الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس – المدية –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع:

إشكالية كتابة النص المسرحي الجزائري

مسرحية " القبرتان والريح " لـ "عز الدين جلاوجي" – انموذجا -

مذكرة لنيل شهادة الماستر
تخصص: أدب حديث ومعاصر

اعداد الطالبتين:
كرموس حبيبة
صادمي دليلة

تحت اشراف:
د/ برادي علي

السنة الجامعية

2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة و أعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل، نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل وتذليل ما واجهناه من عراقيل ويخص بالذكر الأستاذ المشرف" **برادي علي** " الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته ونصائحه القيمة والتي كانت عونا لنا وسراجا منيرا لنا في إتمام هذا البحث. " **وأعضاء اللجنة المناقشة** "

ولا ننسى كل من الأستاذين الكريمين الأستاذ الدكتور الفاضل:" **عز الدين جلاوجي** " لما قدمه لنا وكذا الأستاذ" **سعيد بن زرقة** "

ونختص بجزيل الشكر زميلنا " **حمزة عبادة** " الذي ساهم في كتابه هذا البحث.

إهـــــداء

أهدي ثمرة جهدي هذا بعد توفيقي من الله عزوجل إلى:

خالد الذكر الذي وافته المنية، نبع الحنان السامي والحب الصافي، إلى من علمني معنى الحياة وأمسك بيدي على دروبها منيرا طريقي بشمعة لن تنطفئ ولو بحبوب الرياح، إلى من سقى قلبي إذا ضمئت من عبث الحياة، وحول خطوات أرجلي الصغيرة إلى آمال كبيرة،إمامي و ملهمي الذي رحل دون وداع تاركا أمنياته معلقة بقلبي،إليك أنت لا غيرك أبي، اليوم وفيت بوعدي وحققت حلمك وحتى وإن وفيت فلن أجد ما يوفي فضلك عليا يا وطنا كان ومازال يحويني بروحه رحمك الله أبي وأسكنك فسيح جناته.

إلى من حملتني في أحشائها ونزفت من أجلي دمها ولبنها،وغسلت بالدموع خدودها إذا تألمت، فتودعني بقلب يقطر أسى وتنتظرني بعيون تدمع فرحا، لو أخبرك ما أحمله لك من حب وشكر وعرفان لأصبح منها بحار، فمهما فعلت لن أوفيك ما ضحيت من أجلي، فأنت هناك بين ثنايا جسدي ومقلة عيوني يا أرق وأجمل إنسان، أمي يا أحلى ملاك العمر كله فداك، حفظك الله وأطال في عمرك.

إلى من تجمعت فيهم خصال الحب والحنان وبدونهم لا تكتمل الحياة إخوتي: "توفيق، مرزاق،محمد،حسن، مصطفى وزوجاتهم،وأخواتي وأزواجهم وأولادهم".

إلى توأم روحي" علي وفيصل"، وبراعم العائلة:"محمد، أحمد، ياسر، تيماء، دعاء، غفران، نورسين، ريتاج، هديل ،عبير".

إلى من قاسمتني رحلة بحثي صديقتي وأختي "دليلة".

إلى رفيقاتي (خولة،كنزة ،نوال، أسماء،العارم،ياسمين)

إلى كل زميلاتي وزملائي من حملتهم ذاكرتي ولم تحملهم مذكرتي حبيبة

إهـــــــداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

اهدي هذا العمل إلى:

من ربتني وسهرت الليالي و أنارت دربي بصلواتها ودعواتها إلى أغلى إنسانة على قلبي إلى أمي الحبيبة.

إلى من كان لي السلاح إلى من كان معين في طريقي إلى الدرع الواقي إلى أبي حبيبي والذي أطال الله في عمره وأدامه لي.

إلى إخوتي وأخواتي إلى كل برعم من براعم أسرتي الغالية.

إلى حمويا العزيزين والى كل أفراد الأسرة الكريمة.

إلى زوجي الغالي الذي لم يتوانى عن تشجيعي ودعمي.

إلى صديقاتي وجميع رفقاء دربي.

إلى صديقتي وزميلتي في العمل" حبيبة " .

وإلى الأستاذ" برادي علي " .

إلى كل من ساهم معي

في هذا العمل

من قريب أو بعيد.

دليلة

المقدمة

المـقــدمة

لقد بقي تطور المسرح الجزائري مرهونا بمدى تطور الكتابة المسرحية فالمسرح الناجح يعد انعكاسا لنجاح النص المسرحي ، الكتابة المسرحية تعد المرجع الأساسي واللبنة أو الركيزة التي يبنى عليها المسرح في أي عمل مسرحي لابد له أن ينطلق من نص مسرحي، فأي عرض مسرحي بالضرورة يعالج أو يترجم نص مسرحي ما.

كما و أن كتاب المسرحية تعكس الصورة الحقيقية للمسرح وتثبت مدى عراقته وتجذره.

بحيث أن تطور المسرح بصفة عامة ونجاح النص المسرحي بصفة خاصة يرتبط بمدى قدرة الكاتب المسرحي في إيجاد مصادر جديدة توصله لاكتشاف فنيات وروائع النصوص المسرحية، وهذا لا يعني بالضرورة تخليه عن النصوص المسرحية الأصلية، بلا سعي إلى الإضافة السير نحو الجديد بما يساعد في إثراء التجربة المسرحية، كون الكتابة المسرحية أصبحت ذات دلالات وأبعاد فنيه هادفة.

كما يعد النص المسرحي هو الركيزة الأساسية التي يبنى عليها أي مسرح وينطلق منها أي عمل درامي مسرحي بحيث أصبح محطة أنظار العديد من الكتاب والمؤلفين المسرحيين، فخاضوا غمار البحث فيه بغية الكشف عن طبيعة هذا النص ومدى أصالته فهو بهذا يشكل أهم القضايا التي كان جديرا بالكتاب والأدباء الجزائريين البحث فيها أكثر فأكثر.

إنطلاقا من هذه التوغلات والبحوث المستجدة ماهية النص المسرحي استخلصنا فكرة بحثنا هذا، فكان تحت عنوان:" إشكالية كتابة النص المسرحي الجزائري"

حيث حاولنا جمع والاستعانة ببعض المواد العلمية ،وركزنا على كل ما يحيط بالموضوع وله صلة به، أما المنهج الذي اتبعناه في دراستنا هذه فكان منهجا تركيبيا بين المنهج التاريخي الذي يتضح جليا من خلال ما قدمناه في المدخل قصدنا من خلاله الوقوف على بدايات المسرح الجزائري نشأته ومراحل تطوره كما اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي اتبعناه في دراسة تقنيات كتابة النص المسرحي والآليات الفنية التي تبنى عليها، فكان اختيارنا لهذا الموضوع على الصعيد الذاتي هو حبنا وشغفنا بالمسرح ورغبتنا في البحث لنتحصل على كل ما يتعلق بهذا الفن النبيل وأكبر هدف لنا من الوقوف على هذه الدراسة هو البحث في الآليات والركائز الأساسية التي يبنى عليها النص المسرحي والانطلاقات الفعلية للكتابة المسرحية الجزائرية معتمدين في ذلك على البحث عن إجابات لجملة من الإشكاليات التي يطرحها هذا الموضوع أبرزها:

- ماهي الاشكاليات التي يواجهها الكتاب في كتابة النص المسرحي الجزائري؟
- ما معنى النص المسرحي؟ وماهية النص المسرحي الجزائري؟
- ماهي العناصر والآليات التي يبنى عليها النص المسرحي؟
- ما مفهوم الاقتباس؟ ما هي أهم أنواعه؟
- ماذا يمكن أن نستخلص من كل هذا ؟

ومن هذا المنطلق جاء تقسيمنا لهذا البحث إلى مدخل وخاتمة وثلاثة فصول وملحق.

بدأنا بمدخل تطرقنا فيه إلى نشاه المسرح الجزائري ومراحل تطوره.

أما الفصل الأول تناولنا فيه النص المسرحي دراسة نظرية (مفهومه- عناصر تأليفه- أوجه التشابه والإختلاف بين النص المسرحي والنص القصصي)

أما الفصل الثاني فقد تطرقنا فيه للاقتباس في النص المسرحي والترجمة (بنماذج مسرحية مقتبسة).

أما الفصل الثالث فهو عبارة عن فصل تطبيقي حيث تحدثنا فيه عن مظاهر وتجليات الاقتباس في النص المسرحي " القبرتان والريح" لعز الدين جلاوجي وكذا تطرقنا إلى مسرحة النص الشعري بحكم علاقته في موضوعنا ،لنخرج في الأخير بخاتمة تلم بجملة ما استخلصناه من بحثنا هذا.

وقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- عز الدين جلاوجي " النص المسرحي الجزائري".
- رشاد رشدي " فن كتابه المسرحية" .
- صالح المباركية " المسرح في الجزائر".
- ابو الحسن سلام " حيره النص المسرحي " .
- مجدي وهبة" كامل المهندس معجم المصطلحات العربية " .
- شكري عبد الوهاب " النص المسرحي (دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية) " .
- فؤاد الصالحي " علم المسرحية وفن كتابتها " .

وكأي بحث علمي فقد واجهتنا عدة صعوبات نذكر منها:

- الحالة المزرية التي تمر بها البلاد والتي كانت حائلا وعائقا كبيرا يمنع التوصل إلى المادة العلمية والتي عرقلت تواصلنا مع الأستاذ المشرف .
- قله المصادر والمراجع التي تناولت موضوع المسرح والكتابة المسرحية بصفة خاصة .
- غلق دور ومراكز البحث بسبب الحجر الصحي في ظل انتشار وباء كورونا المستجد الذي كان سببا كبيرا في توقيف مسار بحثنا و استحالة وصولنا لبعض المصادر و المراجع .

وفي الأخير نتمنى أننا قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، ولا يفوتنا في نهاية الأمر أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " برادي علي " وكل من ساهم ولو بالشيء القليل في إنبات بذرة هذا البحث من قريب أو بعيد.

مدخل

مدخل:

لقد شهد المسرح الجزائري منذ نشأته صعوبات عديدة وتعرض لضغوطات مختلفة فلقد عان الأمرين بوجود الاستعمار الذي يعترض ويكبح ميولاته وحرياته وفي رحلة البحث عن ذاته وأبرزها.

إلا أنه ورغم ذلك استطاع النفوذ من بين كل تلك العراقيل والصعوبات و تمكن من المضي قدما وذلك بفضل أصحاب العقول النيرة والواعية بضرورة وحتمية إيصال رأيها وأحلامها للرأي العام، وبضرورة المضي قدما ومواكبة قافلة التطور والتحرر الفكري، وكما وكان لهم إيمان قوي بمدى عظمة الرسالة التي تحملوها وبمدى قدسيتها.

مر المسرح الجزائر في ظهوره بمراحل عدة كل مرحلة تميز عن الأخرى بحملة من السمات والخصائص التي تخول المسرح لأن يكون فن نبيل صادق ووسيلة تحرر من مظاهر الجهل و العبودية و لنا أن نحصيها فيما يلي:

1- المرحلة الأولى وتمتد من (1921 - 1926):

نشأ المسرح الجزائري في هذه الفترة على أيدي المحتلين الفرنسيين رغم المحاولات المختلفة لبعض المسرحيين للنهوض بالمسرح العربي والرقي به إلا أنها باءت بالفشل ومن ذلك نذكر أو انتفاضة مسرحية في العصر الحديث بالجزائر سنة 1921، والتي كانت بقدوم جورج الأبيض والذي سعى جاهدا أن يضع المسرح في مساره الصحيح إلا أن الحظ لم يحالفه فيما

كان يبتغي إليه وذلك نتاجا لجملة من الأسباب والظروف الاجتماعية الصعبة للشعب الجزائري و نتاجا لجهل الكثير من الجزائريين لفن المسرح و اللامبالاة الصادرة منهم ومن جملة الأعمال المسرحية التي شهدتها هذه الفترة على حد قول علالو " أن في هذه السنة أنشأت جمعية تحت اسم المهذبية نشطها الطاهر على كتب مسرحيات منها " الشفاء بعد العناء " فاض العزام ومسرحية بديع وفي مسرحيات من النوع الدرامي". [1]

2- المرحلة الثانية وتمتد من (1926 – 1934):

امتازت هذه المرحلة ببروز الفنانين الذي قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب وقد وصف مالك بن نبي هذه الفترة بقوله " حوالي عام 1922، بدأت في الأرض هيمنة وحركة وكان ذلك اعلانا لنهار جديد وبعثا لحياة جديدة و كأنما هذه الأصوات استمدت من جمال الدين قوتها الباعثة بل لكأنها صدى لصوته البعيد وقد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات ابن باديس وكانت تلك ساعة اليقظة وبدأ الشعب الجزائر المخدر يتحرك".

ومن أشهر رجال المسرح في هذه الفترة رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور وكان أبرز فنان في تلك الفترة عرف بطريقته الساحرة في نقد الأوضاع السائدة حيث قال عنه "

[1] – بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، الجزائر،د ط، د ت،ص 13.

كاتب ياسين " شابلين الجزائري وإلى جانبه نجد سلالي علي " علالو " الذي كتب مسرحيته " جحا " بلهجتها العامية وبمواضيعها الاجتماعية.[1]

3- المرحلة الثالثة: وتمتد من (1934-1939):

لقد برز المسرح الجزائري في هذه الفترة وميزته أعمال رشيد القسنطيني الذي قدم أعمال مسرحيته النقدية الساخرة للفرق الشعبية خلقت بدوها نوعا منا العلاقة الروحية بين المسرح والجمهور وما ميز هذه المسرحيات أنها تحمل طابع سياسي تقوم نصوصها على ضرورة النضال السياسي وذلك نتاجا للوضع الذي كانت تعانيه الجزائر و يقول احمد منور في دراسة نشرها بمجلة الثقافة و الثورة أن محمد العيد آل خليفة قد كتب عام 1938 مسرحية شعرية تحت عنوان بلال بن رباح.[2]

4- المرحلة الرابعة و تمتد من (1939 – 1945) :

كان الاستعمار الفرنسي يسد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية ووصل به الأمر إلى إغلاق قاعات المسرح ومنع العروض الأمر الذي دفع بالجزائريين إلى الاقتباس وظهرت أعمال

[1]–بوعلام رمضي ،المسرح الجزائر بين الماضي والحاضر،المرجع السابق، ص 11.

[2]–المرجع نفسه، ص 17.

مسرحية مختلفة منها " مسرحية الوهم " 1940 لرضا حوحو ومسرحية أدباء المظهر 1939.[1]

ومن بين الأعمال المسرحية التي قدمت في هذه الفترة مسرحية أمرئ القيس التي اقتبسها محي الدين بشطارزي من الأدب العربي و" الجال " والراقد " اللذان اقتبسهما من أعمال رشيد القسنطيني.[2]

5- المرحلة الخامسة وتمتد من (1945 – 1962):

وقد ظهر فيها الحاج حموتياسة لفرقة مسرح الغد عام 1946 م ، تمر تلتها أعمال أخرى كتب بالفصحى منها الناشئة المهاجرة " لمحمد صلاح رمضان عام 1947 " ومسرحية الحسناء المولد لعبد الرحمن الجيلالي، وكما أسس رضا حوحو فرقة المزهر القسنطيني عام 1949 و أسس محمد الطاهر فضلاء فرقة هواة المسرح العربي 1947 بالإضافة إلى مسرحيات أبناء الصحراء أو "ليلى بنت الكرامة" و"دموع اليتيم".[3]

---

[1]- عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري،دراسة نقدية، سحب الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،د ط ،2007،ص44.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط ، ص 57.

[3]- المرجع نفسه ، ص 66.

6- المرحلة السادسة وتمتد من (1962-1972):

اتخذت بعد الاستقلال سلسلة من الإجراءات استهدفت الرفع من قيمة المسرح و السبر نحو ما يخدم المبادئ الثورية الوطنية، ومد أخذ في هذه الفترة على عاتقه مهمة التعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي، وحماية الشخصية الوطنية ومحاربة الآفات الاجتماعية، والظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، وهذا ما جاء في اللائحة التي تصدرها المسرح الوطني سنة 1963 ما يلي: " أصبح المسرح في الجزائر ملكا للشعب وسيبقى سلاحه لخدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعية وتبني المستقبل..."

كما اتخذت بعد الاستقلال سلسلة من الإجراءات استهدفت الرفع من قمته المسرح تمثلت في فاتورة التأميم (1953) ، و إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج السنان عام (1965) ومن رواد هذه المرحلة نذكر كل من رويشد بأسلوبه الفكاهي ومن أعماله " الغولة" و " البوابون" و كذلك نجد كاتب ياسين ونجد ولد عبد الرحمان الطائي.[1]

7- المرحلة السابعة و تمتد من (1973-1981):

انقسمت هذه المرحلة إلى فترتين الأولى من 1973 – 1977 ففي هذه المرحلة والفترة الثانية من 1978-1981 أنشأت مسارح جهوية في كل من وهران وعنابة و قسنطينة و

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح بين الماضي والحاضر،مرجع سابق، ص 23.

سيدي بلعباس و أنتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة المسرحيات التالية: باب الفتوح بوحدتيه،العاقرة...[1]وبدأت بقرار اللامركزية على المسرح.

8- المرحلة الثامنة وتمتد من (1978- 1981) :

ومن جملة ما لاحظته في هذه الفترة تقلص المسرح الجهوي وشهد حالة من الركود في وهران وشلل المركزي (العاصمة) ومن جملة الأعمال المسرحية التي برزت في هذه الفترة: فرسوسة و الهلك بونوار وشركائه ، جحا والناس، عفريت وهفوة، ملك الغرب.

9- المرحلة التاسعة: تمتد من 1981 – 2007:

إذا نظرنا إلى هذه الفترة نجد تعددا في نشاط المسارح الجهوية في الجزائر مثل مسرح قسنطينة الذي قدم سنة 1982 وبمناسبة حلول العيد العشرين لاستقلال الجزائر قدمت الفرقة (الرقص) و هي مسرحية تاريخية عالجت فيها كفاح الشعب الجزائري.[2]

وقدمت الفرقة خلال عام 1987 عدة أعمال مسرحية نذكر منها " قمرة " من تأليف وإخراج جلال عنتر[3] .

