّص الروائي العربي"دراسة تطبيقية: لمسرحية – امرأة من ورق– لمراد سنوسي وفيلم – في بيتنا رجل– لهنري بركات".**

وكما هو مبين فإنّ العنوان يقوم على أربعة أقسام هي:

1– النص الروائي العربي.

2– النص الروائي في السينما العربية.

3– النص الروائي في المسرح العربي.

4– دراسة تطبيقية لـ"مسرحيتي "امرأة من ورق" لمراد سنوسي وفيلم"في بيتنا رجل" لهنري بركات.

طرح الإشكالية:

من المتعارف عليه أن أيّ موضوع بحثي يقوم على طرح إشكالية محورية رئيسة مع جملة من الإشكاليات الجزئية والتي تصب في فلكها.

وقد تجلت لنا الإشكالية الرئيسة لهذا البحث كالآتي:

"هل النّص الرّوائي يعتبر مادة طيّعة للتحول إلى فيلم أو مسرحية؟"

وقد تولدت عن هذه الأخيرة تساؤلات جزئية تدعمها لعلّ أهمها:

1– هل استطاع المسرح العربي احتواء النّص الروائي وتطويعه لخدمة أهدافه وغاياته؟

2– هل هناك إمكانية للتوافق بين الصورة الروائية والصورة السينمائية والمسرحية؟

3– ألا يعد الاقتباس الجيد آلية مهاراتية لإنجاح تأفلم النّص الروائي أو إخفاقه؟

4– ماهي الآليات والمعايير التي تحكمت في إنجاح التجانس بين النّص الروائيوالمسرحية والفيلم محل الدراسة؟

لقد تجلت لنا هذه التساؤلات من خلال القراءة والمتابعةللأعمالالمسرحية والسينمائية العربية والجزائرية على حد سواء بحيث تبيّن لنا أن هناك مفارقات جوهرية بين حقيقة النص الروائي في مستوياته السياسيةوالثقافية والاجتماعية وبين أسلوب عرض هذه الحقيقة عبر الأعمال السينمائية والمسرحية العربية لأنّ حقيقة العمل الفني تتلخص فيما يحياه الإنسان وما يصبو إلى تجسيده.

فرضيات الدراسة:

تتشكل دراستنا من فرضيات أساسية تتمحور حول:

1– امتلاك المسرح القابلية لاحتواء النّص الروائي واستغلاله كمادة فنية بغية تحقيق أهدافه وخدمة لرسائله الخادمة للإنسان.

2– التباين في طبيعة الصورة بين الرواية والمسرح أو السينما لا يعيقتحقيقالتوافق والانسجام بين الطرفين.

3– الاقتباس الجيد ضرورة فنية لابدّ من تقديسها حتى تكلّل العملية برمتها بالنجاح والتوفيق.

4– التجانس بين النّص الروائي والمسرح أو السينما حقيقة ظاهرة للعيان وهذا من خلال الأعمال قيد الدراسة في البحث.

دوافع اختيار الموضوع:

لقد وقفت وراء اختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب بعضها ذاتي والآخر موضوعي:

الأسباب الذاتية:

شغفنا بالنشاط المسرحي والسينمائي منذ زمن الطفولة وما ترسخ لدينا من ميل مبكر للمسرحيات التي كانت تعرض في الفصول المدرسية، وكذاالأفلام السينمائية التي كانت تعرض في الساحات العامة بشاحنات مخصصة لهذا الغرض في مناسباتعيد الثورة أو الاستقلال والتي لطالما شحنتنا بالروح الوطنية والإحساس بالانتماء بالإضافة إلى الفرجة والاستمتاع الذيكنَّا نلقاه ونحن صغار من خلال قصص وأقوال القوال والمدّاح في الأسواقالشعبية كمظاهر فرجوية تستجلبالانتباه وتدغدغ الأحاسيسوتزرع فيها واقعا مثاليا طالما أملت فيه. هذا الشغف نما واستقر إلى أن ظهر هذا الموضوع الذي يرتدي العباءة الأكاديمية المتمثلة في أطروحة دكتوراه.

أمّاالأسباب الموضوعية:

فلقد ساهمت –وبشكل جلي– الدراسة الأكاديمية في بث إشعاع البحث في مسارب المسرح والسينما العربية والجزائرية لدينا، وذلك من خلال الدروس النظرية التي فتحت أمامنا أفاقا واسعة أماطت اللّثام عن الكثير من التساؤلات المنهجية والرؤى المعرفية. فشدّ انتباهنا موضوع "**أفلمة ومسرحة النّص الروائي العربي**" وبخاصةأعمال كبار الروائيين على غرار إحسان عبد القدوس وواسيني الأعرجوترجمة أعمالهم إلى مسرحيات وأفلام لاقت رواجا ونجاحا جماهيريا واسعا. فرأينا أعمالهم ومساهماتهم جديرة بالدراسة والبحث والتمحيص، لندلو بدلونا في هذا المجال الرحب من زوايا لم تطرق سابقا بحوله تعالى وقوّته.

ارتكازا على الإشكالية التي تفرعت عنها تساؤلات بحثية مجزأة قسمت الدراسة إلى مقدمة وثلاثة فصول ثم خاتمة تذيلت بها، تتفاوت مباحثها انطلاقا من الأهداف المتوخى الوصول إليها، وبناء على التناغم المنطقي المتسلسل فيما بينها.

أما المدخل فتضمن الحديث فيه عن المصطلحات المتعلقة بالبحث على شاكلة تعريفات ومفاهيم تتعلق بالأفلمة والمسرحة وما يدور في فلكها من اقتباس وإعداد وتكييف لغة واصطلاحا.

وكان الفصل الأول البوابة التي تأذن بالدخول إلى عالم الرسالة عنون بـ"الرواية العربية والسينما" وقسم إلى ثلاثة مباحث:

أولها: الرواية العربية وظروف نشأتها بحيث تحدث تواليا عن مفهوم الرواية لغة واصطلاحا عند العرب والغربيين ثم عرَّج على تاريخ الرواية وظروف نشأتها وختم بالحديث عن الرواية والمتلقي العربي.

أما المبحث الثاني فخصص للحديث عن السينما العربية حيث تعرض للتعريف بالسينما لغة واصطلاحا ثم تطرق إلى بدايات السينما في الوطن العربي واختتم ذلك بأثر السينما على المشاهد العربي.

أما المبحث الثالث فكان شيقا عنون بـ"النص الروائي والسيناريو السينمائي" فتطرق بإسهاب إلى الصورة بين السينما والرواية حيث كشف عن التقنيات المعتمدة عليها من باب المقارنة على غرار السرد، الشخصيات واختتم بمربط الفرس للبحث المتمثل في تقنيات التحويل من نص روائي إلى نص سينمائي.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ"الرواية العربية والمسرح" عالج المبحث الأول تاريخ المسرح العربي والذي فصَّل في الحديث عن تقديم لمفهوم المسرحية لغة واصطلاحا وبعدها كشف عن الجذور الأولى لظهور الفن المسرحي بداية بالإغريق فالرومان فالغربيين حديثا ثم المسرح العربي والبيئة التي ظهر بها معرجا إلى الظروف التي ولد في أحضانها وبعدها تم الغوص في العلاقة الجامعة بين النص الروائي السردي والمسرح كأداة وعرض (نصوصا وعروضا) كاشفا عن الخصائص والبنى المكونة لهما من صراع وحوار ووصف وسرد وحبكة وشخصيات مع الحديث عن الفروق والتباينات المميزة لكليهما.

وختم الفصل بالحديث عن الآليات والأدوات المعتمدة في عملية التحويل أو النقل من رواية إلى مسرحية.

ويليها ختاما الفصل الثالث الذي كان تطبيقيا عنون بـ"دراسة تطبيقية لفيلم (في بيتنا رجل) لهنري بركات المأخوذ عن رواية (في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس ثم مسرحية مراد السنوني المعنونة بـ (امرأة من ورق) المأخوذة عن رواية (أنثى السراب) لواسيني الأعرج.

وفي الأخير ذيل البحث بخاتمة كانت عبارة عن حوصلة لما استنتج مما سبق الحديث عنه، حيث عقدت مقارنة وموازنة بين الآليات التحويلية للنص الروائي أفلمة ومسرحة، ثم أتبع البحث بملحق عن المسرحية والفيلم، أما قائمة المصادر والمراجع فجاءت آخر ما حملته الرسالة للإشارة إلى مرجعيتها.

وللإشارة فقد اعتمد البحث في طياته على المنهج التاريخي،أما في الفصل الثالث فاعتمد المنهج التحليلي. ونذكر أهم الدراسات السابقة التي اعتمدناها كقواعد ارتكازية منها أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب لطيب مسعدي دراسة تطبيقية رسالة دكتوراه جامعة وهران.

أما المصادر والمراجع فهي كثيرة منها:

1– جيريمي هاوثورون، مدخل إلى دراسة الرواية، تر: د. نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

2– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2.

3– جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1.

4– مرتاض، في نظرية الرواية.

5– فاطمة موسى، بين أدبين "دراسات في الأدبين العربي والانجليزي"، ط. الأنجلو المصرية، 1965.

6– جان الكسان، السينما في الوطن العربي، مارس، 1982.

7– آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت لبنان.

8– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

9– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978.

10–علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر.

وأخيرا لا يفوتني إلا أن أقدم كل آيات الاحترام والتقدير والعرفان للأستاذ المشرف على الأطروحة الدكتور أحمد دين الهنابي لسعة صدره وعلو قدره وبشاشة محياه وتفاؤله الذي قل نظيره فقد كان مخلصا مشجعا صبورا طيلة مراحل هذه المغامرة من بدايتها إلى نهايتها.

والشكر موصول إلى لجنة المناقشة التي تحملت عناء القراءة وكشف هنات وزلات البحث وتقويمه للأصلح والأحسن فلها الشكر والامتنان على الصبر والمجالدة.

مدخل

مدخل: ضبط المفاهيم والمصطلحات

يرتبط المسرح والسينما باعتبارهما فنَّان مبنيان على العرض والمشاهدة بالفنون السردية المختلفة، وأقاما علاقات وطيدة معها، مبنية على الاستفادة والإفادة، فكانت بذلك الرواية منبعا لا ينضب لطالما أمدتهما بالنصوص العديدة، ومنذ ظهور هذين الفنين خاصة في الشكل الحديث للمسرح الذي استند غالبا على الفن الروائي والذي اعتبر مصدر حياة واستمرارية لهما وضامنا حقيقيا لتواجدهما واستمرارهما في الوجود.

ويبدو أن السينمائيين والمسرحيين على حد سواء بحثوا عن وسائل تتيح لهم التعبير عن الأفكار والمواضيع الإنسانية المختلفة، فكانت الرواية فنا إنسانيا بامتياز يعدل الفكرة ويسبكها في قالب من الصور مستعينا بأدوات فنية بلاغية تحسن تقديم العواطف والأحاسيس والمعاني المتنوعة في أبهى صور وأجملها.

ومما لا شك فيه فقد رافق الحكي السردي الإنسان منذ وجوده، فكان يروي مغامراته أثناء رحلة الصيد بشكل تشويقي ينم عن حبه للمغامرة وحب التفوق والانتصار في صراعه مع الطبيعة، والبيِّن أن الشكل البنائي يعد نقطة اتفاق بينة بين فني المسرحية والرواية باعتبار أن هناك أدواتا فنية مشتركة فيما بينهما، فالإثارة والتشويق مع الشخصيات والصراع والأحداث والبيئة والموضوع مع الفكرة كلها بنى فنية تصنعهما على حد سواء.

المسرحة:

وكما هو معلوم أن المسرحة هي بمعناها البسيط تحويل الرواية إلى عمل مسرحي، ولعل مفهومها يبدو متشعبا وإشكاليا فهي كما يراها باتريس بافيس* تعبير "عصي على التعريف لا يمكننا إعطاء تعريف واحد لا يحمل أي التباس، ولكنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تمظهره في العروض اليوم"[1].

يجمع العديد من الدارسين أن هذا المصطلح ظهر حديثا، وبالضبط خلال القرن العشرين مما جعله يحدث تحولا في النظرة اتجاه الأعمال الفنية التي تعتمد على العرض المشهدي، فكان الاستعمال أشمل من المسرح ليتجاوزه إلى فنون العرض الأخرى كالسينما والتيليفزيون.

ولعل ظهور المصطلح جاء نتيجة الصراع المحتدم بين المسرحيين حول جنسية المسرحية هل هي جنس أدبي يبقى حبيس النص؟ أم هي مظهر مشهدي يتجسد وفق قواعد العرض، فجاء ذلك نتيجة حتمية لتخليص الفن التمثيلي من أدبيته. فكان الصراع مشتعلا حول الإشكالية الثنائية ما بين كون المسرح نصا دراميا أدبيا وبين اعتباره عرضا مشهديا يتجسد على الركح.

والجدير بالذكر أن فترة ظهور المسرحة كمصطلح عرفت ظهور مصطلحات مشابهة له تحمل نفس الدلالة، فنجد أن رولان بارت* قد حاول حصر المسرحة في الصورة المشهدية التي تخضع لزاما لمكونات ومؤثرات تتجسد على خشبة المسرح، وعلى العكس مما ذكرناه سابقا بكون مفهوم المسرحة يمكن إطلاقه على فنون غير المسرح نجد بالضرورة أن بعض الدارسين لا يرون استعمال مفهوم المسرحة خارج نطاق الفن المسرحي

---

* كان باتريس بافيس أستاذًا للدراسات المسرحية في جامعة كنت في كانتربري، حيث تقاعد في نهاية العام الدراسي 2016/2015. كتب على نطاق واسع عن الأداء، مع التركيز على دراسته وأبحاثه بشكل رئيسي في السيميولوجيا وتعدد الثقافات في المسرح. حصل على جائزة جورج جاماتي في عام 1986.

[1] مفهوم المسرحة، ماري إلياس، مجلة نزوى، تاريخ النشر: 01-10-2008، تاريخ الاطلاع: 22-07-2018، https://www.nizwa.com/.

*رولان بارت فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915، في شربور، وأصيب بالسل في مطلع حياته، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون عام 1939، ودرس في بوخارست، ومصر، وأصبح أستاذا للسميولوجيا عام 1976 في الكوليج دي فرانس، وتعرض لحادث تُوفي على أثره في 25 مارس 1980.**ينظر**: مؤيد عباس. البنيوية. ص 83: دار رند، دمشق، 2010.

بل يحصرونه فيه، فميشال كورفان** لا يرى وجودا للمسرحة خارج العرض المسرحي، وهي حسبه –أي المسرحة– محصورة بشكل حصري بالمسرح ولا مكان لها خارجه، لذا يرى أنه مرتبط بشكل خص بالعرض، أي أن المسرحة "تتحدد بثلاثة عناصر إنها حضور وتوجه للجمهور، وهي عرض لما هو غائب أي استحضار"[1].

في حين يرى عبد المجيد شكير* أن المسرحة هي "كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص ممسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة"[2].

إذا كانت المسرحة تتجسد في عملية تحويل نص أدبي إلى عمل درامي مسرحي فهي كما جاء في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب "مفهوم تبلور مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من

** ميشيل كورفين أكاديمي فرنسي ولد في 10 سبتمبر 1930 في مونتموريلون وتوفي في 20 أغسطس 20151 في سانت إتيان، متخصص في مسرح القرن العشرين، وقام بالتدريس في جامعة السوربون نوفيل.

(1) مفهوم المسرحة، ماري إلياس، مجلة نزوى، تاريخ النشر: 01-10-2008، تاريخ الاطلاع: 22-07-2018، https://www.nizwa.com/.

* عبد المجيد شكير (23 مارس 1927-)، سياسي ودبلوماسي تونسي كان عضوا في الحكومة في الستينات كما تولى إدارة الحزب الحر الدستوري الجديد لعدة سنوات. نشأ عبد المجيد شاكر في عائلة صفاقسية قريبة الحزب الحر الدستوري الجديد وقد برز من أقاربه شقيقه الهادي شاكر الذي كان قياديا للحزب في عاصمة الجنوب. ظهر في الساحة العامة من خلال توليه رئاسة الهيئة التنفيذية للاتحاد العام لطلبة تونس عام 1955 ، وقد شكل وصوله للمنصب جدلا واسعا إذ أنه وقع انتخابه من خارج المؤتمرين خلافا للقانون الداخلي. عينه الزعيم الحبيب بورقيبة في أوت 1956 مديرا للحزب خلفا للطيب المهيري، ثم أدخله في أفريل 1957 إلى الديوان السياسي. شهدت فترته الحزب أحداث بنزرت التي لعب فيها الحزب دورا تعبويا هاما كما شهدت بداية توخي الخيار الاشتراكي. عين في 3 أفريل 1962 ككاتب دولة للفلاحة ، وفي نوفمبر 1964 ككاتب دولة للأخبار في حين عوضه محمد الصيّاح كمدير للحزب. بدى عبد المجيد شاكر مؤيدا للتجربة التعاضدية التي قادها أحمد بن صالح، وقد سانده في الاجتماع الحاسم لمجلس الجمهورية في 2 سبتمبر 1969. أدى إنهاء التجربة التعاضدية إلى إبعاد شاكر عن مراكز القرار، ولئن انتخب في اللجنة المركزية للحزب الاشتراكي الدستوري أثناء مؤتمر المنستير عام 1971 ب455 صوت فإنه لم يعد عضوا في الديوان السياسي. شغل بعدها عدد من المناصب الدبلوماسية كان آخرها في جنيف ليبتعد عن الحياة السياسية بعيد وصول زين العابدين بن علي إلى السلطة. نشط عبد المجيد شاكر أيضا في الكشافة التونسية وفي جمعية النادي الرياضي الصفاقسي في لجنتها العليا للدعم. انتخب في مجلس الأمة سنوات 1959 و1964 و1969. ينظر: منير الشرفي، وزراء بورقيبة، تونس 1989، د. ت.، ص 206.

(2) تكييف النص السردي للمسرح وإشكالية المصطلح، عواد علي، مجلة العرب، تاريخ النشر: 09-03-2020، تاريخ الاطلاع: 03-06-2021، https://alarab.news/en/node/213964.

الناحية الفلسفية ضمن ما يسمى نظرية المسرح théorie du théatre ومن الناحية النقدية فيما يسمى علم المسرح** Théatrologie ومحاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض"[1].

ولطالما حصرت المسرحة في الجانب التقني للعرض فهي وسيلة تحويل نص سردي درامي إلى عرض مشهدي تتشكل من خلاله عناصر بنائية تتكامل لتشكله بمعية النص وحضور المتلقي كهدف للعرض. ولعل اللافت أن هذه التقنية الإجرائية التي عمد إليها الكتاب المسرحيون تعزى لقلة الكتابات المسرحية في حد ذاتها لعدم وجود كتاب مؤهلين لذلك أو لقلتهم في أحسن الأحوال، لذا فالمسرحة كانت بمثابة منقذ لهذه الأزمة.

واللافت أن مصطلح المسرحة كثيرا ما تلاقح مع مصطلحات مشابهة أو لها أدوار مشتركة ومتماثلة كالاقتباس والإعداد، لذا نجد أن العديد من المهتمين بفنون العرض لطالما جعلوا من آلية التحويل واحدة وإن استعملوا هذه المصطلحات بشكل غير تفريقي فهي عندهم لها نفس الدلالة والاستعمال، فإبراهيم حمادة يجعل المسرحة موازية لمصطلح الإعداد أو هما نفس الشيء فيقول: "إعادة كتابة شكل أدبي أو لاأدبي في شكل آخر"[2]. ويظهر مما سبق أن مفهوم المسرحة أصبح مرادفا للاقتباس والإعداد عند الكثيرين أو هي تسميات متعددة لتقنية واحدة، غير أن الملاحظ أن هناك فروقا بينها باعتبار أن عملية التحويل من شكل إلى آخر لا تقتصر على شكل أدبي مسرحي يحول إلى مسرحية بل تتجاوزه في الكثير من الأحيان، لذا فالمسرحة تبدو المصطلح الأوحد والأنسب لكل عملية تحويل تقتصر على صنع مسرحية ما من عمل أدبي أو غير أدبي فهي ببساطة تحويل مادة أدبية إلى مسرحية.

** علم المسرح أو الدراسات المسرحية هي دراسة الأداء المسرحي فيما يتعلق بالسياقات الأدبية والفيزيائية والنفسية والاجتماعية والتاريخية. إنه مجال متعدد التخصصات يشتمل أيضًا على دراسة علم الجمال والسيميائية المسرحية.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ص462.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1971، ص217.

وعلى مضض اعتمدت المصطلحات الثلاث على ألسنة الدارسين لما لها من آثار في دراساتهم، فأخلطوا الاستعمال والتوظيف ولعل القصد مشترك، بحيث جعلوا الإعداد مسرحة والاقتباس إعدادا وهكذا، فهي مختلفة وإن اشتركت في تحويل نص مكتوب إلى عرض متحرك مشاهد.

الاقتباس:

فالاقتباس مثلا كآلية تحويل مادة أدبية لشكل مشهدي لطالما استعمل بشكل ثريٍّ داخل الدراسات المتخصصة في المجال المسرحي والسينمائي، ولا بأس في هذا الصدد أن نورد بعض التعاريف له، فتعرفه حنان قصاب وماري إلياس بأنه "أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما"[1] فينحصر الاقتباس في نقل الفكرة والمضامين بحلة مغايرة لما كانت عليه في النص الأصلي تتوخى التشكل المشهدي والصورة البصرية المسموعة، وإن كان الإعداد يتجلى في التحويل من صورة إلى أخرى مغايرة فالمسرحة تنحصر فقط في كونها "عملية تحويل العمل الروائي القائم على السرد أو الحكي إلى نص مسرحي قابل للعرض أي تتوفر فيه شروط العرض المسرحي"[2]، فهي إحياء ونفخ الروح في المادة الروائية لتتحول إلى كيان مشهدي متحرك يتجسد على خشبة المسرح على شكل عروض مشاهدة.

وما دامت هذه المصطلحات الثلاثة متداخلة التوظيف والدور فنرى أنه لزاما هنا أن نكشف عن ماهيتها حتى يتسنى لنا الوقوف عند الفوارق فيما بينها ولنستهل ذلك بتعريف الاقتباس:

جاء في قاموس روبير Robert أن الاقتباس هو: "عملية تحويل فني لعمل أدبي روائي أو قصصي أو شعري للركح، أو للشاشة موسيقيا أو كلاميا أو تشكيليا، من خلال إعادة الصياغة والتصرف الحر في العمل الأصلي، أو معالجته فنيا مع الترجمة والنقل الوفي للعمل الأصلي"[3].

---

(1) حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، ص46.

(2) محمد حامد محمد يحيى، عثمان جمال الدين عثمان، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإنسانية، مج15، عماد البحث العلمي، جامعة السودان، كلية الدراما والموسيقا، 2019، ص29-30.

(3) petit robert op. cit. P58.

أما في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فقد ورد التعريف كالآتي: "هو إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[1].

يبدو أن الاقتباس هو عمل إعادي للملمة نص بقالب مغاير مع وجوب التفاهم والاتفاق، في حين يرى جبور عبد النور أنه "تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو للسينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"[2].

ونجد في معجم المصطلحات السينمائية أن "الاقتباس السينمائي يعني بالمعنى الواسع ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام، أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما"[3]، هنا تتسع دائرة الاقتباس وتتخذ عدة مظاهر تتجلى في نقل العمل الروائي من صورته اللغوية إلى الصورة المرئية البصرية بالإضافة إلى تحليه في أخذ الأفلام لصنع أفلام أخرى، غير أن الكاتبة تشير إلى ماهية الاقتباس السينمائي الأكثر استعمالا والتي هي نقل عمل سردي أدبي وتحويله إلى فيلم سينمائي.

الإعداد:

أما عواد علي* فيرى أن مصطلح الإعداد الذي هو مقابل للمصطلح الإنجليزي Adaptation عند الكاتب العربي ليس دقيقا –حسبه– بل الأصح أنه يعني المواءمة وهو "شكل من أشكال الكتابة لا يقتصر على فن معين، أو أدب معين بل يطال كل الفنون والآداب"[4].

---

(1) مجدي وهبة،كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص56.

(2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص184.

(3) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007، ص03.

* عواد علي: حاصل على شهادة الماجستير في المسرح من جامعة بغداد 1990. يقيم في عمّان بالأردن. شارك باحثًا في مؤتمرات وندوات ومهرجانات ثقافية دولية منذ عام 1988، في بغداد، والقاهرة، وعمّان، والجزائر، وتونس، وايطاليا، وكندا، والكويت، والخرطوم، ودمشق.

(4) عواد علي، تكييف النصوص الأدبية للمسرح، مجلة الدستور، نوفمبر 2007، تاريخ الاطلاع: 14-05-2019، https://www.addustour.com/articles/483698.

في حين يذهب روجير بسفيلد إلى التفريق بدقة بين مصطلحي المسرحة والاقتباس حين يقول: "المسرحة تعني إخلاص الكاتب المسرحي للقصة الأصلية ولشخصياتها والتمسك بأغراضها الموضوعية، وأن المادة التي تتألف منها إذا كانت تصلح لأن ينقل منها نقلا حرفيا، فإن الكاتب يتقبل العقدة والشخصيات والموضوع كما هي دون أن ينقص منها أو أن يزيد عنها ... أما الاقتباس فمعناه أن أهداف الكاتب الدرامي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي، ولما كانت القصة قد تصلح للنقل الحرفي، كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية"[1].

يبدو أن روجير يرى أن عملية المسرحة تقتصر على نقل قصة سردية إلى عمل مسرحي دون غيره والدليل تسميتها للكاتب بالمسرحي ونسبته إليه، لذا فهي عملية تحويل خاصة بالمسرح وفقط كما يشترط عنصر الإخلاص في النقل الحرفي للعناصر البنائية للقصة نحو المسرحية دون إنقاص أو زيادة، في حين يرى بأن الإخلاص في الاقتباس يرتبط أساسا بكون العمل المقتبس منه مؤهلا ومهيئا؛ لأن ينقل بشكل حرفي إلى عمل درامي خاصة ما تعلق بتحقيق الأهداف الدرامية له.

ومن هنا يتضح بأن هناك فوارقا بين المصطلحين وإن اتفقا في كونهما عملية تحويل ونقل شكل فني إلى آخر مغاير له غير أن مصطلح الاقتباس يكون أعم وأشمل وأكثر استعمالا من مصطلح المسرحة لأن هذا الأخير يكون مقتصرا على نقل أعمال أدبية سردية وتحويلها إلى قوالب مسرحية صالحة للعرض، في حين أن الاقتباس لا يقتصر على ذلك بل يتعداه إلى مجالات أخرى يكون فيها المقتبس مادة أدبية أو سواها تحول إلى عمل درامي مسرحي أو سينمائي أو غيرهما.

[1] روجر م بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مطبعة نهضة، مصر، 1978، ص334-335.

التكييف:

ومن جهة أخرى نجد أن هناك مصطلحات تشتغل في السياق ذاته كمصطلح التكييف الذي يتداخل هو الآخر مع المصطلحات آنفة الذكر في الاستعمال والوظيفة، فيشير عواد علي إلى ذلك في قوله: "إن مصطلح التكييف Adaptation بالإنجليزية يشير إلى تطويع، أو تحويل نوع أدبي معين إلى نوع آخر، أو تغيير بنائه مثل تكييف نص سردي (ملحمي، حكائي، روائي، قصصي، سردي) أو شعري إلى نص مسرحي أو سيناريو سينمائي أو دراما تلفزيونية"[1].

غير أن عملية التحويل هذه تنبني وفق شروط حازمة يلتزمها المحول بحيث يتحرى الدقة والنباهة التامة ويكون لزاما أن يمتلك المهارة والدراية المتبصرة بفن المسرح وخصوصياته وتقنياته المميزة له عن غيره، كما يجب امتلاكه للمعرفة المسبقة بخصوصيات الفنون السردية وطرق بنائها حتى يتسنى له التوفيق في عملية التحويل دون المساس بقيمة فن على حساب الآخر.

انطلاقا من هذا لا بد أن يتحرز الفصل اللبق ما بين النصين السردي والمسرحي حتى لا يجعل المتلقي بحاجة ماسة للاطلاع على النص المحول عنه كي يفهم ويستوعب ما يروم إليه النص المحول.

وفي هذا السياق تشير ماري إلياس* وحنان قصاب** إلى تعريف الاقتباس المسرحي بقولهما هو "أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما وغالبا ما يهمل في هذه الحالة ذكر

---

[1] عواد علي، تكييف النص السردي للمسرح وإشكالية المصطلح، مجلة العرب، تاريخ النشر: 09-03-2020، تاريخ الاطلاع: 14-05-2019، https://alarab.news/en/node/213964.

***ماري إلياس:** حاصلة على الدكتوراة في المسرح من فرنسا. استاذة أدب فرنسي في جامعة دمشق. محاضرة ومشرفة على مشاريع التخرج في "المعهد العالي للفنون المسرحية" في دمشق. حاملة للسعفة الأكاديمية من فرنسا مرتين برتبة ضابط ثم برتبة فارس. من مؤلفاتها: "المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض"، و"انتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث"، و" تمارين في الكتابة الدراماتورجية والارتجال". من ترجماتها: " إيزابيل – ثلاثة مراكب ومشعوذ" لداريو فو، وترجمت إلى الفرنسية بالاشتراك مع حنان قصاب حسن مسرحية "منمنمات تاريخية" لسعدالله ونوس.

***حنان قصاب** حسن (1 يناير 1952) ابنة المحامي والأديب الراحل الأستاذ نجاة قصاب حسن .أستاذة جامعية وكاتبة ومخرجة مسرحية وهي شخصية ثقافية سورية .حاصلة على دكتوراه في سميولوجيا المسرح من جامعة باريس الثالثة (السوربون) في فرنسا عام 1982 – وكانت أطروحتها عن الكاتب المسرحي والأديب الفرنسي الراحل جان جينيه.

الأصل الذي اقتبست عنه المسرحية"[1] وما يتضح من هذا التعريف أن الاقتباس الحقيقي يلتزم صاحبه بالأمانة والصدق وذلك بالذكر المطلوب للمصدر المقتبس عنه حتى يتسنى له العمل بنزاهة لأن مخالفة ذلك تعد خيانة فنية فيها من التعمد الشيء الكثير، وعليه يعتبر هذا التصرف مرفوضا علميا وأخلاقيا حسب الكثير من المهتمين بهذا المجال.

أما إذا تحدثنا عن تحويل أعمال فنية إلى مواد سينمائية متحركة ومصورة أو ما يصطلح عليه بالاقتباس السينمائي فهنا لا بد أن نقف عند مجموعة من الحقائق وهي:

عملية تحويل عمل روائي قصصي إلى فيلم سينمائي تترسم فيه الاستحالة على حمل النص الأصلي بصورته المطلقة وتحويله بكل أمانة إلى نص آخر مغاير ومخالف له ضوابط ومكونات وآليات وبنى تركيبية.

الاختلاف والتباين بين العملين فالرواية هي في مفهومها البسيط تعبير لغوي يعتمد الكلمة الملفوظة والمنطوقة وسيلة لنقل صور فنية معينة اتجاه المتلقي، في حين أن السينما هي مجال تعبيري مغاير تماما له تركيبات معقدة تتمازج فيها المؤثرات السمعية والبصرية.

وعليه، نجد أن الفيلم والرواية لهما مميزات تختلف عن الآخر؛ لأن "الأفلمة ليست نقلا حرفيا لأحداث وشخصيات الأصل الأدبي، بل هي عملية إبداعية يتوقف مدى نجاحها على قدرة المخرج الفنان في معالجة

هي أستاذة مادة سميولوجيا المسرح والفن في جامعة دمشق، ومدرسة محاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية ما بين 1985 و2000. كما أنها تشرف على رسائل الدكتوراه والماستر لطلبة ماستر المسرح والسينما في الجامعة اليسوعية في بيروت. لها دراسات ومقالات وكتب أهمها "المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض" بالمشاركة مع د. ماري إلياس، بالإضافة إلى عدد من المسرحيات المترجمة من الفرنسية إلى العربية وبالعكس (جينيه، بيكيت، كولتيس، بيكيت، سعدالله ونوس) . ترجمت كتاب الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة لجان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه، وساهمت بتحرير كتاب العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب الصادر في ألمانيا، وكتاب البورتريه في العالم العربي الصادر عن مؤسسة باحثات في بيروت، بالإضافة إلى عدد من الكتب عن سوريا باللغة الفرنسية. تعمل في الإخراج المسرحي والإعداد الدرامي وشغلت منصب عميدة المعهد العالي للفنون المسرحية وتم اختيارها أمين عام احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية2008 ، وكما تولت إدارة الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة (أوبرا دمشق) ما بين 2009 و 2011. حصلت على وسام السعفة الأكاديمية برتبة فارس ثم برتبة ضابط من فرنسا، وعلى وسام الآداب والفنون برتبة ضابط من فرنسا عضو في كثير من الجمعيات الثقافية العاملة في حوض البحر المتوسط، كما أنها كانت عضو اللجنة الإستراتيجية للمجلس الثقافي للاتحاد من أجل المتوسط في فرنسا ما بين 2009 و 2011.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص46.

الأصل من وجهة نظر خلاقة وبوسائل تعبير فن آخر هو السينما"[1] ولعل الأصل في النقل الجيد للعمل الروائي الجيد لا يقتصر في كون جودة العمل بل الخطورة تكمن في المهارة والبراعة في التعامل مع النص الأصلي ودراية بكامل مكونات العمل الأصل التي يجب امتلاكها من لدن السيناريست*، فالاقتباس الجيد يعود أصلا لقيمة السيناريست ومدى تمكنه من آليات بناء الرواية من جهة وميكانيزمات العمل السينمائي من جهة أخرى، حتى يتسنى له التصرف الجيد والنقل السليم من عمل إلى عمل آخر محافظا على روح النص الأصلي الأدبي بقيمته اللغوية والجمالية وتحويله بأمانة واحتراس إلى عمل فني آخر مغاير له.

وما دامت السينما ذلك الفن الأكثر تأثيرا على قواعد شعبية عريضة، فله من الخطورة التأثيرية الشيء الكثير، لذا فالاقتباس السيء غير المدروس والموفق عادة ما يثير قلاقل ومخاطر عند المتلقي كما يشوه الوجه الجميل للفن الروائي الذي يكشف عن صور تعبيرية منمقة ومؤثرة، فعلاقة السينما بالرواية هي علاقة شائكة ومعقدة تكون محمودة إذا كان النقل من أحدهما اتجاه الآخر نقلا سليما ومرنا يحافظ على جوهر الأصلي للعمل المنقول عنه (الفكرة، الهدف)، أما إذا شابه التحريف والتصرف في النص الأصلي بلا ضوابط احترازية مدروسة ودقيقة فهنا يكون تأثيره تأثيرا سلبيا على المادة الفيلمية.

---

[1] مراد سعيد، جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1988، ص163.

* كاتب السيناريو أو سيناريست هو الشخص الذي يكتب السيناريو بإطاره التفصيلي كما يقوم أيضا بتوجيه عملية إعداد عمل الرسومات مثل :الأفلام، البرامج التلفزيونية، قصص مصورة أو ألعاب الفيديو ... وفي كثير من الأحيان، يعد السيناريو أكثر من خطة لتصوير قصة فيلم.
Ferguson, Brooks (17 April 2009). "Creativity and integrity: Marketing the "in development" screenplay". Psychology and Marketing. 26 (5): 428

الفصل الأول:

الرواية العربية والسينما

1. المبحث الأول: الرواية العربية وظروف نشأتها:

1-1- المطلب الأول: مفهوم الرواية لغة واصطلاحا:

الرواية لغة:

سنورد تعاريف لغوية تتعلق بمفهوم الرواية كما جاءت في معاجم اللغة، حيث جاء في المنجد قوله: الرواية لغة من فعل روى، رواية الحديث: نقله، وذكره فهو راوٍ، جمعه رواة وراوون، وروى تروية الشعر: حمله عن روايته، أروى: إرواء فلانا الشعر بمعنى روّاه، تروّى ترويا الحديث: رواه ونقله...

الراوية: الذي يروي الحديث أو الشعر والتاء فيه للمبالغة[1].

وجاء في كتاب المخصص لابن سيده: رويت الحديث والشعر رواية وتروية، وفي حديث عائشة –رضي الله عنها– أنها قالت: "تروا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البر" وقد روّاني إياه، ورجل راوٍ.

قال الفرزدق: أما كان في معدان والفيل شاغل *** لعنبسة الرواي على القصائدا

وراويته كذلك، ألحقوا الهاء للمبالغة ..."

والروية في الأمر: أن تنظر ولا تعجل، ورويت في الأمر: لغة في روأت....[2]

وقد جاء في الصحاح للجوهري قوله: رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ في الماء والشعر والحديث، من قوم رواة، قال ابن أحمر: تروى لقى ألقي في صفصف تصهره الشمس فما ينصهر.

قال يعقوب: ورويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم الماء وروّيته الشعر تروية، حملته على روايته، وأرويته أيضا..[3]

---

[1] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991، ص289.

[2] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، ت: عبد الحميد هنداوي، ج10، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص354-356.

[3] إسماعيل بن أحمد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ص578.

وذكر الزمخشري قوله: ومن قولهم: هو راوية للحديث، وروى الحديث: حمله، وحديث مروي، وهم رواة الأحاديث وراووها، حاملوها كما يقال: رواة الماء ... ورويته الحديث: حملته على روايته[1].

الرواية اصطلاحا:

تعد الرواية جنسا أدبيا صرفا يحمل في طياته المتغيرات الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي يخضع لها المجتمع الإنساني، وبعبارة أخرى فهي: "نثر قصصي متخيل لحكاية طويلة تصور شخصيات أو أحداثا تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حبكة معقدة إلى حدٍ ما..."[2]، وعليه فالرواية تصنع تصورا لشخصيات متخيلة وليدة مخيلة الراوي التي تحاكي الحياة الواقعية في أحداثها وأفعالها وسلوكاتها في ترابط منسجم ومتناغم يتوالد في إطار حبكة فنية بديعة تصل إلى التأزم والتشابك الرصين المعقد.

أما إذا تحدثنا عن مفهوم الرواية، فنجد أن هذا الأخير –أي المفهوم– يتمايز عند العديد من المفكرين الغربيين –خصوصا– ويكاد يجمع هؤلاء على صعوبة تحديد تعريف موحد وقار للرواية، فهذا ميخائيل باختين يرى أن الرواية هي "التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا"[3]، ويقصد بالتنوع الاجتماعي هو تعدد اللغات داخل الرواية الواحدة من "فصيح، عامي..." وهذا الاختلاف والاختلاط هو جوهر الرواية –حسبه–، في حين يرى الفيلسوف الألماني الشهير "هيجل" أن ظهور الرواية كجنس أدبي رهين بتطور المجتمع البرجوازي فهي تمثل التناقضات والتحولات التي عرفها المجتمع البرجوازي الرأسمالي محاولة ربطه في الوقت نفسه بماضيه الملحمي، فالملحمة والرواية –حسبه– تجمعهما علاقة متينة وقرابة أقرب إلى التوأمة باعتبار أن الرواية هي "ملحمة برجوازية أو ملحمة بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي"[4]، ويُلح من جهة أخرى على التمايز الشكلي الواضح بين الرواية والملحمة حيث "تتميز الملحمة بشعرية القلب بينما تتميز الرواية

(1) أبو القاسم أحمد الزمخشري، الكشاف، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص397-398.

(2) جيرمي هاوثورون، مدخل إلى دراسة الرواية، تر: نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، ص04.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، ص33.

(4) جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، نشر شركة الألوكة، ص11.

بنثرية العلاقات الاجتماعية"[1]. فالرواية تعتمد السرد النثري كوسيلة للتعبير عن التعارض المطلق بين الإنسان وواقعه الاجتماعي والحياتي. ويعود سبب نشأتها –حسبه– إلى النضج الذي ميز الوعي الإنساني في تفسيره للكون والطبيعة. والمعلوم أن هيجل بنى نظرية الرواية عنده على رؤية فلسفية جمالية مركزا على نثريتها التي تميزها عن الملحمة التي تلتحف الشعر كأسلوب تعبيري عاشت أزهى أيامها عند اليونان القدامى.

أما جورج لوكاش العالم المجري الشهير فيرى أن الرواية برجوازية المنشأ باعتبار أن الروائيين الأوائل على غرار ميخائيل دي بريفانتيس في رواية دون كيشوت قد ثاروا رافضين العبودية المسلطة على الإنسان في القرون الوسطى منددين بالمجتمع الإقطاعي لما فيه من استغلالية وانتهاك لحقوق الإنسان، فالبرجوازيون –حسبه– اعتمدوا الرواية كوسيلة تنديد ومتنفس لإفراغ تظلماتهم ضد الإقطاعيين والطبقات الأخرى المناوئة له.

والرواية عنده تمزج بين الملحمة والتراجيديا وهي بذلك "تصبح شكلا ذا طابع جدلي قائم على الصراع والتغيير والديناميكية والنفي والتجاوز"[2].

في حين أن لوسيان غولدمان يضع لها تعريفا بقوله "أنها بحث ضعيف يقوم به بطل إشكالي عن قيم أصلية في عالم متدهور تسوده قيم مزيفة..."[3].

أما إذا عرجنا على المفكرين العرب فلا بأس أن نقف عند أهم من خاض في هذا المجال ولنبدأ بالدكتور الناقد عبد الملك مرتاض الذي يرى أنها –أي الرواية– "هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال"[4] فهو يقر من خلال هذا بسحرية هذا الفن وجماله المتشكل من عناصر عدة، غير أنه يصرح لاحقا بأن إيجاد تعريف جامع لهذا الفن هو من العسير بمكان حين يقول: "تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، ص15.

(2) جورج لوكاش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص142-143.

(3) لوسيان غولدمان، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص16.

(4) مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر 1998، ص07.

تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة"[1].

وبهذا، فالرواية حقيقتها أنها تشترك مع غيرها من الألوان الأدبية في الكثير من الخصائص على غرار الملحمة والتي تشاركها "في طائفة من الخصائص، وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك لأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[2].

ونرى هنا أن مرتاض يكاد يحمل نفس الرؤية الهيجلية التي ترى قرابة قوية بين الملحمة والرواية مع الاختلاف في الشكل التعبيري الخاص بالفنين شعرا ونثرا على التوالي.

ويذهب بعيدا حين يؤكد أن الفن الروائي قد حظي باهتمام بالغ بين الجمهور القارئ فيقول: "لا نلفى جنسا أدبيا أحظى لدى القراء بالقراءة والمتابعة والنقد كجنس الرواية، وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق.."[3].

إذاً الرواية فن اكتسب شهرة وانتشارا بين القراء بطرق متعددة سواء عن طريق القراءة المباشرة للمتن الروائي أو ارتدائه لعباءات فنية ساهمت في انتشاله من مدافن المتون الورقية إلى إيصاله للجماهير العريضة بمختلف أطيافها ومستوياتها على شاكلة السينما والمسرح.

---

[1] مرتاض، في نظرية الرواية، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص27.

في حين يرى الناقد المغربي جميل حمداوي أنها "أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي، كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية"[1].

ويعرفها فتحي إبراهيم في معجمه المصطلحات الأدبية بقوله: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعات الشخصية"[2]، فهي بذلك تتخذ الشكل القصصي بلغة سردية تحملها اللغة النثرية تصوغ أحداثا وسلوكات مختلفة تصدر عن شخصيات حقيقية أو متخيلة، كان ميلادها متزامنا مع تحرر الفرد من التبعية للجماعة وأصبحت فنا إنسانيا قائما بذاته يذود به الفرد عن حريته وآماله وآلامه التي كبتها ردحا من الزمن بفعل الإقطاع وما كان على شاكلته.

وتقول فاطمة موسى أن الرواية هي: "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، مادتها الإنسان في المجتمع وأحداثها نتيجة لصراع الفرد —مدفوعا برغباته ومُثُله– ضد الآخرين"[3]. وعليه، فالصيغة الأدبية من أهم مميزات الفن الروائي الذي يصور الصراع الداخلي والنفسي للفرد داخل مجتمعه الإنساني تغذيه المبادئ والميولات الفردية المتواجهة في صدام دائم ومرير مع الأعراف والسلط الاجتماعية المقيدة للحرية الفردية كما يراها البرجوازيون.

---

(1) جميل حمداوي، مدخل إلى نظرية الرواية، مجلة دنيا الوطن، تاريخ النشر: 30-12-2007، تاريخ الاطلاع: 10-01-2018، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/30/116642.html.

(2) فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص176.

(3) فاطمة موسى، بين أدبين "دراسات في الأدبين العربي والانجليزي"، ط. الأنجلو المصرية، 1965، ص12.

في حين هي عبارة –حسب طه وادي– "تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل، غير أن هذا العالم المتخيل الذي شكله الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع الذي يعيش فيه"[1].

فالعالم التخييلي الذي تصنعه الرواية لطالما كان مربوطا بخيط رفيع مع الواقع الإنساني المعاش حتى لا تفقد إنسانيتها وتنسلخ عن فهم المتلقي لما يحدث داخلها من أحداث وأفعال تعضدها في ذلك العقلانية والمنطقية من خلال سبك سليم يشوبه الغموض والتشويش أو ربما الالتباس في فهم المضامين والمرامي داخل المتن الروائي.

يقول أحمد الدغمومي في كتابه الرواية المغربية والتغير الاجتماعي: "قبل أن تختص الرواية بخاصيتها الأدبية، فهي قبل ذلك وبعده شكل من أشكال الثقافة"[2].

إذن فالرواية تعد مظهرا من مظاهر الثقافة البشرية حبلى بمواليد مختلفة المشارب، فثقافة أي مجتمع تعكس شخصيته المستقلة والمخالفة للآخر تغذيها الهوية والأعراف والتقاليد والدين والتاريخ، وإذا كانت الرواية تتكشف في ثناياها هذه الميزات الاجتماعية التي يتجاذبها القبول والنفور بين الرواي والمتلقي فيتحقق بذلك ما يسمى تفاعل المتلقي مع النص الروائي. فلا غرو أنها شكل ثقافي بامتياز.

1-2- المطلب الثاني: تاريخ الرواية العربية وظروف نشأتها

ليس من الخفي أن ظهور الإرهاصات الأولى للفن الروائي العربي كانت انطلاقته أواخر القرن التاسع عشر ميلادي (1847)[3] على يد ثلة من الأدباء الكبار أمثال اليازجي والشدياق وبطرس البستاني في مرحلة تاريخية حرجة عرفتها البلاد العربية، فارتبطت الرواية منذ ظهورها بالهوية القومية المناهضة للآخر المحتل

---

(1) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص17.

(2) محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو-ثقافية، إفريقيا الشرق، 1991، ص17.

(3) إبراهيم عوض، الرواية العربية .. بدايات وإرهاصات، موقع الألوكة، تاريخ الإضافة: 17-03-2014، تاريخ الاطلاع: 08-02-2019، https://www.alukah.net/literature_language/0/67986/.

مستلهمة التراث القديم كالمقامات مثلا في أبنيتها التعبيرية متأثرة في الوقت نفسه بالظروف الاجتماعية والوطنية التي ولدت من رحمها وتحت جناحها وكأنها خلقت في المجتمع وللمجتمع فغلب عليها الطابع الاجتماعي.

وما فتئت الرواية بُعيد ذلك بقليل أن اتخذت من التاريخ ورموزه الخالدة مادة دسمة استعانت بها لإيقاظ الروح القومية والوطنية داخل المجتمعات العربية في صراعها مع الاحتلال الرابض على صدرها بداية بالعثمانيين.

ثم ما إن حلَّ القرن العشرين حتى عرفت الرواية العربية رؤية مغايرة غذَّتها الروح التجديدية والنظرة المخالفة التي اتسم بها كتاب الروايات على شاكلة جورجي زيدان ورواياته التاريخية وكذا ميخائيل نعيمة وجبران بحكم ثقافتهم المختلفة والمنفتحة على العالم الغربي.

بيد أن النقطة المفصلية والحاسمة في تاريخ الرواية العربية تتمثل في ظهور رواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل لما تتوفر عليه من عناصر فنية مطابقة للرواية الغربية، ومذاك أصبحت الرواية بالمقاييس الفنية الغربية فنا نثريا قائما بذاته خاصة المساهمات الفعالة التي أُغنيت على يد كبار أدباء تلك الفترة من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم.

وبما أن الساحة المصرية كانت الأرحب والأنسب لتطور الفن الروائي بحكم الإمكانات التي كانت متوفرة يومذاك إذا قورنت بالبلاد العربية الأخرى فقد أدى ذلك إلى التأثير المباشر والمثري للرواية العربية التي بدأت تكتسب شخصيتها المتميزة.

وفي فضل مصر على تطور الرواية والفنون الأدبية الأخرى يقول أحمد السيد العراقي: "إن مصر أم العلوم والمعارف، أم الكتب والتأليف، أم الطبع والنشر"[1].

[1] عبد الغني مصطفى، الاتجاه القومي في الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، 1992، ص23-24.

1-2-1- ميلاد الرواية عند العرب:

يعد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ميلادي عند العديد من المؤرخين والنقاد البداية الزمنية لظهور الفن الروائي كمولود بهي الطلعة ازدان به فراش الأدب العربي في عصره الحديث يتجاذبه تياران اثنان: أحدهما الاشتياق إلى الماضي التليد والافتنان بسحر لغته البراق، أما ثانيهما الانصياع والانبهار بالغرب وهيمنته على مناحي الحياة المختلفة.

وهنا نستطيع أن نترصد تاريخيا البدايات لنشأة الرواية العربية من خلال أسلوب كتابتها ولغتها الموظفة، وحتى المواضيع التي تناولتها، لذا يتبدى لنا تقسيم نشأتها إلى مرحلتين أساسيتين:

أ. مرحلة الظهور والنشأة: (1847-1912)

1- الترجمة:

من المسلم به أن البشر تختلف لغاتهم وألسنتهم، وحتى يتسنى للثقافات المختلفة أن تتلاقح وتستفيد وتفيد لا بد من التواصل فيما بينها في إطار التأثير والتأثر وهذا ديدن الحضارات المتلاحقة التي ما فتئت تبني شخصيتها دون الأخذ بما جادت به سابقاتها. ووسيلة ذلك "الترجمة" كوسيط فعلي وجاد لنقل المعارف والعلوم المختلفة من لغة إلى أخرى.

لذا لم يجد الروائيون العرب في بداية نهضتهم الحديثة والأدبية على وجه الخصوص مناصا من التعويل عليها –أي الترجمة- في نقل هذا الفن الأدبي الحامل لمتغيرات الحياة الاجتماعية التي تكشف عن صراع الفرد وسط هذا التزاحم المعيشاتي الذي له الأثر البالغ والمباشر على نفسيته التي تتقاذفها الوتائر المتسارعة للصراعات المختلفة.

فانهمكوا في ترجمة العديد من الروايات من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية وكان الطهطاوي أبدؤهم في ذلك حيث تعد ترجمته لرواية فينيلون مغامرات تلماك 1867م الانطلاقة الحقيقية لنقل هذا الفن إلى الثقافة

العربية مما فتح الباب على مصراعيه لتبنيه واحتضانه حتى أصبح فيما بعد فنا أدبيا اصطبغ بالتلاوين البلاغية العربية وما تحمله من رونق وجمالية قل نظيرها في اللغات الأخرى.

يقول د. عمر الدسوقي: "عُني المترجمون بنقل القصص الغربي بأنواعه وألوانه، ومن أقدم الذين اشتغلوا بترجمة القصص نجيب حداد اللبناني، فنقل إلى العربية رواية صلاح الدين تأليف "ولترسكوت" ورواية السيد cid تأليف كروني وسماها: غرام وانتقام، رواية هيرناني تأليف هوجو وسماها "حمدان" ورواية روميو وجولييت تأليف شكسبير وسماها شهداء الغرام ورواية البخيل لموليير ورواية الفرسان الثلاثة تأليف اسكندر دوماس في أربعة أجزاء"[1].

استفاق العرب المحدثون من غفلتهم التي خيمت طويلا، وكانت الصفعة قوية أعادت لهم رشدهم بعد غزو نابليون لمصر، فتيقنوا فداحة تأخرهم وتخلفهم ولم يجدوا بُدّاً من النهضة مجددا فانكبوا على الاطلاع في كل المجالات المعرفية الأوربية المختلفة عامة والأدبية خاصة ومطيتهم لذلك بداية كانت الترجمة فنقلوا كل ما وصلت إليه أياديهم وترجموه إلى لغتهم العربية ولعل العرب المسيحيين في بلاد الشام كانوا الأقدر والأسبق إلى الترجمة بحكم إتقانهم للغات الأوربية التي ساهمت في تعلمها البعثات التبشيرية المسيحية لبلاد الشام لبنان وسوريا خاصة "وقد استهوت هذه الروايات الناشئة في مصر والبلاد العربية، حتى لقد أنشأ أحدهم مجلة باسم "مسامرات الشعب" يحشد فيها كثيرا من القصص الرخيص"[2].

والرواية بحكم اعتمادها على عنصر التشويق وتبني القضايا الاجتماعية والإنسانية التي تهتم بالبسطاء وتمقت ضنك العيش، وتقوم مقام المدافع عن الطبقات الشعبية المغلوب على أمرها وجدت قبولا قلَّ نظيره في البلاد العربية، واحتضنت بحميمية في الأوساط الشبابية، وربما يعزى ذلك إلى طبيعة لغتها المختلفة عن اللغة

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ج1، ص369.
[2] عمر الدسوقي، المرجع نفسه، ص369.

الشعرية التي لطالما وجدت الطبقة المثقفة الحاضنة لها على عكس الرواية صاحبة اللغة الملونة والمتراوحة بين الفصيح والعامي فيسهل فهمها واستيعابها لدى الجميع.

2- التقليد والاقتباس:

بعد الفراغ من ترجمة الروايات الغربية العديدة وكشف أسرار هذا الفن الرائع كان من الطبيعي كمرحلة تالية أن يقدم الروائيون العرب في تلك المرحلة المبكرة من نهضتهم على خلق روايات عربية خالصة تحاكي الرواية الغربية بشخصيات عربية الهوية مستوحاة بداية من التاريخ القديم، مبعثها الأصيل إثبات الذات والوجود وتكريسا لمبدأ القومية العربية مع الرفض المطلق للآخر المحتل.

"وكان من الطبيعي بعد أن كثرت هذه الروايات في أيدي الشباب والرجال، أن يبدأ الأدباء في محاكاتها، وكان أول المقلدين وأنشطهم جروجي زيدان فنحا في تأليف الروايات منحى "ولترسكوت" الإنجليزي، واستمد من التاريخ العربي قصصه وأبطاله"[1].

فكان جورجي زيدان (1861-1914) برواياته التاريخية زعيما لذلك، حيث وجد في التاريخ العربي التليد منهلا عذبا وغنيا لرواياته على شاكلة "عروس فرغانة" "أحمد بن طولون" "أبو مسلم الخرساني" وغيرها.

وألفت الرواية التاريخ عزاء لها لاستنهاض الهمم المتخاذلة، وقنديلا لاستعادة الماضي المجيد في حين نجدها قطعت شوطا هاما على يد المتأثرين بالثقافة الغربية وحاملي النزعات التجديدية برؤية مختلفة ومغايرة انبثقت عن احتكاكهم المباشر بالمجتمع الغربي على غرار ميخائيل نعيمة وأمين الريحاني.

ب. مرحلة النضج والاستقلالية: (1914 وما بعدها)

إلى زمن غير بعيد كان النقاد يجمعون أن أول رواية عربية بالمقاييس الفنية الغربية هي رواية "زينب" للأديب المصري الكبير "محمد حسنين هيكل" التي صدرت عام 1914م فهي "بداية الرواية العربية الفنية،

[1] عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص370.

حيث اقترب مؤلفها من البنية الفنية للرواية الغربية"[1]، وما زاد في تميزها هو احتواؤها للآليات والعناصر الدرامية التي تبنى بها الرواية الفنية، وقد عدت بحق "فتحا في الأدب المصري، بل عدت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث"[2]، والجدير بالذكر أن رواية "زينب" لم تظهر بمحض الصدفة هكذا ناضجة بمقوماتها الفنية وإنما جاءت وليدة التثبت والاستقرار التدريجي الذي تسنى لها بعد المخاض العسير الذي سبق وجودها. فالتمرحلات التي عرفتها الرواية العربية سابقا من ترجمة مرورا بالمحاكاة واستلهام التاريخ كمادة خام للسرد الروائي وصولا إلى الغاية الترفيهية التي تبنتها الرواية العربية في زمن لاحق، وما يعضد هذا الطرح الأخير هو الكم الهائل من الروايات التسلوية التي ((عددها عبد المحسن طه بدر حوالي 312 رواية ترفيهية في كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة" حيث يتضح جليا التفوق الكمي لرواية التسلية والترفيه لمجرد ميلها إلى إرضاء الذوق العام للجماهير العريضة))[3]، هي محطات استباقية ضرورية لميلاد هذا الفن النثري الأكثر جماهيرية في القرن العشرين داخل الأوساط الثقافية العربية بمقوماته الفنية الجمالية المكتملة متمثلا في رواية "زينب".

1-3- المطلب الثالث: الرواية والمتلقي العربي

لطالما أثار الاهتمام بالمتلقي الأقلام الروائية الحديثة والمعاصرة باعتباره الحلقة الأساس في تشكيل العمل الروائي، لذا انتهجت الرواية الحديثة اشراك المتلقي في صنع العالم الروائي وأتاحت الفرصة أمامه بغية التفاعل بين عالمه الإنساني الخاص به وفضاء الرواية فأصبح بذلك طرفا مشاركا وفاعلا في بناء الرواية تحاوره شخصياتها وتقحمه كطرف يساهم في إيجاد الإجابات والحلول دون أن يقبع مكانه كمتلقٍ سلبي لا حول له بل يكون مجبرا على الاستفادة والتعلم من الخلق الروائي لبناء حياته بناء سليما ويبعثها من جديد.

---

(1) ينظر جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، رسالة دكتوراه لحياة لصحف سنة 2016 جامعة تلمسان ص5.

(2) صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص11.

(3) ينظر الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية، رسالة دكتوراه لهند سعدوني سنة 2015-2016 جامعة قسنطينة، ص48.

ومن الضروري هنا التنبيه إلى نقطة هامة لا بد أن ينتبه إليها الروائي العربي وهي ضرورة أخذ الأدب الروائي الظروف المحيطة بالإنسان العربي والانشغالات التي يعيشها بعين الاعتبار والاهتمام حتى يتسنى له تحقيق استجلاب اهتمام المتلقي للنص الروائي والتأثير فيه إيجابا فهو ملزم بامتطاء لغة روائية خطابية يفهمها ذلك المتلقي ويتأثر بها نابعة من بيئته ويومياته. فالنص الروائي في نظرية التلقي هو النص الأدبي الذي يستقبله المتلقي ويعكف على تفسير معناه وتأويلاته المتعددة فالتأويل حسب النظريات الحديثة في مجال التلقي يعد عاملا فعالا ومؤثرا باعتباره تحت مسؤولية المتلقي الذي يتكفل بفك شيفرات النص مع إعادة بناءه وتركيبه للغوص داخل أعماقه واستكشاف معانيه ودواخله وصولا إلى فهم مغزاه وأهدافه.

فإنتاج المعنى لن يتأتى إلا من خلال التفاعل بين النص والمتلقي له، والنص بمعزله ليس عملا كاملا بل يلزم تفاعله مع قارئه فـ"إنتاج المعنى يتم كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ومن ثمة فإن العمل الأدبي ليس نصا كاملا كما أنه ليس ذاتية القارئ، إنما هو ترتيب أو التحام بين الاثنين"[1]، والحقيقة التي تتراءى للعيان أن الجنس الروائي يستحيل أن يتناسى أثناء خلقه الجهة التي ابتكر من أجلها ألا وهي المتلقي لذا تجد أن جل الروائيين العرب آثروا في كتاباتهم الاهتمام بالمتلقي من خلال الاعتناء بجملة من العناصر التي رأوها قنوات حاسمة يستعينون بها لاستجلاب اهتمامه وانتباهه،أبرزها اللغة:

فلا غرو أن اللغة لها دور بارز وهام في شد انتباه القراء على مختلف أجناسهم وأعمارهم لذا انتبه لها الروائيون العرب وأغدقوا عليها الصون والاهتمام وأحاطوها بالقداسة والتبجيل من خلال الحرص على تقديمها في أبهى صورة، كما تنبهوا إلى ضرورة الابتعاد عن اللغة المعقدة المهملة التي لا تتناسب وذوق وفهم المتلقي العربي الذي عادة ما تستسيغ أذنه المفردات السهلة القريبة من لغته اليومية دون السقوط في فخ الابتذالية التي لا تتوافق وقواعد اللغة النحوية أو حتى التركيبية، وهذا الصدد نشير إلى تفطن الروائيين العرب المعاصرين خاصة

[1]علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص17، نقلا عن نظرية الاستقبال، ص102.

إلى ضرورة الابتعاد عن اللغة الرامزة التي نفرت القراء وأتعبتهم حينما قرأوا الشعر المعاصر أو ما يسمى شعر التفعيلة الذي لطالما أغرقه صناعه بالرموز والأساطير الكثيرة فما استطاع القارئ العربي أن يستنطق تلك النصوص الشعرية ويفهمها لذا مال هؤلاء الروائيون إلى توظيف لغة مفهومة أقرب إلى العامية مع التقيد بضوابط اللغة الفصيحة تركيبا وبلاغة، وما يعزى له اهتمامهم باللغة وميلهم إلى الفصيح منها أن الرواية ليس قطرية حتى تعتمد اللغة العامية الخاصة بقطر أو إقليم بل موجهة لأمة برمتها تشترك في لغة واحدة يفهمها الجميع دون استثناء.

وليس خفيا أن اللغة تلعب الدور الأبرز في بناء الرواية وتشكيلها، فالمضامين والأفكار لها قناتها التي تصل بها إلى المتلقي ألا وهي اللغة، "فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة"[1]، ولعل المتتبع لمسار الرواية العربية يتيقن بأن اللغة الروائية تمرحلت منذ ظهورها فكان البدء بالخلط بين اللغة الفصيحة والعامية حتى وصل الأمر بتساهل الكثيرين في كتابة الرواية باللغة العامية التي حسبهم هي أقرب تعبيرا عن الواقع، وفي هذا الصدد يمتعض الدكتور مرتاض بسبب ذلك ويرفضه حين قال: "لكن الروائيين العرب جاؤوا إلى العامية ثم تسرعوا يغترفون منها دون تحفظ، ولا حس لغوي لطيف ولا اتفاق ولا ارعواء، وكأن هذه العربية ملك مشاع لهم وحدهم يفعلون به ما يشاؤون، ويعبثون فيه فسادا متى يشاؤون فركموا العامية على الفصحى باسم التعبير عن الواقع ... فكأن هذا الواقع المزعوم هو واقع تاريخي بكل ما يحمل التعبير من معنى"[2]، ومن خلال ما سبق يتبين أن اللغة الروائية تتباين بين الفصيح والعامي أو لنقل أن لها مستويين اثنين، فاللغة الفصحى التي تتسم بالرقي والأناقة تحكمها المعايير النحوية والبلاغية التي يلتزمها الروائي وعادة ما تقاس من خلالها درجة اتقان الكتابة لهذا الروائي أو ذاك، أما اللغة العامية باعتبارها في المقام الأدبي فكثيرا ما يستعين بها الكاتب في بناء حوارات شخصياتها ظنا منه أنها تقرب العالم الروائي من الواقع الحياتي المعاش، والملاحظ أن

(1) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب القاهرة، عام 1982م ص199.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص105.

الفصيح عادة ما يقبع في عملية السرد الروائي ثم يفسح المجال للغة العامية إذا بدأ دور الحوار وهذا ما يلاحظ على جل الروايات العربية، ويرى الكثير من النقاد أن هذا المزج المعتمد في اللغة الروائية لطالما صبغ عليها التهلهل والتضعضع والروائي حسبهم مطالب بإيجاد لغة موحدة تصنع الشغف والفرجة لدى المتلقي لا يفارقانها، حتى مع نهاية الرواية.

واللافت أن الكاتب الروائي العربي خاصة يلزم بمراعاة مستوى تلقي النص عند المتلقي من جميع النواحي الاجتماعية والنفسية والعقائدية، ففئوية الخطاب الروائي عادة ما تكون مرفوضة ويشترط في الروائي الماهر أن يلبس عباءة المتلقي ويدرك تمام الإدراك لواقعه ونمط حياته وتفكيره حتى يحسن خطابه والتأثير فيه، وعليه فجمهور الرواية والقارئ لها مطالب بفك شيفراتها وغوالقها مع حسن تأويلها وفق ميولاتها وأهوائه، والمتلقي العربي كغيره طالما استنجد بالعالم الروائي وأقبل عليه إذا أحس أنه يعبر عن مشاغله ومشاكله التي يبحث لها حلولا ويخاطبه بصدق، والجدير بالذكر أن النص الروائي العربي ينحصر مجال تلقيه غالبا في الفئة المثقفة خاصة الجامعية نظرا للدفع الممارس من التخصص الجامعي للقارئ حتى يقبل على تلقي الرواية والتبصر فيها وتأويلها من وجهات نظر مختلفة، فالقراءة كسلوك اجتماعي لا تكاد تجده داخل المجتمع العربي إلا في الفئة سالفة الذكر وبنسب متفاوتة، لذا فالرواية العربية بقيت منذ ظهورها إلى زماننا هذا حبيسة أذهان قرائها في رحاب الجامعة أو في أحسن الأحوال الملتقيات والمهرجانات المناسباتية.

2. المبحث الثاني: السينما العربية

2-1- المطلب الأول: تعريف السينما لغة واصطلاحا:

السينما لغة:

هي اختصار لكلمة cinématographe (أي التسجيل الحركي –حرفيا- المعرّب) وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات

سينمائية) وقاعة عرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلّمة مصنفة في قطاعات، كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية[1].

وقد جاء في معجم اللغة العربية المعاصر أن "السينما هي فن إخراج الأفلام التي تعرض على الشاشة البيضاء أمام الناظرين"[2].

وجاء في معجم المصطلحات السينمائية أن الكلمة تدل "في وقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الآسيوية أو السينما الإسبانية"[3].

في حين أورد صاحب المعجم الوسيط قوله أن: "السينما: الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين والدار التي تعرض فيها هذه الصور (...) والسينماتوغراف: جهاز يعكس الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين"[4].

وقد ورد تعريف للسينما في كتاب السينما الناطقة هي أي "كلمة سينما cinema هي اختصار cinématographe التي نقلتها الإنجليزية عن صياغة المفردة cinématographe (السينماتوغراف) الخاصة حصرا بالأشقاء لوميير، وهي مشتقة أصلا من اليونانية kinemat=kinema (حركة) زائد graph صورة. السينماتوغراف هي الآلة التي اعتمدتها الأفلام السينمائية الأولى في التصوير"[5].

(1) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، ص16.

(2) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، 2008، عالم الكتب، القاهرة. مج2، ص1152.

(3) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، ص18.

(4) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة سنّ، ط4، 2004، مكتبة الشروق الدولية،ص455.

(5) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2008، ص87.

