الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر- سعيدة –

معهد الآداب, اللغات, والفنون

قسم الفنون.

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون

تخصص دراماتورجيا العرض المسرحي.

تحت عنوان :

الإعداد الدراماتورجي للرواية نحو المسرحية

مسرحية " الصدمة" لمراد سنوسي أنموذجا.

إعداد الطالب:

بهلول عبد الحليم

تحت اشراف:

حدو نور الدين عبد الواحد

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور حدو نور الدين عبد الواحد مشرف.

الدكتور مذكور برزوق مناقشا

الأستاذ برجي عبد الفتاح رئيسا

السنة الدراسية:

2016-2015

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف حدو نور الدين الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث .

اهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

أهدي هذا العمل إلى:

من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى أغلى إنسان أمي الحبيبة رحمها الله

إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه أبي الكريم أدامه الله لي

إلى زوجتي التي لم تكف عن تشجيعي

إلى ابنتي الغالية زوبيدة سيلينا

إلى إخوتي

و إلى الدكتور وردي إبراهيم

إلى من عمل معي بكد بغية إتمام هذا العمل .

اهداء

شكر

مقدمة

الفصل الأول

المبحث الأول : الدراماتورجيا تعريفات و مفاهيم

المبحث الثاني: الدراماتورجيا نوعيا و مهنيا

المبحث الثالث: العمل الدرماتورجي بين المسرحة و الاقتباس

الفصل الثاني

I المبحث الأول : البناء الدرامي لمسرحية الصدمة

1- ملخص القصة في الرواية(L'attentat)
2- ملخص القصة في المسرحية (الصدمة)

II المبحث الثاني: الاليات التي تمَ من خلالها تحويل الرواية الى مسرحية:

3-الشخصيات

4 -الحبكة

5ا-لفضاء (المكان و الزمان)

على مستوى البنية:

6-الوضعيات

7-الأزمات

8-الشخصيات

9-الصراع

10-الارشادات المسرحية

11-القصة (السرد إلى الحوار)

12-الصراع بين الرواية و المسرحية

13--اقائمة المصادر و المراجع

الفهرس

مقدمة:

إن الاقتباس المسرحي عملية تكتنفها التعقيد بسبب السردية التي تميز النص الروائي في حين يتميز المسرح بالمباشرة والمشهدية والإتكاء على عناصر منها السينوغرافيا والإضاءة فمن هنا نطرح عدة أسئلة ضمنها هل هناك حرية كلية أو جزئية في التعامل مع النص المسرحي من خلال عملية نقله إلى مساحة المسرح ؟ وهل يمتلك المقتبس هذه الفسحة من الحرية وهو يقوم بعملية التحويل والتحوير الداخلي داخل النص الأصلي ؟ ما مدى وفاء المقتبس للنص السردي ؟ وهل ينسب النص المقتبس للكاتب الأصلي أم للذي قام بعملية الإقتباس؟ لأن العملية تخلق أزمة هوية بالنسبة للنص الجديد وتطرح أيضا قضية الخيانة للنص رغم أن الدكتور واسيني يرفض تسميتها بالخيانة أن الهدف الأساسي من الإقتباس للمسرح هو حالة تهدف إلى إيصال النص إلى المسرح وليس العودة إلى النص الأصلي , كما توجد إجتهادات في هذا السياق في تجربة المسرح الجزائري وضمنها تجربة مراد سنوسي في إمراة من ورق موضحا أنه يوجد تنافر وتجاذب بين النص المسرحي والروائي باعتبار أن عملية الإقتباس هي إعادة إنتاج نص موجود أصلا وبالتالي علينا أن لا نتهم المقتبس ونصه

مارسها الكتاب عبر المراحل إلى اليوم , أن إقتباس النص يمر بمراحل عدة ومستويات داعيا إلى ضرورة الخروج من منطق الخيانة وإيجاد صفة للمقتبس لأنه ليس ثانويا

المرجعيات واللبنات الأولى لتأسيس المسرح الجزائري في ضل الإستعمار الفرنسي الكولونيالي شكل فني دخيل على المجتمع حيت تبين دلك في مواضيع والأعمال واللغة المستخدمة المتراوحة بين اللغة العربية الفصحى والعامية لتأكيد الهوية الجزائرية و الإنتماء للفضاء العربي

الإسلامي وبالتاي تحول المسرح إلى أداة للمقاومة والمطالبة بالتغيير خاصة مع إستلهام الممارسين للتراث النصي العربي التراثي وتميزها بالسخرية والكوميديا وترجمة هموم الجزائريين في ضل الإستعمار رغم إستخدام التقنيات الغربية في المسرح لتحقيق الفرجة مثل تجربة محمد علالو في « جحا « سنة 1926 وأعمال رشيد قسنطيني وغيرها من الأسماء التي أسست للمسرح الجزائري رغم أن العروض المسرحية لم تكن في القاعات المخصصة لهذا الشكل الفني

إن المسرح الجزائري مقاوم رافض لم يراعِ المعايير الجمالية فهي أعمال مسرحية شاهدة تؤرخ لمرحلة مميزة في تاريخ الجزائر , المسرح في الجزائر منذ بدايته حاول التحرر من القالب الأوروبي ويعطي بصمة وأدوات محلية للخطاب المسرحي أمام الجمهور العربي ولكنه رغم المحاولة بقي سجينا للمسرح العالمي وهي سمة تميز أيضا المسرح العربي .

إن موضوع الاقتباس المسرحي متعدد و غني جدا و قد أصبح متعدد الإشكال لدرجة تفسيره تقتحم مجالات عديدة و من هدا المنطلق سنحاول الإجابة في هده المذكرة الموسومة بالخطاب التحليلي المسرحي في الجزائر على هده المجموعة من التساؤلات السالفة الدكر.

لذلك يمكن القول أن الهدف من هدا البحث هو الوقوف على مجمل الإبعاد الفنية التي من المفترض ان يحققها الاقتباس المسرحي و إبراز أهم نماذجه.

وتبقى دوافع اختيار موضوعنا هذا :

دوافع ذاتية و موضوعية, فالذاتية سببها حب الممارسة التحليلية, أما الدافع الموضوعي هو نابع من قناعة أن للاقتباس المسرحي أهمية كبيرة في دفع و تطوير الحركة المسرحية إلى ما هو أفضل و أرقى

كان منهجنا في الدراسة منهجا تحليليا يتماشى مع مقتضيات البحث و اعتمدنا على خطة عمل ارتأيناها كفيلة للوصول إلى المبتغى, و تتمثل في فصلين فضلا عن المقدمة و الخاتمة.

أما محاور الفصل الأول الذي سميناه الدرماتورجيا تعريفات و مفاهيم فخصصناه للحديث عن الدرماتورجيا بصفة عامة.

أما الفصل الثاني فسميناه البناء الدرامي لمسرحية الصدمة فحاولنا أن نلم بموضوعنا الرئيسي و نثريه.

الفصل الأوّل

المبحث الأوّل: الدراماتورجيا تعريفات و مفاهيم.

.مفهوم الدراماتورجيا

إن كلمة دراماتورج، في الأصل إغريقية " dramatug"، و تعني دراما و "أرغونة" و تعني "أداة" أو "عمل" [1].و إنّ كلمات مثل "دراماتورج " و "دراماتورجي" تنتميان إلى عائلة كلمة "دراما"،و لم يظهرا إلا عندما أصبح استخدام هذا المصطلح متداولا،و قد ثبتتا في اللغة الفرنسية في منتصف القرن السابع عشر [2] ..و لقد انتشر مصطلح الدراماتورج في عام 1767 .

إن كلمة "دراماتورج" تطورت، و صارت تعكس اليوم، تعريفين مختلفين، الأوّل كلاسيكي، و الثّاني حديث .و كلا التعريفين قد ظهرا على التوالي في الزمن، و لكن التعريف الثاني لا يحل محل الأوّل، و نرى أن المعنيين يتعايشان بشكل جيد في اللغة الحالية. و إنّ هذا التطور بات ملموسا أكثر ،و يتجلى بوضوح في الوظيفة الجديدة للدراماتورج. يلاحظ "برنارد دورت : (إن كلمة "دراماتورج"على مدى السنوات

[1] القاموس الفرنسي روبير،عام1657 .

[2] -BONAVAUNTURE DE ROQUEFORT, Jean –Baptiste ,Dictionnaire étymologique de la langue française ,op .cit,p.301

الثلاثين الماضية "في فرنسا"،قد أخذت بشكل تدريجي ،معنى آخر : إنها تشير إلى وظيفة هذا الشخص الذي لم يقم بكتابة المسرحيات ،و تنطبق على شخص ليس هو في الكثير من الأحيان، مؤلف النص)[3] .و ترجع بداية هذا التحول الدلالي بدقة تماما ،إلى ظهور و نشر مقالات ليسينغ، التي ترجمت لاحقا في كتاب "دراماتورج هامبورغ"(1768/1767)، و تعود أيضا إلى الترجمة الألمانية لمصطلح "الدراماتورج" "de dramatike "المستشار"،التي تميز هذه اللغة ،"الكاتب المسرحي " "derdramaturg" ، عن غيره .

إن العدد الخاص للمجلة الفرنسية "مسرح/جمهور"،الصادر عام2009 ’الذي كرس ل "دراماتورج هامبورغ"،قد اعترف بأنّ ليسينغ "" GL Lessing "،هو أوّل دراماتورج بالمعنى الحديث : (يعطي ليسينغ لكمة دراماتورج معنى جديدا. و هو في هذا المعنى، يعتبر أوّل دراماتورج لدينا، و لم يعد هذا الذي يكتب الأعمال المسرحية، و إنما هذا الذي يؤمن العلاقة بين النص و الخشبة، و الذي يلعب دورا استشاريا في تفسير المسرحية ،و يقوم بالبرمجة و اختيار العروض)[4] .و لقد كان عمل ليسينغ في مسرح هامبورغ الوطني، (يرافق عمل الفرقة، و يقدم المشورة بشأن البرنامج، و يقوم بتحرير صحيفة يعلق فيها على العمل المنجز)[5].

[3]- DORT Bernard,Entrée Dramaturge in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre dir.Michel Corvin ,Tome I,p.519

[4] -’’La Dramaturgie de Hamburg de Lessing.’’ ,Theatre /public n °192,Ed Théatrale ,Paris ,2009 ;p.8

[5] -Dort Bernard ,Entrée Dramaturge in dictionnaire Encyclopédique du théatre ,op.cit.,p.520.

إنّ وظيفة الدراماتورج كمشارك تتم من خلال نشاطه الاستشاري و تحليل الإنتاج المسرحي.نفهم من خلال قول برنارد دورت، أنّ الدراماتورج " بالمعنى الألماني" ،الموجود في المسرح الألماني منذ القرن التاسع عشر ،لم يظهر في فرنسا،إلا في أواخر سنوات الستين : (إنّ الدراماتورج ،في فرنسا، يعتبر حديثا، و إنّ إضفاء الطابع الرسمي عليه يبدو أكثر غموضا، و إنّ غابريل غران، المخرج الفرنسي في مسرح كومونة أو برفيليه، يعتبر أول من أدخل في أواخر الستينيات، وظيفة تشير إلى التسمية على هذا النحو: و هو ميتشباتايون) [6] .و لقد تزامن ظهور هذه الوظيفة الجديدة، مع الفترة التي تطور فيها مفهوم الإخراج في أوروبا . إنّ عمل المخرج على الشكل و الصورة بوجه خاص، يحتاج إلى توفير عمل حول معنى العرض و النص . و هذا ما يقوله برنارد دورت عندما كتب : (لقد عرفت كلمة "دراماتورج" تطورا دلاليا ملحوظا عكست التغييرات في الممارسة المسرحية، على ممر القرون، أوّلا، بمعالجة العمل الدراماتيكي، حيث أخذت بعين الاعتبار على مرور النص إلى الخشبة و تحوّله الدرامي إلى عمل مسرحي .و ثانيا ،اقترحت وجود مجموعة من الأنظمة و القواعد حول تكوين المسرحية، بدءا من تعيين الممارسة التجريبية التي لا تنفصل عن الانجاز المسرحي الكلي .هذا بالإضافة إلى أنها انطوت و لمحت إلى عالمية الكتابة المسرحية، و غطت و اعترفت بالنهج التعددي المتفرد الذي يبني النشاط المسرحي) [7] و يميز برنارد دورت جيدا،

- [6] م ن ص42.
- [7] م ن,ص43.

داخل النموذج الكلاسيكي، بين النشاط التجريبي للمؤلف الدراماتيكي و إنتاجه الأدبي)[8]، فن التكوين، و بين (الممارسة الواعية أو اللاواعية للمؤلفين في وقت ما ،و مدرسة معينة)[9] . و يتناول ، في هذا المعنى، في كتاب "كورناي دراماتورج" و يعالج فيه أيضا بشكل جيد ،الأعمال الدرامية لهذا المؤلف، كاشفا عن "مبادئ الفن" في خطبه الشهيرة .و هناك العديد من المواقف الشائعة و المشتركة للعديد من الكتاب، كما يتضح ذلك من اقتباس بافيس، في قاموسه المسرحي، لما يقول دانيال شابرون الأستاذ في جامعة لوزان : (**إنّ الاشتقاق الإغريقي يشير إلى فعل''تكوين الدراما''** وفقا لهذا الأصل القديم.و كذلك ليتر ،الذي يرد كلمة دراماتورج إلى معنى "فن تكوين النصوص المسرحية ".و هكذا على المدى الطويل ،أشارت هذه الكلمة إلى كل التقنيات العملية التي يصفها المؤلف في إبداعاته ،و لكنها أيضا تشير إلى نظام المبادئ المجردة . التي يمكن استنتاجها من هذه "الوصفات" .و قد استمر استعمال المصطلح في سياق الدراسات الأدبية ،لوصف فن التكوين الدراماتيكي ،و يعني بالممارسة النقدية التي تصف و تقيم آثار هذا الفن، و بالنظرية الدراماتورجيكية التي تبلور الأدوات اللازمة لهذه الممارسة) [10] .

[8] م ن ص41.