---

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح بين الماضي والحاضر،مرجع سابق ، ص 38.

[2] - أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 209.

[3]- المرجع نفسه ، ص 211.

و تألق المسرح الجزائري عام 1990 في مسرحية " عرس الذيب " التي نال بواسطتها الجائزة الأولى لمهرجان قرطاج المسرحي بتونس في دورته عام 1996م. [1]

وفي سنة 2003 حقق مسرح قسنطينة قفزة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بواسطة الممثل القدير هلال عنتر، وفي أفريل 2007، أنتج ضمن فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية عملين: الحوات و القصر مقتبس عن قصة للطاهر وطار والثاني محاكمة جحا.[2]

ولحديثنا عن مسرح باتنة الجهوي فقدم قدم هذا المسرح عدة أعمال مسرحية هلال شني 1987 – 1988 منها (النار النور) لصالح مباركة وفي سنة 1988 قدم هذا المسرح عمله الناجح بعنوان " الملك هو الملك " ونال على إثره جائزة أحسن نص مبتكر سنة 2005م إضافة إلى هذا نجد مسارح أخرى شملت مسرح عنابة الجهوي، بجاية الجهوي، وهران الجهوي، الذي قدم مسرحية حتى الكوردوسية الإسكافي عام 2006 م. [3]

وعليه ومن جملة ما نستخلصه من هذه الفترات أن المسرح الجزائري مر بعوائق عدة لكنه استطاع تخطبها وتجاوزها، وكل مرحلة تميزت عن الأخرى بكم من الأعمال المختلفة في الطرح .

---

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 214.

[2]– المرجع نفسه ، ص 215.

[3] – المرجع نفسه ، ص 233.

والموضوع وفي الطريقة إلا أن الهدف واحد وهو رغبتهم في الوصول بالمسرح الجزائري إلى أوج العطاء والسموية و الإعلاء من قيمته باعتباره رسالة نبيلة هادفة تربوية تعليمية إصلاحية تثقيفية .

الفصل الأول

الفصل الأول : النص المسرحي الجزائري وخصائصه

تمهيد

المبحث الأول : شرح المفاهيم النظرية

- أولا : تعريف النص المسرحي
- ثانيا : النص الدرامي
- ثالثا : النص المسرحي
- رابعا :مفهوم المسرح

المبحث الثاني : عناصر تأليف النص المسرحي

- أولا : الفكرة
- ثانيا: الحبكة
- ثالثا: الشخصيات
- رابعا: الزمن
- خامسا: المكان
- سادسا : الصراع
- سابعا: الحوار
- ثامنا: اللغة.

المبحث الثالث : العلاقة بين القصة والمسرحية

- أولا: مفهوم القصة
- ثانيا: أوجه التشابه بين القصة والمسرحية
- ثالثا : أوجه الاختلاف بين القصة والمسرحية

تمهيد:

لقد شهد النص المسرحي الجزائري ذيوعا واسعا وانتشارا كبيرا في الساحة الأدبية بأنواعه المختلفة والذي يرمي لمساعي عديدة إذ أن هذا الأخير عرف اختلافات عدة و توجهات مختلفة انصبت حول تحديد المفهوم العام للنص المسرحي فلقد سلطت عليه أضواء ودراسات جملة الكتاب والأدباء والتي سعت لتحديد الآليات واللبنات الأساسية التي قام عليها والتي ساهمت بشكل كبير في الإحاطة بمفهوم النص المسرحي بغية الوصول إلى ضبط مفهوم تام واضح المعالم كان لزاما علينا تفكيك الثغرات الأساسية التي كونته وبني عليها في تحديد المعاني المختلفة للنص المسرحي.

المبحث الأول : شرح المفاهيم النظرية

1.مفهوم النص المسرحي :

أ- المفهوم اللغوي :

جاء مفهوم النص بمعنى: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف وما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أولا يحتمل التأويل ومنهم قولهم: لا اجتهاد مع النص(ج) نصوص. ومن الشيء: منتهاه ومبلغ أقصاه: يقال بلغ الشيء نصه وبلغنا من الأمر نصه أي شدته.[1]

وورد بمعنى: نص: (ج)نصوص.1 نصَ ، ينصُ . 2: كلام منصوص مكتوب .

3: من الكلام: متنه . 4: من كل شيء: منتهاه.[2]

وجاء النص في اللسان العربي : هو الصيغة الأصلية لما ينتجه المؤلف ما لا يحمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل. وعند الأصوليين هو الكتاب والسنة (ج) نصوص .[3]

---

[1] – صلاح الدين الهواري ،المعجم الوسيط المدرسي،دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، د ط،د ت ، ص 1659.

[2] – جبران مسعود ، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والاعلام، دار العلم للتأليف والترجمة والنشر ،بيروت،ط3،يوليو 2005، ص 894.

[3]– علي بن هادية ،بلحسن البليش الجيلاني بن الحاج ، القاموس الجديد للطلاب ،معجم عربي مدرسي ألفبائي ،تقديم محمود السعدي ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،ط1،1991،ص 1225.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

لقد تعددت مفاهيم النص وتضاربت الآراء بتحديد المفهوم العام للنص بين جملة الأدباء العرب والأجانب فلقد أخذت الباحثة" جوليا كريستيفا" تناقش مفهوم النص بقولها :

" تحت إسم السحر والشعر، وأخيرا الأدب وجدت هذه الممارسة داخل الدال نفسها، طوال التاريخ محاطة بهالة "عجيبة "تتمثل إما في تثمينها أو منحها في أحسن الأحوال مكانة الزينة ، وهي هالة وجهت لها ضربة مزدوجة: فهناك الرقابة من جهة والاحتواء الإيديولوجي من جهة أخرى .... إلخ ، هذا الموضوع الخصوصي الذي لا يمكن تعيينه دون تصنيفه في خانة إحدى الإيديولوجيات الإحتوائية وهو الذي يشكل مركز إهتمامنا ونطلق عليه بالتالي إسم النص".[1]

ويذهب "رولان بارت"إلى تحديد مفهوم النص فيقول: "النص في العرف العام هو السطح الظاهري للناتج الأدبي ، و يتكون من نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف بحيث تفرض شكلا ثابتا وحيدا، والنص ما هو إلا جسم مدرك بالحاسة البصرية مرتبطة بالكتابة، النص في الأثر الأدبي ضامن لي شيء مكتوب جامع وظائف صيانته وهو مرتبط تاريخيا بعالم نظامي في القانون والأدب والتعليم".[2]

[1]– جوليا كريستيفا ،علم النص ،تر:فريد الزاهي : دار توبقال للنشر ،المغرب ط1 ،1991 ص 07.

[2]–رولان بارت،لذة النص ،تر:فؤاد صفا والحسين سحبان ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،ط1 ،1988 ص 63.

كما نجد "هاريمان" يعرف النص على أنه قطعة لها دلالة معينة بقوله: " أنه أي قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مستمرة من الكلام".[1]

كما أن النّص هو مجموعة من الأحداث الكلامية، التي تتكون من مرسل للفعل اللغوي ومتلق له ،وقناة إتصال بينهما، فالهدف يتغير بمضمون الرسالة، وموقف إتصال إجتماعي يتحقق فيه التفاعل" .[2]

2. النص الدرامي (dramatic text):

النص المؤلف أي الخلق (fiction) مصمم خصيصا للتمثيل على المسرح أو المبني على أساس التقاليد والأعراف(convention) الدرامية المتعارف عليها وهو عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي، أو هو في حالته هذه مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد أو مطبوعا ،كما أن حواره وإرشاداته هما بمثابة حوار الرواية ووصفها.[3]

---

[1]–سعيد حسين بخيري ،علم لغة النص ، اللشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،بيروت ،لبنان ،ط1،1997،ص 101،102.

[2]–المرجع نفسه،ص 110.

[3]– شكري عبد الوهاب ،دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ،مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، ص 36.

3. النص المسرحي (performance text):

يتجه شكري "عبد الوهاب "إلى تعريفه بقوله: " أنه النص مكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل، من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين و الإدارة المسرحية وغيرهم ، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة " .[1]

فالنص المسرحي سواء كان مطبوعا بين دفتي كتاب أو منسوخا بآلات الكاتبة هو مجرد مشروع وضعه المؤلف.[2]

والنص المسرحي هو خطاب يقدم لقراء كثيرين يقرؤونه في أي زمان ومكان يشاؤون، وفي اللحظة التي يرغبون، فقد يقرؤونه دفعه واحدة أو على دفعات متقاربة أو متباعدة حسب ما يسمح به الوقت لهم".

فالنص المسرحي يختلف عن سائر الفنون الأدبية حتى عن توأمه القصة لما له من خصوصية ... فهو نص أدبي وقتي "[3].

---

[1]– شكري عبد الوهاب،دراسة تحليلية لأصول النص ،المرجع السابق، ص 37 .

[2]– مصطفى صمودي ،قراءات مسرحية ،منشورات اتحاد العرب . دمشق ، دط، 2000 ، ص 69 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 76.

4.مفهوم المسرح:

أ. التحديد اللغوي :

جاء في لسان العرب: " سرح عنه فانسرح وسرح ،فرج ، وإذا ضاق شيء فرجت عنه ،قلت : سرحت عنه تسريحا "[1].

سرح بمعنى" السرح :المال السائم، سرحت الماشية ،تسرح وسروحا ،والمسرح بفتح الميم: مرعى في المسرح، وجمعه المسارح " [2].

وقد عرفه الفيروز آبادي في معجمه " القاموس المحيط" بقوله: (المسرح بالفتح المرعى).[3]

ومن جملة ما يلاحظ على هذه التعريفات أنها أجمعت على أن المسرح في معناه اللغوي يدل على المرعى.

ب. التحديد الاصطلاحي:

لقد تعددت الآراء وتفاوتت في التحديد الاصطلاحي للمسرح بين نخبة الأدباء والكتاب فنجد الدكتور "صالح لمباركية" يعرفه فيقول:" المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه *على* ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية، والسياسية، و ترسم أحلامها وتطلعاتها ، فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا ، فينقلها

---

[1]– إبن منظور : لسان العرب ،مادة(س.رج) م7 ، دار صادر ، بيروت ،ط1،د ت ،ص 272. .

[2]– نفس المرجع ، ص 123.

[3]– الفيروز أبادي :القاموس المحيط ،ج2،جمع: الهروينى ،مكتبة النوري ،سوريا ، دط، دت ،ص 228.

ممثلة بصورته الحقيقية ،لا موارة فيها ، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا فيما أحسب من بقية الفنون الأخرى " [1].

إذ أن المسرح يعد هو الفن الكامل أو أب الفنون جميعا كما يجري به القول الشائع، والمسرح على وجه أخص ليس طريقا فرديا للخلاص وصيغتها الجماعية أبرز مميزاته ،فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعمليته جمعته للتآلف وتحطيم الانفصالية والوحدة.[2]

كما نجد مفهوم المسرح في المعاجم المصطلحات يأخذ اِتجاهات عدة فمجدي وهبه في كتابه" معجم مصطلحات الأدب" يعرفه انطلاقا من قوله: " هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح أو قاعه النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم.

وقد يراد به الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو الحال في المسرح العائم، ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط كما هو الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

وعرفه كذلك فقال: " هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"[3]

---

[1]– صالح المباركية ، المسرح في الجزائر (النشأة والرواد و النصوص في سنة 1972)، دار الهدى ،عين مليلة،الجزائر،د ط ،2005 ،ص05.

[2]– ادوارد الخراط ،فجر المسرح ، (دراسات في نشأة المسرح) .دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ،2003 ،ص 03.

[3]–مجدي وهبة ، كامل المهندس ،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لمان،ساحة رياض الصلح، بيروت،ط2، ،1984،ص357.

وعليه وانطلاقا من جملة التعريفات التي تناولناها لتحديد مفهوم" النص المسرحي" فإنه يمكننا القول أنه عماد المسرحية في كلتا حالتيه مكتوبا كان أم معروضا أم مرتجلا ، حيث أن هذا الأخير تتداخل فيه جملة من عناصر العرض المسرحي وذلك بغية توصيل مضمون النص وما يرمي إليه.[1]

المبحث الثاني : عناصر التأليف المسرحي:

المسرحية "**drama play**" : هي الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلا بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح .[2]

إذ أن هذه الأخيرة لها هيكل يحددها وتبنى عليه وتنطلق منه الأحداث والتفاصيل تتركب بواسطة جملة من العناصر التي تمثل الواجهة الأساسية لها، وسنعرض فيما يلي أهم العناصر والآليات التي ترتكز عليها الأعمال المسرحية أو التي تقوم بها المسرحية:

1. الفكرة:

ككل عمل أدبي ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية تبنى عليها العمل الدرامي، شريطة أن تكون هذه الفكرة مصب النقاش من بداية العمل المسرحي إلى نهايته فلا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة

[1]–شكري عبد الوهاب : دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ، مرجع سابق، ص 02 .

[2]–مجدي وهبة ،كامل مهندس .معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مرجع سابق،ص 360.

عنها في الزمن ،وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءا متمما لها" .[1]

فإن لكل شيء فكرة ومقدمة صغرى كما يقولون في علم المنطق، فقد ذهب أهل المسرح إلى تفسيرات أخرى لهذه الكلمة، فهم قد فسروها مثلا بكلمه مشروع أو موضوع، أو بحث، أو أطروحة، أو فكرة جذرية، أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو موضوع أو غاية أو خطة أو عقده أو انفعال أساسي.

إلا أن" لابورس ايجري "فقد إختار كلمة مقدمة منطقية" premise" كونها تشمل على جميع العناصر التي تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معاني هذه الكلمة .[2]

فهو يرى أن المؤلف يبدأ شخصيته أو حادثة بسيطة أو مجرد فكرة، ثم يجعل إحدى هذه الأشياء تتطور وتنمو وبذلك سيجد أن الموضوع يكشف عن نفسه رويدا رويدا، و بالقطع سيتمكن المؤلف من العثور على مقدمته المنطقية من بين جملة ما جمعه من موارد مسرحية. [3]

[1]– علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،مطبعة المعرفة ،القاهرة ،ط2 ،1964،ص31.

[2]– لابورس ايجري ،فن كتابة المسرحية ،تر:دريني خشبة ،مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، دط ،دت،ص45.

[3]– نقلا عن شكري عبد الوهاب :دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ، مرجع سابق،ص 38.

ويعتبر المسرح وسيلة يستطيع من خلالها المؤلف نقل تجربته الاجتماعية لكل ما تحمله من متناقضات فلهذا كان إلزاما على أن تكون لكل مسرحية فكرة أساسية تدور حولها الأحداث شريطة أن تكون واضحة المعالم سليمة التكوين .[1]

الفكرة هي ذلك العنصر الإرتكازي في تركيب المسرحية وتدل على الهدف العام والجانب العقلي والانفعالي فيها وبمعنى آخر هي خلاصة المسرحية.[2]

فمن الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة إلا أنها مهما اختلفت في الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة .[3]

2. الحبكة:

الحبكة بالانجليزية" intrigue" وتعني تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة ويكون ذلك إما مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجية عن إرادتها، أو هي الهيكل القصصي للقصيدة أو المسرحية" fable".[4]

---

[1]– سوالمي الحبيب :طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،بحث لنيل شهادة ماجيستير ،قسم الفنون الدرامية ،كلية الآداب والفنون ،جامعة وهران ،2011–2010 ،ص25.

[2]– ينظر فؤاد الصالحي :علم المسرحية وفن كتابتها ،دار الجندي للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1،2001،ص 78.

[3]– لابورس ايجري : فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق،ص 54.

[4]– مجدي وهبة ، كامل المهندس :معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مرجع سابق،ص 144.

فالحبكة حسب أرسطو تعتبر أهم عنصر لبناء العمل التراجيدي بل هي روح العملية الدرامية وعلى هذا كان لزاما أن تحظى بالإهتمام الأول للمؤلف التراجيدي . [1]

إذأن المسرحية عبارة عن قصة يحركها الفعل الدرامي لتجسيد ذلك الصراع بين مواقف الشخصيات وهي كما قال عنها أرسطو "محاكاة لفعل تام".

والحبكة هي الهيكل القصصي للأحداث المسرحية أي تسلسل وترتيب وتتابع للحوادث وانتقائها، والأحداث عادة ما تكون لها بداية ووسط ونهاية. [2]

والحبكة هي مجمل الأفعال والأحداث التي تشكل عقدة المسرحية (في الرواية أول الفيلم) وفي البناء الخاص للقصيدة ونعني بالحبكة مجموعة من الظروف والحوادث والفوائد والأطباع الصادرة عنها في انتظار حصول الحدث والرتبة والفضول وفراغ الصبر والقلق...فهي موضوع المسرحية لعبة القدر وعقدة الأحداث إنها الدينامية العميقة للموضوع.[3]

هناك طريقتان يختار بينهما لمؤلف ما يتلائم والعمل الفني ألا وهي بناء حبكة مكثفة ،ثانية تقتضي البناء بحبكة غير مكثفة وفي ما يلي سنرى لجملة من سمات وخصائص الحبكة التي عدها الدكتور شكري عبد الوهاب في كتابه كما هو موضح في الجدول التالي[4]:

---

[1]– أرسطو ،فن الشعر ،تر:ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ،د ط ، دت،ص 12.

[2]– المرجع نفسه ،ص 67.

[3]– باتريس بافي ،معجم المسرح ، المنظمة العربية للترجمة ،ط1 ، 2015،ص 294.

[4]– شكري عبد الوهاب ، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ، ص 73 " بتصرف "

	الحبكة المكثفة	الحبكة غير المكثفة
1	تظهر متأخرة في العمل الفني وبالقرب النهايةأو عند الذروة.	تظهر مبكرة في العمل الفني وتتحرك خلال سلسلة من المشاهد التمثيلية.
2	تغطي مساحة زمنية قصيرة لها تصل إلى ساعات قلائل أو أيام	تغطي مساحة زمنية طويلة ربما أسابيع أو شهور وأحيانا سنوات.
3	تحتوي على ترابط بسيط ومشاهد ممتدة كأن تكون من ثلاثة فصول تشمل كل منها مشهدا طويلا.	تحتوي على عدة مشاهد قصيرة وأحيانا تعاقبا وتبادلا بين مشهد قصير وآخر طويل.
4	الحدث يقع في مكان محدود قد يكون غرفة واحدة أو منزل واحد.	الحدث يجري في عدة أماكن سواء في المدينة الواحدة أو حتى عدة مدن.
5	عدد الشخصيات محدود عادة لا يتجاوز ستة أو ثمانية شخصيات.	تتعدد الشخصيات وقد تصل إلى أكثر من عشرين شخصية.
6	الحبكة عبارة عن خط ممتد وتتحرك في خط مفرد مع قليل من الحبكات الثانوية أو المكائد المضادة.	الحبكة عادة ما تتميز بخطوط متعددة من الأحداث وقد تكون حبكتين متوازيتين أو مشهد فكاهي يتخلل التأزم المأساوي.