السينما اصطلاحا:

كثيرة هي التعاريف التي وضعت للسينما أو ما يسمى بالفن السابع وهو الاسم الذي أطلقه عليها لأول مرة المفكر الايطالي "ريتشيوتو كانودو"[1]، فهي تعد مصطلحا يتجلى في التصوير المتحرك والذي يكون داخل أبنية عظيمة تسمى دور السينما من خلال شاشات عملاقة أو أخرى أصغر كشاشات التليفزيون، كما تسمى كذلك بالفن الذي يستعمل الصوت والصورة مجتمعين بغية بناء أحداث تستعرض على شريط خلوي، ويراها أندري بازان* أنها "الفن الأعظم ضمن الفنون السبعة في عصرنا الحالي دون منازع، تتميز السينما بقاعدتها الشعبية العريضة وتعتبر من أهم أشكال التسلية والترفيه، وما جعل هذا الفن يمتاز بكل هذا الزخم الشعبي هو استطاعتها على اختصار الفنون وتجسيد الفكر البشري وفلسفته والعلوم الإنسانية وإطلاق العنان للخيال والأفكار المبتكرة ومحاكاة قصص وهموم الإنسان واللعب على الوهم والحلم وجميع عواطف وأحاسيس المتلقي"[2]. فهي تتمركز في صدارة الفنون البشرية المعروفة "المسرح، الرقص، الرسم، النحت، الموسيقا، العمارة "وببساطة لأنّها حاضنة ومستوعبة لها جميعا فأنت حين تشاهد فيلما سينمائيا تجد تلك الفنون على اختلافها مجتمعة فتتسلى وتترفه كما تتثقف كذلك وربما تحلق بعيدا بأحلامك ممتطيا طائر السينما، وقد صنع الفن السينمائي الكثير من الأنصار والمشاهدين باعتماده الخطاب المرئي والصورة كوسيلة للتواصل مع الآخر ضف إلى ذلك التأثير الكبير والعجيب الذي تتمتع به الصورة، كما يضيف بازان أنّ "السينما هي الفن الشامل الذي تتجه نحوه كل الفنون الأخرى"[3] وما أن تحقق الصوت في السينما حتى أصبحت فعلا الحاضن الأول للفنون الستة بعد أن كانت هذه مهمة المسرح، وفي هذا الصدد يقول الدكتور ثروت عكاشة: "اليوم تتصدر السينما

---

(1) أحمد بركات، هل تعلم سبب تسمية السينما بالفن السابع؟، مقال على موقع موفيكتوبس، تاريخ النشر: 15-12-2017، تاريخ الاطلاع: 12-05-2018، https://movictopus.com/1275/.

* أندريه بازين بالفرنسيةAndré Bazin ؛ ولد في 18أبريل1918 ؛ توفي في 11نوفمبر1958 ، يُعتبر أحد أهم نقّاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية والأب الروحي لحركة Nouvelle Vagueالموجة الجديدة في السينما الفرنسية.

(2)أندريه بازان، منهاج السينما، ترجمة: ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص19.

(3)المرجع نفسه، ص3.

لتجمع بين الفنون جميعا، محققة العمل الفني المتسق الشامل"[1]، في حين نجد تعريفا آخر لها يقول: "هناك أنواع من التصوير السينمائي فمنها ما هو أقرب للمسرح، ويشمل أفلام الأكشن والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثا خيالية، ... وهناك التصوير السينمائي الوثائقي الذي يحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد بشكل ... مثير الإعجاب"[2]. إذا الفن السينمائي يعد مقصدا ومحجا تهفو إليه كل تلك الفنون بغية الشهرة أو التعريف بها عند المشاهدين.

والمعروف أن السينما كفن يجمع بين الجمالية والآلة قد ظهر لأول وهلة بعد إرهاصات مهدت لإيجاده طوال سنوات في أوربا وبالتحديد في باريس الفرنسية على يد الأخوين لوميير فكانت الانطلاقة الحقيقية لفن إنساني سيطر بالكلية على الثقافة البشرية في عصرها المتأخر، فلا تجد عينا بشرية لم تشاهد فيلما سينمائيا أو سمعت عنه على الأقل.

كما استفادت السينما كفن تقني من التقنيات الحديثة والتي ساهمت في تطويرها بشكل بيّن على شاكلة أفلام الخيال العلمي أو حتى أفلام الكرتون التي تستعين بشكل ملفت بتقنيات الكمبيوتر والرقمية المعاصرة. ومن هنا نستطيع القول أن الفن السينمائي هو الفن الشعبي الأول في زمن الناس هذا، وذلك لما حققه في فترة وجيزة من إقبال عليه من لدن شريحة عريضة من البشر حتى أصبحت صناعة الأفلام من الصناعات التي تهتم بها الشركات العالمية الكبرى وذلك لما تدره من ثروة هائلة تعود بالنفع على أصحابها.

2-2- المطلب الثاني: بدايات السينما في الوطن العربي (مصر- السينما المغاربية- بلاد الشام)

2-2-1-مرحلة النشوء:

مما لا شك فيه أن البلاد العربية كانت سعيدة الحظ بأن تضع بصمتها على بدايات الفن السينمائي منذ بزوغ فجره الأول حتى وإن كانت الأيادي أجنبية تمثلت في الفرنسيين في الجزائر وتونس والإيطاليين في

(1) ثروت عكاشة، موسوعة تاريخ الفن، (الفن المصري) الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976، ص 64.

(2)السينما، مقال على موقع المعرفة، https://www.marefa.org/.

مصر بحكم الظروف التاريخية المعروفة، فالانطلاقة كانت من أرض الكنانة وذلك من خلال "أول عرض سينمائي في أوائل يناير 1896 في مقهى رواني بالإسكندرية"[1]، أما أول الأفلام الروائية فلم تظهر إلا في سنة 1917 أنتجتها الشركة السينمائية الإيطالية المصرية، وكانت شركة إيطالية قامت بتصوير فيلمين قصيرين هما: شرف البدوي والأزهار الميتة"[2].فمصر بحكم احتكاكها المبكر بالحضارة الأوروبية كتب لها السبق في احتضان هذا الجديد وركوب عجلته، التي ما فتئت تتسارع حركة دورانها نحو الإبداع المتجدد. وليس غريبا أن تكون مصر رائدة في المجال السينمائي العربي بحكم الغزارة الكمية في الأفلام والتي تعد المعين الذي لا ينضب ورصيدا تغترف منه الفضائيات العربية لإمتاع جماهيرها الواسعة، وما دمنا في مقام الحديث عن البدايات الأولى للسينما العربية فنحن ملزمون باستظهار بدايات السينما المصرية التي تعد العنوان الأبرز على خارطة السينما العربية والتي سنتناولها على الشاكلة الآتية:

- المنطلق والبداية "السينما الصامتة"
- السينما المصرية الناطقة: أستوديو مصر
- بعد الحرب العالمية الثانية

أ- المنطلق والبداية (السينما الصامتة)

مرت صناعة السينما المصرية بمراحل حيث كان التعويل في البداية على مساهمات فردية لفنانين كبار أصحاب شركات صغيرة أولها الفلبيين المذكورين آنفا، بالإضافة إلى فيلم "الخطيب نمرة 13 لمحمد بيومي، ثم توالت المحاولات وكان آخرها قبل فيلم ليلى الشهير "ما حققه الأخوان بدر وإبراهيم لاما اللذان قدما إلى مصر

[1] سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر،دار الهلال، العدد 221، سنة 1969، ص9.

[2] سعد الدين توفيق، المرجع نفسه، ص12.

من فلسطين، وحققا فيلم قبلة في الصحراء الذي عرض في سينما الكوزموغراف بالاسكندرية قبل فيلم ليلى بعدة أشهر"[1].

وهذه المحاولات سنوردها سراعا كعناوين مختصرة على النحو الآتي[2]:

1– الشرف البدوي – الأزهار المميتة سنة 1917 –إنتاج الشركة المصرية الإيطالية تم عرضهما بسينما شانتكلير بالإسكندرية.

2– فيلم "مدام لوريتا" إخراج لاريتشي الإيطالي الجنسية عرض بسينما الكلوب الحسيني.

3– فيلم الخالة الأمريكانية لاريتشي دائما عرض بسينما راديوم 1921.

4– خاتم سليمان سنة 1922 أو خاتم الملك لنفس المخرج الإيطالي.

5– فيلم الباشكاتب لمحمد بيومي سنة 1923 حوالي 30 دقيقة إنتاجا وإخراجا وتصويرا.

6– سلسلة فيلمية على غرار شارلي شابلن تسمى "المعلم برسوم".

7– في 1923 قام نفس المخرج بإنتاج فيلم "الخطيب نمرة 13".

ثم تواصل الإنتاج إلى حدود سنة 1926 ميلاد أول فيلم روائي طويل يدعى "قبلة في الصحراء" من إخراج الفلسطيني إبراهيم لاما متأثرا "بنجاح فيلم ابن الشيخ الذي مثله رودولف فالنتينو بهوليوود"[3]، غير أن ما يؤرخ له في فترة السينما الصامتة كأول فيلم مصري سينيمائي خالص إخراجا وإنتاجا وتمثيلا هو فيلم "ليلى" لعزيزة أمير، كان عرضه يوم "16 نوفمبر 1927"[4] بحضور أسماء ثقافية بارزة يتصدرها أمير الشعراء أحمد شوقي الذي قال في حق الفيلم "أرجو أن أرى هذا الهلال ينمو حتى يصبح بدرا كاملا"[5]، وبهذا يكون هذا

(1) جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،مارس، 1982، ص23.

(2) سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، ص09-10-11-12.

(3) سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص25.

(5) المرجع نفسه، ص25.

الفيلم أول فيلم مصري طويل في فترة السينما الصامتة "ولهذا أطلق على عزيزة أمير لقب مؤسسة فن السينما في مصر"[1].

وبعدها تأتي سنة 1930 حاملة ميلاد تزاوج محمود بين الأدب والسينما متمثلا في فيلم زينب لمحمد كريم باعتبار أن زينب هي أول رواية فنية للكاتب المصري الكبير محمد حسنين هيكل، والذي لاقى نجاحا باهرا بمجهودات مضنية من المخرج، واللافت أن هذا الفيلم صورت مشاهده في قرى مصرية حقيقية وبأبطال حقيقيين من الفلاحين، فالواقعية السينمائية جاءت مبكرة في الفيلم المصري لسبب وجيه وقتذاك وهو غياب الأستوديوهات وقلة الإمكانيات، فكان التصوير بالحارات والشوارع الحقيقية أمرا واقعا لا بد منه.

ب- السينما المصرية الناطقة:

دخول الصوت في الفيلم السينمائي يعد قفزة مهولة ساهمت بشكل مذهل في فتح آفاق واعدة لانتشار السينما في أرجاء المعمورة، وإذا كان فيلم "مغني الجاز" أول فيلم ناطق في العالم بتاريخ 06 أكتوبر 1927[2] إلا أن الفيلم المصري لم ينتظر طويلا ليفك عقده لسانه ويتكلم بعد أن صمت طويلا، فكان أول فيلم مصرياناطق وهو فيلم "أولاد الذوات" فقد عرض في 14 مارس 1932"[3]. واللافت أن الخبرة الفنية للسينمائيين المصريين حينذاك لم تكن قد تبلورت بشكل جلي وحقيقي حتى تسمح بإنجاز أعمال سينمائيةذات مستوى فني جيد، باعتبار أن مرحلة السينما الصامتة لم تتجاوز الخمس سنوات وهي مده قصيرة.

وفي انتظار الحديث عن النقلة الهامة في مسار السينما المصرية في بداياتها ألا وهي إنجاز مشروع ضخم كان بمثابة الانطلاقة الحقيقية للفيلم السينمائي المصري متمثلة في استوديو مصر للسينما، لا بأس أن نرصد عناوين أفلام هامة بصورة سريعة امتدت فترتها بين سنتي 1932 حتى 1935 وهي[4]:

---

[1] سعد الدين توفيق، المرجع السابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] المرجع نفسه، ص35-36-37-39-41-42-43-44.

1– "أولاد الذوات" إخراج محمد كريم تمثيل فرقة رمسيس المسرحية (يوسف وهبي) وكان نصفه ناطقا وآخر صامتا نظرا لتكاليف الصوت الباهظة وقتذاك.

2– "أنشودة الفؤاد" أول فيلم مصري غنائي 1932 إخراج ماريو فولبي.

3– "تحت ضوء القمر" يوليو 1932 (وكان قبل ذلك فيلما صامتا) إخراج شكري ماضي.

4– "كفري عن خطيئتك" إخراج عزيزة أمير.

5– "الضحايا" إخراج بهيجة حافظ.

6– "الزواج" إخراج فاطمة رشدي.

7– "عيون ساحرة" إخراج وتأليف أحمد جلال 1933 من (الخيال العلمي).

8– "شجرة الدر" إخراج أحمد جلال.

9– "الكوكايين" إخراج توجو مزراحي سنة 1930.

10– "5001" إخراج توجو المزراحي سنة 1931 و"أولاد مصر" سنة 1933.

11– "المندوبان –الدكتور فرحان – سلفني 3 جنيه" إخراج توجو المزراحي.

12– "الوردة البيضاء" إخراج محمد كريم.

وفي ظل هذا التزايد المحموم لمواليد فيلمية ظهرت بشكل مطرد كان وجوبا التفكير في إنشاء مدرسة جديدة تحتضن الفيلم السينمائي المصري وتفتح أمامه آفاقا مزدهرة تدفعه نحو الأمام وتنقله بانتظام نحو الاحترافية، فهذا ديدن السينمات العالمية المعروفة، متمثلة في استوديو مصر للسينما الذي اعتبر "بمثابة مدرسة جديدة في السينما المصرية، وهي مدرسة نقلت الفيلم المصري خطوات واسعة إلى الأمام، إذ أنه كان أول استوديو للسينما مجهز تجهيزا كاملا"[1]، وصور فيه أول فيلم بعنوان "وداد" بطولة المغنية الشهيرة أم كلتوم،

[1] سعد الدين توفيق، المرجع السابق، ص57.

بحيث كان ظهوره نقلة نوعية ومرحلة حاسمة في تطوير السينما المصرية "فقد أدى ظهوره إلى تطوير صناعة السينما في مصر"[1]، فالإنتاج والتمويل الخاص بالأفلام بعد أن كان يتم بشكل فردي غير منظم أصبحت شركة مصر للتمثيل والسينما هي البديل لذلك، فعدَّ هذا بمثابة دفعة قوية لتطوير السينما في مصر باعتبار أن الدعم المالي والمادي ضرورة ملحة لتطوير العمل السينمائي.

2-2-2-السينما في المغرب العربي:

أ- السينما الجزائرية (البداية والنشأة):

لا ريب أن تاريخ الجزائر سينمائيا متصل اتصالا وثيقا بتاريخ السينما في المنطقة العربية، فالوضع العام في البلاد العربية خلال القرن العشرين كان متشابها من خلال سيطرة الاحتلال الأجنبي عليها، وتحكمه في مقدراتها، وليس غريبا على السياسة الاستدمارية الغربية أن تتفطن لما للصورة من تأثير بالغ الخطر في توجيه الرأي العام، وهي وسيلة –أي الصورة- يمكن استغلالها لبث السيطرة المطلقة وضمان التبعيةلها، عن طريق شحنها بخدع تمويهية تصور الآخر الأجنبي حاملا لرسالة التحضر والتمدنهدفه مساعدة هذه المجتمعات الهمجية –حسبهم- على الرقي والتقدم، وهذا كله في ثنايا صورة سينيمائية مضللة ومفبركة تحاول تشويه الواقع بما يخدم مصالح الاحتلال وأهدافه.

والجدير بالذكر أن مسار تطور السينما الجزائرية لم ينحُ ذلك المنحى التصاعدي نحو التألق والتحسن التدريجي، حيث ترنح بين التميز والانحطاط من فترة إلى أخرى، صنعتها ظروف متباينة، ولا بأس في هذا الصدد أن نتتبع بإيجاز أهم المحطات التي عرفتها السينما الجزائرية في بداياتها، مراعين التسلسل التاريخي في ذلك:

[1] سعد الدين توفيق، المرجع السابق، ص80.

1- البداية والمنطلق:

من محاسن الصدف أن تسجل السينما الجزائرية اسمها في بدايات الفن السينمائي، وإن تلخص ذلك في مشاهد وصور من العاصمة ووهران وتلمسان صورت على يد سينمائيين فرنسيين تم عرضها وقتذاك على المعمرين بالجزائر، وكانت بذلك أداة ترويجية في يد المحتل اعتمدها خادمة لمصالحه، فجل الأفلام التي تم عرضها بالمدن الكبرى مثل العاصمة ووهران التي كانت آهلة بالمعمرين في تلك الفترة التاريخية تعكس مشاغل ومظان المستوطنين الأوربيين وتخدم مصالحهم وترسم في معظمها تلك الصورة المشوهة لحقيقة الإنسان الجزائري وتعمد بقصد الحط من قيمته وإلصاق كل النعوت البشعة به بحيث ساهمت بشكل مباشر في تأجيج الصراع بين الأجنبي المحتل الغاصب والمتطفل من جهة وبين الجزائري المسلم المغتصبة أرضه من جهة أخرى.

ولعل عناوين تلك الأفلام تكشف هذا التوجه الذي أسلفنا ذكره مثل "علي ينفخ في الزيت" " Ali bouffe a l'huile" "والمسلم المضحك" "le musulmanrigolo"[1].

فالسينما الكولونيالية جسدت تلك المنهجية المتبعة من الاحتلال وفق استراتيجية مدروسة بغية سيطرته على مستعمراته سواء في الجزائر أو غيرها من البلاد الإفريقية بمحاولة تبييض وجهه القبيح لدى الآخر الحامل كذبا لرسالة إنسانية حبلى بالتمدن والحضارة وتخليص هذا الآخر من تخلفه وتأخره. والأمثلة السينمائية كثيرة في هذا المجال حيث كانت تبث بسمومها بمحاربة كل ما له علاقة بهوية الإنسان الجزائري وضرب مقوماته وثوابته فغرزت أنيابها القبيحة واستلت الإباء والأنفة والعنفوان من الكثيرين من أبناء الجزائر خاصة القاطنين بالمدن الكبرى، "تلك التي دفعت الكثيرين من أبناء المدن خاصة وغالبا إلى التماثل مع الإنسان الغربي"[2] الذي صورته السينما الكولونيالية حاملا للرقي المتسلح بالتحضر على خلاف الإنسان الجزائري ذلك الكائن الغبي البسيط والبدائي، وبذلك كانت وسيلة لتمزيق هوية الآخر، تعد سلاحا فتاكا ومدمرا وظفها المحتل لخدمة

---

[1] voir : Abdelghani Meghrbi, les Algerien au miroir du cinema colonial. P159.

[2] إبراهيم العريس، الصورة والواقع، كتابات في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978، ص23.

أجندته المبنية على الاستغلال ونهب ثروات الآخر وسلبه مقوماته. ومن هنا نجزم يقينا أن الفن السينمائي بالجزائر في بداياته لم يحمل خيرا للإنسان الجزائري –متمثلا في السينما الكولونيالية– بل ساهم في محاولة تشويه وتزييف الواقع وتكريس مبدأ الغلبة للمحتل الأوربي وتفوقه. فالجزائر من زاوية نظر الكاميرا الكولونيالية هي مرتع للتخلف والبؤس والإنسان الجزائري هو ذلك المسلم المتغشي بالجهالة والملتحف بعباءات الغباء والانحطاط.

ومن هنا نتساءل: هل استطاع هذا التوجه الكولونيالي في أن يطمس الحقيقة والواقع؟

ألم تخلق هذه السينما –من حيث لا تدري– عدوا فضح حيلها وكشف ألاعيبها، فكان سلاحا موجها ضد السياسة السينمائية للمحتل؟

هل كانت السينما الكولونيالية الأرضية التي اعتمدها السينمائيون الجزائريون أثناء الثورة؟

2– السينما الجزائرية أثناء الثورة:

وجدت جبهة التحرير الوطني في السينما أداة دعائية بالغة الخطورة التي بإمكانها حمل الرسالة النوفمبرية بشكل أوضح وأشمل لتسويق الفكر التحرري فما لبثت القيادة الثورية أن نظمت فرق سينمائية تواكب الإنجازات الثورية على أرض الواقع وتحمل لواء الدفاع عن القضية الوطنية وذلك من خلال عروضها الفنية، غير أنه وللظروف المعروفة لم يكن هناك بد من الاستعانة بأيادي فرنسية صديقة للثورة من أجل تأسيس أول معهد للتكوين السينماتوغرافي تحت قيادة المخرج الفرنسي (رينيه فورتييه)*وذلك بإيعاز من عبان رمضان، فأخرج أول فيلم يدخل في إطار السينما الجزائرية الحقيقية وهو "الجزائر تحترق"** وأثره البالغ على الساحة الوطنية والدولية،

* رينيه فوتييه بالفرنسيةRené Vautier : (مواليد 15 يناير 1928 – 4 يناير 2020، مخرج فرنسي .ويُعتبر رينيه مناهض لسياسة الإستعمار، ومهتم في مجالات ثورة التحرير الجزائرية والتلوث وحقوق المرأة والأبارتايد والعنصرية في فرنسا، وكانت أفلامه موجهة نحو هذه القضايا ومن هذه الأفلامأفريقيا 50، أمة الجزائر، الجزائر تحترق.

**فيلم وثائقي أخرج في ظروف خاصة (خلال حرب الجزائر وفي مواقع جبهة التحرير الوطني باعالي الجبال). وقد استعملت فيه وسائل بدائية (آلة تصوير ذات حجم صغير). آمن المخرج بالقضية الجزائرية و عاش في وسط المجاهدين فصورالفيلم ليبرز إلتزام الجماهير وراء حزب جبهة التحرير الذي تنتمي إليه, وليكذب الدعايات الإستعمارية التي كانت تروج أن الحرب القائمة في الجزائر مجرد عمليات بوليسية لحفظ النظام. يصور الفيلم قصف

فتولدت بذلك قناعة راسخة لدى ساسة الثورة التحريرية بأن الصورة السينمائية سلاح لا بد من استغلاله في تنوير الرأي العام الوطني والدولي حول عدالة القضية الجزائرية.

إذاً، ميلاد سينما جزائرية كان متزامنا مع هذا الحدث السياسي والتاريخي المهم في تاريخ الأمة الجزائرية ألا وهو الثورة التحريرية التي كانت بمثابة العامل الذي بعث الحيوية في السينما التي اِلتزمت في بداياتها بالرسالة الإنسانية لقضية شعب يناضل من أجل كرامته وسيادته.

وعليه، فالثورة المباركة كانت ذلك المعين الذي لا ينضب، نهلت منه السينما الجزائرية مواضيع شتى تلخصت في ملحمة شعب ثار ضد الطغيان وخط مصيره في صفحات التاريخ المشرقة، ولا يخفى أن السينما تقمصت عباءة المؤرخ الذي ترصد الأحداث التاريخية وأهم المعارك والمنعطفات الحاسمة لثورة نوفمبر المجيدة فكانت سفيرا محنكا استطاع التعريف بقضية شعب ثار ضد الظلم والجبروت بحيث "أن تدويل القضية الجزائرية إعلاميا ومن خلال الصورة كان انطلاقا من عام 1957"[1] ونظرا لمواكبة السينما الجزائرية لفعل الثورة المليء بالدموية والعنف كان لزاما أن تتخلص الصورة السينمائية وقتذاك من مكوناتها الجمالية المعروفة كالزخرفة والألوان والرسائل المشفرة المرتكزة على اللغة البلاغية؛ لأنها تحمل رسالة إيديولوجية محضة، فلا ضير أن تقدم السينما الثورية تنازلات على حساب فضائها الجمالي والفني، بحيث فرض الفيلم التسجيلي نفسه كعنوان لتجسيد منهجية واستراتيجية الثورة التحريرية فكانت جل أحداث هذه الأفلام التسجيلية واقعية دارت رحاها في الجبال والأودية بين جيش التحرير الوطني والمحتل الفرنسي فكانت بذلك أرشيفا لتاريخ الجزائر.

ونذكر في هذا الصدد أبرز الأعمال التسجيلية الوثائقية التي أنجزت أثناء الثورة التحريرية:

القرى وسكانها فارون تاركون أراضيهم المحروقة, وكذا حرق الغابات بالنابالم .يخلد روني فوتي وآلته الصغيرة حياة المجاهدين في الجبال والأحداث التي عاشها وسطهم.

ينظر: http://www.medmem.eu/ar/notice/EPT00107.

[1] أحمد بجاوي، مداخلة بعنوان "الثورة والسينما دور الصورة في المعركة التحريرية، يوم دراسي حول الثورة الجزائرية بالصورة والضوء" بمجلس الأمة، الإذاعة الثقافية، الإذاعة الجزائرية، يوم الأربعاء 10-05-2017، واج.

- "اللاجؤون" أنتج ما بين 1956-1957 فيلم قصير أخرجته الفرنسية سيبل لايكوجيس.

رونيه فوتيه أشرف على إنتاج الأفلام الآتية:

1) شريط عن المدرسة.

2) ممرضات جيش التحرير: يصور هذا الشريط السينمائي دور المرأة الجزائرية في الكفاح المسلح.

3) مهاجمة مناجم الونزة: يركز هذا الفيلم على الطريقة التي قام بها بعض أفراد جيش التحرير في مهاجمة مناجم الونزة الموجودة في الشرق الجزائري.

4) الجزائر الملتهبة: يعتبر ثاني إنجاز تسجيلي ثوري.

5) ساقية سيدي يوسف: تقوم أحداثه بين الحدود التونسية والجزائرية ليعرض صور المذبحة التي ارتكبها المحتل في حق الشعبين الجزائري والتونسي.

6) ياسمين: يروي حكاية امرأة أنهكتها الحرب الدائرة.

7) جزائرنا: يحمل الفيلم مادة ثرية وغنية بالصور المتنوعة في فحواها[1].

ب- السينما المغربية:

لم يشذ المغرب عن بدايات السينما في بلاد المغرب العربي حيث كان مسرحا لتصوير مشاهد طبيعية التي حباها الله إياه وأصبغها حسنا وجمالا يسر الناظرين وذلك مع بزوغ فجر الفن السينمائي بفرنسا على يد الأخوين لوميير اللذين وجها نظريهما شطر المغرب ببعث المراسلين للتصوير وتقديم العروض المختلفة تحمل البعد الاستعماري التوسعي للاحتلال الفرنسي الذي وجد في السينما أداة توجيه ودعاية مهمة تساعد على توطينه أكثر في الضفة الجنوبية للمتوسط.

[1] قدور جدي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2009-2010، ص104-105-106-107-108.

وليس خفيا أن التبعية الثقافية تشكل أخطر الأسلحة التي وظفتها القوى الإمبريالية اتجاه مستعمراتها ووجدت في السينما الميدان الأرحب لذلك.

واللافت أن بلاد المغرب الأقصى تعد أهم المناطق المساعدة على تصوير أفلام بمختلف أنواعها تقصدها كاميرات كبار المخرجين العالميين حيث وضعت بصماتها على عناوين فيلمية عالمية أشهرها "عطيل لأورسون ويلز 1949 وفيلم علي بابا والأربعون حرامي لجاك بيكر 1954ثم فيلم "الرجل الذي عرف كثيرا"لألفريد هتشكوك 1955"[1].

ومن هنا نجد أن بدايات السينما في المغرب كانت منذ البواكير الأولى للسينما العالمية، وما دمنا بصدد الحديث عن البدايات والنشأة لا بأس أن نقف عند مرحلتين مرت بهما السينما المغربية وهما على التوالي:

1- السينما الكولونيالية (1919-1956)

عرف المغرب الأقصى الفن السينمائي فور ظهوره بفضل الجولات التي قامت بها بعثات لوميير والمكلفة بتصويرأفلام على الأراضي المغربية، وبهذا بدأت عملية التصوير في إطار ما يسمى بالسينما الكولونيالية التي ركزت على إظهار الطبيعة المغربية الخلابة وتقديم حياة الإنسان المغربي ونمط عيشه من زاوية استعمارية محضة بأيادي فرنسية إخراجا وإنتاجا. فكرست بذلك حقيقة الآخر الغريب وعلاقته بالإنسان المغربي الذي يمثل – حسبها- نموذج التخلف والهمجية والانحطاط. فعدت بذلك سينما انتقاصية احتقارية أبانت بشكل مفضوح عن عدائية اتجاه الثقافة والهوية المغربية خاصة والعربية عامة متبنية فكرا إقصائيا احتلاليا بامتياز حاول ركن صورة الفرد المغربي في خانة الدونية والسلبية مع تمجيد وإعلاء صورة الغرب المتحضر الذي يشع تمدنا وإيجابية –حسبها-.

[1] هدى ميموني، السينما المغربية بين الرصد وازدواج النقد (مقال)، مجلة أفكار، العدد 383، 2021، وزارة الثقافة، الأردن، www.afkar.jo/viewd.

ومن جانب آخر كانت الأراضي المغربية –خاصة الريف– استوديو مفتوحا لتصوير الأفلام الأجنبية سواء فرنسية أو حتى عالمية –كما ذكرنا آنفا– بما حباها الله من سحر وجمال طبيعي أهلها لذلك، ومن هنا يتجلى "أن هذه السينما لم تستطع أن تنقل بشكل موضوعي لا موضوعها ولا رؤيتها للمستعمر حيث ظلت حبيسة نظرتها الاستعلائية التي اعتبرت الإفريقي دائما ككائن دوني وفي حاجة للحماية"[1].

فهي تعني السيطرة والتحكم بمفوم استعماري حسب الفكر الغربي، –وفي هذا الصدد– نجد أن المغرب قد حظي باهتمام الأخوين لوميير حيث كلفا مصوريهما بتصوير البيئة المغربية من مناظر ومشاهد خلابة مرد ذلك "إلى مناخها المعتدل وجمال الطبيعة فيها والموقع الجغرافي القريب من أوربا، بالإضافة إلى قلة أجور الأيدي العاملة ..."[2] وكان المغرب من البلاد التي ابتسم حظها لتكون أحد الباصمين على بدايات الفن السينمائي عالميا باعتبار أن "المغرب كانت من بين دول العالم القليلة التي حظيت باهتمام مصوري السينما الأوائل (الأخوان لوميير fréres Lumiere)[3] .

ولا ريب أن السينما الكولونيالية كانت تتوخى هدفا أساسيا ناظلت لتكريسه وتحقيقه و"هو تشويه صورة العرب وذلك بإظهار الإنسان العربي أنه شرير ومتخلف"[4]، وهذا ليس غريبا على العقلية الغربية التي تنظر ولا تزال إلى الفرد العربي نظرة مشبعة بالحقد الدفين والانتقاص الفاضح اتجاه كل ما له علاقة بالإسلام وسينما هوليوود شاهدة على ذلك فأنت عندما تبحث عن صورة العربي فيها لا تخرج عن نطاق الثراء الفاحش المفضي إلى الفساد الأخلاقي والبطون المنتفخة التي تعكس البلادة والغباء.

---

(1) عز الدين الوافي، مقال بعنوان "الصورة في خدمة السينما الاستعمارية"، مجلة الفوانيس السينمائية، نشر يوم 13-02-2009، تاريخ الاطلاع: 09-06-2018.

(2) جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1968، ص545.

(3) نفيسة نايلي، تاريخ السينما المغاربية ومراحل تطورها (الجزائر تونس المغرب) المركز العربي للنشر والتوزيع، ص24.

(4) المرجع نفسه، ص27.

وما يلفت انتباهك ويجلي الحقيقة التي ذكرناها أمام ناظريك ويعزز اليقين بها هو وقوفك عند عناوين أفلام لجورج ميليس مثل علي الملتحي Ali barbouyou "والمسلم البهلوان" والتي "تسعى هذه الأفلام كلها إلى إعطاء صورة فكاهية وخيالية عن تلك الأخطار المستعمرة بغاية اكتشاف هذه الحضارة المختلفة عن الغرب"[1].

إذاً، فالسينما الكولونيالية لا تكاد تختلف عن الهجمات العسكرية التي تعرض لها المغرب على غرار تونس والجزائر بل كانت اليد الإعلامية التي أبانت عن إجرامية المحتل والذي استغل الكاميرا استغلالا خبيثا لتبرير احتلاله من خلال الصورة الساخرة والتي شوهت عمدا الإنسان المغربي والعربي على حد سواء. ومن هنا نستطيع القول أن السينما الكولونيالية لم تعبر مطلقا عن واقع وحياة المغاربة الحقيقية بل كانت سلاحا ضدهم أعلى صورة مزيفة عنهم، لذا لا يمكن أن نسميها سينما مغربية، بل هي بحق سينما في المغرب ولا شيء غير ذلك.

2- السينما المغربية بعد الاستقلال 1956:

انزاحت غمامة عارضة أصابت المغرب ردحا من الزمن سنة 1956 تاركة مجتمعا غارقا في الظلمات على كامل الأصعدة، وكانت السينما المغربية عاجزة تماما عن إثبات وجودها وهويتها بعيد الاستقلال، فجلُّ الأعمال السينمائية كانت أجنبية باستثناء موطن المشاهد والمناظر فهي مغربية طبيعة وتضاريسا. وللنهوض بهذا القطاع الثقافي الهام والحساس كان لزاما الاهتمام بصناعة الأفلام وتوزيعها سعيا لنشر الثقافة السينمائية في أوساط المجتمع المغربي فظهر لذلك مجمعان سينمائيان تكفلا بهذه المسؤولية أحدهما أبناء الاستعمارية وهو

[1] نفيسة نايلي، المرجع السابق، ص27.

"ستوديوهات صيوصي في الرباط وقد تأسست منذ سنة 1944"[1] ... أما الآخر فجاء بعيد الاستقلال وهو "ستوديوهات عين الشوك في الدار البيضاء وقد تأسست سنة 1967-1968"[2].

وعلى الرغم من إقامة أول معمل للأفلام (ستيفان) في الدار البيضاء عام 1939 ومعمل سويسري في الرباط عام 1944"[3] لميتح ذلك للنهوض بالسينما المغربية بحيث اقتصرت مجهوداته على إنتاج "عدد قليل من الأفلام القصيرة بالإضافة إلى الجريدة السينمائية"[4].

لذا يتراءى بأن السينما المغربية في بداياتها لم يكن بمقدورها أن تمتلك في ظل تلك الظروف القاهرة مقومات وميكانيزمات تؤهلها لإثبات وجودها وتضمن استمراريتها ونموها "باستثناء بعض محاولات السينمائيين الشباب في السنوات الأخيرة"[5].

واللافت أن السينما في المغرب الأقصى ظلت ولا تزال مكبلة بقيود الرقابة ما جعلها تتباطئ وتتأخر إذا قورنت مع السينما في الجزائر وتونس وذلك يعود للنظام السياسي الذي لم يتوانَ في قطع الطريق أمامها والتي تعالج خاصة الوضعية الاجتماعية للإنسان المغربي، وهذا من أهم دواعي التعثر الذي لازمها طويلا، فلا نكاد نجد فيلما مغربيا يمتهن النقد الاجتماعي الصريح؛ لأن ذلك حسب العديد من المتخصصين من المحظورات الواجب عدم كسرها.

ج- السينما التونسية:

عرفتتونس الخضراء الفن السينمائي كغيرها من بلاد المغرب العربي وهي تحت كنف الاحتلال حيث تعود الإرهاصات الأولى التي مهدت لهذه السينما محاولات الجزائري مسغيث الذي قام بتصوير أفلام تسجيلية عن

(1) جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص254.

(2) المرجع السابق، ص254.

(3) هدى ميموني، السينما المغربية، مقال مجلة أفكار، العدد 383، 2021، وزارة الثقافة، الأردن، www.afkar.jo/viewd.

(4) جان الكسان، المرجع السابق، ص251.

(5)جان الكسان، المرجع نفسه، ص251.

تونس وذلك عام 1905 "فكانت الانطلاقة في تونس مبكرا مثلها مثل باقي الدول الأوربية والعربية مثل فرنسا مصر والجزائر والمغرب"[1].

إذاً ميلاد السينما في تونس كان مماثلا للسينمات المغاربية التي ظهرت في ظروف احتلالية خاصة بحيث أسندت عملية إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة إلى "المركز السينمائي التونسي الذي تأسس عام 1946 في ظل الاستعمار الفرنسي ثم ستوديوهات إفريقيا التي حلت محل المركز عام 1949"[2] والتي أنشأت بفعل مرسوم سنة 1946.

وفور بزوغ فجر الاستقلال على تونس سنة 1956 حتى سجل اهتمام كبير بالسينما من قبل السلطة الحاكمة وتمثل ذلك في إنشاء ما يسمى اتحاد هواة السينما عام 1973، بالإضافة إلى عقد مهرجانات كبيرة احتفاءً بالفيلم السينمائي أبرزها "الأيام السينمائية بقرطاج منذ عام 1966، وهو مهرجان دولي يخصص مسابقته للأفلام العربية والإفريقية منذ عام 1968"[3]، ويعد الفيلم التونسي علامة مسجلة في المهرجانات العربية والإفريقية بحيث كثيرا ما يثير قضايا اجتماعية وسياسية تبحث عن حلول لها عكس بعض التوجهات الربحية التي لطالما انتهجتها أفلام عربية تجارية، فهو دائما الحضور سواء كان فيلما روائيا أو تسجيليا كثيرا ما كللت هذه المشاركات بتتويجات مستحقة كانت داعما حقيقيا لتفعيل باكورة الحركة السينمائية التونسية.

2-2-3-السينما في بلاد الشام

أ- السينما السورية

لطالماكانت بلاد الشام منارة للإبداع الثقافي على مر تاريخها الحديث تمثلت منبعا للإشعاع العلمي والثقافي أنار السماء العربية وبدد سحب الجهل التي جثمت على صدر الأمة ردحا من الزمن غير قصير،

(1) نفيسة نايلي، السينما المغاربية، ص55.

(2) جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص260.

(3) المرجع نفسه، ص260.

وذلك بفعل الأسماء اللامعة التي ساهمت بشكل فعال في دفع عجله النهضة الحديثة في الوطن العربي. لذا ليس غريبا أن يجد الفن السينمائي منذ بواكيره الأولى موطئ قدم عند الشاميين، فكانت انطلاقته مع فيلم "المتهم البريء" سنة 1928 لرشيد جلال، والذي يعد أول فيلم سوري يعتبر "كبداية للإنتاج السينمائي في سورية وذلك عام 1928 عندما اجتمع عدد من الهواة واستوردوا جهازا صغيرا للتصوير السينمائي قياس 35 مم طراز كينامو لتصوير فيلم سينمائي"[1]، وقد حقق هذا الفيلم بعد مخاض عسير وعراقيل شتى نجاحا باهرا، وتم عرضه في المدن السورية المختلفة. واللافت أن الإنتاج السينمائي السوري في بداياته الأولى تصدى له "الخواص بمحاولات فردية خالصة تبحث عن الربح المادي والشهرة على حد سواء، ويُعد "تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر 1963 منعطفا كبيرا في مسيرة السينما السورية، إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني الهام بعد خمسة وثلاثين عاما من بدء الإنتاج السينمائي"[2]. نظرا لتيقن الحكومة أهمية هذا الفن الجماهيري فأسهمت بشكل فعال في إنتاج ودعم الأفلام السينمائية. والتي كان الهدف المتوخى من إنتاجها يتمثل في "تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والاقتصادية والعمرانية والحياتية في سورية مما كانت تطلبه السفارات والمنظمات الطلابية في سبيل تعريف العالم بسورية في ماضيها العريق ونهضتها الحديثة"[3].

ونرصد في هذا المقام أهم الأفلام التي أشرف عليها القطاع العام في سورية وهي:

1– سائق الشاحنة 1968 أول فيلم روائي طويل.

2– رجال تحت الشمس 1970.

3– المسكين عام 1971.

4– الفهد عام 1972.

---

[1] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المرجع السابق، ص91.

[2] جان الكسان، تاريخ السينما السورية، 1968-1988، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ط1، 1987، ص39.

[3] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المرجع السابق، ص102.

5– المخدوعون عام 1972.

6– وجه آخر للحب عام 1973.

7– العار 1973.

8– اليازرلي 1974.

9– الحياة اليومية في قرية سورية 1973.

10– السيد التقدمي 1974 (فيلم بالألوان).

11– المغامرة 1974.

12– كفر قاسم 1974.

13– الاتجاه المعاكس 1975[1].

ب– السينما اللبنانية:

ظهور السينما في الأراضي اللبنانية كان متزامنا مع انطلاقتها في البلاد العربية باعتبار أن أول فيلم لبناني ظهر سنه 1929 تحت عنوان مغامرات إلياس المبروك الذي عالج ظاهرة الهجرة المتفشية وقتذاك بين الشباب اللبناني والشامي عامة، فكان منبرا فنيا انتقد الظاهرة وشهر بها. والجدير بالذكر أنه –أي الفيلم– لم يكتب له أن يعرض في صالات السينما؛ لأنه "ألغي عرضه في سينما رويال قبل الموعد المحدد بأسبوع لأن الصالة أقفلت أبوابها لتركيب أجهزه السينما الناطقة"[2]، ثم توالت المحاولات الفردية لزرع الفن السينمائي التربية اللبنانية فظهرت عام 1933 شركة منار فيلم وهي مشتركة بين هير تاغرغور اللبنانية ونقولا قطان وجورج حداد السوريان والتي قامت بمجهودات جبارة في تكوين الفنيين الشباب وكان زبدة ذلك إنتاج "فيلم عنون بين

[1] جان الكسان، المرجع السابق، 103-117، بتصرف.

[2] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المرجع السابق، ص124.

هياكل بعلبك وهو ناطق باللغة العربية ومترجم إلى الفرنسية"[1] هذا كله ولبنان يرزح تحت الوصاية الفرنسية إلى حين استقلاله عام 1943 والذي مثل انطلاقة جديدة للسينما اللبنانية التي تزامنت وإنشاء الأستوديوهات "مثل استوديو هارون واستديو الأرز أنشئا عام 1952 وكانا مجهزين بمعدات إنتاج مستوردة ومعدات محلية للمختبر، وكان استوديو الأرز مجهزا بالأدوات اللازمة لعمليات الدوبلاج"[2] حيث تولت إنتاج وإخراج العديد من الأفلام التي صنعت للسينما اللبنانية وجودا بين السينمات العربية حينذاك على غرار فيلم "عذاب الضمير" عام 1953* ثم "قلبان وجسد" عام 1975**، ومما ساهم أكثر في بعث عجلة العمل السينمائي وإحداث حيوية نشطة في ذلك هو الإقدام على إنشاء أستوديوهات عديدة مثلت الإطار الأنسب لإنتاج أفلام لبنانية خالصة وضعت السينما اللبنانية على لائحة السينمات العربية غزيرة الإنتاج وذلك كله بتوفير واستثمار رؤوس أموال ضخمة في هذا المجال "مثل استوديو بعلبك واستوديو نيرسات سوند وأستوديوهات هارون والاستوديو العصري"[3].

ج- السينما الفلسطينية:

يكون لزاما على المتصفح لأجندة السينما العربية أن يقف عند أفلام مختلفة الانتماء القطري تسجل بشغف المأساة الفلسطينية بكل تجلياتها حيث تبلورت صورة الإنسان الفلسطيني الجريح والشهيد في ثنايا السينما العربية التي حملت لواء الدفاع عن القضية الأم الجامعة لأواصر العروبة، وإذا اعتبرت السينما من أخطر وسائل الاتصال والتواصل التي عرفها الإنسان في عهده هذا فقد تفطن القائمون على مقاليد السلطة في البلاد

---

[1] جان الكسان، المرجع السابق، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص127.

* فيلم عذاب الضمير، فيلم لبناني مدته 85 دقيقة، إخراج جورج قاعي.

** فيلم قلبان وجسد، فيلم لبناني مدته 90 دقيقة، إخراج جورج قاعي.

[3] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المرجع السابق، ص127.

العربية لأهمية هذه الوسيلة وسخروها دعما واحتضانا وتشجيعا لخدمة فلسطين ودفاعا عن شعبها المظلوم والمكلوم ضد الصهيونية التي هاجمت وجوده ونفت كينونته وبقائه.

وما ميز السينما العربية هو أنها لم تغفل ما للقضية الفلسطينية من أهمية بالغة في نفوس العرب والمسلمين حيث صنعت أفلام أبانت عن حقيقة الصراع مع الأعداء وصورت باحترافية معاناة الفلسطيني.

وتعزى البدايات الأولى للسينما الفلسطينية العربية لإبراهيم حسن سرحان "عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين عام 1935 وقد عرض هذا الفيلم وطوله 20 دقيقة في سينما أمير بتل أبيب"[1]. وتعد السينما الفلسطينية حديثة العهد؛ لأن ظهورها واكب حرب الكرامة التي تبنتها منظمة التحرير الفلسطينية في ستينات القرن العشرين حيث نشأت سينما الثورة الفلسطينية مرافقة لانطلاق الثورة الفلسطينية ... بدأت سينما الثورة الفلسطينية من خلال تكوين قسم صغير للتصوير الفوتوغرافي"[2]. وفي هذا الصدد نجد أن السينما الفلسطينية اتخذت اتجاهات متعددة المنهج متفقة الهدف والمرمى وهو كشف الحقيقة المطموسة والمغفلة من لدن السينما الهوليوودية التي تحركها اللوبيات الصهيونية.

2-3- المطلب الثالث: السينما والمشاهد العربي

إن المكانة التي حجزتها السينما كفن وتقنية عصرية لها تأثير سحري على الفرد الإنساني أهلتها لأن تتصدر قائمة الفنون التي تمتلك القدرة على التدخل المباشر في التوجيه العام للمجتمعات البشرية على اختلاف لغاتها وأعراقها وإيديولوحياتها. ولا غرو أن تتموقع السينما هذا التميز والانفرادية إذا قورنت بغيرها فهي متسلحة بالعديد من الميزات التي تجعلها جعلتها في هذا المصاف. من قوة الخطاب الفيلمي إلى سحر الصورة

---

[1] جان الكسان، المرجع السابق، ص141.

[2] صناعة السينما الفلسطينية (مقال)، وزارة الثقافة الفلسطينية، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، http://info.wafa.psfa.page.aapx?id=9492.

وجماليتها وما يتولد عنه من متعة وتذوق يفضي إلى تأثير مباشر على الفكر الفردي خاصة والفكر الجماعي بصورة عامة.

وما دمنا نتحدث في هذا الصدد عن علاقة السينما ودورها في بناء وتوجيه الإنسان العربي فلا بأس أن نستعرض أهم المجالات التي تشهد أثرا مباشرا عليه وباعتبار الانفتاح الذي شهدته الساحة العربية والتي أصبحت مستهلكا مباشرا لما تبثه السينما العالمية من أفكار ورؤى متعددة. ضف إلى ذلك التطور المهول الذي سمح للسينما أن تنتقل من الصالات المظلمة إلى زوايا البيوت الضيقة فأصبح بذلك ما توفره شبكة الانترنت بمختلف صيغها ومواقعها مادة دسمة بكل ما تحمله سلبا وإيجابا متاحا للمشاهد العربي يتلقاه منفردا بصورة مباشرة دون رقابة أو توجيه، وعليه سنحاول هاهنا أن نتبين العلاقة التي تربط هذا المشاهد بالسينما العالمية من جهة والسينما العربية من جهة أخرى.

3-2-1-علاقة المشاهد العربي بالسينما العالمية:

ليس غريبا أن نُقر بالأثر الخطير الذي يحدثه الفيلم السينمائي داخل العقلية البشرية وما يحدثه من تغيرات جذرية على نمط تفكير وطريقة معيشة أي إنسان كان. فالمشاهد عادة ما يتأثر بكل ما تبثه السينما من أفكار ورؤى معينة وغالبا ما يرى نفسه في شخصية ما داخل الفيلم فيتبنى رؤاها وميولاتها وربما وصل به الحال إلى بناء حياته وفق ذلك النوع من الشخصيات. فالسينما من هذا المنظور هي "أداة تحرك الجماهير بغير إرادة وتغير بنيتهم الثقافية والفكرية والسياسية"[1] ووسيلتها في ذلك هي الصورة طبعا التي تمتلك بعدا تأثيريا غريبا على المشاهد ويتجلى تأثيرها عاطفيا وإنسانيا. وبطبيعة الحال يتخذ الأثر الذي تخلفه الصورة بعدين إيجابي وآخر سلبي، فالسلوك القويم الذي تحمله شخصية سينمائية لا بد أن ينعكس على الجمهور بصورة طيبة تصنع بمقتضاها أنماطا حياتية يمتثلها المجتمع ويتبناها كنموذج حياتي يسهم في بث القيم الإيجابية داخله ويعزز

[1] يوسف محمد كوفجي، صورة البطل بين السينما المصرية والأمريكية، مجلة الدستور، نشر: 15 أفريل 2016، تاريخ الاطلاع: 30-07-2018، https://www.addustour.com/articles40099.

العلاقات فيما بين مكوناته المختلفة، أما إذا كان عكس ذلك فالتأثر يكون وخيما يحدث اهتزازا على الجمهور ويبث خلخلة في نفسيات الأفراد مما يسمح بظهور نمط حياتي متضعضع يكفر بالقيم السليمة ويحاربها. ومن هنا يكمن الدور الخطير الذي تلعبه السينما كونها عنصرا أساسيا مهمته تحريك وتوجيه الجماهير وفق أجندات معينة.

والمعروف أن هوليوود الأمريكية واجهة لصناعة السينما العالمية كونها المنبع الأول المسيطر دون منازع على الساحة العالمية حيث حرصت على تقديم أبطال أفلامها بصورة متكاملة وخارقة لا تهزم ولا تنحني فعمدت على تقديم "بطلها السينمائي على أنه الرجل الخارق للعادة، وألبسوه كل الصفات الكمالية، فظهر على الشاشة مفتولا للعضلات ذكيا قويا شجاعا إنسانيا وطنيا عطوفا رومنسيا إلى غير ذلك" حتى أصبحت هذه الصورة هي النمطية السائدة للبطل الأمريكي عند المشاهد العربي"[1]، وهذا كله ربما ما مكن ذلك الإنسان الأمريكي من صنع هيبة ومكانة قوية لدى المشاهد عامة والمتلقي العربي بصورة خاصة، فتجلى في صورة رامبو الجندي البطل الذي لا يقهر يتميز بالقدرة الخارقة التي لا تنكسر أو الكوموندوس من بطولة شوازينيغر والقوة الخارقة التي يتميز بها دون أن يقهر أو يستسلم. وهذا كله كان ذا استراتيجية تتبعتها السينما في أمريكا لترسم البطل النموذج والقدوة التي لابد من الاقتداء بها واتخاذها مثلا أعلى يحتذى به. وقد كان لهذا النهج أثر في نفسية المشاهد العربي الذي خيل له أن هذه هي حقيقة الإنسان الأمريكي. ولعل هذا الرسم للشخصية السينمائية لم يكن من الفراغ بل نابع من دوافع خفية منها حب الهيمنة على الساحة العالمية وزرع الرعب والتخويف من كل ما هو أمريكي بغية إبقاء السيطرة على الآخر، الغزو الثقافي وأمركة التفكير العالمي بما يتوافق والسياسة الأمريكية.

[1] يوسف كوفحي، المرجع نفسه، مقال (الدستور)نشر: 15 أفريل 2016، تاريخ الاطلاع: 30-07-2018.

وعليه استطاعت السينما الأمريكية الهيمنة من خلال سعيها الحثيث على تبني الشخصية المتكاملة والنموذجية والترويج لها، وقد دعمت ذلك بإقحام الحركات الأسطورية والخارقة كي تجعل منها –أي الشخصيات– ذات أثر بليغ وخطير على المشاهد والمتلقي.

3-2-2-علاقة المشاهد بالسينما العربية:

إذا تحدثت عن السينما العربية وما تملكه من آليات تأثيرية خطيرة على المشاهد العربي وكيف صنعت هذا الفرد فلن يشكك أحد في إقرارك بالواجهة الأولى لهذه السينما والقصد هنا السينما المصرية؛ لأنها العنوان الأبرز في الفيلم العربي لأسباب عدة: أسبقية ظهورها في الواجهة الفنية ثم غزارة إنتاجها إذا قورنت بسينيمات عربية أخرى. ولعل ما علق بأذهان المشاهد العربي هو الصورة السيئة التي تبنتها تلك السينما والتشويه الذي طال المجتمع المصري خاصة والعربي عامة، باعتبار أن ما تحمله الصورة الفيلمية هي بالفعل الحقيقة التي هو عليها الإنسان العربي وهذا ما يدحضه الواقع الحياتي للمجتمعات العربية فهي محافظة في غالبها ولا تجاهر بما فضحته السينما على أقل تقدير.

والملاحظ أن السينما المصرية لها القدرة على دغدغة العقل الباطن للإنسان العربي بحيث تمتلك لمسة خاصة تستطيع من خلالها لمس أغواره ومكنونات نفسيته. وما هي إلا واجهة من واجهات الثقافة الشعبية تستعين بخطاب فيلمي يطرح قيمة ما من القيم التي يؤمن بها المجتمع العربي فتتباين بين المشكل السياسي إلى العاطفي إلى الاقتصادي وما إلى ذلك من منظومة قيمية كونت هذا المجتمع على غرار مجتمعات أخرى من حب وأخلاق وثورات وآلام وغيرها. وكثيرا ما نجد أن الموضوعات التي عالجها الفيلم المصري مستوحاة من الواقع المعيشي المزري في الغالب للمواطن العربي المغلوب على أمره والذي يصارع ما فرض عليه من تأزمات اقتصادية تنعكس سلبا على مقوماته المجتمعية والنفسية، فكانت المخدرات والإجرام والاغتصابات وربما الصراع

مع الاحتلال أبرز تلك المواضيع التي استهلكتها السينما المصرية. وإن كانت اللمسة الجنسية الإغرائية لا يكاد يخلو منها أي فيلم مصري لغاية تجارية محضة تستقطب من وراءها الكسب المادي والربحي.

واللافت أن السينما كفن يعتمد الصورة وسيلة إيصالية لأفكاره له من التأثير الخطير الذي ينعكس بالضرورة على المجتمع فيؤثر مباشرة في السلوك الشخصي للأفراد فيغيره عادة أو يقومه، والدليل على ذلك أن الكثير من المقولات الفيلمية أصبحت خطابا متداولا بين الشباب مما يكشف مدى الأثر الفعال أحدثته السينما داخل المجتمع فجملة ((ردها علي إن استطعت)) من فيلم الرسالة أصبحت علامة مسجلة يرددها العديد من الشباب في مواقف مماثلة للقطة الفيلم، وعبارة ((قويدر الصدام)) من فيلم الطاكسي المخفي الجزائري ألصقت بكل موقف يتسم بالخيانة والكذب. هذه بعض الإشارات التي تكشف عن الأثر الذي تحدثه السينما في سلوك الأفراد وانعكاسها على صيرورة حياتهم اليومية، مما يبين عن الدور الأبرز الذي أصبح للسينما كأداة موجهة تسهم بشكل مباشر في بناء قيم وهدم أخرى. ومن هنا نجد أن السينما كأداة فاعلة في تحريك المجتمع "لما لها من دور في طرح معاناة وهموم وقضايا الإنسان، بل إن السينما حملت على عاتقها مهام التربية والتثقيف والتوعية"[1].

ولعل العود إلى سنوات ما قبل غزو الفضائيات للبلاد العربية والجزائر خاصة، يجد أن الفيلم المصري وما يحمله من دلالات مجتمعية ثقافية مختلفة قد سيطر بشكل فادح على العقلية الجزائرية خاصة النسوية منها باعتبار أن قاعات السينما كانت تخصص حيزا زمنيا أسبوعيا لعرض الأفلام المصرية المختلفة وما تبثه من رومنسية جارفة أثرت بشكل مباشر على المرأة الجزائرية التي تفاعلت معها وتبنتها في غالب الأحيان. وما كان يعرض على التلفزيون العمومي في ثمانينات القرن الماضي من مسلسلات يوميا وأفلام أسبوعيا زاد من التفاعل بين المشاهد الجزائري والثقافة التي تبثها السينما المصرية. ولعل التشابه الغزير بين التركيبة المجتمعية وكذا

[1] فؤاد الكنجي، أهمية السينما في المجتمع العربي، مجلة الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 13-03-2016، تاريخ الاطلاع: 09-09-2018، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=508986.

المرتكزات الهوياتية المشتركة بين المجتمع المصري المتمثل في أفلامه والمجتمع الجزائري باعتباره متلقيا وفيا لتلك الثقافة هو ما عزز تبني المشاهد الجزائري لما تبثه السينما المصرية من مبادئ وقيم.

يرى يوسف محمد كوفجي أن السينما المصرية كان لها الأثر السلبي وانعكاسها الذي دمر الفكر العربي من خلال بثها لنماذج شاذة غير سوية روجت لكونها النموذج المستفحل العام داخل المجتمعات العربية فيقول: "إن للسينما العربية وللسينما المصرية تحديدا الأثر البالغ والخطير في آن على المشاهد العربي، وكان لهذه السينما الدور الواضح في تغيير الجماهير العربية نحو الأسوأ أيديولوجيا وأخلاقيا. إذا نصبت السينما في غالبها على تصوير الجانب السيئ والمنحرف والشاذ في مجتمعاتنا العربية"[1] وانطلاقا من هذا نرى بأن انعكاسات ما بثته السينما المصرية على المجتمع الجزائري والعربي عامة كان سلبيا في معظمه باعتبار نشر الرذائل والسلوكات المشينة الخارجة عن نطاق المألوف داخل المجتمعات العربية، ضف إلى ذلك كثيرا ما أساءت الأفلام المصرية إلى الدين الإسلامي وذلك من خلال الترويج لكل ما يخالفه من انحلال خلقي وعلمانية واقعية جعلت مشاهد هذه الأفلام لا يجد أثرا للتربية القويمة والتنشئة الصالحة التي يحث عليها الإسلام في تعاليمه السمحة. وربما من الأسباب الجوهرية التي ساهمت في انتشار السينما المصرية واستثمارها هو كسرها للطابوهات والمحظورات التي تتحرج منها المجتمعات العربية في عمومها. وهذا طبعا لا يثنينا أن ننوه ببعض الإنجازات المشرقة في سماء السينما المصرية والتي ساهمت في تنوير الرأي العام العربي ببعض المحطات التاريخية المشرقة لهذه الأمة سواء في مسلسلاتها الدينية على غرار مسلسل عمر عبد العزيز وأفلامه الرائدة مثل وإسلاماه، فجر الإسلام، رابعة العدوية، الناصر صلاح الدين، وغيرها كثير.

[1] يوسف محمد كوفجي، مقال: صورة البطل بين السينما المصرية والأمريكية، مرجع سابق، مجلة الدستور www.addustour.com.

3. المبحث الثالث: النص الروائي والسيناريو السينيمائي

3-1- الصورة بين السينما والرواية (التقنيات الروائية):

3-1-1-السرد:

السرد لغة: تكاد تتفق المعاجم اللغوية العربية على تحديد معنى مشترك لمفردة السرد، فهذا ابن منظور في معجم لسان العرب يقول: "السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.

سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه.

وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه، والسرد: المتتابع"[1].

وجاء في مختار الصحاح قوله: "درع مسرودة ومسردة بالتشديد: فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة سرد أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة ومحرم وواحد فرد وهو رجب"[2].

وورد في القرآن الكريم قوله تعالى: {ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد أن اِعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير}[3].

وقال الفراهيدي في معجم العين: "سرد القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا والسرد اسم جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرف كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد..."[4] .

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ص211.

(2) الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986، مج1، ص124.

(3) سورة سبأ الآية 10-11.

(4) الفراهيدي، العين، تح، عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص235.

السرد اصطلاحا:

تباينت التعريفات التي ألحقت بمصطلح السرد، فها هو العيد تاورته يراه "إحدى أدوات الكاتب الروائي في تقديم رؤيته عن الحياة"[1]. وهو أيضا مصطلح نقدي ارتبط بجنس الرواية ارتباطا وثيقاباعتبارها مجالا رحبا تتعانق فيه الأحداث وتتشابك وتحتاج إلى الربط والسبك المتين والمنطقي بينها، فوجد السرد أو الحكي موطئ قدم له في هذا الجنس الأدبي.

كما يعد لطيف زيتوني "الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"[2].

إذاً فالسرد بمفهومه البسيط هو تلك الكيفية التي يمتطيها الراوي لينقل من خلالها السند المروي ويوصله إلى المروي له وهو المتلقي، كما يعد أسلوبا متبعا في الفنون القصصية فيستعمل كوسيلة للتعبير عن مكنونات الوجدان الإنساني تصير من خلال الأفعال والأحياز الزمانية والمكانية والأحداث المختلفة إلى قوالب فكرية مع الحرص التام بتوخي التوالي والترتيب المبرر للأحداث داخل الجنس القصصي، وهو "طريقة الراوي في الحكي"[3] يعتمدها لنقل ما يريد إلى الآخر الذي يعد سبب إنتاج الجنس الأدبي أو غيره، فهي له دون غيره، فالسرد في الخطاب اللغوي لا يخرج عن "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[4] وسيلته في ذلك اللغة المكتوبة، أما إذا تجاوز دائرة الخطاب اللغوي إلى خطابات أخرى غير لغوية على غرار السرد السينمائي أو المسرحي "فهو فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[5].

---

(1) محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 21، جوان 2004، ص56.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

(3) صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ص124.

(4) آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت لبنان، ص32.

(5) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص19.

والجدير بالذكر أن مصطلح الحكي narration لطالما اِلتبس استعماله مع مفاهيم ومصطلحات أخرى تتباين حينا وتتداخل أحيانا أخرى مثل السرديات والسرد والمسرود، وإن أقر الكثير من النقاد أن السرد هو مظهر حكائي بامتياز، فهو كذلك آلية فاعلة في بناء النصوص التي تخلق ربطا مؤسسا بين عناصر الجنس القصصي وتعيد التوالي الزمني لأحداث القصة.

في حين نرى أن مصطلح السرد كثيرا ما أثيرت حوله القلاقل بحكم اختلاف مفاهيمه وتعريفاته التي لطالما كانت مرادفة للنص والخطاب والحكي. يقوم عادة بعملية تنظيم وتنسيق الشخصيات والأحيزة والفضاءات داخل النص الروائي.

وليس خافيا أن الرواية كجنس أدبي تعتمد بشكل مفضوح وجلي على ما يسمى بالسرد الروائي وعليه يستلزم المقام أن نتبين ماهيته.

أ- السرد الروائي:

يعد السرد الروائي من اللوازم القارة للعمل الروائي فهو يقوم بمهمة تنظيمية للعناصر الروائية كالأحداث والشخوص والفضاءات المختلفة. وهذا الواجب ملقى على عاتق الراوي المنتج للنص الروائي، لذا فالسرد هو عملية فنية تبنى على أساس القدرة على الربط والسبك المبرر بين أحداث وأزمنة وأمكنة المتن الروائي، يتكفل بها الراوي المبدع للعمل الروائي.

وقد وضع مرتاض تعاريف مختلفة لمصطلح السرد، فيقول عنه: "السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداث خيالية في زمان معين وغير محدد"[1]، ويضيف قائلا:"السرد هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا"[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص219.

[2] المرجع نفسه، ص219.

إذا فعملية السرد تتجلى في كونها طريقة ممنهجة تبني معالمها على اللغة التي هي الأداة المثلى للتواصل فمن خلاله تسافر الرؤى والأفكار من الباث (الراوي) إلى المتلقي والروائي في هذه النقطة الهامة مطالب بالاحتراز الذكي لاختيار اللغة الأنسب لهذه المهمة. فالأسلوب اللغوي للكاتب يكشف عن تفرده وتميزه إذا قورن بأعمال كتاب آخرين وهو الزاوية التي تسمح بإصدار الأحكام حول جمالية الأسلوب من عدمها. فالتناسق الجيد والسبك المتين لعبارات وألفاظ النص المكتوب لا ضير هي من أساسيات صنع بنية سردية سليمة في الشكل والمضمون على حد سواء.

لذا يعد بذلك ركيزة ضرورية في بناء العمل الروائي، التي يستحيل تصورها خارج الحيز الزماني والمكاني اللذان يعدان ركيزتان أساسيتان للعمل الروائي لا غنى له عنهما، فالشخوص الروائية واقعية كانت أم متخيلة لا تنفذ خارج إطار الزمان والمكان بل تتخذه ميدانا يحتضنها وتدور في فلكه.

ب– السرد السينمائي (البصري):

يخلق المنجز الفيلمي حكائيته بواسطة السرد الذي يظهر على شكل صورة مرئية مشاهدة التي تنتج عن توالي متتاليات لقطية تضع دلالتها ومراميها المعنوية من خلال انفصالها وتواليها على حد سواء، فالترابط والتوالي بين اللقطات المختلفة للمادة الفيلمة ينتج المعنى الكلي للفيلم السينمائي. ولعل المحرك الأساس والذي يصنع عملية السرد داخل الفيلم هو المونتاج المكلف بعملية ترتيب اللقطات وفق ترتيب زمني محدد مع ما يكتنفه من حذف واختصار وقفز على الزمن وفق رؤية خاصة لصنع مادة حكائية لها مقصد ومعنى عام.

وعليه فعملية السرد السينمائي تبنى على ركيزتين متوافقين وهما الصورة والكلمة تتظافران لصنع رسالة فيلمية مفهومة للمشاهد بغية استيعابها. وحقيقة السينما كما هو معروف أنها فن تعتمد الصورة والرؤية البصرية في المقام الأول.

والجدير بالذكر أن الصور في عالمنا المعاصر تمتلك السلطة المطلقة في التأثير علي فكر المتلقي واستحوذت بشكل لافت على الحيز الذي كان يملؤه الكلام واللغة الخطابية في زمن قريب لسبب بسيط وهو القدرة المشتركة عند الجميع لالتقاط الصورة واستقبالها بفهوم مختلفة أي نعم لما لها من دلالات وشيفرات يفرق فهمها عند المبصرين لها عكس ما يكون عليه الحال في استقبال الكلام واللغة التي تحمل إيحاءات ورموز تخفي دلالات متعددة تحتاج إلى المهارة والتمرس لفهمها.

وليس خفيا أن الصورة هي سلاح السينما الخارق الذي تستعين به في تأثيرها المتوخى تحقيقه "فالمراد بالصورة في السينما هي صورة متحركة تنبض بالحياة، فيها الحركة والإشارة، وفيها اللون والضلال وتشابك الحوارات والتركيز على الأكسسوارات والتشويق والعودة إلى الماضي وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة"[1]. وهذه المكونات المتعددة هي التي تروم مهمة صنع الصورة داخل المنجز الفيلمي برؤية معينة يعتمدها السارد السينمائي والذي غالبا ما تكون آلة التصوير التي تتخندق داخل زاوية رؤيوية تحددها الدوافع والأسباب من لدن صانعي هذا العمل السينمائي والذين يعملون جاهدين في صنع صورة سينمائية وفق قناعاتهم الصائبة غالبا في نظرهم.

ومن هنا نجد أن الصورة داخل الفيلم السينمائي بما تمتاز به من جمالية وبعد تأثيري يتحرى الجودة والإتقان تعيد نجاحها إلى السرد الجيد والمحكم.

3-1-2-الشخصية:

كثيرة هي التعاريف التي تمايزت فيما بينها حول ماهية الشخصية باعتبار أن المصطلح في حد ذاته لم ترسُ قراءات النقاد على ضبطه بحيث تجد استعمال لفظة شخصية حينا وحينا آخر لفظ شخص والظاهر أن هناك فصلا بين المصطلحين في الدلالة والاستعمال.

---

[1] خليل بروييني، آليات السينما في رواية قناديل مالك الجليل إبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية، العدد 17، نقلا عن فتحي عبد الحافظ، حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، مجلة البيان الكويت، العدد 371.