[9] -VITEZ ,Antoine , Le dramaturge ,Réponse à un questionnaire de l'ATTAC,in Le Théatre des Idées ,anthologie proposée par Danielle Sallenave et George Banu , Ed Gallimard ,Paris ,1999 ,p .118

[10] -BATAILLON, Michel ,Travail Théatral n° 7 :''Les finances de la dramaturgie '' ,La cité ,Paris ,1972 ;p.50

نلاحظ أن جميع الآراء و البحوث ، حول مفهوم الدراماتورجي ،قد أخذت معناها الحديث من كتاب " دراماتورج هامبورغ" لمؤلفه ليسينغ (1781.1729) الذي ألفه بين عام 1767-1768، عندما كان (شاعرا مسرحيا) في المسرح الوطني لهامبورغ ، تحت شكل عمود منتظم ،قدمه على هيئة مجموعة من الكتابات النقدية (حول 104 عرضا) ،برفقة بعض الأفكار النظرية .إن النقد الذي مارسه ليسينغ ،استهدف و بشكل أكبر ،الأثر المسرحي في العمل النصي :و كان الغرض منه هو التسجيل النقدي لجميع المسرحيات التي قدمت ،و دعم و رصد كل خطواتها الفنية ، فضلا عن تلك التي تخص المؤلف و الممثل أيضا)[11]. و لهذا ارتأينا ،ضمنيا،أن نقف عند هذا الكتاب و مؤلفه و بالقيام بنوع من الاستعراض العاجل ،إن صح التعبير ،للوقوف عند آلياته .

2.دراماتورج هامبورغ ،ليسينغ (1767-1768)

"لقد كان ليسينغ في عام 1767،مسرحيا معروفا،و هو في عمر 37 سنة. قام بترجمة العديد من النصوص المسرحية ،و خاصة ترجمة نصين مسرحيين لديدرو بمرفقاتهما النظرية في عام 1760.و كان كذلك ناقدا مسرحيا مرموقا."[12]و نتيجة لذلك،عمل في

[11] -LESSING ,Johan Gotthold Ephraim ([1885[1767),Dramaturgie de Hamburg,traduction de Ed .deSuckau,paris,perrin.

[12] ar.wikipedia.org

مسرح هامبورغ الوطني ،ليس ككاتب مسرحي و إنما كدراماتورج، و هذا يعني ليس ك " dramatiker " ،"مؤلف النصوص المسرحية ". و هذا ميسم ألماني ،بامتياز ،لأن كلمة دراماتورج ،في فرنسا بمفردها تشمل المعنيين . و من خلال عمله هذا، كان يقوم بتقديم المشورة بشأن البرمجة المسرحية ،و اختيار النص .و يرافق عمل الفرقة ،و يأخذ على عاتقه مسألة علاقاتها مع الجمهور .« أسس صحيفة دورية للمتفرجين ،يعلق فيها على كل ليلة مسرحية يحضرها،و كل عرض يشاهده .و كان يتم تسليم هذه الصحيفة يومي الثلاثاء و الجمعة ، أي مرتين في الأسبوع ،و من هذه الصحيفة تكون كتاب "دراماتورج هامبورغ" .لقد دون ليسينغ في هذا المشروع ،جميع المقالات النقدية التي كتبها عن جميع العروض المسرحية التي عرضت ،و رصد فيها التقدم الذي كانت تحرزه في فنها الشعري ،و لعب الممثل .و هكذا نجده قد أخذ بعين الإعتبار ،إدراج الكتابة الدراماتيكية و العروض ، من خلال فن الممثل .إذن ،يعتبر ليسينغ هو مخترع وظيفة الدراماتورج ،التي انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء ألمانيا ، و التي هي موجودة الآن ،في جميع البلدان الأوروبية .و لقد نشر كتاب "دراماتورج هامبورغ" ،على شكل مقالا ت نقدية حول (104) عرضا .و نستنتج من خلال إشاراته إلى التواريخ الوهمية التي أعطاها لتعليقاته النقدية ،إنه لم يكن قادرا على التعليق على جميع العروض المسرحية التي حضرها .و إنه تأخر كثيرا عن تقديمها . لقد احتج "ليسينغ" ،في هذا الكتاب ،على الآراء السائدة ليوهان كريستوف كوتشيلد[13] (1700-1766) الذي كان

[13]يوهان كريستوف كوتشيلد ،الذي اعتبر لسنوات عديدة مثل(المشرع لقوانين)المسرح الألماني ،و الذي غالبا ما كان يأخذ تعاليمه من نيكولا بوالو

يرغب بأن يقوم المسرح الألماني بتقليد المسرح الفرنسي ،و ذلك من خلال اقتراحه أشكالا كتابية و ممارسات مسرحية غير معروفة،كان يستعيرها في الغالب من تعاليم نيكولا بوالو[14]،"المشرع و المنظر" لحركة"البرناسوس"[15].و مع ليسينغ أصبح الدراماتورج حقا (لا يعني بدراسة النص و العرض فقط ،و إنما بدراسة العلاقة بين العرض و الجمهور الذي يجب عليه أن يستقبله و يفهمه) [16].لأننا في المسرح ،مثلما أشار ليسينغ (لسنا بحاجة لمعرفة ما يقوم به هذا أو ذاك من الأشخاص بشكل خاص ،و إنما ما كان يود كل إنسان التفرد به في ظرف محدد): إن مثل هذه "الدعوة أو الوصفة"،تعلن اليوم ،عن الفائدة الحقيقية لدى الكثير من المسرحيين ،للقيام بدراسة استطلاعية لردود أفعال القصة المروية و قدرتها على تحفيز المتلقي .إن ظهور الإخراج ،في نهاية القرن التاسع عشر ، أكد على دعوة الدراماتورجي هذه ، و كشف عن اختصاصيين يكملان بعضهما البعض : يولد الإخراج من الرغبة في رؤية عامة للعرض ، التي روج لها الدوق مينيجن [17] ،قبل أندريه أنطوان ؟ إن مثل هذه الرواية الشاملة لا تحدث في الواقع ، إلا بعد دراسة مفصلة للعلاقات الوثيقة بين مختلف مكونات العرض المسرحي :نص و خشبة ،خشبة و فضاء دراماتيكي ،و لعب في هذا الفضاء ، ولعب مخصص للجمهور ، و إلى ذلك .لقد تمت ترجمة الكتاب مرتين .و آخر

[14]نيكولا بوالو ،من مواليد باريس 1 نوفمبر 1636،و توفي في مارس عام 1711 في باريس ،وهو شاعر و كاتب و ناقد مسرحي .

[15]البرناسوس :هي حركة ،كانت تسمى أحيانا البرناسي ،و ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ،الهدف منها هو إضافة قيمة لفن الشعر ، من خلال ضبط النفس،و رفضها الإلتزام الاجتماعي و السياسي للفنانين .و ظهرت هذه الحركة كرد فعل على التجاوزات الغنائية و العاطفية الرومانسية التي تقلد شعر لامارتين و ألفريد دي موسيه الذي كان يسلط الضوء على المناجاة العاطفية على حساب الكمال الرسمي للقصيدة .

[16]ب.UBERSFELD, Anne (1996) , Les termes –clés de l'analyse du spectacle ,Paris ,Seuil

[17]جورج الثاني ،دوق ساكس مينيجن (1826/1917) ،الذي سافر و سعى مع فرقته في جميع أنحاء أوروبا ،لإنتاج عروض مسرحية متجانسة ،كانت حريصة على احترام التاريخية و التلاحم معا :و لقد كان يرسم و يصمم الأزياء الخاصة للعروض بنفسه ،و يقوم بتصميم الديكورات لعروضه ، و إلخ...

ترجمة له في القرن التاسع عشر .و يبدو أن أغلب الكتاب كان ضد المسرح الفرنسي. انتقد فيه ، و بشكل خاص،المسرح الكلاسيكي الفرنسي ،و فولتير، الذي كان يعتبر بالنسبة ل "ليسينغ" مؤلفا كبيرا للمسرح المعاصر .لقد هاجم "ليسينغ"العقل الفرنسي ، و خاصة أعدائه. و قد اتخذ ، من المسرح الفرنسي نموذجا و معيارا لجميع المسارح في أوروبا .إن هذا التفوق للمسرح الفرنسي الذي عارضه ليسينغ، كان الهدف منه تحقيق هذا الهجوم. ولا بد من الإشارة هنا ، إلى أن "ليسينغ" كان واعيا بأهمية المسرح الفرنسي و مدى تفوقه على المسرح الألماني .إن مسرحية "حصار كاليه" (1765) ، التي تحكي قصة المقاومة البطولية لبرجوازية مدينة كاليه للغزو الإنكليزي ، لا يمكن نسيانها ، و قد حصل مؤلفها على لقب "المواطن الفخري" للمدينة . حيث لاحظ ليسينغ أن هذه الظاهرة لا يمكن أن تحدث في ألمانيا ،لأن المسرح فيها يعتبر قاصرا ،و لا يمكن أن تمنح شهادة الاعتراف السياسي لكاتب مسرحي . إنّي ليسينغ، لم يف بمشروعه الافتتاحي، و ذلك لعدم احترامه مواعيد صدور الصحيفة المعلن عنها، و صار يتأخر أكثر فأكثر، عن إصدارها في مواعيدها ،لأنه لم يعد لديه الوقت الكافي للعروض و التعليقات .و هكذا ابتعد تدريجيا عن الليالي التي كان يعلق و يعالج فيها الجماليات المسرحية، بشكل عام . و قام بتكريس العديد من الصفحات عن أرسطو و كورناي... و من ناحية أخرى فضل الانخراط في البراهين الظرفية جدا، التي غالبا ما تكون طويلة، حيث سعى على تقليب و قراءة آراء و حجج من سبقوه من الكتاب، لتطوير الحجج الخاصة به، التي تسمح للقارئ بالحكم على من هو صاحب الحق في

النهاية.و هذا مما جعل الكتاب يكون جافا بعض الشيء، و مليئا بالمناقشات المسهبة،ا لطويلة، العسيرة الهضم .و قد أدرك ليسيننغ ذلك ، و ذكره في العدد 50 من الصحيفة . و بدءا من هذه اللحظة ،صار يقوم بكتابة بعض القصص الصغيرة التي يقتبسها من مؤلفين اخرين (مقتطفات من كوميدية تيرانس و فولتير و كورناي).و قد نشر العددين الأخيرين (101و104) دفعة واحدة ،و قدمهما مثل خاتمة للكتاب . حيث راجع فيهما نهجه الكامل ،و شرح لماذا اختار هذا العنوان ،و لماذا يفضل مصطلح " الدراماتورج" على مصطلح "التوجيهات" " didascalies " ».[18] كان ليسنغ يسعى لتحقيق أهداف وطنية – أيديولوجية – اجتماعية وفنية، وسعى إلى ذلك في عمله ككاتب وكدراماتورغ، وحتى في أسلوبه الفني الذي أكد فيه على الأسلوب الانجليزي أكثر من الفرنسي.[19] »

❁الدراماتورج في فرنسا

لقد اتخذ ليسينغ أيضا، من منظري الدراماتورجية الكلاسيكية الفرنسة هدفا، على سبيل المثال ،القس أوبينياك، الذي يعتبر أنه ليس سوى متحذلق.و قد انتقد "القس أوبيناك"في كتابه"الممارسة المسرحية، تراجيديات يوربيديس "،لكشف هذا الأخير ،عن كل شيء في مقدمات أعماله ،بحيث لم يعد يوجد فيها عنصر التشويق الممكن حدوثه.و قد دافع ليسينغ عن يوربيديس بوقوفه ضد "أوبينياك، باعتباره أن

[18] ينظر خالد امين-محمد سيف دراماتورجيا العمل المسرحي ص82 منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 2014
[19] - http://www.nashiri.net/

المفاجأة و التشويق ،ما هما إلا عناصر ثانوية (مثل ديدرو). ثم تناول في هجومه أيضا كتابات كورناي التنظيرية .حيث يجد أن كورناي يطبق القاعدة نفسها ، بطريقة ميكانيكية . و انتقد كذلك نصوصه المسرحية ، و خاصة مسرحية "رودوغين" ،التي بموجبه ،إن مسرحيات كورناي غير محتملة و لا تصدق (لأن مؤامراتها معقدة ، و تكثر فيها المفاجئات و التقلبات) ،و لأن شخصياتها في الكثير من الأحيان ،غير محتملة (و إما أن يكونوا شهداء ، و إما و حوشا)، و إن وسائل تعبيرها اصطناعية متكلفة للغاية ،و إنّ كورناي، و دائما وفقا لليسينغ، يسعى إلى إتباع القواعد الثانوية على حساب الأكثر أهمية .و مع ذلك ،يجد بعض الكتاب الفرنسيين في عيني ليسينغ، نظرة سمو و علو و حسن جمال : (مثل ماريفو و راسين) .و باختصار وجيز ، إن حداثة "دراماتورج هامبورغ" نابعة من مؤلفه ، كان يفكر بالمسرح انطلاقا من العرض الفعلي .على عكس أوبينياك ،الذي كان يفكر به انطلاقا من كتاب "فن الشعر" لأرسطو و إن ليسينغ كان يستخدم كتاب "فن الشعر" للتعليق فقط على المسرحيات، و إنّ مرجعيته النظرية لا تتدخل إلاّ في وقت لاحق أو ثان . لقد قام ليسينغ في هذا الكتاب، بالتعليق كثيرا على لعب الممثلين ، و تحدث قليلا عن النصوص . و إنّ ما كان يهمّه أكثر ، هو التعليق بشكل ملموس و دقيق، على لعب ممثلي مسرح هامبورغ الوطني .و لكنه لم يستطع القيام بذلك إلا في 25 عددا من الجريدة . ذلك لأن الممثلين كانوا يجدون أن نقده لاذع جدا بالنسبة لهم.حيث كان يشيد باللعب

الطبيعي،و ينتقد كل ما يراه مخالفا لقوانين الطبيعة، في خطابيته و تضخيمه الزائد عن الحد. و لقد انصب نقد ليسينغ في بعض الأحيان ، على المخرج أيضا ،في أواخر القرن التاسع عشر .عندما انتقد تراجيدية فولتير "سميراميس" : (يظهر الطيف بين حشود الناس) .و انتقد هذا المشهد من وجهة نظر إخراجية و ليس نصيه.إن تجربة مسرح هامبورغ الوطني و دراماتورج هامبورغ ، بقدر ما كانت زائلة فهي مؤسسة .لا سيما أن المسرح قد نجح في تحقيق موسمين مسرحيين فقط ، و ذلك لأسباب مادية ،و لأن الجمهور لم يستطع تتبعه ، هذا بالإضافة إلى أن المدينة لم توفر له الدعم المادي الكافي ، زيادة على قلة النصوص المسرحية الألمانية المكتوبة بشكل جيد ، و إن لعب الممثلين لم يتجدد بما فيه الكفاية (لأنهم كانوا يترددون في عمل أي شيء أخر غير إرضاء الجمهور) . و مع ذلك ، يبقى ،و يعتبر نص "دراماتورج هامبورغ"نصا مؤسسا ،لوظيفة جديدة و فعالة في مجال الممارسة المسرحية،و مؤسسا أيضا ،لطريقة جديدة للتفكير حول المسرح، ليس انطلاقا من النص ،و إنما من الخشبة .