7	خط الحدث يتبع من تسلسل العلة والأثر والشخصيات والأحداث مترابطة في تتابع منطقي وغالبا ما يكون التطوير محتوما وضروريا .	المشاهد متجاورة، فالحدث يمكن أن يكون نتيجة عدة أسباب أو بلا سبب ظاهر، بل ينتج عن شبكةأو نسيج من الظروف والملابسات.

وانطلاقا من هذا فإنه من الضروري مراعاة جانبي الزمن والأحداث في بناء القالب المسرحي وهيكلته.

3. الشخصيات:

لقد تعددت الآراء وتباينت حول تحديد مفهوم الشخصية وذلك استنادا للمجال الذي درست فيه فلقد جاءت الشخصية في مجال المسرح أنها هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون يتابعونه من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا– دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع– أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد .[1]

[1]–عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية ،دار النهضة للطباعة والنشر ،بيروت ،دط،1978 ،ص 21.

وهي على حد تعبير" عز الدين جلاوجي" فإنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفته بتطلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي.[1]

فالشخصية تعد من الركائز الأساسية التي تعتمد عليها المعالجة الدرامية في سياق تحديد معالم البناء الدرامي، ولابد من كاتب المسرحية أن يراعي في اختيار ووضع الشخصيات عدة شروط مما يسهل على هذه الشخصية تجسيد الدور المطلوب بأريحية تامة،فعلى المبدع أن يعرف شخصيته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتابع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها كلما غاص المبدع في شخصياته وعرفها سهلت مهمته فالتعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية . [2]

فإذا عرف الكاتب للنص المسرحي كيف يتتبع خطوات تطور أحداث شخصياته وأن يجعلها متوافقة متماشية مع بعضها ويعطي كل شخصية حقها وملامحها المتميزة فهذا يساعد على نجاح النص المسرحي وذلك من خلال مكانة الشخصية وقوتها بصياغتها

[1]–عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ،مرجع سابق، ص 130.

[2]– المرجع نفسه ،ص 130،131.

للأفكار وكذا ترابطها بطريقة سيرها نحو التطور والأهم من ذلك علاقة الشخصيات الثانوية بالشخصية الرئيسية.[1]

فعلى كاتب النص المسرحي أن يراعي في اتخاذه للشخصيات وتعيينها جملة الخصائص التي تنفرد بها كل شخصية عن الأخرى، والوقوف على السمات والفوارق الفردية التي تتميز بها كل شخصية وذلك نظرا لموقعها ووظيفتها الدرامية، كما كان لزاما عليه البحث في صفاتها وخصالها الخلقية وفي جملة سلوكياتها وتصرفاتها، وذلك بإعتبارها ذات تتحرك وتتكلم وتبدي ردود فعل مختلفة، هذا ما يوصله في الأخير لاستخلاص عدة سمات تميز كل شخصية مسرحية.[2]

فصالح المباركية يرى أن الشخصية ذات أبعاد ومكونات وهذا ما يتجسد من خلال قوله: "يتخذ المعنى الاصطلاحي للشخصية أبعادا عديدة ومختلفة فهناك البعد الاجتماعي، والبعد السيكولوجي، والبعد الفيزيولوجي، وتختلف الشخصية في كل هذه الأبعاد بسلوكياته وأفعالها، بل يمكن أن تتخذ صفاتها في بعد واحد...."[3].

ولكي يوفق الكاتب في رسم شخصياته ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافيه حتى يقرر ويكشف لكل منهم أبعاده الثلاثة : البعد الجسماني أو

---

[1]– رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1998،ص 46.

[2]– فؤاد الصالحي :علم المسرحية وفن كتابتها، مرجع سابق ص75.

[3]– صالح لمباركية : المسرح في الجزائر، مرجع سابق،ص 145.

الشكلي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.[1]

أ. **البعد المادي:** ونعني به التركيب الكياني للشخصية أي تركيب جسم الشخصية وتحديد ملامحها، وهو كل ما يتعلق بالشخصية من حيث بنيتها وشكلها الظاهري، وفي رسم الخطوط الرئيسية لها والتي تتجسد في (الطول، الوزن، المظهر، السن، الجنس....الخ) .[2]

ب. **البعد الاجتماعي:**(السوسيولوجي) ويتمثل هذا البعد في إبراز الظروف الاجتماعية للشخصية،وفي تحديد مستواها الطبقي وفي علاقاتها مع الجانب الآخر وفي إبراز عاداتها وتقاليدها وتحديد درجة العلم والتحصيل التي وصلت إليه أو تناول بذكر هوايات الشخصية أمهنتها الدين، فكل من هذه السمات تعد عاملا فعالا في رسم ملامح الشخصية وفي تكوينها.[3]

ت. **البعد النفسي:** ويشير إلى السلوك والأقوال والأفعال التي تصدر عن الشخصية ويظهر هنا البعد على معطيات البعدين الأولين، من جملة الآثار الثابتة والتي يتلون مع مرور الوقت فساهمت في تكوين أو تحديد ميولاتها ومميزاتها لذلك فأن أحسن طريقة للكشف عن شخصية تكون عن طريق الفعل الدراسي الدال. [4]

---

[1]– نقلا عن أحمد باكثير :فن المسرحية من خلالي تجاربي الشخصية ، مرجع سابق،ص 64.

[2]– فؤاد الصالحي : علم المسرحية وفن كتابتها ،مرجع سابق،ص75.

[3]– المرجع نفسه ،ص74.

[4]– المرجع نفسه ، ص75.

ويحدد" غنيمي هلال" أسسا ثلاثة لجودة الشخصية:

1. ألاّ تفقد الشخصيات في المسرحية صلتها بالعالم الحقيقي الواقعي ، وقد يضع المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته.
2. وحدة الشخصية تكمن في عمقها.
3. أن تعبر الشخصية عن معنى إجمالي أو نزعة إنسانية واضحة كل شخصياته تندرج ضمن عالم صغير على أن تتعداه إلى معنى إجتماعي وإنساني.[1]

ومن جملة التعريفات التي تم تقديمها حول تحديد مفهوم الشخصية المسرحية تتبين لنا أنها ذلك الكيان المتماثل والحيوي الذي تميزه جملة السمات والخصائص النفسية والمادية والاجتماعية ،كما وأنها عماد وقوام أي عمل مسرحي وبها يوصل الكاتب تطلعاته ويحرر عن طريقها أفكاره فهي الوسيلة التي من خلالها يجسد تطلعاته وفكره.

4. الزمن:

حظي الزمن بمكانة كبيرة في الأعمال الأدبية فكثيرا ما كان يتخذ الزمن مفهوم البحث والمناشدة السرمدية الأبدية عند توفيق الحكيم.[2]

[1]–غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ،بيروت ،دط،1987 ، ص 568 ، 569.

[2]– حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،موفم للنشر ،الجزائر ، د ط ،2008 ،ص 117.

كما تناولت دراسات وكتب العديد من الأدباء القدامى والمحدثين، فلقد أفرد أرسطو حيزا من كتابه "فن الشعر" وتحدث فيه عن الزمن حين قال :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا " [1]، فلقد أصبح الزمن بمثابة المحرك الفعال الذي يقود العمل المسرحي والأدبي عموما وينظم سيرورته. يقول مصطفى تواتي:"لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي".[2]

وخص بالذكر " جون درايدن" الزمن في المسرحية وذكر أهم ما يمكن أن يتقيد به الكاتب في تحديد لزمن العمل المسرحي في مقالة له في" الشعر المسرحي" حيث ذكر أن المتفرج يذهب إلى المسرح وهو مدرك أنه سيقضي مثلا ثلاث ساعات، ومن الصعب إقناعه بأن عدةأيام أو شهور أو سنوات قد مضت خلال هذه الساعات الثلاث، وبناء على ذلك يجب أن يتساوى الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح"[3]

فلقد طالب (كاشلفترو) بأن يتساوى الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح ،وفي أسوء الحالات يجب أن لا يتعدى زمن أحداث المسرحيةأربع وعشرين ساعة على الأكثر .[4]

---

[1]– أرسطو ، فن الشعر ، مرجع سابق،ص 58.

[2]– مصطفى تواتي نقلا عن عزالدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، مرجع سابق، ص 144.

[3]– نقلا عن عادل النادي ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر،تونس،ط1،1987،ص95.

[4]– المرجع نفسه،ص95.

انطلاقا من هذه الآراء فإننا نستخلص أن للزمن دوره ومكانته في بناء سرح العمل الأدبي، وفي هيكلته، كما وأنه الوقود الذي تسير به قافلة العمل المسرحي، فكلما كان الزمن مقتصرا زاد التشويق والحماس لمتابعة العمل المسرحي، لذا كان لزاما على الكاتب والأديب مراعاة هذا الجانب بالذات في سلسلة أعمالهم فالجمهور مرتبط بزمن فلا يمكن له أن يرتبط ويسكن بمكان واحد لأكثر من ساعة أو اثنتين، ولهذا لا يمكن له مزاولة قاعة العرض زمنية طويلة ولهذا كان لزاما على الكاتب أن يتفنن وأن يكون قادرا على صنع التشويق والإثارة ضمن إطار زمني معين وإلا أصبح الأمر مملا ،ففي اختياره لزمن المسرحية يجب عليه أن يكون متوافقا مع المدة التي يستطيع الجمهور أن يبقى خلالها في قاعات العرض.

وهذا ما ذهب إليه"توفيق الحكيم"أيضا حيث رأى أن المسرحية نوع من الأدب الذي لا يمكن صاحبه الحرية في الحيز الذي يصب فيه فنه و لا في الوقت الذي يعرض فيه عمله و يقول توفيق الحكيم:" فالوحي عند الموسيقى، ومؤلف المسرحية يجب أن ينظر في الساعة من حين إلى حين ، ليعرف الحدود التي يتحتم عندها أن يتوقف" .[1]

5. المكان:

المكان أو الحيز مصطلحان اختلف النقاد والدارسون في استعمالها، فيستعملونها بمعنى واحد أحيانا ويفرقون بينهما أحيانا أخرى، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز

[1]– حميد علاوي،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،مرجع سابق،ص 117.

الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع ليشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يحد عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأزهار".[1]

كما أن للمكان دور فعال وبارز في بناء العمل الدرامي وفي التنسيق بين جوانبه المختلفة من شخصيات وصراع وأحداث، حيث أن هذا المكان يعطي صوره أوليه تعكس الموضوع أو الصراع المسرحي فغالبا ما يكتشف القارئ أو المتلقي أو المشاهد الحيثيات والخبايا والمغزى من وراء هذا العمل الدرامي انطلاقا من الغالب المكاني الذي اتخذه الكاتب (مسجد، سجن، غابه، جبل...) فهذه أماكن لها مدلولاتها و تعكس آثار عدة.

" فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات ... إنه حدث وجزء من الشخصية" .[2]

فالفضاء المسرحي ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادي حيث أنه يعد بناء تاريخيا للخبرة الاجتماعية ،ذلك أن الفضاء الظاهري للمسرح هو عرف ثقافي أصبح فيه بعد عنصرا نشطا للتعبير الفني سواء من حيث تكوينه للرؤية أو من حيث تحديده للسياق ، وأنه مكان يتيح إمكانية التعبير وهو خاصية من خصائص الثقافات والحضارات.[3]

---

[1]- عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري،مرجع سابق،ص 139.

[2]- المرجع نفسه،ص 139.

[3]- المرجع نفسه،ص 140.

وقد درس المكان في النص المسرحي الجزائري من زاويتين المكان السلبي والمكان الإيجابي بحيث أن المكان الإيجابي يقصد به المكان الذي يحل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث والشخصيات .

على خلاف المكان السلبي الذي يحيل على المكان الجامد الذي لا يحيل إلا على المكان ذاته. [1]

6. الصراع:(CONFLUT)

الصراع هو بؤرة المسرح فهو بمثابة انطلاقة حتمية للعمل المسرحي وبداية للحدث حيث يعرفه مجدي وهبة بقوله:" الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات ، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة ، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، وبين إحدى الشخصيات وقوى خارجية، كالقدر أو البيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى.[2]

والصراع في المسرح هو بمثابة الروح من الجسد تمنحه الحياة والحركة والوجود فيما أن الأصل في العمل المسرحي كونه حركة تؤدى لا حكاية تروى.[3]

---

[1]–عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، المرجع السابق، ص 140–141.

[2]–مجدي وهبة ، كامل المهندس :معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مرجع سابق، ص 224.

[3]– أحسن تليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية) ،د ط ،2007،ص159.

فالمسرح مبني على عقدة أو صراع قائم تنطلق منه الأحداث وتتبادل من خلاله الشخصيات الحوار ما يستدعي لفت انتباه المشاهد وشده وتشويقه لمعرفة باقي القصة ومتابعة مجريات المسرحية ومعرفة الحل النهائي لهذا الصراع." فهو يتفاعل مع جميع العناصر المحيطة بالعمل المسرحي ومقوماته فيمنحها الحركة والدلالة"[1]

فأقرب تشبيه للصراع بين الشخصيات في العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها كلا الفريقين للمنافسة والفوز والجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين.[2]

فالصراع ميزة أساسية تميز كل عمل درامي، فلا يمكن أن ننطلق في كتابة أو تصوير أي عمل الدرامي بمختلف مواضيعه دون أن يجسد الكاتب مركزا و نقطة انطلاق لهذا العمل و المتجسدة في الصراع القائم وتحديد طبيعته، فلابد لنا من معرفة العلة أو السبب في نشوب هذا الاختلاف أو ما نسميه الصراع، فلا وجود لحدث من دون مسببات ودوافع بحيث أن هذا الصراع يكون سببا في الاستيلاء على مشاعر المتفرج منذ انطلاقة العرض المسرحي ولا ينتهي إلا بانتهاء العلة وبروز الحل في آخر المطاف.

والصراع في ما يذهب إليه المؤلف أربعة أنواع كبرى رئيسية حسب ما ورد عن "لابورس ايجيري ":

[1]– أحسن تليلاني،المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق ، ص 160.

[2]– المرجع نفسه ، ص 159.

- **الصراع الساكن:** وهو ذلك الصراع الذي يشعرك بركود الحركة المسرحية و خمودها، وأنها لا تتقدم ولا تنمو، إذ يعد هذا الصراع خطر على الكاتب المسرحي الناشئ ،كونه يكاد أن يقف به عند نقطة واحدة لا يتحرك منها ولا بعدها.[1]
- **الصراع الواثب** : وهو رديء كالصراع الساكن، لأنه يحدث فجأة وفي قفزات لا تكاد تدرك لها سببا.[2]
- **الصراع الصاعد:** ويمكن لنا تسميته المتدرج أو المنطقي أو المتفق مع الإفتراضات المطروحة، وهذا النوع من الصراع لا يوجد إلا مع الهجوم والهجوم المضاد، إذ أن هذا الصراع يصل بصراع الشخصيات إلى ذروة الأزمة ويدفع بها إلى إتخاذ قرارها المصيري.[3]

وحسب "لابورس ايجري " فهو أحسن أنواع الصراع فهو لا ينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية إلى آخرها.

- **الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوبه:** وهو صراع يعتمد المؤلف الكشف عنه بطريق غير مباشرة خلق نوع من التوتر والترقب المقصود لذاته لدى المشاهد حتى لا يتسرب الملل إليه. [4]

---

[1]– لابورس ايجري : فن كتابة المسرحية ،مرجع سابق،ص 14.

[2]– المرجع نفسه ، ص 14 .

[3]– شكري عبد الوهاب ،دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي،مرجع سابق،ص 94.

[4]– المرجع نفسه ، ص 94 .

وانطلاقا من هذا فإن الصراع ينشأ بين قوتين أو طرفين متعارضين فمع بدايته تبدأ حبكة العمل الدرامي ويتأججه تتأجج وتتعقد هي الأخرى وبانتهاء الصراع .تنتهي الحبكة إذ حبكة بلا صراع ،فإذا نجح المؤلف في خلق جو مشحون بالصراع وناتج عن صدمات مقنعة ومبررة فإن هذا كفيل بضمان متابعة واهتمام المتلقي لأحداث المسرحية.[1]

7. الحوار:

يعد الحوار من أبرز الآليات والركائز التي يقوم عليها أي عمل الدرامي، فهو الميزة الفاصلة بين المسرح وباقي الأجناس الأدبية الأخرى من قصص، روايات....إلخ، فهو قائم أساسا على الحوار، و بواسطته يتم التفاعل والتعاطي مع المشاهد.

فالحوار المسرحي: هو لغة الشخصيات وهو يعبر عن مشاعره وأفكارها ،كما يكشف عن وعيها ويجعلها تؤدي دورها طبقا للمفهوم الدرامي والمعنى الذي تحمله من هذه العبارة.[2] الحوار كفيل بأن يطلع المشاهد على الخبايا التي تحيط بالموضوع فمنه تعرف قصة المسرحية وما تلم به.

فهو كلام يتم بين شخصين أو أكثر وهو شكل من أشكال الخطاب والتواصل في المسرح، كما و يعتبر أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ، ووسيلة يعبر بها الكاتب عن فكرته ويكشف الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، فالحوار الجيد

[1]– سوالمي الحبيب ،طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،مرجع سابق،ص 40.

[2]– شكري عبد الوقاب ،دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي،مرجع سابق ،ص 96.

هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، فهو خاصية تميز المسرحية عن سائر الأعمال الأخرى. [1]

كما يؤدي الحوار وظائف عدة في العمل المسرحي: من حيث أنه أداة التخاطب بين الشخصيات والتعبير عن الأحداث بالألفاظ ووسيلة إخبار الجماهير بمضمون وتفاصيل النص المكتوب.[2]

وانطلاقا من هذا فإن الحوار هو ركيزة العمل المسرحي ومنه ينطلق أي عمل درامي ويساهم بشكل فعال في تحديد وبناء حبكة العمل والتنسيق بين أطرافه.

8. اللغة:(Language)

هي كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ وهي ضربات طبَيعية: كبعض حركات الجسم والأصوات المهملة ووضعيته، وهي مجموعة رموز أو إشارات أو ألفاظ متفق عليها لأداء المشاعر والأفكار.[3]

[1]– عادل النَادي ، مدخل لفن كتابة الدراما،مرجع سابق، ص 28.

[2]– شكري عبد الوَهاب ،دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي،المرجع السابق ، ص 98.

[3]– مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق،ص 318.

فقضية اللغة أصبحت قضية شائكة ومن القضايا المصيرية ليس بالسهل التأثير في وجودها واختلاف جذورها مهما اِختلفت التوجهات والمواقف الفردية.[1]

والمسرحية من جملة الأجناس الأدبية التي تتميز بجمالية اللغة فيها ورونقها وقوة الإيحاء فيها لغتها أشد قربا من أسماء المشاهدين وقلوبهم وعقولهم، غالبا ما يتلقى المشاهد بوعي كبير و برحابة صدر. بحيث أن النص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن قارئه يمكن أن يتفاعل معه ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة.[2]

كما أن اللغة المسرحية ليس وسيلة فقط للتعبير عن أفكار الشخصيات أو مواقفها وأهدافها بل هي تعبر أيضا عن الوجود الإنساني في العالم المعاش .

فلقد شهدت قضية اِستعمال اللغة في المسرح نزاعات وكانت محط خلاف كبير ناتج عن طبيعة اللغة المستعملة بين فصحى وعامية ففريق يرى ضرورة استخدام اللغة العامية وذلك كونها لغة بسيطة تساهم في إفهام العامة بسبل بسيطة بحيث يقول محمد عثمان جلال: " أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام".

وفريق دعا إلى ضرورة الالتزام باللغة الفصحى لتقديم عروضهم المسرحية كونها لغة غنية في مصطلحات إيحائية ،إذ أن اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير لا في القصة ولا في

[1]– محمد الطاهر فضلاء،المسرح تاريخا و نظالا، الجزائر، ج2، ط1 ،الجزائر، 2009 ، ص 365.

[2]– عز الدين جلاوجي ،النص المسرحي في الأدب الجزائري،مرجع سابق،ص 120.

المسرحية، لا في السرد ولا في الحوار وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة. [1]

المبحث الثالث: العلاقة بين القصة والمسرحية.

1. مفهوم القصة:

إذا كنا قد تطرقنا في بداية بحثنا إلى مفهوم المسرح وعناصر تأليف النص المسرحي فقد توصلنا إلى مفهوم القصة وعلاقتها بالمسرحية وأهم الفروق التي ميزت هذين الفنين الأدبيين عن بعضهما ومن أهم التعريفات الشاملة لمفهوم القصة هي:

أ.القصة لغة:(...والقصة: الخبر وهو القصص وقفا على خبره بقصته، قصا وفصحا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص).

و القصص: جمع القصة التي تكتب. وتقصص كلامه: حفظه.

وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر الحديث . و اقتصصت الحديث: رأيته على وجهه. يقال قصصت الرؤيا على فلان أي أخبرته بها. والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. وقص آثارهم يقصها قص وقصصها وتقصصها :تتبعها بالليل، وكذلك اقتص أثره وتقصص .... "[2]

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 124.

[2]– ابن منظور، لسان العرب اعتن به خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث للنشر، الجزائر، ج10، ط1، 2008، ص 172.

ب.التعريف الاصطلاحي: كانت العرب في الجاهلية تعرف القصص أي الأخبار عما حدث في الماضي وهو باب من باب أدبهم ومن ذلك: قصص أيام العرب التي تدور حول الوقائع الجريئة التي وقعت في الجاهلية بين القبائل. كيوم الفجار و يوم داحس والغبراء وغيرها.[1]

وعندما نزل القرآن على محمد صلى الله عليه وسلم كانت القصة إحدى أساليبه في الدعوة إلى التوحيد والترغيب في الخير والترهيب من الكفر و تنبيذ ما كان عليه الجاهليون من عادات مرذولة ، وكانت أحداث قصة القرآن تدور حول سيرة الأنبياء عليهم السلام وما لاقوه من أقوالهم.[2]

ولقد ورد ذكر القصص في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة: لقوله تعالى :

" نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن إن كنت من قبله لمن الغافلين" سورة يوسف-3- ، وقال سبحانه وتعالى أيضا:" لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب...." يوسف-111-

[1]- محمد حسن شراد، تميم بن أوس الداري رضي الله عنه راهب أهل عصره، وعابد أهل فلسطين ، دار القلم للطباعة والنشر، د ط ،1990، ص196.

[2]- المرجع نفسه، ص 197.

يقول "منتصر عبد القادر الغضفري" في تعريفه للقصة:"القصة حدث أومجموعة من أحداث متعاقبة، تتعلق بشخصيات مختلفة تجري لها هذه الأحداث في إطار من الزمان والمكان على وقف بناء معين يخضع لعقلية الكاتب وتصوره الخاص لمنطق الأحداث.[1]

ولم يقف مفهوم القصة عند هذه التعاريف بل تعدد مفهومها لتعدد الباحثين بحيث أن" القصة في اللغة العربية هو الإخبار بالواقع المجرد، وتتبع آثار الحقيقة ولا يفهم من تأليف الحكايات أو الوقائع أو اصطناع الأخبار الملتوية التي يلفقها الكذب والظلم وتسعى لإخفاء عارها وكذبها" فن" تم تنتحل الصدق .... لهذا الفن صدقا فنيا "[2]

أما الناقد الانجليزي "walter allen"يرى أكثر الأنواع الأدبية فعالية في العصر الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي: فهي عن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها ، فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد وهي في صورتها العامة عند "فورستر" حكاية فحسب تتابع أحداثها في حلقات مثلما تتسلل فقرات الإنسان .[3]

---

[1]– منتصر عبد القادر الغضفري ، عناصر القصة في الشعر العباسي ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1، 2011، ص18.

[2]– انور الجندي ، الموسوعة الإسلامية العربية خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، دار الكتاب اللبناني ،ط2، 1985 ،ص 335.

[3]–شريط أحمد شريط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1941–1985) اتحاد الكتاب العرب ،دط ،1998،ص10.

1. أوجه التشابه بين القصة والمسرحية:

إن ما توصلت إليه الأبحاث من دراسات حول العلاقة بين القصة والمسرحية: أن هناك ارتباط وثيق بين المسرحية والقصة إذ أن هذه الأخيرة تعد أساسا لقيام المسرحية على حد قول "فاطمة برجكاني": "وتركيبة المسرحية مزيج من القصة والمسرحية".[1]

والمسرحية هي في الأصل قصة يتم تمثيلها على المسرح.[2] بمعنى أن المسرحية تخضع للكتابة قبل أن تمثل على الخشبة، وبهذا يمكننا سردها وقراءة محتواها متى وكيف ما شئنا،وكلما كانت القصة جيده زاد مدى نجاح المسرحية .يقول "عمر الأسعد":" والمسرحية الناجحة أيضا هي التي يعتنى فيها بكل مقومات المسرح ولوازمه فيختار لها القصة الجيدة". [3]

وإذ كنا قد تطرقنا في أول دراستنا إلى عناصر كتابة النص المسرحي من فكرة أساسية، وأحداث، الحوار، زمان ومكان،.... إلخ. فإننا توصلنا إلى أن القصة هي الأخرى تحتوي على نفس العناصر التي تشترك معها المسرحية فمن هذه العناصر المشتركة نجد: (الفكرة الرئيسية، البناء والحبكة، الشخصيات).[4]

---

[1]– فاطمة برجكاني ، تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم ، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي ،بيروت ،ط1 ،2008،ص 110.

[2]– عمر الأسعد : أدب الأطفال ،الوراق للطباعة والنشر ، الأردن ، ط2 ، 2013،ص 101.

[3]– المرجع نسفه، ص 105.

[4]– أ– فتحي دياب سبيتان ،أسس تربية الطفل ،الجنادرية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2، 2013،ص 162.

وبعد الحدث أهم عنصر في القصة.[1]

ولابد للقصة من بعد زماني ومكاني اللذان يهيمنان على أحداثها.[2]

بالإضافة إلى هذه العناصر المشتركة يقول عمر الأسعد: "لا يخلو كل من قصة والمسرحية من مشاهد الحوار" [3]

ومن خلال هذه العناصر المشتركة التي ذكرناها يتضح لنا أن العلاقة بين القصة والمسرحية هي علاقة تكامل فلا يمكن قيام أي مسرحية دون وجود نص قصصي تبنى عليه، إذن فالمسرحية هي نص قصصي يخضع للتمثيل.

[1]– شريط أحمد شريط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية ، مرجع سابق، ص 21.

[2]– عمر الأسعد : أدب الأطفال ، مرجع السابق ص 98.

[2]– المرجع نفسه، ص102.

2. أوجه الاختلاف بين القصة والمسرحية:

لخصنا أهم أوجه الاختلاف بين القصة والمسرحية في الجدول التالي[1]:

القصة	المسرحية
-لا تفتقر إلى مسرح تستعين به في أدائها	تفتقر إلى مسرح يبرزها فالمسرح مكمل لها ولا يمكن أن تنهض بدونه.
-كاتبها يجريها على لسان شخصين ونحن نقرؤها في أي مكان نشاء غير مهتمين بزمان ولا مكان ولا جمهور ولا ممثلين .	الجمهور أساس في المسرحية، إذ يجتمع الناس في مكان معين لرؤية فرقة من الممثلين يجري على ألسنتهم آخر المؤلفين أحداث مترابطة.
-تقص في شكل مذكرات أو يوميات أو اعترافات أو رحلات أو رسائل.	لا تقص إلا في شكل واحد في قالب واحد هو قالب الحوار.
-القصاص لا يتقيد بشيء خارج محمله ومن ثم كان بإمكانه أن يطيل فيه إلى مئات الصحف، قد تكون قصيرة، وتكون طويلة طولا مسرفا.	إن لكاتب المسرحية زمن محدود لأن الناس لا يستطيعون المكوث مجتمعين أكثر من ثلاث ساعات، والممثلين لا يستطيعون أن يمضوا في عملهم بإحسان أكثر من هذه المدة.
-القصاص يتحدث كما يشاء بصورة تسمح له بالإطالة والتعليق على الحوادث.	الكاتب المسرحي يتحدث عن طريقة ممثلين بصورة لا تسمح له بالإطالة ولا الإستطراد ولا التعليق على الحوادث والأشخاص.
-القصاص ليس وراءه ممثلين يمدهم بنوع من الكلام المسرحي القائم على الحوار.	الكاتب المسرحي يعتمد على الحوار إذ يراعي فيه التلاؤم بين الممثل ودوره وبين الممثل والآخرين.

[1]- د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ، الناشر دار المعارف ،القاهرة،د،ط9،دت،ص 216-221 "بتصرف".

–القصة عمل كبير ليس لها زمان محدود يمكن للقصاص أن يتدخل فيها للشرح والتغيير فهي لقطات أو لحظات من الواقع تلتقي لتكون عملا قصصيا طويلا .	المسرحية عمل سريع تتعاقب فيه المناظر من العرض إلى العقدة إلى الحل وتتعاقب المفاجآت والصدمات والمواقف والأوضاع التي تؤثر في الجمهور، في زمن محدود فعالم المسرحية سرعان ما ينتهي .
–الكاتب القصصي غير مقيد بأي قيد سوى فنه.	الكاتب المسرحي مقيد بالمسرح وضروریاته
–القصاص يقدم الحياة كلها من جميع أطرافها، فينقلها لنا بأكملها بتجلياتها وتفاصيلها وحوادثها الكبيرة والصغيرة غير يطلق العنان لمخيلته.	الكاتب المسرحي مقيد بعمل خاص ليعرض فيه صورة الحياة كما يشاء ،كماله قائم على العزل والانتقاء ،يستخلص الحقائق لتكون في تجربة واحدة محددة.
–القصة أكثر شعبية من المسرحية لأنها كانت في أول نشأتها نفس الحكايات الشعبية التي تستمر بها الشعوب وتصورهم تصويرا دقيقا.	المسرحية تستمد من الأساطير ومن التاريخ وحياة الملوك والأمراء ثم هبطت إلى حياة الشعوب وهي تلتقط كل جوانب حياتهم .
- في القصة كل شيء وكل كلمة وكل فقرة على طبيعتها فلا وثب ولا قفز.	الكاتب المسرحي يقفز ويثب وثبا سريعا.
- أسلوب القصة أسلوب مطنب .	أسلوب المسرحية يكون موجزا أكثر ما يكون الإيجاز.
–القصة تكون شاهدة عيان أو المؤلف نفسه أو أحد شخوصها. ليس فيها لا عرض ولا أضواء ولا زينة. بل يقرؤها القارئ ويسمعها وهو يتخيل أحداثها.	المسرحية تكون على لسان الممثلين تحتاج قاعة عرض وجمهور وأضواء وملابس وزينة تلاؤم العرض المسرحي أي يتلقاها الجمهور صوتا وصورة تشمل أحداثها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني : الاقتباس في النص المسرحي الجزائري

تمهيد

المبحث الأول : (شرح المفاهيم النظرية) .

- أولا : تعريف الاقتباس (لغة واصطلاحا) .
- ثانيا: الاقتباس في المسرح الجزائري.

المبحث الثاني : أنواع الاقتباس وعلاقته بالترجمة.

- أولا: أنواع الاقتباس.
- ثانيا: علاقة الاقتباس بالترجمة.

المبحث الثالث: الاقتباس في العالم العربي وبعض النماذج المقتبسة .

- أولا: الاقتباس في العالم العربي.
- ثانيا: مصادر الاقتباس.
- ثالثا: بعض الأعمال المسرحية المقتبسة.

تمهيد:

يعتبر الاقتباس ظاهرة تثاقف في جميع المجالات العلمية منها الأدبية و التقنية وهو بمثابة تلاقح الثقافات والحضارات وواصلها في إطار الإرث الإنساني العلمي والأدبي و الفني المشترك لجميع الشعوب.

ويلجأ إليه الأدباء والفنانون رغبة منهم في إثراء تجاربهم وتنويعها و غالبا ما يكون لجوؤهم للاقتباس شعورهم بضرورة ومدى أهمية الانفتاح على الثقافات والفنون السائدة لدى الشعوب الأخرى، ورغبة في التخلص من حالة الركود و الضمور التي أصابت المسرح حيث برز هذا النوع من الفنون (فن الاقتباس) منذ النشأة الإغريقية الأولى للمسرح حتى أصبح الاقتباس سمة من السمات الأساسية للمسرح ومع مرور الوقت أخذ هذا المصطلح يتشعب ليعطي مصطلحات أخرى مماثلة له بالإعداد والتهيئة والتعريب إلى غير ذلك من مصطلحات نصب كلها في نهر الاقتباس.

بحيث أن العرب اتجهوا نحو الاقتباس عن تجارب الغرب رغبة منهم في إثبات جذور الفن المسرحي ومدى عراقته، لذلك شهدت الساحة المسرحية العربية اكتسائها حلة غربية عن طرائق اقتباسها لموضوعاتها وعرفت تجارب كثيرة في مجال الاقتباس.

و الجزائر كغيرها من البلدان العربية لم تكن غنى عن ذلك اتجهت بأعمالها وأنتجتها انطلاقا من هذه القاعدة حيث اتجه المخرجون و الممثلون الجزائريون إلى الاقتباس من أعمال أجنبية. [1]

المبحث الأول : (شرح المفاهيم النظرية) .

1.مفهوم الاقتباس:

أ- التحديد اللغوي :

مأخوذة من قبس ، القبس: النار والقبس الشعلة من النار، واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى: " بشهاب قبس " القبس الجذوة، وهي النار التي نأخذها في طرف عود، و القابس هو طالب النار، وهو فاعل من قبس والجمع أقباس".[2]

فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل و أقبس علما استفاد منه ، والقوابيس الذي يقبسون الناس يعني يعلمون، و أن نافلان يقتبس العلم فأفشاه أي علمناه". [3]

---

[1] – إيمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو، قراءة في مسرحية ملكة غرناطة، مجلة دراسات لجامعة عمار ثليجي، الجزائر، ع 54 ، ص 109.

[2] – جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج6 ط1 ، 2003، ص 201 .

[3] – ابن منظور، لسان العرب ، مرجع سابق ، ص 202 .

ورد أيضا الاقتباس بمعنى اقتباسا (ق،ب،س) 1 – نارا: أخذها منه،منه النار : أخذها منه العلم: أخذه و استفاده. 4 – العلم أو منه استفادة، 5 – الأديب: ضمن كلامه آية من القرآن

الكريم أو من الكتب الدينية الأخرى أو عبارة من الحديث أو قاعدة من بعض العلوم.[1]

استفاد من قبس الرجل علما أو نورا: أفاده إياه فهو قابس (ج)، أقباس قبس: القبس هو النار أو شعلة منها قال تعالى " لعلي آتيكم بقبس أو أجد على النار هدى ".

يقال: هذه حمى قبس لا حمى عرضي أي صيب لها عن طرائق العدوى.

قبسة: القبسة هي الشعلة تفشي من النار.

يقال : ما زارك إلى كمشتبه العجلات أي في زيارة سريعة. [2]

ب- التحديد الإصطلاحي :

لقد تعددت الآراء واختلفت في تحديد مفهوم واحد واضح المعالم للاقتباس بحيث أخذ هذا المصطلح شعبات عديدة تحيل على معنى يكتسي مفردات عدة تتداخل فيما بينها.

[1] – جبران مسعود، الرائد، معجم ألفبائي في اللغة و الأعلام، دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف و الترجمة و النشر، ط 3، 2005، ص 124.

[2] – علي بن هادية، بلحسن البليش الجيلالي بن الحاج يحيى، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي ألفبائي ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1991، ص 810.