أ- الشخصية الروائية:

وسنحاول إيراد تعاريف للشخصية الروائية عند نقاد عرب وجزائريين، يراها مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) أنها مفهوم زئبقي يتلون ويتعدد حين قال: "تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[1]، وفي سياق آخر يشير مرتاض إلى اللبس الذي خيم على النقاد في خلطهم بين الشخصية والشخص حين يوظفون كلمة شخص وقصدهم شخصية ويفصل هذه المسألة بقوله: "إن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي (personnage) هو شخصية"[2]، وفي سياق آخر يذكر مجدي وهبة في معجم المصطلحات العربية أن الشخصية الرئيسية في السرد المعاصر "معناها تلك الشخصية الرئيسية في أي سرد قصصي مسرحيا كان أم روائيا، وقد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيسي لأحداث السرد"[3]، فليس بالضرورة أن يكون البطل هو الشخصية الرئيسية التي تدور الأحداث حولها وتخدم مسارها داخل الحكاية، ولكن عَوَّدَتنا القراءات المستمرة للفن الحكائي أن البطل دائما يتقمص دور الشخصية الرئيسية لسبب بسيط هو تواجده من بداية الحكاية إلى نهايتها في حين تختفي الشخصيات الأخرى، "تمثل الشخصية مع الحدث عمود الحكاية الفقري لذلك تدرس في إطار الحكاية"[4]، وهذا شريطة الاعتناء التام بدراسة التنامي التدريجي للشخصية وتحولاتها داخل الحكاية من خلال طابعها النفسي فملامحها ترتسم بإيعاز مباشر من التأثيرات النفسية سواء داخليا أو خارجيا، لذا لا يمكن بأي حال الاطمئنان إلى القول الذي يرى بأن الشخصيات الروائية هي معطى جاهز ظهر فجأة بهذه الصورة التي هو عليها بل حقيقتها تكمن في التطور

---

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص75.

(3) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص207.

(4) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص270.

والتغير المستمر يتواصل وجوده بتواصل الرواية، "مع أن عالم الشخصية النفسي ليس فيها ولا في ما يُنسب إليها من صفات وأفعال بل هو نتاج شكل من أشكال العلاقة بين الجمل اللغوية"[1].

لذا فالملمح النفسي للشخصية يكشف عنه القارئ حين يربط سببيا بين الجمل والعبارات التي تكشف من خلال ترابطها وتواليها عن ذلك الملمح. "وقد نبهت السرديات مستندة إلى المقاربات البنيوية والسيميائية لفك الارتباط بين الشخص والشخصية ولاعتبار الشخصية في القصص التخيلي كائنا ورقيا متخيلا ولكونه مجرد دور أو فاعل"[2]. فهي عنصر رئيسي في الحكاية وأحد ركائزها، وسطه الحياتي هو الحكاية ينمو ويتحرك داخلها، يساهم في تحريك الأحداث من خلال أقواله وأفعاله وعلائقه مع الشخصيات الأخرى، ولا يمكن أن تتصور موقعا للشخصية الروائية خارج عالمها –أي الرواية– فهي "ليست الشخصيات شخصا ولا وجود لها خارج عالم الرواية"[3]، كما ذهب إلى ذلك الواقعيون. في حين يرى أنصار المنهج البنائي أن "الشخصية في الرواية أو الحكي عامة لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل signe له وجهان: أحدهما دال signifiant والآخر مدلول signifié"[4]، فالاسم والهيئة التي تحملها الشخصية تكون بمثابة دال يحيل إلى هويتها، أما ما ينسب إليها من أقوال وسلوك وتصرفات يرسم دلالتها داخل النص الحكائي التي لا تكتمل ولا تتضح إلا بتمام النص ونهايته.

ما يجدر الإشارة إليه أن الشخصيات الروائية تعد منجزا تبنيه مخيلة الروائي وتصنعه بما يوافق أهواءها وميولاتها التي لم تجد في الواقع الحياتي ما يعينها لإفراغ تلك التصورات فلم تجد مناصا من المتن الحكائي بألوانه لتجسيد ذلك؛ "لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي الذي يسمح

---

(1) المرجع نفسه، ص270.

(2)المرجع نفسه، ص270.

(3)محمد القاضي وآخرون، المرجع السابق، ص113.

(4)حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1991، ص51.

له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط؛ لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب"[1]. فهي صنيع خيال الراوي يمدها بما يريد وينفخها بما يشتهي حتى تكون صالحة للقيام بدورها داخل المتن الروائي، فالمبالغة في رسمها رهينة ببقائها داخل وعائها الذي حرم الانسلاخ عنه، وهذه فرصة من ذهب يستغلها الكاتب ليفرغ ميولاته ورؤاه الشخصية داخل تلك الشخصيات غير الواقعية حتى وإن تشابهت معها في الاسم والسلوك.

"والشخصية دور والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية حاضرة أو غائبة متطورة ... أو جامدة متماسكة ... أو غير متماسكة مسطحة أو ممتلئة ... إلخ"[2]، وذلك يكون بقدر متسع ومجال المشاركة في الحدث الذي يمنحه إياه الروائي، وهذا التنوع في الأدوار هو وسيلة فنية في الكتابة الروائية غايتها تحريك الأحداث بما يخدم الهدف العام ويوصلها إلى المبتغى المرجو.

ب– الشخصية السينمائية:

يختلف بناء الشخصية في الفيلم السينمائي عما هو عليه في الشخصية القصصية والروائية لما تعتمده من تقنيات وآليات خاصة بها فتبنى وفق عناصر ثلاثة وهي: الصورة والصوت والحركة، ويمتلك هذا البناء آليات مختلفة لرسم تلك الشخصيات تتجلى في حركة الشخصيات وملابسها أو في صوتها وطريقة جلوسها ومشيتها وكذا تصرفاتها وكل ما يصدر عنها وأكثر من ذلك الكشف عما يدور في خلدها، وذلك كله بواسطة الحوار بنوعيه داخلي وخارجي بين الشخصية وذاتها.

والحق أن التعامل مع الشخصية في السينما يكون حسب طبيعتها باعتبار أن التباين يحكم طبيعة الشخصيات السينمائية، فنجد الجامدة والمتطورة وكذا المسطحة والغامضة، فلكل طريقة تسهم في رسم تلك

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص24.

[2] زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

الشخصية، واللافت أن الفيلم يستعين بالفن الروائي الذي يمده بالجمالية والرونق الفني، وهذا ما كانت عليه السينما منذ بداياتها الأولى التي انتفعت بالمادة الروائية واستندت عليها، والحال كذلك إلى يومنا هذا، فالرواية كما يرى نقاد السينما يمكن أن تمثل المادة الخام للعمل السينمائي.

إذًا فالشخصية الروائية تخلقها اللغة بكلماتها وعباراتها وتصرفاتها البلاغية، في حين أن في الفيلم السينمائي فالشخصية تتجلى طبيعتها بواسطة الصورة المرئية بما تحتويه من حركات وملامح جسدية وملابس وأقوال وأفعال وتصرفات، وهذا كله تجلى في علاقتها مع الآخرين داخل الفيلم، "فالفيلم حكاية تروى بالصور والرواية حكاية تروى بالكلمات لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالتحرير أو الكتابة بالكاميرا يختلف عن التعبير الأدبي"[1]، فتَبَيُّن حقيقة تلك الشخصية يستند كلية على الصورة المرئية والمشاهدة التي لا تتوالى مع زمن الفيلم على شكل لقطات تكشف عنها عين الكاميرا يستعين المشاهد بعينه المبصرة لفهمها والوقوف على معرفتها.

كثيرة هي الرؤى الناقدة التي تدعو إلى عدم الاكتفاء في عملية بناء الشخصية داخل الفيلم السينمائي بالظاهر والشكل الخارجي، بل الأهم من ذلك هو تصوير الجوهر الداخلي لها، فهذا في نظرهم لا يقدم عملا إبداعيا جماليا، فالغموض الذي يكتنف الشخصية يعد ضرورة جمالية تجعل المشاهد مجبرا على إبقائها في ذهنه والعمل على البحث عن ذلك المجهول الذي لم يكشف عنه الفيلم. فيظل دائما يطارد ذلك الإبهام حتى يكشف، لذا فالشخصية النمطية الجاهزة هي نموذج مرفوض في العمل السينمائي؛ لأن السينما إبداع والإبداع يتجلى في التجديد.

وليس خفيا أن الشخصية تكون حاملة لأفكار ورؤى مختلفا يقرؤها المشاهد من خلال الأحداث والحوار وكذا الحركات والتصرفات، وهذا ما يسهم في تكريس النمطية في الطرح مما يعكس نفورا لدى المتلقي

[1] طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، إشراف: أ.د. فرقاني جازية، د. فتيحة زاوي، 2013-2014، ص111.

الذي يدرك نهاية الفيلم بمجرد قراءة شخصياته وسلوكاتها، فالفيلم الذي لا يخلق الانبهار والعجب عند الآخر ويتعمد ترك اللبس والغموض لشخصياته ليس جديرا بالمتابعة والخلود، ولعل هذه النقطة بالذات هي التي جعلت السينما العربية تتخندق في مصارف السينمات النمطية الجامدة والتي لا تسمح لها حتى المنافسة على الجوائز في المهرجانات السينمائية الدولية.

وبناء الشخصية السينمائية يتخذ اتجاهين لا مناص لكاتب السيناريو من تتبعهما وهما:

- **البناء الخارجي:** ويتمثل في الصورة الخارجية للشخصية تتجلى في الشكل الفيزيولوجي مع الملابس والحركات المختلفة لها، فهذا كله ينطلق إظهاره مع بداية الفيلم إلى نهايته.
- **البناء الداخلي:** يعالج داخل تلك الشخصية بالتركيز على الميولات العاطفية وطرق التفكير مع الإشارة إلى العلائق بينها وبين الآخرين بتتبع مسارها سواء الدراسي أو المهني مع الحرص على توضيح تلك الصورة الداخلية بتتبع التساؤلات المحتمل طرحها والإجابة عنها.

وهذا كله يجعل كاتب السيناريو أمام مسؤولية ثقيلة فهو مطالب بإيجاد السبيل الأصح لرسم الشخصية بشكلها البصري والمرئي فطرق بناء الشخصيات السينمائية متعددة ومختلفة كما هو الحال بالنسبة للشخصيات الروائية.

3-2- المطلب الثاني: التلقي بين الرواية والسينما

لطالما انبنت القراءة النصية منذ أن أوجد الإنسان آلية التدوين على ركائز وأركان تدور في فلكها الإنتاجية النصية الأدبية بالدرجة الأولى تتمثل في هذه الثلاث: المبدع (منتج النص) – النص (العمل المبدع) – القارئ (المتلقي)، وباعتبار المتلقي هو حجر الزاوية الذي أولته نظرية التلقي الاهتمام الأكبر وأعطته الأولوبة في قراءاتها وآلياتها الإجرائي، ففعل القراءة الناتج عن المتلقي يستلزم منه عادة طاقة تفكيرية عظمى أثناء مواجهته للنص الإبداعي، وذلك بتسلحه ضرورة بإمكانات قرائية ممنهجة حتى يستطيع الغوص في أعماق البنية النصية

واستكشاف دواخلها مستندا على آليات التأويل والتفسير كأدوات إجرائية فاعلة لقراءة نصية جادة وصائبة. وبطبيعة الحال فعملية القراءة أثناء اشتغالها على النص فهي تخلق حوارا ثنائيا بين القارئ والنص مما يسمح بقراءة أفكار وأذواق صاحبه باعتباره خالق النص وباعثه إلى الوجود هذا من جهة، وما يحمله النص ككائن مستقل صقلته نظم الكتابة وما تحويه من حقول ثقافية ومتعددة المشارب من جهة أخرى.

وفي هذا الصدد تمثل القراءة النصية من منظور جمالية التلقي لدى المتلقي إعادة كتابة نص جديد بعد استنفاذ آليات الفهم والتفسير مما يتيح تصورات وتأويلات قرائية يستحدثها فكر المتلقي فيعطيه الفرصة لميلاد نص جديد فيصبح بذلك كاتبا جديدا لما يمتلكه من مكونات ثقافية تتبع الفراغات الحاصلة في النص المقروء لتملأها وفق تأويلات ذاتية. ولعل جمالية تلقي النصوص سواء كانت لغوية أو مرئية تضع في حسبانها أن هذه الأعمال النصية مهما بدا عليها الجدة والابتكار والتفرد فهي تستعين بمرجعيات نصية تمدها بأفكار ومضامين ومعانٍ استلهمها الكاتب أثناء قراءاته المتعددة فكونت له رصيدا ثقافيا متعدد المشارب ومتنوع المقاصد.

وإذا كانت الرواية العربية تعتبر بمثابة النص السردي الذي ينفتح على عدة قراءات يبنيها القارئ الافتراضي لهذا النص الحامل لهموم وانشغالات الإنسان العربي المعاصر بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والنفسية، وكثيرا ما يلمس ذلك القارئ تلك العلائق بينها ونصوص أدبية وثقافية أخرى، فهي لطالما انفتحت على تلك النصوص والمرجعيات يدركها القارئ المتبصر والمثقف فيحقق عند الكثير من التقاطعات التي تحيله على نصوص أخرى. وقد اتفقت الكثير من الرؤى الناقدة على أن الغموض الذي يكتنف النص المقروء هو ما يزيده قوة وجودة فنية تسمح بانفتاحه على التأويلات الصادرة عن القراءات المتعددة لدى المتلقي الناقد، وهذا ما يضمن استمراريته وبقاءه حيا.

ولعل الرواية تعد أفضل نص سردي تتجسد فيه آليات جماليات التلقي بشكل جلي وفعال، لما تملكه من بنية سردية وشخصيات وحبكة وقارئ خفي داخل قالب واحد ألا وهو النص المسرود. وإذا تفحصنا

الرواية العربية الناطقة باللغة العربية على وجه الخصوص فتجدها تحمل مفاتيح خطابية تثير القارئ وتستفزه مباشرة في حوار مفتوح معه فهي تملك أدوات لغوية تحيل إلى القارئ بصفة بينة على شاكلة ألفاظ تدل على القارئ من قبيل المستمع القارئ أو حتى توظيف ضمائر المتكلم الجمعي (نحن) الذي يحوي المتلقي كذلك. ووراء بعض الشخصيات داخل الرواية يختبئ القارئ؛ لأن بعضها يتقمص صفة المتلقي. وعادة ما يتقمص السارد شخصية المتلقي بخروجه أحيانا عن إطار الخطاب السردي ليصبح موجها للآخر القارئ فيحضه على سلوكات معينة ويثنيه عن أخرى. وإذا فتشت في الروايات العربية لا تجدها عادة تخلو من الرموز والأساطير التي لوحدها تدفع القارئ إلى الاستعانة بالتاريخ لفهم الخطاب الموجه داخل النص الروائي. وبهذا التوظيف يستفز الكاتب القارئ ويقحمه في عملية تأويلية لها في النص من خلال فك تلك الطلاسم حتى يتسنى له فهم المرامي والمضامين داخل النص الروائي.

والجدير بالذكر أن نظرية التلقي التي أقحمت المتلقي والقارئ كعنصر فاعل في العملية الإبداعية بعد أن أهملته النظريات النقدية القديمة كان همها منصبا على العلاقة القائمة بين النص والقارئ وما يترتب عن التفاعل فيما بينهما من استصدار معانٍ جديدة للنصوص بناء على فهمها وتأويلاتها. ويرتكز استولاد النص المقروء لمعانٍ جديدة من طرف القارئ على مدى كفاءته ومهارته وثقافته أثناء فعل القراءة وذلك من خلال تتبع فراغات النص والبياضات المتروكة لفهمه وتأويله.

3-3- المطلب الثالث: تقنيات التحويل من نص روائي إلى نص سينمائي:

نستطيع القول أن أهم آلية يعتمدها المشتغلون في عملية التحويل من نص روائي إلى نص سينمائي هي الاقتباس، بحيث ورد تعريف للاقتباس في معجم المصطلحات العربية يقول هو "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[1].

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1993، ص50.

في حين يرى صاحب المعجم الأدبي أنه "تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما"[1]، حيث تتحول الرواية كأثر لغوي مكتوب ومقروء إلى صورة تختزل الأفكار والمعاني وتعتمد الحركة والصوت لترجمتها. واللافت أنه –أي الاقتباس– انتقل من أصله اللغوي الأدبي والذي يتمثل في تدعيم النصوص الأدبية بأجناسها المختلفة بآيات قرآنية أو أحاديث شريفة إلى مواضع واستعمالات في مجالات أخرى أبرزها السينما حين استهواها الأدب فغرفت منه ما وصلت إليه يداها، وكانت الرواية الميدان الأرحب والأنسب لذلك. لتعتبر المادة الأولية لعقود عدة أثرت الحقل السينمائي بأعمال خالدة تحملت بها السينما العالمية. فكان الاقتباس يتخذ عدة أشكال كأن يكون العمل الفني مأخوذا عن رواية ما أو ربما اقتباس فيلم عن فيلم آخر.

فهو على العموم يعد بمثابة إعادة تجسيد نص أدبي أو نقله من صورته اللغوية المكتوبة إلى شكل آخر يتمثل في صورة مرئية تنبع فيها الحياة بآليات تحويلية قادرة على نقل الكلمات والمفردات إلى صور ومشاهد بشرط المحافظة على جوهر النص الأدبي الأصلي، والأمثلة في هذا الصدد عديدة نذكر منها عالميا: فيلم صمت الحملان عن رواية بنفس العنوان للكاتب توماس هاريس*، ضف إلى ذلك نجد "فيلم المريض الإنجليزي للمخرج أنتوني منغلا Antony Minghella المأخوذة عن رواية مايكل أونداتجي. والمحاولة التي قاربها المخرج فون ستروهايم Erich Von Stroheim لرواية فرانك نورس الشبيح، ولا يمكن المرور دون أن نذكر بعض الأفلام المهمة التي قام بها ستانلي كوبريك Stanley Kubrich المأخوذة عن روايات أدبية مثل أوديسا الفضاء 200 عن رواية آثر كلارك ولوليتا عن نص نوبوكوف Vladimir Nobokov وعيون مغلقة

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص29-30.

* توماس هاريس روائي ومؤلف وكاتب سيناريو أمريكي من مواليد 11 أبريل 1940 في جاكسون تيبنيسي أشتهر بكونه مؤلف شخصية هانيبال وسلسلة الروايات التي حملت شخصية مثل صمت الحملان، التنين الأحمر، هانيبال التي تحولت جميعها بعد ذلك إلى سلسلة أفلام ومسلسلات شهيرة. [ويكيبيديا الموسوعة الحرة].

باتساع عن آثر شنتزلر والبرتقالية الميكانيكية عن أنتوني برجس Anthony Burgess"[1]. ويكمن معنى الاقتباس في الحقل السينمائي في تغيير شكل فني أدبي كان كالرواية بقالبها المعروف إلى شكل آخر مغاير يتمثل في الفيلم بنمطه المعروف المخالف للشكل الذي أخذ عنه، فالاختلاف بينهما يتخذ عدة ألوان سواء تعلق الأمر بالشكل والبناء والوظيفة لذا فهو –أي الاقتباس– إعادة خلق إبداعي جديد تتباين صيغه التعبيرية عن الأصل والمصدر الذي كان محل الاقتباس والأخذ. والمعهود عن السينما أنها فن مرئي يعتمد المشاهدة، أي هي فن وسيلته الصورة المحصورة في مربع الكاميرا تستحيل فيه الكلمات الروائية إلى صور ولقطات يترسمها كاتب السيناريو؛ لأن الفيلم قبل أن يكون حركة وصورة وصوت هو نص مكتوب بلغة مرئية تنقل وتتجسد على الشاشة، وتشمل بطبيعة الحال عملية كتابة السيناريو الكثير من الخطوات الواجب احترامها كإعداد الفكرة ورسم الشخصيات وأدوارها.

وعليه فالاقتباس آلية تحويل النصوص من صورة إلى صورة مغايرة بالتركيز على اللغة على اعتبار أن الفنون المختلفة تتمايز بلغة خاصة بها عن غيرها، ويتمثل الاقتباس السينمائي فيما يسمى بالسيناريو الذي يعد عملا فنيا يتخذ شكلا تتحول فيه الكلمة إلى لقطة وصورة سينمائية بواسطة آليات وقواعد تستحيل فيها المشاهد والصور الروائية إلى صور فيلمية بصرية، والمعلوم أن الاقتباس يتخذ وجهين اثنين يتمثلان في الاقتباس الحرفي والاقتباس الروائي.

3–3–1– أنواع الاقتباس:

أ– الاقتباس الحرفي:

يتنزه هذا النوع من الاقتباسات عن تدخلات المقتبس ويقتصر دوره على تحويل كلمات ومفردات المتن الروائي إلى صور ولقطات فيلمية مع الالتزام بالحيادية خلال هذه العملية برمتها. مع الحرص التام على منع

[1] فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط، السرد الروائي السرد الفيلمي ضرورة المعالجة الفيلمية، مجلة القادسية، مج12، ع2، 2009، ص143.

المقتبس قلمه من العبث والتدخل في العمل الروائي، وكذا الإضافة المرفوضة للأحداث والأفكار على ما هو موجود في الرواية باعتبارها النص الأصلي.

وعلى الرغم من هذا ونظرا لاختلافية الزمن بين الرواية والسينما فإن الاقتباس هو الكفيل بتجنب النقل الحرفي للعمل الروائي؛ لأنه يستحيل ذلك باعتبار أن الزمن الروائي عادة ما يكون مفتوحا دون حد معروف على خلاف الزمن السينمائي المرتبط بمدة زمنية محددة ومدروسة لذلك فالفارق بين الفنين يقر استحالة النقل الحرفي للنص الروائي بل يكون لزاما إخضاع هذا التحويل لعمليات حذف واختزال بعض المشاهد المحكية داخل الرواية واستبدالها بأخرى مرئية تتحرى الإيجاز والتكثيف دونما الإخلال بالفكرة والموضوع داخل النص الأصلي.

وفي الكثير من الأحيان قد يستغني النص السينمائي عن كثير من الأحداث الجوهرية والمفصلية ويحذف بعض الخطوط المكتوبة، وقد يغير في النهايات، وكذلك قد يستغني نهائيا عن بعض الشخصيات والأحداث البنيوية للرواية وذلك بحجة عدم مواءمتها إنتاجيا"[1].

ولعل هذا النقل المتوخى تحقيقه على الوجه الأمثل لا بد له من تمرحلات حتى يحقق ذلك، فالرواية كنص أدبي له ميزاته وخصوصياته من الوجوب نقله إلى صيغة نصية أخرى كواسطة ضرورية بينها والفيلم السينمائي ألا وهي السيناريو، فاللغة التي يكتب بها النص الروائي تعتمد أساسا على الرموز اللغوية ذات الدلالات المختلفة لا تخرج عن نطاق معانيها في اللغة ذاتها تصنع صورا ذهنية ترسم معالمها تلك المفردات والتراكيب اللغوية، بينما السيناريو هو كذلك نص لغوي سردي يكتب بلغة كتابية شبيهة باللغة الروائية ويختلف في كونه يعتمد رموزا بصرية تتحول من خلالها المشاهد والصور الروائية التي رسمت ملامحها الكلمات والتراكيب إلى صور مرئية بصرية.

---

[1] رشا الصالح، الرؤية بين الرواية والسينما، مقال بموقع المنصة تاريخ النشر: 15-02-2018، تاريخ الاطلاع: 16-01-2019، https://almanassa.com/ar/story/8178.

ومهمة السيناريست في هذا المقام تبدو دقيقة وعويصة فهو مطالب بصنع نظرة توافقية بين نصين أحدهما سردي والآخر بصري مرئي، لذا فمن باب الحتمية ها هنا أن يتحقق ما يسمى بالتوافق والانسجام بين الرؤيتين في كلا النصين؛ لأن الروائي له نظرة معينة من خلال نصه الروائي، والمخرج صاحب اليد الطولى في إنجاز الفيلم السينمائي له هو كذلك رؤية خاصة به، ومن هنا يتعين على السيناريست التمهر في لعب الوسيط الجيد حتى يتسنى إبداع صور مرئية تتواءم وتحافظ على المعنى العام للمادة الأصلية "الرواية" والعمل على نيل الرضى من الطرفين.

ب- الاقتباس الروائي:

لطالما اهتم السينمائيون بالرواية باعتبارها فضاءً خصبا للاقتباس لعدة اعتبارات كون الرواية والفيلم يشتركان في عوالم كثيرة كالقص والحكي والفضاءات المختلفة، ولكن هل السينما تتماثل مع الرواية في تسيير مقاليد السرد والحكي؟ أم هناك صعوبة في ذلك عكس ما هو عليه في النص المسرود؟

ولنستهل بزمن السرد؛ لأن الرواية تعتمد عادة على زمن الماضي في حين الفيلم يستند إلى زمن الحاضر.

ولن يسلم كما هو معروف النص الأدبي حين يحول إلى عمل سينمائي من التغيير والتعديل حتى يتناسب مع الشكل الفيلمي؛ لأن عملية التحويل لا تكمن فقط في نقل النص الروائي حرفيا بتفاصيله وتفرعاته السردية، بل الواجب الأهم هو المحافظة على جوهر الرواية مع التصرف الحر في التعديلات والتنقيحات التي تفرض نفسها على صناع السينما باعتبار هذا الفن له مميزاته وخصائصه التي يجب أن تحترم. لذا فالتحويل أو الاقتباس هو بمثابة عمل إبداعي يخلق عملا جديدا يصلح للمشاهدة. وهنا نتساءل هل كل النصوص الروائية تصلح أن تتحول إلى أفلام؟ أم هناك ميزات خاصة بروايات معينة يمكن أن تنقل إلى أعمال سينمائية؟ هل هناك إشارات وإرشادات سينمائية داخل بعض الروايات هي التي تسهل عملية التحويل؟

والإجابة عن هذه التساؤلات يحيلنا مباشرة إلى معالجة تقنيات وآليات تسمح بنقل سلس للعمل الإبداعي من مصدره (الرواية) إلى عالم جديد (الفيلم السينمائي).

3-3-2- مصاعب ومشاكل الاقتباس:

كثيرة هي المعوقات التي تصادفها عملية الاقتباس أو لنقل نقل الرواية وتحويلها إلى فيلم أو بالأحرى نص سردي لغوي إلى نص سردي مرئي، ولعل أولها النقل الحرفي الذي التزمه العديد من المخرجين حفاظا – حسبهم- على جوهر العمل الأدبي الروائي دون لمسات سينمائية إبداعية مما يزعزع عملية التحويل برمتها؛ لأن الفيلم محكوم بزمن عرضه على الشاشة فيستحيل بذلك نقل نص يحمل على الأقل 200 صفحة وتجسيده على شاشة السينما بكل تفاصيله وتفرعاته، وبهذا هذه الحرفية تكاد تكون عملا انتحاريا لا يعضده المنطق ولا القبول الجماهيري ولا حتى التمايز بين طبيعة الرواية كفن حكائي سردي والفيلم كفن إبداعي يعتمد الصورة المرئية. لذا نجد أن الأنسب في هذا الصدد هو اعتماد الاختصار والاختزال في نقل ما تفصح عنه الرواية واستناد الأفكار التي تبثها دون الخدش أو التلاعب في أهدافها ومبتغياتها التي يرومها صاحب النص، مع تطعيمها بلمسات سينمائية إبداعية تحافظ على أركان الرواية وركائزها مع حرية التصرف في التقديم والعرض بحكم الضوابط التي يفرضها منطق العرض السينمائي المحكوم بالطريقة والوسيلة. إذاً فالاقتباس الحرفي خطوة لا مناص من تحاشيها لدى السيناريست حتى يضمن التوافق بين العملين ويجد بذلك مخرجا يتشبث من خلاله الحفاظ على طبيعة الفنين دون تعارض أو نفور.

وبطبيعة الحال لا تعد الصعوبة المذكورة سلفا الوحيدة التي تعترض المشتغلين في هذا المجال بل تتجلى العديد غيرها، أبرزها الاتهام الذي لطالما ألحق بكتاب السيناريو الذي يعتمدون التحويل من نص إلى آخر، وهو خيانة النص التي تصدى لها في المقام الأول أصحاب الأعمال الروائية الذين كثيرا ما يعبرون عن امتعاضهم بعد مشاهدة الأفلام التي اقتبست عن نصوصهم، فتراهم بعد المقارنة يرفضون ذلك ويكيلون للمخرج

الاتهامات، والتي في نظرنا تبدو قاسية نوعا ما؛ لأنه أي المخرج بقدر ما هو مطالب باحترام النص الأصلي والأهداف التي يصبو إلى تحقيقها والأفكار التي يدافع عنها هو محكوم أيضا بحتمية التغيير بما يلائم العرض السينمائي؛ لأنه إذا توخى النقل الحرفي للرواية على الشاشة عليه أن ينجز فيلما يستغرق أياما ويجد جمهورا يقبل أن يركن داخل قاعة العرض ليشاهده، وهذا لن تجد له تطبيقا على أرض الواقع. لذا فالمخرج تصدق في حقه مقولة (مكره أخاك لا بطل)[1] ، فهو يراعي طبيعة العملين ويحاول جاهدا التوفيق بينهما والخروج بأخف الأضرار هذا من جهة، أما من ناحية أخرى تجد بعض الأحكام التي أصدرها الروائيون تبدو صحيحة في حق بعض المخرجين الذين يتحججون بالضوابط التي تفرضها السينما فيتعسفون في تحريف بعض الحقائق وإقحام "المغالطات التاريخية أو العلمية أو الدينية في الأفلام"[2] .

ومن هنا نحن نطمئن إلى الرأي القائل أن الاقتباس الحر خيانة حتمية وضرورية، فالاقتباس لا بد أن يركز على موضوع الرواية وأحداثها الأساسية مع تلوينه بلمسات إخراجية إبداعية تضفي على الفيلم جماليته وعلى الصورة سحرها التأثيري المعهود، ولا يعد اختزال أحداث الرواية خيانة لها بل على العكس تماما فحقيقة الاقتباس تكمن في أخذ القليل من الشيء وليس كله مع مواءمته بالعمل الذي هو فيه، وهذا هو جوهر الاقتباس. وما يعضد هذا ما يراه أمبرتو ايكو الذي شدد على "حتمية التغييرات في عملية انتقال الفكرة والتعبير من جسم الكتاب إلى جسم الفيلم، مشيرا إلى أن الفيلم يكشف ما كتبه الكتّاب أو ربما يقول الكاتب ما يسكت عنه الفيلم"[3] . وهذا باعتبار الفارق البين في أدوات التعبير بين الفنين الرواية والفيلم. لذا فتجد أن

---

[1] مثل عربي قديم.

[2] أحمد جمال الحجازي، الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات، أثر مشاهدة الأفلام الروائية المصرية، مج 16، عدد34، يوليو 2010، ص119.

[3] كيلان محمد، الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، مقال بموقع الصباح الجديد، تاريخ النشر:04-10-2017، تاريخ الاطلاع: 04-11-2018، https://newsabah.com/newspaper/135579.

الفيلم هو بمثابة قارئ للرواية من زاوية مختلفة أو لنقل أنه تقديم للرواية بثوب مخالف عن ما هو موجود بين دفتي النص الروائي؛ لأنه يمنحه الحياة الحركية بوسائط سمعية بصرية.

ولعل المتتبع لظاهرة تحويل الأعمال الأدبية الروائية إلى أعمال سينمائية يجد تسجيل التباين الذي وقع بين النقاد حول هذه المسألة، ففئة ترى أن الرواية حينما تلبس عباءة الفيلم تلقى تشوها معيبا يقلل من قيمتها ويضر بتميزها، أما فئة مخالفة ترى عكس ذلك تماما فالتحويل يعد بمثابة تأشيرة مجانية للشهرة والانتشار تخدم الرواية وصاحبها على حد سواء.

ومن هنا وانطلاقا من الدور التأثيري الساحر الذي تعمده السينما والميل الفادح لها من الجمهور وإقبالها على تناول مختلف المواضيع التي تقدمها له نرى أن أي تحويل يخضع له العمل الأدبي –الرواية خاصة– يعد فرصة ذهبية لا مناص للروائي أن يستغلها للتعريف بعمله وجلب الاهتمام له. فالسينما تعتبر جواز سفر إلزامي في زمن الناس هذا لا بد أن تقتنيه الأعمال الأدبية حتى تصل إلى المتلقي فتزداد جماهريتها ومحبوها من خلاله. ولا تستعجل الرواية أي موضع خسارة حينما تقاس بنجاح الفيلم أو إخفاقه ففي كلتا الحالتين تحافظ على كينونتها ووجودها، بل بالعكس في حالة الرواج ونجاح الفيلم وانتشاره تنطلق الرواية كذلك وتحقق النجاح والشهرة ولو في شكل مغاير يعتمد الصورة كتقديم للفكرة والموضوع.

حرص العديد من المهتمين بالسينما المنقولة عن الرواية على التحلي بانتهاج خطة عمل تحفظ للفنين "السينمائي والروائي" خصوصيتهما، ولتحقيق ذلك وتجسيده كان لزاما التقيد بآليات إجرائية تعمل على النقل السلس والفعال للنص الروائي المبني على الكلمة المكتوبة أي أداة لغوية بامتياز إلى صورة مرئية لها تميزها واختلافها الشكلي والهيكلي عما سواها تتفرد بها السينما، وسنحاول في هذا الصدد الإشارة إلى هذه الضوابط العملية الواجب توافرها في عملية أفلمة الرواية والتي تكون على النحو الآتي:

1- المواءمة:

إذا قدر تحويل نص روائي إلى نص سينمائي يشترط أولا في ذلك المواءمة والتي تعني التناغم والتوافق الواجب تحققه ما بين النص الأصلي أي الرواية والعمل الفني أي الفيلم السينمائي، وفحوى هذا أن المواءمة تعد شرطا أساسيا حتى يتسنى تحويل المادة الروائية إلى شكل مرئي، فالمواءمة لا يهمها الاختلاف والتفرد الذي تعرف به الأجناس الأدبية أو الفنية على حد سواء بل تتحرى الوقوف عند علاقة النص المكتوب بالعمل المرئي لا غير. غير أن العاملين في هذا المجال يتحرجون كثيرا في الإقدام على عملية إعداد الرواية إلى عمل سينمائي فني؛ لأنها مهمة خطيرة مجهولة العواقب حسبهم فكثيرا ما أساءت السينما إلى أعمال روائية عظيمة.

والجدير بالذكر أنه لطالما كان الأدب المنبع الأساس والخام ترتكزه السينما عادة، وكثيرا ما أمدها بكل ابتكاراته من تقنيات متعددة أو حتى على مستوى الإبداع الفكري والثقافي، فالرواية ترتكز جوهريا على عنصر السرد بالدرجة الأولى الذي يرسم بنية درامية مبنية على توالي الأحداث المرتبطة بصلات سببية مبررة لاستمراريتها منتهجة عنصر التشويق الموجه للقارئ.

واللافت أن النصين الروائي والفيلمي يتمايزان فيما بينهما ويختلفان فلكل منهما ميزاته وخصائصه وهذا بديهي، وحتى يتحقق مبدأ المواءمة يكون لزاما على صانع الفيلم أن يعمل جاهدا على خلق توافق منطقي يتحقق من خلال النقل الهادئ والتحويل الأمين فهو "يخلق مسافات واصلة بينهما وأواصر تجسير ومقاربة واقعية ومحتملة لهذين الوسيطين التعبيريين والذين يشكلان بنية خاصة لكل منهما"[1].

فالمواءمة شرط أساس في عملية الأفلمة يتحراها السيناريست أثناء عملية التحويل، ولن يتأتى لها التحقق إلا من خلال التوافق التام بين الصورة الدلالية والشكلية الموجودة في الفنين أي الرواية والفيلم، ولهذا السبب بالتحديد لن تكون هناك إمكانية تقول بأن أي رواية يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائي لخصوصيات

[1] كاظم مرشد السلوم، الفيلم كنص – قرأة في البنية المعمارية للفيلم السينمائي، موقع الصدى نت، http://elsada.net/35211/.

بلاغية تتمايز من خلال الأعمال الروائية من كاتب إلى آخر، فالتعقيدات الجمالية للصورة تحول دون القدرة والاستطاعة على النقل السلس من عمل روائي إلى فيلم سينمائي.

لذا يجد السيناريست نفسه أمام حتمية التوافق الواجب توفره بين شكلين وصورتين الأولى تتمثل في الصورة الذهنية ودلالتها وتشكلها داخل المتن الروائي، أما ثانيهما فتتلخص في المادة الدلالية وتشكلها داخل النص السينمائي المرئي حتى يتسنى له الشروع في الأفلمة دون عوائق ومثبطات تحول دون ذلك.

2- الاختزال (الاقتصاد):

لا ينتظر أثناء عملية تحويل النص الروائي إلى مادة سينمائية أن تنقل تفاصيله بشكلها التشريحي المفصل؛ لأنه وببساطة هناك اختلافا وبَوْنًا بين الطرفين وهذا ما شكل دوما عائقا مزمنا أمام الانتقال من الرواية إلى السينما. وما يعزى له التبرير المنطق حول التوافق المسوغ له عقلا بين الفنين هو المرتكزات الكبرى التي يتشاركان فيها أو ما يصطلح عليها بعناصر الخطاب السردي على شاكلة الشخصيات والأمكنة والحوارات والأحداث والأزمنة؛ لأن "السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية"[1].

3- المتعذر تحويله:

أشرنا في تساؤل سابق إلى إمكانية تحويل كل رواية إلى فيلم سينمائي والإجابة تكون حتما بالسلب أي ليس كل عمل روائي مؤهلا أن ينقل إلى عمل سينمائي وذلك لأسباب أبرزها:

نوع الحكاية التي تحملها الرواية وأنت تقرأ أعمالا روائية تجد بعضها يعتمد ما يسمى بالتبئير الداخلي المتعدد أو ما يسمى بإسناد عملية السرد إلى الشخصيات في حد ذاتها؛ لأن الكاتب في هكذا أعمال سردية يمنح تسيير عملية السرد إلى شخصياته الروائية، وهذا ما يعوق عملية تجسيده داخل الفيلم، فهذا التعدد

(1) بلقاسمي كريم، مقال بعنوان المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي (الائتلاف والاختلاف)، المجلد 31، العدد 2، حوليات جامعة الجزائر1، الجزء 2، العدد 31. ص232.

السردي يعد من أهم المعوقات التي تحول دون إمكانية نقل هذا النوع من الروايات إلى أعمال سينمائية والتي ينبثق عنها طبعا وجهات نظر متعددة باعتبار أن الفيلم يحمل فكرة واحدة يحاول في الأخير أن يتبنى وجهة نظر ما لذا فهو يحتاج إلى رؤية موحدة وثابتة وليس إلى تعدد يفقده جماليته وتتشتت الرؤى والأفكار داخله.

3-3-3- أوجه الاختلاف بين الرواية والسينما:

إذا كان هذان الفنان يتفقان في العديد من النقاط التشاركية غير أن هناك اختلافات وتباينات طالما نجدها في أحدهما دون الآخر، وبطبيعة الحال الأدب والسينما نمطان تعبيريان لا غرو في ذلك باختلاف لغتيهما، فالأدب يعتمد الوحدة اللغوية الأساس وهي المفردة أو الكلمة والتي بدورها تكوّن وحدة دلالية كبرى حاملة لمعنى مغلق يسهم مع غيره في بناء تصور ومعنى شامل للنص، أما الفيلم فالوحدات الدالة تندمج وتختلط وتمتزج فيما بينها مما يصعب تحديدها وضبطها باعتبار أن الصورة الفيلمية هي كل مركب من عدة متداخلات تسهم في صنعها على شاكلة الصوت والإضاءة والحركة والحوارات وغيرها، وهذا ما يجعل باب التشابه بينهما هاهنا يبدو ضيقا ومبهما لا يمكن التحقق منه بخلاف إذا انتقلنا إلى المستوى الثاني من الخطاب اللغوي أو السينما أو ما يسمى في الأدب بمتتالية الجمل التي تصنع معنى واضحا وأشمل يمكن تماثله مع اللقطة في الفيلم السينمائي التي هي عبارة عن تداخلات علاماتية وأيقونية مختلفة تمتزج فيها جزيئات متعددة تصنع في الأخير معنى دالا. لذا يمكن أن يفلح الاقتباس في هذا الإطار ويكون اعتماده ممكنا.

من ناحية أخرى فالمركب الفيلمي مثلا يختلف فيما بين الأفلام ولا يستند إلى قواعد ثابتة تتشارك فيها جميع الأفلام بخلاف النص الأدبي الذي يستحيل أن يحيد عن مركبات اللغة فهي ثابتة مشتركة بين النصوص فهو محكوم بقواعد تضبطه نحوية وبلاغية وصرفية وحتى أسلوبية، باعتبار الروائي يستحيل أن ينصب فاعلا أو يرفع مفعولا؛ لأن ذلك يعيب نصه بالتضعضع والخلل الذي يهز كيانه ووجوده.

وهناك نقطة هامة لابد أن نشير إليها في المقارنة بين لغة الأدب والسينما ألا وهي التخيل ورسم الأفكار لدى المتلقي، فهو أمر متروك للقارئ أثناء قيامه بفعل القراءة، وهو يختلف فيما بين القراء فهي حين تجد أن وسائل صنع الفيلم هي التي تقوم بهذه المهمة وتستعرضها أمام المتفرج دون أن تتعبه في ذلك؛ لأن "الفيلم يحررنا من مهمة تخيل ما يعرض علينا"[1] ، فهو يعرضها أمام المشاهد وتبقى على هذا الأخير قراءة معينة تختلف عن النص الأدبي وهذا ما يجعل الفيلم أكثر راحة بالنسبة للمتلقي، فهو يسعفه في تكوين أفكار أوضح بالاستعانة بالصورة التي تحمل سحرها التأثيري عكس اللغة المكتوبة التي وإن أجادت عند الكثيرين إلا أنها تبقى حبيسة خطيتها وافتراضيتها عكس الصورة الفيلمية فهي تتميز بملموسيتها وتجسدها الواقعي لا الافتراضي.

[1] سامية إدريس، اقتباس الأدب في السينما، جامعة بجاية، الخطاب، العدد 18، ص263.

الفصل الثاني:

الرواية العربية والمسرح

1. المبحث الأول: المسرح العربي وظروف نشأته

1-1- المطلب الأول: مفهوم المسرحية لغة – اصطلاحا

المسرحية لغة:

جاء في المعجم الوسيط قوله: المسرح: مرعى السرح ومكان تمثل عليه المسرحية، مو (ج مسارح) المسرِح: المشط، ج: مسارح، المِسرحة: المسرح، ج: مسارح، المسرحية: قصة معدة للتمثيل على المسرح[1].

قد ورد في معجم الرائد أن المسرح هو "مكان مرتفع من خشب في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات. قاعة عرض المسرحيات. جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية. مسرح شكسبير. أما المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح"[2].

كما ورد تعريف آخر في معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة "المسرح ج: مسارح، مكان السرح، القرية مسرح طفولتي. مكان تمثل عليه المسرحيات، ذهب إلى المسرح، أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل، مسرح فسيح وجيد، صعد إلى المسرح. ومنه فالمسرحية ج مسرحيات تمثيلية رواية تمثل على مسرح ألف مسرحية"[3].

المسرح (le théâtre) "تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤديالممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض كالسيرك والإيماء والباليه وغيرها.

وقد جاء في القرآن الكريم إشارة إلى كلمة سرح في قوله تعالى: {ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون}[4] وقوله تعالى: {فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحا جميلا}[5] أسرحكن أي أفارقكن.

---

(1) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة سرح، ج1، ص426.

(2) جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص158.

(3) أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007، ص751.

(4) سورة النحل، الآية 06.

(5) سورة الأحزاب، الآية 28.

تستخدم كلمة المسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقدم فيه العرض، فيقال مسرح الأوديون ومسرح الغلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة théâtre ولكلمة مسرح فكلمة théâtre مأخوذة من اليونانية theatron التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة ...[1] ، فالمسرح ظاهرة فرجوية تعتمد العرض الاستعراضي يقوم به الممثل مستعملا الحركة والصوت والإيماءات المختلفة التي تحمل رسالة يريد إيصالها إلى المشاهد والمستقبل.

المسرح اصطلاحا:

يعد المسرح فنا تمثيليا يعقد على خشبة يتبادل فيها الممثلون تفاصيل المسرحية بشكل واعٍ موجهة أساسا إلى المشاهد يتخذ أشكالا تعبيرية مختلفة ما بين اللغوية والجسدية بغية الإمتاع والتسلية وكذا إيصال رسائل تربوية وتثقيفية تستهدف تقويم سلوكات إنسانية غلب عليها الانحراف والسلبية.

و"المسرحية فن يقوم على الخيال والإيهام بأن ما يجري على المسرح هو الواقع الحقيقي"[2]، أو يكاد يكون هو لكون المسرحية تنبني على عنصر هام وهو محاكاة الواقع بإضفاء الجمالية على العمل المؤدى بتقريبه قدر الإمكان من الحياة الواقعية التي يحياها الإنسان، كما أن المسرحية هي "جنس أدبي عريق عند الإغريق ... وهو قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السرد ولا الوصف ... وكلمة مسرحية عربية تعني عند الإغريق قديما دراما وتؤدي معنى الحدث أو الفعل"[3]. فهي بالضرورة شكل تعبيري يفصح عن الانفعالات والأحاسيس الإنسانية يتوخى الإمتاع وصنع الفرجة التي يبحث عنها المشاهد الذي عادة ما يجد فيها –أي المسرحية– متنفسا يفسح له المجال لتفجير مكنوناته وميولاته على طريق الممثلين الذين ينوبون عنه، "ما المسرحية؟ هي المسرح من دون النص، هي كثافة من الدلائل والأحاسيس تتشيد على الخشبة انطلاقا من الموجز المكتوب"[4]،

---

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي عربي إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، ص422-423.

(2) محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص500.

(3) محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ص786.

(4) إيف شالوني، تر: محمد الزكراوي، الأجناس الأدبية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، ص63.

لذا فهي الجنس الأدبي المدون الذي يفصح عن كم هائل من الأحاسيس والإيحاءات الرامزة التي تترجمها جملة من الممثلين على خشبة المسرح معتمدين الحركة والحوارات التي يتناوبونها فيما بينهم حول حادثة حياتية لها وجود في الواقع الحياتي للإنسان منتهجين الواقعية تارة والخيال تارة أخرى.

وينفي أحمد أمين الصبغة الأدبية الكلية عن المسرحية فيرى أنها فن مركب يجمع بين الأدبية والإخراج والأداء حيث يقول: "إن المسرحية ليست أدبا خالصا بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي، وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون"[1]. أما إبراهيم القرشي فيراها نصا مرئيا عد ليمثل ويعرض على الركح فيقول هي: "النص الذي سبق إعداده، ويستخدم فيها الملابس والديكورات والإضاءة، وجميع الأدوات اللازمة لعمل المسرحية"[2].

أما مفهوم المسرحية فيراه وليد البكري في موسوعته أنه: "شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام الجمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير ليشاهدهم الجمهور في المنازل"[3].

ويراها علي أحمد باكثير أنها –أي المسرحية– "فن جماعي تعاوني إلى حد كبير لا يتحكم فيه صاحبه كما يفعل كاتب القصة لأنه مضطر ..."[4].

1-2- المطلب الثاني: نشأة فن المسرح:

لا نكاد نجانب الصواب إذا أقررنا أن أي فن إنساني لا بد له من تمرحلات وتطورات حتى يصير كاملا جاهزا فتشوبه النقائص والمعوقات ليصل بعد ذلك إلى النضوج والكمال، وهذا ما نجده ينطبق على الفن المسرحي في زمن نشأته التي تعود إلى بلاد الإغريق والتي كانت المنشأ والمرتع الأول للفن التمثيلي حسب العديد

(1)أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص105.
(2)أمير إبراهيم القرشي، المناهج والدخل الدرامي، أميرة للطباعة، ط2011، ص101.
(3)وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة، الأردن، ص49.
(4)علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة،ص26.

من المهتمين بحيث "لم يولد المسرح الإغريقي مكتملا ناضجا ... فالشواهد المستمرة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق، ومن آثاره الحضارية القديمة، تشير إلى بدء تخلق الدراما في أصولها الأولى، من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعها القبلي الأول"[1]، واللافت أن الأصول الأولى للدراما ما هي إلا طقوس وشعائر دينية تقام في أجواء احتفالية يحاول الإنسان من خلالها جاهدا إشباع نهمه الروحاني والحصول على إجابات عن أسرار الكون والوجود التي لطالما شغلت باله وفكره، فـ"إن الدراسات الحديثة في علم أصول الإنسان والديانة المقارنة تشير إلى أصول للدراما اليونانية أبعد من طقوس الاحتفالات بديونيزوس، وتقيم الصلة بين الدراما في صورتها الفنية التي انتهت إلينا عند أيسخيلوس وسفوكليس ويوربيديس وأريستوفانيس، وبين الدراما البدائية الدينية التي تجري مجرى الشعائر الكهنوتية من ناحية، أو مجرى الطقوس الدينية التي يؤديها أفراد العشيرة وأحبارها معا"[2]، إذن فالدراما منبتها كان في جو روحاني ديني تتجسد في شكل حركات أو سكنات هادئة هادفة تلخص حياة الإنسان وصراعه مع المجهول والوجود، وعليه يتضح أن المسرح اليوناني مر بمراحل متتالية قبل نضوجه ووصوله إلى الصورة الفنية التي عرف بها عندنا وهذا ليس بغريب؛ لأن المنطق يقر بذلك. والعديد من الدارسين يرى أن الإغريق لهم شرف السبق فـ"أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم"[3]، لذا فالأدب التمثيلي ترعرع في بيئة دينية محضة تغذيها الأساطير والخرافات التي سلم بصوابها العقل اليوناني البدائي وقتذاك، فإذا كانت الحركة والفعل هما جوهرا العمل الدرامي فليس بغريب أن يستمدهما من الدين الذي هو عبارة عن طقوس وشعائر حركية وقولية يؤديها الإنسان. ومن هنا كانت البداية الفعلية

(1) إدوارد الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص129.

(2) المرجع نفسه، ص129.

(3) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، دت دط، ص05.

للفن الدرامي الذي نشأ في كنف التعبد بين سهول وجبال أثينا القديمة التي تعد المهد الأول للفكر الغربي والبشري.

1-3- المطلب الثالث: المسرح العربي وظروف نشأته:

أصوله:

لا يستطيع العقل المتبصر أن يطمئن ألبتة إلى التوهم القائل أن أمة كالأمة العربية بعراقة تاريخها وجلال معتقدها لم تعرف أو تمارس على الأقل فنا شعبيا كالفن المسرحي وإن اختلفت الآراء حول حقيقة وجوده قديما بين التنظير والتطبيق، فإن سلمنا بعدم وجود نصوص مسرحية على الشكل الغربي عند العرب القدامى فلن نقبل بإنكار التطبيق والممارسة الفعلية للمسرح عندهم والدلائل قاطعة وكثيرة حيث يقول علي الراعي: "إن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"[1] فالعروض المسرحية التي لطالما صنعت الفرجة والمتعة عند النظارة من الناس اتخذت تسميات مختلفة على مر العصور فمن خيال الظل* إلى القراقوز** أو الدمى المتحركة***وغيرها.

---

[1]علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص29.

* خيال الظل: ويعرف أيضاً بـ شخوص الخيال، ظل الخيال، طيف الخيال، خيال الستار وذي الخيال هو فن شعبي انتقل إلى العالم الإسلامي من الصين أو الهند عن طريق بلاد فارس واشتهر به العصر المملوكي على وجه الخصوص. تم إدراج خيال الظل ضمن قائمة اليونسكو للتراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل وذلك خلال العام 2018. يعتمد هذا الفن على دمى من الجلود المجففة ذات الألوان المتباينة، تتراوح أطوالها بين ثلاثين وخمسين سنتيمتراً، ويتم تحريكها بعصا وراء ستار من القماش الأبيض المسلط عليه الضوء، مما يجعل ظلها هو الذي يبرز للمشاهدين. وكان محرك الدمى، وهو فنان محترف، يعرف باسم "مخايل" أو "محرك الشخوص."

** القراقوز:أراجوز أو القراقوز وهناك من يسميها دمى متحركة هي كلمة ذات اصل تركي لكلمة " قره قوز " والتي تتكون من مقطعين هما " قره " بمعنى سوداء و" قوز " بمعنى عين، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة " قره قوز " هو " ذو العين السوداء " وذلك دلالة علي سوداوية النظر علي الحياة.

***الدمى المتحركة أو الماريونيت هي عبارة على مجسمات اصطناعية يتحكم في حركاتها شخص، إما بيده أو بخيوط أو أسلاك أو عصي. وقد تمثل الدمية شخصا أو حيوانا أو نباتا أو شيئا من الأشياء. وتتقمص هذه الدمى أدوارا في مسرحيات تعرف باسم عروض العرائس. ويسمى الشخص الذي يقوم بتحريك الدمى محرك الدمى. يصنع كثير من الأطفال دمى من المواد الرخيصة كالقماش والخشب، أو من أشياء كعلب الألبان الفارغة أو الخرق البالية. ويقومون كذلك بتأليف عروض العرائس ثم يحركونها، ويعملون على تغيير أصواتهم مع تغيير الشخصيات. ويمكن استخدام منضدة أو رف كتب كمنصة لعرض العرائس. كما يمكن أن يعمل محرك الدمى من وراء غطاء أو شرشف، يشده بعرض الجزء السفلي من فتحة باب . ويتوارى خلفه فلا يرى المشاهدون غير الدمى المتحركة التي تظهر بالجزء الأعلى من فتحة الباب.

والمعروف أن الخلفاء العباسيين كثيرا ما ساهموا في تشجيع العروض البصرية وأجازوا عليها لما رأوا من أثرها الطيب على النفس "ويظهر أن الخليفة المتوكل كان يكن ودا خاصا للممثلين وأصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة، فما من مناسبة اجتماعية مرت به إلا ودعاهم إلى اللعب أمامه"[1].

"أن المسرح العربي كان قد شهد قبل ابن دانيال محاولات للانولاد، وذلك في بعض مقامات بديع الزمان الهمداني والحريري، وسواء اعتبرنا أن هذه المحاولات قد انتهت إلى الإجهاض، كما يذهب بعض الباحثين أو أن الدراما التي نشأت عنها هي نصف دراما ونصف رواية كما يذهب باحثون آخرون"[2].

يقول الراعي: "أن العرب الأقدمين لم يقرؤوا خصوصا مسرحية قط لا من فن اليونان ولا من فنون الشرق الأقصى فكان المسرح بهذا كفكرة وفن معا غير وارد عليهم ... وكانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح وكانوا يشتغلون به في السر والعلن"[3].

فالتأصيل للفن المسرحي في التراث العربي له ما يعضده حسب المتحمسين لهذا الرأي على غرار علي الراعي وعلي عقلة وغيرهما بالوقوف عند الممارسات الفوجوية عند العرب "مثل الأعياد الدينية، الطقوس الصوفية، حكايات الكدية، أدب المقامات، التعازي الشيعية، خيال الظل، الأراجوز أو مسرح العرائس، الحلقة، الطلبة، البساط وغيرها من الممارسات التمثيلية الأولية التي تنفتح عليها الثقافة العربية"[4]. في حين أن الطرح المخالف لهذا يرى أن الفن التمثيلي عند العرب لم يخرج عن دائرة الفرجة والتسلية في أشكال احتفالية تسلوية متعددة تتخذ من المواسم الدينية والاجتماعية مناسبة للعروض الفرجوية وأنصاره كثر وضعوا قطيعة بين الظاهرة المسرحية كما قعد لها أرسطو والثقافة العربية على مر تاريخها. فبزوغ فجر الفن المسرحي عند العرب

(1) علي الراعي، المرجع السابق، ص31.

(2) علي الراعي، المرجع نفسه، ص41.

(3) علي الراعي، المرجع نفسه، ص59.

(4) حاتم كعب، محاضرات في مقياس الأدب التمثيلي، سنة 2016-2017، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ص09.

حسبهم يعود إلى مارون النقاش ومحاولاته في اقتباس نص مسرحي عربي من المسرحية الشهيرة لموليير المعنونة بـ"البخيل" وذلك في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ومهما يكن فإن هذه الآراء لها ما يعضد صحتها بأدلة وبراهين تقرها التآليف التي استقى منها هؤلاء أو أولئك تلك الرؤى، غير أن هذا التباين حسبنا قد عمر طويلا ولا طائل من استمراره بحيث أن ما يجدر الاهتمام به هو إيجاد آليات فعلية لاستثمار هذه المظاهر الفرجوية حتى تتأصل كسند متين يرتكز عليه تطور وازدهار المسرح العربي.

والجدير بالذكر أن الفن المسرحي وفد إلى البلاد العربية كغيره من المعارف المختلفة مع النهضة العربية الحديثة ولا تكاد تجد قطرا عربيا قد تخلف عن استقبال هذا الفن الوافد من وراء البحر وما فتئت الأقلام تقتبس أو تستنبت وإن تمايزت البلاد العربية بين الاشتغال بالكتابة المسرحية وإقامة العروض وتشجيعها، واللافت هاهنا أن البلاد المصرية كان لها الحظ الأوفر والصدارة إذا قورنت بغيرها من البلاد العربية سواء كتابة أو عروضا، وباعتبار أن الفن التمثيلي في الجزائر كان ظهوره منذ البواكير الأولى لتواجده بالوطن العربي وذلك في الفترة الاستعمارية لبلادنا، وما شهدته من محاولات تصنف بخانة الإبداع المسرحي عند الرعيل الأول لهذا الفن في الجزائر نجد من الوجوب الحديث عنه فيما يأتي:

المسرح الجزائري:

لعل الباحث في تاريخية فن التمثيل في الجزائر لا يجانب الصواب إذا اطمأن إلى أقدمية وجود هذا الفن بالبلاد، وبرهانه في ذلك آثار المسارح الرومانية المنتشرة بالجزائر مشرقها ومغربها، فهي تعد دليلا ماديا قويا وحجة دامغة تؤكد معرفة الجزائريين القدامى بالفن المسرحي قاربت نشأتها في روما وأثينا، فتيمقاد وجميلة وشرشال وغيرها معالم عمرانية رومانية تثبت أن الجزائر قد عرفت فن المسرح منذ زمن بعيد، "في حين يقر البعض بأن الفن المسرحي بمفهومه الحديث لم تسمع به البلاد الجزائرية إلا في الربع الأول من القرن

العشرين"[1]، ويستدلون بدلائل أخرى على شاكلة تواجد مظاهر شعبية قديمة تمتهن الفرجة والترفيه على غرار القراقوز وخيال الظل وغيرها.

يقول في هذا الصدد العيد ميراث في كتابه الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري: "عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القراقوز وخيال الظل"[2]، فالثقافة الشعبية بالجزائر حافلة بالأشكال الفرجوية المختلفة التي تعتمد الاستعراضات وتقديم العروض المشهدية أمام الجمهور تتقدمها الحلقة ومديرها القوال والمداح كمظهر احتفالي يتخذ الأسواق الشعبية الأسبوعية محطة استعراضية، ولا تكاد تجد سوقا شعبيا خلا من هذا المظهر الفرجوي بل تجد له العديد من المرتادين والمحبين لما وجدوه من متعة وتسلية بالإضافة إلى فنون تراثية لها من التأثير الجماهيري الشيء الكثير مثل فن القراقوز، فكان مظهرا فرجويا تسلويا ظاهريا يتخذ السخرية كأسلوب نقد بناء يرفض واقعا اجتماعيا وسياسيا مريضا، فكان بذلك متنفسا يجد فيه العامة ضالتهم ويروحون عن أنفسهم المحتقنة والرافضة للظلم. بحيث "يستمد موضوعاته من الأوضاع المحلية ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم ومعارضة النظام"[3]، لذا يتخذ هذا الشكل الفرجوي أسلوبا ناقدا يتحرى الدفاع عن الناس المقهورين، وتجده فنا مرافقا لحياة الناس يستمد موضوعاته من يومياتهم لذا فهو ليس غريبا عنهم.

وتعد الحلقة ظاهرة مسرحية بامتياز تتجسد فيها كل مظاهر التمسرح المعروفة من ممثل وجمهور، وهذا ما ينطبق على القوال وجمهوره، فهو "يتقمص شخوص القصة، ليخلق مشاهد درامية منسجمة مستخدما الحركة والحوار، بالإضافة إلى كونه راوية، ومعلقا على أحداث القصة"[4].

---

[1] العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، 12 ديسمبر 2020، مج 3، ص09.

[2] العيد ميراث، المرجع السابق، ص12-13.

[3] مسرح الدمى واستخداماته، جريدة شرفات، العدد 18-53، مارس 2009، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص29.

[4] نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984-1985، ص11.

وإذ تعد الحلقة النواة الأولى للمسرح الجزائري الحديث باعتبار أنها كانت منتشرة في الأسواق الشعبية فهي "أقدم الفنون الأدائية في مناطق المغرب العربي الكبير، إذ تعتبر فرجة شعبية شاملة للتمثيل"[1].

وعليه فالأشكال الفرجوية سالفة الذكر تعد إرهاصات مبدئية لقيام الفن التمثيلي في الجزائر باعتبارها تشترك مع قالب المسرح بمفهومه الحديث فيما يسمى بالاستعراض والفرجة، لذا فهي قد مهدت لوجود الفن المسرحي بالجزائر.

ويَرجع التأخر المسجل في ظهور المسرح كفن في الجزائر لأسباب كثيرة، حيث يشير أحمد توفيق المدني إلى ذلك بقوله: "لعل قطر الجزائر –بعد جزيرة العرب– هو القطر الإسلامي الوحيد الذي لم يدرك بعد أهمية التمثيل وينشأ به المسرح العربي"[2]، فالأشكال الفرجوية التي ذكرناها سابقا لم ترق إلى الطابع الدرامي للمسرح كما هو معروف عليه فهي تبقى على صورة بوادر مسرحية قديمة وأصيلة ومؤسسة على مهارة عربية محلية"[3].

ولعل المتتبع للحركة المسرحية في الجزائر يجد أن هناك إجماعا شبه كلي عند الباحثين على أن البوادر الأولى لوجود المسرح كظاهرة ثقافية واجتماعية بالجزائر كان في عشرينات القرن الماضي، حيث يذكر ميراث العيد أن الجزائر لم تعرف "المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا وفنا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا، إلا في مطلع القرن العشرين"[4].

ومن هنا نجد أن المسرح الجزائري منذ بداياته تبنى فرضية نقل التوعية الثقافية والسياسية في قالب من التسلية والترفيه.

---

[1] حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث الأصول السوسيوثقافية المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص18-19.

[2] أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص366.

[3] قادة محمد، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة، رسالة دكتوراه، جامعو وهران، 2006-2007، ص12.

[4] ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12، 2000، المجلد 3، ص9.

2. المبحث الثاني: الرواية العربية والمسرح

2-1- خصائص الرواية:

أ- السرد في الرواية:

إن السرد داخل الرواية هو تلك الطريقة التي يختارها الروائي للربط بين مفاصل نصه بشكل متناسق تسبك بإحكام تلك الأحداث والوقائع الموجودة داخله.

ويعد السرد باعتباره تقنية روائية بامتياز "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صور لغوية"[1]، تعتمد أساسا على وسائط لغوية تتجلى في شكل مفردات وتراكيب حبلى بالمعاني والصور، فالحدث يكون واقعيا حدث بالفعل داخل الحياة وبعدها ينقل إلى الرواية، لذا "فالسرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب ... فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج"[2]، وعادة ما تكون الأحداث الروائية متوالية بصورة سلسة ومنظمة تخضع للترابط المنطقي الموافق للاستيعاب البشري الذي يوفر لها القبول لدى القارئ. فلن يتأتى لها الوجود والتحقق إلا بتوفر رابط ومبرر على التماسك يتمثل غالبا في مبدأ ما يسمى بالسببية، ومن هنا يتضح أن السرد الروائي "هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها (الراوي – القصة – المروى لها) وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[3]، فالسرد يتمظهر كطريقة عرض لأحداث الرواية من خلال تلك القناة الثلاثية: الراوي: صانع ومنتج الأحداث، القصة: أحداث ووقائع حقيقية أو متخيلة، والمروى له: المتلقي الذي يعد السبب الرئيسي لوجود الرواية في حد ذاتها باعتبارها منتجا إبداعيا وجد من أجله وإشباعا لشغفه وتشويقه.

---

(1) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص28.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2002،ص105.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

ويرى جرالد برنس أن السرد هو "الحديث أو الإخبار (لمنتج وعملية وهدف وفعل نبيه وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية روائية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر"[1]، فيستحيل أن نتخيل سردا متحققا خارج أركانه الأساسية الثلاث أو ما اصطلح عليها بالقنوات وهي: الراوي، المروى (القصة أو الرواية)، المروى له (القارئ أو المتلقي).

أما جرار جيينث فيراه "فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب ويعده واقعية روائية بالذات"[2]، لذا فهو في شكله المبسط عبارة عن عملية عرض للأحداث أو الأخبار سواء كانت واقعية أو خيالية بواسطة وسائط لغوية كمفردات وتراكيب تترسم من خلالها صورة ذهنية تسبح في فلكها مجموعة عناصر فنية على شاكلة الشخصيات (صانعة الحدث) تنشط في فضاء زماني ومكاني يحرك خيوطها الراوي الذي يصبو إلى نقلها إلى المتلقي.

ب– الحوار في الرواية:

يتمثل الحوار على أنه أداة ووسيلة ترتكز عليه العملية التواصلية بين طرفين أو أكثر وذلك خارج العالم الروائي يتحرى عادة المتحاوران البحث عن الإجابة المطمئنة لتساؤل ما أما إذا تفرسنا في ماهيته داخل المتن الروائي فيعد عنصرا رئيسا يتكون مع غيره البناء الروائي وهي حقيقة لا مناص من نكرانها. غير أن التساؤل الذي يفرض نفسه هو شاكلة وهيئة هذا الحوار كيف تكون؟ أو بأي طريقة يصاغ؟ وبطبيعة الحال يساهم الحوار داخل الرواية في الكشف عن طبيعة الشخصيات ورسم ملامحها؛ لأنها مصدر ذلك الحوار ومبعثه، والجدير بالذكر أن هذه التقنية الروائية داخل الرواية العربية اختلفت تشكلاتها وتمايزت اللغة المعتمد عليها في رسم الحوارات فتباينت بين الفصيح والعامي، ولعل الحوار هو تلك اللبنة التي يستحيل على الرواية أن تتخلى عنها أو تغفلها؛ لأنه يشكل "جزءاً فنيا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، التي تجعل من ذلك

---

(1) جرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، القاهرة، ط1، 2003، ص145.

(2) عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2012، ص5-6.

الكيان اللفظي أدبا وليس شيئا آخر"[1]، ولعله –أي الحوار– جزء فعال من ذلك الخليط الذي يصنع بتكامله النسق السردي للرواية ويمتلك تلك القدرة العجيبة على حمل الأحداث وهدايتها نحو تكوين عقدة لازمة داخل البناء الدرامي للرواية، ويساهم غالبا في البناء المحكم للسرد داخلها، ويكون وسيلة هامة وخطرة يعتمدها الروائي الحاذق في الكشف عن طبائع شخصياتها وميولاتهم وانفعالاتها ومشاعرها كما يمتلك سحر الجاذبية التي تستجلب ذلك القارئ وتعمل على تصويب قناعاته وتأكيدها من خلال التأثير فيه، كما نجده يحرص على الدفع بالأحداث صوب التأزم والتعقيد، فهو يعمل غالبا على "الكشف عن الشخصيات كما ينبغي أن توافق أجزاء الحوار المشهد التمثيلي، أو السياق القصصي أو الروائي أو المسرحي الذي تقدم فيه"[2]، ولا يعدو وجود الحوار عبثا داخل النص السردي فلوجوده وظائف يصبو إلى تحقيقها حتى يتسنى التمكن من خدمة الهدف العام للرواية وكثيرا ما نجد أن الحوار يتلمس الوقفات السردية ليجبر تلك الفراغات ويملأها حاملا الكثير من الحقائق والمعلومات التي تسهم في تبين موضوع الرواية وفكرتها العامة.

وما يمكن الرسو عنده أن الحوار داخل المتن السردي يسهم مع العناصر البنائية الأخرى كالمكان والزمان والأحداث والشخصيات في رسم معالم فن سردي قائم بذاته فعلاقته بهم لا تتعدى أن تكون وظيفية تكاملية لا يستغني أحدها عن البقية.