عندما نتعرض لتحليل مفهوم الدراماتورج ، يجب علينا أن لا ننسى بأنّ المصدر الأساسي لهذا المصطلح هو الدراما، و الذي يعني الفعل .و لقد كانت كلمة دراماتورج تخص في القرن التاسع عشر، المسرحيات التي من النوع الجاد [20] و لكنها تجددت قليلا أو كثيرا،في القرن العشرين بمعناها العام، و أصبحت تشير إلى أي عمل

[20]إن ديدرو يفضل الاستخدام تعبير المسرحيات الجادة على تعبير الدراما البرجوازية ،و هذا ما ذكره بومارشية في عام 1767 ، في مقال عن هذا النوع من الدراما الجادة

يمكن أن يؤدي إلى إجراءات أو أفعال مسرحية .و بالتالي، إذا كان الغرض من الفن الدرامي، هو "تفعيل أفعال النص "، فينبغي على التحليل الدراماتورجي أن يسعى جاهدا، لجعل العرض المسرحي مكانا للكلام الذي يوجه فعلا، إلى الجمهور: و بالتالي، إعطاء نفسه ، انطلاقا من هذا المكان الذي هو "المسرح"، مهمة "الاشتغال" على الأوضاع و البيانات و التصاميم و رسم الشخصيات بموجب إستراتيجية، الهدف منها تحويل هذه العناصر كلها إلى قوة موجهة و مؤثرة، تتبلور في الوظيفة الدلالية لسياق فاعلية أو عاملية (actanciel) الحكاية- يسعى ما يسمى بالنظام العاملي actanciel، إلى تحديد رهانات القصة و رؤاها .و يقوم بدراسة العلاقة بين ستة أعمدة (المرسل،المتلقي،الموضوع،المواد،و الأشياء المساعدة ،و المعارضة) التي تشكل صميم العمل ، و التي تسمح بتحديد القضايا ذات الصلة بمختلف أطراف النزاع .و بهذه الطريقة يعمل البحث الدراماتوجي على "تحويل" محتوى الخطاب اللغوي للنص،إلى مقطع مسرحي ،لفظي إلى حد كبير، ينعكس في الأنظمة المسرحية و بنياتها و علاقاتها المتبادلة ، التي سوف يكون لها دور محدد تقوم به، في سياق مزدوج من التماسك الداخلي، و الاتساق الخارجي .من المهم أيضا أن يأخذ "المحلل الدراماتورجي" في الاعتبار، حقيقة العمل الدرامي و تعيينه لعناصر حواراته المتمثلة في الأجوبة و الاحتجاج و النقاش و الرد على الآخر، و ثنيه عن رأيه و حججه الدامغة، أي أن على الباحث الدراماتورجي أن يكون منتبها مسبقا إلى الآثار غير المباشرة، و

غير المتوقعة (للمشترك في الحديث فضلا عن المتكلم)، و حركة قوله نفسها، و عليه أيضا، أن يعنى بكامل لغة الممثل الجسدية، المنخرطة في حالة تعبيره ،و يفترض جدلا أيضا ،أن على ممارسي المسرح أن يسهروا على علاقات مبحث التداني ، الذي يدرس تأثير المحاورين و علاقاتهم بالفضاء،طالما أن (احتلال الفضاء [...] هو نتيجة المشروع)[21] » [22].

المبحث الثاني:الدراماتورجيا نوعيا و مهنيا

❁أنواع الدراماتورج

مثل ثنائية (المؤلف والمخرج) أحد أهم الإشكاليات المسرحية المعاصرة التي نجد لها أشكالا متعددة في التجربة المسرحية العالمية منذ نشؤها لدى الإغريق وحتى الآن ، إذ مرت هذه الثنائية بمتغيرات عديدة كانت نتيجة حتمية لتطورات الفعل الزمني عموما ولتطور بنية العملية المسرحية خصوصا ، فنجد تصدرا واضحا لدور المؤلف في أزمنة محددة ، بينما نجد غياب دور المخرج في تلك الأزمنة ، وفي أحيان أخرى نجد غياب دور المؤلف لصالح المخرج ، وفي أقصى الاحتمالات نجد في زمن مسرحي ما ثمّة صيغة تعادلية تمنح لكل منهما دوره الذي يستحقه ، وهكذا نجد متواليات عديدة في شكل هذه العلاقة ، وفي كل الأزمنة السالفة لا يغيب دور المؤلف نهائيا وان كان

[21]CORVIN ,Michel (1976) ,''Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théatre contemporain '',Travail théatral ,n°22,Lausanne ,L'âge d'homme , p .62-80.

[22]خالد امين-محمد سيف دراماتورجيا العمل المسرحي ص86 منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 2014

هامشيا أحيانا، وكذلك الحال بالنسبة للمخرج الذي لا يغيب دوره دائما بل يبقى حاضرا وان كان في حدود ضيقة .

❶ المخرج الدراماتورج

على الرغم من إقرار أغلب المسارح الغربية لهذه الوظيفة واعتمادها مع بدايات القرن العشرين ، إلا أنها لم تسلم من التغيرات مع مرور الزمن ، فمع احتفاظ المسارح العالمية بهذه الوظيفة ،« بدأ المخرج المسرحي المعاصر وانطلاقا من الرؤى التجريبية الجديدة لصناعة العرض المسرحي يسطو على وظيفة الدراماتورج معتبرا أن من حقه ممارسة هذه الوظيفة باعتبارها داخلة في صلب فعله الإخراجي ، خاصة فيما يتعلق بفضاءات النص الدرامية وعلاقتها بالعناصر السينوغرافية، فتطور مفهوم الخبير الدرامي (الدراماتورج) إلى اصطلاح (المخرج / الدراماتورج) وبذلك انتقلت الإشكالية الأولى من جديد من ثنائية (المؤلف / المخرج) إلى ثنائية (المخرج / الدراماتورج) ومع اعتماد الصيغ الارتجالية في إنتاج العروض المسرحية الحديثة ذاب دور المؤلف نهائيا وتمت الاستعاضة عنه بـ (الدراماتورج) الذي يقوم بصيغة من صيغ التواصل مع التمرين المسرحي بكتابة النص الأدبي انطلاقا من الأفعال الارتجالية التي يمارسها الممثلون على خشبة المسرح ، وهذه الصيغة تمثل شكلا أوليا من أشكال الدراماتورج ، أما الشكل الثاني ، فهو اندماج وظيفة الدراماتورج المتعارف عليها في المسرح العالمي بوظيفة المخرج ليصدر لنا اصطلاح (المخرج الدراماتورج) والذي مارسه أكثر من

مخرج عالمي في تجربته المسرحية[23] » قد أعطى "بريشت" في مسرح "البرلين انسامبل " للدراماتورج دورا خاصا ، إذ عينه كمسؤول عن المقاطع الأيديولوجية في النص.و انطلاقا من هذه الوظيفة ،تعين على الدراماتورج أن يقوم ،أو يأخذ على عاتقه المسؤولية النظرية التي تتعلق بالحكاية ،أي أنه صار يشغل منصبا مركزيا ،تعود إليه وعليه مسؤولية التحليل المسرحي للنص و الشرح و التعيين الأيديولوجي(أي ما يريد أن يكشف عنه المخرج).في حين حذف"أنطوان فيتيز " دور الدراماتورج المرافق للمخرج و فريق العمل ،مبررا ذلك، بأن في مقدور المخرج أن يقوم بهذا الدور وليس هناك حاجة إلى شخص آخر " يسمم علينا حياتنا[24] .

❷ الدراماتورج المعد :

"و تنحصر وظيفته في التدريم أو الإعداد الدرامي أو التحويل إلى دراما، أي تحويل أعمال فتية كالقصة و الرواية إلى أعمال مسرحية من خلال تطويعها لقوانين الدراما في وضع الأعمال في شكل من النثر و السرد". و بعبارة أخرى، يقوم هذا النوع من الدراماتورج بتعزيز درامية النصوص المكتوبة غير المسرحية، التي لم تكتب إلى

[23] http://www.alnoor.se

[24]ينضر خالد أمين-محمد سيف دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج ص 121 منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 2014

الخشبة، و الخالية ربما من الجهوزية و الخصائص الدرامية الكافية. [25] فمصطلح الإعداد الدرامي " مصطلح متسع يتعلق بتركيب العمل أي البناء الداخلي للعرض يعني قصر مصطلح الإعداد الدرامي على العرض، وهنا يتداخل المفهوم مع مصطلح الدراماتورج،« لذا نجد" كاثي تيرنروسين" تتوقف أمام هذا تعريف (فان كيركهوفون) فترى أن تعريفها غير محدد تحديدا منهجيا " ماهية التركيب والبناء الداخلي ، وبالتالي تبقى فكرة الإعداد الدرامي من الأفكار التي تتصف بالمرونة ، والتي يصعب تعريفها إلى حد كبير." على أن "فان" نفسها ترى بعد تلك العمومية التي تساءلت فيها عن دور الإعداد الدرامي ووظائفه تقترب من التحديد إذ تقول: إن للإعداد علاقة بعمليات التحليل " كثيرا ما يستخدم المصطلح كي يدل على التحليل المسرحي . وهذا التحليل نفسه يشتمل على العديد من الإمكانات. ويدور الحوار المعاصر حول المدى الواسع الذي يمكن أن تصل إليه هذه الإمكانات." كذلك يشتمل الإعداد الدرامي في الواقع" على ردود الأفعال التي تتولد لدى الجمهور ، وبالتالي يصبح العمل برمته بمثابة الحادثة

[25]- ينظر في هذا الموضوع رسالة دكتوراه لبرنارد مارتن " مسرحية النصوص المكتوبة غير المسرحية"، مكتبة سانت دينيس،جامعة السور بون باريس ،1993.

الدينامية الواحدة " أما (آدم فيرسيتي) فيرى أنه يمكن تعريف الإعداد الدرامي بأنه " المعمار أو البناء في الحادثة المسرحية . فهو يجمع بين مكونات العمل و كيفية تركيب هذه المكونات كي يتولد المعنى أمام الجمهور." وتعقب "كاثي" فتقول : "يتضمن الإعداد الدرامي إذن عملية من عمليات التفسير تتطلب النظر إلى التوافق بين المستويات المختلفة للمعنى ، ومع ذلك ، قد يتسع مفهوم العمل باعتباره حادثة من الحوادث المسرحية ، حتى يذهب إلى ما هو ابعد من الأداء نفسه ، بحيث يشتمل على السياق والجمهور وعلى الطرق المتعددة التي يتأطر بها العمل." أما د. إبراهيم حمادة فيتناول مصطلح الإعداد من منظور آخر مختلف فيقول: " جرت العادة على إعداد نص مسرحي عن رواية أو عن قصة . ولكن الإعداد المسرحي عن نص مسرحي ، عرف منذ القدم ، حيث كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الإليزابيثي تعيد عرض مسرحيات شكسبير بنص آخر مختلف عن نص شكسبير ؛ كما كتبه بنفسه وتتصرف بالحذف أو بالإضافة. بالتغيير في بعض الأحداث، وفي لغة الحوار" [26] ».

[26] الحوار المتمدن-العدد: 3486 - 2011 / 9 / 14

❸ الدراماتورج الكاتب :

الذي يندمج في فريق العمل، بحيث لم يعد ذلك الكاتب المعزول و الضائع في مكتبه " بين زحمة قصاصات الورق،و إنما يصبح ذلك المؤلف الضليع في التحليل النصي، و يكون على دراية بالإجراءات الخارجية، و يشعر بالقدرة على وضع عمل ملائم لروح العصر " .

و يمكن إضافة أنواع أخرى، إلى هذه التسميات التي اقترحت من قبل دانيال بيزنهارد :

◈ الدراماتورج المترجم :

النموذج مسرحية التحقيق L'instruction، لبيتر فايس الذي نظَّر إليه الكاتب و المخرج الألماني "بيتر فايس ". و قد كتب هذه المسرحية بالاعتماد على شهادات و دعوات قضائية قام بها بعض الناجين من معسكرات الاعتقال النازي ضد جلاديهم. حيث يؤكد "بيتر فايس " في مقدمة هذه المسرحية، على أن هذا النوع من المسرح، يؤكد على الحقيقة مهما كانت درجة تعقيدها و لا معقوليتها المخيفة، و انه يقوم دائما بتفسيرها و توضيحها.