فالدكتور "**أبو الحسن عبد السلام**" يعرفه على أنه تطوير فن من الفنون أو حقيقة علمية من الحقائق المنقولة عن طرائق الترجمة أو هو إضافة وإيجاد البديل".[1]

في حين نجد من الكتاب من جمع بين كل من الإعداد و الاقتباس واعتبارهما لقطان متداخلان يحيل كل منهما على الآخر وهذا ما يشير إليه مجدي وهبة بقوله " أن كلمة الاقتباس منذ أن تداولتها الأفلام العربية عرفت معاني عدة ضاق بعضها أحيانا قد تدخل إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصف ويكون ذلك للتحلية أو للإستدلال وفق شروط معينة بصفة عامة أو على تضمين الكلام تتركان أو شعرا شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة".[2]

لينحصر معنى الاقتباس في الإعداد والتهيئة و التي تدل على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر وذلك لتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية.[3]

كما وتتفق معه في ذلك " ماري الياس " الذي تحدده معنى الاقتباس ويربطه بمعنى الاعداد (Adaptation) حيث يقول " أن الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل يحتوي على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق

---

[1] – أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة، الاقتباس، و الاعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط 3، 1993، ص 77.

[2] – مجدي وهبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق ، ص 57.

[3] – المرجع نفسه ، ص 51.

جديد ويشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة وهذا ما يطلق عليه بالعربية اسم"الاقتباس".[1]

ومن حملة ما تحيل عليه هذه التعريفات لكل من مجدي وهبة و ماري إلياس أن الاقتباس عملية تقتضي أخذ الفكرة الأصلية و إعدادها أي اقتباسها مع الحفاظ و إبقاء الفكرة الأصلية دون الحياد عنها، أي إدخال تعديلات بسيطة لا تمس بفحوى والمحتوى الأساسي و مغزى الفكرة الحقيقي ، أي أن المقتبس يتبنى عمله انطلاقا من هذه الفكرة فلا يقوم بما يشبه الاستنساخ بأسلوبه الخاص كما واتخذ الاقتباس معنى " الدراماتوروجيا" أي العمل الدراماتوروجي Dramaturgique انطلاقا من النص المخصص لتنفيذ عملية الإخراج.[2]

وهو عملية نقل أو تحويل أثر أدبي من نوع آخر (من رواية إلى مسرحية مثلا) الاقتباس أو المسرحية Dramatisations يشير إلى المحتويات السردية (لقصة أو الحكاية المثبتة بأمانة نوعا ما مع فوارق شاسعة أحيانا، في حين أن البنية الاستدلالية عرضت تحولا جذريا لاسيما من جراء الانتقال إلى شكل مشهدي معلن Enonciation مختلف كليا، هكذا يتم اقتباس رواية للمسرح أو الشاشة".[3]

---

[1] – ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، عربي – إنجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997، ص 53.

[2] – باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سابق، ص 70.

[3] – المرجع نفسه ، ص 69 .

- المسرحة: هي إعداد قصة للإخراج المسرحي .

2. الاقتباس في المسرح الجزائري:

وإذا بحثنا في مفهوم الاقتباس حسب التجربة المسرحية الجزائرية وجدناه " إبداع آخر يقتضي أخذ فكرة والقيام بمعالجتها من منظور جزائري أو بطريقة جزائرية، وهذا تكيفا مع عقلية الجزائرية وتفكير المجتمع الجزائري". [1]

ويحيل معنى الاقتباس في المسرح الجزائري حسب الباحثة "Anne Ubersfeld" على: " عمل المؤلف المسرحي الذي يأخذ نصا قديما أو أجنبيا مترجما ويغطيه بواسطة توجيهات إخراجية أو بعض التغيير في ترتيب الأحداث لونا يتناسب مع بيئة المتفرج وهذا ما يتبعه المخرجين و المؤلفين الدراميين في الجزائر". [2]

ومن جملة ما تحتويه التجربة الجزائرية في اقتباس الأعمال المسرحية نذكر على سبيل المثال أعمال علالو " علي سلالي " في عمله المسرحي " جحا " المقتبسة عن موليير من التراث الشعبي، كذلك نجد محي الدين بشطارزي في أعماله الكثيرة منها " سليمان اللوك " التي اقتبسها عن الفرنسي " موليير " فقد اكتسب هذه الأعمال حلة جزائرية من حيث الأفكار و الموضوعات و أسلوب الطرح و الحوار والشخصيات واللغة.[3]

---

[1] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق ، ص 328.

[2] – زهية بن حركات، نشيدة بويعيش، الاقتباس في النص المسرحي الجزائري ، مذكرة تخرج لنيل شهادة أستاذ تعليم ثانوي ،قسم اللغة العربية وآدابها،المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الانسانية، بوزريعة، 2005، ص 44.

[3] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، المرجع السابق، ص 332.

فقد أخذ الاقتباس في التجربة الجزائرية منحى آخر و أشكال أخرى من حيث إبراز و إدخال حوادث وحوارات و شخصيات كلها من إبداع الفنان الجزائري وهذا ما أشار إليه كاتب مصطفى بقوله "أن النصوص المسرحية المترجمة لم تكن ترجمة بما للكلمة من معنى و إنما أخذت منحى آخر يتجه نحو ما يسمى الاقتباس أو " الجزأرة " و التي تقتضي تحويل النص المسرحي إلى عمل جزائري محض برؤى جزائرية".[1]

[1]– علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978، ص 441 .

المبحث الثاني : أنواع الاقتباس وعلاقته بالترجمة :

1. أنواع الاقتباس:

تختلف اتجاهات الكتاب وميولاتهم وطرائقهم في الأخذ من أي عمل مسرحي و الاقتباس منه فمنهم من يبني عمله استنادا إلى حوار أو فكرة أو صفة إلى غير ذلك من الاقتباسات وفيما يلي سنتطرق لبعض أنواع الاقتباسات في العمل المسرحي:

أ. اقتباس فكرة لفكرة: الخلود أو الحساب و العقاب الأخروية في أسلوب موازنة إذا كانت في نفس اللغة أو أسلوب مقارنة.

ب. اقتباس صفة: اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها مثال ذلك (عطا الله / عطيل).

ت. اقتباس ذات وهيئة: ويكون باقتباس شخصية بأبعادها و ظروفها وسلوكها وسماتها.

- اقتباس ذات كاقتباس شخصية مثال ذلك شخصية " أوديب " لأبي العلاء البتري بدلا من كيخوته".

ث. اقتباس هيكلي تام: ويتم باقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد في مثل أسلوب كتابة " مأساة الحلاج " وأسلوب كتابة بيكيت أو شرف الله ل " جان أنوى " فالشخصيات و البناء الفني الدرامي تأسس على استرجاع مشاهد من الماضي.

ج. اقتباس هيكلي جزئي: ومثاله مقدمة مسرحية (الأرانب) لطفي الخولي.

ح. اقتباس مغزى موضوعي: ويتم باقتباس المغزى و الموضوع دون هيكل العمل أي ما يبنى عليه العمل من شخصيات، حوادث، حوارات... فقد يكتفي بالمغزى العام وهو الموضوع.

خ. اقتباس ناقص: مثلما فعل " أ. شاركسي" في معالجته لمسرحية (أرستوفانيس) وقد يكون الاقتباس الناقص جزءا من قول أو فعل أو فكرة لنحدث أثرا نقضيا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة مثل (سارسي) في اقتباسه (برمان الشتاء).[1]

د. اقتباس معنى : ويتمثل في أخذ جملة أو عبارة من حيث معناها أو أخذ فقرة من فكرة أخرى دون بقية.

ذ. اقتباس تفسير: وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منها أخذ فهم مفسر أي ناتج تفسير عن فهم المفسر.[2]

2. علاقة الاقتباس بالترجمة:

غالبا ما استعملت كلمة اقتباس بمعنى " ترجمة " أو بمعنى نقل أمين نوعا ما، من دون أن تشهد دائما رسم الحدود بين التطبيقين فالمقصود إذن بالترجمة في النص أي أننا نقيس النص الأساسي وذلك رغبة في وضعه في سياق جديد قابل للتلقي حيث أضيفت عليه و أدخلت بعض التعديلات اللازمة بحيث أننا نعتبر إعادة قراءة الكلاسيكيات أو القيام

[1] – أبو الحسن عبد السلام، حيرة النص المسرحي، مرجع سابق ، ص 79.

[2] – المرجع نفسه ، ص 79.

بتجميعها وترجمتها مجددا، أو إدخال عليها إضافات خارجية، و إعطاءها تأويلات واحتمالات مغايرة وحديثة نوعا ما من الاقتباس وضربا من ضروبه بالإضافة إلى العملية التي ترتكز على ترجمة نص غريب بتكييفه ضمن السياق الثقافي واللغوي للغة التي ورد فيها فمن جملة ما يلاحظ أن معظم الترجمات حاليا تسمى اقتباسات ، هذا ما يدفعنا إلى انماء حقيقة أن كل تدخل منذ الترجمة حتى إعادة ابتكار أثر أدبي جديد، و أن تحول الأشكال من نوع إلى آخر ليس أبدا بريئا لكنه يتضمن تكون المعنى.[1]

وكذلك هناك من الدارسين من نظر إلى جهود التراجمة و المقتبسين و المعدين للمسرح العربي نظرة تعكس توحد هذه المصطلحات الثلاث عندهم، فأحمد حمروش " يرى أن تحديد تلك المفاهيم لم تمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى، فكانت الترجمة عندهم تعني الاقتباس و التعريب وكانوا في عملهم هذا مدفوعين برغبة الوصول إلى أدوات الناس و إلى جيوبهم".[2]

ويشير بعض المؤلفين المسرحيين الجزائريين في أحد اللقاءات الصحفية إلى أهمية كل من الاقتباس والترجمة حيث تكلم أحمد بن عيني الممثل الجزائري و مدير مسرح سيدي بلعباس عن فوائد كل من الاقتباس والترجمة في قوله " الاقتباس والترجمة منهما له فوائده وخاصة الاقتباس الحر حيث اقتبس على حسب مفهومي وواقعي أي أبدع النص من جديد

[1]– باتريس بافي ،معجم المسرح ، مرجع سابق، ص 70.

[2] – أبو الحسن عبد السلام، حيرة النص المسرحي، المرجع السابق ،ص 75.

وليس الاقتباس الذي يغير الأسماء كأن نجعل بول " الطاهر " أو ما شابه ... وعبر الاقتباس والترجمة تتكون وتمتلك الخبرة". [1]

إضافة إلى ذلك ما أشار إليه محمد بن قطاف في إحدى اللقاءات حيث طرح عليه سؤال بخصوص أهمية الاقتباس في المسرح في ظل ما عرفته المسارح الجزائرية من عداءات للإقتباس و الترجمة، لتكون إجابته كالتالي : " إن لكل منهما إمكانية حل أزمة النص وذلك يتم عن طريق استغلال نصوص عالمية من خلال ترجمتها أو اقتباسها تجنبا للوضع المتدهور الذي شهده المسرح الجزائري عامة والنص المسرحي خاصة فحسب قوله أن المسارح الوطنية في أوج عطائها ازدهرت بالاقتباس و الترجمة فهو لا يرى في الاقتباس عيبا ما دام يخدم النص المسرحي واسند في ذلك ب " برتخت " الذي اقتبس أعماله مجموعة من الأعمال المسرحية الأخرى . [2]

ففي كثير من الأحيان وعند تقديم نص مسرحي مترجم تكون عملية الإعداد محاولة لملائمة النص المسرحي الأجنبي مع مرجعية الجمهور الذي تقدم له وكثيرا ما يلجأ المترجم أو المقتبس إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان أو السياق بأكمله لهذه الغاية وتبدو عملية الاقتباس ضرورة حقيقية حيث تحتوي على النص الأصلي على مقاطع باللهجة

[1] – جروة علاوة وهبي، المسرح في الجزائر (الأزمة والحلول)، دار الكاتب للطباعة و النشر والترجمة، د ط ، 2013 ، ص 107.

[2] – المرجع نفسه ، ص 147.

المحلية لا يمكن ترجمتها أو حين يكون مضافا بأبيات تعرية وفي هذه الحالة تحول النص من خلال الترجمة إلى اللغة النثرية أو يترجم نثرا.[1]

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق ، ص 46.

المبحث الثالث: الاقتباس في العالم العربي وبعض النماذج المقتبسة :

1. الاقتباس في العالم العربي:

يعود بروز الاقتباس في العالم العربي إلى ظهوره في الفرق المسرحية الأوروبية في أواسط القرن التاسع عشر بداية من مصر التي نقلت الفن المسرحي عن الغرب، إضافة إلى دول المشرق العربي من بيروت إلى الدار البيضاء مرورا بالشام ومصر ودول الخليج العربي، حيث شهدت هذه الممارسات المسرحية طغيان لظاهرة الاقتباس بشكل عام ليتقلص دورها مع مرور الزمن باتجاه أفلام الأدباء والكتاب نحو التأليف المسرحي، إلا أن بعض الدارسين يرجعون بروز ظاهرة الاقتباس إلى قلة التأليف وضعفه و يربطونه بالأزمات، فيقول "محمد السولامي " : " إن أغلب المسرحيين المغاربة يلجأون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني و يعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا".[1]

كما واعتبر الاقتباس في المسرح العربي خلفية من الخلفيات التي كانت نتيجة حتمية بسبب مرحلة النشوء في المسرح العربي و ارتباطها بالشكل الغربي للمسرح ويلجأ الى الاقتباس لتغطية العجز والنقص و الخوف من التلاشي و الضمور، يقول محمد العكاظ في دراسته لبنية التأليف المسرحي في المغرب " أعتقد أن ظاهرة الاقتباس هي التي عرفت عندنا

[1] – أبو الحسن عبد السلام، حيرة النص المسرحي، مرجع سابق ص 71.

بصفة خاصة، أما الترجمة فقليلة نسبيا ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبس المغربي في أن تتوفر له حرية أكثر تهيئة للخلق و الإبداع في المستقبل كما حدث لبعض مسرحيينا الذين بدأوا مقتبسين ثم تحولوا إلى مؤلفين".[1]

" وقد عرف العرب بمسرحهم أول مسرحية مقتبسة " البخيل " لهارون النقاش التي اقتبسها عن موليير".[2]

وبحديثنا عن المسرح الجزائري هو الآخر يبدو ولم ينفك أن اتخذ من الاقتباس دعامة له ومنطلقا يرسي به أعماله المسرحية، فقد اتجه كتاب المسرح الجزائري إلى الاقتباس عن المسرح الأجنبي منذ الانطلاقة الأولى فكانت بدايته الاقتباس مع محمد المنصالي في عمله المسرحي في " سبيل الوطن " سنة 1922 التي اقتبسها عن كاتب تراثي ثم يليه" علي سلالي " مسرحيته جحا التي اقتبسها عن موليير سنة 1926 فكانت بذلك هي الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري. [3]

وبعد هذه الانطلاقة ظهرت أعمال مسرحية عديدة اقتبست عن أعمال أجنبية في فترة الأربعينيات منها مسرحية محي الدين باشطارزي و سليمان اللوك التي اقتبسها عن موليير الفرنسي في مسرحية مريض الوهم ومسرحية الشرف المقتبسة كذلك عن موليير وكذلك نجد

[1] – أبو الحسن عبدالسلام، حيرة النص المسرحي، المرجع السابق، ص 72.

[2] – المرجع نفسه ، ص 63.

[3] – إيمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو، قراءة في مسرحية ملكة غرناطة، مرجع سابق ، ص109 .

مسرحية " بائعة الورد " لرضا حوحو المقتبسة عن " فيكتور هيجو " ومسرحية " يد الله " لمحمد الثوري المقتبسة عن عمل " يوسف وهبي ".[1]

وقد برزت في هذه الفترة أيضا تجربة قوية في مجال الاقتباس عن المسرح الأجنبي تمثلت في تجربة أحمد رضا حوحو الذي اقتبس العديد من المسرحيات عن المسرحي الفرنسي الشهير فيكتور هيجو في عمله ملكة غرناطة و اقتبس عن موليير مسرحيات عدة منها مسرحية المجرم.[2]

فظاهرة الاقتباس صاحبت مسيرة الفن الرابع في الجزائر، وعرفت تطورا كثيرا وملحوظا مع الاستقلال وشهدت تمازيا في الموضوعات المطروحة بين اجتماعية و سياسية ثم طرحها بقالب ذو نكهة جزائرية على غرار ما كان عليه الاقتباس آنفا مما كان يخضع له الكاتب من قيود أثناء اقتباسه لأعمال مسرحية أخرى.[3]

2. مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري:

لم يقتصر الاقتباس في المسرح الجزائري عن التراث العربي الإسلامي والمسرح العربي أو الفرنسي بل اتجه صوب المسارح العالمية المشهورة التي شهدت نجاحا كبيرا، إضافة إلى

[1]–أحمد منور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2005، ص 92.

[2]–إيمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو، قراءة في مسرحية ملكة غرناطة، مرجع سابق، ص 109.

[3]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق ، ص 332.

اقتباسه من لغات عديدة غير التي كان ينتهجها (لغة عربية) من التراث العربي وفيما يلي جدول يوضح بعض الكتاب والبلدان العالمية التي اقتبس منها المسرح الجزائري أعماله المسرحية: [1]

فرنسا	و. م. الأمريكية	بريطانيا	ألمانيا
– موليير – فيكتور هيجو – شاتو بريان – مارسيل بانويل – جول رومان – أندري بيرو	–آرثر ميلر –كيت كيري –إدوارد فرونكلين ألبي	–ويليام شكسبير –يان جونسون	– كارل فيلنغر – بيرتورد برتخت

الجدول يوضح تشعب الممارسة الجزائرية في الاقتباس وأنها كانت على اطلاع واسع بجملة الأعمال المسرحية العالمية، وعلى الرغم من الصعوبات التي كان يواجهها المسرح الجزائري أهمها ضعف النص المسرحي إلا أنه لم يقف مكتوف الأيدي بل أخذوا يطلعون على المسارح و النصوص العالمية ويكتبون على منوالها.

[1] –أحمد بيوض ، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق ،ص 330.