ج– الزمان والمكان في الرواية:

ليس غريبا أن يحظى التصور المكاني داخل الرواية بكل العناية والاهتمام لما له من دور هام في بسط العالم الخيالي داخل المتن الروائي فهو يمثل الفضاء المؤطر الذي تقع فيه الأحداث والوقائع الروائية ويرتبط عادة بالعالم المتخيل؛ لأن المكان في الرسم الفني ليس سيان مع المكان في الواقع البشري، فـ"النص الروائي يخلق عن

---

[1] حسن بحراوي، المسرح المغربي، ص166.

[2] روجو م سفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964، ص218.

طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1]، لذا فاللغة تلعب دورا وسيطيا حاسما في رسم معالم المكان داخل النص الفني، فيراه الكثيرون وليد شبكة لغوية مترابطة تخلقه خلقا بتشكلاته المختلفة، وعليه فـ"إن المكان في السرد لا يخضع لتلك التحديات الفيزيائية الصارمة ... ففضاء الرواية مكان منته وغير مستمر ولا متجانس وهو يعيش على محدوديته"[2]، وبهذا ترسم ماهية المكان الروائي وتتجلى حقيقته، وهاهنا نجد الشريف حبيلة يؤيد هذا الطرح حيث يقول: "إذا كانت العناصر البنائية المشكلة للعمل الروائي ليس إبداعا لغويا، فالمكان كذلك لا يوجد إلا من خلال اللغة يعطيه النص مميزاته الخاصة وأبعاده التي تحدده"[3]، فاللغة وحدها التي تستطيع تقديم ذلك التصور الذهني للمكان يحاكي الواقع الإنساني برسم معالمه وتوضيحها من خلال أدوات بلاغية ونحوية مهمته رسم الفضاء المكاني في إطار فهم منطقي لدى القارئ يربطها دوما بواقعه.

والجدير بالذكر أن السرد الروائي عادة لا يمتثل لفضاء واحد موحد بل تجد وأنت تمضي قدما في تمعن سيرورة الرواية أن هناك تنقل متواصل للشخصيات بين الأمكنة المتعددة فلا ثبات للفضاء حسب علمنا بالأنواع الروائية المختلفة وإن شذت بعضها في لزوم فضاء واحد سواء كان مغلقا أو مفتوحا، لذا تجد أن الرواية لطالما تتعدد فضاءاتها بحكم التنقل المستمر لشخصياتها بين عدة أماكن لغرض ما "ويتولد من ذلك فضاءات عديدة يتشكل منها الفضاء الروائي العام"[4].

ليس من المعقول أن يتوهم عاقل أحداثا ووقائع روائية خارج إطار الزمن، فالأعمار والأشياء والموجودات تقاس بالمدد الزمنية ولطالما أثار مفهوم الزمن جدلا واختلافا بين الكثيرين بحيث تولد ذلك تباينا في تحديد دلالاته وحصر ثابت وقار لماهيته. فيراه مرتاض أنه "مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي

---

(1) دسيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978،ص104.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، -الفضاء الزمن الشخصية-، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2009، ص36.

(3) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي –دراسات في روايات نجيب الكيلاني- عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، ص190.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص129.

غير المرئي، غير المحسوس ... فالزمن مظهر نفسي لامادي ومجرد لامحسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة"[1]. ويعد أحد أهم المرتكزات التي يتكون منها الخطاب الروائي لكونه البوتقة التي تحصر داخلها الأحداث وتتحرك وفقها الشخصيات الروائية فـ"الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2].

وليس خفيا أن الزمن داخل المتن الروائي يقوم بعملية التنسيق المحكم بين عناصره كالتشويق والإيقاع وله دخل محتم بشكل الرواية في حد ذاتها. لذا أولاه الروائيون أهمية بالغة لما له من أثر مباشر على حياة الرواية وصيرورة أحداثها. وما يسجل في هذا الصدد هو التطور الذي عرفه عنصر الزمن في الرواية الحديثة والمعاصرة باعتباره اعتمد على الزمن الماضي في الرواية الكلاسيكية ليأخذ صورا متداخلة ومتباينة فيما بعد فغلب عليه التداخل بين أنماطه الثلاثة ماضيا وحاضرا ومستقبلا، ولن يتأتى توقع فصل الزمن من الرواية كعنصر مستقل يمكن تحديده أو تلمسه؛ لأنه ببساطة يتجلى فقط من خلال أثره على العناصر البنائية الأخرى، "فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[3].

2-2- خصائص المسرحية:

أ- الحوار في المسرحية:

يعد الحوار مظهرا أدائيا تعتمده المسرحية بشكل جلي وكلي فهو ذلك النمط التعبيري الذي ترتكز عليه في عرض وبسط عالمها الدرامي وعادة ما يكون متقاذفا بين طرفين أو أكثر. ويكون لزاما -حسب العديد من الدراسين- عليه أن يتسم بالوضوح والاختصار غير المخل بالمعنى كما يتوخى المواءمة لطبيعة الشخصية

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص172-173.

(2) صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994، ص445.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص38.

المسرحية فمن غير المستساغ عند المتلقي أن يتعارض الحوار مع الشخصية وطبيعتها فمثلا لا يعقل أن ينسب كلام عامي مبتذل لشخصية مثقفة كالطبيب مثلا. في حين نجد أن الحوارات المسرحية ترتكز على لغة مفهومة وبسيطة مهما كان لونها سواء كانت فصيحة أم عامية والمطلوب هو تناسبها وتوافقها مع الشخصية التي يصدر عنها ذلك الحوار.

كما نرى أنه من الواجب على الكاتب المسرحي أن يأخذ بعين الجد والاهتمام المستوى الثقافي والقدرة الاستيعابية للمتلقي للعرض المسرحي الذي عليه توخي السهولة والبساطة في رسم معالم الحوار الذي يسنده للشخصية المسرحية.

وبطبيعة الحال فاللغة الحوارية عادة ما تلتزم التكثيف المقصود والاقتصاد الكلامي لضرورة فنية يفرضها زمن العرض، لذا يجد مؤلف النص المسرحي نفسه مكرها على اعتماد اللغة الرامزة الموحية التي تحمل على عاتقها رسالة العرض وفكرة المسرحية التي يراد إيصالها للمتلقي في أحسن وأبهى صورة.

ومن الكراهة على الحوار أن يتدثر بأغلال الصنعة اللفظية التي غالبا ما تخفي المعاني وتسترها، لذا فالإيجاز والبساطة ضروريان في الحوار المسرحي الذي هو بمثابة أداة تخاطب داخل المسرحية تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، فيستحيل أن نرى شكلا مسرحيا دونما حوار تتبادله الشخصيات على خشبة المسرح؛ لأن من خلاله تعرض الأحداث التي تنمو وتتكشف طبيعة الشخصيات المسرحية بواسطة حواراتها المتبادلة، فالحوار "هو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده"[1]، بالإضافة إلى كونه "أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى"[2]، فلا مسرحية دون حوار ولا وجود فعلي

[1] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص81.

[2] عادل النادي، مدخل إلى فن الدراما، ط1، 1987، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ص28.

للمسرحية دونه. وما يجدر ذكره في هذا المقام أن الحوار الدرامي غير الحوار العادي الذي يدور بين عامة الناس أو ما يصطلح عليه بالمحادثة، لذا نجد أن المؤلف المسرحي وهو بصدد بناء حواراته يضع نصب عينيه دائما أنه يحمل رسالة موجهة أساسا للمشاهد، وهو الذي يكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها، ومن هنا يكتسي الحوار داخل المسرحية أهمية بالغة فهو الذي يحمل على عاتقه جملة من المسؤوليات الدرامية التي بتوافرها ترتسم ملامح مسرحية متكاملة الأطراف فنيا وجماليا، وحتى يتأتى ذلك لزاما عليه أن يحمل عددا من الميزات والتي تتمثل بداية بالاقتصاد والإيجاز الكاشف عن المعنى والمضمون دون إخلال أو غموض متوخيا الوضوح والبساطة، "وعلى هذا الأساس فالوضوح في عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق"[1]، ويعتقد الكثير من المهتمين بالمسرح أن للحوار الدرامي خصائص لا بد أن يتصف بها وهي "الوضوح والصحة لغة ونطقا –تضمين– أن الفكرة أو الموضوع مما يستأهل العرض، الإيجاز أو الاقتصاد في الجمل اللغوية الأدائية، الموضوعية المعبرة عن مكنون كل شخصية في النص –العرض– بأبعادها المختلفة، الإيقاع الأسلوبي (النغمي والدلالي) في صياغة الحوار أو في نمط تمثيله، تجويد ملكة الأداء الحواري بين الإسراع والإبطاء، يسهم في ترابط الأحداث والشخصيات والمناخ الفني للعرض، التنويع الفني الملائم لنوع النص، العرض، المسرحيين، الإسهام مع الملحقات والعناصر الفنية الأخرى في التعبير عن الشكل المضمون"[2].

وإذا ترسمت كل هذه المواصفات داخل حوار مسرحي ما فلزاما يكون قد حقق دراميته والهدف من خلقه داخل المنظومة المسرحية وساهم بذلك في بدع نص مسرحي ذي أبعاد درامية بامتياز، والحوار لا يكون "حوارا دراميا لأنه يفتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي، ليس فيه وحدة عاطفية أو حتى فكرية تحكم الصراع

(1) ينظر: مقال مشكلة الحوار المسرحي عن مجلة المسرح، العدد 05، عن كتاب مدخل إلى فن الدراما، ص31.

(2) بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية، من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مقال، جامعة ورقلة، ص03.

الذي يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية"[1]، لذا فدرامية الحوار تتجسد من خلال كونه خادما وصانعا لصراع يترسم بالحوارات المتبادلة بين شخصيات المسرحية منذ انطلاقها حتى ختامها.

ب– الشخصية في المسرحية:

المسرحية تعد جنسا أدبيا في المقام الأول ترتكز على جملة من العناصر الفنية التي تسهم في بنائها، ولعل أهم هذه المرتكزات نجد ما يسمى بالشخصية التي ينبني بها وبغيرها العمل المسرحي وذلك يتأتى لها من خلال دورها المهم في الكشف عن المعاني والأفكار والمضامين الواجب التعريف بها وتقديمها للمتلقي عبر تقنيات وأساليب تعبيرية تعتمدها كوسائل لإيصال رسائلها، فهي تخلق الحدث المسرحي وتتبناه إلى أن يصل إلى النهاية، ولا يمكن أن تتوقع أحداثا ومواقف ووقائع تتكشف للمشاهد داخل العمل المسرحي بمعزل عن الشخصية المسرحية وعليه "ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحسي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلاله سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي"[2].

ولا شك أن الشخصية المسرحية وما يصدر عنها من انفعالات وسلوكات وتصرفات تبين عن طبيعتها وقيمتها سواء بالإيجاب أو السلب، وهي بالضرورة تختلف عن الشخصية الواقعية التي يعرفها الناس على مسرح الحياة اليومية. ولعل هذا البون ينكشف خاصة أثناء إفصاحها عن مكنوناتها والمواقف التي تصدر عنها وكذا ما تقوم به من أعمال ونشاطات، فطبيعة المسرح وخصوصيته تفرض على المؤلف المسرحي الحرص على اعتماد مبدأ التكثيف والاختزال سواء في عرض الأفكار أو تبني مواقف معينة للشخصية المسرحية والدليل على ذلك يعمد المؤلف إلى خلق مواقف يسودها التوتر والاحتقان المقصود الذي تبين من خلاله الشخصية المسرحية عن

[1] عبد العزيز عودة، جامعة ورقلة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص140.

[2] عبد القادر القط، فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978 ص21.

حضورها وتواجدها، "فقد يستطيع المؤلف أن يبرز بعض ملامح الشخصية أو يبين بعض ما فيها من تناقض من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها"[1].

والجدير بالذكر أن الشخصية المسرحية لا تستطيع أن تجد لها تعريفا قارا عند الباحثين منذ أرسطو الذي جعلها في المرتبة الثانية بعد الحبكة لما تكتسيه من أهمية داخل البناء المسرحي، بيد أنه وفي خضم الجهود المضنية التي قدمها الباحثون في هذا المجال منحت الشخصية الدرامية أبعادا خاصة على شاكلة البعد الاجتماعي والطبيعي والنفسي. سواء تعلق الأمر بشكلها أو بنيتها الجسمانية وكذا ملامح الوجه وحركات الجسد وغيرها. ضف إلى ذلك الكشف عن المكانة الاجتماعية للشخصية وموقعها داخل المنظومة المجتمعية إذا قورنت بغيرها، أما ما تعلق بنفسيتها فكل ما يصدر عنها من سلوكات وانفعالات هو بالضرورة ترجمة وكشف تلقائي عن الناحية النفسية التي تميز تلك الشخصية عن غيرها.

ويرى الأستاذ النادي عادل "أنها لا بد أن تكون أكثر في شيء ما عن الشخصية العادية في الحياة أكثر حساسية أكثر برودا، أكثر انفعالا وغضبا، أشد لفتا للنظر وجذبا للانتباه، بأكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثا، أكثر حبا، أكثر دموية مثلا"[2]، إذا ما قورنت الشخصية الدرامية مع تلك العادية الموجودة داخل المجتمع الإنساني تتماثل مع غيرها فلا تتعب لتجد لها مثيلا أو ندا عكس الشخصية الدرامية التي تتميز بالنموذجية والفردانية التي تميزها عن غيرها. واللافت أن الشخصية من حيث البناء الدرامي لها محكومة بالتغير والنمو والتطور فيستحيل أن تقف عند ثبات شخصية مسرحية منذ ظهورها حتى اختفائها؛ "لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية إلى أن تنتهي المسرحية"[3]، فأهل المسرح يرون أن الشخصية داخل المسرحية محكوم عليها بالتطور والنمو والتبدل حتى تبني مسرحية جيدة.

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، ص22.

[2] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص48-49.

[3] المرجع نفسه، ص49-50.

ومن خلال ما سبق يتبين أن الشخصية المسرحية لها من الأهمية بما كان داخل منظومة العمل المسرحي، فهي تعد من اللبنات الأساسية التي لا مناص للكاتب المسرحي أن يعطيها الاهتمام اللازم، فبناؤها بالطريقة السليمة والصحيحة عادة ما يسهم في خلق عمل مسرحي متماسك؛ لأنها تعد بمثابة المصدر الذي تخلق من خلاله باقي المرتكزات الفنية للمسرحية.

ج- الصراع في المسرحية:

يذهب العديد من المهتمين في الحقل المسرحي إلى اعتبار الصراع وسيلة هامة تصنع تناغما وانسجاما بين مكونات العمل المسرحي، فهو يمثل العلاقة التي تربط بين طرفين أو أكثر داخله وما يعتوره من صدامات واحتكاكات حتى ربما يظهر جليا داخل الشخصية المسرحية في حد ذاتها، وينشأ الصراع داخل المسرحية بالاختلاف بين شخصياتها من خلال تباين الرؤى اتجاه مسألة ما، فقيمة المسرحية تتأتى دائما من تصارع تلك الشخصيات فتتراوح بين الاتفاق والاختلاف إزاء فكرة معينة."والصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار"[1]، وهذا لن يتأتى حصوله إلا بوجود ما اصطلح عليه عند النقاد بالإرادة التي مبعثها الشخصية المسرحية في حد ذاتها؛ لأنه إذا لم تتوفر تلك الإرادة وتتأصل داخل الشخصية فلا تنتظر ظهور صراع درامي "فالمسرحية ليست إلا مجموعة أحداث يحاول المؤلف أن يوجد بينها في حدث عضوي متكامل وهذه الأحداث تنشأ من تصور العلاقة بين الأفراد والبيئة أو بمعنى آخر بين الإرادة الواعية والمجتمع"[2]، والإرادة حتى تتجلى داخل المسرحية لا بد لها أن تصبو إلى تحقيق غاية معينة يرسم معالم تحقيقها المؤلف، ومن البديهي أن يترسم الصراع الدرامي من خلال الشخصيات لأن الإنسان الواقعي عادة ما تجده في رحلة بحث متواصلة عن تحقيق أهدافه وطموحاته،

---

(1) لابوس ايجري تر دريني خشبة، فن كتابة المسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ص251.

(2) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، الناشر هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، القاهرة، مصر، ص199.

وتحقيقا لذلك يجد نفسه في صراع متعدد الأطراف بدءا بنفسه وصولا إلى صراعه مع الآخر سواء كان إنسانا أو واقعا، "وهذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة، حتى يبلغ الذروة، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها"[1]، ويتكون خلال التنقل من حالة إلى حالة داخل النسق التصاعدي للأحداث ويتلخص عادة في امتلاك إرادة لطرف ما تسعى حثيثا لهزم إرادة أخرى حبا في التفوق والانتصار، ولا يخفى من خلال تتبع آراء النقاد المسرحيين أنها تباينت حول تحديد مصادر الصراع الدرامي واختلفت منابعه حسب تباين مناهج أولئك الدارسين، فكان الصراع بذلك منبعه إما دينيا أو اجتماعيا أو نفسيا أو غير ذلك.

د–الحبكة الدرامية:

المعلوم أن البناء المسرحي يحتاج إلى تناسق يسوده التماسك والسبك المتين وفق طريقة يختارها المؤلف المسرحي، وتسمى بالحبكة، فهي تلك المنهجية والطريقة التي يسلكها الكاتب أثناء كتابته لنصه يتوخى فيها الترتيب السلس والمتناسق للأحداث مع الحرص التام على توخي الدقة في بناء الشخصيات وما يصدر عنها من حوار مناسب وكذا الاعتناء بالفضاء داخل المنظومة المسرحية، وتعد منطقية ترتيب الأحداث من المسلمات الواجب توافرها داخل البناء المسرحي حتى تصل المسرحية إلى هدفها المنشود وهو إثارة المشاهد ودفعه إلى التفاعل مع الفكرة المطروحة. ويرى إبراهيم حمادة أن البناء الدرامي المسرحي "هو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بنائية مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور"[2]، إذا فالحبكة تعد بمثابة البناء القصصي المتناسق والمتماسك وفق روابط ووشائج تصل أطراف العمل المسرحي ببعضها، فهي كفيلة بطرد ومنع الشعور الذي يصاحب تفكك وانفصال الأحداث داخل النص والملل الذي ينجر عنه لدى المشاهد. ويعرفها لورانس بلوك في كتابه "كتابة الرواية"

---

[1] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص76.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص65.

"بأنها شكل الأحداث في القصص أو الدراما، سواء أكان ذلك نثرا أم شعرا ... إن الحبكة لا تزيد أو تقل عن كونها سلسلة من الأحداث المسببة"[1].

وتنبني الحبكة الدرامية حسب الكثيرين وفق تتابع وتناسق منظم للأحداث والوقائع داخل النص المسرحي على أساس مبدأ السببية الذي يحكم الترابط المنطقي فيما بينها.

"والحبكة عند أرسطو نوعان: نوع بسيط يتغير خط البطل فيه دون حدوث الانقلاب أو التعرف، ونوع مركب يتغير فيه الخط بالتوافق مع حدوث الانقلاب أو بالتعرف أو كليهما معا"[2].

وحتى يكون للحبكة التي تلملم وشائج المسرحية تأثيرا أو فعالية يكون لزاما على المؤلف المسرحي إقحام مبدأ السببية وجعله الرابط الإيصالي بين الأحداث وتواليها حتى يستمر ذلك إلى ختام المسرحية وفق تسلسل منطقي. فالأحداث لن يتسنى لها التطور والاستمرارية إلا بتوافر مبدأ الاحتمالية والسببية الذي يمنطق التوالي والترابط بين أحداث المسرحية، فهي بهذا ذلك "البناء الفني المتكامل الذي تترابط أحداثه ويتوالد كل منها من الآخر ضمن نسيج ترابطي واحد"[3].

ويشير عادل النادي إلى ماهية الحبكة في المسرح بقوله: "هي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ومنها الشخصيات الحوار الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية"[4]، لذا فالحبكة يرسم معالمها ذلك التتابع المنطقي والسلس للأحداث مع الربط وفق الحتمية الدرامية والسببية المنطقية، فتجد أن هناك تواليا عقلانيا للأحداث ما يسوغ ربطها بسابقها وتاليها، ولزاما على المؤلف المسرحي أن يكون حريصا كل الحرص على رسم تلك الأحداث وتواليها بحيث حذفها أو الاستغناء عنها يخل بالمعنى العام للمسرحية، فهي بمثابة

---

(1) لورانس بلوك، تر: صبري محمد حسن، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، دار الجمهورية، ص05.

(2) عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاثيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2007، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص45.

(4) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص60.

اللبنات المكونة للبناء هيكل ما تسند إحداها الأخرى، فبفضلها تنفك عرى الوثاقة فتنتشر أواصر وروابط ذلك البناء ولا تقوم له قائمة بعد ذلك.

2-3- الفرق بين الرواية والمسرحية:

أ- السرد بين الرواية والمسرحية:

توكل إلى فن السرد داخل الرواية مهمة شاقة ومحورية تتمثل في البناء المنمهج للعناصر الروائية كالشخصيات وبيئة الزملكان وغيرها بناء على التناسق المنتظم وصولا إلى بناء أزمات تفضي إلى حلول ونهايات وهذا كان ديدنها منذ ظهورها كجنس أدبي خالص يلتزم التشويق للتأثير على المتلقي واجتذاب انتباهه والمتتبع للحركة الروائية وما مسها من تطور متلاحق أفضته ظروف الانفتاح الذي التزمته الرواية اتجاه الفنون المعاصرة على غرار المسرح الذي استزادت منه في البناء الدرامي على وجه الخصوص، فكان الحوار بذلك الوسيلة التي وجهت الرواية فيها مبتغاها وعمدت إليه كتقنية لخلق الحبكة الدرامية لديها. فالمتتبع يجد نفسه أمام حقيقة لا مناص من إنكارها هي الإفادة التي حصلت عليها الرواية المعاصرة خصوصا من الفن التمثيلي لتكسب استمرارية ووجودا يزيدها جمالا وبريقا.

وما دام هناك شبه إجماع لدى الدارسين بأن الرواية قد تلاقحت مع الفن التمثيلي واشتركت معه في عناصر تعد من ركائز الفنيين على غرار الحدث والشخصيات والفكرة والزملكان فلا بد أن نتبين ماهية هذه المكونات في كليهما للوقوف على نقاط الائتلاف والاختلاف ولنستهل ذلك بـ:

ب- الحدث بين الرواية والمسرحية:

يسمى الحدث في المسرحية "الفعل" وهو غالبا ما يكون سبب حركته داخلها الصراع المحتدم بين شخصياتها، وبطبيعة الحال فالحدث داخل المسرحية يتفرع إلى أحداث جزئية تكون بتشابكها تقدم خدمة جليلة لإيضاح فكرة النص المسرحي. والجدير بالذكر أن الحدث كعنصر من عناصر المسرحية لن يحيد عن دائرة

محاكاة الواقع الإنساني، فالمتلقي يرى تجسيدا لواقعه على خشبة المسرح ولن يقبل بغير ذلك، ويعد الحوار بمثابة الراحلة التي يمتطيها الحدث داخل الفن المسرحي باعتباره العنصر الأساس. بينما الحدث الروائي يجد في عملية السرد وسيلة نقل يبحر بها داخل المتن الروائي. فنمو الأحداث وتشابكها داخل الرواية لن يتأتى إلا بتواصل السرد فهو وسيلة للاستمرار والتطور وبدونه ينكمش الحدث ويتجمد، أما في المسرحية فلا مناص من اعتماد الحوار كأداة فاعلة لتشكل الأحداث والشخصيات باعتباره المحرك الأساس للأحداث والكاشف عن طبيعة وحقيقة الشخصيات، فالحوار هو ذلك "العرض درامي الطابع للتبادل الشفهي يتضمن شخصيتين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها[1]. كما يعد أداة فنية لازمة داخل النصوص الدرامية تتوخى الإيضاح والإفصاح بواسطة الإيجاز والاختصار، وإذ هو تقنية تساهم في بناء الرواية سرديا يساهم كذلك في كشف أبعاد وحقيقة الشخصيات الروائية وما له من السحر الجذاب الذي يمتلك تلابيب قلب المتلقي ويبث فيه الحماسة للإقبال على الرواية. وليس خفيا أن الحدث في البناء الروائي هو وليد الشخصية الروائية، ويرتبط ارتباطا وثيقا بها فهي التي تخلقه داخل السرد الروائي، والأحداث تتوالد فيما بينها تتوالى بمبدأ السببية التي يقرها المنطق السليم، لذا فالتناغم المتسلسل والسلس بين الأحداث ضرورة فنية تفرضها البنية الروائية؛ لأن هذا العمل لن يبقى حبيس مخيلة الروائي، بل يتعداه إلى المستهلك له ألا وهو المتلقي الذي عادة ما يتمتع بالحس النقدي الذي يكفل له تبين فوضى ترتيب الأحداث من عدمها فيصدر أحكامه حول جودة الرواية أو سذاجتها.

كما نجد أن الحوار عادة ما يقتنص متربصا التوقف المؤقت للسرد الروائي ويملأ فراغات داخل النص الروائي تتكشف من خلاله معلومات تخص الشخصيات أو حتى موضوع النص بشكل عام، "فوظيفة الجمل الحوارية في النص السردي مهمة حيث أنها تؤدي إلى تماسك وحدات النص وتمكن الشخصيات من عرض

[1] جيرالد برنس، تر: السيد إمام، قاموس السرديات، ط1، 2003، القاهرة مصر، ص45.

الأحداث وتسهل على القارئ معرفة أحداث القصة الروائية"[1]، واللافت أن الحوار الروائي عادة ما يكون مرافقا للسرد بين الفينة والأخرى على خلافه داخل المسرحية فهي فن حواري بامتياز؛ لأن "المسرحية كشكل أدبي تقوم على الحوار فليس هناك مؤلف أو راوٍ يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها"[2].

ج- الصراع بين الرواية والمسرحية:

يعد الصراع عنصرا هاما داخل النصوص الروائية والمسرحية على حد سواء وإن كانت المسرحية لن تقوم لها قائمة بدونه؛ لأنه يمثل العمود الفقري والهيكل الذي تنبني وفقه، والمعلوم أن الصراع بمثابة إكسير الحياة داخل الرواية، فهو الذي من خلاله يستمر وجودها وتنتعش داخلها الحركة كما يعمل على تطور الأحداث وتواصل وجودها وتأزماتها بعد التشابك المتلاحق. لذا نجد أنه عنصر هام وضروري لقيام هذين الفنين واستمرار وجودهما. ولا ضير هاهنا أن نتتبع ماهيته داخل المسرح والرواية تواليا باعتبار أن المسرح في المقام الأول تاريخيا لكون الصراع قد انبنى وفقه المسرح الإغريقي منذ بداياته الأولى، "فالمأساة اليونانية اهتمت كثيرا بالصراع الذي تقوم عليه الحكاية والذي يدور بين البطل باعتباره القوة الرئيسية وبين الأعداء أو المعوقات الطبيعية والاجتماعية باعتبارها القوة المضادة"[3]، وبطبيعة الحال فالمعلوم أن الصراع في النص الدرامي ليس سيان عند المذاهب المسرحية فنجده عند "الكلاسيكية القديمة أساسه الآلهة فهو صراع خارجي بين الإنسان

---

[1] زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، سنة 2014-2015، إشراف: أ. عبد الحليم بن عيسى، ص50.

[2] حمودي بن العربي، ماهية الحوار المسرحي، الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 26-08-2010، تاريخ الاطلاع: 03-03-2018، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=227123.

[3] أحمد ميساوي، أنواع الصراع في روايات نجيب الكيلاني، رسالة لنيل درجة الماجيستير، إشراف عكاشة شايف، جامعة تلمسان، سنة 1993-1994، ص25.

والقوى الغيبية هي التي تحدد مصيره وتتحكم فيه"[1]، وانتقل مع الكلاسيكية الجديدة إلى صراع من نوع آخر بحيث أصبح مصير الإنسان بيده يصنعه هو من خلال أفعاله وتصرفاته، لذا فالصراع ينشأ من زاوية النظر التي يبنيها الكاتب مرتكزا على نوع الدراما التي يراها، فتتباين تاريخيا الدراما بين الرومنسية إلى الواقعية وذلك وفق المذاهب الأدبية والفكرية المتلاحقة.

وإذا كان واردا أن تحتدم صراعات متعددة داخل المسرحية فلزاما أن تنبني على مدار وجودها على صراع رئيسي يختص به بطلها. وهذا التصادم يكون ظاهرا عادة بين الشخصيات "فمن خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي ينشأ صراع ما بين بعض تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات ... والصراع إذن عنصر آخر من عناصر العمل المسرحي"[2].

وعليه فالصراع ضرورة ملحة يفرضها الواقع الإنساني المبني أساسا على التناقض والاختلاف بين الأفراد والجماعات، وليس غريبا أن يتمظهر داخل الفن المسرحي باعتباره فنا إنسانيا يعكس واقعا حياتيا على الركح الخشبي وهو وليد –أي الصراع– القلق والتوتر والانفعالات التي تنشأ داخل النفس البشرية سواء مع ذاتها أو مع غيرها.

د–الوصف بين الرواية والمسرحية:

يعد الوصف حسب العديد من الدراسات المهتمة بالجنس الروائي والتي اتفقت في مجملها على أنه تقنية هامشية خادمة عادة للسرد فقد يكون للوصف في الرواية مظهر سردي أو قد يكون فيها سردا.

---

[1] جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، رسالة ماجيستير، 2015–2016، جامعة وهران، إشراف أ. صياد سيد أحمد، ص193.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص12.

و"يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية –أي تجسيد المكان– لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات"[1].

والوصف باعتباره تقنية يعتمدها الإنسان في تصوير الأشياء التي يصبو إلى التعبير عنها عادة ما ينتهج أسلوبا فنيا لذلك متحريا الدقة والوضوح في التصوير كما يعد من طرق سرد الكلام الروائي.

"إن ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه"[2]. لذا فالوصوف تختلف صورها منها ما يكون نقلا حرفيا للشيء الموصوف دون تدخل من أثر الإبداع ولمسة المبدع، ومنها ما يكون فيه إضافات وتدخلات يبصم عليها المبدع بتكريس أحاسيسه وأهوائه اتجاه رؤيته للشيء الذي هو موضوع للوصف.

و"الوصف نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع"[3]. فاللغة هي الأداة التي يتشكل من خلالها نشاط الوصف وتكون مكوناتها النحوية واللفظية خاصة وسائل تعتمدها لتوضيح وتبيين الشيء الموصوف، كما تعد أداة ضرورية يتخذها الفن القصصي كجسر فني للكشف عن مواضيع الموصوفات.

هـ– الشخصية بين الرواية والمسرحية:

تعد المسرحية قصة أُعدت لتمثل على خشبة المسرح لها مميزاتها وضوابطها، أما الرواية فهي عالم يسبح دون نهاية في الخيال الواسع يفسخ المجال أمام الروائي ليصور أحداثها ويرسم شخصياتها كيفما أراد، لذا تجد أن

(1) أحمد التاوي بدري، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، العدد 03، ص02.

(2) دسيزا قاسم، بناء الرواية، ص111.

(3) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص472.

هناك من العناصر التي لا تمتلكها الرواية ضرورية في العمل المسرحي يرسم وفقها المسرحي عمله ونصه علَّ أهمها الشخصية والتي تتلخص وتتجسد فيما يسمى بالممثل الذي ينبغي عليه –أي المؤلف– مراعاة ملامحه الجسمانية والعقلانية وهو يقبع في إطار الطبيعة البشرية التي تصدر عنها سلوكات وتصرفات توافق هذه الطبيعة الإنسانية، عكس ما هو مسموح في العالم الروائي فلك أن تجد شخصية خارقة تؤسطر أفعالها دونما رادع يمنعها فكل تصرف مباح؛ لأنه حبيس الخيال البشري لا تجد له تجسيدا تراه العين البشرية بل تلمسه الصورة الخيالية للمتلقي.

وليس خفيا أن الشخصية الروائية تعد أهم مقوماتها الفنية ودعامة أساسية لن تتخلى عنها الرواية يشوبها التعقيد والتشظي الذي يكشف مكنونات النفس البشرية لما فيها من نوازع وأسرار تشرح المعقد لتجد الحل والأمان تتوخى الاستقرار والطمأنينة في عالم تشوبه الصراعات والاختلالات، في حين أن الشخصية المسرحية يجسدها الممثل وهو يعرض الأحداث والفكرة على الخشبة فحركته وتصرفاته وكل ما يصدر عنه يسرد القصة ويتعرف عليها المشاهد من خلال ذلك فهي المحرك الذي تدور وفقه القصة على المسرح وتعد صمام الأمان الذي يبوصل اتجاه الأحداث نحو الختام الآمن والمرجو، ويصنع عملا فنيا متكامل الجوانب والأساسات لذا تجد أنها تعد بمثابة "كائن في ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التليفزيونية والدراما الإذاعية"[1]، وبطبيعة الحال فالشخصية داخل فنون العرض ليست مثيلا للشخصية الروائية "لكونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون التدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[2].

ولعلها أي الشخصية المسرحية أبرز عناصر المسرح وأهمها ويجد فيها المؤلف عناء مضنيا في رسم ملامحها فهي لطالما شغلت باله أكثر من غيرها باعتبارها المحرك الأساس الذي تنبني من خلاله الكتابة المسرحية برمتها.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، معجم السرديات، ص269-270.

[2] المرجع نفسه، ص269-270.

ولا يجوز أن تكون الشخصية الدرامية صورة ناسخة للشخصية الواقعية حسب النقاد وإن شابهتها في الكثير من الجوانب. يرى عبد القادر القط في كتابه فنون الأدب المسرحية أنه "ينبغي أن تكون الشخصية المسرحية شخصية متميزة قادرة على تحمل تلك الدلالات وليس كل شخصيات الحياة الواقعية بقادرة بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غير ذلك من العوامل على أن تكون صالحة لوجود مسرحي متميز بصفات نفسية أو خلقية أو إيمان بمبدأ اجتماعي أو أساسي أو غير ذلك، مما يحقق لها كيانا متفردا عن غيرها من الشخصيات العادية"[1]. ولن يغفل المؤلف المسرحي أثناء رسم شخصياته أن يترسم أبعادها الثلاث وهي:

- **البعد الفيزيولوجي (الجسماني)**: والذي يكشف الملامح والهيئة الخارجية للشخصية من طول ولون وسن وجنس وملابس وغيرها.
- **البعد النفسي**: فالانفعالات الداخلية والمشاعر المكنونة لا بد أن تظهر للعيان ويتلمسها المتلقي من خلال الحوارات والحركات النابعة عن الشخصية وما تثيره التدخلات الخارجية في ذلك.
- **البعد السوسيولوجي (الاجتماعي)**: وذلك من خلال وضعها الاجتماعي ومكانتها إذا قورنت مع غيرها وأثر ذلك في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات.

3. المبحث الثالث: آليات وتقنيات التحويل من نص روائي إلى نص مسرحي:

3-1- المسرحة:

تعد المسرحة أهم تقنية وآلية تعتمد لتحويل عمل روائي إلى عمل مسرحي، وهي كمفهوم إجرائي يقصد به نقل وتحويل نص سواء أكان أدبيا أو غيره إلى عمل مسرحي درامي، وقد ورد هذا المصطلح كفعل إجرائي ظهر حديثا في الساحة النقدية لما احتاج المسرحيون إلى نصوص يعتمدونها لتشكيل عناصر درامية ينبني وفقها العرض على الخشبة. فيعرفه المعجم المسرحي بقوله: "مفهوم تبلور مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية

[1] عبد القادر القط، فنون الأدب المسرحية، ص21.

المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما يسمى نظرية المسرح Théorie du Theatre ومن الناحية النقدية فيما يسمى علم المسرح Théatrologie ومحاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض"[1] ، واللافت أن هذا المصطلح يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض على الخشبة دون الاحتفاء بالنص لذا فهو يتلخص في الأداءات الإجرائية التي يلحظها المتفرج على الركح بتكويناتها المتعددة المتمثلة في العناصر المشكلة للعرض المسرحي.

ولعل أحمد بلخيري يكشف أن آلية المسرحة تعد نقلا لنص ينتمي لغير الأدب التمثيلي فيتحول بذلك إلى نص يمكن تجسيده على خشبة الركح، لذا فالمسرحة عنده "هي إعداد نص غير درامي لم يكتب أصلا للمسرح، إعدادا دراميا بغاية تأديته على خشبة المسرح، وقد يكون هذا النص الذي يخضع لعملية المسرحة نصا روائيا أو فلسفيا أو تاريخيا"[2] .

ومن هنا يتضح أن عملية المسرحة هي تقنية تتعلق بتحوير نصوص وجعلها تخضع لآليات وشروط البناء المسرحي حتى يسهل تحويلها إلى عروض مشاهدة تتوخى التجسد في الصورة المشهدية.

3-2- تحويل النص الروائي إلى الدرامي:

ليس غريبا إذا قلنا بأن الرواية تربطها علاقة وطيدة بالدراما وذلك يعزى إلى المنبع الأول لكل منهما؛ لأن المعروف أن كليهما خرجا من رحم الملحمة، لذا تجد أن هناك قواسم مشتركة بين الاثنين على شاكلة الفكرة واللغة والشخصيات واعتبارا أننا قد أشرنا بنوع من التفصيل إلى ماهية الرواية فيما سلف نجد أنه من الأجدر الكشف عن ماهية الدراما حتى يتسنى لنا الوقوف عند أوجه الائتلاف التي تجمع بينهما حتى نستطيع تبين الأسباب التي من خلالها تتحقق إمكانية النقل والتحويل من الروائي إلى الدرامي. وعليه نستهل ذلك بتعريف الدراما Drama التي هي في الأصل كلمة إغريقية مأخوذة من Dran الذي يقصد به الفعل، أي

---

[1] ماري إلياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي، ص462.

[2] أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999، ص147.

الذي يتعلق عند الإغريق القدماء بفن المسرح ويتحقق بواسطة التمثيل. ترى نهاد صليحة أنها أي الدراما "نشاط معرفي واعٍ حركي جماعي تمثيلي بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه"[1]. فهي بذلك ترجمة لفعل إنساني بطريقة فنية إبداعية تترسم بواسطة الأداء التمثيلي، في حين يرى جورج لوكاتشأن الدراما "تعد عملا مكتوبا يستهدف الوصول إلى تأثير قوي لجماهير محتشدة داخل قاعة مسرح أناس ممثلون يلعبون فيما بينهم حدثا مهما يبعث على الانتباه والمراجعة"[2].

لذا فهي تتوخى تحقيق ذلك التأثير الجماهيري الواسع من خلال تجاوزها وتغلبها على الأحوال والظروف التي تصادف الإنسان. أما حمدي إبراهيم فيرى بأن كلمة الدراما قد اكتسبت معان جديدة عبر الزمن أبعدتها عن معناها القديم حين يقول: "كلمة الدراما ينبغي أن تفهم دوما على أنها الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذي يقدم هذا الفن من خلاله، سواء أكان المسرح أم أي جهاز حديث مثل السينما أو التليفزيون أو الإذاعة"[3] . وعليه فالدراما –حسبه– تجاوزت ميدانها الأوحد وهو المسرح لتمتطي أطرا فنية حديثة استطاعت أن تستوعب الدراما وتقدمها للعرض أمام المشاهد أو المستمع.

ويذهب د. محمد عمارة في نفس النهج حين يذكر في كتابه الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر أن "الدراما Drame هي التمثيل والتشخيص والتجسيد والمحاكاة للوقائع والأشخاص والملابسات والأجواء"[4].

---

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص19.

[2] جورج لوكاش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد،ط1، 2016، ج1،العدد 2770، ص25.

[3] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، ص11.

[4] محمد عمارة، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2005، ص09.

وليس من الإنصاف أن نغفل ما أدلى به أرسطو في هذا المجال باعتباره أول مفكر وناقد قعد للدراما حيث يعرفها بقوله "إنها فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين"[1] . فهو يراها فنا تعبيريا يفصح عن أفكار ومشاعر تختلج دواخل الإنسان تترجم وتترسم بشكل بين وإيضاحي على يد مجموعة من الممثلين الذين يكمن دورهم في الكشف والتعريف بتلك المواضيع والأفكار بواسطة حواراتهم وسلوكاتهم التي تفصح عنها أداءاتهم، وهو هنا يقصد بها الفن التمثيلي أي المسرح. وإن كان مصطلح الدراما يفهم منه فن المسرح. غير أن أحمد كمال زكي يكشف أن هناك بونا بين المسرح والدراما حتى وإن ارتبطا ظاهريا حين يقول "جوهر المسرحية إذا الفعل، الذي يشكل موقفا فنيا، وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة الدراما ... وهذه لا تعني المسرح، لأن المسرح إن هو إلا منصة، ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها إلى لغة الحوار المصاحبة لحركة الأداء التمثيلي، ولكن يجب أن نتذكر دائما: أن الدراما والمسرح لا يمكن فصلهما إلا من الناحية النظرية"[2] ، وباعتبار أن المسرح يعد أقدم الفنون وأولها في التاريخ البشري عند اليونان خاصة في طقوسهم الدينية المعروفة جعل الدراما تنطلق بوجود المسرح فتكشفت من خلال احتفالاتهم السنوية أو التمثيلات الجنائزية التي كانوا يؤبنون بها موتاهم. والأشهر عند اليونان أن تطور فن الدراما ارتبط بالطقس الديني الذي ارتبط بعبادة الإله أديونيسيوس* تحفل به الجوقة أثناء تأدية الأغاني الدينية المقدسة للآلهة حسبهم. فكان بذلك أول فن درامي عرفه الإنسان هو المسرح. والأصل في المسرحية أنها قصة فيها أحداث وشخصيات وفضاءات زمنية ومكانية. لذا فالقصة تعد الركيزة الأساس للعمل الدرامي مهما كان لونه. والرؤية هاهنا تختلف لأنها تعتمد الخيال في النص الروائي الذي يبث تلك الصور والأفكار داخله يتلقفها القارئ ويعطيها أشكالا

---

[1] حسن مرعي، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، رشاد برس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص161.

[2] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط2، القاهرة، 1980، ص52.

*ديونيسوس أو باكوس أو باخوس في الميثيولوجيا الإغريقية) هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن أشهر رموز الميثيولوجيا الإغريقية .وتم إلحاقه بالأوليمبيين الإثني عشر .أصوله غير محددة لليونانيين القدماء، إلا أنه يعتقد أنه من أصول آسيوية كما هو حال الآلهة آنذاك. كان يعرف أيضا باسم باكوس أو باخوس.

عدة تتحدد بعدد القراء، أما النص المسرحي عادة ما يلزم المشاهد على استقبال الصور المعروضة على خشبة المسرح فترتدي نمطا معينا يجبر المتفرج على استقباله والتعامل معه.

3-2-1-عناصر درامية روائية:

لعل ما يعزى له الابتعاد المحمود الذي يساهم في النص الروائي ليستحيل نصا دراميا بصورته المعروفة هو وجود عناصر تشاركية بين الفنين الرواية والمسرح سنحاول هاهنا تبيان طبيعة هذه العناصر في كليهما ولنستهل بأهمها وهو السرد:

السرد: المعروف أنه وسيلة يعتمدها مؤلف العمل الفني لإيصال أفكاره ومواضيعه ونقلها للمتلقي سواء كان قارئا أو مستمعا أو مشاهدا. وإن كان السرد كتقنية تعبيرية ارتبط في البداية بالأدب إلا أن هناك من يعطيه مجالات استعمال تتجاوز الأدب إذ هو لا يقتصر على ما هو مسموع ومقروء إلى الأعمال المشاهدة والتي تعتمد لغة الصورة وتأثيرها الساحر، فتجد فنونا كالرسم والنحت والمسرح وحتى السينما لا تخلو من السرد كوسيلة تعبيرية تختلف كيفية استعمالها بين هذه الفنون المذكورة.

وإذا كان السرد أسلوب كتابة يختص بالأدب كما ذكر سالفا فهذا يجعل الدراما لا تخلو منه؛ لأنه "أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات"[1] . واللافت أن مفهوم السرد تباين عند الدارسين فكل يراه على شكل وماهية معينة حتى جعله بعضهم مماثلا للحبكة الفنية إذ هو "الأداة التي تجعل الحوادث حلقات مترابطة ومتماسكة تؤدي كلها إلى انطباع معين"[2] ، وهذا ما هي عليه الحبكة داخل النصوص الأدبية كالقصة وغيرها. وكون السرد كوسيلة للتعبير لا يقتصر على الفنون الأدبية -وهذه حقيقة- بل يتجاوزها إلى فنون حديثة كالسينما والرسم وغيرها.

---

[1] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص246.

[2] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ط1، شركة مطابع السودان، الخرطوم، 2008، ص103.

3-2-2-السرد الدرامي:

المعروف عن الدراما في بداياتها أنها فن أدبي يعتمد على العرض والمشاهدة تبنت السرد كوسيلة لتقديم عروضها؛ لأن أصولها الأولى في المسرح الإغريقي كانت عبارة عن طقوس دينية -كما ورد سلفا- تقدم سردا من خلال الأغاني والأناشيد الديثرمبية المعروفة. وحتى وإن أقحم فيما بعد عنصر درامي هام في المسرح ألا وهو الحوار فهذا لا يعني أن الدراما تخلت عن السرد بل بالعكس بقي متواجدا داخلها يتضمنه الحوار المخلوق بين الشخصيات. لذا فحقيقة المسرحيات تذكر أنه يستحيل أن تجد نصا دراميا لا يعتمد السرد كوسيلة تعبيرية وإن اختلفت الصور التي يرتديها. فكاتب المسرحية يعتمد طرقا معينة لسرد أحداث ماضية وقعت بمجرد التعرض لذكر ذلك الماضي فوسيلة التذكير به هي السرد دون غيرها. وطرق ذلك كثيرة في العروض المسرحية على شاكلة فلاش باك أو التقديم للمسرحية. ومن جهة أخرى كون المسرحية في تعريفها تعتبر قصة تصلح للتمثيل فهذا يعد دليلا قطعيا على اعتماد السرد في بنائها. وكثيرة هي الأمثلة التي تعضد ذلك فمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع مثلا لسليم رياض المقتبسة عن نص روائي للطاهر وطار يستحيل أن يستوعب المشاهد للعرض طبيعة الأحداث التي تقع لشخصية العابد وطريقة تفكيره ودواعي تصرفاته داخل المسرحية دون أن يعود لماضي في تلك الشخصية؛ لأن موضوع المسرحية مبني أساسا على أحداث ماضية وقعت أثناء الثورة التحريرية كاستشهاد ابنه وغيرها.

لذا تجد المؤلف للنصوص المسرحية الدرامية كثيرا ما تصادفه مواقف يلجأ فيها لتقنية السرد حتى تقدم بطريقة أسلم؛ لأن فهم حاضر وأفعال الشخصيات أثناء العرض يتطلب توضيحا للمتلقي بذكر حقائق مهمة عن ماضيها الذي له انعكاس مباشر على فهم حاضرها. فتوضيح وشرح ما هو معروض على الخشبة متمثلا فيما يصدر عن الشخصيات يتطلب من الكاتب المسرحي اعتماد آليات سردية ضرورية مثل الاستذكار والفلاش باك وغيرها بغية التوضيح والتفسير لما هو غامض أو ملتبس. مثال ذلك ما جاء على لسان خديجة

كشخصية خلقت في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف لتكشف للجمهور الحقيقة المخفية عن حوار العابد وقدور الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية وحتى يرفع الكاتب اللبس والغموض الذي يكتنف العرض لجأ إلى إقحام تلك الشخصية التي كانت بمثابة السارد للحقيقة وموجهة أساسا لتوضيح الغوامض للمشاهد. والدليل على ذلك أن كلام خديجة لا يسمع من الشخصيتين (العابد وقدور). فهي دائما تراها تكذب ما جاء على لسان قدور العميل في قولها: قدور ومعانا برية الولاية. خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل. قدور: كانت ليلة قمرها ضاوي. خديجة: في ليلة ظلمتها زيت. قدور: وحدنا في زوج. خديجة: كنا ربعة[1] .

فشخصية خديجة جعلها الكاتب وسيلة سردية بامتياز؛ لأنها تنشغل على أحداث الماضي من خلال ربط ماضي الجزائر الثوري بحاضرها الاستقلالي.

3-3- دراماتورجيا النص:

مما لا شك فيه أن نجاح العمل المسرحي مرتبط أساسا بالتكامل الجيد والمتناغم بين أجزائه ومكوناته الأساسية، ولعل أهمها النص كقاعدة ارتكازية لا بد من خلقها في حلة بهية تصنع جمالها ورونقها من التنميق الشكلي والزخرفة المضمونية من خلال حسن السبك والترابط المبني على المنطقية والتبرير الموفق.

ومن خصوصيات النص الجيد كما يراها الدكتور محمد الكغاط هي احتواؤه على "فكرة سامية ولا يكفي سمو الفكرة إذا لم يوضع في موضوع مناسب يثير الفضول للمشاهد، وإذا لم يكن هناك انسجام وتكامل بين فكرة النص وموضوعه"[2].

---

[1] عبد القادر كعبان، الشهداء يعودون هذا الأسبوع نص مسرحي دونكيشوتي، مقال بصحيفة المثقف، https://www.almothaqaf.com/component/content/archive?lang=ar&limit=5&aa=a&id=archive&start=3535.

[2] محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب –من البداية حتى الثمانينان–، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ص113.

ولعل البيّن أن يحتوي النص الجيد والمؤهل لخلق عمل فني على جملة من الشروط الواجب توافرها حتى يسهم ذلك في صنع ذلك العمل بشكل جيد ومتناسق يسمح له بالعرض والمشاهدة، لذا يتطلب ضرورة من صاحب النص أن يراعي في نصه التماسك والتناسق شكلا ومضمونا، فالربط بين المشاهد أثناء العرض على الخشبة لا بد أن يتحقق فيها التلاحق المنطقي والتوالي المبرر والمستساغ في الربط فيما بينها مع إيضاح رؤية شاملة وكلية للعرض تنبني وفق هيكلة تناغمية تناسقية للعمل ككل نصا وعرضا، مع الحرص كذلك على الدقة التصويرية للشخصيات حتى يتسنى للممثلين تقمصها وتأدية الأدوار بشكل لائق. وفي هذا الصدد ترى الباحثة نور الهدى دندان أن مهمة الدراماتورج في تعامله مع النص الأصلي تكمن في مراعاة نوعه حسب ما يلي: "النص المعد، النص المسرحي، النص المقتبس، النص المركب من مجموعة النصوص سواء مسرحية أو روائية، النص المركب من قصائد أو من دواوين شعر، النص المكتوب الذي يضاف إلى الارتجال، النص المرتجل"[1].

لذا فنوعية النص مهمة وضرورية في التحليل الدراماتورجي له، فعملية الإعداد الدراماتورجي تحتم عليه معرفة النوعية حتى يتسنى له خلق موازنة مواءمة ناجحة بين النص من خلال الوقوف على خصائصه وميزاته وحقائقه إذا قورن بغيره من الأنواع المختلفة، وكذا العرض باعتباره العمل الأخير الذي يعرض على الخشبة وهو بمثابة نص متحرك مبصر ومشاهد يتلقاه الجمهور.

وما يمكن الإشارة إليه أن العمل المسرحي كإنجاز كلي يرتكز على مجموعة نصوص تختلف باختلاف مجال استعمالها يكون النص الدرامي المكتوب هو المصدر الأولي الذي تنطلق منه. وفي هذا الصدد يرى الكثير من الدارسين أن النص المسرحي له عدة صور هي النص الدرامي المكتوب ونص آخر موازي هو من صنع المخرج يشرح ما جاء في الأصل أو ما يسمى بالنص الدرامي ونص العرض ويحدد كير إيلام أن المقاربة السيميائية للنص الأدبي تختلف كلية عما هو عليه في الميدان التمثيلي فيرى ذلك بأن المسرحي يقف أمام

[1] نور الهدى دندان، المقاربة الدراماتورجية المغربية بين المرجعية التراثية والمرجعية الغربية (العالمية)، جامعة عنابة، مجلة الذاكرة، العدد03، ص170.

نمطين متمايزين من النصوص هما "النمط الذي جرى إنتاجه على المسرح، وهو نص العرض، والنمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح"[1] والبين عند العديد من المتخصصين أن النص لا يتمثل فقط في كتلة لغوية منظمة وحسب بل يتخذ العديد من الصور تسمى نصوصا انطلاقا من طبيعتها فالصورة المرئية بجزئياتها المختلفة تشكل نصا بصريا تنبني قراءته على آليات معينة تسهم في فك طلاسم رسالته.

وفي هذا الصدد نجد أن الكغاط يميز بين نوعين من النص سماهما النص التأثيري والنص الفرجوي فيرى أن "الأول نص مكتوب يوظف علامات لسانية (خطية) تصويرية، بينما الثاني نص فرجوي لا يتجلى إلا في سياق العرض عبر سلسلة من علاماته السمعية أو البصرية"[2].

ويخلص الدكتور بن أيوب محمد إلى اختلاف بين يطرأ على النص الدرامي باعتباره نصا أدبيا مكتوبا ثابتا لا يتغير وبخلاف النص المسرحي الذي غالبا ما تطرأ عليه تغيرات بفعل اليد الإخراجية التي تبنيها انطلاقا من رؤية معينة فيقول في هذا "تتحول الدراما (النص الأدبي المكتوب) إلى نص مسرحي (عرض مسرحي) بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات الخارجية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر الخارجي والإضاءة والملابس والأزياء وتفسيرات المخرج والموسيقى وأحيانا إدخال بعض الاستعراضات الراقصة"[3] ومن هنا نرى أن العملية الدراماتورجية تشتغل على النص الممسرح باعتباره قابلا للمتغيرات والتبديلات ويمكن التصرف فيه وهو عرضة التحول والتبدل عكس النص الدرامي الذي يتميز بالثبات ولا يسمح بالمساس به.

---

(1) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، 1992، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص8.

(2) فهد الكغاط، التوليفة المسرحية وقراءة العرض المسرحي، دكتوراه دولة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 2008-2009، إشراف: يونس لوليدي، ص182.

(3) بن أيوب محمد، جامعة ورقلة، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero03-2014، ص157.

واللافت أن "للكاتب الدرامي نصه الركحي أو كما يطلق عليه النص التأشيري، أو المسرحية السرية كما سماها البعض، مهما اختلفت التسميات، فأكيد أن النص الدرامي الجيد، أي المكتوب على أسس تقنية درامية سيحوي نصه الإخراجي أو الركحي لا محالة، ويملك هذا النص الرؤية الدرامية والمسرحية في آن واحد"[1].

3-3-1-نص الإرشادات المسرحية:

يُطلق عليه اسم النص الموازي أو الفرعي أو بالأحرى الإرشادات المسرحية لها تسميات عدة فهي –كما يراها جميل حمداوي- "تطلق على الإرشادات المسرحية (didascalies/ indications scéniques ou régie)، منها: ملاحظات الكاتب، والإشارات المسرحية، والإرشادات الإخراجية، والإرشادات المسرحية، والإرشادات الركحية، والتوجيهات المسرحية ، والنص الثانوي ، والنص الفرعي، والنص المرافق"[2]، ويسهم هذا النص الموازي في إعطاء صورة مبسطة وتوضيحية ترافق الحدث المسرحي حتى يتلقفها المتلقي قارئا كان أو ممثلا لتسهل عملية التحويل والتجسيد على الركح، وتحمل الإرشادات أو الإشارات المسرحية مسؤولية المساعدة على الأداء والتجسيد الصحيح للحدث المسرحي على الخشبة، وتقدم العديد من الوظائف المساعدة تتمثل في:

أ- التأطير المكاني للحدث المسرحي:

لا يخلو أي نص مسرحي من تأطير مكاني للأحداث فهو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث الدرامية لذا فكشف المكان ضرورة فنية تحيل القارئ أو المخرج إليه مباشرة.

---

(1) بوعتو خيرة، الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، رسالة دكتوراه، إشراف سيد أحمد، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران – أحمد بن بلة-، 2016-2017، ص115.

(2)جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية، صحيفة المثقف، العدد 1736، تاريخ النشر: 23-04-2011، تاريخ الاطلاع: 15-06-2018، https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=47573&cati.d=213&Itemid=56

ب- تقديم الشخصيات:

عادة ما تحمل النصوص وصفا تفصيليا للشخصيات سواء تعلق بالسن أو الطول أو حتى الملابس وهذا ما يساعد على اختيار الممثل الذي يتقمص تلك الشخصية ويؤدي دورها على أكمل وجه.

ج- تصوير الديكور وضبط حركة الممثل:

نجد عدة إشارات بمثابة دليل حركي يستعين به الممثل لضبط حركته وتوجيهها على الخشبة مثل: يدخل، يخرج، يقوم، يجلس وما إلى ذلك، بالإضافة إلى الوصف الدقيق للديكور أو ربما يستعين بصور فوتوغرافية تعوض الديكور ودائما تكون مساعدة على فهم سياق الحدث المسرحي.

وباختصار تعد الإرشادات المسرحية غالبا نصا إضافيا توجيهيا يستعين به المتلقي سواء كان قارئا أو ممثلا على فهم الحوارات واستيعابها وتسيير عملية تحويل النص الدرامي إلى صورة بصرية مشاهدة تتداخل في صنعها عدة أنساق سواء أكانت لغوية لسانية أو سيميائية علاماتية وأيقونية مشاهدة ومبصرة تحمل دلالات تفهم وتستوعب.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لفيلم في بيتنا رجل

ومسرحية امرأة من ورق

1. المبحث الأول: دراسة تطبيقية لفيلم "في بيتنا رجل"

1-1- المطلب الأول: العناصر الفنية لرواية في بيتنا رجل

1-1-1- بطاقة رواية "في بيتنا رجل" لـ(إحسان عبد القدوس).

الشخصيات:

إبراهيم حمدي: بطل الرواية.

محمود: صديق إبراهيم الذي يموت في إحدى المظاهرات.

محيي زاهر: صديق إبراهيم البعيد عن السياسة.

عبد الحميد زاهر: ابن عم محيي الذي يتردد إلى بيته ويكتشف وجود إبراهيم المتواري.

الأب: زاهر.

الأم: ناهد سمير زوجة زاهر.

نوال: ابنة زاهر.

سامية: ابنة زاهر الثانية.

المؤلف: إحسان عبد القدوس كاتب مصري.

الموضوع: ثورة 1952[1].

1-1-2- التعريف بالكاتب:

هو إحسان عبد القدوس، كاتب وروائي مصري، ولد بقرية الصالحية التابعة لمحافظة الشرقية بجمهورية مصر العربية، بتاريخ 21 يناير 1919م. كان أديبا غزير الإنتاج له الكثير من الروايات والقصص حولت

[1] عزت عمر، في بيتنا رجل ... الحب لا معادل له في الحياة سوى الحرية، مقال بجريدة البيان الالكترونية، تاريخ النشر: 27-11-2015، تاريخ الاطلاع: 11-07-2019، https://www.albayan.ae/books/eternal-books/2015-11-27-1.2515531

أغلبيتها إلى أعمال سينمائية أفلاما ومسلسلات، ومثلت أعماله الأدبية نقلة نوعية نقلته من المحلية إلى العالمية، كما ترجمت رواياته إلى لغات متعددة. ولد لأب مصري يدعى محمد عبد القدوس الذي كان مؤلفا وفنانا وأمه السيدة روز اليوسف صاحبة مجلة روز اليوسف الشهيرة، وهي من أصل تركي ونشأة لبنانية متحررة. وقد نشأ كاتبنا في بيئتين متناقضتين أثرتا فيما بعد على صقل شخصيته: إحداها بيئة محافظة متدينة من جهة جده لوالده الذي عرف بالتزامه الديني الصارم، أما البيئة الثانية فهي لوالدته المتحررة التي خصصت بيتها لعقد ندوات ثقافية وسياسية يحضرها العديد من الشعراء والأدباء والسياسيين.

تخرج إحسان من جامعة القاهرة كلية الحقوق عام 1942م غير أنه فشل في مهنة المحاماة، أما إذا تحدثنا عن إنتاجه الأدبي فله 600 رواية وقصة حولت منها 49 رواية إلى أفلام و5 روايات إلى مسرحيات و9 روايات أصبحت مسلسلات إذاعية و10 روايات حولت إلى مسلسلات تلفزيونية بالإضافة إلى رواية ترجمت إلى لغات عالمية[1].

أعماله في السينما والتلفزيون:

لم يكتف إحسان بنقل روايات إلى أفلام سينمائية بل كتب السيناريو والحوار للكثير منها مثل فيلم "لا تطفئ الشمس" لـ(صلاح أبو سيف) وفيلم "إمبراطورية ميم" للمخرج (حسين كمال).

وقد قاربت أعماله المحولة إلى أعمال سينمائية أفلاما ومسلسلات 70 عملا فكان بحق أكثر الكتاب مساهمة في السينما المصرية.

[1] أهم مؤلفات إحسان عبد القدوس، مقال بواسطة كتاب سطور، موقع سطور، آخر تحديث: 10-02-2020، https://sotor.com/.

قائمة بأهم أعماله:

قصة وسيناريو وحوار

جدول رقم: 1يوضح قائمة بأهم أعمال إحسان عبد القدوس

الفيلم	السنة	الفيلم	السنة
الراقصة والسياسي	1990	بئر الحرمان	1969
يا عزيزي كلنا لصوص	1989	أبي فوق الشجرة	1969
انتحار صاحب الشقة	1986	3 نساء	1968
القط أصله أسد	1985	هي والرجال	1965
لا تسألني من أنا	1984	ثقوب في الثوب الأسود	1965
أرجوك أعطني هذا الدواء	1984	عريس لأختي	1963
مايوه لبنت الأسطى محمود	1978	لا تطفئ الشمس	1961
أه يا ليل يا زمن	1977	في بيتنا رجل	1961
وسقطت في بحر العسل	1977	أنا حرة	1959
أنا لا عاقلة ولا مجنونة	1976	الطريق المسدود	1957
هذا أحبه وهذا أريده	1975	نساء بلا رجال	1953
الرصاصة لا تزال في جيبي	1974	الوسادة الخالية	1957
أين عقلي	1974	الله معنا	1955

أنف وثلاث عيون	1972	لا أنام	1957
أختي	1971	الراقصة والطبال	1984
شيء في صدري	1971	رمال من ذهب	1971

المسلسلات:

جدول رقم: 2يوضح أهم المسلسلات التيليفزيونية عن إحسان عبد القدوس

المسلسل	السنة	المسلسل	السنة
لا تطفئ الشمس	2017	شيء غير الحب	1998
خيوط في مسرح العرائس	2006	دمي ودموعي وابتساماتي	1997
يا عزيزي كلنا لصوص	2004	لن أعيش في جلباب أبي	1995
وتاهت بعد العمر الطويل	2001	شيء في صدري	1995
رائحة الورد	1999	زهرة والمجهول	1984
سنوات الشقاء والحب	1998		

تكريماته:

حاز الكاتب إحسان عبد القدوس على عدة تكريمات نظير أعماله الفنية القيمة ومنها:

- وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى منحه إياه جمال عبد الناصر.
- وسام الجمهورية منحه إياه حسني مبارك.

جوائزه:

نال إحسان عبد القدوس العديد من الجوائز نذكر أهمها:

- الجائزة الأولى عن رواية "دمي ودموعي وابتساماتي".
- جائزة أحسن قصة فيلم عن رواية "الرصاصة لا تزال في جيبي".
- جائزة الدولة التقديرية في الآداب[1].

1-1-3- ملخص رواية "في بيتنا رجل":

تروي الرواية قصة مناضل مصري يدعى إبراهيم حمدي قُتل قريبه أثناء مظاهرة على أيدي البوليس في فترة ما قبل ثورة الضباط الأحرار سنة 1952م، فيقرر الانتقام بقتل رئيس الوزراء الخائن الموالي للإنجليز ولكن يُقبض عليه بعد مقتل الوزير ويتم تعذيبه حتى يدخل أحد المستشفيات، غير أنه يستغل فترة الإفطار في شهر رمضان ليقوم بالهرب لمنزل زميله الجامعي محيي زاهر الذي ليس له أي نشاط سياسي فيعيش في منزله فترة مع أبيه زاهر وتقع نوال أخت محيي في حبه، ولكنه يقرر السفر خارج مصر للهروب،ولما يعلم بخبر القبض على محيي وابن عمه عبد الحميد يُقرر تدمير معسكر الإنجليز بالعباسية غير أنه يُقتل أثناء التفجير وبعدها يخرج محيي وعبد الحميد من السجن ويقرران مع نوال الانضمام للجماعة التي تقاوم الإنجليز مع زملاء إبراهيم حمدي.

1-1-4- الشخصيات:

تعد الشخصيات كما هو معروف من الركائز الأساسية لبناء وتشكل العمل الروائي، ولن تقوم له قائمة دونها، فهي من الأساسيات الواجب توافرها وبناؤها بالشكل الأمثل حتى تستطيع أداء دورها كما هو منوط بها. وبطبيعة الحال، فجل تمظهرات العمل الروائي ترتكز على الشخصية وما يتصل بها من أفعال وحوارات وسلوكات وما إلى ذلك، ويعتمدها الروائي عادة في التعبير عن رؤيته اتجاه مسألة ما يحاول بثها داخل نصه، وكثيرا ما تختزن داخل الشخصية الكثير من القيم الحياتية المنتقاة من الواقع الإنساني المعاش. وحري

[1] ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki/.

بالشخصيات الروائية أن تتحرى التميز والاستقلالية حتى يتسنى لها بلورة مسار الصراع داخل المتن الحكائي لتصنع وتهيئ حلبة نزاعات وتجاذبات تصبو إلى تحقيق الهدف المرام.

حرص إحسان عبد القدوس في روايته على تقديم الشخصية البطلة إبراهيم حمدي ذلك الرجل الوطني الثوري الذي يتخذ من المظاهرات الطلابية وسيلة للرفض ومعارضة الوضع الراهن ونبذ الاحتلال. غير أن استشهاد صديقه محمود في إحدى تلك المظاهرات كان المنعرج الحاسم في حياة البطل، وكأنها الشرارة التي أخرجت الانتقام من الصدور إلى الفعل والتمكين باعتبار أنه شارك في اغتيال أحد المتعاونين مع الإنجليز متمثلا في رئيس الوزراء عبد الرحيم بك شكري لكونه خائنا. لذا فهذه الشخصية من خلال أفعالها وما يصدر عنها تعد شخصية ثورية حقيقية تتسم بالواقعية.

والبين أن الكاتب قد حدد منذ البداية طرفا الصراع داخل الرواية: أحدهما الوطني الثائر الرافض للاحتلال متمثلا في شخصيات إبراهيم ومحيي وعبد الحميد، والثاني رجال البوليس وأعوان الاحتلال، ونظرا لطابعها الاجتماعي –أي الرواية– ذي البعد السياسي، كان لزاما على المؤلف أن يظهر مدى شغف المجتمع المصري إلى التحرر والانعتاق من خلال تلك الشخصيات، فالعائلة المصرية بكل أطيافها متمثلة في أسرة زاهر تبنت المقاومة ورحبت بها بين أحضانها. وهذا ما يكشف عن تبني الشعب للحركة الوطنية للمقاومة. وبهذا كانت الرواية تهدف إلى تجسيد ورسم ملامح حركة تغيير سادت المجتمع قبيل الثورة، وهذا ما شكل الرسالة التي أراد المؤلف بثها للقارئ معتمدا على خلفية سياسية متمثلة في تمجيد المقاومة والبطولة.

وذلك ما كان يصبو إليه إحسان عبد القدوس حين حرص على توضيح ملامح رسالته بشكل مباشر من خلال الكشف عن الصراع السياسي من خلال التعبير عن الأفكار التي تصدر عن كل شخصية، وهذا ما تجلى في تصويره لشخصية إبراهيم حمدي مثلا: فهو رجل من عامة الشعب يمقت الاحتلال ويرفضه عفويا دون إيعاز وذلك حين قال: "كان يكره الإنجليز يمقتهم يحس بجرح في كبريائه كلما رأى أحدا منهم لكنه لم يكن

يعي حقيقة الاستعمار، ولم يكن يعي مدى ما يستنزفه الإنجليز من دم بلده. وكان يكره الملك ويكره الزعماء والوزراء ... كل ذلك دون فهم عميق للأسباب التي تحرك عواطفه ... مجرد إحساس مرهف بمطالب الجموع ... مطالب الشعب"[1].