لقد طرحت هذه المسرحية قبل تقديمها، مشكلة المترجم في العمل المسرحي، على الرغم من أن مترجمها يعتبر مترجما مهما، و من أصل ألماني و يدعى " جان يورديان "، و لكن ترجمته لم تكن مثالية بالنسبة للمخرج الفرنسي غابريال غران، و لهذا

قرر الاستعانة بكل من " ميشيل بايتون " و " أندري جيسلربش "، و قد اقترحا عليه هذان الدراماتورجيان بعض الأشياء الأكثر صرامة، إن صح التعبير. و قد اضطر " ميشيل بايتون " إلى السفر إلى برلين للقاء " هيلين فايكل "، التي سلمته بدورها نسخة النص التي تمت قراءته من قبل بعض الناجين من معسكرات الاعتقال النازي. و بعد أن استلم نسخة النص و عاد بها إلى " أندري جيسلربش " و المخرج " غابريال غران "،برزت لهم مشكلة معقدة ،تمثلت بالمدة الزمنية التي يستغرقها النص، " خمس ساعات و نصف أو ست". و هنا واجهوا مشكلة دراماتورجية حقيقية في وضع النص على المسرح بحيث اضطر " ميشيل بايتون و جيسلربش "، بالقيام بعمل الدراماتورج المترجم.و هذا يعني أن هناك وظيفة دراماتورجية تطبق حتى على النصوص المترجمة مسبقا، و هذه عملية مهمة جدا و تعتبر ضرورية . و من الواضح تماما، أن الترجمة الدراماتورجية هنا، تدخل أو تتدخل في عملية الإخراج، و إذا كان المخرج يعرف ماذا يريد أن يفعل، فانه سوف يشارك في الترجمة نفسها . و هذه هي الدراماتورجية. و بعد الانتهاء من هذه المرحلة، يدخل المترجمان الدراماتورجيان في قضية دراماتورجية بناء النص المسرحي. و كان السؤال المطروح، بالنسبة لمسرحية " التحقيق L'instruction "، مثلما يقول ميشيل بايتون : (*كيف يمكن قص بعض الأشياء من نص بيتر فايس، التي بنيت وفقا لوحدات و نماذج إيقاعية و موسيقية ؟ إنها إيقاعات مرتبطة، في ذات الوقت، بهياكل موسيقية ثلاثية، و بالكوميدية الإلهية*

التي تأسست هي الأخرى على الإيقاع الموسيقي الثلاثي. و في هذه الحالة، إذا أردت من المخرج أن يقوم بعملية الحذف، فلا بد لي من القيام بعملية تشريح كاملة. و هكذا حاولت أن أظهر هيكل النص في شكل رسوم بيانية)[27]. و نحن هنا في قلب التحليل الدراماتورجي الذي يجب ممارسته كل يوم من أيام العمل المسرحي، أي كيف كتب النص، و كيف يعمل فيه الخطاب المسرحي للمؤلف و هذا ما يطرح المشكلة بشكل فوري، لا سيما توجد في مسرحية "التحقيق" على سبيل المثال،مشاهد مأخوذة مباشرة من المحاكمة التي حدثت في فرانكفورت، و التي دارت حول جلادي معسكر أوشتفيز النازي . ماذا يقول هؤلاء الجلادون عما فعلوا و كيف يبررون أفعالهم المريعة ؟ وهل أن ما ينطقون به هو من وحي الخيال أم حقيقة واقعة ؟ وهل أن النثر أو الشعر الحر الموجود فيها هو من تأليف بيتر فايس، أم أنه يعود إلى هؤلاء الذين كانوا موجودين في المحكمة من شهود ناجين من معسكر الاعتقال و جلاديه ؟ و هنا على الدراماتورج مثلما يقول ميشيل بايتون، (ان يقوم بنخل و غربلة كاملة.لأنه من المهم و الضروري جدا، أن يعرف الممثلون بأن هناك حوارات أصلية مأخوذة من المحكمة، و إنها تتوقف في بعض الأماكن من النص . و إن بيتر فايس قد أخضعها و عالجها بطريقة درامية . و هذا هو عمل الدراماتورج المترجم أيضا)

[27]- cinquante ans au service de la dramaturgie ». Rencontre avec Michel Bataillon du 28 juin 2010 animée par

الاقتباس و المسرحة في المسرح:

مفهوم الاقتباس:

❍ المفهوم العام:

إنّ مفهوم الاقتباس مفهومٌ متعدد الأشكال ومتعدد الاستعمال، وهو يعتبر مفهوم مفصلي في الحقل اللغَوي والثقافي عموما، فهو يجيب عن مجموع السلوكيات والدوافع التي تشمل العمليات الواعية والمقصودة في تحيين أو عادة تَجنيس العمل الأصلي ، ويمكن أن ترتبط بعمليات غير مقصودة ترتبط بالإكراه الخاص باللغة الهدف أو المحيط والسوسيوثقافي للمتلقي..يعرف القاموس " روبير " الصغير الاقتباس بأنّه: عملية تحويل فني لعمل أدبي روائي أو قصصي أو شِعري للركح أو للشاشة موسيقياً أو كلامياً أو تشكيلياً، من خلال إعادة الصياغة والتصرف الحر في العمل الأصلي،أو معالجته فنياً مع الترجمة والنقل الوفي للعمل الأصلي [28].غير أن الاقتباس يطرح إشكالات التقاطع الصارم مع الترجمة مفهوما وإجراء خاصةً عندما يتجاوز حدود اللُغة، حيثُ يقع الالتباس بين تحديد الأبعاد وكذا حدود المحتمل وغير المحتمل والتقاطعات النَّصية واللُّغوية والثقافية، فإذا كانت لُغة الكتابة الخالصة هي عملية تنظيم الذات والتاريخية في الخطاب،إنّها عملية خَلق للقيم حيثُ يكون الدال يتدفق في محمولات متعددة اللسانية، والأنتربولوجية والفلسفية، والدينية، والاجتماعية والسياسية

[28]- Petit Robert, op.cit .p 58

والإيديولوجية، فكيف يمكن للدارس أن يقوم بجرد وتقييم ونَّقد هذه العلاقات المتعارضة بين المقتبس والمقتبس منه كبنية وجِنس، بين النَّثر والشِّعر، و بين السرد والحوار وبين قيم المكتوب والشفوي دون إهمال الجوانب الشِّعرية والبلاغية والأسلوبية إذا سلَمنا بأن الاقتباس هو إعادة كتابة وإعادة بِناء وخَلق ذاتي للقيم في إطار المثاقفة، من خلال التأثير والتأثُر والترجمة التناص[29].

الاقتباس المسرحي:

إنّ الدراما في ماهيتها وطبيعتها تطرح علينا إشكالية تحديد مفهوم الاقتباس عندما يتعلق الموضوع بتحويل الجِنس و وسيلة تقديمه، لأن الدراما تتجاوز حدود التجنيس والأدبية الصرفة إلى الأبعاد التقنية والفنية "و الدرماتورجية ، " فالنَّص في الدراما يمثل جزء من اللُغة الدرامية الشاملة لأن المسرح قَول وفعل (أداء) أو لِسان وجسد أو صوت وصورة أو هي كلّها معاً . إن مفهوم الاقتباس الدرامي تتشكل معانيه ودلالاته ووظائفه داخل هذه البنية المركبة، فعملية نقل أو تحويل أي جِنس إلى الدراما لا يتم إلّا عبر قنوات و وسائل وآليات تهدف إلى تجسيد الخطاب المسرحي المتعدد والمركب من النَّص الدرامي والنَّص الركحي. لذلك فالمقاربة الدرامية لمفهوم الاقتباس تَتعدى المفهوم الأدبي إلى عملية احتواء هذا النَّص المركب في كلّ أبعاده الخارجية والداخلية وسياقاته التاريخية، والحضارية والاتصالية و المرجعية والجمالية .

[29]- حمـادة إبـراهيم، معجـم المصـطلحات الدراميـة و المسـرحية، دار المعـارف: القـاهرة، 1985، ص65

إنّ مفهوم الاقتباس في المسرح يصعب التَحكم في ضبط أبعاده فإضافة إلى الأبعاد الأدبية واللغوية والثقافية نَجِده يمتَد كذلك إلى الآليات التقنية ، غير أن واقعه التاريخي والجمالي ينُم عن ثَراء ينبثق من مفهوم المحاكاة الذي أغنى التُراث المسرحي الأوروبي منذ عصر النّهضة في أواخر القَرن الثامن عشر، فلقد مثّل التُراث الإغريقي واللاتيني أساساً للتحولات الدرامية ورصيداً ضخما من النصوص المسرحية، والشِّعرية خاصةً الملحمية منها وكذا النُّصوص التاريخية والأسطورية .في القَرن التاسع عشر أخَذت الرواية هذا الامتداد كمادة حيوية للاقتباس المسرحي الأدبي منه والتمثيلي، ولقد امتَدت هذه الظاهرة إلى الممارسة المسرحية العربية برِمتها مشرقاً ومغرباً، ويجزِ أم غلب المؤرخين للحركة المسرحية العربية أن ظاهرة الاقتباس من التُراث العالَمي والعربي تُعد الأرضية التي انبثق وتبلور من خلالها كُلّ الفعل المسرحي الشَرقي .

فلقد تَسابق كُتاب الدراما والمخرِجون المسرحيون في العالَم العربي إلى تحويل عملية الاقتباس مجالاً لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية ولقد خلقَ هذا الرصيد الهائل قيماً مركبة وعميقة حتى أصبح يصعب على الدارس التفريق بين الترجمة الصرفة والإبداع فبالإضافة إلى الأبعاد الجمالية تتدخل الأبعاد الدينية والثقافية دون إهمال العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية[30] .

[30]-بلخير أحمد،المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة:القنيطرة، المغرب،1999 ،ص1

وعليه يمكننا أن نؤكد على أن الاقتباس المسرحي هو معرفة وحرفة أدبية وفنية وهو شكل من الإبداع يتطلب الدربة مثل الكتابة، كما أنّه يجب التفريق بين مستويات المقاربات الاقتباسية التي تتحدد مراميها وخلفياتها عبر مسار كلّ مسرحي، فالاقتباس للمبتدئين و الهواة يمثل التجريب البدائي، أما الاقتباس الاحترافي فهو مقاربات معرفية وحوارات عميقة مع النُّصوص الأصلية وعمليات إعادة إنتاج للقيم الثقافية المحلية والإنسانية وإثبات للذات والقُدرة على التَميز.

الاقتباس في المسرح الجزائري:

لعلَّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الباب يرتبط بتَمُثّل ظاهرة الاقتباس الدرامي عندنا، فهل هي حتمية تاريخية حضارية أَم هي مجرد هاجِس ثقافي و فني ؟ ولعلَّها ترتبط هذه الظاهرة في المسرح العربي والجزائري بسياقات متعددة نَرصد أهمها في ما يلي:

إن الفَن المسرحي عموما هو فَن دخيل على الثقافة العربية في ماهيته ومبناه ومحتواه، يختلف جذرياً عن المركب السسيوثقافي والحضاري العربي .

فَلا وجود لكلمة مسرح بمعناها الفني في المعاجم العربية القديمة وعلى رأسها لسان العرب لابن منظور، وقد وردت أول إشارة لمصطلح "مسرح "في محيط المحيط" لبطرس

البستاني(1819-1883 م)، في سنة 1870 م. وفي " المعجم الوسيط " [31] جاء تحديد مصطلح المسرح على النّحو التالي :

- **المسرح: مرعى السرح، ومكان تُمَثل عليه المسرحية.**
- **والمسرحة المسرحية قصة معدة للتمثيل على المسرح.**[32]

كما ترجع ظاهرة الاقتباس،إلى الماضي الاستعماري الغربي للوطن العربي تَحتَ أشكال وهيمنة ثقافية مختلفة، والتي تأرجحت بين المثاقفة الإجبارية أو المثاقفة كما هو الحال في الجزائر، والذي تبلورت مقارباته في أشكال من الصراع اللغوي، والسياسي، والسوسيوثقافي منذ الاستقلال إلى اليوم[33].

خضوع هذه الظاهرة لمظاهر وأنماط وأشكال مختلفة منها: الزرع أو الاستنبات أو الاستعارة، أو الاقتباس للثقافة والفَن الغربي، بمنطلق أيديولوجي أو استلابي أو تقليدي أو هي كُلّها معاً.

ويرجعها البعض إلى ظاهرة العلاقة المفصلية "بين المستعمر والمستعمر" في تشكيل أنماط نماذج التنمية الشاملة التي مست ، العمران وأشكال التمدن وأسس بِناء الدول في الوطن العربي بعد الاستعمار حيثُ أصبحت ظاهرة النَقل أو الاقتباس المباشر، أو الجزئي أو التوفيقي وسيلة أو هدفاً للالتحاق بِركب الغَرب مستعمر الأمس،

---

[31]--المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1998.
[32]- بلخيري أحمد، مرجع سابق،ص133.
[33]-منور أحمد،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005 ،ص9.

في شتى مجالات الحياة الإدارية والتشريعية، والثقافية، والفنية، والسياسية والاقتصادية، بل و في العديد من مظاهر الحياة العامة والخاصة[34].

إنّ المتتبع لتاريخ المسرح يعرف جيداً بأن ظاهرة النَمذَجة الثقافية والفنية الغربية لا يمكنها أن تشكل أنموذجاً م نتجاً بمفهوم "الفن السامي " مقارنة مع غيره،الذي اعتبره الفيلسوف "هيجل" خارج الجمال، غير أن المد الإيديولوجي اليساري بأشكاله، حمل تراكماً تحررياً كبيراً جعل "برتولت بريخت " يشكل المنعرج الحاسم في هز أركان الفَن الدرامي الأرسطو طاليسي ومعها أسس القيم الجمالية التقليدية الغربية [35].

جاء في "بيانات لمسرح عربي جديد" لسعد الله ونوس(1941-1997)، وتحت العنوان الفرعي "هامش عن البداية الصحية للمسرح العربي " مايلي :ولقد كان لدى الرواد الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلاً من تقديمها بحرفيتها(...) وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إل لاَّ بمقدار قابليتها الاندراج في بيئتهم، والتَّكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها بجرأة تُذكرنا بجرأة "بريخت " إزاء التُراث الكلاسيكي [36]، ولم ترتبط آليات التكييف أو الاقتباس، بالمواضيع والأغراض فقط بل ارتبطت كذلك بأنماط التعبير المسرحي أو المسرحة الدراماتورجية، باستعمال "عناصر تغريب فطري، وألوان من الفُرجة الشعبية،

[34]- المرجع نفسه، ص93.
[35]--لدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري،مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي،مقامات للنشر والتوزيع والإشهار:الجزائر،2010،ص1
[36]-ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي، مجلة المعرفة،العدد 104،دمشق، ص19.

وارتجال وحميمية، وموضوعات نابِعة من مشاكل البِيئة، أو محورة حتى تتلاءم مع مشاكل البِيئة[37].

لقد اتجه الجزائريون الرواد بحكم معرفتهم باللُغة الفرنسية، إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، وأول من فتَح مجال الاقتباس كان "محمد المنصالي " سنة 1922 بمسرحية "في سبيل الوطن" و تبعه "سلال علي " المعروف باسم "علالو" و " محي الدين بشطرزي " و " رشيد القسنطيني[38]" .

وكذلك فَعل المسرحيون الذين جاءوا بعد الرواد من أمثال محمد التوري، و محمد الرازي، و محمد غريبي، وتبعهم رضا حوحو بمجموعة من المسرحيات يعتبرها بعض الدارسون من أهم المسرحيات المقتبسة في تلك المرحلة [39].

إن المتتبع للأعمال المقتبسة يسجل الملاحظات التالية :

- عدد أسماء المؤلفين المقتبس عنهم أمثال «: موليير، لويس فرنوي، فكتور هيغو، كزافييه دي منتيبيان، مارسيل بانيول.
- يسجل "أحمد منور " بأن إلقاء نظرة سريعة على الأسماء المذكورة، تجعلنا نخرج بملاحظتين أساسيتين، الأولى تتمثل في تباعد النُّصوص المقتبس عنها، من حيثُ الزمان بحيث يرجع بعضها إلى القَرن السابع عشر، وبعضها إلى القَرن التاسع عشر،

[37]--ونوس سعد الله،المرجع نفسه، ص17 - 18.
[38]-Bachetarzi Mahiedine ,Mémoire, , T1, E.N.A.L, 1984, Alger, P42
[39]--منور أحمد، مرجع سابق، ص92.