3. بعض الأعمال المسرحية المقتبسة:

لقد قمنا بنقل بعض الأعمال المسرحية المقتبسة في الجدول التالي[1] :

الرقم	عنوان المسرحية	مصدر الاقتباس	مقتبسها	عرضها
1	في سبيل الوطن	تركيا	فرقة منصالي عن مسرحية تركية	1922/12/22
2	فتح الأندلس	المسرح العربي	فرقة محمد منصالي	1923/06/18
3	جحا	التراث العربي	سلاليعلي (علالو)	1926/04/12
4	سليمان اللوك	موليير	محي الدين باشطارزي	1941/04/11
5	الشرف	موليير	محي الدين باشطارزي	ديسمبر 1942
6	أحزنني سراج	شاتوبريون	مصطفى كاتب	1947/11/09
7	عكاش	شاتوبريون	محي الدين باشطارزي	- - 1949
8	مولى البركة	أندري بيرو	محمد الرزي	- - 1949

[1]- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق،ص 332.

9	البورجوازي الظريف	موليير	م كاتب وفرقته	1950 / 1949
10	من وحدة لوحدة	محمود عسلان	محي الدين باشطارزي	1950 / 1949
11	عنبة	فيكتور هيجو	أحمد رضا حوحو	- -
12	بائعة الورد	فيكتور هيجو	أحمد رضا حوحو	- -
13	عطيل	شكسبير	أحمد توفيق المدني	- -
14	المنصورة	إيمانويل رولس	محمد الرازي	- -
15	أنتيفون	صوفوكول	أحمد سفطى	1952/1951
16	هملت	شكسبير	قدور فتال	1953-
17	مبين	مارسيل بانيول	محمد ويتش	1953-
18	يد الله	مارسيل بانيول	محمد ويتش	1953-
19	أبو عزيمة	يوسف وهبي	حمد الثوري	4 ماي 1954
20	الحياة حلم	كاليدون	مصطفى قردلي	1963-
21	دون جووان	موليير	م. بلحفواي	1963-
22	بنادق الأم كرار	بريتولد بريخت	م. بلحفواي	1963-
23	المرأة المتمردة	شكسبير	مصطفى كاتب	1964-

24	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	محمد الصغير	1966-
25	ديوان القراقوز	كارلوس كوزي	عبد الرحمان كاتب	1966-
26	الكلاب	توني برولان	محمد صالح أورابح	1966-
27	ورود حمراء لي	س . أوكيزي	مصطفى كاتب	1966-
28	سكك الذهب	شوشي سان	عبد القادر علولة	1967-
29	دائرة الطباشير القوقازية	بريتولد بريخت	م. اسطنبولي	1969-
30	إبليس الأعور	ناظم حكمت	محمد بن قطفان	1969-
31	أنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	مصطفى كاتب	1969-
32	حمق سليم	نيكولاي غو عوال	عبد القادر علولة	1969-
33	يا الأخ راك تسلل	ن غوغول	عبد الله ورياشي	1969-
34	باب الفتوح	محمود دياب	محمد بن قطاف	1971-
35	الطمع يفسد الطبع	بان جونسون	الهاشمي نور الدين	1973-
36	اللي يفوت ما يموت	عصام محفوظ	علاوة وهبي	1978/1977
37	بدر البدور	فديزكوالوركا	حباطي وهلال عنتر	1978/1977

38	تخطي راسي	ماكس فريش	الهاشمي نور الدين	1978
39	عفريت وهفوة	علي سالم	محمد بن قطاف	1978
40	الحمامات	ماليكوفسكي	زياني الشريف عياد	1980
41	جحا والناس	محمد الماغوط	عياد وجوبي	1980
42	قالو العرب قالو	محمد الماغوط	عياد ومجوية	
43	الدهاليز	ماكسيم غوركي	عبد القادر علولة	
44	جحا باع حماره	نبيل بدران	محمد بن قطاف	
45	حافلة شبر	إ. عبد القدوس	بن قطاف ومجوبي	
46	جحا والناس	سيل بدران	مصطفى كاتب	
47	عجاجبة وعجائب	إدوارد دي فيليب	أحمد بن عية	
48	البذلة لون القمرا	برادبيري	عزيز عربية	
49	غابوا الأفكار	سلافومير مرزوك	عياء ومجوبي	
50	الرتيلة	إدوارد دمانيت	غنية وناصر أورمضان	
51	فأوش والأمير الصلعاء	عبد الكريم بالرشيد	محمد الطيب دهيمي	

52	عودة الحلاج	مصطفى الحلاج	فارس الماشطة	
53	حروف العلة	علي سالم	ع. محسن وبوبريوة	
54	موت التاجر المتجول	إليا كازان	فوزية آيت الحاج	
55	المخدوع	ع. الكريم بالرشيد	فارس الماشطة	
56	دروب العنوان	فتلغر	عبد الحميد قوري	
57	الدراويش	مصطفى الحلاج	الماشطة وبوبريوة	
58	بين بارنا داليا	ف. غارسيا لوركا	علال المحب	
59	بائع راسو في قرطاسو	سعد الله ونوس	عمر. وع الحفيظ زيدي	
60	عمار بوزوز	شيفاي كوشوف	عبد الحميد رابيا	
61	أولوكان خادم البيدني	كارلو قولفودوني	عبد القادر علولة	
62	المهرجمون	أنطوان شيخوف	محمد فراخ الرازي	
63	ذا شوربى	إ. أفرونكلين ألبي	محمد فزا	
64	منزل الجدود	سلافومير مرزوك	بن حسين حيدر	
65	فن الكوميديا	إدوارد ودي فيليبو	محمد شرشال	

- **التعليق على الجدول:**

من خلال عرضنا لمجموعة المسرحيات المقتبسة في الفترة الممتدة من 1924 – 2003 تمكنا أن نستخلص ما يلي:

- غناء التجربة المسرحية الجزائرية بأعمال فنية رائدة وذات جودة.
- كثرة المسرحيات المقتبسة مقارنة بفترات سابقة.
- إطلاع المسرح الجزائري والفنانين المسرحيين الجزائريين على التجارب الفنية المسرحية ذات المستوى العربي والعالمي.
- كثرة الأعمال المسرحية المقتبسة وعودة النشاط المسرحي بقوة بعد بزوغ فجر الاستقلال منذ سنة 1963 إلى 1989.
- إنتهال الكتاب المسرحيين الجزائريين من مسرحيات ذات طابع تراثي شعبي يدل على أصالة هذا الفن المسرحي.
- عمق التجربة المسرحية وتنوع مادتها وموضوعها.
- كثرة الأعمال المقتبسة دلالة على التفاعل و العطاء بين الحضارات و الأكفار والفنون.
- التجربة والرؤى العميقة للكتاب الجزائريين والاهتمام الكبير بكل ما يرد عن الغرب.
- اتجاه كتاب المسرح الجزائري إلى الاقتباس عن المسرح الأجنبي منذ قرابة القرن العشرين انطلاقا من عمل محمد منصلي في " سبيل الوطن " 1922.

- اتجاه المسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس من مسارح فرنسية وانجليزية وغيرها من المسارح العالمية.
- كثرة الاقتباسات من الأعمال الفرنسية.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية في مسرحية " القبرتان والريح"

المبحث الأول: دراسة فنية لمسرحية: "القبرتان والريح".

أولا: بطاقة فنية عن النص المسرحي.

ثانيا: بطاقة تقنية عن النص المسرحي.

ثالثا: تحليل النص المسرحي.

المبحث الثاني: الاقتباس في النص المسرحي.

أولا: نظرة في اقتباس مسرحية القبرتان والريح .

ثانيا: أنواع الاقتباس في نص مسرحية القبرتان والريح .

المبحث الأول: دراسة فنية لمسرحية: "القبرتان والريح"

1. الشخصيات وأدوارها:

اسم الشخصية	دورها
– القبرة الأولى – القبرة الثانية – الريح	– الشخصية الأساسية في المسرحية وهي العصفورة الحزينة التي تفكر في المستقبل. – الشخصية المؤنسة للقبرة الأولى أي صديقتها. – الشخصية المغرية للقبرتان للرحيل من وطنهما.

2. بطاقة تقنية لنص المسرحية المكتوب:

عنوان النص المسرحي	القبرتان والريح
النص الأصلي	" الوطن" لأحمد شوقي [1]
الاقتباس	القبرتان والريح للمسرحي" عز الدين جلاوجي"[2]

[1]– أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)،م2،ج4، دار العودة ،بيروت ،د ط ،1988 ، ص 190.

[2]– عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،وحدة الرغاية ،الجزائر، دط، 2008 ، ص 128.

3.تحليل النص المسرحي:

❖ الفكرة العامة للنص المسرحي:

تطرقت مسرحية القبرتان والريح إلى الواقع المعاش وقد صور لنا عزالدين جلاوجي ما يعيشه الإنسان وخصوصا الجيل الحالي من حالة استنفار قصوى للهجرة الغير شرعية هروبا من قساوة العيش في وطنه، نتيجة الفقر والتهميش والحاجة فيلجأون إلى الهجرة الغير شرعية رغم خطورتها بحثا عن العيش وضمان المستقبل وإختيار المقتبس لهذا الموضوع لم يكن عبثا أو رغبة لعرض عمل فني وكفى، وإنما لتصوير ومسايرة التطورات التي تحل في واقعنا وظاهرة الهجرة في المسرحية تمحورت في شخصية الريح الذي لا يملك وطنا فهو ينتقل ويهاجر من بلد الى بلد هروب من قساوة الحياة والعيش بحثا من الرخاء والرفاهية محاولا إغراء القبرتان بالهجرة معه ،لكن حب الوطن غلب عليهما فلم ينكرا خيرات وفضل الوطن عليهما وقررا البقاء فيه لأن حب الوطن من الإيمان وقاما بطرد الريح الذي كان إيمانه ضعيف بوطنه.

❖ تلخيص المسرحية:

تنطلق أحداث هذه المسرحية من أرض قاحلة أشجارها عارية جرداء، حيث كانت هناك قبرة حزينة (عصفورة) على غصن شجرة مليئة بالهموم ، وبعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية وهي صديقة لها وذلك بعد أن أنهت كل منهما أشغالها وواجباتها في بيتها، تقوم القبرة الثانية بسؤال قبرة الأولى عن سبب حزنها وما يشغل بالها، فتجيبها القبرة الأولى بأنها تفكر

في المستقبل بعد هذا الجفاف والقحط والشمس الحارة تخاف أن يأتي عليهم زمان لا يجدون فيه الطعام والشراب فأيدتها القبرة الثانية في تفكيرها فلم يبقى لهما إلا الحديقة التي تعيشان في أحضانها والحب نفذ في كل مكان،أقنعتها في أن يتمسكا بحبل الله المتين، ويدعوه في السر والعلانية حتى يكشف كربهما.

في هذه الأثناء سمعتا صوت يقترب منهما فقامتا بالاختفاء خوفا من أن يكون إنسان ماكر أو طير جارح أو حيوان مفترس ،وإذا بالضيف هو الريح الذي استغرب من هذا المكان الموحش ،الذي ليس به لا ماء ولا شجر ولا نبت ولا ثمر، ما يملؤه إلا الرمل والحجر، وفجأة تظهر القبر و تخبره بأن له أهله وناسه ،وتخرج القبرة الثانية وترحب به:(حللت أهلا ونزلت سهلا، أنت بين أهلك وناسك يا ريح)، لكن الريح تعجب منهما كيف تسكنان هذا المكان رغم جمالهما، و وأراد إغرائهما بالرحيل واصفا لهما ما رآه، فسألته القبرة الثانية عما رآه، فأجابه الريح " مفتخرا" :(اليوم دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء وجبالا شماء ، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن).[1]فأعجبتا القبرتان بهذا المكان الساحر وبقي الريح يحاول إغرائهما بالركوب معه والهجرة إلى اليمن وهذا ما أثار غضب القبرة الأولى بأن يلتزم حدود الأدب والأخلاق

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،المرجع السابق ، ص 130.

وأخبرته بأنه لا يعرف قيمة الوطن لأن لا وطن له، وأخبرته القبرة الثانية أن حب الوطن من الإيمان وأن هذا وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.

وقالت القبرة الأولى بعدها: اِستنشقنا هوائه وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحظنا ليله ونهاره.

أما القبرة الثانية فقالت له: فكيف تريدنا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذن لمن الأوغاد الجبناء فأجابهما الريح: لكن وطنكما غير جميل، فتكلمت القبرتان معا قائلتان: اِسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شي يعادل الوطن (تجريان وراءها بالعصا فتنطلق فارة).[1]

فالقبرتان لم تنكرا خير الوطن عليهما و بقيتا متمسكتان به رغم صعوبة العيش فيه ولم تستطع الريح إغرائهما، و ذلك لحبهما و إيمانهما الكبير لهذا الوطن و تمسكهما بحبل الله عز وجل.

❖ لغة نص المسرحي:

لقد اختار المقتبس توظيف اللغة العربية الفصحى ،إذ أن لكل لغة خاصية تعبر بها عن أفكار شخصيتها سواء من الناحية الثقافية أو الاجتماعية وغيرها وهذا ما أكسب اللغة العربية الفصحى مكانة في النص المسرحي و هي ثرية جدا وكل ما يريد الوصول إليه هو الوضوح وأن تكون وسيلة لتوصيل المعنى ،فهل نجح المقتبس فعلا في بلوغ هذه الغاية؟

[1]– عزالدين جلاوجي ، أربعون المسرحية للأطفال ، المرجع السابق ، ص 131.

نلاحظ في المسرحية التي نحن بصدد دراستها أن عز الدين جلاوجي، إستعمل اللغة العربية الفصحى التي تتميز بالوضوح والاختصار والبساطة، فهي لغة مختارة بعناية مركزة تتيح إمكانية فهم واِستيعاب مفرداتها وألفاظها، لغة تعبر عن جوهر الصراع وطبيعة الشخصيات ومن جماليات لغة هذا النص المسرحي أنها لغة فصحى وكل مفرداتها متداولة مثل :

(السلام عليكم، البيت، الصباح، واجباتي، حزينة، المستقبل، الله، الشمس، الجفاف، الطعام، الشراب، العصفورتان، الريح، شجرة، الرمل، الحجر، صنعاء، اليمن، الأخلاق، الأدب...الخ)، فهذه الألفاظ التي اِستعملها الكاتب تمكن المتلقي من إثراء رصيده اللغوي خصوصا الأطفال الذين هم في مرحلة التعليم فالكاتب اِبتعد عن الألفاظ الصعبة والغريبة والثقيلة على السمع والنطق والفهم ، وهي بدورها تحتاج إلى جهد قرائي بسيط ،وهذه اللغة هي معبرة عن الواقع الذي نعيشه اليوم ولجوء هذا الجيل إلى الهروب منه مطالبة بنفس الوقت بالإِستمرار في الحياة، وتقبل الواقع المعاش والبحث فيه عن حياة أفضل وتحقيق مجتمع متوازن، فما الهدف إن لم نسعى إلى تحقيق الإِختلاف بين هذا الوطن والأمم الأخرى، بالعمل جاهدين بالبحث فيه عن الحياة لا بالهروب منه، ومن يفعل ذلك فهي نفوس ضعيفة غير قادرة على مواجهة الحياة، فتفر من واقعها وتنكره حتى أنها تحاول إغراء غيرها بأن واقعهم ليس بالأفضل ووجب عليهما البحث عما هو أفضل في عالم غير عالمهم ومثال ذلك ما جاء في الحوار الذي فضلنا نقله رغم طوله:

القبرة الثانية:أعجب منكما، جمال وبهاء وفتوة ولكنكما تسكنان مكان قفرا موحشا.

القبرة الأولى: هنا خلقنا يا ريح، وهنا ترعرعنا، فأين تريدنا أن نذهب؟.

الريح: لو رأيتما مثلما رأيت ما بقيتما هنا.

القبرة الأولى: وما رأيت يا ريح؟.

الريح (مفتخرا): اليوم دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء وجبالا شماء ، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن .

القبرة الأولى:(متعجبة)إيه ما أجمل هذا المكان ! سبحان من أبدع خلقه !.

القبرة الثانية:إنه لمكان جميل حقا! .

الريح: الم أقل لكما! هيا اِركباني وسنصل بسرعة البرق.

القبرة الأولى:(غاضبة) إلزمي حدود الأخلاق والأدب وإلا ...

الريح:(خائفة) ولماذا؟ هل قلت عيبا؟.

القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟.

الريح: لا فأنا اِبن السبيل.

القبرة الأولى:إذاأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.

القبرة الثانية: وحب الوطن من الإيمان، ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.

القبرة الأولى: اِستنشقنا هواءه، وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضنا ليله ونهاره .

القبرة الثانية: فكيف تريدنا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذا لمن الأوغاد الجبناء.

الريح:لكن وطنكما غير جميل.

القبرتان:(معا) اِسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن.[1]

فمن كون أن المسرحية مقتبسة إلا أن المؤلف أكسبها طابعا عصريا عربيا ومحليا وذلك من خلال اِختيار الفصحى المناسبة وتكييف الموضوع مع البيئة الجزائرية والعربية والواقع المعاش.

أما إذا رجعنا للأسلوب فنجد أن المؤلف قد وظف أسلوبا متينا بعيدا عن الغموض والتعقيد حتى وأن أسلوبه غير مباشر إلا أنه سهل، لكن لا يستطيع أن يفهمه من يقرأ المسرحية لأول وهلة بل يجب التحقيق وقراءة النص عده مرات حتى يسهل اِكتشافه وقراءة ما وراء السطور، وهذا الأسلوب الغير مباشر يساهم في تحقيق التفاعل المنشود بين شخصية المتلقي وبين شخصية المسرحية النموذجية، خصوصا أن مسرحياته موجهة إلى الفئة العمرية للأطفال، لأن عالمهم يتميز بالقدرة على المحاكاة والاستجابة النفسية والإبداعية أثناء التلقي باِتخاذها قدوة في سلوكه ومواقفه ، وهذا ما جعل نص المسرحية يتسم بالجمال

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص131.

الفني رغم بساطته وتحميل الكاتب شخصيات مسرحية الرمزية أفكار غير مباشرة و هذا يظهر في ما ورد على لسان "القبرتان" في أخر المسرحية :

القبرتان:(معا) اِسمعي يا ريح، حبي جنة اليمن فلا شيء يعدل الوطن.[1]

العبرة التي يسعى إليها النص المسرحي تكون أعمق في نفس المتلقي وكانت الغاية من توظيف عالم الحيوان هو تقريب مفهوم المواطنة من إدراك المتلقي وخصوصا الأطفال وإذكاء الحماس في نفوسهم ليلتفت إلى أهمية الوطن والتمسك به في كل الأحوال.