ويتضح من خلال تتبع شخصيات الرواية المنتمية إلى صف الوطنية أنها تتباين فيما بينها وهذا ما كشفت عنه سلوكاتها وأفعالها وإن تخندقت كلها في النهاية وكشفت عن تشبعها بالوطنية والدفاع عن الشعب. فمحيي أحمد زاهر صديق إبراهيم في كلية الحقوق الذي لجأ إليه ليختبئ من المطاردة، فيه من الوطنية ما يحفزه على قبول إيوائه، فـ"محيي إنسان يزخر قلبه بالوطنية وإن كانت وطنية جافة ليس لها صدى في تصرفاته"[2].

كما نجد أن هذه الشخصية هي البطلة والرئيسة تدور حولها كل أحداث الرواية ولها دور أساسي في سير الأحداث وتواليها، وهي وطنية بامتياز حب الوطن فيها عفوي دون انتماء حزبي يذكر، فإبراهيم رجل غيور على وطنه من عامة الشعب لا علاقة له بالسياسة أبدا همه الوحيد هو تخليص وطنه من الإنجليز وقد ترك صدى طيبا وأثرا محمودا في العائلة التي أوته.

كما اعتنى الكاتب بالحلة الطيبة والفاخرة التي ألبسها لشخصيته البطلة فهي الحاملة لهمه وانشغاله وما يعتقده أو لنقل تنوب عنه داخل المتن الروائي؛ لأن "البطل يكون حاملا لفكر الراوي أو لما يدعو إليه"[3]، فهو الزاوية الأساس التي تبوصل مسار الرواية إلى نهايتها المنشودة. ونجد كذلك أن الكاتب قد منح البطل كل مقومات التأثير في المحيطين به نظرا لما يمتلك من القدرة والقوة على ذلك، وذلك في قوله: "لا يبدو شيء من أحاسيسه إلا في عينيه، ويبقى باقي وجهه خاليا إلا من تعبير واحد لا يتغير ... تعبير مريح هادئ يجذبك إليه، ويسلب منك قلبك وعقلك ... فتحبه وتثق به، دون أن يخطر ببالك أن صاحب هذا الوجه يمكن أن

---

[1] إحسان عبد القدوس، رواية في بيتنا رجل، دت.دط، ص10.

[2] إحسان عبد القدوس، المرجع نفسه، ص28.

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات الوطنية للاتصال، دط، دت، ص157.

يكون بطلا"[1]، كما كشف عن تميز بطله بالمستوى الثقافي فهو طالب حقوق بجامعة القاهرة لذا فهو يعي جيدا ما يقوم به، وذلك حين شارك في المظاهرات الطلابية التي عادة ما تمثل الجبهة التي ينبثق عنها الوعي الجماهيري في قوله: "إلتحق بكلية الحقوق واحتل بين زملائه الجدد نفس المكانة التي كانت له دائما مكانة الزعيم الصامت الذي لا يفرض زعامته ولكنه يجذبك إليها"[2]، وكأن هناك تشابها مقصودا بين المؤلف وبطله أو لنقل هو بطل روايته باعتباره التحق بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، أو لربما عجز عن البطولة في الواقع الحياتي الحقيقي ففجر ذلك داخل روايته من خلال شخصية البطل الرئيسة؛ لأنه سلط عليها كل اهتمامه وأحاطها بالحرص وركز كثيرا في الكشف عن تميزها إذا ما قورنت بالشخصيات الأخرى، ونحن ندرك تماما أن بناء الشخصية الرئيسية ليس بالأمر الهين باعتبارها محط اهتمام القارئ وقبله المؤلف؛ لأنها الحلقة الأساس التي تمتلك القدرة على تحريك الحدث الروائي واستمراريته، "فهي التي تقود العمل دائما، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية"[3].

البعد النفسي للشخصية البطلة:

يعد أحد أبرز الأبعاد الثلاث التي يجتهد المؤلف في الكشف عنها من خلال الأوصاف الداخلية للشخصية من ميولات وعواطف وأهواء وغرائز، وهو المكلف بتبيان الحالة النفسية للشخصية، حيث عكف إحسان عبد القدوس أثناء تقديمه لشخصية إبراهيم على إبراز ما يدور في ذهنها من انشغالات وتخمينات متعددة، ونرى حين سرد لنا كيف أنه كان مترددا كثيرا في الإقدام على قتل الجندي الإنجليزي للمرة الأولى؛ لأنه كان يرفض القتل من أجل القتل فهو ليس بقاتل وإنما هو الاضطرار لذلك حتى يدفع الشر عن وطنه،فهو "لا

[1]إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص08.
[2]إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص13.
[3]محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص75.

يستطيع أن يقتل من يشاء لأنه ليس قاتلا، ولا يريد أن يكون قاتلا"[1]، ولعل هذا يعد محاولة جيدة واستباقية حرص على تبيانها الكاتب حتى يكشف حقيقة بطل روايته المتشبع بالوطنية والإخلاص للوطن دون غيره، فإقدامه على محاربة الإنجليز وحتى اغتيال الوزير العميل كان بدافع الدفاع عن الوطن دون سواه. وقد عمد الكاتب إلى تصوير شخصيته بمنظور البطل النموذجي المخلص الذي ليس وراء بطولته دوافع شخصية أو غرائزية، بل حتى حبه وتعلقه بنوال أخت محيي لم يثنه عن هدفه الأسمى، فلا المشاعر ولا الأحاسيس تسمو فوق الحب الأقدس وهو حب الوطن وهذا في قوله: "بدأ يتابع نوال في نظرات مختلسة، عجيبة إنه يكره البنات، ليس إلى الحد الذي كان يعتقده، إنه على الأقل لا يكره نوال ولا يتجاهلها، بل يشعر براحة كلما سمع صوتها وكلما أحس بها بجانبه"[2]. ومن هنا فإبراهيم حمدي شخصية طيبة خجولة هادئة لا تتكلم كثيرا، كثير الشرود والصمت محب لوطنه حد القداسة، يسعى دائما إلى مساعدة أصدقائه وشعبه، وقد تكفل بمسؤولية ثقيلة وهي تطهير بلده من الخونة والمحتلين، فجعل حياته رهينة بهذه المهمة المقدسة. ويتبين أن هذه الشخصية تتسم بالاتزان النفسي ولا تعاني من أية مشاكل نفسية بل تصب جام غضبها على الاحتلال وأعوانه، ولعلها اتخذت وجهين متباينين: فالقسوة والغلظة والكراهية متجهة إلى الاحتلال، أما الرحمة والمحبة والوقار فسخرها لبلده وأصدقائه وعامة الشعب المصري.

البعد الفيزيولوجي:

يرى عبد الكريم الجبوري أن البعد الفيزيولوجي "يشمل المظهر العام للشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها وذمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها"[3]، فكل ما له علاقة بالمظهر الخارجي للشخصية يدخل في نطاق هذا البعد، وقد أعطى عبد القدوس شخصيته البطلة رسما تصويريا، فهي كثيرة الصمت والهدوء "إنه

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع نفسه، ص10.

[2] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص76.

[3] عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة والرواية، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص88.

لا يتكلم إلا إذا كانت هناك حاجة ماسة إلى كلامه"[1]، وكان شابا فتيا لم "يكن قد تعدى العشرين من عمره"[2].

أما إذا عرجنا على التعريف ببعض شخصيات الرواية فسنركز خاصة على شخصية نوال باعتبارها الشخصية المساعدة التي حركت دواخل وانفعالات الشخصية البطلة، حيث كشف الكاتب عن طبيعة مظهرها الخارجيفي قوله: "لم ير شعرها الأسود الناعم الذي يتدلى خلف ظهرها في ضفيرة كأنها جدلتها من أطياف الليل ... ولم ير شفتيها البريئتين لم تدسنهما أصباغ ولا قُبل، بل خافت عليهما ابتسامتها فتعلقت بينهما دون أن تمسهما ... ولم ير عينيها سود فيهما وحشة وفيهما سر، وفيهما رهبة وفيهما ذكاء ونشاط وفرحة ... وهناك في أعماقهما نور يدلك إلى الطريق ... ولم ير وجنتيها مكتنزتان مشدودتان، مصهورتان كأنها ورثتهما عن جدود من الهنود الحمر، تتراقص فوقهما غمازتان كأنما تزغردان في فرح لا ينتهي ... ولم ير قوامها، قوام السادسة عشرة وكأنه ستة عشر فنانا اشتركوا في رسمه"[3].

شخصية محيي الدين مصطفى أحمد زاهر:

تنتمي هذه الشخصية إلى الفئة المثقفة في المستوى الأول فقد كان أول دفعته في الرابعة جامعي من كلية الحقوق لا علاقة له بالسياسة، كثير الانطواء والانزواء لا شغل له إلا الدراسة والتفوق. صوره الكاتب من خلال تذكر إبراهيم له حيث قال: "وجهه المستدير، وأنفه وفمه المستدير وعينيه المستديرتين وفوقهما نظارة أمريكاني ... إن كل شيء فيه مستدير حتى جسده القصير لو امتلأ قليلا لأصبح مستديرا"[4]، وقد كانت هذه الشخصية بامتياز شخصية مساعدة ساهمت في كشف خفايا البطل من خلال حواراتها واتصالاتها به

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص138.
[2] المرجع نفسه، ص20.
[3] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص31.
[4] المرجع نفسه، ص27.

خاصة أثناء لجوئه إلى بيتها. ولقد لعبت دورا مهما في دفع الأحداث الروائية نحو الاستمرارية والتطور،ومن خلال ما لاحظناه حول هذه الشخصية فقد كان وجودها تقريبا من بداية الرواية إلى نهايتها فتكاد تكون شخصية بطلة مع وقف التنفيذ، وهذا ما مارسته بعض الروايات؛ لأنه "ليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[1].

فمن بين الرسائل التي حملتها الرواية التركيز على الحركة الطلابية والوعي الوطني الذي ولد في رحمها، فالكاتب اتخذ ركائز روايته من هذه الفئة التي حري بها أن تقود قاطرة المجتمع لتخليصه من المآزق والأزمات وهذا ما كان، فمحيي على الرغم من تفوقه وانشغاله الدائم بدراسته إلا أن حسه الوطني غلب عليه أخيرا وانخرط في العمل السياسي وذلك كونه رحب بفكرة إيواء إبراهيم وتفضيله عدم الكشف عنه حتى أثناء الاستجوابات والتعذيب الذي تعرض له بمعية عبد الحميد.

1-1-5- الصراع:

يرتبط هذا العنصر الأساس في العملية الدرامية ارتباطا وثيقا بالشخصية داخل العمل الفني والتي تحمل على عاتقها توجيهه وتطويره من خلال سلوكاتها وأفعالها، وبناءً على هذ التفاعلات التي تخلقها يتشكل ما يسمى بالصراع الدرامي الذي يعد لازمة فنية لكل عمل درامي تتمثل في صدام بين طرفين وقوتين متعارضتين، ويتخذ إما شكلا ماديا فيما بين شخصيتين أو جهتين، أو معنويا عادة ما يكون بين الشخصية الدرامية وشهوتها وعواطفها كالصراع ما بين الحق والباطل، الحقيقة والزيف.

[1] صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي (غسان كنفاني)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006م، ص131-132.

وتتجلى حقيقة الصراع داخل النص الروائي بأنه ذلك "التدفق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة"[1]، وإذ نحن بصدد الحديث عن الصراع داخل هذه الرواية لحري بنا أن نركز خاصة على البطل الرئيسي لها وهو إبراهيم حمدي باعتبار أن الصراع كعنصر درامي هام داخل الخطاب الروائي؛ لأنه ببساطة يعكس تطلعات وزوايا الرؤى لدى الشخصيات خصوصا البطل ويكشف درجة تفاعله مع أحداث الرواية ومواجهة لواقع الحياة المحيطة به، وحرصه الدؤوب على تحسين الأوضاع وتغييرها ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

ولعل تعدد الشخصيات وتصارعها يكشف مدى الاختلاف المسجل بينها وهذا هو منبع وبداية عنصر الصراع الذي يتمظهر منه في رواية "في بيتنا رجل" على وجه الخصوص الصراع النفسي. حيث يتجلى هذا النوع من الصراع في الأحاديث الصامتة التي انبرى الكاتب يكشفها بواسطة أداة السرد، وتدور كثيرا في خلد إبراهيم حمدي الذي كان يعيش ضغطا نفسيا حادا ولدته عدم اتضاح الرؤية حول اتخاذ القرار بتنفيذ ما عزم عليه خاصة عندما فكر في الهدف الذي يجب أن يضعه كمبتغى يستحق القتل ليتخلص الشعب من أزمته فقال: "لن يستطيعوا هذا المرة إخفاء الخبر، إن مقتل عميل كبير لا يمكن أن يخفى ... وسيثور الشعب فرحا لمصرعه ... وسيخاف بقية العملاء ... و ... وقضى أسابيع أخرى يتعذب بفكرته ومنطقه الجديد يوقظه من نومه ويلح على رأسه"[2]، ثم تتواصل هذه التجاذبات النفسية الداخلية عند البطل وهو في بيت محيي زاهر حينما يبدأ في لوم نفسه بسبب توريط هذه العائلة المسالمة والبسيطة وجعلهم يواجهون خطرا بسببه هو فهنا يبدأ ذلك النزاع الداخلي.

---

[1] مجموعة نقاد، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان، وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، القاهرة، مصر، 1988م، ص14.

[2] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص22.

1-1-6- اللغة الروائية:

بمجرد الإقدام على قراءة رواية ما ينتظر القارئ بشغف أن يصادف لغة تمكنه من الغوص إلى أعماق تلك الرواية واستيعاب مراميها وأهدافها؛ لأن المعروف عن اللغة الروائية ميلها الشديد إلى التعبير عن الواقع باعتماد البساطة والوضوح.فمرتاض يرى مثلا أن "الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة ..."[1] .

فالمتفق عليه أن اللغة التي يكتب بها النص الروائي من الوجوب أن تتوخى السهولة والوضوح، ولا طائل يرجى من حمل القارئ على فهم ألفاظ غريبة وتراكيب تنتمي إلى أزمنة غير زمانه فيصعب فهمها واستيعابها؛ لأن هذه السهولة عادة ما تساعد الروائي في التفصيل المفهِم لطبائع شخصياته ومناحي الأحداث وتغيراتها. وبطبيعة الحال، فاللغة تتلاءم مع الوسط البشري أو الفئة الاجتماعية التي تستهدفها الرواية؛ لأن الاختلاف بين وحاصل بين البيئات المختلفة فلن تتساوى لغة الأحياء الفقيرة والمهمشة مع تلك الراقية والمرفهة.

والمعروف عن اللغة داخل الرواية أنها تعتمد على تقنيات فنية تستند إليها في تشكيل البناء الروائي منذ بدايته إلى نهايته تتمثل في السرد والوصف والحوار. وسنحاول الكشف عن المستويات السردية ومواطن الوصف وطبيعة الحوار داخل رواية "في بيتنا رجل" على الشاكلة الآتية:

1-1-7- السرد:

المعروف عن السرد أنه أهم الأدوات الفنية في البناء الروائي وبواسطته يقدم الكاتب الأحداث والموضوعات وكذا الشخصيات وما يتعلق بها ويتخذ ألوانا متعددة، سنحاول من خلال الرواية تتبع اللون الذي غلبه الكاتب داخلها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص106.

فالملاحظ أن عبد القدوس اعتمد السرد المباشر في سرد أحداث روايته والمعروف عن هذا النوع السردي أنه يعتمد توظيف ضمير الغائب، واعتماد هذا النوع يعطي الحرية المطلقة للكاتب كي يستطيع التعبير عما يريد بأريحية ودون قيود. فيقول مثلا في استهلال روايته وهو يصور لنا إبراهيم حمدي داخل غرفة بالمستشفى بعد القبض عليه تحت حراسة مشددة: "واعتدل فوق الفراش، وبدأ يجمع الصحف اليومية المتناثرة حوله، ويرتبها الواحدة فوق الأخرى ... وسقطت عيناه للمرة الألف فوق السطور العريضة الحمراء المنشورة في صدر الصفحة الأولى ... وبدأ يبدل ثيابه ... خلع البيجاما وارتدى القميص والبنطلون ... ثم جلس فوق الفراش وأخذ يلبس حذاءه ..."[1].

فتوظيف ضمير الغائب (الهاء) ساعد الكاتب في بسط تصوير بشكل مريح استطاع بواسطته السرد المباشر المعتمد الكشف عن الأحداث والتفاصيل بصورة دقيقة وواضحة تسهم كثيرا في إعطاء صورة أوضح للقارئ حتى يتمكن من استيعاب تلك الصورة داخل مخيلته فيستوعب الحكاية بشكل سليم وصحيح."فالسرد إذن هو إحدى أدوات الكاتب الروائي والقصاص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى الناس فيها، بدلا من هذه الحياة التي ثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني"[2]، وهذا ما نحاه عبد القدوس حين حاول تقديم رؤيته اتجاه قضية وطنية سياسية تمثلت في رفضه للاحتلال البغيض ومقته للخيانة والعمالة المقيتة والمرفوضة ذاتيا وشعبيا، فهو حين يصور شخصية إبراهيم حمدي ويغوص في دواخلها وأعماقها وما تحمله من رفض مطلق للوضع الذي يعيشه وطنه مصر إنما هو مبدأ يتبناه الكاتب نفسه غير أنه ألحق ذلك ببطل روايته وقد ورد ذلك في قوله: "إنه يفكر في فئة أخرى، في العملاء ... الخونة ... إن رجال البوليس شرفاء، إنهم أداة لتنفيذ سياسة لا ذنب لهم فيها ولكن هؤلاء العملاء ... الخونة ... إن عليهم الذنب كله ...

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص07.

[2] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغو في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21، جوان 2004، ص56.

ولو استطاع أن يقضي عليهم، لما وجد الإنجليز من ينفذ سياستهم. ولن يستطيعوا هذه المرة إخفاء الخبر، إن مقتل عميل كبير لا يمكن أن يخفى ... وسيثور الشعب فرحا لمصرعه ... وسيخاف بقية العملاء ... و ..."[1].

1-1-8- الوصف:

يعد الوصف تقنية تصويرية ضرورية في أي عمل روائي سردي ويعتمد عليه كثيرا في تحديد الشكل المكاني والأشياء والهيكل الخارجي للموجودات والشخصيات والفضاءات المختلفة فهو "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[2]، والجدير بالذكر أن الوصف في العمل الروائي غالبا ما يركز على مظاهر الحياة وتوصيفها داخل النص الروائي حتى لكأن المتلقي يشعر بها وهو يقرأ ذلك النص، لذا فهو يعينه على تقديم المظهر الخارجي في النص الروائي. وهذا ربما ما اهتم به عبد القدوس وهو يصور لنا ملامح شخصياته أو حتى الأمكنة التي جرت فيها الأحداث والوقائع فمثلا حينما صور ملمح شخصية نوال لأول لقاء مع إبراهيم ركز على مظهرها الخارجي فكان وصفه خارجيا بحتا في هذا المقام فقال: "لم ير شعرها الأسود الناعم الذي يتدلى خلف ظهرها في ضفيرة كأنها جدلتها من أطياف الليل ... ولم ير شفتيها البريئتين لم تدسنهما أصباغ ولا قُبل، بل خافت عليهما ابتسامتها فتعلقت بينهما دون أن تمسهما ... ولم ير عينيها سود فيهما وحشة وفيهما سر وفيهما رهبة وفيهما ذكاء ونشاط وفرحة ... وهناك في أعماقهما نور يدلك إلى الطريق ... ولم ير وجنتيها مكتنزتان مشدودتان، مصهورتان كأنها ورثتهما عن جدود من الهنود الحمر، تتراقص فوقهما غمازتان كأنما تزغردان في فرح لا ينتهي ..."[3].

---

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص22.

[2] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص79.

[3] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص31.

أما حينما كان يصور التساؤلات الداخلية والتجاذبات النفسية لإبراهيم حمدي فاعتمد مجبرا على الوصف الداخلي، فها هو يتحدث عن ذلك لما استبد به القلق والتوجس وهو ينتظر عودة محيي زاهر من الجامعة فقال: "كانت الغرفة قد غمرها ضوء النهار ... والتفت بجانبه فلم يجد صديقه محيي ... ونظر في "المنبه" الموضوع أمامه ...كانت الساعة التاسعة والثلث ... وتعجب أين ذهب صديقه ... ولماذا لم يوقظه ... وظل في فراشه منتظرا أن يعود محيي ولكن محيي لم يعد ... وقام من الفراش ... ووقف في الغرفة ... وهو يتعمد أن يبتعد عن النوافذ حتى لا يلمحه أحد من الجيران ... وابتسم بينه وبين نفسه كأنه يهزأ من الحكومة ومن الحاكم العسكري ومن الأحكام العرفية ... ومن المشنقة!!"[1]. لذا نجد أن عبد القدوس في اعتماده على الوصف كتقنية روائية ركز على غرار الرواية التقليدية في تبيان الأوصاف الخارجية ورسم مظاهر الشخصيات فأعانه ذلك في التصوير الدقيق لكل ما يتعلق بالتصوير الخارجي لشخصياته والفضاءات التي يدور فيها الحدث الروائي.

1-1-9- الحوار:

يغلب على الحوار كتقنية ووسيلة تعبيرية فنية الإيجاز والوضوح عادة، وإن كان ديدنه في النص الروائي يغلب الإطالة بغية التوضيح بصورة أكثر تأثيرا. وكون الحوار تقنية مساعدة ضرورية داخل النصوص السردية كان لزاما على الكاتب الاهتمام به وإعطاؤه البناء الأسلم حتى يؤدي الوظيفة المراد تقديمها ومن الضروري التذكير بأن من أهم وظائف الحوار الروائي الدفع بالأحداث نحو التقدم والاستمرارية. وكذا القطع المقصود بنية رفع الرتابة والملل التي يصنعها السرد المطول في بعض الأحيان. لذا يحتاجها الروائي حتى ينوع في مواقفه وإذا كان الحوار كلاما يظهر على ألسنة الشخصيات فهو بالضرورة يبين عن طبائعها وملامحها بصورة أوضح.

[1] المرجع نفسه، ص59.

ويتمايز الحوار عادة في النص الروائي بين نوعين اثنين وهو الحوار المباشر الخارجي يكون بين الشخصيات الروائية وقد جاء ذلك مثلا في الحوار الذي دار بين إبراهيم حمدي والأب زاهر: "أنت قتلت عبد الرحيم باشا ... ليه؟.

وقال إبراهيم ...: لأنه إنجليزي، خدم الإنجليز، كل الناس عارفه إنه خاين وعميل للإنجليز.

وقال الأب: مش كنت تسيب الحكومة تعرف شغلها معاه.

وقال إبراهيم ...: ما كانش فيه حكومة تقدر تكلمه ... كان أقوى من الحكومات كلها ... كان هو الي بيشيل حكومة ويحط حكومة ... فيه أحكام كثير الحكومة ما تقدرش تصدرها ولا تنفذها ... لازم الناس هي الي تصدرها وتنفذها ... والناس كلها حكمت إن الراجل ده خاين. وأنا نفذت الحكم[1].

أما النوع الثاني فيتمثل في الحوار الباطني الداخلي أو ما يدعى بالمونولوج وتعتمده الشخصية عادة حينما ترى بأن الكلام لا يمكن البوح به أو الكشف عنه للآخرين فتحتفظ به لنفسها، وقد ورد ذلك في حوار إبراهيم مع ذاته حين كان يتساءل عن الوجهة بعد هروبه من المستشفى فتذكر محيي زاهر طالب بالكلية فيقول: "ومن خلال تفكيره تذكر محيي، محيي الدين مصطفى أحمد زاهر ... كما يصمم على أن يذكر اسمه دائما ... وابتسم وهو يتذكر محيي ... وابتسم مرة ثانية وهو يتخيل محيي عندما يلتقي به، تخيل وجهه المستدير ... وأنفه المستدير ... وفمه المستدير ... وعينيه المستديرتين ... وفوقهما نظارة أمريكاني حلقتاها مستديرتان، إن كل شيء فيه مستدير حتى جسده القصير لو امتلأ قليلا لصبح مستدير"[2].

ولعل الميزة التي صبغ بها عبد القدوس نصه مزجه بين الفصيح من اللغة والعامي المصري بحيث خصص لمواطن السرد والتصوير اللغة الفصيحة المفهومة التي لا تحتاج إلى إعانة خارجية على الفهم والاستيعاب

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص45.

[2] إحسان عبد القدوس، المرجع نفسه، ص27.

والوقوف عند معانيها ودلالاتها الواضحة ومثال ذلك قوله وهو يسرد لنا قصة إبراهيم مع مسدسه عزيزة "وأحب المسدس ... كان يضعه تحت رأسه قبل أن ينام ويفتح عليه عينيه أول ما يصحو، وكان يخفيه في دولاب ملابسه قبل أن يذهب إلى المدرسة ثم يفكر فيه طول يومه ... ويتلهف عليه ... ويهيم في خياله كأنه عاشق ... ثم يعود إلى البيت آخر النهار مسرع الخطى، ويدخل غرفته مباشرة ويغلق على نفسه الباب ويخرج المسدس من الدولاب ويضعه بأصابعه في شوق وفرحة ... ثم يعبث به كأنه يداعب حبيبته ... ويفك أجزاءه كأنه يخلع عن حبيبته ثيابها!! وكما يقبل العاشق على قراءة القصص الغرامية، بدأ يقبل على قراءة القصص البوليسية، وعلى مشاهدة أفلام رعاة البقر، وكانت عيناه دائما على المسدس"[1].

أما ومقام الحوار فلن يتوانى في اللجوء إلى العامية المصرية الشعبية البسيطة التي تتواءم وشخصيات نصه فأي كلام حواري من بداية الرواية إلى نهايتها إلا واعتمد فيه اللغة العامية إذا سلمنا بكونها لغة، ومثال ذلك قوله في حوار دار بين إبراهيم حمدي الشخصية البطلة وزميله في الكلية وآويه في البيت محيي زاهر:

إبراهيم: ... ما شفتش فهمي عبد العزيز.

قال محيي ...: لأ، يمكن كان قاعد في البوفيه زي عوايده ... وأنا مرحتش ناحية البوفيه أبدا.

وعاد إبراهيم يسأل: ... وإيه رأيك فيه؟

قال محيي ...:ما أحبوش ... شكله ما يريحنيش ... عامل كده زي الفتوات ... وكلامه كثير والخطب الي بيقولها أيام الإضراب كلها كلام فاضي ..."[2].

[1] إحسان عبد القدوس، المرجع السابق، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص69.

واللافت أن اللهجة العامية التي اعتمدت داخل الرواية كان لها النصيب الأوفر إذا قورنت باللغة الفصيحة ولعل ذلك يعود إلى إصرار الكاتب على تقديم رواياته بشكل فني يقترب من الواقعية حتى يتخيل المتلقي أن أحداثها حدثت على مسرح الحقيقة فعليا وليست مجرد تخيلات روائية فقط.

1-2- المطلب الثاني: العناصر الفنية لفيلم في بيتنا رجل

1-2-1- بطاقة فنية عن فيلم "في بيتنا رجل"[1]:

المدة الزمنية: 132 دقيقة.

تاريخ العرض: 8 أبريل 1964 (الأرجنتين) (مهرجان ماردل بلاتا).

بلد الإنتاج: مصر. غير ملون. مواقع التصوير: مصر.

إخراج: هنري بركات. مخرج مساعد: حسن إبراهيم.

التمثيل:

زبيدة ثروة (نوال زاهر). عمر الشريف (إبراهيم حمدي). رشدي أباظة (عبد الحميد زاهر). زهرة العلا (سامية زاهر). حسن يوسف (محيي زاهر). توفيق الذقن (محمود الدباغ). ناهد سمير (الأم تحية). حسين رياض (زاهر). يوسف شعبان (فهمي عبد العزيز). عبد الخالق صالح (همام بك). زكي عبد المجيد (محمود مجاهد من الطلبة). خليل بدر الدين (فتحي المليجي من المجاهدين الطلبة). علاء بدر الدين (سمير من الطلبة). عباس رحمي (عبد الرحيم شكري باشا رئيس الوزراء). عبد المنعم بسيوني (مدير مكتب همام بك). حسين إسماعيل (لاعب طاولة بالمقهى). سيد العربي (مخبر البوليس السياسي). ناقبة (سنية الخادمة). حسني عبد الجليل (ضابط بالقصر العيني). علي عرابي (خادم عبد الحميد زاهر). عبد العظيم زاهر (رفع أذان المغرب وقت المغرب عند هروب إبراهيم من المنزل).عزيزة بدر (زوجة الشيخ طلعت أبو العينين). عمران بحر (خادم

[1] فيلم في بيتنا رجل، إخراج هنري بركات.

فتحي المليجي). كمال الزيني (خطيب المظاهرة في الجامعة أول الفيلم). مختار السيد (ضابط بالسجن). علي مصطفى (من الطلبة). عبد البديع العربي (ضابط في البوليس السياسي). عباس الدالي (الشيخ طلعت أبو العينين).

التصوير:

وديد سري (مدير التصوير). عبده عبد الخالق (فني إضاءة). مصطفى إمام (مساعد المصور). محمود سابو (مصور). سلوى (مساعد نيجاتيف).

الصوت:

نسيم فؤاد (مساعد الصوت). تركي عبد الرحمن (مساعد الصوت). يوسف صفر (مسجل الصوت). جان هاليبيان (مهندس الصوت).

التأليف:

قصة وسيناريو وحوار (إحسان عبد القدوس). قصة وسيناريو وحوار (يوسف عيسى).

سيناريو وحوار (هنري بركات).

الإخراج:

هنري بركات (مخرج). حسن إبراهيم (مساعد مخرج). رؤوف كامل (كلاكيت).

الإنتاج:

منتج (أفلام بركات). مساعد منتج (عبد المسيح). مدير الإنتاج (عبد الله بركات).

ديكور:

ماهر عبد النور (مهندس المناظر). أحمد اللبودي (منفذ المناظر). نجيب خوري (مهندس المناظر).

توزيع:

أفلام بركات (موزع). صبحي فرحات (موزع). المتحدة للسينما (موزع).

ماكياج:

أنور صموئيل (كوافير). ميتشو (ماكيير).

مونتاج:

كمال فهمي (مونتير نيجاتيف). فتحي قاسم (مونتير).

الملابس: فوزية حجازي.

فوتوغرافيا: أحمد عدلي (مصور فوتوغرافيا).

معمل: استيديو نصيبيان (الطبع والتحميض).

الموسيقا: فؤاد الظاهري (الموسيقى التصويرية).

كاستينج: تركي الهواري (مساعد ريجيسير).

1-2-2- قراءة في محتوى فيلم "في بيتنا رجل":

تدور أحداث قصة الفيلم حول أحوال مصر قبل اندلاع ثورة 1952م التي قام بها الضباط الأحرار وهي تئن تحت براثن السلطة الاحتلالية للإنجليز في ظل الحكم الملكي الذي كان نظام حكم وقتذاك، وما شاب تلك الفترة من اضطرابات وحوادث وإضرابات طلابية في أغلب الجامعات الرافضة للاحتلال والسلطة الحاكمة مع انتشار الوعي الوطني بين الطلاب. وكان أحد هؤلاء بطلا للفيلم وهو إبراهيم حمدي الذي قام بتقمص شخصيته داخل الفيلم الممثل القدير ميشال شلهوب بالمعروف باسم عمر الشريف، والذي بعد مقتل

أحد أقاربه أثناء مشاركته في مظاهرة ضد الاحتلال من قبل البوليس يقرر الانتقام له بقتل أحد أكبر العملاء الخونة رئيس الوزراء العميل للإنجليز (عبد الرحيم شكري الذي قام بأداء دور شخصيته داخل الفيلم الممثل عباس رحمي) وينجح في ذلك غير أنه تم القبض عليه ليتعرض للتعذيب على أيدي البوليس السياسي تحت إشراف الضابط محمود الدباغ والذي أدى دوره في الفيلم الممثل توفيق الذقن، ومن شدة التعذيب يدخل إلى المستشفى وكان ذلك في شهر رمضان الكريم ليستغل فرصة انشغال الجميع بفترة الإفطار ويهرب اتجاه وجهة قررها سابقا تتمثل في بيت أحد زملائه الطلبة المتفوقين بالجامعة وهو محيي زاهر (قام بأداء دوره الممثل حسن يوسف) ويستقبله هو وعائلته المتكونة من الأب (حسين رياض) زاهر بك وزوجته (تحية) أدت الدور الممثلة ناهد سمير بالإضافة إلى ابنتيه نوال أدت الدور الممثلة زبيدة ثروت وسامية الممثلة زهرة العلا، وكذا ابن عمهما عبد الحميد زاهر الذي أدى دوره رشدي أباظة، لتتطور الأحداث داخل البيت وتنشأ علاقة حب بين إبراهيم ونوال ليقرر إبراهيم في الأخير مغادرة البيت والهروب خارج مصر، غير أنه وبمجرد سماعه نبأ القبض على محيي وعبد الحميد زاهر يقرر تفجير معسكر الإنجليز المتواجد بمنطقة العباسية بالقاهرة، وللأسف يقتل أثناء ذلك فيقرر محيي وعبد الحميد ونوال الانخراط في الجماعة المقاومة للاحتلال ليواصلوا المسيرة التي بدأها إبراهيم حمدي[1].

1-2-3- البنية الدراماتورجية لفيلم "في بيتنا رجل":

بطبيعة الحال، تعد الدراماتورجيا مفهوما متعدد الوظائف والأدوار وليس محصورا في نطاق أو مجال واحد لذا من الصعوبة بما كان تحديد مفهوم قار وثابت لها فتجد لها تسميات عدة منها: دراماتورجيا المؤلف، دراماتورجيا المخرج، دراماتورجيا المتلقي.

[1]فيلم في بيتنا رجل، إخراج هنري بركات.

ففي المجال السينمائي نجده يتموقع فيما بين النص الدرامي والعرض السينمائي، لذا تكون مهمة الدراماتورج عادة محصورة في شكل تنسيقي تواصلي بين المؤلف النصي والمخرج، فهو يقوم بعمليتين في نفس الإطار التقنية الفنية المرتبطة بالإعداد الإخراجي وما فيها من تعقيدات توكل إلى المخرج وكذا التحويل الفني للنص من الأدبية إلى الدرامية السينمائية، وليس بيّنا وثابتا أو مسلما به أن يقوم بالعملية الدراماتورجية شخص يكون مؤهلا لهكذا مهمة أو ربما جماعة تنسق فيما بينها لتكون عملية إعدادية تنقل شكلا فنيا من حالة إلى حالة مغايرة. والبين أن العملية الدراماتورجية لها مهمة تتمثل في تحويل آليات النص البلاغية والفنية وما تحمله من معاني ودلالات إلى وسائل ملموسة وفاعلة ومجسدة أمام كاميرا سينمائية بلغة مؤفلمة تقوم بتحويل الأهداف والأفكار والوجهة التي يتبناها النص الأدبي الروائي خاصة إلى آليات ووسائل إجرائية وتقنية يتكفل بتجسيدها صاحب الفيلم ألا وهو المخرج بالدرجة الأولى.

ولطالما كان الدراماتورج معينا ومساعدا فنيا إلزاميا للمخرج؛ لأنه يعد "شريك المخرج مكافئ، في تمهيد الطريق، لهذه الكتابة السيميائية واللفظية وغير اللفظية، ولتنفيذ العرض وتتبع أثر خطوط القوة، ورسم نطاقات الاطناب، لتسهيل عملية إنجازه مستقبلا، من قبل المتلقي"[1]، ويقوم غالبا بمهمة أساسية تتمثل في توجيه النصائح وتقديم البدائل والإضافات بغية إخراج عمل فني متكامل، فهو بالضرورة مساعد مهم يحتاجه المخرج حتى تكون هناك رؤية سليمة تتظافر في صنعها الكثير من العقول والذهنيات، لتقترب من الكمالية والجودة.

وبهذا، فالعملية الدراماتورجية هي "عملية متكاملة يشارك فيها المخرج مع معد النص ومترجمه والممثل والسينوغراف بل والناقد في بعض الأحيان"[2]. وعليه، فالمهام الدراماتورجية ضرورة فنية تكون إلزامية حتى

---

[1] خالد أمين، محمد سيف، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ص87-88.

[2] محمود محمد كحيلة، وظيفة الدراماتورج في المسرح العربي، المجلة العربية، تاريخ النشر: 27-10-2011، تاريخ الاطلاع: 11-04-2020، http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx?Id=1483.

تتحقق الغاية من خلق أي عمل فني سواء أكان فيلما سينمائيا أو مسرحية درامية، وبتكاثف هذه الجهود الفنية والتقنية تخلق الأعمال المتميزة والناجحة.

وتتجلى هذه العملية في:

لغة العرض: فاللغة داخل العرض الفيلمي تتجسد في عدة علامات صوتية أو بصرية مرئية سواء تعلق الأمر بالكلام والحوارات المسجلة بين الممثلين أو حتى الحركات التي تتجسد داخله من قبل الممثلين أو عناصر أخرى صانعة للحركة على شاكلة السينوغرافيا وقد تضمنت الأشكال الآتية:

الديكور: يشكل الديكور داخل الفيلم السينمائي دعامة أساسية لنجاحه، وعادة ما يلتزم مهندس الديكور بكل ما جاء في السيناريو، ولعل التطورات التكنولوجية واستخدامها في الأعمال السينمائية ساهم بشكل إيجابي في صناعة المكونات الديكورية. وباعتبار فيلم "في بيتنا رجل" أنجز في فترة كان الفيلم بالألوان لم يحن وقته بعد، لذا نجد أن اللعب على الألوان والزخرفة التلوينية داخل الصورة لم يتح للمخرج حينذاك، فحصر ذلك في اللونين الأبيض والأسود وإن كان اعتماده محصورا على تزيين بشكل كبير الفضاء المكاني الضيق الذي سيطر على أحداث الفيلم والمتمثل في بيت زاهر حيث جرت جل الأحداث، وعليه كان الاهتمام منصبا على تأثيث الغرف والصالون وغيرها من مكونات البيت العائلي.

الملابس: بطبيعة الحال يتعلق ذلك بكل ما يرتديه الممثلون وما يجمل صورهم ويحسنها من مكياج وإكسسوارات وأقنعة وما إلى ذلك، فاختيار اللباس يتوافق وطبيعة الشخصية المتقمصة، وقد أولى المخرج بركات أهمية بالغة لذلك، حيث اختار الألبسة الموافقة للشخصيات كلباس رجل البوليس الرسمي أُرتدي من طرف الشخصيات الموكلة بذلك كالدباغ رجل البوليس السياسي ورجال البوليس الآخرون.

صورة رقم1: توضح اللباس الرسمي للبوليس السياسي

وقد ورد ذلك في الدقيقة 06:25 إظهار رجال البوليس السياسي بملابسهم الرسمية محاولة منهم لإيقاف التظاهر الطلابي المناهض للحكومة والاحتلال، وهذه الأزياء الرسمية تكشف تلقائيا عن طبيعة هذه الشخصيات وتعرف بها.

أما الشخصية الرئيسة إبراهيم حمدي فتلونت ملابسه بحكم الدور الذي يتقمصه فمثلا حينما كان طالبا جامعيا يتظاهر ويُضرب كان لباسه يدل على البساطة.

صورة رقم2: توضح اللباس البسيط لإبراهيم حمدي

أما حين تقمص شخصية الصحفي سترا وتمويها بغية تنفيذ عملية الاغتيال لرئيس الوزراء فلبس السروال والقميص مع المعطف وحمل آلة التصوير يسهم في تضليل رجال المراقبة أمام القصر الحكومي لذا كان يتوجب تغيير اللباس الشخصية وفق ما يقتضيه الدور الموكل لها.

صورة رقم3: توضح لباس إبراهيم حمدي وهو يتقمص شخصية الصحفي

أما زاهر بك فالملاحظ هو ارتداؤه للألبسة التي توافق الفضاء الذي يتواجد فيه فحين يكون في البيت يرتدي عباءة وطاقية التي عادة ما يرتديها الإنسان داخل بيته فتبعده عن الرسميات والتهندم، أما حين ينتقل إلى مقر عمله فلزاما أن يرتدي طاقم من سروال ومعطف وربطة عنق مع الطربوش الذي يوحي بكون الشخصية هي لموظف حكومي يلتزم بالرسميات والأعراف الحكومية في هكذا دوائر رسمية.

صورة رقم4: توضح لباس الأب زاهر وهو في البيت

صورة رقم5: توضح لباس الأب زاهر وهو في العمل

وعليه فقد وفق المخرج في إعطاء الألبسة البعد الدلالي الذي يقدم الشخصية والتعريف بها من خلالها، لذا فالملابس داخل لغة العرض لها من الأهمية الكثير فهي كذلك تحمل دلالات وإيحاءات توصل للمشاهد رسائل بعينها.

اللغة الجسدية: غالبا ما يكون التعبير الجسدي أحد العناصر الهامة داخل اللغة الموظفة في الفيلم السينمائي؛ لأن الجسد والحركة الناجمة عنه تحمل الكثير من الدلالات ويستعين بها الممثل لإيصال رسالة ما. وفي هذا الصدد يقول الدكتور عودة عبد الله معرفا إياها: "الحوار التفنني الذي يجري يبن الأطراف المعنية والمعاني المنتقلة بينهم، لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت؛ كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"[1]. وهذا غالبا ما يلاحظ على الممثلين فإبراهيم حمدي بطل الفيلم في بناء علاقته المتنامية مع نوال التي تعلقت به وأحبته كان للغة العيون الدور الأبرز، فكثيرا ما كانا يتناجيان بهما دون التفوه بأية كلمة، فتلك النظرات كثيرا ما كانت تحمل أبلغ الرسائل وتترجم الأحاسيس الفياضة والمشاعر الغزيرة التي يحملها كلاهماتسعفها بعض الابتسامات التي ترسمها الشفاه. وكثيرة هي اللقطات التي حملت هذا ففي الدقيقة 54:25 من الفيلم نلاحظ أن النظرات المتبادلة بين إبراهيم ونوال تكشف عمق وقوة العلاقة التي نمت بينهما نظرا لغزارة العاطفة والحب التي تشع من عينيهما كل ما نظر أحدهما إلى الآخر.

[1] عبد الله عودة، "الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة"، مجلة المسلم المعاصر، القاهرة، عدد 112، 2004م، ص2.

صورة رقم6: توضح النظرات المتبادلة بين إبراهيم ونوال

وحين يكثر الممثل داخل البيت أو الغرفة بالتحديد التحديق بالباب في انتظار عودة محيي زاهر تنم كثيرا عن القلق والاضطراب والرهبة التي تعيشها الشخصية فهي متلهفة لمعرفة ما جرى داخل الجامعة، وعن مصير لقاء محيي مع عبد العزيز فهمي صديقه، وهذا كله بواسطة المشي باضطراب داخل الغرفة وهذا ما جسدته اللقطة في الدقيقة 39:53 من زمن الفيلم.

صورة رقم7: توضح قلق إبراهيم وهو ينتظر محيي زاهر

وعليه، فالتعبير الجسدي كان وسيلة هامة لجأ إليها بركات حتى يشتغل عليها بصورة ملفتة ليبعث برسائله السياسية والاجتماعية ويرميها للمشاهد حتى يتلقفها بمنظوره الخاص.

وبالضرورة لم يكتف بركات بهذه العناصر الديكورية بل كثف اعتماده على أنساق أخرى ساهمت في إعطاء صورة تأثيرية للفيلم، فالموسيقى المختارة تتناسب والمشهد المعبر عنه، ففي قمع مظاهرة الطلبة لجأ المخرج إلى اختيار نوع موسيقى هادف ينم عن تنامي الصراع والقلق والاضطراب أثناء الصدام بين الطلبة الرافضين للاحتلال والشرطة الموالية للعملاء والمحتلين. وهما الطرفان المتصارعان داخل الفيلم، وفي بعض الأحيان لا نجد أثرا للموسيقى باعتبار أن المخرج رأى بأن مواقف الهدوء والرومنسية لا تحتاج إلى صخب وضجيج صوتي بل الأبلغ من ذلك حتى يكون هناك تأثير على المشاهد بإيحاء وقصد لا بد من الاستغناء عن الموسيقى وعليه فدمجها يكون وفق مناسبا لتلكالمواقف.

وحري بنا ألا نغفل الدور الهام الذي تستعين به العروض السينمائية والمتمثل في الإضاءة فالمخرج يتلاعب بها ويغيرها حسب المواقف والأدوار فتخفت تارة وتنبعث تارة أخرى. فحين كان إبراهيم يتحدث لنوال عن رفضه لتوريطهم في هذا المأزق كانت الإضاءة خافتة نوعا ما،وركزت على الممثلين المتحاورين، أما بقية الغرفة فكان أثاثها لا يكاد يرى لخفوت الإضاءة، ولعل هذا يوحي بأن اللقطة ركزت على حوار الشخصيتين وما يحمله من رسائل ولا أهمية حسب المخرج لباقي التأثيث، لذلك كان لزاما العمل على الاستعانة بضبط الإضاءة فميا يريده لتؤدي دلالة معينة ويخدم ذلك النسق الدرامي للفيلم.

ففي الدقيقة 74 يظهر المسحراتي وهو يوقظ الناس للسحور في الشارع الذي يخيم عليه الظلام ويكتفي بتركيز الإضاءة عليه؛ ولأنه هو محور الفعل الدرامي الذي يريده المخرج، وهذا حتى يعرف بأن الوقت الفيلمي هو في رمضان الكريم.وهذا التنويع قد كان غرضه خلق جو من الإثارة داخل العرض ليستثير المشاهد.

صورة رقم8: توضح صورة المسحراتي

اللغة السينمائية: تحتاج السينما كفن جماهيري خلقت من أجل المشاهد إلى التواصل معه وربط علاقة اتصالية تأثيرية لدى المتلقي حتى يكون لها الأثر المرجو من وراء خلق الأفلام وصنعها. وعلى شاكلة الفنون الإنسانية المختلفة كانت اللغة بمفهومها السينمائي وسيلة تواصلية تحمل الرسائل والأهداف والتي يتوخى الفيلم إيصالها وإبلاغ المشاهد بها. وقد تفردت السينما مع تطورها بلغة ميزتها عن باقي الفنون التواصلية الأخرى، وأصبحت تمتلكها بميزات معينة. ولعل التطور المميز الذي عرفه تاريخ السينما وكذا التقدم المذهل للتقنية والتكنولوجيا وما أفادت به السينما في الكثير من عناصرها المكونة لها هو الذي ألزم صناع السينما أن يخلقوا عناصر معينة تسهم بتكاثفها وتلاحمها على صنع لغة سينمائية. يقول في هذا الصدد رضوان بلخيري أن اللغة السينمائية تتكون من "أوضاع خاصة وتتمثل في سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج والحوار كما تتكون اللغة السينمائية من أوضاع غير خاصة وتتمثل في الشخصيات، الديكور، الإكسسوار، المكياج، الموسيقى، الصوت، والإضاءة"[1].

ولعل ما ورد في هذا التعريف وضع لنا خارطة طريق سنحاول انتهاجها وإسقاط هذه المصطلحات المذكورة آنفا على الفيلم الذي نحن بصدد معالجته، ولنبدأ:

أسس اللغة السينمائية: سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا

سلم اللقطات: من طبيعة السينما أنها تمتلك خاصة وميزة تمنحها إياها أداة التصوير وهي الكاميرا، والتي بواسطتها يطلع المشاهد على العالم الفيلمي المغاير للعالم الحقيقي لتملكه خاصية التجزيء والتفكيك للقطات والمشاهد وتركيبها إن أراد ذلك، فهي مادة تجميعية لجملة من اللقطات والصور المختلفة.

[1] رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة، رسالة ماجيستير، العلوم والاتصال، الجزائر، 2010، ص31.

فمطلق التتابع التواصلي بين اللقطات وبالتالي الصور المرئية هو حكر على فن السينما، ولعل زاوية الرؤية للكاميرا هي ما يعتمد عليه كلية لتمرير الرسائل الموجودة داخل الفيلم، وتعد اللقطة الوحدة الأساسية لبناء الفيلم، فهي "التي تحدد بطريقة بارزة من حيث حجمها وفضاؤها وكذلك من حيث مدتها هي التي تشكل العناصر القاعدية للنحو السينمائي"[1]. وسنحاول تتبع الأنواع المعروفة للقطة من حيث الحجم والنوع وإسقاطها على الفيلم المدرج للتحليل.

1) **لقطة عامة:** يعرفها إبراقن بقوله: "هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله"[2] بمعنى تتميز بالشمولية والتجميع لأكبر قدر ممكن من الجزئيات داخل إطار الكاميرا، وكثيرة هي في فيلم "في بيتنا رجل" وذلك مثلا نجدها في استهلال الفيلم في الدقيقة 04:14 حينما صور المخرج الخطاب الطلابي أمام مدرج الجامعة وسط حشد من الطلاب يتظاهرون ضد الاحتلال، ولعل هذا كان توطئة فنية ضرورية للتعريف ببطل الفيلم كونه أحد هؤلاء الطلبة، وأن الوعي النضالي سينبع من هذه الفئة التي تمثل عادة القاطرة الأمامية لقيادة الشعب وتحقيق مطالبه وآماله.

[1] محمود إبراقن، العناصر الدالة للغة السينمائية، جامعة الجزائر، حوليات جامعة الجزائر، ص187.

[2] محمود إبراقن، المرجع السابق، ص187.

صورة رقم9: توضح احتجاج الطلبة أمام باب الجامعة رفضا للاحتلال

2) **لقطة الجزء الكبير (P.G.E)**: وعادة ما يسلط هذا النوع من اللقطات تركيز عدسة الكاميرا على جزء رئيسي من الفضاء الديكوري لغرض فني معين، وفي الغالب يركز مثل هذا النوع على أجزاء كبيرة على شاكلة المعارك أو المظاهرات، فبركات نجده اعتمد على هذا النوع أثناء تصويره للمظاهرة الطلابية، ثم لما حاول إعطاء المشاهد لحظات الخوف والقلق الذي تملك نوال لما كلفها إبراهيم بمقابلة صديقه فهمي عبد العزيز وتصويرها أثناء تواجدها بالشارع وذلك في الدقيقة 75:13.

صورة رقم10: توضح صورة نوال لما كلفها إبراهيم بمقابلة صديقه فهمي

3) **اللقطة المتوسطة**: يعرفها الدكتور أحمد بن دريس بقوله: "هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا في وضع ليست قريبة ولا بعيدة عن الممثل"[1]، وعادة ما تعتمد من طرف المخرج بعد اللقطة الطويلة للتعريف أو الربط العلائقي بين الشخصيات أو ربما الأحداث ونجدها كثيرة الاستعمال داخل الأفلام.

4) **اللقطة الأمريكية**: وعادة ما يكون مستوى تأطيرها ما بين الرأس والفخذين تبعا لما تعوده مخرجو أفلام الوستارن لإظهار المسدسات وكيفية التعامل معها وقد تناثر هذا النمط من اللقطات داخل الفيلم مثل ما نراه في الصورة.

[1] بن إدريس أحمد، محاضرات مقياس مخبر السمعي البصري، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، قسم علوم الإعلام والاتصال، ص17.

صورة رقم11: توضح مثالا على اللقطة الأمريكية

5) **اللقطة الصدرية المقربة**: ونجد فيها التركيز على التدقيق أكثر في ملامح الشخصية أو الديكور وغالبا ما تعتمد في اللقطات الأكثر حميمية خاصة داخل الأفلام الرومنسية، وفيلمنا لا يخلو أبدا من هذا النوع من اللحظات خاصة ما بين إبراهيم ونوال. ففي الدقيقة 54:25 من الفيلم نلاحظ أن النظرات المتبادلة بين إبراهيم ونوال تكشف عمق وقوة العلاقة التي نمت بينهما نظرا لغزارة العاطفة والحب التي تشع من عينيهما كل ما نظر أحدهما إلى الآخر.

صورة رقم12: توضح مثالا على اللقطة الصدرية المقربة

زوايا التصوير: يعتمد الإخراج السينمائي عند إنجاز أي فيلم للقطات مصورة تكون هي المادة الأولى والأساسية لتكوينه، وحتى تجمع هذه الصور وتؤخذ من مكان التصوير على أرض الواقع سواء داخل الأستوديوهات أو حتى في الفضاء الطبيعي العادي لا بد من أداة تقنية بحتة تنقل هذه الصور وهي معروفة كأداة سينمائية ألا وهي الكاميرا أو آلة التصوير، ونظرا لقابلية الكاميرا للحركة والتدوير واتخاذ بأريحية جميع الزوايا التي يختارها المصور لالتقاط تلك الصور، ولعل هذا التعدد هو الذي ميز السينما وأتاح لها المجال الأوسع لتصوير أي نقطة تريد تسجيلها.

والزوايا التصويرية حسب إبراقن خمسة أنواع[1]:

- الزاوية العادية Angle normale de prise en vue.
- الزاوية المرتفعة أو العلوية High angle shot أو الغطسية la plongée.
- الزاوية المنخفضة أو السفلية low angle shot أو الزاوية التصاعدية contre plongée.

[1] محمود إبراقن، المرجع السابق، ص194.

- المجال والمجال المقابل champ et contre champ.
- الكاميرا الذاتية camera subjective.

وسنركز فقط على الأنواع التي اعتمدت في الفيلم مع إلحاقها بتمثيلات حية لها:

الزاوية المرتفعة (الغطسية): هذا النوع من الزوايا عادة ما يعتمد عليه في نقل الصور أسفل الكاميرا وتكون الزاوية مركزة على أعلى شيء بمعنى من أعلى اتجاه أسفل الشيء. ولعلها تستعمل في مناسبات عدة أو تكشف عن معاني ودلالات معينة خاصة عنصر المفاجأة الذي يظهر فجأة على ديكور الصورة أو ربما البعد التراجيدي. فمثلا في اللقطة التي أنقذ فيها إبراهيم ابن عمه من نهر النيل أثناء عدم استطاعته السباحة وموته بعدها استطاع المخرج تضييق المجال وتقليص الشخصيات الموجودة داخل إطار الكاميرا فهناك إبراهيم وابن عمه فقط والحركة تكاد تكون واحدة وهي جر إبراهيم لابن عمه اتجاه الشاطئ لإنقاذه، وبطبيعة الحال اختار المخرج هذه الزاوية لغرض فني مهم وهو محاولة الإيحاء بالعجز الذي يعانيه هؤلاء الشباب الثائرون ضد الظلم والجبروت ويظهر مدى الشجاعة والتضحية التي يقدمها هؤلاء من خلال شخصيتي إبراهيم وابن عمه محمود الذي قدم حياته عربونا لتحرير وطنه.

صورة رقم13: توضح الزاوية الغطسية

ونجد هذا النوع قد اعتمده المخرج بصورة ملفتة ليمرر رسائل مهمة حتى تستثير المشاهد وتتلاعب بعواطفه.

المجال والمجال المقابل: يرى إبراقن أنها "الزاوية التي تناسب تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصيتين متقابلتين (يفصل بينهما خط وهمي)"[1]. وعادة ما تستعمل هذه التقنية في حال وجود حوار مباشر بين شخصيتين داخل إطار الكاميرا، فالمخرج بركات لجأ إلى ذلك في اللقطة التي جرى فيها حوار مباشر بين ضابط البوليس الحربي "محمود الدباغ" وإبراهيم حمدي بمكتب الضابط وهو يخاطبه محاولا الاستفسار عن محرضيه واستنطاقه حول الإقرار بذلك، مركزا على استمالته من خلال إغوائه بتخفيف العقوبة عنه. وقد تم ذلك باعتماد هذا النوع في الكثير من اللقطات وغالبها كان داخل الفضاء المكاني الضيق وهو بيت زاهر؛ لأن جل الأحداث تقع داخله وكلها حوارات ثنائية بين الشخصيات، فيتنقل المصور بين المتخاطبين حتى يرى المشاهد رد فعل الطرف الثاني سواء فعل أو حركة أو كلام أو إيماءه.

[1] محمود إبراقن، المرجع السابق، ص196.

صورة رقم14: توضح الحوار بين محمود الدباغ وإبراهيم حمدي بمكتب الضابط

الكاميرا الذاتية: يقول إبراقن أنها "الزاوية التي تسمح للمتفرج بأن يشاهد ما يشاهده فعلا الممثل"[1]، فهي تعد عين الممثل التي يرى بها، فيستطيع المتفرج أن يعلم أي شيء يوجه إليه الممثل نظره، وتعطي صورة حقيقية عن طبيعة الرؤية التي يتمتع بها الممثل. فإذا كان المراد بعيدا أو هناك تركيز على جزء معين من الديكور تعطي الكاميرا ضبابية للبقية من أجزاء ذلك الديكور، وقد لجأ بركات إلى ذلك في العديد من اللقطات. فتصوير عبد الحميد ابن أخ زاهر حينما زاهر في البيت ولاحظ شيئا غريبا يحدث في غرفة نوال وفتح الباب للقطة كي تغادر فنظر إليه مباشرة وهذا علمه المشاهد من خلال الكاميرا ووجهتها التي أوحت بأن عبد الحميد هو الذي يشاهد ويرى ذلك.

[1] محمود إبراقن، المرجع نفسه ص197.

صورة رقم15: توضح مثالا عن الكاميرا الذاتية

ولعل اعتماد بركات على هذه الزوايا في حد ذاتها دون غيرها كان لغاية فنية ودرامية بحتة.

حركات الكاميرا: تعد الحركة داخل الفيلم أهم الأفعال التي تصدر عن الديكور بكل جزئياته، وتحمل دائما شعورا وإحساسا أو هدفا يبتغي المخرج إيصاله إلى المتفرج، ونجد أن بركات اعتمد على الكثير من هذه الحركات التي أعانته في بعث الرسائل التي أراد إيصالها إلى المتلقي، ولعل الحركات التي تتخذها الكاميرا تأخذ اسما اصطلاحيا تقنيا هو "البانوراما" أي "تحريك الكاميرا على محور ثابت أفقيا كان أم عموديا" والتنقل travelling (أي أن الكاميرا تتحرك أو تسافر مع المصور في جميع الاتجاهات، وفق مضمون الكلمة الإنجليزية to travel"[1].

وسنحاول الوقوف عند أهم الأنواع البانورامية التي اعتمدها المخرج بركات داخل فيلمه واستعان بها حتى يمرر رسائله الدرامية والفنية الخاصة.

[1]محمود إبراقن، المرجع السابق، ص199.

لعل أهم هذه الأنواع هو استخدامه للبانوراما الأفقية باعتبار أن مجال التصوير في غالبية الفيلم كان داخل البيت وهو فضاء ضيق مغلق؛ لأن الكاميرا بموجب هذه التقنية التصويرية تثبت فوق حامل للأرجل الثلاثة لتدور على محورها أفقيا، من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين بنسبة 180 درجة، أو بطريقة دائرية circulaire تعادل نسبة 360 درجة"[1]، فمثلا اللقطة التي حاول فيها بركات تقديم صورة تدريجية عن بيت محيي زاهر لما لجأ إليه إبراهيم.

وفي مجال لقطة أخرى لما تعمد المخرج زيادة درجة التوتر والقلق لدى المتفرج، وجاء ذلك في بداية جينيريك الفيلم عندما انتقلت الكاميرا حول السور الخارجي للبيت وصولا للباب الخارجي، وكأنها تهم بالدخول، مما يوحي بأن أحداث الفيلم تكون لها علاقة بالبيت، وهذا ما يسمى بالوصف التدريجي البطيء.

أما الحديث عن التنقل للكاميرا فقد كان مكثفا داخل الفيلم، وقد ورد ذلك خاصة للأحداث التي وقعت خارج المنزل مثلا المظاهرات واتصال إبراهيم حمدي بأصدقائه وتمايزت أنواع التنقل داخل التصوير الفيلمي ما بين الأمامي والخلفي والجانبي وكذا الدائري وسنوردها بأمثلتها:

التنقل الأمامي: ففي تعريف له وهو اقتراب الكاميرا رويدا من الديكور لتركز على عنصر معين لغاية درامية فنية يراها المخرج ضرورية.

وعادة ما يعتمد على التنقل الخلفي عندما تريد الكاميرا الكشف عن الديكور عامة بالانتقال من جزئية صغيرة إلى توضيح صورة أكبر وإدخال جزئيات أخرى داخل إطار الكاميرا، فعندما كان إبراهيم داخل غرفته بالمشفى صوره المصور وهو على سرير المرض، ثم انتقل تدريجيا للابتعاد عنه لإعطاء فرصة للمتفرج حتى يشاهد ما يوجد داخل تلك الغرفة، حيث كان هناك الضابط المكلف بحراسته والذي كون معه صداقة فهو وطني كما جاء على لسان إبراهيم غير أن المهام تختلف بينهما. وهذا النوع ربما يخلق نوعا من القلق والحيرة لدى المتفرج،

[1] المرجع نفسه، ص199.

وهذا ما سعى إليه المخرج حتى يكشف له الفضاء الفيلمي تدريجيا، ويبث من خلال هذا تشويقا ولهفة لمعرفة التفاصيل لديه، وحتى يبرز وطنية الضابط كشف المخرج عن صداقة متينة ربطت بينه وإبراهيم والدليل على ذلك لعب الورق داخل الغرفة وطبيعة الكلام الذي دار بينهما والذي يحمل الود والاحترام.

وإن كان التنقل الجانبي قد سيطر بكثرة على جل اللقطات فقد فرض ذلك ربما الفضاء المغلق في البيت، فكانت الكاميرا تنتقل مع الشخصيات لتصويرها وحركتها وما تقوم به من أفعال بشكل موازي لها فحين تنتقل داخل البيت لتصوير حركة إبراهيم حمدي مثلا وهو يتنقل بين شخصيات البيت فور تعريفه لهم من طرف الوالد وسلامه عليهم.

ولعل ما يمكن استخلاصه مما ذكر آنفا أن بركات لجأ إلى هذا التنويع داخل الفيلم سواء في اختيار سلم معين للقطات أو حتى اختيار زوايا تصويرية بذاتها أو ربما حتى انتقاء حركات معينة للكاميرا دون غيرها؛ بغية خلق نوع من التشويق والإثارة الدرامية لاستقطاب أكبر قدر من المتابعين للفيلم، مع استعانته بالراوي لإتمام بعض الفراغات التي تتركها الكاميرا من أحداث حتى يستقيم التتابع المنطقي للأحداث، ولا تنفصم عرى ذلك التناغم فيما بينها، وقد ورد ذلك في بداية الفيلم خاصة ليمهد للثورة الطلابية ضد الاحتلال متمثلة في المظاهرات والمطاردات مع البوليس السياسي.

وبالفعل فإن التزام المخرج بالتركيز على الإجراءات التقنية الثلاث للغة السينمائية متمثلة في "سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا" كانت بالأهمية بما كان حتى يضمن تقديم خطاب سينمائي متميز، يصنع من خلاله صدى ومتابعة وتميزا داخل المنظومة السينمائية العربية وهذا ما تم فعلا. وبدون الإجراءات المذكورة آنفا لن يتحقق ما يسمى التعبير السينمائي.

التحليل التضميني والتعييني للمشاهد المختارة:

التركيبة الفيلمية:

العنوان: حافظ المخرج هنري بركات على عنوان الرواية كما هو دون تغيير، ربما يعود ذلك إلى مشاركة الكاتب عبد القدوس بشخصه في كتابة سيناريو الفيلم. وقد جاء العنوان على الشاكلة الآتية: "في بيتنا رجل" حيث تقدم الخبر (شبه جملة حرفية) متعلق بخبر محذوف تقديره موجود أما المبتدأ فهو رجل، وقد جاء التقديم هنا ما حقه التأخير لضرورة بلاغية وهي الاهتمام بالمقدم وإعطائه الأهمية البالغة. وقد ظهر عنوان الفيلم في الجينيريك الافتتاحي بعد كلمة الشكر التي قدمها المخرج إلى مجموعة من المسؤولين المدنيين والأمنيين بالقاهرة بصورة مواجهة الكاميرا إلى الباب الخارجي للبيت ليلا يغلب عليها الظلام، ويظهر الباب بصورة غير واضحة. ويبدو أن العنوان يحمل دلالة لها علاقة مباشرة بمضمون الفيلم فتنكير كلمة رجل ليس عبثا فهذا الرجل هو بمثابة إنسان غريب مجهول بالنسبة للعائلة صاحبة البيت.

صورة رقم16: توضح عنوان الفيلم

الشخصيات:

الشخصية البطلة: شخصية إبراهيم حمدي بطل الفيلم جسدها الممثل القدير ميشال شلهوب المعروف باسم "عمر الشريف" وهذه الشخصية كونها الرئيسية داخل الفيلم، فالأحداث تتحلق حولها وترتبط بها كلية، فالرجل المقصود في العنوان هو إبراهيم حمدي والملاحظ من خلال سيرورة الأحداث داخل الفيلم أن هذه الشخصية المحورية ربطت علاقات مع غالبية شخصيات الفيلم سواء الموالية لها أو حتى المناوئة.

شخصية نوال: جسدتها الممثلة زبيدة ثروت وتربطها علاقة حب بالبطل حينما لجأ إلى بيتهم، باعتبارها الأخت الصغرى لزميله الذي لجأ إليه محيي زاهر الطالب الجامعي المتفوق.

شخصية محيي زاهر: جسدها الممثل حسن يوسف وهو زميل إبراهيم الذي لجأ إليه وآواه داخل بيته خدمة لزميله ولوطنه مع ترحيب العائلة على مضض في البداية.

عبد الحميد زاهر: جسدها الممثل رشدي أباظة وهو ابن عم محيي زاهر وخطيب سامية ابنة عمه، وقد كان يتردد على بيت عمه مما جعله يكتشف اختباء إبراهيم داخله.

الشخصيات الثانوية:

الأب زاهر: قام بهذا الدور الممثل حسين رياض، وقد جسد شخصية الأب زاهر صاحب البيت الذي اختبأ فيه إبراهيم حمدي، وقد دارت بينهما حوارات شيقة أدت بالأب إلى تبني فكرة إيوائه عن قناعة وبعد توجس وريبة من ردة فعل الحكومة والبوليس والخطر الذي يتعرض له هو وعائلته.

سامية: جسدت الدور الممثلة زهرة العلا وهي ابنة زاهر وأخت محيي زاهر وخطيبة عبد الحميد زاهر.

تحية: الأم الطيبة جسدت الدور الممثلة "ناهد سمير" وهي زوجة زاهر وأم محيي ونوال وسامية.

فهمي عبد العزيز: جسد الدور الممثل يوسف شعبان وهو صديق إبراهيم.

زكي عبد الحميد: محمود من الطلبة المجاهدين.

خليل بدر الدين: (فتحي المليجي) من الطلبة المجاهدين.

علاء بدر الدين: (سمير) من الطلبة المجاهدين.

علي مصطفى: من الطلبة المجاهدين.

محمود الدباغ: قام بالدور الممثل توفيق الذقن، وهو ضابط بالبوليس السياسي أشرف على قمع الطلبة وتعذيب إبراهيم حمدي.

همام بك: قام بالدور عبد الخالق صالح، وهو ضابط بالبوليس السياسي.

سنية الخادمة: قامت بالدور الممثلة ناقبة.

ضابط بالقصر العيني: قام بالدور حسني عبد الجليل.

خادم عبد الحميد زاهر: قام بالدور الممثل علي عرابي.

خادم فتحي المليجي: قام بالدور الممثل عمران بدر.

خطيب المظاهرة في بداية الفيلم: قام بالدور الممثل كمال الزيني.

الشيخ طلعت أبو العينين: قام بالدور الممثل عباس الدالي.