وبعضها الآخر إلى القَرن العشرين، والملاحظة الثانية تتمثل في اختلاف كُتاب تلك النُّصوص من حيث الفكر، ومن حيث المذهب الأدبي، بل ومن حيث الاتجاه السياسي والإيديولوجي، (...) والملاحظ أن المقتبِس الجزائري، لم يكن يكتَرث لذلك كُلّه، بل ما كان .يهمه هو إدخال التعديلات المختلفة كالزمان والمكان، والسلوكيات والأفكار،ليتلاءم مع البِيئة الاجتماعية الجديدة المنقول إليها .[40]

غير أننا نُسجل بدورنا الملاحظات التالية :

- إن عملية الاقتباس عرفت تطوراً في الشكل والمحتوى، فالرواد لَم يهتموا كثيراً ببنية النُّصوص، والبعد الدراماتورجي بقدر اهتمامهم بكيفية أدائها وقدَ غَلب عليها الارتجال، ولكنها حقَّقت نجاحات جماهيرية كانت كافية لترسيخ النشاط المسرحي في الجزائر .
- إنّ المسرحيين الرواد ومن تبعهم، لم يميزوا بين الاقتباس عن النُّصوص الروائية والنُّصوص المسرحية .
- تُعتَبر أعمال "جان باتيست موليير " أكثَر المسرحيات حضوراً في المسرح الجزائري، ومنه يعتَبر هذا المسرحي الفرنسي المعلم الأول للمسرح الفكاهي والهزلي في الجزائر بل وفي الوطن العربي كُلهّ[41] .

[40]-منور أحمد، مرجع سابق، ص 94.

[41]-بعد الإرهاصات الأولى للمسرح العربي يمكن القول أن المسرح العربي قد ولد عام 1847 حين أخرج "مارون نقاش" (الذي ولد وعاش في الفترة من 1817 - 1855..(المسرحية العربية الأولى وكان عنوانها "البخيل " إستيحاء من "موليير"،رواد المسرح العربي في القرن التاسع عشر،كلية الآداب-جامعة إسكندرية سلسلة المحاضرات في المسرح العربي الحديث و المعاصر،2011.
،

فإذا كان "موليير " الفرنسي يمثل ذاك المسرحي المتمرد على أخلاق المجتمع الفرنسي وهيمنة الكنيسة فإن الاقتباس عن "موليير " في هذا الحال يمثل رمزية التَمرد المزدوج للمسرحي الجزائري ، فلقد عمد بنَقل وتكييف الموضوعات والشخصيات المولييرية والتُراثية إلى التَمرد على السلوكيات الدخيلة على المجتمع الجزائري وترسيخ القيم الأصيلة وإعادة إحيائها وكذا تَمرد رمزي على سلطة المستعمر الفرنسي حقّقّ ، هذا النّوع من المسرح النجاح الجماهيري و تَعود بعض أسباب ذلك إلى واقعية المواضيع المطروحة، وأنماط الشخصيات الإنسانية المعروضة والطابع التعليمي بل التحريضي لمسرحيات "موليير " وسهولة تكييفها مع البيئة الجزائرية لُغةً وأداء بحكم انتمائها إلى الثقافة المتوسطية بالرغم من الاختلافات الجوهرية بين الثقافتين، وأهم من ذلك كُلّه وجود ممثلين فكاهيين على أعلى مستوى من الأداء المسرحي رغم نَمطيته .

انبثق المسرح الجزائري في أشكاله البِدائية في مستويين من الاقتباس :

❶ مستوى المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي حيثُ جعل الرواد من "جان باتيست موليير " الأرضية الخصبة للمحاكاة المسرحية دون أن يكون للاقتباس بعداً معرفياً وجمالياً بل أرضية موضوعاتية فُرجوية نظراً للمستوى الثقافي والمعرفي لهؤلاء الرواد من جهة و طبيعة الجمهور في تلك الحقبة .

❷ مستوى توظيف التُراث العربي الذي مثَّل مخيال جمعي ورمزي بشخصياته أمثال عنتَرة وجحا وحيوية وسائله الاتصالية الكلامية والتمثيلية .

ولقد تركزت عملية الاقتباس على عملية المزج بين المسرح الأوربي والتُراث العربي، من أجل توظيف فُرجوي ترفيهي في ظاهره غير أنّه تَميز في بعده الرمزي كشكل حاسم في أبعاده التعليمية الشاملة، وسيلة من وسائل المقاومة وإثبات الذات التميز عن هذا الآخر الفرنسي المستعمر الذي يمثل رمزياً " السلطة ،" إن توظيف الفكاهة الكوميدية المشَفرة جعلت السخرية من الذات مادة للضحك، وموضوعاً مقتبساً لتنبيه الغافلين المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام العناصر الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والتاريخية التي تصب كُلّها في مسائلة الذات عبر عناصر الهوية الوطنية والقومية التي كانت تُمثل أساس رهانات الحركة الوطنية [42].

يسجل "عبد القادر جغلول " أن مسرح "علالو " كان جله مستلهماً من التاريخ الإسلامي بأحداثه وشخصياته غير أنّه يتناوله بأسلوب شعبي وذكي في متناول الشَّعب البسيط، حيثُ يبقى التاريخ يكرس الحلم الماضي الجميل وهو كذلك وسيلة سخرية وضحك على الحاضر المشين، حيثُ تصبح الأبطال الأسطورية مثل هارون الرشيد (قارون الرشيد) ويصبح عنترة رمز الحرية والبطولة إلى (عنتر الحشايشي) [43].

بعد الاستقلال ظهر صنف آخر من التعامل مع التاريخ اقتباساً واستلهاماً حيثُ لم يبقى التاريخ صور رمزية جامدة بل اصطبحت عناصره محل المسائلة للكشف على الحاضر وإبراز تناقضاته، وكان المنهج التعليمي البرختي، أسلوباً لتوظيف الأحداث

[42] ينظر مجلة الموقف العربي ، العدد 403 ، بيروت ،1990

[43] *Abdelkader Djherloul ,l'aurore du theatre algerien,cahiers du CRIDSH, Oran,sd/, p5*

التاريخية خَلفية للقراءة السياسية للتاريخ المسقَط على الواقع الجزائري الصعب وعلى الذات الجزائرية و أشكال صراعاتها المتعددة. ولعل أهم هذه التجارب تَمثّلت في أعمال "ولد عبد الرحمن كاكي" و " سليمان بن عيسى" و "طيب الدهيمي" برزت أهمها في أعمال "عبد القادر علولة" خاصةً مسرحيات: (العلق) و (الأجواد) و (الخبزة) و، نَجِد "كاتب ياسين" يجعل من التاريخ مادة مسرحية ربط فيها بين الماضي والحاضر، الأسطوري بالواقعي، فمن الكاهنة ننتقل إلى الثورة الزراعية ثم ننتقل معه إلى الفيتنام والثورة الروسية، ثم أحداث ماي 1945[44].

[44] *Ahmed cheniki,le theatre algerien ≪ Histoire et enjeux,Edi sud ,Aix en province France,2002,p70*

الفصل الثاني

ملخص رواية l'attentat (الصدمة):

نشرت رواية "الصدمة" للروائي الجزائري "ياسمينة خضرا" عام 2005 ويبلغ عدد صفحاتها 245 صفحة عن دار جوليار وقد ترجمت الرواية باللغة العربية بعد عامين من صدورها أي عام 2007 من قِبَل المترجمة "نهلة بيضون" عن منشورات سيديا وبلغ عدد صفحات الرواية المترجمة 264 صفحة، وهي من الحجم المتوسط.

تبدأ الرواية من نهايتها حيث يصور لنا الروائي مشهدا دمويا فظيعا نستكشف تفاصيله في النهاية.

تحكي هذه الرواية يوميات الدكتور "أمين الجعفري" الجراح إسرائيلي الجنسية فلسطيني الأصل، وكيف أنه تقاسم لسنوات طويلة حياته مع شخصية يجهل عنها الأهم وهي زوجته "سهام" التي فجرت نفسها في وسط عشرات الزبائن في أحد مطاعم تل أبيب، وفي الليلة التي تلي المجزرة يستدعي الطبيب بصورة طارئة يتعرف إلى الجثة الممزقة للمرأة الانتحارية ، تتداعى الأرض تحت قدميه إذ يكتشف أنها زوجته، وقبل أن يستوعب الأمر يفاجأ بأنها متهمة بتنفيذ العملية التفجيرية.غير أنه يرفض رفضا قاطعا هذا الاتهام في حق زوجته. يحتجز أمين للتحقيق معه ليطلق صراحه بعد ثلاثة أيام لعدم تورطه في العملية، يتعرض للمضايقات و الاعتداء من الإسرائيليين فيضطر لمغادرة منزله بمساعدة الطبيبة "كيم" التي تستضيفه في منزلها، بعد عودته إلى منزله يجد رسالة من زوجته "سهام" تقول فيها: "ما نفع

السعادة إذا لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخمد كلما كانت أفراحك لا تجاريها. كنت تريد أطفـالا. كنت أريد أن أستحقهم. مـا من طفل بمـأمن تماما بدون وطن ...لا تنقم علي".

فيقطع الشك لديه باليقين بأنها هي منفذة العملية و لا يستوعب ما قامت به زوجته التي كانت تعيش معه ولا يعرف عنها الأهم، ثم ينتقل من "بيت لحم" إلى "جينين" باحثا عن جواب لسبب انتحار زوجته، إلا أنه لا يتوصل إلى جواب يشفي غليله يقول :«أظن أنني بلغت وجهتي.كان المسار رهيبا، إنما لا يتراءى لي أنني حققت شيئا ما، أو توصلت إلى جواب خلاصي...فالحقيقة الوحيدة التي تكتسب قيمة عندي هي تلك التي ستساعدني يوما على تسلم زمام أموري مجددا، واسترجاع مرضاي، لأن المعركة الوحيدة التي أؤمن بها، و التي تستحق حقا أن ننزف من أجلها، هي معركة الجراح الذي أكون، والتي تقوم على إعادة إبداع الحياة حيث اختار الموت أن يتدخل.»5. تنتهي الرواية بالمشهد الدموي الذي بدأت به، إذ يتعلق الأمر بانتقام إسرائيلي وإقدامه على عمليات تفجيرية مستهدفة الشيخ "مروان" الذي كان يبارك المقبلين على العمليات الاستشهادية، وكان "أمين الجعفري" من ضحاياها.

سيميائية العنوان: للعنوان مكانة كبيرة وأهمية عظيمة في نفس المتلقي من جهة، ويطبع النص السردي بطابع خاص بحسب قصدية الكاتب من جهة أخرى ولذا قال عنه شوقي

بزيغ : "إنني أعلم تمام العلم ما للعنوان من أثر عميق في نفس القارئ "6؛ والعنوان بمثابة المفتاح الذي عن طريقه يمكن أن نلج النص الإبداعي وفي هذا الصدد يقول محمد تحريشي" يعد العنوان من المفاتيح المهمة لقراءة النص الأدبي وفك استغلاقه بل إنه من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة والجمال واللذة ، لذة القراءة والاستمتاع بها"7 ، من هنا يتضح لنا جليا ما مدى أهمية العنوان بالنسبة للعمل الأدبي إذ يعد مفتاحا للرواية ودليلا لما فيها ، وإن عنوان "الصدمة" يحتل موقعا استراتيجيا في النص حيث تتضح فيه مواقف المؤلف وأحداث عمله الروائي ، وقد جاء هذا المركب الاسمي معرفا بالألف واللام وكأن هذه الصدمة منفردة واحدة تتشظى تحتها دلالات عديدة: الانفجار، الخسائر، أشلاء، الدم، الموت، الخراب.. وجميعها توحي بفوضى المكان والعنف، كما أن مدلول "الصدمة" يحيلنا إلى بطل الرواية الطبيب "أمين الجعفري" وكيف أنه صدم لما اكتشف أن زوجته هي من نفذت العملية الانتحارية في تل أبيب، فيعيش "صراعا"، يفصّله الكاتب بتأن في موضوعه، وقد ترجمت الرواية كذلك بعنوان "الاعتداء" حيث جاء هذا العنوان بطابعه الحيادي ليفتح للقارئ التأويلات وليفصح الروائي من البداية أنه لا يريد الدخول في جدل الموقف السياسي والايديولوجي يقول:"عندما كتبت "الصدمة" حاولت أن أذهب أبعد من الأزمة، وأبعد من الشر نفسه، فأنا أعتقد أنه ليس من وظيفة الكاتب أن يكون حكما أو قاضيا يحاسب على الأخطاء والنقائص. بل من الواجب عليه أن يكون مقياسا للزلازل التي يتسبب فيها الانسان..."8 فالعنوان تتجاذبه الثنائيات المتعارضة والتساؤلات العديدة التي لم يجد لها البطل جوابا: هل ما

قامت به زوجته يصنف ضمن العمليات الاستشهادية أم الانتحارية؟ هل هو إرهاب؟ أم دفاع عن النفس والوطن؟ هل نجيب عن الشر بالشر؟ وهل الاعتداء على الأطفال من الأبرياء شهادة؟ وما الفاصل بين الشهادة والانتحار؟

إن رواية "الصدمة" بدء بالعنوان أثارت صخبا سياسيا ومنهم من اعتقد أن الروائي حليف الصهاينة يجيبهم صاحب الرواية فيقول: "لقد دافعت عن القضية الفلسطينية بذكاء. ولا أعتقد أنه لا يوجد كتاب عبر العالم دافع عن الفلسطينيين، مثلما دافع عنهم هذا الكتاب. وكل الذين استنكروا الرواية فعلوا ذلك عن جهل، فهم لم يقرؤوا سطرا منها، للأسف الشديد لقد وقفت إلى جانب الفلسطينيين. أما الذين قالوا إنني قدمت الشخصية الفلسطينية في صورة سلبية، فهؤلاء نظروا إليها عبر نظرة الشخصية الإسرائيلية، ولم يفهموا أنها ليست نظرة الكاتب اخترت زوجا فلسطينيا يعيش في تل أبيب، وحقق اندماجه، لكن رغم ذلك، يقرّر تحطيم الأسطورة الصهيونية عبر التفجير الذي تقوم به سهام"9 استطاع ياسمينة خضرا في "الصدمة" أن يخلق من العنوان واجهة مثيرة للجدل حتى قبل القراءة.