كما أن معظم كلمات الكاتب في هذا النص المسرحي توحي بما يعيشه الجيل الحالي من حالة اِستنفار قصوى للهجرة الغير شرعية هروبا من قساوة العيش، نتيجة الفقر والتهميش وهذا ما جعل الأسلوب يضيف وزنا خاصا على مضمون المسرحية ومن مثال ذلك:

القبرة الأولى:ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمان لا نجد فيه الطعام والشراب.

القبرة الثانية: (بعد تفكير) الحق معك يا صديقتي فالحب قد قل في هذه الأماكن ولم تبقى لنا إلا هذه الحديقة التي نعيش في أحضانها.[2]

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

[2]– المرجع نفسه ، ص 129.

وكذلك: **الريح:(مستغربة)** ما أوحش هذا المكان وأفقره ! ما فيه من ماء ولا شجرة ،ولا نبت ولا ثمر، ما يملؤه إلا الرمل والحجر.

وكذلك: **القبرة الثانية:**أعجب منكما ، جمالا و بهاء وفتوة ولكنكما تسكنان مكانا قفرا موحشا.

وكذلك نجد أن من العبارات التي توحي إلى أسباب الهجرة للبحث عن العيش مثل:

الريح(مفتخرا): اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن .[1]

❖ **الحوار في نص المسرحية:**

نلاحظ من خلال مسرحية(القبرتان والريح) أن المؤلف حرص أن يكون الحوار أداة في ذاتها للتعبير عن المضمون وعن دواخل الشخصية وذلك بالاعتماد على الشخصيات الخطابية وهذا ما يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بتشوق ومتعة ويساعد على اِستمرار المسرحية، إذ أن المتلقي(القارئ) يصل إلى معرفة وكشف وضع وحال الشخصية اِنطلاقا مما تتلفظ به، وهذا الحوار الخطابي يسعى دائما إلى تأسيس وتشكيل حلقات خطابية أخرى تكون أوسع من خلال الشخصيات التي تتحاور وتتفاعل معها ووضوح الحوار له دور

[1]– عز الدين جلاوجي ، أربعون مسرحية للأطفال ،المرجع السابق، ص 130.

أساسي في إيصال الإبداعات الفنية للمتلقي بالشكل والمضمون ومن خلال الأمثلة التي سنقدمها سنكشف عن طبيعة شخصياتها من خلال الخطاب المقدم:

القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟.

الريح: لا فأنا اِبنة السبيل.

القبرة الأولى:إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.

القبرة الثانية: وحب الوطن من الإيمان، ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.

القبرة الأولى: اِستنشقنا هواءه وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضننا ليله ونهاره.

القبرة الثانية : فكيف تريدنا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذن لمن الأوغاد الجبناء.[1]

نلاحظ في هذه الجمل الخطابية أن الحوار كان ينمي في المسرحية ويطورها من خلال إبراز الأحداث و الشخصيات بشكل واضح ، واِنتقائه للشخصيات وحوارها المناسب ويساعد على اِنطلاق الحبكة وتطورها في حالة عجزها ويساعد على تحليل الشخصيات وكشف أفكارها ودواخلها والتعليق على الأحداث لِاستمرار المسرحية.

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

والكاتب في هذه المسرحية كان حذرا وهو يستخدم الحوار، إذ أحسن انتقاء الألفاظ والكلمات حتى أنه عمل إنتقاء ألفاظ الشتم فكانت بكل لباقة كقول: القبرة الأولى :"إلزامي حدود الأخلاق والأدب وإلا...."[1]

وكذلك: "إنا إذا لمن الأوغاد الجبناء، لكن وطنكما غير جميل، كذلك: اسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن...الخ".

ونلاحظ في حوار القبرة الثانية ما يعبر عن مدى قوة إيمانها وعدم اِستسلامها بسهولة رغم ما ستواجهه من صعوبات وصديقتها: " علينا أن نتمسك بحبل الله المتين، وندعوه في السر والعلن حتى يكشف عنا كربتنا " . [2]

أما حوار القبرة الأولى كان مخالفا لحوار القبرة الثانية لأن شخصية القبرة الأولى يسيطر عليها نوع من الخوف والاِستسلام ويظهر ذلك من خلال قولها:" ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمانا لا نجد في الطعام والشراب" [3].

كما أدرج الكاتب في حواره ما يدل على قوة الإيمان بالله تعالى وتمسك الجزائريين بوطنهم وعقيدتهم.

---

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 130.

[2]– المرجع نفسه ، ص 129.

[3]–المرجع نفسه ، ص 129.

القبرة الثانية:" السلام عليكم يا صديقتي العزيزة" .

القبرة الأولى:" وعليك السلام".

القبرة الثانية:" إن هذا الأمر لا يشغل بالي فلا يعلم الغيب إلا الله".

القبرة الثانية:" علينا أن نتمسك بحبل الله المتين، وندعوه في السر والعلن حتى يكشف كربتنا."

القبرة الأولى:" سبحان من أبدع خلقه! ".

القبرة الأولى:" إذا أنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته" .

القبرة الثانية:" حب الوطن من الإيمان ونحن هذا هو وطننا" .

القبرتان:"... هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن" .[1]

وبالرغم أن المقتبس نجح في توظيف اللغة السهلة البسيطة ، الهادفة لجذب القارئ خاصة الأطفال وإشعارهم بالواقع المعاش إلا أنه ذهب ولجأ أحيانا إلى التركيز والإيجاز والإشارة اللافتة في حواره المسرحي ، وذلك بهدف الإفصاح والكشف كما في ضمائر و دواخل النفس البشرية عبر ألسنة الحيوانات والظواهر الطبيعية موظفا بذلك صيغا طلبية من إستفهام وأمر ونداء إذ نجد الإستفهام في الأمثلة التالية :

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 129،130،131 (بتصرف) .

القبرة الثانية:" ولكن مالي أراك حزينة القلب كسيرة الفؤاد ".

القبرة الثانية:" تفكرين في المستقبل؟ ".

القبرة الأولى:" ألا ترين هذه الشمس الحارة ؟" .

القبرة الأولى:" ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟ ".

القبرة الأولى:" ومما تتعجبين؟ ".

القبرة الأولى:" وما رأيت يا ريح؟ ".

الريح:" ألم أقل لكما؟ هيا اِركباني وسنصل بسرعة البرق ".

الريح:" (خائفة) ولماذا؟ هل قلت عيبا؟ ".

القبرة الثانية:" هل لك وطن يا ريح؟ "[1].

كما أننا نجد التعجب في حواره من خلال قوله:

الريح:" (مستغربة) ما أوحش هذا المكان وما أفقره !".

القبرة الأولى:" (متعجبة) إيه ما أجمل هذا المكان! سبحان من أبدع خلقه! " .

القبرة الثانية : " إنه لمكان جميل حقا! " [2].

---

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 129،130،131.

[2]–المرجع نفسه ،ص 130.

ونجد الأمر في قوله: القبرة الأولى : " أنصتي جيدا ".

الريح: " هيا اِركباني ".

القبرة الأولى: " .... اِلزمي حدود الأخلاق والأدب ".

القبرتان: (معا) " اِسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن .... " [1].

وكذلك نجد النداء في قوله:

القبرة الثانية: " السلام عليك يا صديقتي العزيزة ".

القبرة الأولى" : " ....اِني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمان لا نجد فيه الطعام والشراب ".

القبرة الثانية: " (بعد تذكير) الحق معك يا صديقتي ".

القبرة الأولى: " .... بل فيه أهله وناسه يا ريح ".

القبرة الأولى: " هنا خلقنا يا ريح.... ".

القبرة الأولى: " وما رأيت يا ريح؟ ".

القبرة الثانية: " هل لك وطن يا ريح؟".

القبرتان (معا) : " اِسمع يا ريح...."[2].

---

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 129،130،131.

[2]– المرجع نفسه ، ص 129،130،131.

وبالرغم من أن النص المسرحي لعز الدين جلاوجي يتميز بوضوح الحوار والطول والإسترسال الناتج عن التكرار الذي تنوع بين تكرار المفردة وبين العبارة والمعنى من أمثلة ذلك في المسرحية المتناولة(القبرتان والريح) ما يلي:

القبرة الأولى: " إني أفكر في المستقبل ....".

القبرة الثانية: " تفكرين في المستقبل....".

القبرة الأولى (وهي تنصت) : " ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟ "

القبرة الثانية: " وما أسمع؟".

القبرة الأولى: " أنصتي جيدا، إني أسمع صوتا يقترب منا."

القبرة الثانية (وهي تنصب) : " إني أسمعه...".

الريح (مستغربة): " ما أوحش هذا المكان وما أفقره ! ... ".

القبرة الأولى: " (**متعجبة**) ولكني في أشد العجب والحيرة ".

القبرة الأولى: " (**متعجبة**)إيه ما أجمل هذا المكان! ".[1]

فالتكرار لعبارة "أفكر في المستقبل" و" تفكرين في المستقبل؟" في هذا الحوار المسرحي كان يمكن أن يكتفي بتقنية الحذف، والاكتفاء بالاستفهام الذي يعبر عن الدهشة والاستفهام

[1]–عزالدين جلاوجي ،أربعون مسرحية للأطفال المرجع السابق، ص 129،130.

الذي يبقى بحاجة إلى إجابة دون حشو و تحقيق الإقتصاد اللغوي ،فيأتي الحوار خفيفا يمكن أن يستوعبه المتلقي ،أما الترادف في لفظة" ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟" كان ضروريا لأنه يضيف كثافة دلالية للمعنى ،بالإضافة إلى تكرار كلمة" متعجبة" كان يمكن الإكتفاء بعلامة التعجب دون ذكرها يفيد الغرض ويقوي المعنى ويبعده عن الركاكة والإسترسال.

وبالرغم ما سبق ذكره إلا أن عز الدين جلاوجي إعتمد على التركيز والإيجاز وأغلب جمل الحوار قد جاءت قصيرة خاضعة للمقاييس السابقة الذكر، وهذا دليل على نجاح العمل المسرحي .

❖ **تحليل الشخصيات:**

لقد ساهمت الشخصيات في البنية الدرامية لمسرحية القبرتان والريح على قيام وجريان الأحداث وتطورها وذلك من خلال شخصيات مؤنسة(سواء من عالم الحيوان أو الظواهر الطبيعية) ، وهذه الأخيرة دفعت نحو التأزم وعليه الإنفراج وكل هذا من خلال حضور شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ساهمت في تطوير الأحداث بقدر بسيط وبالتالي تعددت هذه الشخصيات في المسرحية التي بين أيدينا كالآتي:

أ. شخصية القبرة الأولى:

القبرة الأولى ويقصد بها العصفورة، وهي عنصر فعال والأكثر أهمية في المسرحية إذ أنها رمز لكل إنسان مهمش يعيش حالة من الفقر والحاجة لكن تعلقها بوطنها كان أقوى من أن تنفر منه ،قادت إلى تطوير الأحداث بمشاركة عناصر أخرى بعضها قوية وأخرى ضعيفة.

القبرة الأولى هي التي ركنت على غصن شجرة تفكر في مستقبل مجهول في وطنها نتيجة نفوذ مدخراته فأصبحت في حالة حزن بقلب مكسور لم تجد إلا صديقتها القبرة الثانية تؤنس وحدتها في تلك الأرض القاحلة ذات الأشجار العارية، ليحل عليهما ضيف يحاول إغرائهما بالرحيل عن وطنهم لوطن آخر به الرفاهية والحياة الجميلة والخيرات، وهذا ما أثار غضب القبرة الأولى رغم إعجابها باليمن إلا أن إيمانها بوطنها كان أقوى من يؤثر فيها الريح في الهروب منه وقامت بطرده وهي بذلك شخصية رئيسية قوية ترمز إلى حب الوطن والبحث فيه والإجتهاد للعيش فيه والعمل على تطويره منافيتا بذلك للهجرة الغير شرعية التي يلجا إليها الجيل الحالي، وهذه الشخصية القوية قررت مواصلة الحياة في وطنها رغم مرارتها وهي بذلك تدعو الى الوعظ والإرشاد وتقوية إيمان النفوس الضعيفة بوطنها.

ب. القبرة الثانية :

وهي الشخصية الرئيسية الثانية في المسرحية ، صديقة القبرة الأولى، تحاول تقوية إيمانها بالله تعالى ووطنها وأن لا تضعف، و تؤنس وحدتها في تلك الشجرة وتشاركها الحياة في تلك الأرض القاحلة وهي الأخرى شخصية قوية لم تستسلم لمحاولة الريح بإغرائها لترك وطنها

فهي لم تنكر خيرات وطنها وهي مؤمنة بأن حب الوطن من الإيمان ويظهر ذلك من خلال قولها: " حب الوطن من الإيمان ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا" [1] وترفض الهجرة الغير الشرعية رفضا قاطعا وهي بذلك رمز للإنسان القوي المؤمن بوطنه وبقدرة الله تعالى على تغيير الأحوال وفي رأيها من يترك وطنه من أجل خيرات وطن آخر فهو جبان وتقوم بطرد الريح بمساعدة القبرة الأولى.

ت. الريح:

وبالرغم من أنها شخصية ثانوية إلا أنها كان لها دور رئيسي في دفع الحدث الدرامي نحو التأزم ومن خلال قراءتنا للمسرحية نكشف أن طبيعة هذه الشخصية هي ضعيفة غير مؤمنة تحاول إغراء القبرتان بترك وطنهما وهي بذلك تشكل عقدة في المسرحية بطلبها المباشر للعصفورتين بالذهاب إلى اليمن ،وهي ترمز للإنسان المشرد الذي ليس له وطن ويعيش من خيرات وطن غريب عنه ويحاول التأثير على الإنسان المحب لوطنه للإقتداء به وترك وطنه ويظهر ذلك من خلال قول الريح: " اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر والماء شهد ولبن " وقولها:" هيا اِركباني وسنصل بسرعة البرق" [2].

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

[2]– المرجع نفسه ، ص 130.

كما أنها تعترف بأن ليس لها وطن من خلال قولها:" فأنا اِبنة السبيل" لكن كل محاولاتها بالإقناع القبرتان بترك وطنهما والذهاب إلى اليمن كلها باءت بالفشل لأن إيمانهما بوطنهما كان أقوى من أن تضعف أمام إغرائها فخرجت من وطن القبرتان منهزمة ويظهر ذلك من خلال ختام المسرحية في قول **القبرتان :(معا)** " اِسمع يا ريح هبي جنة الخلد اليمن ،فلا شيء يعادل الوطن"[1] ،(تجريان وراءها بالعصا فتنطلق فارة) ، وهكذا كان جزائها الطرد كما يجب أن يكون في حق كل من يحاول إغراءأبناء الوطن بترك وطنهم.

❖ **المكان في نص المسرحية:**

نلاحظ في نص مسرحيتنا أنه كان للمكان حضورا إيجابيا في تطور الأحداث رغم أنه لم يذكر كثيرا كما أنه ساعد على نمو الشخصيات وهو بحد ذاته عنصر أساسي فعال ومساهم في البناء المسرحي للنص ، وإذا ما عدنا لدراسة مكان الحدث الدرامي في مسرحية القبرتان والريح نجده متشعبا بين أمكنة عدة مثل:

أ. **الأرض القاحلة:**

وبالضبط على غصن شجرة التي تنطلق خلالها أحداث المسرحية، حيث تظهر القبرة الأولى على ذلك الغصن حزينة تفكر في المستقبل وتلتحق بها القبرة الثانية وتحط بجوارها ويبدأ الحديث بين القبرتان ليتم الإفصاح عن مكان جديد، وهو البيت أي البيت الذي خرجت

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

منه بعد إنهاء أشغالها لتلتحق بالقبرة الأولى على غصن الشجرة ومن الأمثلة التي نوردها في هذا المقام نذكر:

(في أرض قاحلة: أشجارها عارية جرداء.... كانت القبرة الحزينة على غصن شجرة بعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية).

القبرة الأولى: وعليك السلام، لقد أبطأت في الخروج من البيت هذا الصباح.

القبرة الثانية:أجل لقد تأخرت لقضاء بعض أشغالي.

القبرة الأولى: وحتى أنا لم أخرج إلا بعد أن أنجزت واجباتي.[1]

كما ذكر الكاتب مكانا آخر وهو الحديقة التي جاء ذكرها كما يلي:

القبرة الثانية:(بعد تفكير) الحق معك يا صديقتي فالحب قد قل في هذه الأماكن ولم تبقى لنا إلا هذه الحديقة التي نعيش بين أحضانها.

الريح:(مستغربة) ما أوحش هذا المكان و أفقره! ...الخ

القبرة الأولى:(وهي تخرج من مخبئها) بل حللت أهلا ونزلت سهلا ، أنت بين أهلك وناسك يا ريح.

القبرة الثانية:أعجب منكما، جمال وبهاء وفتوة ولكنكما تسكنان مكانا قفرا موحشا.[2]

[1]–عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 129.

[2]– المرجع نفسه، ص 129،130.

ب. اليمن:

وهو المكان الذي زاره الريح والذي تفاخر به أمام القبرتان لإغرائهما، طالبا منهم الرحيل معه إلى هذا المكان الجميل ويظهر ذلك من خلال ما يلي:

- **الريح:(مفتخرا)** اليوم فقد دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبال شماء، وسواقي رقراقة ، وعصافير زقزاقة فالحب سكر والماء شهد ولبن.
- **القبرة الأولى:(متعجبة)**إيه ما أجمل هذا المكان! سبحان من أبدع خلقه.
- **القبرة الثانية:**إنه مكان جميل حقا!.[1]

ت. الوطن:

وهو المكان الرئيسي الذي دارت حوله وفيه أحداث المسرحية، فهو المكان الذي تسكنه القبرتان، وترفضان الرحيل منه لتعلقهما وحبهما لهذا الوطن رغم محاولة الريح بإغرائهما بتركه إلا أنهما قررتا التمسك به رغم صعوبة العيش فيه لأن حب الوطن من الإيمان ومن يترك وطنه في رأيهما فهو جبان ويظهر هذا المكان في المسرحية من خلال الأمثلة التالية :

- **القبرة الثانية:** هل لك وطن يريح؟
- **القبر الأولى:** إذا أنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.
- **القبرة الثانية:** حب الوطن من الإيمان، ونحن هذا وطننا ولدنا فيه وعليه ترعرعنا.