ضابط بالسجن: قام بالدور الممثل مختار السيد.

زوجة طلعت أبو العينين: قامت بالدور الممثلة عزيزة بدر.

ضابط بالبوليس السياسي: قام بالدور الممثل عبد البديع العربي.

عبد الرحيم شكري رئيس الوزراء: قام بالدور الممثل عباس رحمي.

مدير مكتب همام بك: قام بالدور الممثل عبد المنعم بسيوني.

لعب طاولة بالقهوة: قام بالدور الممثل حسين إسماعيل.

البنية الدراماتورجية لفيلم في بيتنا رجل:

نص العرض:

تختلف الكتابة السينمائية عن غيرها من الكتابات داخل الفنون الأخرى المتعلقة بالعرض خاصة على شاكلة الكتابة المسرحية، فهي غنية بالتداخل الدلالي والكثيف للمعاني التي تخلق باختلاطها وتداخلاتها المختلفة والمعقدة أحيانا يسمى بالنص السينمائي، وغالبا ما نجد أن التفكير السينمائي سيولد مصطلحات تسهم بتمييزه، فهي "السبب في ولادة مصطلحات ذات نزعة إنسانية تتعلق بالقصد (التصديق، التوحد والتقمص الوجداني)[1]، والمعلوم أن الإعداد الكتابي لنص سينمائي ينجز أصلا لغاية التصوير والتحريك الفيلمي يكون عبارة عن كلمات متحركة وصورة مقروءة. ولعل هذه مهمة منوطة بالكاتب الدرامي أو ما يسمى بالدراماتورج، وحتى وإن لم يكن هو صاحب النص الأصلي فمهمته تكون عبارة عن همزة وصل تصنع التوفيق والتفاهم بين من أبدع النص وخلقه (الكاتب) وبين من يريد تجسيده على شكل فيلم سينمائي (المخرج)، فيسهم بذلك في إعطاء رؤية جمالية خالصة للنص وتحويله من صورة إلى أخرى متحركة تنبض بالحياة.

فنجد ونحن بصدد الحديث عن فيلم "في بيتنا رجل" من الناحية الدراماتورجية أننا نستطيع أن نخندقهفي بوتقة ما اصطلح عليه بسينما المؤلف؛ لأن هذه الأخيرة هي التي أعطت الحقوق كاملة للمخرج بالتصرف باعتباره صاحب النص ومخرج الفيلم، ولعل ما يعضد هذا الطرح هو معرفتنا أن إحسان عبد القدوس كان أحد كتاب السيناريو، الذي استعان به المخرج بركات بمعنى كان هناك إقرار ضمني من المخرج برؤية الكاتب صاحب النص الأصلي.

[1] دانييل فراميتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز الجامعي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص269.

ومن هذا المنطلق نجد أن الكتابة المشهدية في فيلم "في بيتنا رجل" تمت بشكل لائق، بحيث استخدم المشهد التقديمي أو الاستهلالي في بداية الفيلم على شكل توطئة تعريفية لما قبل أحداث الفيلم، وتبيان الأسباب الحقيقية والدوافع وراء تلك الأحداث ومجريات الفيلم، فكانت سردية بامتياز، بحيث لجأ المخرج إلى ما يسمى بالراوي الذي مهد لما سيحدث؛ لأن "هذا المشهد عبارة عن عملية توضيح أو تفسير بشكل غير مباشر للعنوان الرئيسي للعمل"[1].

اشتغال المخرج: يظهر عند متابعة الفيلم وصيرورة أحداثه مع قراءة النص الروائي أن هناك تطابقا شبه كلي وإن كانت هناك اختلافات فرضتها الطبيعة الفيلمية ليس إلا.

فيبدو أن الرؤية الفنية لبركات تكاد تكون نفس الرؤية الدرامية المستوحاة من الرواية، ولعل السبب وراء ذلك يكمن في المشاركة الفعلية لإحسان في إعداد النص السينمائي ما جعل الرؤية تتطابق بين الرواية والفيلم إلى حد كبير.

فإبراهيم حمدي هو الشخصية الرئيسية تظهر باستمرار داخل الفيلم، غير أن الملاحظ أن المخرج حاول إعطاء توطئة مهمة غير موجودة في الرواية ليمهد لنص عرضه ويقدم لما سيجري من أحداث بمنطقية، فلجأ بذلك إلى الراوي السارد مع إرفاقه بصور فوتوغرافية غير متحركة تعبر عن المظاهرات ضد الاحتلال، وهذا ما لم نجده في الرواية التي انطلقت مباشرة بالحديث عن وجود إبراهيم داخل المستشفى، وقد أعطى المخرج نظرة أولية خاصة به ومغايرة لما ورد في استهلال الرواية، فخلق بذلك رؤية تميز الفيلم عن بداية الرواية،حيث استعان المخرج بالمؤثرات البصرية خاصة ليرسم صورا فوتوغرافية عن ما قبل ثورة الضباط الأحرار. ولعل المؤثرات التي نتحدث عنها تتلخص في جزئيات صنعت ديكورا يحمل إيحاءات لها دلالات وأهداف تبعثها اتجاه المشاهد، فحين استهل الفيلم بتصوير مجموعة من الطلبة أمام أحد المدرجات داخل حرم الجامعة في مظاهرة طلابية

[1] قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا، د.ط، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، بغداد، 2009، ص09.

بامتياز تتسلح بشعارات مناهضة للاحتلال وأعوانه، ونجد أن هناك عدة مؤثرات بصرية داخل الصورة توحي وتمهد للشخصية البطلة وستكون من هؤلاء دون غيرهم، بالإضافة إلى اللباس الموحد تقريبا للطلبة وحتى لونه الأسود يوحي بالسوداوية التي يعيشها هؤلاء. ولعل ما يميز الديكور البساطة والسهولة التي تحمل عدة رسائل ودلالات توحي بالكثير من الأشياء على غرار شعبية الانتفاضة وتبرير كل ما سيحدث على يد الشخصية البطلة.

واللافت أن الموسيقى التصويرية كان لها الوقع الأبرز في الإثارة داخل الفيلم فحاول فؤاد الظاهري (مسؤول الموسيقى التصويرية) إرفاق كل مشهد بموسيقى توافقه، فكانت المظاهرات تترافق والموسيقى السريعة والعسكرية أحيانا لتحمل بذلك الصبغة التأثيرية. وسنحاول إعطاء تفصيل للعملية الدراماتورجية التي اشتغل عليها المخرج بالتنسيق مع أعضاء الفيلم، ولنبدأ بـ:

دراماتورجيا العرض السينمائي: يعد هذا النوع من الأهمية بما كان التي يوليها المخرج فهو يهتم بتنسيق وتنظيم كل ما له علاقة بالديكور والتأثيث وكذا الزخرفة والبهرجة التلوينية والإضاءات المتنوعة وفق صورة متناغمة سمعية بصرية، بالإضافة إلى الاهتمام بتوظيف المؤثرات السمعية كالموسيقى والأصوات المختلفة، وهذا الاهتمام بهذا التناسق بين هذه العناصر المتداخلة والمتناغمة يهدف دائما إلى تحقيق غاية إخراجية تتعلق برؤية المخرج التي يبحث عن تجسيدها داخل عمله.

أوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم:

جدول رقم: 3يوضح أوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم

العنوان	صاحب الرواية: إحسان عبد القدوس عنوان الرواية: "في بيتنا رجل".	مخرج الفيلم: هنري بركات عنوان الفيلم: "في بيتنا رجل".

	لغويا: هو جملة اسمية تتكون من خبر مقدم "في بيتنا" وهو شبه جملة حرفية متعلقة بخبر محذوف ومبتدأ مؤخر "رجل" جاء نكرة.	
الشخصيات	الشخصيات الرئيسية: إبراهيم حمدي: بطل الرواية والشخصية المحورية. زاهر: شخصية أساسية مساعدة. نوال: شخصية أساسية مساعدة. محيي زاهر: شخصية أساسية مساعدة. الدباغ: شخصية أساسية مضادة.	الشخصيات الرئيسية: إبراهيم حمدي: شخصية رئيسية قام بدورها الممثل عمر الشريف. نوال: شخصية رئيسية قامت بدورها زبيدة ثروت. محيي زاهر: شخصية رئيسية مساعدة قام بدورها حسن يوسف.

الشخصيات	الشخصيات الثانوية: سامية: شخصية ثانوية مساعدة. عبد الحميد زاهر: شخصية ثانوية مساعدة. الأم تحية: شخصية ثانوية هامشية. فتحي المليجي: شخصية ثانوية مساعدة. أصدقاء إبراهيم: شخصيات ثانوية مساعدة. همام بك: شخصية هامشية مضادة. باقي الشخصيات: هامشية مساعدة أو مضادة.	الشخصيات الثانوية: زاهر: شخصية مساعدة قام بدورها حسين رياض. عبد الحميد زاهر: شخصية مساعدة قام بدورها رشدي أباظة. سامية زاهر: شخصية مساعدة قامت بدورها زهرة العلا. الأم تحية: شخصية ثانوية قامت بدورها ناهد سمير. همام بك: شخصية مساعدة مضادة قام بدورها عبد الخالق صالح. فهمي عبد العزيز: شخصية ثانوية قام بدورها يوسف شعبان. محمود الدباغ: شخصية مساعدة مضادة قام بدورها توفيق الذقن. الشيخ طلعت أبو العينين: شخصية ثانوية قام بدورها عباس الدالي. زوجة طلعت أبو العينين: شخصية هامشية قامت بدورها عزيزة بدرة.

المكان والزمان	المكان: الإسكندرية – المستشفى – السفينة – البيت – الشارع – السجن – المعسكر – دار التعذيب – مخفر الشرطة – الجامعة. الزمن: شهر رمضان الكريم – الليل – النهار – السحور – وقت الإفطار. تنتقل الرواية من زمن إلى آخر عن طريق التدرج والسرد المتواصل، أما الزمن الفعلي فهو شهر رمضان المعظم.	المكان: الجامعة – الشارع – بيت فتحي المليجي – بيت زاهر – ميناء الإسكندرية – السفينة– مخفر الشرطة. الزمان: شهر رمضان الكريم – وقت الإفطار – وقت السحور – الليل – النهار. ينتقل الزمن في الفيلم عن طريق عملية المونتاج، أما الزمن الفعلي فهو شهر رمضان من هروب إبراهيم من المستشفى إلى بيت زاهر ثم مغادرته وصولا إلى استشهاده.

الحبكة	أقام الكاتب حبكة روايته على التشابك والتصاعد الحاد في تنامي الأحداث، حيث انطلق من دخول إبراهيم حمدي إلى المستشفى بعد تعرضه للتعذيب في قسم الشرطة، ثم توالت الأحداث ليتمكن من الهروب واللجوء إلى بيت زاهر. وهنا تعرف الحبكة تطورات جديدة بإنشاء علاقة حميمية بين إبراهيم ونوال زاهر مع تشكيله علاقات مع عائلة زاهر، ليضطر بعد ذلك للهروب من البيت والمشاركة في عملية العباسية ضد الإنجليز، ليستشهد غير أن موت البطل لم ينه الرواية بل استمرت الأحداث دون نهاية محددة بل تركها مفتوحة؛ لأن النضال يبدو مستمرا ومتواصلا.	تكاد تكون الأحداث التي صنعت حبكة الفيلم بتدرجها وتواليها شبيهة إلى حد كبير بالحبكة داخل الرواية الأصل، وهذا يعود إلى كون كاتب الرواية إحسان عبد القدوس قد شارك في كتابة سيناريو الفيلم فحافظ على تراتبية الأحداث وتواليها.
الطابع الفني	يغلب على الرواية عنصر السرد؛ لأنها فن سردي بالاستعانة بالوصف والحوارات.	سيطر الحوار على أحداث الفيلم؛ لأنه الوسيلة التي تعتمد كطريقة تواصل بين شخصيات الفيلم، وتستعين به لدفع الأحداث نحو الاستمرارية.

1-3- المطلب الثالث: آليات تحويل رواية "في بيتنا رجل" إلى فيلم سينمائي:

يلجأ العديد من المشتغلين بعملية تحويل نصوص روائية إلى أفلام سينمائية بغية تحويرها وفق ما يناسب المادة السينمائية، لذا يكون لزاما الاشتغال على آليات وأدوات فنية تيسر عملية التحويل، على شاكلة

الاقتباس، فهو يعد عملية جوهرية تعتمد في عملية التحويل الروائي إلى فيلم سينمائي، وسنورد كيفية إتمام ذلك من خلال ما يأتي:

اقتباس الشكل:

صورة رقم17: توضح غلاف الرواية الخارجي

صورة رقم18: توضح إعلان الفيلم

الملاحظ أن هناك فرقا بين الشكلين، فقد غير المخرج تقريبا من الصورة التي اعتمدها كاتب الرواية، بحيث حذف المخرج صورة الكاتب الموجودة أعلى غلاف الرواية، كما أظهرت صورة إعلان الفيلم صورتين للمثلة زوبيدة ثروت (نوال) ورشدي أباظة (عبد الحميد) مع صورة البطل عمر الشريف وهو رجل هارب اتجاه المجهول.

أما عنوان الرواية فظهر جليا على الغلاف الخارجي لها مع اسم المؤلف إحسان عبد القدوس وصورته، أما في غلاف إعلان الفيلم فقد كتب أسفل الصورة بخط أحمر، بالإضافة إلى أسماء الممثلين والمخرج وصاحب القصة.

بالإضافة إلى حجم الرواية والفيلم، فالرواية نجدها تتألف من 439 صفحة، أصبحت زمنيا ساعتين وثلاثة وثلاثون دقيقة فقط، حافظ فيها المخرج بركات على الأحداث بترتيبها ورسالاتها مع تغيير البداية، فلجأ إلى صور فوتوغرافية موحية يعلق عليها الراوي السارد داخل الفيلم، عكس الرواية التي انطلقت من تواجد إبراهيم داخل المستشفى ثم هروبه.

وليس غريبا أن تطرأ تلك التغييرات على الرواية باعتبار تحولها إلى مادة سينمائية لها ضوابطها وقوانينها.

اقتباس العنوان: أبدا لم يتغير العنوان بين الرواية والفيلم، والعنوان ضرورة فنية حتمية لأي عمل أدبي أو سينمائي فهو يعد العتبة الأولى يفهم من خلال ما سيأتي داخل العمل المنجز.

اقتباس الأحداث والفكرة:

تتفق الرواية والفيلم في الموضوع والفكرة وحتى الأحداث، حيث اعتمد المخرج نقلا جوهريا لأحداث الرواية بأمانة وإخلاص، غير أن الملاحظ أن هناك بعض التباينات والاختلافات في الأحداث من زيادة وحذف أحيانا.

اقتباس الأحداث المضافة:

- استهل المخرج بركات الفيلم بصور فوتوغرافية مصحوبة بصوت الراوي السارد الذي جاء كلامه ممهدا لما سيحدث داخل الفيلم ومستعرضا حالة مصر تحت حكم الاحتلال، ثم بعد ذلك صور مباشرة مظاهرة طلابية بعد خطاب حماسي من أحد الطلبة داخل الجامعة، وهذا ما لا تجده داخل الرواية أو بالأحرى بدايتها.

- محادثة بين الملك وأحد أتباعه في كيفية القضاء على المتظاهرين وقمعهم وإسكاتهم مع الاكتفاء بتصوير يد الملك دون غيرها.
- قمع المظاهرة التي قام بها الطلاب وقتل بعضهم مع تصوير حادثة استشهاد الطالب محمود. فقد وردت كل هذه الأحداث داخل الرواية عن طريق تقنية الاسترجاع عندما عادة ذاكرة إبراهيم إلى الوراء وهو على فراش المستشفى.
- حادثة القبض على إبراهيم وهو يغتال رئيس الوزراء الخائن في الفيلم قبض عليه من طرف حراس القصر، وقد قام بالتمويه للدخول عن طريق تقديم نفسه على أنه صحفي بجريدة الوطن، بينما في الرواية كان الاغتيال دون تحديد المكان مع هروبه اتجاه السيارة التي تعطلت، ففضل الهروب خارجا إلى أن قبض عليه، عكس ما جاء في الفيلم فقد قبض عليه داخل أسوار القصر ضف إلى ذلك عودته لرؤية جثة العميل المقتول والتي لا وجود لها داخل الفيلم.
- تهريب المسدس في الرواية كان من طرف المحامي الشاب، بينما في الفيلم فقد كان ذلك من طرف أحد أصدقائه (يوسف شعبان) الذي تقمص دور الممرض بحجة أخذ الحقنة.
- اجتماع العائلة بعد الإفطار، في الرواية يقول أن الراديو كان يشتغل، بينما في الفيلم لم يكن ذلك موجودا.
- رفض الوالد استقبال إبراهيم في المرة الأولى في الفيلم ثم أرسل إليه محيي يستدعيه ويعرفه بعائلته، أما في الرواية فلم يحدث ذلك بل استقبله بعد أن سأله بعض الأسئلة (47-50) (15-29د).
- طرد الخادمة في الفيلم من طرف نوال (د..)، بينما في الرواية حدثت خناقة مع نوال ولكن الأم هي التي طردتها (ص52).

- دخل عبد الحميد إلى البيت وقت الإفطار واختبأ إبراهيم في غرفة البنتين (د48)، بينما في الرواية انتهى الإفطار وانتقلوا إلى شرب الشاي وحينها دق جرس الباب واختبأ إبراهيم (ص78) في السندرة (د16 سا1).
- كشف عبد الحميد لإبراهيم في الرواية، "سمع الباب الخارجي يفتح مرة ثانية ... ربما خيل إليه أنه وهم ... ولكنه يذكر أنه سمع شيئا كان الباب الخارجي يفتح ... وفجأة رآه أمامه ... شخص غريب ... يبحلق فيه بعينين دهشتين ... ومن خلفه محيي واقف كالصنم" (ص93)، أما في الفيلم فقد حدث وأن جاء عبد الحميد في الدقيقة 43 فاختبأ إبراهيم في غرفة البنات وانضم عبد الحميد إلى العائلة ولكن أثناء اختبائه داخل الغرفة أكثرت القطة المواء نظرا لوجودها بالغرفة، فاضطر إبراهيم إلى إخراجها مما لفت انتباه عبد الحميد لما فتح الباب، وبعدها لجأ إلى حيلة فتظاهر بغسل يديه ليدخل الغرفة فجأة فيجد إبراهيم بداخلها ثم يغادر بعدها البيت.
- عندما كلفت نوال بالذهاب إلى فتحي الميليجي صديق إبراهيم ليحضر له بدلة البوليس حتى يتمكن من الفرار، ففي الفيلم لم تلتق بأخته ويدور بينهما حوار كما جاء في الرواية. "وتمهلت خطوات الفتاة وهي تقترب منها، ثم مدت يدها تصافحها قائلة: بونصوار، وقالت نوال وهي مرتبكة في حيائها: بونصوار، وأخذت الفتاة تنظر إليها فاحصة كأنها تتحسس قماش ثوبها لتعرف نوعه ثم قالت في برودة: حضرتك مع أبيه فتحي في الجامعة؟ وبلعت نوال ريقها وهي تقول: أيوه" (ص129). وفي الرواية كذلك تحدث الكاتب عن لقاء نوال وفتحي الميليجي الذي لم ينف معرفته بإبراهيم عكس ما جاء في الفيلم لأول وهلة تنكر لمعرفته ثم لما اطمأن إليها أفصح عن علاقته به، وسأل عن أحواله حيث جاء في الرواية قول الكاتب: "قالت نوال وقد اشتد همسها خفوتا ... أنا جاية من عند إبراهيم حمدي ... واتعست عينا فتحي، وقاطعها قائلا في لهفة: هو فين؟ وقال

نوال: ما أقدرش أقولك ... قال كأنه يعتذر: قصدي أسألك صحته إزيها ... وعامل إيه؟!" (132).

2. المبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية امرأة من ورق

2-1- المطلب الأول: العناصر الفنية لرواية أنثى السراب

2-1-1- قراءة في محتوى الرواية:

تعتبر رواية "أنثى السراب" للروائي الجزائري العالمي واسيني الأعرج إحدى أهم الأعمال الروائية التي لاقت الاهتمام البالغ سواء عند القراء أو النقاد، وتنتمي إلى ما يسمى بالأدب الذهني، عالجت في طياتها الكثير من المسائل أهمها الحب والرومانسية ثم الاغتراب عن الوطن وكذا الأزمات الصحية وما إلى ذلك، بالإضافة إلى لمحات عن حياة المثقف الجزائري إبان مرحلة التسعينات من القرن العشرين، وما شاب تلك المرحلة من مآسي وانفلاتات على جميع الأصعدة خاصة السياسية وظهور الإرهاب الأعمى الذي عصف بكل ما للتحضر من صلة. كما استعرضت الرواية أحداث رافقت هجرة الروائي من وطنه الجزائر إلى سوريا ثم إلى باريس واستعرضت أزمته القلب والوعكة الصحية التي تعرض لها وهو في فرنسا. ولعل اللافت أن الكاتب لم يلتزم ببنية سردية موحدة بل عمد إلى فصول معنونة. وما يبرز في هذه الرواية هو الخلط المتعمد بين الحقيقة والوهم، وعلَّ الحقيقة تمثلت في شخصية ليلى المرأة الحقيقية والواقعية المستترة وراء حجاب الورق يسمى مريم ككائن متخيل وهمي اعتمد كقناع تمويهي يسمح للبطل سينو أن يكشف عن قصة حبه لليلى الشخصية الحقيقية وفضحها أمام القراء. كما تستعرض الرواية أحداثا تمثلت في سرد ذكريات ليلى في السكريبتوريوم مكان الخلوة الخفية لليلى مع تراسلاتها وسينو معشوقها الأبدي والحقيقي.

2-1-2- الشخصيات:

دارت جل أحداث هذه الرواية قيد الدراسة بين شخصيات ثلاث وهي: ليلى، مريم وسينو.

ليلى:

تعد الشخصية البطلة إلى جانب سينو، هي امرأة متزوجة تمتهن العزف على الكمان تتميز علاقتها الزوجية بالفتور والبرودة مما سنح لها في السقوط في خطيئة الخيانة الزوجية الآثمة في علاقة نتنة مع محبوبها الأبدي سينو أثمرت عن ابنة لقيطة تدعى ملينا، ولعل الصراع الحقيقي الذي انكشف على يد شخصية ليلى هو القرار الذي اتخذه سينو المتمثل في خلقه لشخصية وهمية تدعى مريم، والتي عوضت الشخصية الحقيقية وسلبتها مكانتها –ليلى-. وتتخذ هذه الأخيرة قرارا بكتابة روايتها أنثى السراب في مكان معزول بيتها يدعى السكريبتوريوم، ولعل الرواية في ذاتها هي تجميع لرسائلها مع سينو ليس إلا كي تثبت وجودها وحقيقتها، تحاول جاهدة القضاء والتخلص من الشخصية المناهضة لها والمهددة لوجودها "مريم"، تلك الشخصية الوهمية التي هددت وجودها والتي تقول: "لا خيار لي سوى الانتهاء من مريم في أقرب وقت ممكن، لقد سحقت كل شيء فيَّ وحولتني إلى نثار يصعب جمعه"[1].

وتقول في مقام آخر: "لست مريم كما أرادني سينو، ولا حتى كوارثون ميا التي ابتدعها من عطر أجداده وأجدادي الأندلسيين، ولا مادري ميا التي ناداني بها في زمان ما،عندما اشتاق لرغوة حليب أمه، ولا حتى ليلى كما كان يناديني والذي كلما اشتاق لسماع صوتي أو عزفي على كماني الجميل، وكما اعتاد سينو أيضا أن يناديني، قد لا يشير اسمي الشيء الكثير عند من يسمعه مثلما حدث لمريم التي سرقت كل شيء مني، ولكن هذه هي أنا على صورتي الحقيقية، ليس كما ارتسمت في اللغة والأوراق، أو كما شاءها سينو"[2].

وتشير كذلك في مقام آخر إلى تنبيه القراء بأنها شخصية متعدى عليها حين تتساءل: "هل يدري الذين قرأوها في روايات سينو أن وراء سحر اللغة الخاطف تتخبأ مأساة تتعلق بكل بساطة بانمحاء هوية كانت

---

[1] واسيني الأعرج، رواية أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص160.

قائمة؟ هوية امرأة اسمها لا يثير أية شبهة سوى شبهة الحب المستحيل: ليلى أو ليلي كما كان يناديني والدي"[1].

سينو:

تعد الشخصية الأهم في الرواية كونه المسؤول عن التفاعلات العديدة التي ظهرت على شخصية ليلى، وهو روائي ويمتهن التدريس بجامعتي الجزائر والسربون، عاش مغامرة غرامية وعلاقة حب ربطته بليلى التي لم تكلل بالزواج والارتباط. فكان لكليهما حياة خاصة تزوجا فيها وأنجبا أبناء، فكانت له زوجة تسمى هاجر أثمرت علاقتهما الزوجية عن ابن يدعى ماسي وابنة تسمى صافو، غير أن حبه الأول لم يختف بل ظهر مجددا بثوب الخيانة المقيتة أثمرت علاقتهما الآثمة عن بنت تدعى ملينا، عاش سينو حياة قلقة خاصة في بلده الجزائر أثناء الحقبة التسعينية السوداء التي سلطت العذاب والنكال على المجتمع الجزائري برمته ومثقفيه خاصة، والكاتب أحدهم مما اضطره إلى الهجرة ومغادرة بلده متوجها إلى فرنسا وبالتحديد العاصمة باريس التي إلتحق فيها بجامعة السربون كأستاذ جامعي، ولعل الحدث الأبرز الذي حرك شخصية ليلى بعنف وقلب كيانها هو تعرض سينو لمشاكل صحية ألزمته المستشفى، فحاولت جاهدة استرجاع شخصيتها وكينونتها التي سلبتها مريم الشخصية الورقية المتخيلة.

مريم:

تعد هذه الشخصية الوهمية المصنوعة من خيال الكاتب سينو الذي حاول إخفاء شخصية ليلى وراءها وسترها وأحدث وجودها شكا واضطرابا أصاب ليلى بالذعر متخيلة أن لها وجودا موازيا عند الكاتب سينو فتحاول ليلى جاهدة القضاء على هذه الشخصية الضرة تخيلا.

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص77.

2-1-3- الصراع:

يعد الصراع بحق أحد أهم الركائز الفنية التي تنمو داخل العمل الروائي، وضروري يسعى لبث روح الحياة والحركة داخله كما يسهم غالبا في تطوير الأحداث ونموها وهو "أيا كان لونه موجود في نواحي الحياة المختلفة، في الفكر والحرب والحب والكراهية والغنى والفقر والرحمة والقسوة والظلم والعدل وموجود أو منعكس على النفس البشرية وذلك مجال مثير يكتنفه الغموض"[1] وقد تبلور داخل الرواية من خلال التجاذبات النفسية التي أدخلت ليلى في دوامة نزاعات تتقاذفها نفسيتها وتصويب حقدها وحنقها اتجاه الشخصية الوهمية مريم والعمل على استرجاع هويتها وكينونتها، فهي تحاربها وتصارع الظروف بغية إثبات وجودها والتخلص من غريمتها الخيالية مريم، وتعتبر هذه الأخيرة شخصية روائية وهمية ابتدعها الكاتب سينو، يستر وراءها شخصية حقيقية في حياته من لحم ودم، وقد تنامى هذا الصراع واستمر في الوجود والنمو إلى حد التأزم مع تصاعد اشتباك بين الشخصيات داخل الرواية، واللافت أن الأعرج اعتمد نمطا تخيليا في تصويره لشخصية ورقية خيالية. لذا يتضح بأن الصراع المتنامي داخل "أنثى السراب" فيه من التداخل بين النفسي والاجتماعي وحتى ربما السياسي عندما عرج الكاتب إلى التنويه بتضحيات رجالات الفن داخل الجزائر في فترة العشرية السوداء في تاريخنا القريب؛ لأن الواقع الذي استعرضه الكاتب مزج بين الاجتماعي والتاريخي، فكانت بحق نصا سرديا عاكسا لواقع اجتماعي فرضته الظروف السياسية داخل المجتمع الجزائري في تلك الحقبة المظلمة، فكان بذلك قريبا من فضح السياسات الرعناء التي خلفت حربا ضروسا أتت على الأخضر واليابس.

---

[1] أحمد ميساوي، أنواع الصراع في روايات نجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، إشراف: عكاشة شايف، جامعة تلمسان، 1993-1994، ص25. نقلا عن: نجيب الكيلاني حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م، ص12.

2-1-4- اللغة الروائية:

تنوعت اللغة داخل هذا المتن الروائي وشكلت مزيجا موفقا لتقديم هذا العمل الإبداعي كما أراده صاحبه فانتقل بين محطات لغوية ثلاث: بين اللغة الفصيحة واللغة الفرنسية إلى العامية الجزائرية، غير أن الملاحظ أن المؤلف وكعادته غلَّب اللغة الشعرية الغنية بالإيحائية والرموز اللغوية ذات الدلالات المتنوعة، والمعروف عن واسيني الأعرج في جميع كتاباته خاصة الروائية أنه يميل ميلا جليا إلى اللغة الموحية المشبعة بالخيال الفني المعتمدة أساسا على الصور البلاغية التي تعتمد غالبا على تكثيف المعاني وشحن مفرداتها وتراكيبها بزخم غني بالدلالات والمعاني المتعددة.

ولعل هذا المزج بين مستويات اللغة الروائية المعروفة قد أصبح عادة عند الروائيين بحيث "خلال الأعوام الستين من القرن العشرين كانت لغة الرواية تبرز في مستويين اثنين وجوبا إذ تستعمل اللغة الفصحى أثناء السرد، مما يجعلها لغة راقية، أنيقة تعبر بالفعل عن شخصية الكاتب قبل شخصيات الرواية، هذا هو المستوى الأول، أما المستوى الثاني فتجسده لغة عامية، متدنية في أغلب الأحيان تتكون من عدد ضخم من الألفاظ التي تبني حوار شخصيات الرواية"[1].

وحين نعلم أن من أهم ميزات اللغة الروائية أنها تحاول التقرب من الواقع قدر استطاعتها، فتضع بذلك بساطتها وسيرها المرجو حتى تسهل معانيها لدى المتلقي وتفهم مراميها الظاهرة والمبطنة، وهذا كله ما تهفو إليه اللغة الروائية على الرغم من عوالمها المتسمة والجانحة إلى خيال لا حدود تضبطه، وإذا كانت اللغة وسيلة نقل ضرورية لا مناص منها ترتديها المعاني والأفكار حتى تنقل إلى القارئ لكي يتسنى له فهم المرامي والأهداف التي ترومها مخيلة الروائي. وبطبيعة الحال فاللغة هي المطية التي تنبني على أساسها عناصر الرواية فتكشف عن

[1] سي أحمد محمود، اللغة وخصوصياتها في الرواية، جامعة الشلف، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 15، جانفي 2018، ص106.

الشخصيات وطبائعها ومستويات تفكيرها ومستوياتها الاجتماعية وانتماءاتها وأهوائها وغير ذلك، والمعلوم عن اللغة الروائية أو حتى المتواجدة في أجناس أدبية أخرى لا تتوقف عند الوظيفة التقريرية وحسب بل تتعداها إلى صنع الجمالية المرجوة في العمل الأدبي.

ولعل هذا ما اعتمدته رواية أنثر السراب؛ لأنها احتفت باللغة الشعرية الحالمة التي تتسلح بالألوان البيانية من رموز واستعارات تتعمد مواراة معانيها وإخفائها كي تدفع القارئ إلى البحث المضني لكشف أغوارها وفضح أسرارها الدفينة.

وهذه اللغة الشاعرية كثيرا ما تعطي للمتلقي صورة مفعمة بالحزن والمرارة مع تقديم صورة لليلى التي يعتريها الشوق الغزير والرفض القاطع لفقد محبوبها واستبدالها بشخصية ورقية لا أهمية لها مع الكشف عن الحقد الدفين الذي صرحت به ليلى اتجاه مريم وحب الانتقام منها.

أما إذا بحثنا عن توظيف اللغة الفرنسية فنجد مقامات مختلفة يتم فيها هذا التوظيف حسب ما يقتضيه المقام لذلك خاصة كان هذا الاستعمال أثناء تواجده بباريس بحكم الظروف القاهرة التي اضطرته إلى مغادرة الجزائر فمثلا حين يقول: "Basta, c'est Basta je suis très fatiguée"[1].

"Tu me diras que c'est du cynisme ? peut être … monange ! c'est juste une envie folle de retrouver ce vieux rayon fatigué par le temps, qui ne cesse de briller sur cet amas de cendre"[2].

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص243.
[2] المرجع نفسه، ص21.

وهذ التنويع في استعمال اللغة يجعل النص الروائي أكثر واقعية ويقترب أكثر من التعبير عما يشغل الكاتب في حياته الواقعية، وما الرواية حسبه إلا مرآة عاكسة لما مر به من تجربة حياتية وقعت له، بالإضافة إلى تقريب ما جاء في الرواية من المتلقي بصورة فاعلة ومؤثرة.

2-1-5- الموضوع:

ليس معقولا أن تجد نصا سرديا روائيا خاصة يخلو من موضوع أو فكرة رئيسية تلتف حولها الأحداث وتتبناها الشخصيات لتبلورها وتدافع عنها، وفي هذا السياق نهج الأعرج في روايته مسارا ذهنيا آمن بفكرته وجسدها بطريقة تخيلية جسدها في إحدى شخصياته مريم الظل الملازم لليلى الشخصية البطلة، ففي هذا النوع من الروايات "التي يقدم بها المؤلف فكرة ذهنية، يؤمن بها، ... فيعبر عنها في قالب روائي، تكون هذه الفكرة الذهنية هي مغزاه ومضمونه أو الهدف الرئيسي الذي تشير إليه"[1].

ولعل الأعرج تناول في روايته موضوعا شخصيا يتعلق بحياته هو يتمثل في سرد أحداث عايشها مع عشيقته ليلى التي كشفت صراعا داخليا متأزما أراد من ورائه إثبات كينونتها ووجودها كامرأة لها الحق في الوجود والحب والحياة، وحقيقة هذا الحق سلبها إياه الكاتب سينو دون غيره، ومنحه من غير وجه حق لشخصية ورقية روائية وهمية تدعى مريم التي زرعت نار الغيرة والشك في نفس ليلى وحاربتها في هويتها ووجودها مما أحدث ردا طبيعيا لدى ليلى التي ناظلت طوال أحداث الرواية دون هوادة عن إثبات أنها موجودة ولن تسمح بأن تسلبها ذلك أي امرأة أخرى حتى ولو كانت مجازية غير واقعية.

كما استعرض الروائي الأعرج سيرته الذاتية مع تعريجه على ظاهرة خطيرة مست المجتمع الجزائري في تسعينات القرن العشرين تمثلت في الوضع المتأزم الذي عايشه المثقف الجزائري بتذكيره باغتيال علولة وكذا ذكرى إسياخم وكاتب ياسين، كما لم تسلم الرواية من ورود أحداث حقيقية عاشها الكاتب بالفعل على

[1] عبد الخالق نادر أحمد، الرواية الجديدة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009م، ص21.

شاكلة تعرضه لأزمة صحية قلبية مفاجئة أحدثت طوارئ لدى ليلى/مريم وكانت بمثابة الفتيل الذي أوقد نار الصراع بين الشخصيات المتنافسة داخل النص. وربما ما منح الأعرج فرصة طيبة استطاع من خلالها التفصيل غير المقيد بكل تلك الأحداث هو امتلاكه كأداة فنية تتميز بها الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى وهي السرد. مما أسعفه بأن يمارس تصويره الفني الخيالي بكل أريحية، فنراه يجول داخل نصه مستعرضا الأحداث بكل تفاصيلها ومحددا العناصر الفنية المهمة داخله على شاكلة الفضاءات المكانية والزمانية.

2-2- المطلب الثاني: العناصر الفنية لمسرحية امرأة من ورق

أ- قراءة في محتوى المسرحية:

اختصر مراد السنوسي صاحب المسرحية نصه الإبداعي هذا والمقتبس عن رواية "أنثى السراب" في فصل واحد فقط وركز من خلاله على حوار مطول دار بين شخصيتين فقط استحضرتا ذكريات شخصية في حياة الأستاذ الكاتب وهما العشيقة ليلى والزوجة معرجتان من خلال تلك الذكريات على حال الجزائر أثناء تسعينات القرن العشرين، وما عرفته البلاد من مآسي واغتيالات كانت لغة القتل هي المسيطرة. فتبدأ المسرحية بحدث دخول الأستاذ الروائي إلى المستشفى إثر تعرضه لأزمة قلبية حادة تدخله في غيبوبة دفعت بجنون بالعشيقة ليلى/مريم إلى اقتحام حياة الزوجة والكشف عن الأسرار الدفينة وعلاقتها بزوجها، وذلك عندما قصدت بيته وواجهت زوجته بكل تلك الحقائق بالحجة والدليل. وقد دارت أحداث المسرحية على شكل حوار ثنائي بينهما استعرضنا الكثير من المسائل خاصة حقيقة الشخصية الورقية مريم التي تختفي وراءها امرأة حقيقية هي ليلى، بالإضافة إلى مسألة الاغتيالات التي مست رجالات الثقافة والفن في الجزائر على شاكلة عبد القادر علولة وكاتب ياسين وغيرهما.

واحتد الصراع بين الشخصيتين فجرأة ليلى في إثبات وجودها كحقيقة في حياة الأستاذ الجامعي والكاتب بالبينة والدليل مع إصرار الزوجة على رفضها التسليم بهذه الحقيقة لتنتهي المسرحية بإشهار الزوجة مسدسا لتصوبه اتجاه ليلى لتنتهي مع ذلك تحت أصوات البكاء والصراخ.

ب– الشخصيات:

تعد الشخصية المسرحية ركنا أساسيا في العمل المسرحي ولا مناص من توظيفها والاعتناء الأمثل بتشكيلها حتى تتمكن من أداء دورها داخله على أكمل وجه، وتقوم بالوظيفة المنوطة بها، فهي تعد عنصرا محوريا مهمته إيصال الفكرة إلى المشاهد، ونجاحها في أداء مهامها يعني نجاح العمل المسرحي برمته، لذلك يوليها الكاتب الكثير من العناية والاهتمام، وفيما يلي سنستعرض شخصيات مسرحية امرأة من ورق وهي:

ليلى/مريم:

إحدى الشخصيات الرئيسة لهذا النص المسرحي وهي بطلة لروايات الأستاذ الكاتب الذي أعطاها دور البطولة في كامل رواياته، وقد اختلق ذلك ليداري شخصية حقيقية لامرأة عشقها وهي تمتهن الرسم غير أن عائلتها كانت تمارس عليها ضغوطا كي تنصاع للزواج وتستر نفسها لترضخ في الأخير وتتزوج من رجل لا علاقة تجمعهما إلا البيت والفراش، واستغلت بوقاحة حريتها لتحيي حبها القديم وتنشغل به وما إن اعتل عشيقها حتى سارعت إليه لتفضح نفسها أمام زوجته وتفرغ كل أسرارها.

الزوجة (يمينة):

تعيش هذه الشخصية صراعا داخليا عنيفا تغذيه الشكوك الضاغطة على قلبها، ومنبع ذلك هو مريم الشخصية الورقية في روايات زوجها الكاتب والأستاذ الجامعي بجامعة الجزائر وجامعة السربون، وهي تبحث دوما عن الحقيقة وتريد الحصول عليها، لها من زوجها ولدان: البشير الابن البكر وندى البنت الصغرى، ولعل ما زاد شكوكها هو الاهتمام المبالغ فيه لشخصية مريم الروائية من طرف الكاتب نفسه.

ج- أحداث المسرحية:

الحدث الذي انطلق منه مراد السنوسي واتخذه بداية لمسرحيته هو دخول الكاتب للمستشفى إثر وعكة صحية ألمت به وصل إلى حد الدخول في غيبوبة، وما إن يستفيق منها حتى يتفوه باسم مريم الشخصية الورقية وبطلة رواياته، ما يشكل منطلق شك عميق لدى الزوجة، ويبدأ الصراع بينهما لينتهي بإشهار المسدس وإطلاق النار وسط الصراخ والعويل. ولعل هناك الكثير من الأحداث التي أوردها الكاتب ضمن تقنية السرد التي اعتمدها داخل مسرحيته، وهذا في حد ذاته مخاطرة أقدم عليها الكاتب باعتبار أن اقتباس رواية وتحويلها إلى نص مسرحي فيه الكثير من المجازفة؛ لأن "الرواية تعكس وجها من أوجه التأمل والصراع تقوده اللغة بمختلف خصائصها البنائية والأسلوبية، فتخلق حالة من التوتر إن على المستوى التخيلي أم المستوى الواقعي، إنها تعتمد على السرد، بخلاف النص المسرحي الذي لا يمكنه أن يسهب في السرد أو في حواراته إلا نادرا"[1].

د-الصراع:

لن يستطيع عاقل التفكير في قراءة مسرحية تخلو من أي صراع؛ لأنه يعد بمثابة إكسير الحياة يمدها بطول العمر والازدهار والبقاء ويسهم في وجودها، فهو "مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية"[2].

ولعله القوة السحرية التي تشد أواصر العلاقة والربط بين مكونات العمل الدرامي فيدفع قصدا الأحداث ويسهم في خلقها واستمراريتها، ويشترط أن يتميز الصراع بمبدأ التصاعدية وهذا ما ذهب إليه علي أحمد باكثير حين قال: "لا بد للصراع أن يكون صراعا صاعدا، أي يدفع بالأحداث إلى الأمام، وينقلنا من حدث إلى

(1) براهيمي سماعين، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا وهران، قسم الفنون الدرامية، 2013-2014، بعنوان: تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، إشراف: بن ذهبية بن نكاع، ص155.

(2) ماري إلياس، حنان القصاب، المرجع السابق، ص288.

آخر"[1]، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال العلاقات المتشابكة التي تصنع بين الشخصيات المحركة لخيوط العمل الدرامي بصورة متصاعدة تشكل قوة دفع ضاغطة لتصل بالحدث الدرامي إلى تأزمه.

والملاحظ على مسرحية "امرأة من ورق" أن الصراع اتخذ صورتين ظاهرة وضمنية، فالظاهرة تتمثل في الصدام الذي احتدم بين الزوجة والعشيقة ليلى إثر الأزمة القلبية التي ألمت بالكاتب واقترابه من حافة الموت أفقد العشيقة صوبها وقررت المواجهة وكشف الحقائق أمام الزوجة التي رفضت هذه الحقيقة والواقع رفضا غير قابل للتراجع يصل بها إلى المواجهة المسلحة ومحاولة إنهاء هذا الأمر بالتخلص من الغريمة المزعومة، أما الصورة الضمنية فهي الصراع بين الفئة المثقفة المهمشة في وطنها والفكر الظلامي الذي استهدفها بالقتل والتهجير القسري، وهذا ما ذهب إلى تأكيده الباحث براهيمي سماعين حين قال: "فبالرغم من أن صراع المرأتين على الأستاذ كان صراعا أساسيا في الرواية إلا أنه تحول إلى صراع ثانوي في النص المسرحي، ولا نقصد هنا أن هذا صراع يستهان به في بناء النص المسرحي، بل هو يمهد لصراع أكبر وأعمق من ذلك فهو يحاول أن يثير انتباه المتلقي الجزائري إلى قضية لا يمكن أن نتغاضى الطرف عنها إنه يدعو إلى عدم نسيان ما حدث في العشرية السوداء، عدم نسيان من فقدتهم الساحة الفنية الأموات منهم والمغتالون، عدم نسيان الذاكرة الجماعية للعشرية السوداء"[2]. والمتفحص للرواية "أنثى السراب" يجد أن الكاتب أبرز صراع عمله هذا على شخصية وهمية سماها مريم تختفي وراءها أخرى حقيقية تدعى ليلى والتي حاولت جاهدة إثبات تواجدها والتخلص من ظلها الذي سرق هويتها وانتماءها وظل لصيقا بها، في حين مراد السنوسي خلق صراعا بين طرفين باسمين مغايرين لما هو عليه في الرواية النص الأصلي، فكان بين ليلى والزوجة يمينة حيث حاولت ليلى إثبات حقيقة تواجدها أمام الزوجة في حياة الأستاذ والكاتب والذي أخفاها وراء الشخصية الوهمية مريم، فهي عشيقته والحقيقة التي يتحرج

[1] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص75.

[2] براهيمي سماعين، المرجع السابق، ص155.

في كشفها للآخرين خاصة الزوجة. وكان السنوسي في نصه المسرحي واقعيا في طرحه حيث أعطى شخصية مريم حضورا فعليا له كيان ووجود؛ لأن المجال المسرحي كما هو معلوم لا يسمح عادة بالإغراق في التجريد والتخييل على خلاف النص السردي الذي غالبا ما يكون التخييل نمطا يعتمد في البناء السردي للنص. فالثابت أن "إمكانية توظيف الخيال في الرواية وضرورة الالتزام بالواقعية في المسرحية أحد أهم الأسباب في الاختلاف الحاصل بين الرواية والمسرحية"[1]، وربما استطاع الكاتب أن يكشف عن الصراع الذي بنى عليه نصه المسرحي من خلال بناء حوار مطول أحيانا يعتمد السرد في الكثير منه ليظهر الصراع المرجو والذي أخفاه وراء تصارع الشخصيتين الزوجة يمينة وليلى العشيقة، ألا وهو صراع المثقفين الجزائريين في حقبة التسعينات مع الفكر الضلالي الهدام الذي استهدفها بالقتل والتهجير، فاستطاع بذلك الكاتب أن يميط اللثام عن الحياة المزرية والبائسة والموت اليومي الذي عايشه المثقف في ظل الانفلات الأمني والسياسي الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة بصورة التزمت التكثيف والاختزال الواعي والمدروس؛ لأن حقيقة العمل المسرحي يتطلب هذا عكس ما هو عليه الحال داخل الرواية التي استطاع الأعرج أن يسهب في عرض الأحداث وتصويرها بتفصيل موسع ومستفيض، ولعل اعتماد السرد كتقنية حكائية أسعفته في إتمام ذلك؛ "لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز والسدود، وهي أداة السرد"[2].

هـ- اللغة المسرحية:

لكل فن لغة تتماشى وطبيعته الفنية يتميز بها ويعتمدها كأداة اتصالية تنقله إلى الآخر المتلقي في صورة واضحة ومفهومة ومقبولة، وبالضرورة يمتلك المسرح كفن تمثيلي لغة خاصة به تميزه عن غيره تتخذ ثنائية متوأمة

(1) طمين سارة، عمار بن القريشي، الاقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مجلد 05، عدد 11، 2018، ص363.

(2) عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان 2 و3، جانفي، جوان 2008م، ص01.

لا انفصال بينهما النص والعرض. وطبيعي أن النص المسرحي لم يخلق ليقرأ وحسب بل عدّ لكي يمثل ويعرض على الركح، لذا فلغته تتميز بالتصوير التجسيدي والحركي تستعين بأنماط متعددة من اللغة، فالمنطوق جزء من هذا الكل المركب للغة المسرحية إلى جانب الحركي والإيمائي والعلاماتي وما إلى ذلك من ذوات تحمل دلالات مختلفة موحية، وتتمازج هذه كلها لتصنع ما يسمى باللغة المسرحية، وقد "نظر النقاد إلى لغة المسرح من منظورين أو بعدين: الأول يتعلق بالمنطوق والثاني بالمشاهد أو المرئي أو ما تعلق بالعرض، وكل ذلك خاضع للسياق الذي يصنعه من زمان ومكان وأحداث وطبائع وشخصيات"[1]. والمعروف عن المسرح أنه لا ينقاد إلى نمط لغوي معين يعتمده بل هو عادة ما يستعين بخليط لغوي يفي بالغرض ويحقق الهدف بغض النظر عن طبيعته، لذا نجد أن تاريخ الكتابة المسرحية عرف سجالا وجدلا بين الدارسين، والإشكال هذا تمثل بين استعمال اللغة الفصيحة أو العامية أيهما أنسب للفن التمثيلي، ولكل حججه. فالواقعية وطبيعة الجمهور تستدعي خطابا عاميا بسيطا قريبا من الفهم الجماهيري، أما البعد الفني والبناء الدرامي للشخصيات كإحدى العناصر الفاعلة فيه يستدعي لغة فصحى قادرة على التفصيل السردي والوصف والتحليل المتعلق بالأحداث. وكنتيجة طبيعية لهذا الاختلاف ظهر فريق اتخذ حلا وسطا جعل من خلال الفصحى للسرد والتحليل أما العامية القريبة من الفصحى خاصة بالحوار.

ينبني العمل المسرحي وفق آليات فنية تسهم في تقديم صورة واضحة تحمل بين طياتها فكرة مسرحية يتوخى صاحب العمل المسرحي إيصالها وبعثها للمتلقي، ولعل أبرزها الحوار الذي يعد الهيكل الرئيس لبنائه فهو:

[1]عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة المسيلة، ص198.

و- الحوار:

يعد الحوار داخل العمل المسرحي ركيزة أساسية لا حياة للمسرحية دونها، له عدة وظائف أبرزها أنه يعد الرابط الذي يشبك أواصر العرض وتماسك الأحداث وتواليها بانتظام ومنطقية، كما يعتني أساسا بكشف حقيقة الشخصيات المسرحية وأبعادها المختلفة، ويتباين عادة بين الطول والقصر وهذا حسب المقام وما يقتضيه العمل المسرحي وسنورد أمثلة عن الحوار القصير بين الزوجة ومريم:

الزوجة: خير إن شاء الله، أشكون يجيني في دل الوقت؟ (تتجه نحو الباب، وتعود مع امرأة) أتفضلي، مرحبا بيك.

مريم: الله يسلمك.

الزوجة: جيتي على جال الأستاذ؟

مريم: أنعام.

الزوجة: الأستاذ ماراهش هنا فالدار، ما زال ما خرجش من المستشفى، ولكن أنبشرك، راه خرج اليوم من الغيبوبة.

مريم: أعلى بالي، راني جاية من المستشفى.

الزوجة: جاية من المستشفى؟

مريم: ألقيتو نايم، قالولي درنالو حقنة يرتاح، الحمد لله، أسلك ...

الزوجة: الله يسلمك، قوليلي، راكي جاية من البلاد ولا تسكني هنا؟

مريم: نسكن فالبلاد.

الزوجة: وجيتي خصيصا من البلاد باش تشوفي الأستاذ؟

مريم: أنعام.

الزوجة: أيكثر خيرك، الأستاذ غادي يفرح كثير منين يسمع بالخبر، تفضلي ريحي.

(تجلس مريم)[1].

ولم يكن أبدا داخل هذا النص هذا النوع الحواري القصير فقط بل ورد في استهلال المسرحية باعتبار أنه زمن التعارف فيه نوع من التحفظ عن الكلام من الشخصيتين، والحوار غلبت عليه اللغة العامية التي تجعله واقعيا إلى أبعد الحدود، وهو موجه للجمهور المسرحي بأطيافه وألوانه المتعددة بلغة بسيطة الكل يستوعبها.

والمعهود في الكتابات المسرحية خاصة يهتم المؤلف بلغة الحوار ومدى تناسبها مع الشخصية التي تمثلها وفق مستواها الفكري والعلمي وكذا حالتها النفسية أو حتى الاجتماعية، فمن سمات الحوار الجيد أن يكون معبرا عن طبيعة الشخصية والمتفحص لمسرحية "امرأة من ورق" يجد أن اللغة العامية البسيطة سيطرت بشكل مطلق عليها من البداية إلى النهاية، وربما باعتبار أن سنوسي كان يتحرى تعبير تلك اللغة المعتمدة عن الواقع الجزائري وحقيقة المرأة لطالما الحوار فيما بين النسوة عادة ما يكون فضفاضا مطولا دون طائل في الكثير منه، وكون المرأة عادة ما تسترسل في الحديث بإسهاب حتى لو كان بسيطا، ضف إلى ذلك كون الشخصيتين كانت وراء حواراتهم المطولة دوافع عاطفية أكثر، فمريم تدافع عن حبها ووجودها، بينما الزوجة شعرت بخطر محدق يهدد حياتها الزوجية ويريد سلبها زوجها بكل وقاحة ودون سابق إنذار، وقد صور المؤلف هذا الصدام العنيف حواريا ومثال ذلك:

الزوجة: أنت ماحاباش تحشمي، أخرجي عليا هيا، الباب.

مريم: نخرج بعدما نفرغ واش راه مثقلني، نخرج من دارك بعدما نخرج من السراب إلي وضعني فيه الأستاذ، مانيش قادرة نزيد نعيش في ظل امرأة من ورق سماها مريم.

الزوجة: امرأة من ورق؟ منين جبتي هاذ العبارة؟ هذا سر بيني وبين الأستاذ.

[1]مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص216.

مريم: قالك ناوي يدير منها عنوان لرواية من رواياتو.

الزوجة: شكون خبرك؟ هذا سر.

مريم: الأستاذ يحب بزاف الأسرار، حتى أنا سر من أسرارو، وراني، رافضة باش مريم الحروف تسرق هويتي، رافضة باش تعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها، رافضة باش تلبس وجهي وتسرق ملامحي.

الزوجة: شوفي، هدي مريم، شخصية خيالية (تقطع).

مريم: أخلقها الأستاذ باش تكون بصمة في أسلوبو وناوي يجعل منها بطلة ترافقو في كل مسيرتو الأدبية.

الزوجة: هذا الشي معروف، الأستاذ سبقلو وتكلم عليها فالصحافة شحال من مرة.

مريم: ولكن عمرو ما قال أنو كان يتلاقى معايا هنا في باريز كل ما تسافري أنت للبلاد، ونتلاقو فالبلاد كل ما تكوني أنت هنا في باريز[1].

وإذا كان للحوار وظائفا وأدوارا منها معرفة والكشف عن نفسية الشخصية وميولاتها وعواطفها ومخاوفها، فكان ما جاء على لسان الزوجة صور تخوفاتها وآثار الصدمة العنيفة التي تعرضت لها وهي تكشف سرا خطيرا سيؤثر لا محالة على حياتها الزوجية برمتها، وقد جاء ذلك عن طريق مريم التي كشفت هذا السر عن علاقتها المشبوهة بالأستاذ في قولها:

الزوجة: مازلتي مصمّة على القباحة.

وفي موقف آخر يكشف عن اندهاشها وامتعاضها من الخيانة التي انكشفت لها فتقول:

الزوجة: اتصلتي بندى؟ ومنين جبتي رقم الهاتف أنتاعها؟ هيا تكلمي يا ألي تعرف كل شي علينا.

مريم: رقمها مسجل عندي من مدة، نعرف رقمها وحتى رقم خوها البشير.

[1]مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص220.

الزوجة: كيفاش؟ البشير؟ هو تاني تعرفيه وتعرفي رقمو؟[1]

في حين نجد أن مريم تبدو جريئة ومصرة على الدخول في معركة دون حساب لعواقبها، فالحب يبدو أنه قد أعمى بصيرتها مع مرارة جرح كبريائها فتقول:

الزوجة: وتعرفي حتى بطاقتو الزرقا ...

مريم: نعرف حتى الرقم السري أنتاعها.

الزوجة: أهنا دخلتي فالهبال، أنا زوجتو ومانعرفش الرقم السري لبطاقتو البنكية.

مريم: 7، 4، 85، تقدري تتأكدي بسرعة.

الزوجة: الآن؟ فالحين؟ ماعنديش الوقت، قلتلك راني خارجة، أنشوف ونتأكد من بعد.

مريم: راكي خايفة.

الزوجة: نخاف؟ من واش نخاف؟ منك؟

مريم: خايفة من الحقيقة، خايفة تجربي الرقم السري وتوجديه صحيح.

الزوجة: ولو كان نثبتلك بلي راكي غالطة تخرجي عليا؟

مريم: نخرج[2].

ز-المكان:

يعد المكان في العمل المسرحي أحد الفضاءات التي يجب تحديدها وهنا نقصد به مكان الأحداث المسرحية لا مكان العرض الذي هو الركح بطبيعة الحال.

[1] مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص220.

[2] مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص221.

فنجد أن جل الأحداث قد دارت في فضاء مغلق وهو بيت الأستاذ بين الزوجة ومريم وكانتا قد استرسلتا أثناء حديثهما المطول ذكر أماكن عديدة لها علاقة بالأحداث، فباريس العاصمة الفرنسية كان لها وجود وذلك بحكم اللقاءات والمواعدات التي كانت خاصة بين الأستاذ ومريم فتقول عن ذلك:

مريم: ولكن عمرو ما قال أنو كان يتلاقى معايا هنا في باريز كل ما تسافري أنت للبلاد، ونتلاقو فالبلاد كل ما تكوني أنت هنا في باريز.

ولعل المكان الرئيسي الذي دارت فيه الأحداث وهو بيت الأستاذ لا نجد له تصويرا إيضاحيا باستثناء أنه بيت الأستاذ فقط.

وقد ورد ذكر أماكن الأحداث على لسان حوار الشخصيتين عن طريق تقنية فنية معروفة وهي الاسترجاع: أي ذكر أحداث وقعت ماضيا، فكانت وهران وسوريا والعاصمة أهم تلك الأماكن الذي كان وجوبا ذكرها باعتبارها مكان عمل الأستاذ (وهران) ومكان الهجرة والفرار (سوريا وباريس)، فالكاتب المسرحي أثناء تصويره الأمكنة داخل نصه يستحضر دائما حقيقة مفادها أنه يكتب ليعرض نصه على مكان يدعى الركح، وإذا أراد ذكر أمكنة مختلفة فله حوار الشخصيات كوعاء فني يمكنه من ذلك، وهذا ما أقدم عليه مراد سنوسي من خلال حوار الشخصيتين مريم والزوجة يمينة.

ح- الزمان:

تعددت الأزمنة داخل هذا النص وذلك من خلال ما جاء على لسان الشخصيتين باعتماد تقنية الاسترجاع التي اعتمدها الكاتب وسنحاول أن نضع جدولا يبين تلك الأزمنة.

جدول رقم: 4يوضح الأزمنة داخل المسرحية

الزمن وما يدل عليه	الصفحة	الزمن وما يدل عليه	الصفحة

الحداعش أنتاع الصباح	الحادية عشر صباحا	01	في 85	سنة 1985م	14
الربعة أنتع العشية	الرابعة مساء	02	يوم خميس 4 جويلية	الخميس 4 جويلية	14
ساعتين ونص	ساعتان ونصف	03	ديسمبر 1985	ديسمبر 1985م	14
العشرة أنتاع الليل	العاشرة مساء	03	2 ديسمبر 85	2 ديسمبر 1985م	14
ثلت أيام وثلث ليالي	ثلاثة أيام وثلاث ليالي	03	العشرة ونص	العاشرة والنصف	15
خمسة وعشرين سنة	خمس وعشرون سنة	04	فالثلاثة وتسعين	الثلاثة وتسعون	17
ديسمبر 85	ديسمبر سنة 1985م	05	ديسمبر ثلاثة وتسعين	ديسمبر ثلاثة وتسعين	18
التناعش	الثانية عشر زوالا	10	السبعة وعشرين من شهر رمضان	السابعة والعشرون رمضان	19
سبع أيام	سبعة أيام	11	صبحة وعشية	صباحا ومساء	20
ربع أيام	أربعة أيام	11	الثمنية	الثامنة	20
الوحدة ونص	الواحدة والنصف	11	صبيحة يوم الجمعة	صبيحة يوم الجمعة	20
الثلاثة	الثالثة	11	الفاتح نوفمبر ثلاثة	الفاتح نوفمبر ثلاثة	20

			وتسعين	وتسعين	
فالفجر	في الفجر	12	الثمنية وسبعين	ثمانية وسبعين	24
الستة ونص أنتاع الصباح	السادسة والنصف صباحا	12	فالثمنية وتسعين	الثامنة والتسعون	25
ثمنية ونص أنتاع الصباح	الثامنة والنصف صباحا	13			

ط– التراكيب الفصامية (الفصحى والعامية) في المسرحية:

ليس من الغريب إذا وجدت الكثير من الاستعمالات اللغوية اليومية على ألسنة الجزائريين فصيحة أو قريبة من الفصيح لكون العامية الجزائرية قريبة جدا من الفصحى، لذا تجدها حين استعمالها تكون مستساغة ومفهومة، وسنحاول في هذا الجدول تبيان بعض التراكيب التي جاءت في هذا السياق وأقرب ما تكون من الكلام الفصيح:

جدول رقم: 5يوضح التراكيب الفصامية في المسرحية

التركيب القريب من الفصيح	أصله الفصيح	الصفحة
حالتو الصحية تحسنت شوية.	حالته الصحية تحسنت قليلا.	01
ولكن غادين يشدوه أيامات فالمستشفى.	ولكن سيبقونه أياما في المستشفى.	01
عرفت من البدية أن اتصالها غادي يهولني.	عرفت منذ البداية أن اتصالها سيقلقني.	02
بزاف، الواحد يعيا ما يتحكم في روحه.	كثيرا، الإنسان يتعب وهو يحاول التحكم في نفسه.	04
أقتارحو عليه باش يكون وزير	اقترحوا عليه كي يصبح وزيرا.	05

ما يكون غير خاطرك.	لا يكون إلا ما تتمناه.	07
أنعام.	نعم.	08
ما نقدرش نزيد نستنى.	لا أستطيع الانتظار أكثر.	10
ما نظنش.	لا أظن.	10
قلتي نروح لدار نرتاح شوية ونبدل كسوتي.	قلت أذهب للمنزل لكي أرتاح قليلا وأغير ملابسي.	12
السي.	السيد.	07
كيراكي.	كيف حالك.	05
كادر.	عبد القادر.	08

وما يلاحظ على لغة الحوار التي اعتمدت في هذا النص أنها ابتعدت كل البعد عن الابتذال والسوقية، فالتهذيب اللغوي هو ما نعهده على عاميتنا الحافلة بعبارات التوقير والدعابة والرقة تفتح مجالا للتسامح والمودة بين الناس، ولعل هذا ما اعتنى به الكاتب بحكم علمه المسبق بأن لغة الركح يجب أن تتمتع بالبساطة والسهولة مع الحرص التام على اختيار الألفاظ المناسبة للتخاطب البعيدة عن اللغة الهابطة المرفوضة اجتماعيا وأخلاقيا.

وما نلحظه عن اللغة التي كتب بها النص أنها عامية محلية مزجت بين اللهجة العاصمية (قلتي) واللهجة الوهرانية المسيطرة على النص كما تميزت بالواقعية وناسبت كثيرا مستوى الشخصية التي نطقت بها.

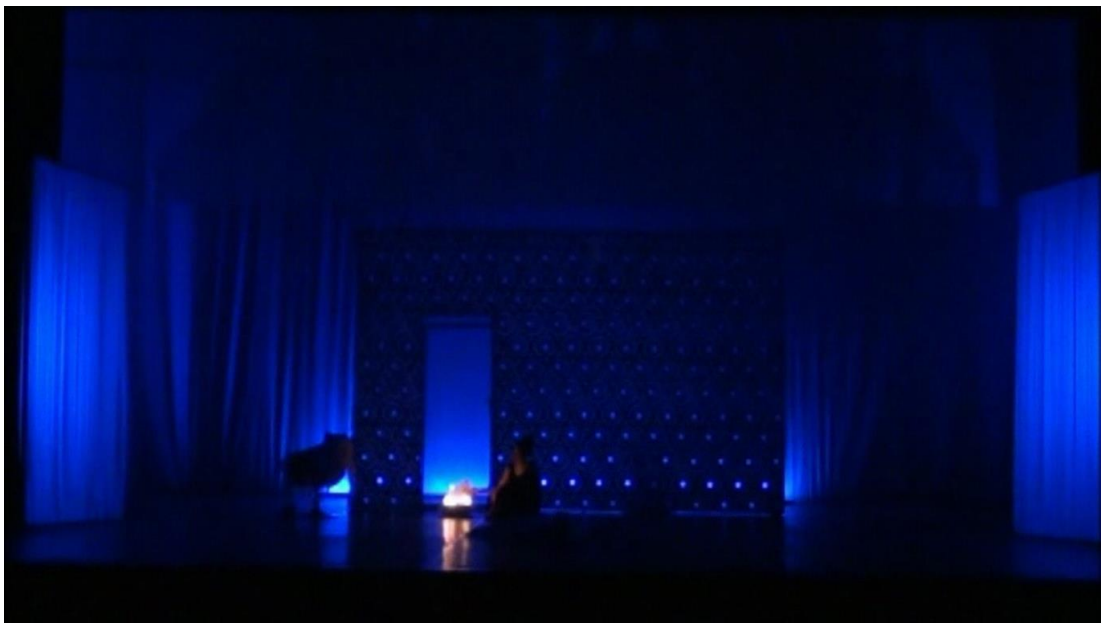
ي– دراماتورجيا العرض مسرحية (امرأة من ورق):

لعل صورة الخشبة وما تحمله من تأثيث وديكور يعد الواجهة التي يعمل صاحب العرض على الاهتمام بها؛ لأنها تعد صورة أولية توضيحية لما سيأتي عرضه، وهذا ما كان عليه عرض مسرحية (امرأة من ورق) للمخرجة صونيا مكيو، حيث عرفت خلفية الخشبة تنميقا متميزا ولمسات جمالية أضفت على العرض تأثيرا

ساحرا تمثل في رسم صورة جميلة وفي سمائها أوراق بيضاء متناثرة، وهذا لعله يكشف عن التميز السينوغرافيليحي بن عمار الذي استطاع أن يمنح الواجهة الركحية منظرا لافتا أدخل المتلقي مباشرة في صلب الموضوع دون مقدمات.

يظهر خلف الستار الشفاف طيف امرأة تمر في الركح من الشمال إلى اليمين دون تبين ملامحها، وهذا لعله يوحي بوهمية هذه الشخصية، وبعدها يرفع الستار في الدقيقة 4:30 لتظهر امرأة جالسة أمام موقد نار يزداد لهيبه بفعل التهامه للأوراق، مرتدية فستانا أسودا يوحي للوهلة الأولى بأن صاحبته تعاني حزنا لم ينكشف سببه بعد، وخلفها جدارية بها باب وحيد.

صورة رقم19: توضح الزوجة وهي تحرق أوراقا



وفجأة يرن الهاتف في الدقيقة 5:16 فتسارع الزوجة إلى الرد على المكالمة، وبعدها تسترسل في حديثها مع نفسها متسائلة مستغربة عدد المكالمات الكثيرة التي تصب في خانة السؤال عن حالة الأستاذ ومدى تعلق الناس به، واللافت أن المخرجة بمهارة إخراجية اعتمدتها من خلال توظيف تقنية الاسترجاع أو ما يسمى الفلاش باك التي جاءت على لسان الزوجة لسرد أحداث ماضية. وتعد تقنية الاسترجاع آلية ضرورية لإعطاء

مسوغات منطقية لما يراه ويشاهده المتلقي، فهي مبررات لما سيراه على الخشبة من حركات وأحداث يؤديها الممثلون، فتترسم الصورة بوضوح في ذهن المتلقي ويسمح ذلك في إماطة اللثام عن الفكرة وموضوع العرض.

وكان أبرز ما كشفت عنه اتصال ابنتها ندى لتخبرها عن إصابة أبيها الأستاذ بوعكة صحية وهو في حالة غيبوبة، كل هذا في عملية استذكارية مشهدية استطاعت المخرجة دائما إبقاء المشاهد مشدوها بالأحداث وتراتبيتها المنطقية مع إقحام موسيقى هادئة تناسب الحدث، التي كان لها تأثير عميق وتعبير سمعي بعث رسائل مشفرة إلى المتلقي، فالموسيقى تعد وسيلة تعبيرية كثيرا ما تلجأ إليها فنون العرض لبعث الرسائل وشرح الغوالق والمبهمات التي تعجز عن ترجمتها الحركات المؤداة والأحداث المسرودة.