ملخص القصة في المسرحية:

بطل العرض، أمين الجعفري، هو طبيب عربي مسلم، يحمل الجنسية الإسرائيلية، ويعيش في تل أبيب حياة هانئة مع زوجته سهام، ولدى عودته إلى منزله، بعد نهار مضن عالج خلاله عدداً من الجرحى نتيجة ذلك الانفجار، يتلقى مكالمة هاتفية تفيد بأن زوجته هي من بين الضحايا، بل تتهم زوجته بأنها من قامت بذلك التفجير. يصاب الجعفري بصدمة قاهرة بعدما اقتنع بأن إسرائيل يمكن أن تكون"واحة طمأنينة ورخاء". عندئذ، يضطر للذهاب إلى الضفة الغربية، ليعرف من أقربائه وأقرباء زوجته الذين يعيشون في جحيم الاحتلال، الأسباب التي قادت زوجته"الرقيقة والمسالمة"، بحسب العرض، الى تنفيذ مثل هذا العمل"الإرهابي". يقصد مدينة"بيت لحم"، فيكتشف ان زوجته كانت تتردد على مسجد المدينة للقاء الشيخ مروان الذي حرّضها على هذا التفجير، ويبدي الجعفري استغرابه من القدرات الخفية لهذا الشيخ الذي دفع زوجته"لتقدم نفسها قرباناً ليعيش هو وأمثاله في الظل ويبعث النساء والأطفال تنسف أجسادها بدلاً منه...". ولأنه يرى زوجته"ضحية"فيما الشيخ ومريدوه يرونها"شهيدة"، يطرد من المسجد ليذهب لمقابلة مجموعة من الفدائيين ويلقى الصد ذاته.

خلال هذه الجولة يتعرض الجعفري لمعاملة قاسية من رجال المقاومة، ومن رجال الدين، ومن رجال السلطة الوطنية الفلسطينية الذين اعتبروه جاسوساً للإسرائيليين. وهنا أيضاً

تظهر المفارقة، فرجل الأمن الإسرائيلي الذي حقق معه، كان يعامله بتهذيب ولطف، بينما عامله أشقاؤه الفلسطينيون بعنف وقسوة. وهذا ما أثار حفيظة بعض النقاد الذين رأوا أن خضرة يتعامل مع الصراع العربي – الإسرائيلي بحياد وبرود في وقت ينبغي أن يناصر، بلا تحفظ، الفلسطينيين الذين يتعرضون لأقسى أنواع القمع والاضطهاد على يد الجيش الإسرائيلي. ولعل هذه النبرة المعتدلة"المهادنة التي تساوي بين الضحية والجلاد هي التي سوغت ترجمة الرواية إلى اللغة العبرية، إذ احتفى بها الإسرائيليون على رغم اعتراض بعض المتشددين منهم على فحوى الرواية.

يقول مخرج العمل احمد خودي انه كان"أميناً لروح النص"، ما عدا بعض التعديلات التي يتطلبها تحويل السرد الروائي إلى نص مسرحي بصري. وهذه الأمانة هي التي تضعنا إزاء قراءة مغايرة للصراع العربي – الإسرائيلي. وهذه القراءة تقوض النظرية القائلة إن"الإرهاب العربي يولد من رحم الفقر والمعاناة"، ذلك أن منفذ التفجير، في هذا العرض، هو امرأة عربية تعيش حياة مستقرة، سعيدة، كما يفترض، مع زوجها الطبيب في مدينة تل أبيب!

ومع أن العرض لم يغفل تلك الممارسات الهمجية التي يمارسها الجيش الإسرائيلي، ولم يغفل كذلك ظروف الاحتلال القاسية، وخصوصاً ما جاء في الرسالة الوجدانية المؤثرة التي تركتها سهام لزوجها، والتي دونت فيها الدوافع التي قادتها إلى الإقدام على هذا العمل الانتحاري، إذ خلصت إلى القول انها"لا تريد أن تنجب أولاداً بلا وطن، ولا تريد أن تحيا حياة الذل، لذلك فضّلت أن تضحي بنفسها في سبيل الوطن"، نقول على رغم ذلك، إن الرواية،

وبالتالي العرض الذي قدم باللهجة العامية الجزائرية، نأيا عن جوهر الصراع العربي – الإسرائيلي المتمثل في احتلال الأرض، وما يفرزه هذا الاحتلال من عذابات ومعاناة مستمرة منذ أكثر من ستة عقود، ناهيك عن الحروب التدميرية التي تشنها إسرائيل بين حين وآخر، ولعل آخرها، الحرب على غزة.

المبحث الثاني: الاليات التي تمَ من خلالها تحويل الرواية الى مسرحية:

الشخصيات:

اعتمد مراد سنوسي في نص المسرحية على نفس الشخصيات الموجودة في الرواية, باستثناء بعض الشخصيات الثانوية- إلا انه تمَ إدخال شخصية جديدة و هي امين2 – و التي لا يراها سوى الجمهور و بطل المسرحية و هو امين1 , و تظهر هده الشخصية في المشاهد التي يتم فيها طرح إشكالية القضية الفلسطينية وهي بمثابة ضمير للشخصية الرئيسية.

شخصيات المسرحية:

أمين 1

كيم

بن حامين المدير

المحافظ نافيد

النقيب موشي

ياسر

الشيخ مروان

الشاب1

الشاب2

جميل

القائد

عادل

الحبكة:

في الليلة التي تلي المجزرة, يستدعى الدكتور أمين1 و بصورة طارئة من طرف الشرطة و مدير المستشفى للتعرف على الجثة الممزقة للمرأة الانتحارية , تتداعى الأرض تحت قدميه اد يكتشف أنها زوجته سهام, ويفاجئ بأن جهاز الأمن الإسرائيلي يعتبر زوجته إرهابية, و لم تكن ضحية الانفجار الذي هزَ تل أبيب بل كانت هي من فجرت نفسها.

الفضاء (الزمان و المكان):

يأتي المشهد الأول للمسرحية في مكتب الدكتور أمين (بطل المسرحية) بمستشفى تل أبيب ثم تجري الأحداث بعد الانفجار في منزل البطل (أمين1), منزل (كيم), بيت لحم,منزل بن يمين في القدس , مرأب ياسر, المسجد , مدينة جنين, المكان الذي يسجن فيه أمين 1 أمَا الزمان فلا تعطى أي إيحاءات عنه.

على مستوى البنية:

الوضعيات:

على خلاف الرواية, المسرحية لا تبدأ في مكان يشبه ساحة قتال. المشهد الذي استعمله ياسمينة خضراء على شكل (flash back) – و هي غارة جوَية على موكب الشيخ مروان نجدها في بداية و نهاية الرواية- بل في مستشفى تل أبيب- في مكتب الدكتور أمين (الشخصية الرئيسية) و تعطى إرشادات لهده اللَوحة:

" أمين يحاول الاتصال بشخص عن طريق الهاتف الثابث , يدخل مدير المستشفى ازري بن حامين, و في الجهة المقابلة للدكتور أمين , يوجد أمين2"

الوضعية الثانية:

تعطي إرشادات لعرض مشهد الانفجار(صوت انفجار قوي – مشاهد هلع و جري في كلَ الاتجاهات, أصوات اعتداء)

يقضي أمين جعفري ثلاثة أيام في التحقيق من طرف الأمن الإسرائيلي لعدم علمه و تورطه بما قامت به زوجته سهام.

الوضعية الثالثة:

يقضي أمين1 أسبوعا كاملا لدى صديقته اليهودية"كيم" خوفا من معاملة المتطرفين الإسرائيليين نتيجة العمل الانتحاري و الوقوف معه و مواساته في المحنة التي أصابته كعربون صداقته و محبة بينهما.

الوضعية الرابعة:

يتلقى أمين 1 بعد عودته إلى منزله رسالة من طرف زوجته المتوفية بعثتها قبل استشهادها – تشرح له فيها سبب تفجيرها لنفسها- و هده الوضعية هي بمثابة عقدة ثانية للقصة حيث يتأكد بطل المسرحية أن زوجته لم تكن ضحية بل هي و كما نتج عن تحقيق الشرطة (المرأة الإرهابية) التي تسببت في موت عائلات و أطفال في أحد مطاعم تل أبيب.

الوضعية الخامسة:

يقرر أمين جعفري الذهاب إلى بيت لحم برفقة صديقته "كيم" ليجري تحرياته, عندما يكشف مسار و هو (المرسيداس الصفراء) التي تكلم عنها المحققون, و كانت أخر مرة رأت فيها زوجته سهام- و هي سيارة ابن أخته "عادل".

الوضعية السادسة:

يستمر أمين جعفري في تحرياته و يتمكّن من الوصول الى الشيخ مروان بعد محاولات عديدة في مسجده و بدور بينهما الحوار التالي:

و يقرر أمين جعفري العودة الى تل أبيب بعدما صدم بم عرفه.

الوضعية السابعة:

يعود أمين جعفري الى بيته و يدور حوار بينه و بين أمين2 حول كل ما جرى له و تكون استدراكا لكلَ ما جرى له مند بداية القصَة.

ليقرر في الأخير الذهاب إلى جنين للقاء "عادل"

الوضعية الثامنة:

في اللوحة الأخيرة للمسرحية يسجن أمين جعفري من طرف أصحاب المقاومة في جنين و يثمثل المشهد الأخير في عبارة عن خطاب يحمل موقف بطل المسرحية من استشهاد زوجته و المقاومة الفلسطينية.

الازمات:

يحول حدث الاعتداء " أمين" من شخص لا مبال بالقضية و لا بالسياسة الى انسان كأنه فجأة اكتشف أنَه عربيٌ, و أنَ العروبة تهمه في اسرائيل رغم جنسيته الإسرائيلية' و يوضع في امتحان صعب عسير, يكتشف غنف جيرانه الإسرائيليين كأنه يتعرَف عليهم للمرة الاولى, يتعرض للاهانة و الضرب و حتى محاولة القتل لولا تدخل زميلته كيم.

جميع هده الأحداث تفجر أزمات داخلية و خارجية. في المنعطف الثاني للأحداث نجد جعفري غاضبا, شاعرا بخيانة زوجته له, و يحاول بكل السبل أن يجد جوابا شافيا للأسئلة المحيرة , يقوده فضوله لمعرفة الحقيقة- إلى جنين- معقل المقاومة ضدَ الاحتلال الإسرائيلي, في هدا المكان يتعرف البطل على عالم أخر, عالم المقاومون و الفدائيون شبابا في زهرة العمر يستعدون للموت في أيَة لحظة, تنفجر الأزمة الثانية عندما يشعر أمين بالفرق بين

مدينته الجميلة ببقاياتها الفارهة, يرميه القائد في حفرة قدرة, و يديقه شيئا من العداب و الاهانة.

من طرف المقاومة لنقل أمين من مكان إلى مكان أخر و هدا الى غاية إيصاله إلى قائد المجموعة.

قائد المجموعة :ايوى دكتور **أمين** حاب تثأر ؟ جيت تنتقم ؟

أمين1 : ما فهمتش .

القائد : المخابرات الإسرائيلية بعثوك لينا،أتخلّط فينا، أتخرجنا من ألمخابئ انتاعنا و تسهل

عليهم الأمور باش يقضو أعلينا ؟ هدي هيا ألمهمّة الّي كلفوك بها ؟

أمين1 : أسمحلي ، راك غالط ، ما عندي حتّى علاقة مع المخابرات الإسرائيلية.

القائد : أغلق فمّك ،رنا على علم بكل شيء ، عند كل أخبارك ،راني على علم بالمشاكل

الّي خلقتها في **بيت لحم** ،أهنا الأمور تختلف ،راك حاب أتموت مدبوح ولا

مخنوق ؟ أتكلّم ؟انت الرصاص خسارة فيك ، شتى جيت اتدير في جنين ؟

واش حاب بالضبط؟اعلاش بعثوك لنا ؟

أمين2 : حد ما ابعثني ، جيت انشوف ولد عمّي **خليل** .

القائد : **خليل** ماراهش مجنون يستقبلك في بيتو , غير أسمع بقدومك ،أرفد عايلتو و غادر

المكان،أعمل مليح .انت وين تروح تخلق زوبعة من المشاكل وراك ،في **بيت لحم**

سببتنا ضرّ كبير ، بسبابك **الشيخ مروان** غادر المكان حتّى هو ،و بسبابك رنا

نعاودو نراقبو و نظمو من جديد فالشبكات انتاعنا .

اهناغادي تدفع ثمن كل هدا الأضرار ، غلطوك الّي رسلوك عندنا.

أمين1 : حد ما رسلني .

ألقائد :وقفوك بعد العملية الاستشهادية ألي نفذتها زوجتك ،أبقيت عند مصالح الأمن ثلث أيام و ثلث ليالي، بحثوك ،حقّو معاك في كل صغيرة و كبيرة ، و من بعد طلقو

سراحك ،لا سجن و لا متابعة قضائية، أخرجت من عندهم و كأنك خارج من مطعم ولّى قاعة سينما ،أقريب طلبو منّك السماح ،غريب الأمر أنتاعك ،شكون

أنت باش يتصرفو معاك بهدا الطريقة ؟احنا نعرفو أن كل من تصرفو معاهم كما دارو معاك، ظهرو من بعد بايعين ضميرهم للشيطان .

أمين1 :راكم غالطين ،أنا طلقو سراحي لاخطرش أتأكدو أنني بريء ،ماكان عندي حتّى ضلع فالعملية ألي نفدتها زوجتي.

القائد :الّسيّ الدكتور عايش في وسط الحرب و لكن جابد روحو ،محايد ،فوق الناس كلهم ، فوق الحرب ، كان عايش لابأس ،فالهنى و الرفاهية حتّى جاو مجموعة من المجانين الظلاميين خربولو بيتو ،هكدا يفكر الدكتور ؟ الجراح الكبير ،العميل الي جا ينتقم يخلف الثأر ؟

أمين1 :ماهوش قصدي ، انا حاب نتلاقى مع **عادل** ،أسمعت بليّ ممكن نلقاه عند **خليل**

القائد :رنا في حرب ،و فالحرب كاين الّي حملو السلاح و كاين الّي بقاو يتفرجو ،كاين تاني الّي دارو ثروة على ظهر الثورة ،و المشكلة الكبيرة يا سي الدكتور ،هي منين يحاولو المريحين يخلقو مشاكل للّي غارقين في وحل الحرب و نارها ، أهنا المشكل.