وفي حدود الدقيقة 12:20 من العرض تظهر الشخصية الثانية في المسرحية وهي مريم الاسم الذي تلفظ به الكاتب بمجرد استفاقته، واللافت أن المخرجة استطاعت من خلال بعث مريم من عدسة المسدس عن قصد لتوحي بأنها تشكل خطرا قاتلا للزوجة، وهذه تعد لمسة فنية تحسب للمخرجة لأنها تحمل عدة دلالات بطبيعة هذه الشخصية ودورها في العرض وما تمثله من ركيزة ثانية لهذا العرض الثنائي.

صورة رقم20: توضح ظهور الشخصية الثانية في المسرحية (مريم)

والمعروف أن العروض المسرحية تلجأ غالبا إلى المؤثرات الخارجية على شاكلة الإضاءة، فتسليط الإضاءة مثلا على نقطة ما داخل الركح له إشارة إلى شيء ما، كما تحمل رسالة موجهة للمتلقي قصد استيعاب فكرة ما وشرحها.

وبعد حوار محتدم يتصاعد معه الصراع لتحاول الزوجة في قلق التخلص من مريم من خلال ادعاء ذهابها إلى المستشفى لرؤية زوجها، وهنا تتدخل مريم لتلح عليها لمواصلة الحوار في جو مشحون ومضطرب، وهذا ما يحيلنا إلى الفهم الجيد للضرورة الفنية لتواجد الشخصية داخل العرض؛ لأن الشخصيات الدرامية تنكشف طبائعها وحقائقها داخل العرض من خلال تفاعلها مع بعضها البعض، فالمتلقي لن يستطيع فهم الشخصية وتقييمها إلا إذا ساعدته الشخصيات الأخرى من خلال حوارها وحركاتها.

وهذا ما حدث مع مريم الشخصية الثانية التي استطاعت بتدخلاتها المستمرة كشف حقيقة الزوجة وعلاقتها بالكاتب الأستاذ الحاضر الغائب في العرض، والذي كان تدخله دراميا دون التواجد فعليا على الركح. كل هذا في مشهد درامي مرسوم بدقة متناهية، فكلاهما تدعسان كومة الأوراق المتناثرة بكثرة على الخشبة، ولعل ذلك يمثل الرفض المبرر للزوجة ومريم في نفس الوقت للورطة التي وقعتا فيها من خلال تلك الرسائل التي حملت المغالطات في نظريهما.

صورة رقم21: توضح دعس الشخصيتين على الأوراق المتناثرة على الخشبة

وكثيرا ما كانت الزوجة تعبر عن صدمتها وهروبها من واقعها الجديد الذي فرض عليها وذلك بلجوئها إلى الجلوس على الكرسي الهزاز خوفا من المواجهة والادعاء بعدم الاكتراث مما يقال عن زوجها وباستمرار هذا الصدود تتدخل مريم لتمسكها من ذراعها لتصرخ في وجهها كما في الدقيقة 18:01.

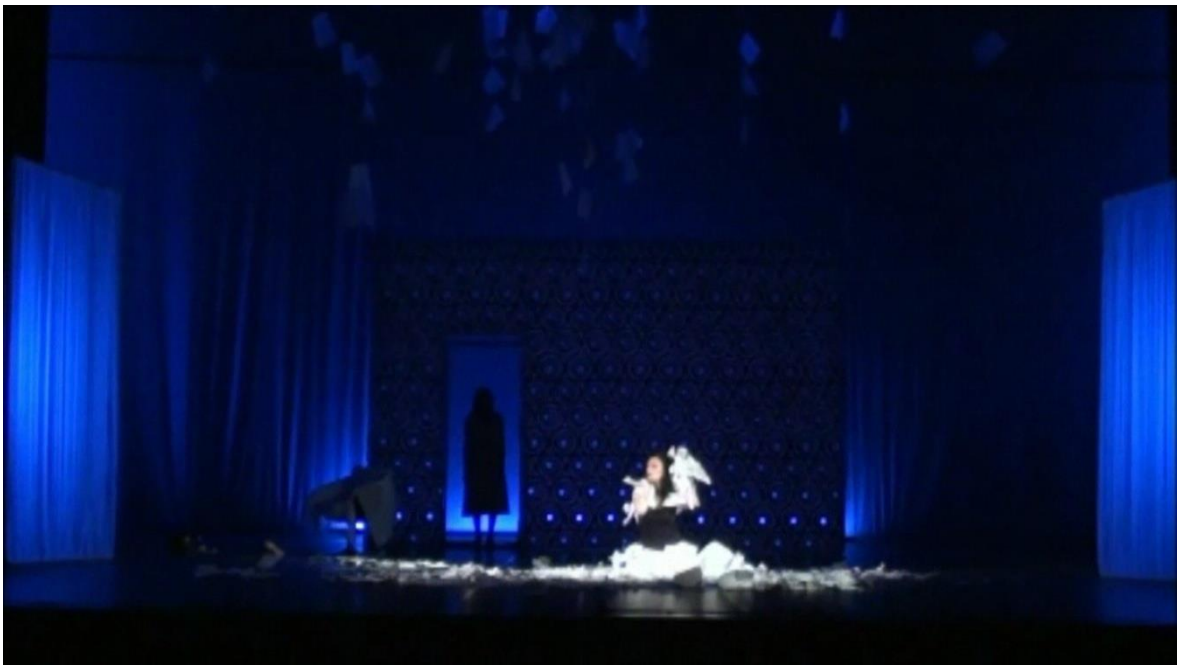
صورة رقم22: توضح امساك مريم للزوجة من ذراعها

ثم يتواصل العرض باستعراض مريم لأحداث مؤلمة عرفتها الجزائر أثناء العشرية السوداء في جو مشهدي رائع تمثل في جلوس الشخصيتين فوق الورق وسط الخشبة، ثم تقحم المخرجة قهقهات من خلال تقنية البلاي باك التي عبرت عن حيرة الزوجة وتأثرها بخيانة زوجها، وفور لجوء مريم للخروج من الباب يتدخل صوت الكاتب فجأة (مريم مجرد امرأة من ورق). ويعد هذا التدخل بصدق فارقة فنية حتمية كان لزاما على المخرجة أن توظفه باعتباره الكاشف عن حقيقة مريم؛ لأن المتلقي (المشاهد) لا يعلم حقيقة مريم كونها امرأة خيالية قابعة في ذهن الكاتب، فهي أمامه هيكل مادي ملموس يراه يتحرك ويسمع صوته، وحتى تنكشف حقيقة هذا الهيكل تدخلت المخرجة بهذه اللمسة الفنية لتضع المشاهد أمام حقيقة الموضوع ليستعين به في فهم ما يحاك على الركح.

ولعل ما ساعد في كشف حقيقة الشخصيتين هو تقسيم الخشبة إلى قسمين: أحدهما مضاء تتوسطه الزوجة وهي تقلب الأوراق وتتأسف عن الحالة التي وصلت إليها ويظهر عليها الغضب من خلال تمزيقها لرسائل زوجها لمريم في حوار داخلي من خلال قولها: "أمور طالت وطولت ... وهذا شحال من سنة وأنتِ معاه"، وما عبر عن ألمها الشديد هو تظاهرها بأكل الأوراق وترددها لسؤال يؤلمها "هل أنت مجرد أم ملموس"[1]. وأما ثانيهما فغلبت عليه الظلمة تظهر فيه مريم واقفة بالقرب من الباب ولا تظهر ملامحها، ليعبر المشهد عن حقيقتها باعتبارها امرأة من سراب لا وجود لها في الواقع. وهذا الرسم المشهدي استطاع أن يكشف عن القدرة التعبيرية البصرية التي تمكنت المخرجة من بسط سلطتها عليها لتستطيع إيصال المعنى المراد للمتلقي، فالمعروف عن الصورة البصرية أنها تمتلك تأثيرا لافتا يتجاوز اللغة المنطوقة أو المكتوبة باعتبارها لغة تحمل خطابا تتعاون في رسمه الكثير من الأدوات التعبيرية.

[1] صونيا مكيو، عرض مسرحية امرأة من ورق، الدقيقة 22:10.

صورة رقم23: توضح تقسيم الخشبة من حيث تسليط الإضاءة



وفجأة يرفع بعدها الستار عن مريم لتثبت حقيقتها في قولها: "أنا مخلوق ... أنا موجود نجبد رسائل الغرام اللي بعثهالي وننشرهم"[1].

ونستطيع الجزم أن المخرجة صونيا مكيو تمكنت ببراعة تكييف نص المسرحية وترجمته في صورة مشهدية تنم عن الكثير من التصور الإخراجي الرائع، وما جسد هذه الروعة الإخراجية هو اعتمادها على تقنيات مناسبة في استيعاب تلك الأحداث المسرحية في صورة الفلاش باك، والنقطة التي ركزت على إظهارها طيلة العرض هي الصراع المتصاعد بين الشخصيتين، وهو ما شغل بال المخرجة من البداية إلى النهاية، فحاولت إظهاره للمشاهد وإفهامه بأن الصراع بني على مبدأ الثنائية التي تجسدت خاصة في صراع الألوان ما بين الأسود والأبيض الذي يبرز التناقضبين الشخصيتين ليصل في النهاية إلى الخلاص والتوقف، فاللباس الأسود للزوجة يكشف عن حزنها، أما لباس مريم الأبيض فيوحي بلون الورق ليعبر عن عنوان المسرحية وكون مريم امرأة من ورق، وهذا ما استطاعت المخرجة تجسيده من خلال ذلك.

[1]صونيا مكيو، المصدر نفسه، الدقيقة 22:30.

صورة رقم24: توضح ألوان ملابس الشخصيتين

1- الموسيقى:

تعد الموسيقى عنصرا مؤثرا في فنون العرض ولعل المسرح أهمها باعتبارها من المؤثرات التي يلجأ إلى اعتمادها المخرج لتمرير رسائل يريد بعثها إلى المتلقي، وغالبا ما تكون الموسيقى المفر والحل الذي يلجأ إليه ليترجم فكرة ما أو عاطفة تعجز الخطابات اللغوية أو الحركية في التعبير عنها، فتعوض بالموسيقى التي تعد بحق لغة سمعية يتمايز في فهمها الجمهور ويكون تأثيرها بدرجات متفاوتة فيما بينهما. وهنا نجد أن المخرجة صونيا لجأت إلى استعمال موسيقى معبرة عن الموقف الذي يجسد على الخشبة.

2- دور السينوغرافيا في العمل:

لا يخفى أن السينوغرافيا تلعب دورا تأثيريا خطيرا في العرض؛ لأنها تعد اللغة التشكيلية والديكورية الأولى التي تخاطب المتلقي فتبعث رسائل له، والمعروف أن يحي بن عمار هو السينوغراف الذي وضع بصمته بشكل لافت وموفق إلى حد ما من خلال اللمسات الجمالية التي صنعتها بساطة التأثيث المتواجد على الخشبة، فالأوراق المتناثرة والكرسي الهزاز تعدان من الديكور البسيط الذي يحمل إيحاءات رامزة تخاطب عقل المتلقي

بشكل مشفر لا يحتاج المخرج إلى المباشرة في الخطاب في هكذا مشاهد فيترك التأويل والفهم على عاتق المتفرج.

والملاحظ أن المخرجة لجأت إلى توظيف لغة الألوان بكثرة داخل العرض استعانت بها لشرح ما يحدث داخله؛ لأن اللون يعد كما هو معروف إشارات ورموز سيميائية بصرية تحمل رسائل وأفكار تعجز الحوارات وحركات الشخصيات عن الكشف عنها، ومادام أن العرض يرتكز بشكل كبير على الصورة البصرية والسمعية، فلغة الألوان تعد دعامة فنية متميزة تسهم بشكل فعال في إنجاحه فكانت هذه الخطوة لمسة فنية تنم عن تمكن إخراجي يدخل في خانة الإبداع والفهم الجيد لما للصورة من تأثير عميق على المتلقي.

2-3- المطلب الثالث: مظاهر تحويل رواية أنثى السراب إلى مسرحية امرأة من ورق:

لعل مراد سنوسي من القلائل الذين اهتموا وبرعوا في تحويل الأعمال الروائية السردية إلى نصوص مسرحية مهيأة للعرض الركحي، وتعد مسرحية "امرأة من ورق" عملا مسرحيا بارزا، وإذا علمنا أنه عمل مأخوذ عن رواية ذهنية تخييلية فهنا نتيقن بأن محاولته هذه كانت فيها من الجرأة الكثير والشجاعة الفنية التي تحسب له دون شك. وإذا علمنا أن الأعمال السردية التخييلية والذهنية خاصة تعد عملية تحويلها عصية وليست من اليسير فيما يعتقده البعض.

ومن باب التذكير أن مراد السنوسي المسرحي الجامعي له الكثير من المحاولات المسرحية الجادة والمميزة وكان له حوالي 15 عملا مسرحيا من تأليفه، بالإضافة إلى العديد من المسرحيات المقتبسة من نصوص روائية جزائرية وأخرى عالمية نذكر منها:

العربي بن مالك 1985م. نغمة سحرية 1987م. لعبة الزواج والحظ 1998م. الباب الموسومة الجزائر 2003م. الأسد والحطابة 2004م. بيبو في باريس 2004م. سلطان للبيع، متزوج في عطلة 2006م. أشواك السلام 2007م. الصدمة، امرأة من ورق، الحشامين.

تعالج مسرحية "امرأة من ورق" المأخوذة عن رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج موضوع الشخصيات الروائية الخيالية والتي منبعها واقع معاش يصارع فيه الأديب والمثقف ذلك ويخفي حقائق حياتية فيستر بكتاباته ويضعها داخله ليتصرف فيها كما يحلو له، وينبني النص على شخصيتين رئيسيتين هما الزوجة ومريم/ليلى، مريم التي تحمل وجودين ليلى الحقيقية ومريم الخيالية الورقية، ولعل اهتمام المؤلف الأستاذ بها ما يقارب الربع قرن هو ما أوقد نار الشك والغيرة في قلب زوجته يمينة. وعلى الرغم من تطمينات زوجها المتكررة من أنها مجرد شخصية ورقية لا غير إلا أن ما يقّن اعتقادها وشكها هو نطقه باسمها أول ما استفاق من غيبوبته، وبعد ذلك تلتقي ومريم في بيتها وبعد أخذ ورد يتعزز شكها بحقائق جاءت على لسان مريم، ومن هنا يأخذ الصراع نهجا تصاعديا بين مريم العشيقة المحبة للأستاذ الكاتب والزوجة المطعونة في كرامتها والمتزعزعة ثقتها بذاتها.

3-2-1- العنوان:

ليس غريبا فالعنوان يعد الواجهة الأولى أو العتبة التي يفتح بعدها النص ولما له من أهمية قصوى كان لزاما على المؤلف إيلاءه الاهتمام والصياغة التأثيرية الملفتة لدى المتلقي.

وهناك علاقة وطيدة ومرتبطة بين العنوان والعمل المنجز فـ"العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهما وإن تفسيرا وإن تفكيكا وإن تركيبا، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة"[1]. ولعل السنوسي قد استقى هذا العنوان من الرواية ذاتها بعد قراءتها طبعا

[1] فوزي هادي الهنداوي، سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية (مقال)، الزمان مجلة عربية دولية، أكتوبر 26، 2016، تاريخ الاطلاع: 11-09-2018، الموقع الالكتروني: https://www.azzaman.com.

وما يعضد هذا الاستنتاج ما جاء في الرواية على لسان ليلى قولها: "لست امرأة من ورق ولكنني حقيقة سينو المرة التي يحاول تفاديها وربما إخفاءها وهي منغرسة فيه بقوة"[1].

وقد غير مراد سنوسي العنوان تماما عن عنوان الرواية غير أن الدلالة لم تختلف كثيرا، واللافت أن العنوان يبدو مغريا وجذابا باعتبار الاستغراب الذي يثيره عند القارئ فكيف يتخيل هذا الأخير امرأة من ورق؛ لأنه لم يصادفها بوما في حياته، فاختيار العنوان ليس من باب الصدفة وإن كان ما يلاحظ على أعمال مراد سنوسي أنه يغير التسميات من الأعمال التي يقتبس منها لا غير.

فلغويا العنوان يتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه، وقد جاء الخبر نكرة كي يترك هذه الشخصية نكرة بالنسبة إليه، ومن ورق جار ومجرور (الظرفية الحرفية).

وهنا يفرض العنوان في ذهن المتلقي العديد من التساؤلات، ولعل هذا ما يشير إلى أهمية اختياره منها: من هذه المرأة؟ وكيف تصنع امرأة من ورق؟ ولعل هذا الغموض في حد ذاته يضفي على العنوان سحرا وجمالية؛ لأنه مبعث تساؤلات واستفهامات تجد إجابات داخل النص.

ومن خلال معرفة أن هذا العمل المسرحي مقتبس عن عمل روائي لكاتب كبير ومعروف فيكون لزاما أن نتحدث عن العمل المصدر حتى نتبين الحقيقة على يقينها، فرواية واسيني الأعرج "أنثى السراب" يستهلها بالحديث الذي دار بين ليلى الشخصية الرئيسية ورسائلها الغرامية لسينو الذي تعرض لوعكة صحية مفاجئة وهو في غيبوبة بالمستشفى بباريس الفرنسية، فيقول على لسان ليلى/مريم: "تمددت بكل طولي على الكرسي القصبي، أغمضت عيني قليلا لأسترجع أنفاسي المتقطعة ... لا شيء في السكريبتوريوم سوى هذا الضوء الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي ... تحسست جسمي والمكان الذي كنت فيه. لم أستطع تفادي كلماته وسحره. امنحني حبيبي فقط فرصة قتل مريم فيك، لكي أستطيع أن أعيش معك بقية عمري

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص15.

حرة، مثلما أحلم، ولا تسألني لماذا؟ الإجابة لم تعد اليوم تهم كثيرا، لك الإجابات كلها، في ربع قرن من الخوف، والصمت، والأقنعة التي أستطيع اليوم أن أفتح متحفا خاصا بها، ربع قرن من الصبر والخوف، ... حفظت هذا المقطع عن ظهر قلب، من آخر رسالة بعثت بها لسينو من غرناطة ... منذ عودتي من مدينة أجدادي الحزينة، اتخذت قرارا نهائيا بتصفية حسابي مع ظلي وسرابي: مريم"[1].

وفي هذا الاستهلال يستعرض الكاتب قصة روايته فيكشف عن شخصياتها الرئيسية سينو، ليلى وصراعها مع مريم، التي تقبع كظل لها لا وجود له بقوله: "سرابي"، إذاً يبدو أن هناك صراعا يتجلى فيما بين ليلى ومريم الشخصية الظل والوهم، ولعل هذا هو السر وراء عنونت العمل بأنثى السراب، فهناك صراع ذهني بين ليلى عشيقة سينو ومريم الشخصية الروائية الوهمية التي احتفى بها الكاتب سينو كثيرا حتى أصبحت محل شك وريبة عند ليلى التي كافحت للتخلص منها.

وهذا هو مجمل ما كان يدور داخل الرواية غير أن النص المقتبس لمراد سنوسي "امرأة من ورق" قد غير الحكاية وخلق شخصية ثالثة سماها الزوجة يمينة، وذلك بحكم الاختلاف بين الرواية والمسرحية، فصنع شخصية مرئية واقعية يشاهدها المتفرج ويتلمس الصراع فيما بينها، فكانت مريم ويمينة على خشبة المسرح في مواجهة مباشرة وداخلة بالصراع المحتدم، ومن هنا نتساءل: كيف تمت عملية الاقتباس في ضوء الاختلاف البين بين الشخصيات والصراع خصوصا؟

السنوسي في مسرحيته استهلها بإيجاد فضاء مكاني حصر فيه كل أحداث مسرحيته ألا وهو بيت الأستاذ بين الزوجة ومريم في حوار مطول فضح كل شيء، فخصص هذا الفضاء الدرامي ليستعرض حكاية مسرحيته، فاستهل القصة بالحوار المباشر بين الزوجة ومريم أثناء استقبالها في بيتها، فكان الاستهلال دون مقدمات تذكر، بل بالعكس دخل بالمتفرج في صلب الموضوع، وهذا لعله يشابه ما ذهب إليه الأعرج في بداية

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص11-12.

روايته من طرح الصراع منذ البداية، وكثيرا ما تكون بداية العمل المسرحي كاشفة عن موضوعه بشخصياته وصراعه وما إلى ذلك حتى يشد انتباه المشاهد ويبقيه شديد الانتباه ويعطيه توضيحا مباشرا وسريعا بهذا العمل،مع إعطاء إمكانية تحويل هذا العمل إلى عرض مسرحي وهذا ما حدث فعلا، فبعد أن يستعرض حديث الزوجة مع نفسها بعد أن ردت على مكالمة هاتفية بخصوص حال زوجها وأخبار مرضه، وقد كشف ممهدا للصراع الذي سينكشف فيما بعد بين الزوجة يمينة التي كشفت عن غريمتها مريم الورقية في حديثها مع نفسها، ثم مباشرة يدق الباب لتكون المواجهة مباشرة بينهما فيقول: "رنة تنظر جهة الباب

الزوجة: خير إن شاء الله، أشكون يجيني في دل الوقت؟ (تتجه نحو الباب، وتعود مع امرأة) أتفضلي، مرحبا بيك.

مريم: الله يسلمك.

الزوجة: جيتي على جال الأستاذ؟

مريم: أنعام.

الزوجة: الأستاذ ماراهش هنا فالدار، ما زال ما خرجش من المستشفى، ولكن أنبشرك، راه خرج اليوم من الغيبوبة.

مريم: أعلى بالي، راني جاية من المستشفى.

الزوجة: جاية من المستشفى؟[1]

وعندما نجري مقارنة بين العمل الأصلي والمقتبس نجد أن الحكاية الدرامية تبدو نفسها حتى وإن غيرت الشخصيات لضرورة درامية بحتة، بالنسبة للمسرحية على وجه الخصوص؛ لأن التغيير مس المسرحية لا الرواية، باعتبار هذه الأخيرة هي المصدر والأصل، فحين كانت الرواية على شكل رسائل ومذكرات ما بين مريم وسينو

[1]مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص216.

جاءت المسرحية في قالب مباشر بين الشخصيتين المتناحرتين وإن اشترك العملان في نفس الغاية والهدف، فهذا يعني أن الاختلاف كان بسيطا، وبحكم أن سنوسي عمله كان يعده للعرض لذا لزاما أن يعتمد بناء دراماتورجيا يحوي إرشادات تسهم في تحضيره للعرض، فأول ما غير الكاتب كانت اللغة كونها لب المسرحية وأداة خطابية فوق الخشبة، وعليه فالقصة تكاد تكون واحدة ما بين العملين والتغيير مسّ أولا اللغة والشخصيات بشكل عام.

3-2-2- الشخصيات:

استطاع السنوسي أن يغير في أسماء الشخصيات وإن تشابهت في الأدوار التي تقمصتها، فمريم شخصية رئيسية لم يستطع الكاتب المسرحي أن يغيرها أو يستبدلها؛ لأنها أساسية وركيزة مهمة ينبني عليها الصراع الدرامي، لذا يستحيل أن تحذف أو تستبدل؛ لأن ذلك سيخل بالعمل برمته، ربما لذا حافظ عليها بوجودها واسمها فيقول على لسانها:

مريم: ما نيش قادرة نزيد نحمل وحدي سر ثقيل كما سر ... علاقتي بالأستاذ ...

الزوجة: أشكون أنت؟ ما زال ما قدمتيش نفسك.

مريم: أنا مريم، اسمي الحقيقي ليلى، والأستاذ يناديني ليلي ..[1].

وكذلك الأمر نجده داخل رواية "أنثى السراب" فهي الركيزة داخل النص والتي ينبني عليها الصراع، وإن كانت شخصية ذات اسمين متصارعين إحداهما من لحم ودم تدعى ليلى وأخرى ورقية وهمية اسمها مريم، فيقول على لسانها: " امنحني حبيبي فقط فرصة قتل مريم فيك، لكي أستطيع أن أعيش معك بقية عمري حرة، مثلما

[1]مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص216.

أحلم، ولا تسألني لماذا؟ هل تدري ما معنى ربع قرن من الصبر والصمت الخانق؟ ... اتخذت قرارا نهائيا بتصفية حسابي مع ظلي وسرابي: مريم"[1].

فهذه الشخصية في كلا العملين ثابتة تصارع وجودها وتحاول إثبات كينونتها وأحقيتها في حياة سينو والأستاذ على حد سواء، فيتواصل وجودها من البداية إلى نهاية العملين، إلا أن النهاية اختلفت فكانت قتيلة في الرواية على يد البوليس، فقتلها الروائي وأغلق عمله، بينما سنوسي ترك النهاية للجمهور يرسمها كما يريد وأبقاها مفتوحة، فمريم استمر وجودها في كلا العملين ولم يتم القضاء عليها؛ لأنها ببساطة مجرد شخصية ذهنية خيالية لا وجود لها إلا في الذهن والفكر فكيف يمكن القضاء عليها؟!

أما الشخصية المنافسة والتي تمسك طرف الصراع الآخر فهي ليلى في الرواية والزوجة في المسرحية، لذا كان الصراع بين شخصيتين فيهما من التشابه حينا والتنافر أحيانا أخرى، ولنبقى في الرواية فليلى تصارع امرأة وهمية هي مريم تجدها في كتابات سينو عشيقها يتراءى لها خيالها وطيفها حتى تزعم قتلها، فكان الصراع مباشرا تتجاذبه شخصيتان ليلى ومريم بينما في المسرحين فكان بين مريم كشخصية حقيقية في حياة الأستاذ وزوجته التي يشاركها الحياة والأبناء، أما الشخصيات الأخرى فتغيرت فيما بين العملين وتقمصت في كليهما أدوارا ثانوية ساهمت كلها في دفع الأحداث واستمراريتها.

أما إذا تحدثنا عن الفضاءات المكانية والزمانية فنجد أنه في الرواية كان في السكريبتوريوم واستغرق ليلة واحدة كافية لسرد كل هذه الحكاية وقد صوره الكاتب على لسان ليلى حينما قالت: "تمددت بكل طولي على الكرسي القصبي، أغمضت عيني قليلا لأسترجع أنفاسي المتقطعة ... لا شيء في السكريبتوريوم سوى هذا الضوء الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي ... وساحة أحرف الكمبيوتر بشكل جيد، بينما

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص12.

تحوم بقية الغرفة في الظلال"[1]. ضف إلى ذلك وجود أمكنة أخرى داخل الرواية وردت من خلال تقنية الاسترجاع التي تنقل الكاتب بواسطتها إلى باريس وسوريا والعاصمة ووهران، وقد ورد كل ما يشير إليها داخل الرواية، وهذه الأماكن تحمل دلالات ومعاني توحي بها بشكل مباشر وقصدي، فهذا التنقل دليل قاطع على الترحال الذي خيم على حياة سينو وليلى، فذكرياتهما تسكن هذه الأماكن التي ذكرت ولقاءاتهما المتكررة كانت بها، فهي حاملة لأفكار الكاتب وليلى وأحلامها الوردية التي رسمتها من خلالها حين يقول سينو وهو يتذكر قبل مرضه في باريس: "يوم قبل الحادث، جريت في بارك لافيلات Parc la villette أنا وابنتي صافو، كانت سعادتي كبيرة بالركض على حافة قناة الأورك le canal de l'ourc الاصطناعي"[2] ثم يواصل في قوله: "عندما دخلت إلى السربون، شعرت براحة غريبة، ذهبت مباشرة نحو طبيب العمل، الدكتور بلانتيرو Plantureaux عرف كل شيء من الفحص الأول قال: أنت في وضع حرج لا يحتمل التأخير"[3].

والملاحظ أن الاهتمام بالاستهلال وعرض موضوع العمل الروائي أو المسرحي أمام المتلقي كان جليا لدى كلا المؤلفين غير أن الاختلاف ربما كان من ناحية الكم، فالأعرج في روايته خصص حوالي ... صفحة لعرض ملامح موضوعه بما فيها الشخصيات وأطراف الصراع المحتمل، أما السنوسي فكانت 3 صفحات كافية ليدخل المتلقي إلى صلب الموضوع ويضعه في مواجهة هذا العمل الدرامي دون تأخير، وهذا يعود أساسا لطبيعة العملين، فالرواية لها الحرية المطلقة في الإطالة السردية دون قيد أو تحرج؛ لأنها تتعامل مع قارئ يمكنه الصبر والانتظار، وبالعكس تماما في الأعمال المسرحية التي تعتمد المباشرة والمواجهة مع جمهور حي يتعامل مع الآنية والحركة المرئية، فعادة ما يصنع المسرحي لنصوصه شكلا مسرحيا يوافق قصته حتى يستطيع عرضها، فلن يجد

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص27.
[3] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص31.

أفضل من شكل دراماتورجي يقدم به ذلك، فوجد في بيت الأستاذ فضاء دراميا يسرد بين أسواره أطراف حكايته ويتنقل بسهولة بين أمكنة متعددة على لسان الشخصيتين مريم والزوجة يمينة دون حرج، عكس ما هو موجود عند الأعرج في روايته التي ألبسها لباس المراسلات بين سينو وليلى المتبادلة، فحملت بين طياتها كل العناصر الدرامية الواجب توافرها داخل السرد الروائي.

ومن خلال قراءة العملين يبدو أن حكايتهما واحدة لم تتغير؛ لأن السنوسي إعداده المسرحي الدراماتورجي لم يكن أبدا على مستوى الحكاية، بل اشتغل فقط على الشخصيات، فغير بعضها وحذف البعض وأضاف شخصية لم تكن موجودة وأعطاها مكانة رئيسية وهي الزوجة يمينة التي لا وجود لها في الرواية، كما عمل بشكل بيّن على تغيير اللغة المستعملة، لذا تجده اعتمد نمطا واحدا داخل نصه المسرحي وهو اللغة العامية القريبة من الفصحى والمفهومة عند شرائح كبيرة من الجمهور.

3-2-3- اللغة:

إذا تحدثنا عن اللغة فنجدها في الرواية عربية فصحى في الغالب تخللتها بعض العبارات بالعامية الجزائرية بالإضافة إلى اللغة الفرنسية التي وردت بشكل متناثر تفرضه طبيعة المكان أحيانا، فبعض الأماكن الباريسية تفرض تسميتها بلغتها الأم فيقول: "يوم قبل الحادث، جريت في بارك لافيلات Parc la villette أنا وابنتي صافو"[1].

أما مراد سنوسي فقد اعتمد لغة عامية مفهومة وبسيطة، لا تصل إلى الفصحى ولا تنزل إلى الابتذال والسوقية، فهي مهذبة ومرغوب بسماعها من الجميع، ولا نجد أن اختيار السنوسي لهذه اللغة في خطابه المسرحي غير موفق، بل بالعكس فهو كان دائما يستشعر الجمهور الذي يخاطبه، فيوظف اللغة التي يراها ذات قابلية وحضور عنده، فكانت قريبة منه تدغدغ مشاعره وتخدش أحاسيسه وتريه مشاكله على الركح، كما

[1] واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص31.

استعان الكاتب بهذه اللغة ليفضح الممارسات الرعناء التي أدخلت المجتمع الجزائري في دوامة العنف مسلطا الضوء على الموت الذي يخص المثقفين بالدرجة الأولى فيقول: "الجزائر راهم مدوها الورثة للقتلة، معولين يديرو فيها حلف ما فيه حتى مكان للي يشوف بعيد"[1].

وقد كانت اللغة في كلا العملين موفقة إلى أبعد حد في كشف خبايا النصين وما حملاه من أفكار ومعاني وقيم زخرا بها ورسائل مهمة استطاع المؤلفان الكشف عنها وتبيانها بفضل لغة مفهومة محكمة المباني والسبك الجيد بين أواصر النص المكتوب بطريقة انسيابية سلسة، مع استطاعتها المتميزة على كشف الصراع والرؤى المتباينة فيما بين الشخصيات الدرامية، مع القدرة على إيصال الشفرات المغلقة إلى المتلقي باعتماد المباشرة في النص المسرحي والإيحائية بفعل الصور والرموز داخل النص السردي الروائي.

3-2-4- الزيادة والنقصان:

غيَّر السنوسي جل الشخصيات الموجودة في الرواية بل حتى أنه بدل لها الأدوار من رئيسية إلى ثانوية والعكس، وسنورد في هذا الجدول التفصيلي الشخصيات الموجودة في العملين:

جدول رقم: 6 يوضح الشخصيات الرئيسية الموجودة في الرواية والمسرحية

الشخصيات الرئيسية في الرواية	الشخصيات الرئيسية في المسرحية
ليلى: بطلة الرواية الرئيسية تمتهن العزف على الكمان وتهوى الكتابة. مريم: شخصية وهمية خيالية تتستر وراءها ليلى الشخصية الحقيقية.	زوجة الكاتب (يمينة): بطلة المسرحية. الأستاذ الكاتب: بطل يحرك الأحداث فهي مرتبطة به دون وجود فعلي له، وقد جاء غالبا على لسان مريم والزوجة.

[1] مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص228.

سينو: بطل الرواية الرئيسي أستاذ جامعي وروائي بجامعة الجزائر المركزية وجامعة السربون الفرنسية وعشيق ليلى. هاجر: الزوجة الحقيقية للبطل سينو.	ليلى ومريم: شخصية ذات اسمين تعيش علاقة مشبوهة مع الأستاذ تمتهن الرسم.

جدول رقم: 7يوضح الشخصيات الثانوية الموجودة في الرواية والمسرحية

الشخصيات الثانوية في الرواية	الشخصية الثانوية في المسرحية
رياض: زوج ليلى رجل أعمال. يونس: ابن ليلى من رياض. ملينا: ابنة غير شرعية لليلى من سينو. بلانتيرو: الطبيب. علولة: مسرحي جزائري تعرض للاغتيال.	ندى والبشير: أبناء الأستاذ من زوجته يمينة. ياسين ومحمد: أبناء ليلى من زوجها. الطبيب في المستشفى. علولة: كاتب مسرحي مغتال. كاتب ياسين. اسياخهم. زوبيدة.

فزوبيدة صديقة علولة شخصية ثانوية أضافها سنوسي داخل نصه ليسلط الضوء بشكل أكبر على اغتيال علولة رمز من رموز الفن والمسرح الذي قتل غدرا حين كشف عن رؤيةالبعض لظواهر يرونها بدعا محدثة، ويغفلون عما هو أعظم قتل النفس المسلمة دون وجه حق بغدر وسفالة، فتقول في جنازة علولة لأحد هؤلاء الذي رأى في اختلاط النساء بالرجال في تلك الجنازة بأنه بدعة وهذا صحيح، غير أنه غفل عن محاربة ظاهرة قتل النفس التي حرم الله إزهاقها وغلظ العقاب على مرتكبها فتقول: "والسبع إلي غدروه برصاصة ليلة السبعة وعشرين من شهر رمضان الكريم، قولي يا خويا، حلال ولا حرام؟ وولادوإلي تيتمو بلا ما شبعوه؟

والأطفال المرضى في مركز مسرقين، وإلي راهم يستنو فيه كي العادة يزورهم صبحة العيد بتبسيمتو العريضة، ويديه بالحلوة وألعاب معمرين، وما غادي يشوفوه في عيد السنة، ما غادين يفهمو علاه، قولي يا خويا، فهمني، نوربي، هذا الشي حلال ولا حرام؟ ضربوه فالراس إلي فكر، ضربونا فالراس إلي فكر وما بقانا أعقل، جبتلك جاه ربي ما تلومناش، وإلى راك مصمم على اللوم، كونك عادل، كونك راجل، كونك راجل، ولوم القتالة قبل ما تلوم العزايين، لوم القتالة قبل ما تلوم العزايين"[1].

واللافت أن السنوسي استطاع بث الحياة داخل شخصياته فهي حية تتواصل فيما بينها، ولم تكتف بالدور الوظيفي داخل النص من خلال دفع الأحداث أو المشاركة في صنعها فحسب، بل أدرك تمام أن للشخصية الدرامية الدور الأساسي في صنع الصراعات وسبك الأحداث وترابطها، وكون المسرحية تعتمد الحوار كركيزة حياتية لها يكون لزاما أن تكون الشخصيات فاعلة وناطقة وتمتلك كل إمكانيات التأثير والدفع بالعمل نحو الاستمرارية إلى نهايته. على العكس مما كنت عليه في الرواية باستثناء الشخصيات الثلاث (سينو، ليلى، مريم) نجد البقية أدت أدوارا وظيفية بحتة كلها ترمي إلى مساعدة البناء الدرامي للنص الروائي على الاستمرارية.

3-2-5- أوجه الاختلاف والائتلاف بين الرواية والمسرحية[2]:

جدول رقم: 8 يوضح أوجه الاختلاف والائتلاف بين الرواية والمسرحية

	الرواية (أنثى السراب)	المسرحية (امرأة من ورق)
	صاحب الرواية: واسيني لعرج	**صاحب المسرحية: مراد سنوسي**

[1] مراد السنوسي، مسرحية امرأة من ورق، ينظر الملحق رقم 01، ص228.

[2] طمين سارة، الاقتباس المسرحي عن الرواية، المرجع السابق، ص365-366-367-368 بتصرف.

العنوان	"أنثى الشراب" يتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه. ولها عنوانان أحدهما رئيسي "أنثى السراب" وآخر ثانوي "السكريبتوريوم".	عنوان واحد وهو "امرأة من ورق" يتكون لغويا من خبر لمبتدأ محذوف يوحي إلى امرأة غير حقيقية لا وجود لها على أرض الواقع.
الشخصيات	الشخصيات الرئيسية: سينو: الشخصية البطلة الرئيسية، أستاذ بجامعة الجزائر المركزية وجامعة السربون بباريس. ليلى: حبيبة سينو تعمل عازفة كمان، متزوجة من رجل يدعى رياض لها ابن من زوجها يدعى يونس وابنة من علاقة غير شرعية مع سينو تدعى ملينا. مريم: شخصية وهمية ورقية خلقها سينو في كتاباته وجعلها بطلة رواياته، وهي تشير للبطلة الحقيقية ليلى – ليلي.	الشخصيات الرئيسية: ليلى / مريم: شخصية ذات اسمين، عشيقة الأستاذ التي ذكرها في كتاباته باسم مريم وهي رسامة. الأستاذ: شخصية غير مجسدة على المسرحية ولكنها الرابط بين ليلى والزوجة. يمينة: زوجة الأستاذ بطلة المسرحية.

	الشخصيات الثانوية: رياض: زوج ليلى، رجل أعمال. زوجة سينو: هاجر. أبناء ليلى من رياض: يونس. ابنة ليلى من سينو: ملينا.	الشخصيات الثانوية: ندى والبشير: أبناء يمينة والأستاذ. ياسين ومحمد: أبناء ليلى من زوجها. عبد القادر علولة: مسرحي جزائري صديق الأستاذ تعرض للاغتيال. كاتب ياسين – الشاب حسني – كمال مسعودي: شخصيات لأسماء فنانين وكتاب.
الزمان والمكان	اختلفت الأزمنة وتعددت داخل الرواية باستعمال تقنية الاسترجاع ولكن الحقيقي هو ليلة واحدة داخل السكريبتوريوم، أما المكان فكانت هناك عدة أمكنة عن طريق الاسترجاع دائما باريس الجزائر سوريا السربون إلخ. بينما الكتابات كانت في السكريبتوريوم في بيت ليلى.	مكان الأحداث الفعلي هو بيت يمينة الزوجة، أما الأمكنة الأخرى فوردت على لساني الشخصيتين مريم ويمينة. بينما الزمان الحقيقي هو وقت عرض المسرحية وإن تعددت على لساني الشخصيتين المتحاورتين.
الصراع	تجلى الصراع بين ليلى الحقيقية ومريم الوهمية ونضالها بغية استرجاع كرامتها وهويتها.	الصراع كان ثنائيا بين مريم العشيقة ويمينة الزوجة التي لها الحق في امتلاك زوجها.

الحبكة الفنية	تتشكل الحبكة بفعل توالي الأحداث وتشابكها وصولا إلى التأزم، فبدأت بتعرض الكاتب لوعكة صحية أدخلته المستشفى وثوران ليلى لاسترجاع هويتها لتنتهي بمقتلها دون تحقيق ذلك.	بنى الكاتب الحبكة وفق النمط الثلاثي تمهيد – وسط– نهاية، فبدأت بدخول الكاتب إلى المستشفى لتتواصل باصطدام ليلى مع الزوجة ومحاولتها إثبات وجودها لتنتهي نهاية مفتوحة دون حل لها.
التقنية المعتمدة	اعتمدت الرواية كعادتها على تقنية السرد ثم الإكثار من الوصف، باعتباره تقنية تصويرية تحتاجها الرواية كما وظف الكاتب الحوار في بعض الأحيان.	انبنت المسرحية على الحوار كليا يغلب عليه الإطالة والإسهاب.
الأهداف	الهدف الأسمى الذي توخاه الكاتب هو تقديم سيرة ذاتية له مستذكرا مواقف وأحداث وقعت له في تسعينات القرن العشرين ليستعرض بذلك حياة المثقف في تلك الفترة السوداء.	إظهار وضعية المثقف الجزائري أثناء فترة التسعينات والمعاناة التي تكبدها من قتل وتشريد وحرمان وكل ذلك على لسان مريم والزوجة.

ولعل هذا التباين المسجل بين الرواية والمسرحية يكشف للعيان الصعوبة التي يقع فيها من تكفل بعملية التحويل من شكل فني إلى شكل آخرمخالف ومغاير تماما، وعليه فعملية المسرحة ليست بالأمر اليسير الذي ربما يتوهمه البعض، وإنما هي عملية خلق جديدة فيها من الإبداع الشيء الكثير، وإن كان ظاهرها نقل وتحويل يحتكم لآليات وضوابط على المشتغل فيها التقيد بها واحترامها دون المساس المخل بأي من قواعد الفنين سواء أكان مسرحية أو رواية.

خاتمة

خاتمة:

نخلص في ختام هذا البحث الذي حاولنا من خلاله تسليط الضوء على الكيفيات والسبل المعتمدة في عملية تحويل شكل أدبي سردي له ضوابطه وخصوصياته إلى فنَّين مغايرين يعتمدان العرض والمشاهدة، إلى حقيقة مفادها أن النقل الأمين والشامل من وإلى المسرح والسينما فيه من الاستحالة الشيء الكثير تفرضها طبيعة هذين الأخيرين إذا قورنا بالفن الروائي حتى وإن جمعت فيما بينهما نقاط التقاء واتفاق عديدة. فاللغة المعتمدة في هذه الفنون الثلاثة تتمايز؛ لأن الرواية وسيلتها الكلمة المنطوقة والمكتوبة في حين المسرح والسينما أداتهما الرئيسة هي الصورة وما تحمله من دلالات عدة. وذلك انطلاقا من سحرها التأثيري الذي تسلحت به لمجابهة التحديات والمتغيرات الطارئة على المجتمع الإنساني والذي منحها إقبالا واستجابة عند المتلقي.

وبناء على ما سبق الحديث عنه نقف عند جملة من النتائج نوردها كالآتي:

1) إن الرواية جنس سردي استطاع أن يكون وعاء حاضنا لمشاغل الإنسان ومعبرا مخلصا وصادقا عن رغباته وعواطفه وهمومه.

2) هناك تشاركية فاعلة فيما بين الفنون الثلاثة (الرواية، السينما والمسرح) تتجلى في العناصر الفنية المكونة لها مما سهل عملية التلاقح والتحويل.

3) التزامنية التاريخية لظهور الرواية والسينما والمسرح في البلاد العربية خلال القرن العشرين جعل اللجوء –عند السينمائيين والمسرحيين– إلى الرواية أمرا حتميا بغية الاستمرارية والبقاء على نية التقليد للغربيين.

4) الدور الإيجابي والفعال للسينما الجزائرية التاريخية خاصة في التعريف بالقضية الجزائرية وتمجيد التاريخ النضالي للشعب الجزائري.

5) المسار السلبي والمنحرف الذي انتهجته السينما المصرية في توجيه الرأي العام العربي، ونشرها المرفوض لثقافة كسر الطابوهات عند المشاهد العربي، وتفضيلها للربح المادي السريع على المحافظة على ثقافة الأمة وهويتها.

6) السرد في الرواية هو طريقة عرض الأحداث بواسطة الكلمة، أما في المسرح والسينما فيتعدى ذلك الاعتماد على الكلمة والصورة معا وهي الأكثر تأثيرا إذا قورنت بالرواية.

7) الصورة في السينما والمسرح تمتلك قوة تأثيرية بالغة الخطر لدى المتلقي شرطَ تحقق أنساقها المختلفة.

8) الشخصية السينمائية والمسرحية تعتمد في تقديمها على الصورة البصرية والمشاهدة، في حين الشخصية الروائية تتجسد بواسطة اللغة والكلمة المكتوبة.

9) الحذف والاختزال ضرورة فنية تستلزمها عملية التحويل من الرواية إلى المسرحية أو الفيلم؛ لكون حتمية اختصار الزمن وتجاوز بعض الأحداث تفرض نفسها أثناء ذلك للاختلاف بين هذه الفنون الثلاثة.

10) الاقتباس الحر آلية كفيلة بإنجاح عملية الأفلمة أو المسرحة بتصرف وتدخل بناء وفني مع المحافظة على الجوهر والفكرة والهدف الموجودة في النص الأصلي –أي الرواية–.

11) الأفلمة والمسرحة عاملان يساهمان في نقل العمل الروائي من ورقيته إلى الشهرة والشيوع وخلق جمهور جديد وواسع.

12) إقبال المتلقي على السينما حديثا يبقى أكثر شيوعا إذا قورن بالمسرح والرواية، بتوافر وسائل إعلامية قربتها منه كالتلفزيون والانترنت.

13) أفلمة ومسرحة النصوص الروائية الجزائرية يسجل شحا وندرة مما انعكس سلبا على الإنتاج المسرحي والسينمائي.

14) العمل على المسرحة والأفلمة يبقي السينما رهينة في يد كتاب الروايات.

15) تطوير السينما والمسرح في البلاد العربية بحاجة ماسة إلى تأهيل مكلفين بإعداد النصوص دون انتظار ما تجود به قرائح الروائيين.

16) تمثل تجربة مراد السنوسي في مجال المسرحة لمسة فنية محمودة ساهمت في تدعيم الساحة المسرحية بنصوص جيدة مؤهلة للعرض والمشاهدة.

17) أكثر السينمات العربية حاجة للأفلمة هي السينما المصرية، كونها ذات إنتاج غزير، فالرواية معين لا تستغني عنه مما دفع ببعض الروائيين إلى كتابة روايات بتقنيات مسرحية أو سينمائية تكون طَيِّعَة للتحول والاقتباس.

18) ليس كل رواية قابلة للتحول إلى فيلم أو مسرحية، بل أكثر أنواع الروايات مهيأة لذلك هي الرواية الرومنسية وحتى التاريخية.

19) عدم قدرة المخرج على التصرف بحرية في الرواية يقيد العملية الإبداعية مما يجعل الأفلمة والمسرحة عملية نسخ ليس إلا.

20) الإبداع الفني يتجسد بالخلق والتجديد وليس النسخ والاقتباس.

الملاحق:

الملحق رقم 01: نص مسرحية امرأة من ورق

زوجة الأستاذ تتحدث في الهاتف

الزوجة :شكرا، ربي يخليك، أنعام، تقدر تعلن بلي الأستاذ أخرج اليوم اصباح منالغيبوبة، حالتو الصحيةتحسنت شويا ولكن غاديين يشدوه أيامات فالمستشفى، يبقىتحت المراقبة، ومن فضلك أكتب بلي عائلةالأستاذ تتقدم بالشكر الجزيل الكل اليتهولو واتصلو بنا، الكل الي تنضامنو معنا في هدي ليام الصعبة، عمرنامانسوخيرهم ووقفتهم معنا (صمت، ثم) معلوم، تقدر تتصل كما تحب شكرا، معا السلامة (تقفل الهاتف، تتحدث لنفسها).

الأستاذ كلمني شحال من مرة على حب الناس للمبدعين الي أخطارو يكتبو همومالبسطاء وقضايا بلادهم،ولكن عمري ما كنت أنظن بلي حب الناس للأساتذة قادريوصل لهدا الدرجة، ثلث أيام وثل الليالي ما توقفشالهاتف، اتصلت بنا كل الفئات،أحبابو، القرراء، صحافة، وناس قالونا مواطنين عاديين عمرهم ما قراو أيروايةمن رواياتو...

بفضلهم القيت القوة باش نوقف في هدو ثلث أيام وثلث ليالي الي كان فيها الأستاذمتعافر مع الموت.

النهار الي طاح ودخلوه للمستشفى في حالة غيبوبة أنا كنت فالبلاد، فالجزائرالعاصمة، كانت قريب الحداعشانتاع الصباح منين أتصلت بيا بنتي، ندى ماهيشموالفى تتصل بيا في مثل طهدا الوقت وحتى رصيدها العاديللهاتف قليل، عمرها ماتستعملو للمكالمات الدولية، وادا تتوحشت أو حابة تعبر، تبعت رسالة قصيرة ولكنباش تتصل فأكيد ألأمر غير عادي.

بنتي ندى تربطها علاقة خاصة بباها، صداقة كبيرة بيناتهم ومتسارين في كل شيء،ورغم الي عندها اتسطاعش عام في عمرها، تتميز بالهدوء وبرزانة كبيرة.

كي أتصلت بيا، عرفت منالبدية أن إتصالها غادي يهولني، ولكن القات كي تمررالرسالة بلي ما تبين أن ألأمر خطير جدا: بابا راه تعبانشويا، وفالمعهد برمجوناخرجات ميدانية ما نقدرش نتغيب فيهم ما دابيا لوكان تدخلي. هدا نداء طلب نجدة قلت في نفسي، طلب نجدة، أنعام، ولكن هدوء ندى بنتيماساعدنيش ندرك خطورةالوضع، وموضوع الخرجات الميدانية زاد تلفلي الحساب،خاصة، أن بنتي عمرها ماكدبت عليا.

ماما، لوكان أتجي اليوم، بابا يسترجع قوتو فالحين، راني متأكدة، هدا غير الوحشالي بيه...

من النبرات الصوتية لبنتي فهمت أنه لازم نرجع في داك اليوم ألباريز، حاولتنتصل بزوجي ألأستاذ، ألقيتهاتفو مغلوق، درجة القلق زادت كبرت، اتصلتبأصدقاء وطلبت منهم يحجزولي مكان في أول طائرة تمشيالباريز، ألقاولي حجزعلى الربعة أنتاع العشية، أرفدت حاجاتي الضرورية وتنقلت المطار هواري بومدينفيحدود التناعش ونص، واش يجيب الربعة؟ ثلث سوايع ونص كاملين للانتظار،كل دقيقة بساعة وكل ساعةبظهر كلو، هدا إلى ماكانش تأخر فالإقلاع كي العادة.

اتصلت أبنتي شحال من مرة وحاولت نفهم من كلامها الشيء الي صار، نقرا فينبرات وألوان صوتها واش مخبيةعليا، والو ....، نفس ألهدوء ونفس الرزانة:

ماما، لازمك تتكلمي مع بابا هدا المرة أطلبي منو ينقص من ريتم العمل، الوتيرة اليراه عايش بها هي الي بيه،أزعفي عليه، فكريه بلي ماراهش مولى عشرين ولثلاثين سنة.

زوجي يسهر مع الكتب يقرى ويفكر، ويفطن قبل الفجر باش يكتب ويحضر، ثلثسوايع حتى ربعى تكفلنومو، تنقلاتو كثيرة، كل مرة في بلاد، يدرس فالصربونويدرس في فالجامعة المركزية للجزائر العاصمة، يكتبفي مجلات وصحفجزائرية ويكتب في مجلات مشرقية، يأطر أطروحات جامعية فالجزائر وفي فرنساكل عام،عامين، عندو إصدار جديد، يحضر لقاءات أدبية، مهرجانات دولية،فالمسرح، السينما، كيف راه يدير باشيقوم بهدا الشيء كلو؟ وين راه يلقى الوقت؟

أنا زوجتو، مقاسمى حياتو اكبر من ثلاثين سنة ومانيش عارفى منين راه يجيب القوةباش يتحمل تعب الأسفارقلق الكتابات، ونقص النوم.

جسم ألإنسان عندو حدود وزوجي تجاوز كل الحدود، غير نوصل نذكرو بسنو،ونذكرو بلي عندو زوجة،وعندو بنت ولد في سن الزواج، عندو ناس إيحبوه ومازالماشبعوهش.

السفر دام ساعتين ونصف كي العادة ولكن أنا بانلي فيه عام، حاولت نقرى، ماقدرتش ... التأخير وألإجراءاتكنت فالخرجة نتاع مطار أورلي جوايه العشرة انتاع الليل،اتصلت بندى، أعطاتني عنوان المستشفى وديتطاكسي فالحين، كي وصلت، ألقيتبنتي عند الباب، تبسمت، عنقتني باش تسلم عليا وانفجرت بالبكى،أنهارت ندى، ندىالقوية والرزينة ترجف وتبكي وماقادراش تخرج الكلام...

واش كاين ندى، أتكلمي، واش صار؟ واش بيه باباك، واش صرالو، أهدري، وينراه؟

قوليلي، خبريني، أنا أمك وباباك زوجي، من حقي نعرف، أتكلمي، واش صربالباباك؟ الزوجي، خويا، الولدعمي، صديق الظهر ورفيق حياتي، خبريني ندىخبريني، ما دسيش عليا.ندى ماكانتش قادرى تتكلم، والطباهما قالولي بلي ألأستاذ راه في قاعة ألإنعاش، فيحالة غيبوبة، بين الحياةا والموت، قلبو هو الي بيه، فهموني أنهمدارو كل الي عليهم،الطب عندو حدود، قالولي، ألأمر بقى عند ألأستاذ، إلى حاب يعيش، لازم يربحمعركتوضد الموت، وهكدا كان الحال، بعد ثلث أيام وثلث ليالي، عاد للحياة منجديد، أرجعنا فالوقت الي بدى أملنايضعف، وإيمانا يضعف، كنت كي العادة متناوبةأنا وبنتي ندى في غرفة ألإنتظار حتى دخل علينا واحد منطبا.

كان الفجر، وقت انخاف منه، وقت تضعف فيه قوة المقاومة عندي، وقبل ما يتكلمالطبيب، لصقت فيا ندىخايفى من لي جاي، وخايفى عليا، ألصقت فيها حتى أناخايفا من لي جاي وخايفى على بنتي، الطبيب أفهموباش يشجعنا تبسم قبل إلى يتكلم:زوجك ياسيدة ارجع للحياة، أربح المعركة انتاعو، رنا حايرين كي

دارولكنفرحانين برجوعو، باينا يحب اكثر الحياة وهدا الي ساعدو، وباينا يحبك كثير وعلبها أول ما جاء عللسانو هو أسمك يامدام، غير فتح عينيه، شاف فينا كأنو عارفوين راه، وقالنا: وين راهي مريم؟ انتي هي مريميامدام؟

قلت لطبيب لالا، أملا بنتك؟ زاد قال، زدت قلت لالا، أسكت طبيب، حط راسو ومنبعد قال:

زوجك راه نايم ألآن، درنالو حقنة يرتاح، تقدرو حتى أنتما ترتاحو، راه خرج منألخطر...

بزاف، الواحد يعيا ما يتحكم في روحك ولكن هدا شيء فات الحدود، خمسة وعشرينسنة، أربع قرن وأناصابرالها، صابرالو، وحتى منين أسلك من الموت وأرجع للحياةسبقها عليا؟

هدا كثير، كثير ... أصحيح انا ألي وافقت من البداية، وافقت على كل الشروط،افرحت ورحبت بالفكرة،ولكن ماكنتش أنظن ألأمور توصل هدا الحد.

أكثر من خمس وعشرين سنة وهو يتكلم عليها، يصبح ويمسي عليها، يتكلم عليهافالبيتن خارج البيت فالمحاضراتانتاعو، لقاءاتو الصحفية، فالبلاد، خارج البلاد،واش اتكون هدي؟

أنسات بلي لو ماشي أنا ألي قبلت، عمرها ما كانت تشوف النور؟

مريم، مريم، مريم، شتى باغيا تكون هدي مريم الي راهي ساكنى في فكروومرافقاتو في كل مكان؟

خمس وعشرين سنة مزاحمتني في زوجي، لازم نعرف، لازم نفهم.

صحيح، ألمبدعين يحتاجو لأكثر حرية، والأستاذ عمرو ما خبا أعليا حبو للمغامرات،ولكن المغامرة أتدوم ليلة،أسبوع، أشهر، عام أو عامين ولكن ماشي أربع قرنكامل، لازم نعرف، لازم نفهم.

لازم نعرف حقيقة مريم، الحقيقة الحقيقة، ماشي الحقيقة الي راني عايشى بها هدي25خمس وعشرين سنة.

راني متذكرا النهار اللول الي تكلملي عليها، في داك الوقت كنا ساكنين في سوريا،دمشق بالتحديد، ألأستاذأرجعلها بعدما رفضوه في جامعة وهران، نتذكر كما اليومالنهار ألي دخل فرحان للجزائر حامل شهادة

الدكتورة،قالي حققت حلمي، غادينـدرس في نفس الجامعة الي درست فيها، جامعة السانيا الي انفتحو فيها عينيا علىحركية المجتمع وصراعات السياسة وألأفكار.

جامعة السانيا ومثل جامعات البلاد، كانت في داك الوقت تصنع الفكر وتوزنفالصراعات الفكرية والسياسية،ألي كانت قايمة فالبلاد.

أنا التحقت بيه في جامعة السانيا عامين من بعدن هدف الالتحاق بيه في مدينة وهرانالجميلة كان كافي باشنكب جهدي كلو فالدراسة ونحصل على شهادة البكالوريابسهولة، شهادة الحصول على حق ألالتحاق بالرجلالي حبيتو وحبني في جبالمسيردة، الرجل الي عرفني فالحافلات القديمة آلي كانت تدينا كل عشية حد من ان،الرجل ألي شربت معاه من غدير الشعر، والأدب الشعبي، الرجل الي تعلمت معاهالصبر و دفع ثمن المواقفالسياسية.

ماعندكش مكان معانا، هكدا قالوله المسؤولين على معهد ألأدب وأللغات منين أرجعحامل الشهادة العليا،لازم نرجع السوريا قالي، لازم نمشي وين يعرفو قيمتيوقدري.

زوجي كريم ومتسامح الأبعد درجة ولكن راسو خشين كما خشونية كل الرجال اليزايدين فالدشور المنصوبةفي قمم لجبال.

في ديسمبر ،85كان عندنا اشهر قليلة من لي رجعنا لدمشق بعد مافوتنا عطلتنافالجزائر، أتصل بيا ألأستاذ معالعشية وقالي: وجدي روحكن راني عرضك اليومللعشى في أفخم مطعم في دمشق، أعلى السبعة لازم تكونيوجدى.

اكيد ألأستاذ عندو خبر جميل ومهم يقولولي، أنا زوجي نعرفو مليح، يحب ديما يحتفلبالأخبار السعيدة، كنتنفرح في كل خرجه معاه، في كل جلسة حداه، ورغم مرورأكثر من ثلاثين سنة زواج مازال يناديني عمري،مرات يقولها حتى قدام ولادو،زوجي هكذا، يدير غير الي في راسو.

يادرا واش من خبر جميل محضرهلي في هادالعرضة؟

أقتارحو عليه باش يكون وزير؟ ممكن، ولكن فرحتو كانت تبان أكبر من مثل هداالخبر، ألأستاذ رافض الفكرةمن ألأساس، بالنسبة ليه حريتو أغلى من أي منصب،حاب يبقى حر، يخدم بلادووشعبو من خلال ألإبداع،يعبر على رايو ويمارسالسياسة بالقصصص والروايات، يكشف المستور بالفكر والذكاء، زوجي يحب يمشيللبحر وقت ما يحب، ويتجول فالأسواق الشعبية كما يحب.

إلى ماشي منصب، واش الي قادر يفرحو؟

دعوة للتكريم في الجزائر؟ انعم دعوة للتكريم في بلادو، هدا هو الخبر السعيد، أوربما جائزة أدبية في الجزائر؟ رانيعلى علم أنا هدي هي أغلى وأجمل أحلامورلكن متأكدة ثاني أنها مجرد أحلام، المبدعين الجزائريين ما يتكرموفي بلادهم إلابعد موتهم وما يتتحصلو على جوائز داخل البلاد غير بعد ما يتحصلو على إحترامالناس في الخارج،هدي قناعة ألأستاذ تاني.

إدا واش من خبر سعيد مخبيه لي في هدا الليلة؟

غير وصلنا للمطعم، أدخل مباشرة في الموطضوع: راهي عندي فكرة جميلة حبيتندي رأيك فيها.

حبيتك تقاسميني القرار كما قاسمتيني الحلو والمر هدي أكثر من ثلاثين سنة.

أتفضل، أتكلم، راك شوقتني.

حاب نخلق شخصية خيالية، أمرآة ترمز للجمال وشجاعة المرأة الجزائرية، أتفكرنيفيك، فالوالدة ربي يطول فيعمرها، تفكر كل القراء في كل نساء الجزائر أليخدمو، رباو، وبناو حاب نجعل من هدا الشخصية بصمة فيأسلوب ألكتابة عندي،حابها ترافقني من ألآن حتى ألأخر محطة في حياتي..

فكرة جميلة، قلتله، ولكن كما عندها مزايا، قادرة تحدد من مساحة الخيال، قادرتعرقل وتيرة أعمالك فكرتفي هدا النقطة ومستعد للتحدي، حبيتك تعطيني غسمعزيز عليك أنسميها بيه

أسمحلي يا زوجي العزيز، ألاسم العزيز عليا هو أسمك

قلتلك أسم امرأة، مؤنث...

أسم مؤنث؟ نخليه ليا يا نور عينيا ، متمنيا ربي يرزقني ببنية وحاب نسميها ندى...

إنشاء الله، حتى أنا لو كان جات عليا أنسمي الشخصية بأسمك، يمينة، ولكن فالابداعراكي عارفى لازم تبقىألأمور غامضة، مبهمة...

مريم، قلتلو، مريم، أنسموها مريم، أسم جميل ويذكرني بصديقة الصغر آلي كبرتمعايا في باب العسة هي ورغمذكائها الكبير، ما قدرتش تتجاوز طور ألإكماليوأبقات فالدشرة، أكيد انغلقت أمامها كل بيبان الحياة الجميلة.

نعقل كان عندها موهبة كبيرة فالشعر الملحون، كلامها مركب وحلو وأبياتها تتغنوتنحفظ بسهولة.

مريم هي الي عرفتني بقصايد بن مسايب، سيدي لخضر بن خلوف وعبد القادرالخالدي، ولكن واش من مستقبلللشاعرة عايشى في باب العسة؟

ما يكون غير خاطرك، إنشاء الله نلقى القدرة باش مريم الحروف، مريم الحبر، تردألاعتبار وتاخد بثأر كل النساءالي مازالت وراء بيبان العسة، كل بيبان العسة.

وهكدا كان الحال، دار منها سيدة اللمقام، طوق الياسمين، وبطلة كل اعمالو، ومازالمعاها حتى لليوم.

على بالي بلي هي شخصيتو الرئيسية فالرواية الي كان يكتب فيها قبل إلى يمرض،كان يقول قررت نقتلها فيهدا الرواية، ولكن قبل إلى يقتلها هي آلي قريب قتلتو،وكي فطن هي اللولى، آلي ذكر أسمها، هي أللولى أليبحثعليها، ما يقدرش يعيشبلى بها، تسافر معاه، ينام ويفطن بها، بزاف، بزاف، وأنا وين راه مكاني؟

تكلمت معاه فالموضوع أكثر من مرة، وكان كل مرة يجوبني بالتبسيمة ويقول: واشبيك؟

أصبحتي اتغيري من لا شيء؟ تغيري من ألأفكار؟ تغيري من امرأة ماعندها وجود؟مريم مجرد حبر على ورق،أنت الي أعطيتيها هدا ألاسم، وشجعتيني باش نوضعهافي أجمل ثوب ممكن، أجمل صورة، وألآن دورتي عليا؟دورتي عليا؟

ولكن بزاف، أنا كنت أنظن أنها مجرد فكرة، تقنية كما شرحتلي وقنعتني فالبداية،ولكن الأمور طالت وأتطورت،راهي في خمسة وعشرين سنة معاك، في فكرك، فيكلامك، مفتخر بيها أكثر من ولادك، بالنسبة ليك عندهافضل كبير في نجاحك،عينيك يلمعو كي تذكر أسمها، نحس بيك مرتاح كي تغوس فالتفكير عليها ..... أناامرأة كي كل أنسى، أنحس ونغير وننضر، ثقافتي ماعندها دخل في هدا شيء، فالدنياكاين المجرد والملموس ورانيحبا نعرف إلي هي مجرد ولى ملموس؟

مريم مجرد امرأة من ورق، افهمتي، امرأة من ورق...

إمرأة من ورق؟ عبارة جميلة، قتله.

خلي هدا العبارة سر عندك، سر أخر بيني وبينك، متمني في يوم نستعملو كعنوانالقصة ولى رواية من رواياتي... قوي زوجي، قوي، حتى منين دخل معاه في صراع، يلقى كيف يحملني مسؤولياتأخرى وينسيني في سبابالخلاف، سباب الغضب، آلي زعفت منو أرجع سر ثمينلازم نحافظ عليه (رنة، تنتظر جهة الباب).

الزوجة :خير إنشاء الله، أشكون يجيني في دل الوقت؟ (تتجه نحو الباب، وتعود معامرأة) أتفضلي، مرحبى بيك.

مريم :الله يسلمك

الزوجة :جيتي على جال ألأستاذ؟

مريم :أنعام

ألزوجة :ألأستاذ ماراهش هنا فالدار، مازال ما خرجش من المستشفى، ولكنأنبشرك، راه خرج اليوم منالغيبوبة.

مريم :أعلى بالي، راني جاية من المستشفى.

ألزوجة :جاية من المستشفى؟

مريم :ألقيتو نايم، قالولي درنالو حقنا يرتاح، الحمد الله، أسلك...

ألزوجة :ألله يسلمك، قوليلي، راكي جاية من البلاد ولى تسكني هنا؟

مريم :نسكن فالبلاد.

ألزوجة :وجيتي خصيصا من البلاد باش تشوفي ألأستاذ؟

مريم :أنعام.

ألزوجة :أيكثر خيرك، ألأستاذ غادي يفرح كثير منين يسمع بالخبر، تفضلي ريحي

(تجلس مريم)

مانقدرش نطول معاك، أسمحيلي، ألقيتيني نحضر في روحي باش نخرج، لازمنرجع للمستشفى.

مريم :حتى أنا مانطولش، راني فاهمى.

ألزوجة :على حساب الشوفة أنت طالبة عندو، ماجستار ولى دكتوراه؟

مريم :ماعندي حتى علاقة بالجامعة.

ألزوجة :معجبة، قارئة؟

مريم :على هدا آلي جيت نشوفك، حبيتك تعرفي كل شيء.

ألزوجة :مدابيك تفسري، راني تعبانة...

مريم :مانيش قادرى نزيد نحمل وحدي سر ثقيل كما سر ... علاقتي بالأستاذ.

ألزوجة :علاقتك بألأستاذ؟ واش من علاقة؟

مريم :هاكي، شوفي، جواز ألسفر نتاعي، هدي المرة الرابعة هدا العام الي نجي فيهاالباريز.

ألزوجة :هدا ألأمر يخصك، ويخص شرطة الحدود، أنا ماكان ما دخلي فالموضوع.

مريم :اجبدي جواز السفر نتاعك وقاري، دقي مليح في تواريخ الدخول والخروجمن فرنسا، راكي تلقي أننينجي لهنا كل ماتمشي انت للبلاد، ونرجع كل ما ترجعيانت لهنا.

ألزوجة :أنديرو بلي صح، ومن بعد، وين راكي حابا توصلي؟

مريم :مرات الطيارة ألي توصلك للبلاد هي آلي تجيبني، وألي تديني هي آلي تجيبك،ألأستاذ كان يفوت نهاروفالمطار، يودع وحدى، ويستقبل لخرى...