زوجتك ،اختارت الجهة الي تساعدها ،الّي تريحها ،زوجتك رفضت حياة الرفاهة فالوقت الّي أبناء شعبها يموتو بالمئات، بالألوف ،في كل وقت ،كل ذقيقة . السعادة الّيكنت ظان نفسك دايرها فيها ، كانت ريحتها معفنة ،أفهمت ولاّ نزيد نشرحلك ؟ هيا أدّوه ،بعدوه عليّا ،ماحابش انزيد نشوف وجهو، هنّو لرض منّو،وارموه للكلاب ،ماتخصرو عليه رصاص ، ما يستاهل دفينة....كلب ،خاين.

امين يتعرض لكل اشكال الإهانة و التخويف ثم يوضع في مكان مظلم لعدة أيام،في اليوم السادس يدخل القائد الى مكان سجن أمين، يطلب تحرير يديه و يرمي بمسدسه الى امين .

القائد :هيّا ،أرفد السلاح ،أطلق النّار عليّا، أقتلني و ارتاح .

أمين1 :ماهوش قصدي

ألقائد :أسئلت عليك و الكل أكدولي أنك إنسان طيّب و تحب الخير للبشر، الكلّ البشر،نظرتك للحياة فيها عمق إنساني و بعد إنساني،انت ضحية افكارك ، وراك غالط على طول، ما عندك اخبر بالشيء الي جاري ،عايش بعيد عل الواقع ، عايش فالأوهام.

انا الي طلبت يتصرفومعاك بعنف و اهانة ، حبيتك تعرف قيمة الحياة ،قيمة الحرية ، قيمة الماء الهنا الخبز الي احنا ولاد بلادك رنامحرومين منهم . راني جبتلك بدلة جديدة، اشريتها من مصروفيالخاص ، **عادل** راه هنا ينتظر فيك ندوك الحمام تغسل، كنّا ناويين نوصلوك لدار جدودك اتشوف اهلك و البيت الّي زدت و كبرت فيها. للأ سف بيت جدودك انسفها جيش ألاحتلالن مابقى حتى اثار لصغرك

الصراع:

الصدمة هي مسرحية التساؤلات. ما معنى الاندماج في بلد مغتصب؟ و معنى الحب في زمن الكراهية و التمييز العنصري و القمع و الازلال و هل نستطيع أن نستمرىء سعادتن بين المضطهدين؟ و هل من الممكن ان نتخلى عن شعبنا من أجل جواز سفر ؟ و الاعتداء أي الاعتدائيين أكثر وحشية؟ اعتداء سهام او اعتداء اسرائيل؟

في تتبعنا للخط الدرامي للمسرحية نلاحظ انه يتجه نحو الاقناع بأن عمليات الاستشهاد تخلو من كل انسانية' عكس انسانية الاسرائليين مع العرب أمثال أمين جعفري في علاقته مع الطبيبة كيم.

تتدافع التساؤلات في دماغ أمين ما الدي أتى بزوجته الى المطعم الدي حدث فيه الانفجار؟ لمادا لم تتصل به بعد عودتها؟ يصدم صدمة أخرى عندما يعلم أنها منفدة للعملية, و أنَها كانت تحمل حزاما نافسا و هي اللأزمة التي يتم من حولها البناء الدرامي للمسرحية- تتخلل تساؤلات كثيرة لأمين من خلال القصة حول ان كانت زوجته هي المسؤولة عن ما حدث- لكن بعودته الى البيت يتلقى رسالة بالبريد من بيت لحم انَها سهام يتعرف على خطها- الرسالة تقول:

سهام :أ مين، حبّي ألكبير ، واشْ من فايْدى ، واشْ من معنى للسعادة ادا ما كانتش متْقاسمة بيناتنا ؟ أفراحي كانت تطْْفى كل ما كنت انحسّ نفسي غير قادْرى باشْ أنْفرْحكْ....أنت كنْت حابْ ننْجبْلك أطفال يكّبرُو في عزّي و عزّكْ ، أطفال تعمر بيتنا بحسهم و ضحكاتهم الجميلة و البريءة ... أشْكون الّي ما تحْلمشْ و ما اتحبشْ الأمُومة ؟ أشْكون ألّي ما أتحبشْ تسمعْ كلمة ماما ؟

ألأطفال يا عزيزي أمين ما عندهم حتى ضمان للحياة السعيدة إلى ماكانْش عندهم ارض ،وطن .

أمين ،حبي الكبير، ما حبيتشْ أولاد بْلى بلا بلادْ بلا وطنْ.....اسْمحلي ، أسمحلي ..

الارشادات المسرحية:

يوَرد المؤلفون المسرحيون, ارشادات مسرحية, سواءً كانت كثيرة أم قليلة طويلة أم قصيرة مواوية للنص اللغوي المسرحي, و قد تقاطعه, و قد تناقش بعضها بعضا لهدف درامي و قد يفسر بعضا من عالم الشخصية, و قد يشرح موقفا,و قد يشكل مشهدية دات طابع بصري إيمائي لا تقوله الكلمات.

في مسرحية الصدمة استعمل المؤلف بعض الارشادات المسرحية لغرض تفسير المواقف مثل: أمين يحاول الاتصال بشخص عن طريق الهاتف التابث , يدخل مدير المستشفى ايزري بن حامين, و في الجهة المقابلة للدكتور أمين' يوجد أمين2. تعتبر هده الارشادة' نص درامي سردي ثان حيث تبين فيها بداية المسرحية و التعرف على الشخصيات (أمين, أمين2, و مدير المستشفى.

"يحاول الاتصال و لكن يبدو دلك بدون جدوى,يعيد المحاولات, تدخل الطبيبة كيم, تنظر اليه,ثمَ..." تفسير الموقف الاول و تمهيد الموقف الثاني.

الارشادات المسرحية تعرض ما لا يمكن عرضه على خشبة المسرح مثل " صوت انفجار قوي...مشاهد هلع,و جري في كل الاتجاهات, أصوات اعتداء, اعتداء, وين وين, حضروا أنفسكم" فهتا المؤلف من خلال هده النصوص السردية يعكس لنا الكثير من

الدلالات التي تساعدنا على فهم النص و يثمثل هدا أيضا في " مشاهد للجري في كل الاتجاهات, ادخال للجرحى, صراخ' تعليمات..."

نفهم سلوكات ضحايا الاعتداء من خلال الفقرات المقدمة من طرف الكاتب, أحوال و أقوال الاطباء في المستشفى:

" يدخل المدير ايزري بن حامين, و يطلب من أمين التقدم نحوه للحديث"

كما تساعدنا هده الارشادات على الانتقال من مكان الى اخر مثل:

منزل أمين

"أمين في منزله يبحث عن سهام"

"يسترخي فينام فوق الاريكة من كثرة التعب, يرن الهاتف و بعد عدة رنات يجيب امبن"

و قد هلت هده المسرحيةبالعديد من الارشادات المسرحية جاءت لتؤكد رسالة هدا المؤلف.

يُعتبر الحوار عمود المسرحية وركنها المتين، وأهم عنصر من عناصرها البنائية للمسرحية (الفعل ، الشخصيات ، الصراع ، الحوار)، وهو محرّك الأحداث ويكشف عن الشخصيات، إذ هو " الوسيلة الرئيسية في المسرحية بها يبرهن الكاتب عن مقدّمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، فهو أوضح أجزائها وأقربها إلى الجمهور" [45].

وإذا كانت الرواية والقصّة تتميّز بلغتها السردية، فالمسرحية تمتاز عن باقي الأجناس الأدبية بالحوار – وإن بدأت بعض الكتابات المسرحية تكثّف من السرد – " ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي "[46]

[45]- لايوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ص : 410.
[46] - عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، ص : 131.

لغة الحوار :

إذا عدنا إلى الكاتب والمخرج المسرحي " مراد السنوسي " نجد أنّه اختار اللغة العامية البسيطة المتداولة بين الناس، رغبة منه – ربما– لإيصال الفكرة لجميع المشاهدين، ورغم بساطة لغة الحوار إلا أنّه كان عميقا أراد من خلاله تبيان الشرخ بين العرب وإسرائيل، ودلالة على ذلك أنّه أضاف شخصية إضافية عن شخصيات الرواية التي مسرحها ألا وهي شخصية : أمين2 الذي مثّل به الضمير الفلسطيني أو بالأحرى الأنا الأعلى الفلسطيني الذي هاجم به أمين1 المتجنّس الذي اختار الطرف الآخر، فأمين1 طبيب جرّاح يعمل في أشهر مستشفى في تل أبيب، يعالج جروح الإسرائليين التي أحدثتها – في الغالب– قنابل الفلسطينيين المقاومين، فهو يرى أنه من واجبه مساعدتهم، وخفِيَ عنه أنّهم بعد تعافيهم سيكونون مسمارا آخر يدقُّ في نعش الفلسطينيين.

كما أنّ عمق الحوار أظهر لنا قضية حسّاسة عالج بها النظرة العامة حول "عرب إسرائيل"، وهم فئة من الفلسطينيين رفضوا مغادرة أراضيهم ومنازلهم بعد الاحتلال، وبالتالي كانوا أمام خيارين : إمّا الاندماج والتجنّس محافظة منهم على ممتلكاتهم، أو الهجرة والنزوح وإخلاء الجو لليهود المستوطنين، فكان أمين1 ممن اندمجوا، لذلك نجد في حوار المسرحية ازدواجية في التفكير والرُؤى :

– أمين1 : المتجنّس بالجنسية الإسرائيلية، يحاول دائما أن يُظهر بأن لا فرق بينه وبين باقي المواطنين اليهود :

أنا قريت أنجحت وتوقت في جامعة تل أبيب درت الجنسيّة وأصبحت واحد منهم.

وفي حديثه عن الجنسية يرى أنه :

ما فيها والو، ورقة ومضيت عليها .

أما الطرف الثاني فهو أمين2 الذي يمثّل الطرف الفلسطيني الجريح، ويرى في أمين1 وأمثاله ممّن انتهجوا طريقه واندمجوا في المجتمع الاسرائيلي أنّهم خونة انسلخوا من أصلهم ووطنهم وباعوه منذ أن اختاروا الجنسية الاسرائيلية :

راني حشمان اللّي أنت هو أنا، وأنا هو أنت، راني حشمان على روحي، من روحي، حاب نخرج من جلدي ، ندفن روحي كل ما نشوفك أنشوف وسمة العار لاصقى فيّا.

كما يحاول أمين2 دائما أن يوصل إلى أمين1 فكرة أنّه مهما حاول أي يرضيهم سيبقى دخيلا عنهم، يرمقونه بعين البغض :

... شفت الجرحى كيف كانو ينظروا ليك بحقد وكراهية ؟ رافضين أتداويهم، شايفين فيك العربي قبل الطبيب.

وفي موقف آخر يخاطبه قائلا :

شفت ابني عمّك أجدد شحال يحبّوك؟ أنت أتداوي فيهم وهما يتصرفو معاك هاك كأنك مجرم من الدرجة الأولى ... تستاهل، أمعاهم ما تنفع لا جنسية ولا شهادات علمية، أصلك ، أصلك ...

وهناك صراع آخر بين أمين1 قبل الاعتداء وبعده، حين تأكّد –عن طريق الرسالة – أن زوجته هي الفاعلة وأنّ كل التبريرات التي أحاطها بها وهي ميتة وهم، وهذا التأكّد هو نوع من التعرّف حول مصير الشخصية البطلة وطريقة تفكيرها، ليبدأ سفره في البحث عن الحقيقة التي أوصلت زوجته إلى تفجير نفسها.

كما عرّفتنا مفردات الحوار بوجهات نظر طرفي المعادلة (الجانب الفلسطيني / الجانب الاسرائيلي) ، فحين يتحدّث الاسرائليون عن زوجة أمين "سهام" يصفونها بـ**الإرهابية،** وذلك لأنها فجّرت نفسها ونسفت من حولها :

الوحش ألي فجّر نفسو زوجتك ... الإرهابي زوجتك ...

أما الجانب الفلسطيني فيصفونها بـ **الشهيدة** لأنها جادت بنفسها في سبيل القضية وانتقمت من اليهود :

زوجتك شهيدة ربي يرحمها، رانا مقدرين التضحية تاعها

الصراع بين الرواية و المسرحية

رواية"الاعتداء"، التي تقارب القضية الفلسطينية من منظور خاص، تندرج ضمن ثلاثية روائية تشمل كذلك"سنونوات كابول"التي تناولت ظروف الحرب في أفغانستان والحياة في ظل حكم"طالبان"، و"صفارات بغداد"، خاتمة الثلاثية، التي تبحث في الدوافع التي تقود المرء إلى تفضيل"العمليات الانتحارية."

في هذا المعنى، فإن"الاعتداء"تعد جزءاً من رؤية متكاملة للعالم الإسلامي، إذ يسعى صاحبها إلى رصد بؤر الصراع في المنطقة، ومناقشتها، ومساءلتها روائياً. وما أسهل، والحال كذلك، أن يجد الكاتب نفسه وسط تقويمات متفاوتة تتأرجح بين السخط الشديد والرضا التام ما دام قد اختار الذهاب إلى أكثر المناطق التباساً، وتوتراً، وغموضاً: أفغانستان، فلسطين، العراق... فالجراح لم تزل نازفة، وفي وسع الضحايا أن يكونوا شهوداً حاسمين عند أي تحريف لمسار الأحداث، أو لدى أي تضليل يمس جوهر الصراع هنا وهناك

الاعتداء : ارهاب دفاع عن النفس الموت في الدنيا

جهاد قتل الاخر الخلود في الجنة

لا شك في أن النيات الطيبة هي التي دفعت أعضاء المسرح الجهوي لمدينة وهران الجزائرية إلى اختيار نص"الاعتداء"لياسمينة خضرة، وتبدى ذلك في حديث لكاتب السطور، بعد العرض، مع عدد من الممثلين: محمد فريمهدي، عبدالقادر بلقايد، فضيلة حشماوي الذين

ذكروا بأن اختيار نص خضرة جاء انسجاماً مع دورة المهرجان المحتفية بالقدس"عاصمة أبدية للثقافة العربية"، وبغرض إظهار عدالة القضية الفلسطينية، وتأييد حق الشعب الفلسطيني في إقامة دولته المستقلة وعاصمتها القدس.

لكن مشكلة النص الروائي، وبالتالي مشكلة العرض المقتبس عنه، تتمثل في الانطلاق من بداية خاطئة، وهذه البداية، غير الموفقة، تتحكم في مسار الأحداث اللاحقة. فالعرض يبدأ بتفجير انتحاري يقع في أحد المطاعم في تل أبيب ليحصد أرواح عدد من مرتادي هذا المطعم بينهم أطفال. وهنا يقع على عاتق العرض البحث عن مسوغات لهذه العملية، والسؤال: كيف يمكن إقناع المتلقي بأن هذا التفجير الذي أودى بحياة أطفال أبرياء، هو مبرر؟ وتزداد صعوبة المهمة في أوساط المجتمعات الغربية المؤمنة بفلسفة كانط التي تقول إحدى مقولاتها:"لو كانت سعادة العالم بأسره مرهونة بقتل طفل بريء، لاعتبر قتل هذا الطفل جريمة لا تغتفر". ويجب ألا ننسى، هنا، أن الخطاب الإعلامي العربي، يدين تلك العمليات"الانتحارية"، فما بالك بالإعلام الغربي.

بطل العرض، أمين الجعفري، هو طبيب عربي مسلم، يحمل الجنسية الإسرائيلية، ويعيش في تل أبيب حياة هانئة مع زوجته سهام، ولدى عودته إلى منزله، بعد نهار مضن عالج خلاله عدداً من الجرحى نتيجة ذلك الانفجار، يتلقى مكالمة هاتفية تفيد بأن زوجته هي من بين الضحايا، بل تتهم زوجته بأنها من قامت بذلك التفجير. يصاب الجعفري بصدمة قاهرة بعدما اقتنع بأن إسرائيل يمكن أن تكون"واحة طمأنينة ورخاء". عندئذ، يضطر للذهاب إلى

الضفة الغربية، ليعرف من أقربائه وأقرباء زوجته الذين يعيشون في جحيم الاحتلال، الأسباب التي قادت زوجته"الرقيقة والمسالمة"، بحسب العرض، الى تنفيذ مثل هذا العمل"الإرهابي". يقصد مدينة"بيت لحم"، فيكتشف ان زوجته كانت تتردد على مسجد المدينة للقاء الشيخ مروان الذي حرّضها على هذا التفجير، ويبدي الجعفري استغرابه من القدرات الخفية لهذا الشيخ الذي دفع زوجته"لتقدم نفسها قرباناً ليعيش هو وأمثاله في الظل ويبعث النساء والأطفال تنسف أجسادها بدلاً منه...". ولأنه يرى زوجته"ضحية"فيما الشيخ ومريدوه يرونها"شهيدة"، يطرد من المسجد ليذهب لمقابلة مجموعة من الفدائيين ويلقى الصد ذاته.

خلال هذه الجولة يتعرض الجعفري لمعاملة قاسية من رجال المقاومة، ومن رجال الدين، ومن رجال السلطة الوطنية الفلسطينية الذين اعتبروه جاسوساً للإسرائيليين. وهنا أيضاً تظهر المفارقة، فرجل الأمن الإسرائيلي الذي حقق معه، كان يعامله بتهذيب ولطف، بينما عامله أشقاؤه الفلسطينيون بعنف وقسوة. وهذا ما أثار حفيظة بعض النقاد الذين رأوا أن خضرة يتعامل مع الصراع العربي – الإسرائيلي بحياد وبرود في وقت ينبغي أن يناصر، بلا تحفظ، الفلسطينيين الذين يتعرضون لأقسى أنواع القمع والاضطهاد على يد الجيش الإسرائيلي. ولعل هذه النبرة المعتدلة"المهادنة التي تساوي بين الضحية والجلاد هي التي سوغت ترجمة الرواية إلى اللغة العبرية، إذ احتفى بها الإسرائيليون على رغم اعتراض بعض المتشددين منهم على فحوى الرواية.

يقول مخرج العمل احمد خودي انه كان"أميناً لروح النص"، ما عدا بعض التعديلات التي يتطلبها تحويل السرد الروائي إلى نص مسرحي بصري. وهذه الأمانة هي التي تضعنا إزاء قراءة مغايرة للصراع العربي – الإسرائيلي. وهذه القراءة تقوض النظرية القائلة إن"الإرهاب العربي يولد من رحم الفقر والمعاناة"، ذلك أن منفذ التفجير، في هذا العرض، هو امرأة عربية تعيش حياة مستقرة، سعيدة، كما يفترض، مع زوجها الطبيب في مدينة تل أبيب!

ومع أن العرض لم يغفل تلك الممارسات الهمجية التي يمارسها الجيش الإسرائيلي، ولم يغفل كذلك ظروف الاحتلال القاسية، وخصوصاً ما جاء في الرسالة الوجدانية المؤثرة التي تركتها سهام لزوجها، والتي دونت فيها الدوافع التي قادتها إلى الإقدام على هذا العمل الانتحاري، إذ خلصت إلى القول انها"لا تريد أن تنجب أولاداً بلا وطن، ولا تريد أن تحيا حياة الذل، لذلك فضّلت أن تضحي بنفسها في سبيل الوطن"، نقول على رغم ذلك، إن الرواية، وبالتالي العرض الذي قدم باللهجة العامية الجزائرية، نأيا عن جوهر الصراع العربي – الإسرائيلي المتمثل في احتلال الأرض، وما يفرزه هذا الاحتلال من عذابات ومعاناة مستمرة منذ أكثر من ستة عقود، ناهيك عن الحروب التدميرية التي تشنها إسرائيل بين حين وآخر، ولعل آخرها، الحرب على غزة.

سنظلم محمد مولَسهول، وهو اسمه الحقيقي قبل أن يستعير اسم زوجته ياسمينة خضرة تهرباً من رقابة الجيش الجزائري التي تحظر على الضباط الكتابة بالاسم الصريح، سنظلمه كثيراً إذا سلمنا بأنه ينحاز في هذه الرواية إلى إسرائيل، ولكن، بقليل من العناء، يمكننا تبين الخلل

البنيوي الذي تقع فيه الرواية، فتخفق في توضيح الحقائق. إن شخصية البطل الجعفري في الرواية، وتالياً في العرض، غير مقنعة، إذ نجده يتجاهل ذاكرته وجذوره بحجة التكيف مع المجتمع الإسرائيلي الذي يحتل الأرض والتاريخ، ثم كيف للمتلقي أن يتقبل جهله أفكار زوجته سهام، وهو الذي لا يكف عن تذكيرنا بـ"الحب العميق"الذي كان يجمعهما، ذلك الحب الذي يفترض أن يدفع كل طرف إلى البوح للآخر بهواجسه وأفكاره، ثم نفاجأ، مثلما يُفاجَأ الزوج، بما فعلته زوجته الوفية وفضلاً عن ذلك، فإن العمل ينهض أساساً على مقدمة خاطئة، تقود إلى نهايات غير مفهومة، على رغم المشهد الأخير الذي يعبر عن"التصالح مع الذات"، إذ تتراءى الزوجة في الحلم، بينما يظهر الزوج وكأنه يغفر لزوجته، ويتفهم الدوافع التي قادتها إلى التفجير. ولعل من المفيد هنا اقتباس ما يقوله خضرة عن رواية"الاعتداء":"إنه كتاب التساؤلات. ما معنى الاندماج في بلد مُغتصَبٍ؟ وما معنى الحبّ في زمن الكراهيّة والتمييز العنصريّ والقمع والإذلال؟ وهل نستطيع أن نستمرئ سعادتنا بين المضطهدين؟ وهل من الممكن أن نتخلّى عن شعبنا من أجل جواز سفر بالتبنّي؟"، ويمضي خضرة في طرح الأسئلة:"أي الاعتداءين أكثر وحشيّة؟ اعتداء سهام أم اعتداء إسرائيل؟ ما يقع في فلسطين لا يمكن تصنيفه أو تحديده. وكلّ جراح العالم تصدر عن هذا الوطن الشهيد والمغتصب والمتروك للجلاّدين في صمت الضمائر الطيّبة. وأشعر بالتعاسة في كلّ مرّة أسمع فيها طفلاً يصيح وفي كلّ مرّة تلطم امرأة خدّيها وفي كلّ مرّة تصيح عائلة غضباً وكدراً لأنّ سفينة أو صاروخاً أو رصاصة طائشة قد عمّقت الهوّة أكثر. والأكثر مأسويّة هو لين

المجتمع الدولي بل تواطؤه في أطول مذبحة في تاريخ البشريّة. وأنا مغتمّ كثيراً لأنّه لن يكون ثمّة سلام على الأرض ما دامت فلسطين لا تعرف السلام."

عمد ياسمينة خضرة لوضع الطرفين الفلسطيني و الاسرائيلي على نفس المستوى من التعاطي مع القضايا الانسانية, فجاءت الرواية مالية بالوصف و التعامل مع الاماكن مم يعطي حميمية انسانية للنص الروائي.

اعتمد نص مراد سنوسي على الخطاب العام للنص, دون دعائم مفارقة من شأنها تفكيك عديد النقاط السوداء و سوء التفاهم, الدي توحي به بعض المشاهد , مما ولد حالة من الشك و الريب على مستوى الايديولوجي العام .

و لانَ الرواية , بوصفها عملا فنيا موجها لفئة بعينها , فهي تختلف عن المسرح بوصفه عملا جماهريا موجها لجمهور مختلف أيضا, لم يتمكن نص المسرحية من تجاوز بعض المقاطع التي من شأنها اثارة سوء الفهم و التاويل الخاطىء لدى التلقي, مثل المشاهد التي تبرز بطل المسرحية , المتهمة زوجته بتفجير مطعم في تل أبيب, و قد أخضعه رجال المقاومة الى تعديب مهين لانَهم شكوا في أن المخابرات الاسرائلية هي التي أرسلته للتجسس عليهم , في حين أنَ اليهود بدوا مسالمين جدا معه , حتى أنَ أحدهم اقترح عليه مرافقته لبيته.

خاتمة:

الاقتباس عن الرواية وتحويلها لأعمال مسرحية أمر شائع للغاية،وليس من المبالغة القول بأن ما يقرب من نصف ما ينتج مسرحيا يكون مقتبسا من رواية , والاقتباس يتطلب غالبا براعة عالية من المؤلف ومعرفة كبيرة بلغة المسرحية ،بالإضافة إلى توفر خلفية ثقافية كافية عن العمل الأصلي وصاحبه.

الدراماتورج عندما يقتبس فإنما هو يقوم بترجمة تلك الكلمات إلى مشاهد وحوارات ،وأحيانا تجده يضيف وأحيانا أخرى يحذف،ويخلق شخصيات ويستبعد غيرها.

كل هذا في محاولة منه لتهيئة العمل وإعادة تشكيله لجعله صالحا العرض المسرحي.

وهنا تبرز قضية غالبا ما شغلت النقاد وكتاب السيناريو والمخرجين والمشاهدين على حد سواء،وهي الأمانة في نقل الرواية إلى مسرحية.

معظم النقاد يهتم كثيرا بالعمل الأصلي. ونجد بعضهم لا يشاهد المسرحية الا بعد أن يطلع على هذا الأصل الذي اقتبس منه.

وتجدهم غالبا يقللون من قدر المسرحية ، لا لشيء ،الا لأنه لم ينقل الأصل الى المسرح بعناية وأمانة.

أحيانا المقارنة بين الأصل وبين المسرح غير ضرورية، فالعرض المسرحي هو عمل فني مستقل بذاته،فالفنان المسرحي (مخرجا كان أم كاتبا) عندما يقتبس مسرحية فإنه في الواقع يقوم بخلق عمل آخر،وليس من الضروري المحافظة على دقة النص إذا كان هدا الأخير يرى أن يغير ما

يتوافق مع رؤيته الشخصية ، ومن هنا سمي ما يقوم به اقتباسا لا نقلا صريحا.ويبقى الأهم مستوى المسرحية ونجاحه في ايصال رسالته.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر بالعربية :

– مراد سنوسي ، مسرحية الصدمة

المصادر بالأجنبية:

Yasmina Kadra, L’Attentat(ROMAN) Editions Julliard juillet 2005

المراجع بالعربية :

1- خالد امين–محمد سيف ، دراماتورجيا العمل المسرحي ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ،2014.

2- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة، 1998.

3- منور أحمد،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005.

4- لدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري،مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي،مقامات للنشر والتوزيع والإشهار:الجزائر،2010.

5- عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة، 1998.

6- بلخير أحمد،المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة:القنيطرة، المغرب،1999.

المراجع المترجمة :

1- لايوس أجري ، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة.

2- الارديس نيكول، علم المسرحية، تر : دريني خشبة، دار سعاد الصباح ، ط2، الكويت.

المراجع الأجنبية:

1- BONAVAUNTURE DE ROQUEFORT, Jean –Baptiste ,Dictionnaire étymologique de la langue française ,op .cit.

2 - DORT Bernard,Entrée Dramaturge in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre dir.Michel Corvin ,Tome I,p.519

3-''La Dramaturgie de Hamburg de Lessing.'' ,Theatre /public n °192,Ed Théatrale ,Paris ,2009 ;p.8

4 -Dort Bernard ,Entrée Dramaturge in dictionnaire Encyclopédique du théatre ,op.cit .

5 - BATAILLON, Michel ,Travail Théatral n° 7 :''Les finances de la dramaturgie '' ,La cité ,Paris ,1972 .

6 -LESSING ,Johan Gotthold Ephraim ([1885[1767),Dramaturgie de Hamburg,traduction de Ed .deSuckau,paris,perrin.

7 - VITEZ ,Antoine , Le dramaturge ,Réponse à un questionnaire de l'ATTAC,in Le Théatre des Idées ,anthologie proposée par Danielle Sallenave et George Banu , Ed Gallimard ,Paris ,1999.

8 - UBERSFELD, Anne (1996) , Les termes –clés de l'analyse du spectacle ,Paris ,Seuil.

9 - CORVIN ,Michel (1976) ,''Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théatre contemporain '',Travail théatral ,n°22,Lausanne ,L'âge d'homme.

10 - Bachetarzi Mahiedine ,Mémoire, , T1, E.N.A.L, 1984, Alger.

11 - Ahmed cheniki,le theatre algerien ≪ Histoire et enjeux,Edi sud ,Aix en province France,2002.

12 - Abdelkader Djherloul ,l'aurore du theatre algerien,cahiers du CRIDSH, Oran,sd.

المعاجم:

1– حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف: القاهرة،1986.

2- المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1998

3- القاموس الفرنسي روبير،عام1657

4 – Petit Robert, op.cit

المجلات والدوريات:

1- ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي، مجلة المعرفة،العدد 104،دمشق

2- مجلة الموقف العربي ، العدد 403 ، بيروت ،1990

3- الحوار المتمدن-العدد: 3486 - 2011 / 9 / 14

المواقع الإلكترونية :

1- ar.wikipedia.org

2- http://www.nashiri.net

3-http://www.alnoor.se