ألزوجة :يودع من ويستقبل من؟ أسمحيلي ولكن أنت راكي تبانيلي تعبانة شوية،واش تقولي لوكان أنأجلوالحدييث اليوم أخر؟ اليوم ماعنديش الوقت، لازم نروحفالحين للمستشفى.

مريم :مانقدرش نزيد نستنى، مادابيا تسمعيلي اليوم، ألأن، حابا نتخلص من ثقلالسر، من فضلك أسمعيلي...

ألزوجة :مادابيا ولكن الله غالب، لازم نروح، أصدقاء ألأستاذ كلهم جايين يزوروه،من واجبي نكون فيألاستقبال.

مريم :مازال الحال، الزيارات يبدو حتى للتناعش، وندى راهي كبيرة، تعرف تستقبلالزوار الي يوصلو قبلالوقت.

ألزوجة :ندى؟ وين تعرفي بنتي ندى؟؟ شكون الي خبرك بلي راهي فالمستشفى؟

مريمك قلتلك راني جاية من المستشفى.

ألزوجة :أشكون أنت؟ مازال ماقدمتيش نفسك

مريم :أنا مريم، اسمي الحقيقي ليلى، وألأستاذ يناديني ليليي...

ألزوجة :هيا بزاف، نوضي، أخرجي عليا، أخرجي، ما تحتميش عليا أنادي للشرطة.

مريم :ألشرطة ماعندها حتى دخل فالموضوع، الشرطة قادرى تخرجني من دارك،ولكن عمرها ماتقدر تخرجنيمن حياتك، من فكرك، لازم تسمعيلي، لازم نتكلمو،نلقو حل ونتفاهمو، قلتلك أنا مريم.

ألزوجة :مريم؟ شكون مريم؟ فهمي روحك، خاطرة تقولي أن أسمك ليلى وخاطرةمريم.

مريم :أسمي الحقيقي ليلى، ونهار آلي حب ألأستاذ يكتب كل ما عايشو معايا، منيبطلة للقصص أنتاعو (تقطع).

ألزوجة :راني افهمت.

مريم :ما نظنش.

ألزوجة :لا، لا، أفهمت، قارئة، معجبة بكتابات ألأستاذ لدرجة ما صبحتيش تفرقيبين الحقيقة والخيال ماصبتيش تفرقي بينك وبين شخصيات القصص، شيء عادي،قادر يصير، مرض ألأستاذ هو ألي بيك، صدمةمفهومة، واش قلتي لوكان تروحيترتاحي؟ قوليلي، وينت وصلتي؟ البارح؟

مريم :ربي هنا هدي سبع أيام.

ألزوجة: ولكن ألأستاذ عندو ربع ايام برك ملي مرض.

مريم: هدي سبع ايام، أنت أديتي الطيارة نتاع الحداعش، وصلتي على الوحدة ونصللجزائر العاصمة وأنا جيتفي نفس الطيارة، قلعنا على الثلاثة،، ألقيت كي العادةألأستاذ يستنى فيا، ودع الزوجة واستقبل العشيقة، فينفس اليوم وفي نفس المطار...

ألزوجة: أنت ما حاباش تحشمي، اخرجي عليان هيا، ألباب...

مريم: نخرج بعد ما نفرغ واش راه مثقلني، نخرج من دارك بعد ما نخرج منالسراب الي وضعني فيه ألأستاذ،مانيش قادرى نزيد نعيش في ظل امرأة من ورقسماها مريم.

ألزوجة: امرأة من ورق؟ منين جبتي هاد العبارة؟ هدا سر بيني وبين ألأستاذ.

مريم: قالك ناوي يدير منها عنوان لرواية من رواياتو.

ألزوجة: شكون خبرك؟ هدا سر

مريم: ألأستاذ يحب بزاف ألأسرار، حتى أنا سر من أسرارو، وراني، رافضى باشمريم الحروف تسرق هويتي،رفضى باش تعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها،رافضي باش تلبس وجهي وتسرق ملامحي.

ألزوجة: شوفي، هدي مريم، شخصية خيالية (تقطع)..

مريم: أخلقها ألأستاذ باش تكون بصمة في أسلوبو وناوي يجعل منها بطلة ترافقو فيكل مسيرتو ألأدبية

ألزوجة: هدا ألشيء معروف، ألأستاذ سبقلو وتكلم عليه فالصحافة شحال من مرة.

مريم: ولكن عمرو وما قال أنو كان يتلاقى معايا اهنا في باريز كل ما تسافري أنتللبلاد، ونتلاقو فالبلاد كلماتكوني أنت هنا في باريز.

ألزوجة: مازلتي مصمة على القباحة؟

مريم: على الحقيقة، أنت بنفسك، أكيد بديتي تشكي أن مريم الحروف مخبية وراهاحقيقة ملموسة، وأنا هيالحقيقة الملموسة.

ألزوجة: ماعندك حتى دليل يثبت كلامك.

مريم: الدليل عندك، أديتيه اليوم فالفجر، ألأستاذ غير فطن وعاد للحياة، أطلبيشوفني، سبقني عليك وعلولادو، قال وين راهي مريم؟ مريم، ماشي حد أخر..

ألزوجة: أعجب، أشكون خبرك؟

مريم: الطبا، أطباء المستشفى، أتصلو بيا جوايه الستة ونص نتاع الصباح، كنتي غيركي خرجتي، قلتي نروح لدارنرتاح شويا ونبدل كسوتي.

ألزوجة: صحيح قلت هدا الكلام، ولكن أنت شكون خبرك؟

مريم: ما يهمش.

ألزوجة: ألأطباء كي دارو باش عرفو أنكي في باريز، منين جابو رقم الهاتفأنتاعك؟

مريم: كنت معاه أنهار آلي دخل للمستشفى.

ألزوجة: كيفاه هدي كنت معاه؟

مريم: كان عندو محاضرة فالصربون.

ألزوجة: هدا شيء معروف، كل أول إثنين من الشهرن يدرس فالصبرون.

مريم: أدينا فطرو الصباح فالفندق الي راني ساكنى فيه، ماشي بعيد على الدار، هواليد يما يحجزلي فيه، تقدريتتأكدي من هدا ألكلام بسهولة، شوفي البطاقة الزرقاءأنتاع ألأستاذ، شوفي ألمصاريف أنتاعو، أكيد تلقي أثرللفندق.

ألزوجة: وتعرفي حتى بطاقتو ألزرقاء...

مريم: نعرف حتى ألرقم السري أنتاعها.

ألزوجة: أهنا دخلتي فالهبال، أنا زوجتو وما نعرفش ألرقم السري لبطاقتو البنكية.

مريم :،85 ،4 ،7تقدري تتأكدي بسرعة.

ألزوجة:ألآن؟ فالحين؟ ما عنديش الوقت، قلتلك راني خارجى، أنشوف ونتأكد منبعد.

مريم: راكي خايفى.

ألزوجة: نخاف؟ من واش نخاف؟ منك؟

مريم: خايفى من الحقيقة، خايفى تجربي الرقم السري وتوجديه صحيح.

ألزوجة: ولوكان نثبتك بلي راكي غالطى تخرجي عليا؟

مريم: نخرج.

ألزوجة: الله يبارك، كنت تقولها من البدية، لوكان ربحتينا الوقت وتهنينا منك.

(تفتح ألزوجة ألكمبيوتر وتقوم ببعض العمليات، ثم بدهشة ..). مستحيل، مستحيل،هدا كابوس، مستحيل،ماشي صح، أنا زوجتو وما كنتش نعرف رقمو السري، كيدرتي؟ أتكلمي، منين جبتي كل هدا المعلومات؟كي درتي باش أعرفتي الرقمالسري؟ (تفكر، ثم) قلتي كنت معاه أنهار آلي طاح؟

مريم: خرجنا من الفندق على ثمنية ونص نتاع الصباح، مشينا شويا، وقبل النوصلو لمدخل الميترو شد قلبو،أنقطعت فيه النفس وبرك على رجليه، أصرختوطلبت النجدة، وصلو الشرطة وبعدهم سيارة ألإسعاف،فالسيارة اتصلت بندى، بنتكندى.

ألزوجة: اتصلت بندى؟ ومنين جبتي رقم الهاتف انتاعها؟ هيا تكلمي يا ألي تعرف كلشيء علينا؟

مريم: رقمها مسجل عندي من مدة، نعرف رقمها وحتى رقم خوها البشير.

ألزوجة: كيفاش؟ البشير؟ هو تاني تعرفيه وتعرفي رقمو؟

مريم: راكي تعرفي ألأستاذ يدير حساب الكل شيء وخادي لزمان عقوبة، خاديحدره، هدي مدة من لياعطاني أرقام ولادو وقالي: هدي دنيا، الواحد ما يعرفشواش يصير، خليهم عندك، ممكن يجي النهار الي تحتاجهم.

ألزوجة: مستحيل يعطيلك ألأستاذ أرقام أولادو بلى ما يطلب ألإذن منهم أو على ألأقليخبرهم، هكذا أحنامتفاهمين في دارنا، هيا تكلمي منين جبتي أسرارنا؟ واش حابامن ألأستاذ؟

مريم: أنا عرفت ألأستاذ وحبيتو من القراءة ألأولى لروايتو، كانت تعجبني أفكارو،تلاقيت معاه للمرة ألأولىالوجه لوجه في بهو مسرح وهران، في ،85كان يومخميس، 4جويلية، راني عاقلى كما اليوم، .. 4 ،7 ،85

ألزوجة: 4 ،7 ،85؟ حبيتي تقولي أنا تاريخ لقاءكم ألأول دار منو رقم سري لبطاقتوالبنكية، عادي الكذابديما خيالو واسع، خسارة جا مستواك محدود.

مريم: هداك اليوم، كان تاريخ هام للمسرح الجزائري، تاريخ العرض العام لمسرحيةلجواد للسي عبد القادرعلولة الله يرحمو.

ألزوجة: الله يرحمو، راني متذكرى مشينا للعرض العام وتمتعنا بالمسرحية، رانيمتذكرا ثاني بلي تلاقينا مع كلحبابنا آلي كانو معنا فالجامعة.

مريم: أنت كنتي ماسكى ألستاذ من دراعة، حبيت نتكلم معاه ومن بعد تراجعت، بعدالعرض أستغليت فرصةحديثك مع الصحافة، قربت من ألأستاذ وقدمت نفسي،عمري ما ننسى هداك اليوم.

ألزوجة: الي يسمعك يقول من داك اليوم وأنت في إتصال معاه.

مريم: لا، ماشي من داك اليوم، من اللقاء الثاني، خمس أشهر من بعد، في ديسمبر،85من تم ربطنا لاتصال حتلليوم.

ألزوجة: مستحيل شفتي ألستاذ في ديسمبر ،85راني متأكدة.

مريم: شفتو وتكلمت معاه في 2ديسمبر ،85تاريخ ما يتنساشن كان يوم دفينة الفنانمحمد إيسياخم ربي يرحمو،ألستاذ أدخل خصيصا من سوريا باش يحضر جنازةأصديقو.

ألزوجة: صحيح، ولكن ألأستاذ مامشاش ألوهران، أحضر للجنازة والفروق وأرجع.

مريم: كنت نعرف علاقة ألأستاذ بألمرحوم، قلت نعزي ونزيد نشوف ألأستاذ منجديد، نحاول نحيي علاقتيبيه، هدا ألمرة لازم نلقي كي نبقى في إتصال معاه،وهكذا كان الحال، تلاقينا في خرجة مقبرة القطار، كان باينالحزن عليه، ولكن غيرشافني أتوقف، أعرفني...

أهلا، كيراكي، واش راكي أتديري هنا؟

حبيت أنعزي

جيتي من وهران؟ وحدك؟

جيت فالقطار عندها عايلة أهنا فالعاصمة، ن أنباتو عندهم وغدوى نرجعو الوهران.

قافزى، يعطيك الصحة، ولكن واش هي علاقتك بالمرحوم؟

فنان كبير، خدم بلادو وأرسم أوراقها ألنقدية ألأولى بعد الإستقلال، هو صديقك تاني،كان من واجبي انجي.

ليلى؟ ياك إسمك ليلى مانيش غالط؟

عندي الزهر، مانسيتش إسمي...

مستحيل ننساه، ممنوع ننساك.

هاك في هدا الورقة كاين عنواني، رقم صندوق بريد تراسلني فيه إلى حبيت...

ومن تم ما توقفش ألإتصال بيناتنا، الى تتذكري، غير وأرجع السوريا أتكلملك عليا.

ألزوجة: تكلملي عليك؟

مريم: قالك حاب نخلق شخصية خيالية وطلب منك تسميها كما تحبي، قلتي نسموهامريم، على صديقة صغركفي باب العسة، قنعك ألأستاذ بلي شاركتي في خلقها، بلسما تدري أعطيتي أسم للمرأة الي حبها زوجك.

ألزوجة: وزوجك أنت كيفاش؟ (تنظر نحو يد مريم) متزوجة على حساب ألشوفة؟

مريم: زوجي راجل أعمال كما يقدم نفسو، يبيع ويشري، مانعرفو واش يدير ومايعرفني واش اندير هو تزوجمع جسد، وأنا تزوجت مع دراهمو، متكفل بكلالتنقلات أنتعي وعمرو ما يسألني وين رحت ولى منين جيت،وحتى أنا عمري مانسألو كي نشم عطر النسا في كسوتو أو منين ينسى يدخل الدارو فالليل، علاقتي بيهعلاقةإغتصاب أقبلتها من البدية باش نحمي نفسي من كلام الناس، وعلاقتو بياعلاقة متعة ونفاق، زواج متعة ومصالح.

ألزوجة: حالتك راهي تبان معقدة شويان واش قلتي لوكان أتجي معايا للمستشفى،انشوف ألستاذ وفي طريقينوصلك للجناح الخاص بألاضطرابات النفسية، هناعندهم طبا أكبار قادرين يساعدوك.

مريم: ألستاذ كانت تبان حالتو معقدة من البدية، وغير وصلت سيارة ألإسعاف،وجهوه ألطباء لغرفة ألإنعاش،ندى وصلت للمستشفى جوايه العشرى ونصف،خبرتها بلي صار، ونصحتها تتصل بيك، ما نقدرش، قاتلي،ماما حبها كبير الباباونخاف عليها تنصدم.

قلتلها تنفسي تنفيسة كبيرة وكلمي ماماك، شوفي كي تقنعيها تدخلوبلى ماتهوليها،ربي عاقلى لقات فكرة الخرجات الميدانية فالمعهد، كدبة بيضة وضعيفة، مانظنشقنعاتك.

ألزوجة: وبقيتي في اتصال مع بنتي هدو ثلث ايام؟ وأنا وين كنت؟ علاه ما شفتكمش؟أتكلمي، جاوبي.

مريم: كنا نتصلو بالرسائل القصيرة، أنا غادرت المستشفى فالليلة الي وصلتي فيها،الطاكسي الي جابك من مطارأورلي هو الي رجعني للفندق...

ألزوجة: (تفكر وكأنها تسترجع صور ندى وهي منهمكة في كتابة الرسائل)

ندى ماهيش موالفى تخبي عليا،ماهيش موالفى تكتب عليا.

مريم: ندى تحبك وتخاف عليك، راهي امرأة وتعرف كل شيء، بينتلي أنها رافضباش تبقى أمها على هامشالحقيقة نظراتها المعمرين بنار اللوم هما الي دفعونيأنجي نصارك، نظراتها المعمرين بنار اللوم والي صبتهم عليا كيالرشاش، هما اليفطنوني ودفعوني نراجع أموري بعمق.

مانيش حابا نزيد نلقاها ونحط عينيا في لارض، حابا نشوف فيها العين في العين،نتمتع بجمالها وجمال شبابها،بنتك يامدام فاطنة، وفهمت كل شيء من النظرة اللولةتماما كما جرالي مع علولة ربي يرحمو.

ألزوجة: واش راكي تخلطي، أشتى دخل السي عبد القادر الله يرحمو فالحديث اليبيناتنا؟

مريم: نعقل كما أليوم، كنا فالثلاثة وتسعين منين تلاقينا بيه فالعاصمة، شارع ديدوشمراد.

كنت مع ألأستاذ كان رايح للجامعة، أشربنا قهوة الصباح مع بعض، أشربناها فيوحدى من المقاهي القليلة اليكانت في داك الوقت ما زالها تقبل ألاختلاط كما كانويقولو، مول المقهى حتى هو كان يقاوم على طريقتوباب من الحديد، وحارسأمسلحن على جال تاي ولى قهوة.

ألزوجة: اشربتي قهوة الصباح مع ألستاذ، ألأستاذ ماعندوش دارو، خارج صايمللخدمة؟

مريم: ألستاذ قدمني العلولة وكأني صديقة، علولة تبسم، من النظرة اللولة أفهم.

أنقدملك ليلى، رسامة، وبنت وهران تاني...

أملا لافامي، جاوب علولة، وين قريتي؟

بديت في وهران وكملت هنا فالعاصمة.

ودورك شتى راكي أتديري؟

راني متزوجة.

والزواج تاني بديتيه في وهران وراكي تكملي فيه أهنا فالعاصمةن قال علولة.

بعد ما ضحكنا، دار علولة لصديقو وكلمو بجد، قولي أستاذ، واش راك أتدير هنايا؟

وين هنايا؟ جاوب ألأستاذ.

فالجزائر، رنا في حرب، والعدو ماهوش باين، الغدرة قادرى تجي من كل جهة، وأنتيا حبيبي وإلى بقيت أهنا،اغتيالك ساهل، أوقاتك باينا ودارك معروفة، خدمتك بايناتاني.

وأنت يا كادر، أشكون ما يعرفكش عنوانك، وقاتك والطريق الي تديها كل يوم باشتوصل لساحة السبوعة؟شوف يا أستاذ، زاد قال علولة، الحرب هدي تعيا ماتدوموبجي النهار الي تتوقف، البلاد تكون في داك الوقتمحتاجة ليك ولمتلاك باش تلمجرحها، ترمم وتبني نفسها من جديد، روح، سافر السوريا، راهم عندك

أصدقاءتما،ولى روح لفرنسا، حد ما يلومك، رانا خاسرين لوكان تبقى هنا وتموت مغدور، قادريقتلك واحد منالطلبة انتاعك الي راك تسهر من أجلو، وقادر يقتلك جارك الي راكتحنفيه...

وأنت أعلاش ما تهجرش، أعلاش ما تعطيش لروحك نفس النصيحة؟ قال ألستاذلصديقو.

أنا مانيش في نفس الوضع، أنت روائي، ورقة وقلم يكفو باش تكتب، تقاوم وتعبر، أماأنا، الله غالب، مانقدرشنرفد بناية مسرح وهران على ظهري ونروح، بلي مسرححياتي ماعندها حتى معنى، حتى بنة.

ألزوجة: أصحيح، في ديسمبر ثلاثة وتسعين جينا واستقرينا هنا في باريز، قلوبنا أمزقاوكبدتنا محروقة، جسمناهنا وفكرنا فالبلاد، علولة ومن جهتو أرفض يسمع للينصحوه يخرج من الجزائر حتى استشهد برصاصة غدرأطلقها عليه شاب ايقولو انوكان طالب فالجامعة، ويقولو انو كان جارو تاني، تماما كيما كان محدد منين قادراتجي الغدرة، كان فاهم الوضع ومتحضر للضربة، وحد ما يقدر يجزم اليوم ادا كانعندو الحق أم لا منين قبليواجه رصاص ألإرهاب بصدرو عريان، منين أرفضيهجر البلاد ويطلق على روحو ألنصيحة الي أعطاها للأستاذصديقو، علولة ساهمبتضحيتو في إحياء الضمائر، رؤساء وملوك وماعرفوش أدفينة من دفينتو.

مريم: يوم دفينتو، وهران تزلزلت تحت أقدام ألأحرار، والغضبدوي كي الرعد فيسماها، مقبرة عين البيضاءدخلوها للمرة ألولى النسى مع الرجال، واحد من الزوارغادو ألحال وبدا يصرخ: النساء في جنازة مع الرجال؟؟هدي بدعة، أحرام، أحرام،هدا الشيء حرام، حرام، ...

وقفت قدامو زوبيدة، صديقة المرحوم وألستاذ فالجامعة، طلبت من فنانة كانت حداهاتشدها من الحزام باشماتطيحش، شافت فيه العين فالعين وقالت:

والسبع الي غدروه برصاصة ليلة السبعة وعشرين من شهر رمضانألكريم، قولييياخويا، حلال ولى حرام؟

وولادو الي تيتمو بلى ما شبعوه؟

والأطفال المرضى في مركز مسرقين،والي راهم يستنو فيه كي العادة يزورهمصبيحة العيد بتبسيمتو العريضة،ويديه بالحلوة وألللعاب معمرين، وماغدي يشوفوه فيعيد السنى، ماغادين يفهمو علاه، قولي يا خويا، فهمني،نوريني، هدا الشيء حلال ولحرام؟

ضربوه فالراس الي فكر، ضربونا فالراس الي فكر ومابقانا أعقل، جبتلك جاه ربيماتلومناش، والى راك مصصمعلى اللوم، كونك عادل، كونك راجل، كونك راجل،ولوم القتالة قبل ماتلوم العزايين، لوم القتالة قبل ماتلومالعزايين...

ألزوجة: ألأستاذ ودع صديقو منين جابوه أهنا الباريز، ميت يداووه، غير دخلللمستشفى وزارو، فهم بليحبيبو ورفيق الدرب راح للأبد، أبكى عليه ودخل في حدادقبل ألإعلان الرسمي على موتو.

مريم: أنا درت مليح منين قلت للأستاذ، روح غادر البلاد، دير على كلام صديق لجواد، الجزائر راهم مدوهاالورثة للقتلة، معولين يديرو فيها حلف مافيه حتى مكان لليشوف بعيد.

وشتى يقولو عليا؟ قالي ألأستاذ.

يقولو واش يحبو، هما هادرين هادرين، ويلى مت مقتول تبكي غير أمك والناس القرابالي حبوك.

نفضلك بعيد عليا وحي، ولى في قبر مغطي بالأكاليل، الميداليات والشهادات، إلتحبني أخرج، بعد على أرضالموت، ماراكش اللول الي تغادر وطنك حبا في وطنك...

أنعام ماراكش اللول الي تغادر وطنك حبا في وطنك.

ألزوجة: ألستاذ كان مضرار، عينيه تغرغر بالدموع الليل مع النهار، غايدو الحال علىألي كان بعيد على أهلووبلادو، ماحضر جنازة، ماحضر فروق حبابو، لايم نفسوصبحة وعشية ويبكي حتى قدام أولادوا.

مريم: أنا بالعكس، اعجبني الحال الي ألأستاذ كان خارج البلاد، كان بعيد عليا صحيح،كنت متوحشاتو تاني،ولكن ماكنتش نشد كرشي بالخوف كي أتجي نشرة ألأخبار أنتاعالثمنية، ألنشرة الي كنا في كل يوم

نسمعوفيها بلي الصحافي، الفنان، الطبيب، ألأديب،ألإمام والشعبي البسيط، فيهم ألي أنقتل في انفجار قنبلة، والي أنغتالعند باب دارو،الي أندبح وهو في طريقو الصلاة الفجر، وجمال ألدين أزعيتر الي كان يقرى فالفاتحةعلى قبرأموص بحة يوم جمعة وأنغدر.

ألزوجة: ألستاذ كلمني كثير على شجاعة ليلة الفاتح نوفمبر ثلاثة وتسعين، الناس كانتخايفة حى باش أتطلعالعالم كي في العادة نص الليل، جمال ولد الشهيد، ضعيف البنية،ولكن ما خاف ما أتأخر.

أوقف هو ومبدوب البلدية في ظلام قديل المحقورة وألمحسورة، قراو في صمتالفاتحة على شهداء القرية، رفعوالنشيد الوطني ورفعو علام ألجزائر رغم الظلام اليكان خانق في ديك الليلة الباردة.

مريم: أنا ماكنت نخاف، ماكان يتزير صدري منين تجي نشرة الثمنية،. الين حبو كانفي أمان.

ألزوجة: الي راكي تتكلمي عليه زوجي وبابا أولادي، ماتزيدييش تقولي نحبو.

مريم: عندكم ندى، الصغيرة، أتساطعش أنعام، السنة الثانية في معهد الفنون الدراميةناختصاص سينوغرافية،حبت الرسم عشقت في مزج ألوان من صصغرها، حلتعينييها على لوحات باية، خدة، إيسياخم.

ألزوجة: لوحات عزيزة على ألستاذ، معلقهم فالبيت الصغيرة ألي يكتب فيها.

مريم: ولدك البشير على اخته بعامين، سميتوه على جده، مهندس دولة فالإعلام ألآلي،حاب يزيد يتكون ويدخلللبلاد يكون.

ألزوجة: أواه أنت أمرك أكثر من غريب، راني صابرى ومركزى معاك ولكن مانيشعارفى وين راكي حاباتوصلي، ياك ماراكي حابا يزيدك ألأستاذ معانا فالدفتر العائلي؟

مريم: زوجي دايرلي دفتر عائلي ولكن هو في واد وأنا طفي واد أخر، علاقتي بألأستاذاقوى من شهادة إداريةأعطاتك الشرعية ولكن ماقدرتش تحرمني من حب ألستاذ هديخمسة وعشرين سنة، الحب فالقلوب ماهوش فيورق البلدية.

ألزوجة: ودورك واش راكي حابا؟ مازال مافهمنتش قصدك.

مريم: مانيش حابتو يدير كما لخرين.

ألزوجة: لخرين؟ على من راكي؟

مريم: على الي يخافو من كلام الناس، على الي يسمعو كل ألأصوات وينسو ألصوتالي خارج منهم.

ألزوجة: من دل جهة كوني مهنية، إلى تعرفي مليح ألستاذ كما راكي تقولي، ألأستاذيدير غير واش يقولو راسو.

مريم: صح، هدي القاعدة عندو، وأنا هي ألإستثناء، أنا يامدام أحقرني، احقرنيييييي...

ألزوجة: نمنعك تلصقي فيه هدا ألتهمة، كل شيء غير هدي، الحقرة هي الي خرجتأمخاخ البلاد من البلاد، هيالي قبلت ألساس على ألراس، هي ألي وصلتنا للي رنا فيه،كل شيء غير هدا ألتهمة.

مريم: وكي تسمي ألوزضع الي رني فيه؟ حقي الضايع؟

ألزوجة: دوختيني، مانيش قادرى نتبعك، مسيتي الجرح الي بدى يتلم وحليتيه من جديد، من فضلك أهنا يتوقفالحديث.

مريم: بالعكس، أهنا يبدى، هدي ربع قرن وأنا صابرى، لازم نفروها أليوم، لازم يعلنعلى وجودي، علىعلاقتي بيه، حكايتي معاه، يقول أن ظليلى هي مريم...

ألزوجة: راسي، ياما راسي ..،. مانيش قادرى نزيد نسمعلك، مانيش قادرى نزيدنكلمك...

مريم: حتى أنا مابقالي كلام معاك، نقدر نخرج ألآن، نخرج وضميري مرتاح منجهتك، مشكلتي الكبيرة بقاتمع ألأستاذ.

ألزوجة: (لنفسها) هدي ماراهيش في عقلها، قادرى على كل شيء، قادرى تروحللمستشفى وتديرنا فضيحة(صمت، تفكر، ثم،) فضيحة؟ ممكن وعلاش ألا؟ هدوقادرين على كل شيء، أكيد راهي مرسولة من اجل هداالشيء؟

راهي في مهمة. باش عندها كل هدا المعلومات اكيد ناس وراها، أتأخرت باش افهمت،اتأخرت، أتأخرت.

في سرير الموت وما طلقوهش، لازم مانطيحش فألفخة، نسيرها بالعقل ونجبد واشمخبي عندها (إلى مريم) شوفي،أحنا في زوج أنسى وقادرين نتفاهمو، ريحي نحكو،قادرين نلقو حل يرضينا في زوج وبلى ماندخلو ألأستاذفالحكاية.

مريم: أنا مابقالي حتى مشكل معاك، راني قلتلك كل شيء.

ألزوجة: ولكن على حساب كلامك، راهي عندك علاقة خاصة مع زوجي؟

مريم: معاه، ماشي معاك، وعلى هدا لازم نروح نكلمو هو...

ألزوجة: أستني، أستني، (لنفسها) ياربي كي ندير معها؟

(إلى مريم) ..... علاش ماتأجليش هدا الكلام حتى مبعد ما يريح مليح ألأستاذ؟

مريم: ألأستاذ أرجع للحياة غير باش يكمل قصت والي بداها، تعرفيه ما يحبش يخليألمور أمعلقى كاين غير أناألي نساني، يدي حكايتو معايا وحصل فيا، حسبها لعبة،حسبني لعبة، خمم غير في روحو ... أنا إنسانة من دمولحم، مالنيش مجرد حبر علورق كما يظن، والخوف الي غير يكمل قصتو يزيد يمرض من جديد ونبقى انامعلقى،ماعندوش الحق يستعملني كما يحب، وحتى أنا ما عنديش الحق أنزيد نسكت، يايعلنعلى وجودي، ياأنا نتكلم، نجبد كل رسائل ألحب والغرام الي بعثهملي من خمسةوثمانين حتى لليوم وننشرهم ماشي باهنفضحو كما راكي تظني، ولكن ننشرهمحبا فيه، ننشرهم باش نحميه، نصالحو مع التاريخ الي راه معاديه، إلزوليخة سكتت،أنا ما نسكتش.

ألزوجة: زوليخة؟ شكون هدي زوليخة تاني؟

مريم: كاتب، زوليخة كاتب

ألزوجة: نجمة؟ تقصدي نجمة؟

مريم: أنعام نجمة، ألأستاذ كلمني وغاديدو الحال على صديقو ياسين بلي حتى هو راهأداي نفس الطريق.

ألزوجة: ياسين توفى أهنا في فرنسا، أنهار الي كانو أداينه فالطيارة باش يدفنوه فالبلادألأستاذ كان معروضالملتقى في ايطاليا، غير أسمع أحجز في اول قطارو راح

مريم: قالي مشيت للجهة المخصة لشحن البضائع، كي قربت من المكان، شفت من بعيدأمرى عاطياتني بالظهر،لابسى معطاف اسود، وحاطة راسها، على جهتها ليمنتابوت مغطي بعلام الجزائر فالجهة ليسرى تابوت أخرحتى هو مغطي بعلام الجزائر.

ألزوجة: ألستاذ قرب من المرى بلى ما فاهم واش صار ... جا يودع واحد القى زوجأنزع ألقباعة الي كانتحامية راسو من برد هداك الخريف القاسي، وقرى الفاتحة علىالموتى الي كانو قدامو...

مريم: كي كمل، وسلم، رفعت المرى وجها ليه، باينا عارفتو...

ماراكش وحدك الي ماراكش فاهم، الخبر فشلنان في زوج في نهار واحد كما راكتشووف، التابوت هدا راهفيه خويا مصطفى، وهدا ولد عمي ياسين، أنا زوليخة...

ألأستاذ: كل واحد منهم خادم وطنو ومخلي تاريخ على طريقتو.

زوليخة: فرقتهم الدنيا وجمعتهم الموت، راجعين متساميين في صناديق لبلادهم، حدمن ألمسؤولين ما جا يودعهم.

ألأستاذ: راكي تعرفي، ماكان حتى واحد من عظماء بلادنا الي دا حقو، كلهم ماتو فيصمت وفي عزلة.

مريم: ألستاذ أحكالي على حزن داك اليوم، حكالي تاني على الصمت الي خنق قصةزوليخة مع ولد عمهاياسين، دار منها نجمة وضوات عليه، ودارت منو نجم ودخلاتوالتاريخ، كل الناس سمعت بنجمة وكل رفوفالمكاتب حضنوها عندهم وظلكن حد ماسمع بزوليخة، حد ما عرفها ولى تكلم عليها.

ألزوجة: ألأستاذ أتعرف على كاتب ياسين في قرية تانيرة، والي جاية على بعدسطاعش كيلومتر من مدينةسيدي بلعباس.

مريم: في داك الوقت، ألأستاذ كان يدرس في جامعة وهران، وراح التانيرة معلمتطوعين ألي كانو يتنقلو في عطلهمللقرى وألدشور باش يساعدو الفلاحين ويوعوهمكما كان ينقال في داك ألوقت.

ألزوجة: في ألثمنية وسبعين، كاتب ياسين، كان غير كي نصبو رضا مالك مدير علىمسرح سيدي بلعباس،ياسين تنقل بيه بفرقتو من العاصمة بعد ما وقفولهم الخلصة.

مريم: أستقر في باريز الصغيرة كما كانو ينعتوه ديك المدينة لجميلة، ألأستاذ مازالمافهمش حتى للآن علاش ماسماوش مسرح سيدي بلعباس على كاتب ياسين.

ألزوجة: الشيء هدا كان قادر يفيد كثير الشبان فالمستقبل، ألتاريخ قادرين نحيوهونحموه بشحال من طريقة.

مريم: على التاريخ الي راني هنا، على الشبان وعلى المستقبل الي جيت نشوفك، علىندى بنتك وعلى ولاديمحمد وياسين، على البشير الي راني مستعدة ندخل في خلافمع ألأستاذ، ندخل في خلاف معاه لاخطرشنبغيه، أنحبو، نخافو عليه ونخاف علىتاريخو، ما حابا حد يمسه ولى يأديه، مانيش حابا تلومو الأجيال ألقادمةوتقول عليه،هدا هو الي بدل إنسان من دم وزلحم بشخصية خيالية مصنوعة بالمداد والحلفة.

مانيش حابة التاريخ يلومو على جالي، من فضلك، ساعديني باش نساعدوه، هياارواحي معايا، وماتنسيش، أناالمرى الي ساعدتو باش خرج سالم من الغيبوية اليقريب أداتو، انا الي رجعتلو ألمل منين جبتلو الخبر الي خلاهيفهم سر بلادو...

ألزوجة: أنت مجنونة.

مريم: أنعام مجنونة، كما بلادي، كما ولادها، ولادك ولادي، في وقت الحزة بانتقوتنا، ومن لخبار الحزينةانزرع ألأمل فينا، تعقلي أنهار الي توفى الفنان كمالمسعودي ربي يرحمو؟

ألزوجة: معلوم نعقل، كنا فالثمنية وتسعين، كانت المشتى مازال قايمة، شهر ديسمبر،غنى فيحفلة وفالرجوع دارحادث مرور ولقاه مولاه، ربي يرحمو.

مريم: واحد من ألصدقاء انتاعو، شاب صغير فالعمر، كي وصلو الخبر، ارمى روحومن سطح العمارة الي كانيسكن فيها، دفنوهم في نهار واحد ربي يرحمهم.

ألزوجة: ألانتحار هداك، أثر فالأستاذ تأثير كبير، حزن ورفض الحديث معانا لمدةاسبوع كامل ادخل في تفكيرغامق ومن بعد، ترحم على الشبان، رجعتلو التبسيمةوقال:

مريم: البلاد الي ينتحر فيها شاب عاد جاي لدنيا حبا في صديقو، البلاد الي يرفض فيهاشاب الحياة بلي صديقو،هدا البلاد الحب فيها أقوى من الموت، الحب فيها يغلبالموت.

الزوجة: البلاد الي ينتحر فيها شاب حبا في صديقو، البلاد الي يرفض فيها شاب الحياةبلى صديقو، هدا البلادماتخافش من الموت، هدا البلاد ماتنغلب ماتموت.

مريم: الجزائر ماتخافش من الموت، الجزائر ماتنغلب ماتموت، الجزائر الحب فيهاأقوى من الموت، الحب فيها يغلبالموت.

ألزوجة: سبحان الله، تقولي كنت عايشة معانا، عارفى كل شيء، واش قلنا، واش درناواش كلينا وواش لبسنا،عندك كل تفاصيل حياتنا، أتقولي وحدا منا.

مريم: أنا وحدى منكم حتى ولو كنت عايشى بعيدة عليكم، أنا منكم، أنا مريم.

ألزوجة: ليلى، أنت ليلى ماشي مريم، مريم مجرد غمرأة من ورق، مشكلتي معاها مننوع أخر.

مريم: مريم هيو ليلى، لازم تقبلي هدا الحقيقة، لازم كل الناس تعرف هدا الحقيقة.

الزوجة: حقيقة قاسية ومرة.

مريم: الحقيقة ديما قاسية ومرة، ولكن فايدتها احسن من الكذب وشهادات الزور، راهعندك تجربة كبيرة فالحياةوتعرفي هدا الشيء.

ألزوجة: وأنا؟ كفاش انعيش من بعد؟ كي نقابل الناس.

مريم: أنت ضحية كيفي، ماعندك علاه تخافي.

ألزوجة: ولادي خممت فيهم؟ قولي، خممتي في ولادي؟

مريم: أولادك كبار الله يبارك، أكيد يفهمو.

ألزوجة: وزوجك؟ درتي حساب السمعتو عند الناس آلي يبيع ويشري معاهم.

مريم: كي هو كي هما، سمعتهم فالمزبلة والتاريخ حكم عليهم هدا زمان...

الزوجة: وولادك، قولي؟ ماتخافيش ينعثوهم الناس، يصبحو ضحك، ويشكو حتى فيمن هو بوهم؟

مريم: وأنت مراكيش تشكي؟ أنا شتى جابني عندك لوكان ماشي الشك الي تعبك وحرمنومك؟

ألزوجة: أنا من اليوم مانزيدش نشك، أنا ألقيت الدوى، ما تخميش عليا، ألقيت الحل

(وتخرج الزوجة منحقيبتها مسدسا، تشهره في وجه مريم) واش قلتي؟ هدا حل ولالا؟

مريم تصرخ وتحاول الهروب.

ألزوجة: متتحركيش، تتحركي نطلق عليك النار.

مريم: من فضلك، أترزني

ألزوجة: مالقيت فايدة فالرزانة، أنت لازم تموتي، لازم تموتي.

مريم: أنا مانيش مجرد جسد إلى طلقتي عليا النار، يموت الجسد ويبقى الفكر، مشكلتكمع الفكر.

ألزوجة: راكي غالطة، انا مشكلتي مع الجسد (تنظر إليها بتدقيق) مع الجسد أفهمتي؟أنت شكون باش توضعينفسك في مقام ألأفكار؟ واش كتبتي في حياتك؟

واش بدعتي؟ واش من مستوى عندك؟ الشهادة الوحيدة اليعندك هي شهادة الميلاد،أنت مجرد حسد، وكمالقاك ألستاذ يلقي غيرك، يومين، أشهر، شهرين وينساك، المهمتخرجي من حياتو، من حياتنا، قلتلك ماتتحركيش.

مريم: نخرج، ربي قابلى نخرج، حطي السلاح برك، حطي السلاح من فضلك.

ألزوجة: ملازمش انحطو السلاح قدام العدو، ألستاذ ماعلمكش هدا الشيء؟

مريم: ألأستاذ حابني نزيد نعيش، أنا اللي عطيتو القوة باش غلب الموت، حبو ليا أقومن الموت.

ألزوجة: مازلني زايدى في هبالك، اليوم نفجر ربع من الصمت، نفرغ فيك هداالمسدس ونتهنى منك، 25سنةوأنا صابرالك، صابرالو، يتكلم عليك ليل ونهار، برافالدار مفتخر بيك أكثر من ولادو، وعينيه يلمعو كييتذكر أسمك قدامو، حتى منينأخرج من الغيبوبة أنت اللولى الي اطلب يشوفك، سبقك عليا، وسبقك علىوولادو،لازم تموتي، لازم تموتي.

مريم: واش من فايدة منين تقتليني وتروحي ترشي في لحباس؟ هيا قولي، ياك راكيتعرفي كخير منو بلي هناالعدالة ما ترحمش المجرمين، تاريخك يتوسخ وتكملي ايامكمع السراق والقتالين.

ألزوجة: راني موالفى بهم، لوكان ما السراق والقتالين واش جابني هنايا؟

واش غربني على أهلي ووطني؟ واش بعدني على حجر وتراب وبلادي؟

مريم: وزوجك خممتي؟ درتي حساب المسيرتو؟

ألزوجة: وهو خمم فيا منين أنجرحت وتعدبت؟ دارلي حساب منين سبقك عليا؟يا كانا الي عطيتو شبابي ووقفتمعاه في ليام القاسية.

مريم: وولادك؟ واش دنبهم؟ قوليلي؟ خممتي فيهم؟ خممتي في ندى؟ فالبشير؟

واش يقولو للأصدقاء انتاعهم إلى دخلتي للسجن بتهمة القتل العمدي؟

كي يقابلو حبابهم، وكي قابلو عدياهم؟

ألزوجة: أسكتي عليا.

مريم: ياك هادو ولادك، خارجين من كرشك.. علاش حابا تحطمي حياتهم ومستقبلهم؟

ألزوجة: (باكية) قلتلك أسكتي.

مريم: البشير قال غير نكمل دراستي نروح نزرع ماتعلمت في أرض بلادي.

(الزوجة تبكي). ندى متمنية تشارك بافكارها في مسرحيات الشبان أنتاجها أولادك،أولاد العائلة الحرةوالعصرية، ولاد الثقافة وألإبداع، من فضلك ماترجعيش منهم ولادالمسجونة، ولاد المحبوسة، ولاد الظلمةوألإجرام ماعندكش الحق، ماعندكش الحق.

(الزوجة تنفجر بالبكاء موجهة مسدسها ببطئ نحو الأرض).

مريم: احنا كبار، عشنا وشفنا، نضنا وطحنا، ما عندناش الحق نزيدو نحرمو ولادنا منتصيبهم في شعر الحياةوألوانها الجميلة، على خلافات ما عندهم حتى دنب فيها.

تقترب مريم من الزوجة وتعانقها باكية هي أيضا، تبكيان معا وتتعانقان بقوة.

الزوجة: ماعندناش الحق نزيدو نحرمو أولادنا من شعر الحياة والولنها الجميلة علىخلافات ماعندهم حتىدنبفيها، ماعندناش الحق.

تبدأ إنارة الخشبة تنخفض تدريجيا، قبل استكمال الظلام، نسمع طلقة نار فصرخةوبكاء.

...

الفهارس

فهرس الجداول

جدول رقم: 1 يوضح قائمة بأهم أعمال إحسان عبد القدوس..... 118
جدول رقم: 2 يوضح أهم المسلسلات التيليفزيونية عن إحسان عبد القدوس 119
جدول رقم: 3 يوضح أوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم..... 164
جدول رقم: 4 يوضح الأزمنة داخل المسرحية 190
جدول رقم: 5 يوضح التراكيب الفصامية في المسرحية..... 192
جدول رقم: 6 يوضح الشخصيات الرئيسية الموجودة في الرواية والمسرحية..... 210
جدول رقم: 7 يوضح الشخصيات الثانوية الموجودة في الرواية والمسرحية..... 211
جدول رقم: 8 يوضح أوجه الاختلاف والائتلاف بين الرواية والمسرحية 212

فهرس الصور

صورة رقم1 : توضح اللباس الرسمي للبوليس السياسي 140
صورة رقم2 : توضح اللباس البسيط لإبراهيم حمدي 140
صورة رقم3 : توضح لباس إبراهيم حمدي وهو يتقمص شخصية الصحفي..... 141
صورة رقم4 : توضح لباس الأب زاهر وهو في البيت..... 142
صورة رقم5 : توضح لباس الأب زاهر وهو في العمل..... 142
صورة رقم6 : توضح النظرات المتبادلة بين إبراهيم ونوال 144
صورة رقم7 : توضح قلق إبراهيم وهو ينتظر محيي زاهر 145
صورة رقم8 : توضح صورة المسحراتي 146
صورة رقم9 : توضح احتجاج الطلبة أمام باب الجامعة رفضا للاحتلال 149
صورة رقم10 : توضح صورة نوال لما كلفها إبراهيم بمقابلة صديقه فهمي 150
صورة رقم11 : توضح مثالا على اللقطة الأمريكية 151
صورة رقم12 : **توضح مثالا على اللقطة الصدرية المقربة** 152
صورة رقم13 : **توضح الزاوية الغطسية**..... 154
صورة رقم14 : توضح الحوار بين محمود الدباغ وإبراهيم حمدي بمكتب الضابط 155
صورة رقم15 : **توضح مثالا عن الكاميرا الذاتية** 156
صورة رقم16 : توضح عنوان الفيلم..... 159
صورة رقم17 : توضح غلاف الرواية الخارجي..... 169
صورة رقم18 : توضح إعلان الفيلم 169
صورة رقم19 : توضح الزوجة وهي تحرق أوراقا..... 194
صورة رقم20 : توضح ظهور الشخصية الثانية في المسرحية (مريم)..... 195
صورة رقم21 : توضح دعس الشخصيتين على الأوراق المتناثرة على الخشبة 197
صورة رقم22 : توضح امساك مريم للزوجة من ذراعها 197
صورة رقم23 : توضح تقسيم الخشبة من حيث تسليط الإضاءة 199

صورة رقم24 : توضح ألوان ملابس الشخصيتين..... 200

فهرس المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر:

2. إحسان عبد القدوس، رواية في بيتنا رجل، دت.دط.

3. مراد السنوسي، نص مسرحية امرأة من ورق.

4. صونيا مكيو، عرض مسرحية امرأة من ورق.

5. هنري بركات، فيلم في بيتنا رجل، إنتاج أفلام بركات.

6. واسيني الأعرج، رواية أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

ب- المعاجم:

7. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة سنّ، ط4، 2004، مكتبة الشروق الدولية.

8. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، 1985.

9. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1971.

10. ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان.

11. أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، ت: عبد الحميد هنداوي، ج10، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

12. أبو القاسم أحمد الزمخشري، الكشاف، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

13. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، 2008، عالم الكتب، القاهرة. مج2.

14. إسماعيل بن أحمد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط4.

15. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007.

16. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001.

17. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

18. الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986، مج1.

19. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

20. الفراهيدي، العين، تح، عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

21. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2002.

22. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991.

23. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي عربي إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون.

24. ماري إلياس، حنان قصاب، معجم السرديات، دت دط.

25. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007.

26. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

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

28. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.

29. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.

30. محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

ج- المراجع باللغة العربية:

31. إبراهيم العريس، الصورة والواقع، كتابات في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978.

32. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات الوطنية للاتصال، دط، دت.

33. أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

34. أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999.

35. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

36. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط2، القاهرة، 1980.

37. إدوارد الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.

38. آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت لبنان.

39. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

40. أمير إبراهيم القرشي، المناهج والدخل الدرامي، أميرة للطباعة، ط2011.

41. بن إدريس أحمد، محاضرات مقياس مخبر السمعي البصري، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، قسم علوم الإعلام والاتصال.

42. ثروت عكاشة، موسوعة تاريخ الفن، (الفن المصري) الجزء 1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.

43. جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،مارس، 1982.

44. جان الكسان، تاريخ السينما السورية، 1968-1988، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ط1، 1987.

45. جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، نشر شركة الألوكة.

46. حاتم كعب، محاضرات في مقياس الأدب التمثيلي، سنة 2016-2017، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي.

47. حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث الأصول السوسيوثقافية المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

48. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، -الفضاء الزمن الشخصية-، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2009.

49. حسن مرعي، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية، رشاد برس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003.

50. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1991.

51. خالد أمين، محمد سيف، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب.

52. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، الناشر هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، القاهرة، مصر.

53. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء.

54. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1978.

55. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي –دراسات في روايات نجيب الكيلاني– عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن.

56. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب.

57. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.

58. صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي (غسان كنفاني)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006م.

59. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر.

60. عادل النادي، مدخل إلى فن الدراما، ط1، 1987، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس.

61. عبد الخالق نادر أحمد، الرواية الجديدة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009م.

62. عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2012.

63. عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة المسيلة.

64. عبد العزيز عودة، جامعة ورقلة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

65. عبد الغني مصطفى، الاتجاه القومي في الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، 1992.

66. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب القاهرة، عام 1982.

67. عبد القادر القط، فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

68. عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة والرواية، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.

69. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة.

70. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978.

71. علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، دت دط.

72. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، دت دط.

73. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ج1.

74. عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاثيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2007.

75. فاطمة موسى، بين أدبين "دراسات في الأدبين العربي والانجليزي"، ط. الأنجلو المصرية، 1965.

76. قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا، د.ط، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، بغداد، 2009.

77. ماري إلياس، حنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان، 1997.

78. مجموعة نقاد، توفيق الحكيم الأديب المفكر الإنسان، وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، القاهرة، مصر، 1988م.

79. محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو-ثقافية، إفريقيا الشرق، 1991.

80. محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب —من البداية حتى الثمانينان-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986.

81. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر.

82. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994.

83. محمد عمارة، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2005.

84. محمود إبراقن، العناصر الدالة للغة السينمائية، جامعة الجزائر، حوليات جامعة الجزائر.

85. مراد سعيد، جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1988.

86. مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر 1998.

87. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

88. نجيب الكيلاني حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م.

89. نفيسة نايلي، تاريخ السينما المغاربية ومراحل تطورها (الجزائر تونس المغرب) المركز العربي للنشر والتوزيع.

90. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

91. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ط1، شركة مطابع السودان، الخرطوم، 2008.

92. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة، الأردن.

د- المراجع الأجنبية المترجمة:

93. أندريه بازان، منهاج السينما، ترجمة: ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

94. إيف شالوني، تر: محمد الزكراوي، الأجناس الأدبية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1.

95. جرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، القاهرة، ط1، 2003.

96. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1968.

97. جورج لوكاش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988.

98. جيرالد برنس، تر: السيد إمام، قاموس السرديات، ط1، 2003، القاهرة مصر.

99. جيريمي هاوثورون، مدخل إلى دراسة الرواية، تر: نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

100. دانييل فراميتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز الجامعي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.

101. روجر م بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مطبعة نهضة، مصر، 1978.

102. روجو م سفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964.

103. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، 1992، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

104. كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2008.

105. لابوس ايجري تر دريني خشبة، فن كتابة المسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية.

106. لورانس بلوك، تر: صبري محمد حسن، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، دار الجمهورية.

107. لوسيان غولدمان، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

108. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2.

هـ- المراجع باللغة الأجنبية:

109. Abdelghani Meghrbi, les Algerien au miroir du cinema colonial.

110. petit robert op. cit.

و- الرسائل العلمية:

111. أحمد ميساوي، أنواع الصراع في روايات نجيب الكيلاني، رسالة لنيل درجة الماجيستير، إشراف عكاشة شايف، جامعة تلمسان، سنة 1993-1994.

112. أحمد ميساوي، أنواع الصراع في روايات نجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، إشراف: عكاشة شايف، جامعة تلمسان، 1993-1994.

113. الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية، رسالة دكتوراه لهند سعدوني سنة 2015-2016 جامعة قسنطينة.

114. براهيمي سماعين، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا وهران، قسم الفنون الدرامية، 2013-2014، بعنوان: تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، إشراف: بن ذهبية بن نكاع.

115. جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، رسالة ماجيستير، 2015-2016، جامعة وهران، إشراف أ. صياد سيد أحمد.

116. جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، رسالة دكتوراه لحياة لصحف سنة 2016 جامعة تلمسان.

117. رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة، رسالة ماجيستير، العلوم والاتصال، الجزائر، 2010.

118. زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، سنة 2014-2015، إشراف: أ. عبد الحليم بن عيسى.

119. طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، إشراف: أ.د. فرقاني جازية، د. فتيحة زاوي، 2013-2014.

120. فهد الكغاط، التوليفة المسرحية وقراءة العرض المسرحي، دكتوراه دولة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، 2008-2009، إشراف: يونس لوليدي.

121. قادة محمد، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة، رسالة دكتوراه، جامعو وهران، 2006-2007.

122. قدور جدي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2009-2010.

123. نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984-1985.

ز- المقالات العلمية:

124. أحمد التاوي بدري، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، العدد 03.

125. أحمد بجاوي، مداخلة بعنوان "الثورة والسينما دور الصورة في المعركة التحريرية، يوم دراسي حول الثورة الجزائرية بالصورة والضوء" بمجلس الأمة، الإذاعة الثقافية، الإذاعة الجزائرية، يوم الأربعاء 10-05-2017، واج.

126. أحمد جمال الحجازي، الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات، أثر مشاهدة الأفلام الروائية المصرية، مج 16، عدد34، يوليو 2010.

127. بلقاسمي كريم، مقال بعنوان المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي (الائتلاف والاختلاف)، المجلد 31، العدد 2، حوليات جامعة الجزائر1، الجزء 2، العدد 31.

128. بوعتو خيرة، الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، رسالة دكتوراه، إشراف سيد أحمد، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران –أحمد بن بلة-، 2016-2017.

129. جورج لوكاش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد،ط1، 2016، ج1،العدد 2770.

130. خليل بروييني، آليات السينما في رواية قناديل مالك الجليل إبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية، العدد 17، نقلا عن فتحي عبد الحافظ، حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، مجلة البيان الكويت، العدد 371.

131. سامية إدريس، اقتباس الأدب في السينما، جامعة بجاية، الخطاب، العدد 18.

132. سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر،دار الهلال، العدد 221، سنة 1969.

133. سي أحمد محمود، اللغة وخصوصياتها في الرواية، جامعة الشلف، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 15، جانفي 2018.

134. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994.

135. طمين سارة، عمار بن القريشي، الاقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مجلد 05، عدد 11، 2018.

136. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان 2 و3، جانفي، جوان 2008م.

137. عبد الله عودة، "الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة"، مجلة المسلم المعاصر، القاهرة، عدد 112، 2004م.

138. عز الدين الوافي، مقال بعنوان "الصورة في خدمة السينما الاستعمارية"، مجلة الفوانيس السينمائية، نشر يوم 13-02-2009، تاريخ الاطلاع: 09-06-2018.

139. العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، 12 ديسمبر 2020، مج 3.

140. فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط، السرد الروائي السرد الفيلمي ضرورة المعالجة الفيلمية، مجلة القادسية، مج12، ع2، 2009.

141. محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 21، جوان 2004.

142. محمد حامد محمد يحيى، عثمان جمال الدين عثمان، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإنسانية، مج15، عماد البحث العلمي، جامعة السودان، كلية الدراما والموسيقا، 2019.

143. مسرح الدمى واستخداماته، جريدة شرفات، العدد 18-53، مارس 2009، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

144. مقال مشكلة الحوار المسرحي عن مجلة المسرح، العدد 05، عن كتاب مدخل إلى فن الدراما.

145. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12، 2000، المجلد 3.

146. نور الهدى دندان، المقاربة الدراماتورجية المغربية بين المرجعية التراثية والمرجعية الغربية (العالمية)، جامعة عنابة، مجلة الذاكرة، العدد03.

ح- المواقع الالكترونية:

147. أحمد بركات، هل تعلم سبب تسمية السينما بالفن السابع؟، مقال على موقع موفيكتوبس، تاريخ النشر: 15-12-2017، تاريخ الاطلاع: 12-05-2018، ./https://movictopus.com/1275

148. إراهيم عوض، الرواية العربية .. بدايات وإرهاصات، موقع الألوكة، تاريخ الإضافة: 17-03-2014، تاريخ الاطلاع: 08-02-2019، ./https://www.alukah.net/literature_language/0/67986

149. أهم مؤلفات إحسان عبد القدوس، مقال بواسطة كتاب سطور، موقع سطور، آخر تحديث: 2020-02-10، https://sotor.com/.

150. بن أيوب محمد، جامعة ورقلة، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero03-2014.

151. جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية، صحيفة المثقف، العدد 1736، تاريخ النشر: 23-04-2011، تاريخ الاطلاع: 15-06-2018، https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=47573&catid=213&Itemid=56.

152. جميل حمداوي، مدخل إلى نظرية الرواية، مجلة دنيا الوطن، تاريخ النشر: 30-12-2007، تاريخ الاطلاع: 10-01-2018، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/30/116642.html.

153. رشا الصالح، الرؤية بين الرواية والسينما، مقال بموقع المنصة تاريخ النشر: 15-02-2018، تاريخ الاطلاع: 16-01-2019، https://almanassa.com/ar/story/8178.

154. السينما، مقال على موقع المعرفة، https://www.marefa.org/.

155. صناعة السينما الفلسطينية (مقال)، وزارة الثقافة الفلسطينية، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، http://info.wafa.psfa.page.aapx?id=9492.

156. عبد القادر كعبان، الشهداء يعودون هذا الأسبوع نص مسرحي دونكيشوتي، مقال بصحيفة المثقف،

https://www.almothaqaf.com/component/content/archive?la
.ng=ar&limit=5&aa=a&id=archive&start=3535

157. عزت عمر، في بيتنا رجل ... الحب لا معادل له في الحياة سوى الحرية، مقال بجريدة البيان الالكترونية، تاريخ النشر: 27-11-2015، تاريخ الاطلاع: 11-07-2019،

https://www.albayan.ae/books/eternal-books/2015-11-27-
1.2515531

158. عواد علي، تكييف النص السردي للمسرح وإشكالية المصطلح، مجلة العرب، تاريخ النشر: 09-03-2020، تاريخ الاطلاع: 14-05-2019،

.https://alarab.news/en/node/213964

159. عواد علي، تكييف النصوص الأدبية للمسرح، مجلة الدستور، نوفمبر 2007، تاريخ الاطلاع: 14-05-2019،

.https://www.addustour.com/articles/483698

160. فؤاد الكنجي، أهمية السينما في المجتمع العربي، مجلة الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 13-03-2016، تاريخ الاطلاع: 09-09-2018،

.https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=508986

161. فوزي هادي الهنداوي، سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية (مقال)، الزمان مجلة عربية دولية، أكتوبر 26، 2016، تاريخ الاطلاع: 11-09-2018، الموقع الالكتروني: https://www.azzaman.com.

162. كاظم مرشد السلوم، الفيلم كنص – قرأة في البنية المعمارية للفيلم السينمائي، موقع الصدى نت، http://elsada.net/35211/.

163. كيلان محمد، الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، مقال بموقع الصباح الجديد، تاريخ النشر: 04-10-2017، تاريخ الاطلاع: 04-11-2018، https://newsabah.com/newspaper/135579.

164. ماري إلياس، مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، تاريخ النشر: 01-10-2008، تاريخ الاطلاع: 22-07-2018، https://www.nizwa.com/.

165. محمود محمد كحيلة، وظيفة الدراماتورج في المسرح العربي، المجلة العربية، تاريخ النشر: 27-10-2011، تاريخ الاطلاع: 11-04-2020، http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx?Id=1483.

166. هدى ميموني، السينما المغربية بين الرصد وازدواج النقد (مقال)، مجلة أفكار، العدد 383، 2021، وزارة الثقافة، الأردن، www.afkar.jo/viewd.

167. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki/.

168. يوسف محمد كوفجي، صورة البطل بين السينما المصرية والأمريكية، مجلة الدستور، نشر:

15 أفريل 2016، تاريخ الاطلاع: 30-07-2018،

.https://www.addustour.com/articles40099

فهرس المحتويات

الإهداء

شكر وتقدير

مقدمة.....أ

طرح الإشكالية:.....ج

فرضيات الدراسة: ..... د

دوافع اختيار الموضوع:..... د

مدخل.....1

الفصل الأول:.....12

1. المبحث الأول: الرواية العربية وظروف نشأتها:.....13

1-1- المطلب الأول: مفهوم الرواية لغة واصطلاحا: 13

الرواية لغة: 13

الرواية اصطلاحا: 14

1-2- المطلب الثاني: تاريخ الرواية العربية وظروف نشأتها 18

1-2-1- ميلاد الرواية عند العرب:.....20

أ. مرحلة الظهور والنشأة: (1847-1912) 20

1- الترجمة: 20

2- التقليد والاقتباس:.....22

ب. مرحلة النضج والاستقلالية: (1914 وما بعدها) 22

1-3- المطلب الثالث: الرواية والمتلقي العربي.....23

2. المبحث الثاني: السينما العربية.....26

2-1- المطلب الأول: تعريف السينما لغة واصطلاحا:.....26

السينما لغة: 26

السينما اصطلاحا: 28

2-2- المطلب الثاني: بدايات السينما في الوطن العربي (مصر- السينما المغاربية- بلاد الشام) 29

2-2-1- مرحلة النشوء: 29

أ- المنطلق والبداية (السينما الصامتة) 30

ب- السينما المصرية الناطقة: 32

2-2-2- السينما في المغرب العربي: 34

أ- السينما الجزائرية (البداية والنشأة): 34

1- البداية والمنطلق: 35

2- السينما الجزائرية أثناء الثورة: 36

ب- السينما المغربية: 38

1- السينما الكولونيالية (1919-1956) 39

2- السينما المغربية بعد الاستقلال 1956: 41

ج- السينما التونسية: 42

2-2-3- السينما في بلاد الشام 43

أ- السينما السورية 43

ب- السينما اللبنانية: 45

ج- السينما الفلسطينية: 46

2-3- المطلب الثالث: السينما والمشاهد العربي 47

3-2-1- علاقة المشاهد العربي بالسينما العالمية: 48

3-2-2- علاقة المشاهد بالسينما العربية: 50

3. المبحث الثالث: النص الروائي والسيناريو السينيمائي 53

3-1- الصورة بين السينما والرواية (التقنيات الروائية): 53
3-1-1- السرد: 53
أ- السرد الروائي: 55
ب- السرد السينمائي (البصري): 56
3-1-2- الشخصية: 57
أ- الشخصية الروائية: 58
ب- الشخصية السينمائية: 60
3-2- المطلب الثاني: التلقي بين الرواية والسينما 62
3-3- المطلب الثالث: تقنيات التحويل من نص روائي إلى نص سينمائي: 64
3-3-1- أنواع الاقتباس: 66
أ- الاقتباس الحرفي: 66
ب- الاقتباس الروائي: 68
3-3-2- مصاعب ومشاكل الاقتباس: 69
1- المواءمة: 72
2- الاختزال (الاقتصاد): 73
3- المتعذر تحويله: 73
3-3-3- أوجه الاختلاف بين الرواية والسينما: 74
الفصل الثاني: 76
1. المبحث الأول: المسرح العربي وظروف نشأته 77
1-1- المطلب الأول: مفهوم المسرحية لغة - اصطلاحا 77
المسرحية لغة: 77
المسرح اصطلاحا: 78

1-2- المطلب الثاني: نشأة فن المسرح: 79
1-3- المطلب الثالث: المسرح العربي وظروف نشأته: 81
أصوله: 81
المسرح الجزائري: 83
2. المبحث الثاني: الرواية العربية والمسرح 86
2-1- خصائص الرواية: 86
أ- السرد في الرواية: 86
ب- الحوار في الرواية: 87
ج- الزمان والمكان في الرواية: 88
2-2- خصائص المسرحية: 90
أ- الحوار في المسرحية: 90
ب- الشخصية في المسرحية: 93
ج- الصراع في المسرحية: 95
د- الحبكة الدرامية: 96
2-3- الفرق بين الرواية والمسرحية: 98
أ- السرد بين الرواية والمسرحية: 98
ب- الحدث بين الرواية والمسرحية: 98
ج- الصراع بين الرواية والمسرحية: 100
د- الوصف بين الرواية والمسرحية: 101
هـ- الشخصية بين الرواية والمسرحية: 102
3. المبحث الثالث: آليات وتقنيات التحويل من نص روائي إلى نص مسرحي: 104
3-1- المسرحة: 104

3-2- تحويل النص الروائي إلى الدرامي: 105
3-2-1- عناصر درامية روائية: 108
3-2-2- السرد الدرامي: 109
3-3- دراماتورجيا النص: 110
3-3-1- نص الإرشادات المسرحية: 113
أ- التأطير المكاني للحدث المسرحي: 113
ب- تقديم الشخصيات: 114
ج- تصوير الديكور وضبط حركة الممثل: 114
الفصل الثالث: 115
1. المبحث الأول: دراسة تطبيقية لفيلم "في بيتنا رجل" 116
1-1- المطلب الأول: العناصر الفنية لرواية في بيتنا رجل 116
1-1-1- بطاقة رواية "في بيتنا رجل" لـ(إحسان عبد القدوس). 116
الشخصيات: 116
1-1-2- التعريف بالكاتب: 116
1-1-3- ملخص رواية "في بيتنا رجل": 120
1-1-4- الشخصيات: 120
البعد النفسي للشخصية البطلة: 123
البعد الفيزيولوجي: 124
شخصية محيي الدين مصطفى أحمد زاهر: 125
1-1-5- الصراع: 126
1-1-6- اللغة الروائية: 128
1-1-7- السرد: 128

1-1-8- الوصف: 130
1-1-9- الحوار:..... 131
1-2- المطلب الثاني: العناصر الفنية لفيلم في بيتنا رجل..... 134
1-2-1- بطاقة فنية عن فيلم "في بيتنا رجل"[0]: 134
1-2-2- قراءة في محتوى فيلم "في بيتنا رجل": 136
1-2-3- البنية الدراماتورجية لفيلم "في بيتنا رجل": 137
1-3- المطلب الثالث: آليات تحويل رواية "في بيتنا رجل" إلى فيلم سينمائي:..... 168
2. المبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية امرأة من ورق 173
2-1- المطلب الأول: العناصر الفنية لرواية أنثى السراب 173
2-1-1- قراءة في محتوى الرواية:..... 173
2-1-2- الشخصيات:..... 173
2-1-3- الصراع: 176
2-1-4- اللغة الروائية: 177
2-1-5- الموضوع:..... 179
2-2- المطلب الثاني: العناصر الفنية لمسرحية امرأة من ورق 180
أ- قراءة في محتوى المسرحية: 180
ب- الشخصيات:..... 181
ج- أحداث المسرحية: 182
د- الصراع:..... 182
هـ- اللغة المسرحية: 184
و- الحوار:..... 186
ز- المكان: 189

ح- الزمان: 190
ط- التراكيب الفصامية (الفصحى والعامية) في المسرحية: 192
ي- دراماتورجيا العرض مسرحية (امرأة من ورق): 193
1- الموسيقى: 200
2- دور السينوغرافيا في العمل: 200
2-3- المطلب الثالث: مظاهر تحويل رواية أنثى السراب إلى مسرحية امرأة من ورق: 201
3-2-1- العنوان: 202
3-2-2- الشخصيات: 206
3-2-3- اللغة: 209
3-2-4- الزيادة والنقصان: 210
3-2-5- أوجه الاختلاف والائتلاف بين الرواية والمسرحية[0]: 212
خاتمة 216
الملاحق: 220
الفهارس 250

الملخص:

إن تحويل الرواية إلى شكل فني مغاير كالمسرحية والفيلم بآلية تقنية فنية على شاكلة الاقتباس والمسرحة والأفلمة يعد مسألة شيقة وهامة شاع اعتمادها بشكل ملفت. ولتبين دلك وجب تتبع نشأة ومسار الفنون الثلاثة رواية ومسرحا وسينما بالتركيز على نشأتها في البلاد العربية مع الاشتغال على هده الآليات في نموذجين هما: فيلم في بيتنا رجل لهنري بركات ومسرحية امرأة من ورق لمراد سنوسي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، المسرح، السينما، الاقتباس، الأفلمة، المسرحة.

Résumé :

Transformer le roman en une forme artistique différente, telle que la théâtralité et le cinéma, avec un mécanisme technique technique tel que la citation, le théâtre et le film, est une question intéressante et importante qui a été largement adoptée. Pour clarifier cela, il est nécessaire de retracer l'origine et le parcours des trois arts, un roman, un théâtre et un cinéma, en se concentrant sur son origine dans les pays arabes, tout en travaillant sur ces mécanismes dans deux modèles: un film dans notre maison, un homme d'Henri Barakat et le jeu d'une femme sur papier de Murad Senussi.

Mots clés: Roman, théâtre, cinéma, adaptation, films, théâtre.

Abstract :

Transforming the novel into a different artistic form, such as theatricality and film, with a technical technical mechanism such as quotation, drama and film, is an interesting and important issue that has been widely adopted. To clarify this, it is necessary to trace the origin and path of the three arts, a novel, theater and cinema, by focusing on its inception in the Arab countries, while working on these mechanisms in two models: a movie in our house, a man by Henri Barakat, and the play of a woman from paper by Murad Senussi.

Key words: Novel, theater, cinema, adaptation, films, theater.