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 130.

- **الريح:** لكن وطنكما غير جميل.
- **القبرتان:(معا)** اِسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن .[1]

❖ **الزمن في المسرحية:**

أ. زمن التحقق:

ونقصد بذلك الزمن الذي أخرج فيه عز الدين جلاوجي مسرحية (القبرتان والريح) إلى النور والتي تعتبر كغيرها من مسرحياته التي كتبت في سنوات متفرقة ولم يذكر تاريخ نشرها الأصلي ، لكن مسرحية (القبرتان والريح) نشرت في كتاب (أربعون مسرحية للأطفال) مع مجموعة من المسرحيات الأخرى لعز الدين جلاوجي سنة2008 ، بدعم من وزارة الثقافة، المطبوع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالجزائر، وتعتبر هذه الطبعة الأولى لنشر المسرحية، تناولت هذه المسرحية موضوع عن حساسا وواقعيا يعيشه الجيل الحالي، والذي هو بحاجه دراسة عميقة لمعالجته.[2]

ب. الزمن الخارجي:

لقد لاحظنا من خلال دراستنا لمسرحية القبرتان و الريح وجود إشارات ورموز ومعاني لدى المتلقي، وتسمح لنا بتحديد الزمان ومعرفة الوضع العام، وكذا الشخصية من الداخل و الخارج ونلاحظ ذلك خلال الأمثلة التالية:

---

[1]– عز الدين جلاوجي ، أربعون مسرحية للاطفال، مرجع سابق، ص 131.

[2]– المرجع نفسه ، ص 130 .

القبرة الأولى: وعليك السلام، لقد أبطات في الخروج من البيت هذا الصباح.

القبرة الثانية: أجل لقد تأخرت لقضاء بعض أشغالي.

القبرة الأولى: إني أفكر في المستقبل.

القبرة الأولى: ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى أن يأتي علينا زمان لا نجد فيك الطعام والشراب.

الريح: (مفتخرا) اليوم فقد دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن ...الخ

الريح:ألم اقل لكما؟ هيا اِركباني وسنصل بسرعة البرق.[1]

المبحث الثاني: الاقتباس في نص مسرحية القبرتان والريح:

من القضايا الفنية التي شكلت الكثير من الأسئلة مسألة الإقتباس المسرحي خصوصا من الناحية الشكلية والمضامين للتدليل على ذلك سنحاول إختبار اقتباس الكاتب المعاصر "عزالدين جلاوجي" لنصه المسرحي (القبرتان والريح) ولنص الشاعر المصري الكبير "أحمد شوقي" (الوطن).[2]

وقبل الشروع في التعرف على مواطن الاقتباس والآليات الموظفة من طرف الكاتب "عز الدين جلاوجي" وكيف تفاعل مع أحداث النص المسرحي علينا بمقارنة النص الشعري"لأحمد شوقي" فلقد تأثر هذا الأخير بلافونتين الشاعر الفرنسي ونسج على منواله

[1]– عز الدين جلاوجي ، أربعون مسرحية للاطفال، مرجع سابق، ص 129 – 130.

[2]–أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)،مرجع سابق،ص 190.

فقصيدة أحمد شوقي من البحر المجزوء والرجز الذي يسمى حمار الشعراء وقد اختاره الشاعر عن قصد لنغمته وقوة تأثيره كما اختار الأسلوب السردي القصصي في صياغته لهذا النص.

إذ أن بنية النص الشعري هذا مشكلة من ثلاث مشاهد مفصلية ، تتشابك مع بعضها في اِنسجام تام إلى لحظة التنوير أو ما يسمى الخاتمة.

أ-(1-3) وصف جميل للعصفورتين في جلسة حميمية، تتبادلان أطراف الحديث وتثيران مسألة في غاية الخطورة، وقد تأتي على الفضاء والحديقة ويعنيان بذلك رمزيا "الحجاز" وإمكانية إصابتهما بسوء القحط أو الحدب بمعنى هي صورة تنبىء بالقلق وتبحثان عن مخرج.

عصفورتان في الحجا ز حلَتا على فنَن

في خامل من الريا ض لا ند ولا حسن

بينهما تنتجيان سحرا على الغصن

ب-(4-9) فجأة تدخل الريح اليمنية في الموضوع مباشرة وتستشعر حزنهما الشديد فتحاول الريح إضفاء سوداوية على مكانهم البائس ويغريهم بالإسراع في الهجرة إلى مكان آمن وأجمل وأبهى:

مر على أيكهما ريح سرى من اليمن

حيّا وقال: درتا ن في وعاء ممتهن

لقد رأيت حول صنـ عاء ، وفي ظل عدن

خمائلا كأنّها بقية من ذي يزن

الحب فيها سكر والماء شهد ولبن

لم يرها الطَير ولم يسمع بها إلا افتتن

هيَا اركباني نأتها في ساعة من الزمن

ج(11-13) :تحدث في هذا المشهد مفارقة عجيبة، لم يكن ينتظره الريح حيث رفضتا مقترحه ، وتمسكتا بهذا الفضاء رغم قساوته لأنه في أعينهما هو أحسن مكان في الدنيا، فقد تجدب الأرض اليوم وتشرق غدا بالإخضرار، فيعود الريح من حيث أتى مندهشا من هذا الحب والتعلق بالأرض مهما كانت أحوالها وأهوالها .

قالت له إحداهما والطَير منهنَ الفطن

يا ريح أنت ابن السبيـ ل ، ما عرفت ما السكن

هبّ جنة الخلد اليمن لا شيء يعدل الوطن.[1]

[1] - أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)،مرجع سابق ، ص 190.

1.نظرة في اقتباس مسرحية" القبرتان والريح " :

إذا نظرنا إلى نص المسرحية نجد أن عز الدين جلاوجي قد اقتبس النص المسرحي عن قصيدة الوطن وقد قام بجملة من التعديلات على النص الشعري وفق ما يقتضيه فن المسرح، فلقد حافظ على مضمون القصيدة مع تغيير في المدونة لتبقى الفكرة واحدة، بنفس الشخصيات كما أضاف فواصل التي توحي بحركية النص المسرحي(وهي تنصت...)، (وهي تظهر فجأة...) فهذه الإيماءات لا تظهر في النص لهذا نجدها بين قوسين ليفهم القارئ ما يجري على الركح.

وإذا نظرنا إلى عنوان المسرحية و مقدمتها، نتأكد من وجود اقتباس ونسخ فني بطريقة توحي بأنه لم يغير أو يتصرف الكاتب بالنص الأصلي بذلك الشكل الكبير فهناك تعديل بسيط لا يظهر للقارئ إلا بعد عرض النص .

نص المسرحية [1]	نص القصيدة[2]
في أرض قاحلة... أشجارها عارية جرداء... كانت القبرة حزينة على غصن شجرة بعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية. القبرة الثانية: مالي أراك حزينة القلب كسيرة الفؤاد؟ القبرة إني أفكر في المستقبل يا أختاه.	عصفورتان في الحجاز حلّتا على فنن مر على أيكهما ريح سرى من اليمن لقد رأيت حول صنعاء وفي ظلّ عدن خمائلا كأنّها بقية من ذي يزن الحبّفيها سكّر والماء شهد ولبن

[1]– عزالدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 129،130،131.

[2] – أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)،مرجع سابق ،ص 190.

الريح(مستغربة): ما أوحش هذا المكان وما أفقره! مافيه من ماء ولا شجر ولا نبت ولا ثمر ما يملؤه إلا الرمل والحجر. الريح(مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن وحمت حول صنعاء .... الحب سكر و الماء شهد و لبن القبرة الثانية: هل لك وطن ياريح؟ الريح: لا فأنا اِبنة السبيل القبرة الأولى: إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته. القبرتان(معا) : اِسمع يا ريح هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن.	هيا اركباني نأتها قالت له إحداهما يا ريح أنت ابن السبيل هبّ جنة الخلد اليمن	في ساعة من الزمن والطير منهن الفطن ماعرفت ما السكن لا شيء يعدل الوطن.

نلاحظ من خلال الجدول ما يلي:

- إن المقتبس لم يغير في النص بذلك الشكل الكبير.
- تداخل النصين.
- تطابق في فكرة كل من القصيدة والمسرحية.
- مغزى واحد وهدف واحد.
- اتخاذ الحوار سبيلا لإيصال الفكرة وهو من تقنيات المسرحية الأساسية.

2. أنواع الاقتباس في مسرحية القبرتان والريح :

أ. اقتباس مغزى موضوعي:

حيث قام الدكتور عز الدين جلاوجي في عمله " القبرتان والريح" بإقتباس المغزى وإكتفى به دون الهيكل مثال ذلك في القصيدة قول الشاعر:

هبّ جنّة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن.[1]

وهذا تعبير عن التعلق بالوطن وحبه وإستحالة التخلي عنه أو الهجرة منه.

وما يبرز ذلك في المسرحية قوله:

القبرتان(معا) :" إسمع يا ريح هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن".[2]

ب. اقتباس مبنى:

حيث قام عز الدين جلاوجي بأخذ فقرة بلفظها وبنائها وما يمثل ذلك قوله:

الريح:(مفتخرا)" اليوم فقد دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبال شماء، وسواقي زقزاقة ، وعصافير زقزاقة فالحب سكر والماء شهد ولبن".

الريح: "ألم أقل لكما! هيا اركباني وسنصل بسرعة البرق".

---

[1]–أحمد شوقي ، الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)،مرجع سابق،ص 190.

[2]–عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

القبرتان:(معا)" اسمع يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن".[1]

ت. إقتباس فكرة:

والتي تجسدت أساسا في فكرة حب الوطن والعدول عن الهجرة منه في العمل الشعري الذي اقتبس منه عز الدين جلاوجي فكرته :"هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن."

ث. اقتباس هيكلي جزئي:

نجد أن الكاتب عز الدين جلاوجي اقتبس مقدمة قصيدة "الوطن" في عمله المسرحي "القبرتان والريح" وهذا يتمثل في قوله:"في أرض قاحلة أشجارها عارية جرداء كانت القبرة حزينة على غصن شجرة بعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية " فالمتمعن في نص قصيدة الوطن يجد أنها تتداخل معها وتشترك فيها.

ج. اقتباس صفة: نجد صفة مشتركة بين شخصيات كل من العمل المسرحي والقصيدة ألا وهي الوفاء والإخلاص للوطن وهذا ما تجسده شخصية القبيرتان في رفضهما لترك الوطن والتخلي عنه "اِسمع يا ريح ،هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن"

ح. اقتباس ذات وهيئة:

وتجسدت في شخصيات العصفورتان والريح من حيث سلوكها المشترك ومسمياتها.

[1]– عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال ،مرجع سابق ، ص 131.

الملاحق



الدكتور " عز الدين جلاوجي "

هو أديب جزائري وأكاديمي، ولد سنة 1962 بعين ولمان بولاية سطيف ،وبدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، نشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية فهو من الأصوات الأدبية التي ساهمت في الحركة الثقافية، فهو رئيس رابطةأهل القلم الثقافية الوطنية التي أسسها مع مبدعي الجزائر منذ سنة 2001.

- عضو مؤسس المكتب الوطني لرابطة إبداع الثقافة الوطنية منذ سنة 1991.
- عضو الامانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين(2003 – 2008) .
- شارك وأشرف في عشرات الندوات داخل الوطن وخارجه وأجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الاعلامية الوطنية و العربية.

قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا منها:

- البنية الاستعمارية في رواية حوبة ورحل البحث عن المهدي المنتظر السينمائية.
- النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عزالدين جلاوجي نموذجا .
- الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي ....الخ [1]

درس في مجموعة من الكتب منها:

- علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد بن هيمة.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، عبد القادر بن سالم.
- سيمولوجيا النص السردي، الفراشات والغيلان لزوبير ذويبي .
- بين ضفتين لمحمد صالح خرفي .... إلخ.[2]

---

[1]– ينظر عزالدين جلاوجي ،الأدباء والكتاب الجزائريين 2011/01/22
https://www.diwanalarab.com/ 26291

[2]– ينظر عزالدين جلاوجي ، أربعون مسرحية للأطفال ، مرجع سابق ص 251.

صدرت له الأعمال التالية:

- **في الدراسة النقدية:**

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي– اتحاد الكتاب العرب سوريا.
- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف.

- **في الرواية:**

- سرادق الحلم والفجيعة .
- الفراشات والغيلان . ط1 ، ط2 .
- راس المحنة ط1 ، ط2 .
- الرماد الذي غسل الماء.ط1 ، ط2 .
- الأعمال الروائيةالكاملة .

- **في القصة:**

- لمن تهتف الحناجر
- خيوط الذاكرة
- صهيل الحيرة

- **في المسرح:**

- النخلة وسلطان المدينة (مسرحية)
- تيوكا والوحش (مسرحيات)
- البحث عن الثمن(مسرحيتان)
- 13 مسرحية للأطفال.[1]

[1] – ينظر ، عز الدين حلاوجي ، أربعون مسرحية للأطفال ، مرجع سابق ، ص 250 .

- **في أدب الأطفال:**
  - ظلال وحب (5 مسرحيات)
  - السلسلة الذهبية (4 قصص)
  - العصفور الجميل (قصة)
  - 40 مسرحية للأطفال .

مثلت له مجموعة من المسرحيات للصغار والكبار منها:

- البحث عن المهدي المنتظر 1996.
- ملحمة أم الشهداء.2001
- سالم والشيطان (للأطفال) 1997
- غنائية أولاد عامر 2007[1].

وغير هذه الأعمال الأدبية التي ذكرناها للدكتور عز الدين جلاوجي إلا أن له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية التي لم يتسنى لنا ذكرها والتي ذاع صوتها في الوطن العربي وخارجه، والتي نال بها عزالدين جلاوجي عده جوائز ووصل بها إلى ذروة الإبداع والعالمية ولهذا يكون من أهم الأصوات الأدبية الوطنية والعربية .

[1]– ينظر ، عز الدين حلاوجي ، أربعون مسرحية للأطفال ، مرجع سابق ، ص 251 .

مسرحة النص الشعري:

لقد اعتمد عزالدين جلاوجي في اقتباسه لنص "القبرتان والريح" على مسرحة النص الشعري فأدخل عليه تعديلات وبث فيه روح المسرح. وفي ما يلي سنعرض فيديو لقصيدة" الوطن" ممسرحة.

الخاتمة

الخـاتــمة

وبتوفيق من الله عزوجل وصلنا إلى آخر نقطة من البحث في ثمار النص المسرحي وقد توصلنا فيه إلى جملة من النتائج التي لا يمكننا ذكرها جميعا لضيق مساحة بل سنعتمد إلى ذكر بعضها :

1. لقد ارتبط النص المسرحي بالنشاط المسرحي، هذا ما بقي بوضوح استحالة وجود عرض مسرحي ما دون وجود نص أدبي وهو عمود العمل أو النشاط المسرحي .
2. النص المسرحي هو من الكتابات والآداب الفنية الراقية حيث كان لزاما من هذا المنطق الإهتمام به والولوج في رحابه.
3. عراقة النشاط المسرحي الجزائري وقدم جذوره وتربعه في الساحة الفنية الأدبية .
4. غياب النص المعروف على خشبة المسرح جعل المخرجين يلجئون إلى الإعداد و الاقتباس والترجمة عن النصوص الأجنبية .
5. تطور المسرح الجزائري مرتبط أساسا بتطور أساليب الكتابة المسرحية والبحث في الوقت ذاته عن مصادر جديدة للإبداع.
6. يتكون النص المسرحي من مجموعة من العناصر التي تتضافر معا منتجة النص المسرحي.
7. اتجاه الكاتب الجزائريين للاقتباس عن المسرح الفرنسي بداية من القرن العشرين بعمل مسرحي لمحمد المنصالي عام 1922 مسرحية في سبيل الوطن.
8. الاقتباس المسرحي هو عمل إبداعي فني منفرد بخصائصه.

9. يعتبر الاقتباس عامة ظاهرة تثاقف الميادين العلمية والأدبية والفنية، والمسرح الجزائري اقترن منذ سنوات طويلة بظاهرة الاقتباس.

10. صحابه ظاهرة الاقتباس مسيرة الفن الرابع في الجزائر وازدادت ثراءا مع بزوغ فجر الاستقلال فتنوعت المصادر والمراجع وأصبح المسرح الجزائري ينهل من كل الثقافات .

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد وفقنا في الإلمام بعناصر البحث وقربنا الفكرة ولو بالقدر البسيط، و إن كنا قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، فإن أصبنا فمن الله عزوجل وإن أخطانا فمن أنفسنا، ولا يفوتنا إلا أن نجدد شكرنا لله عز وجل ولكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل.

قائمة

المصادر

والمراجع

1- المصادر :

- أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة ،(الشوقيات)، م2، ج4، دار العودة ، بيروت ، د ط ،1988.
- عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،وحدة الرغاية ،الجزائر ،دط،2008.

2-المراجع:

- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة، الاقتباس، و الاعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط 3، 1993.
- أحسن تليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية) ،د ط ،2007.
- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر،دط ،دت.
- أحمد منور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2005.
- ادوارد الخراط ،فجر المسرح ، (دراسات في نشأة المسرح .دار البستاني للنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ،2003 .
- أرسطو ،فن الشعر ،تر:ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ،د ط ، دت.
- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، الجزائر،دط ،دت.
- جروة علاوة وهبي، المسرح في الجزائر (الأزمة والحلول)، دار الكاتب للطباعة و النشر والترجمة، د ط ، 2013.
- جوليا كريستيفا ،علم النص ،تر:فريد الزاهي : دار توبقال للنشر ،المغرب ،دط،1991.

- حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،موفم للنشر ،الجزائر ، د ط،2008.
- رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1998.
- رولان بارت ، لذة النص ، تر:فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ،1988.
- سعيد حسين بخيري ،علم اللغة النص ، اللشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، بيروت ، لبنان ،ط1،1997.
- شريط أحمد شريط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1941-1985) اتحاد الكتاب العرب ،دط ،1998.
- شكري عبد الوهاب ،دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ،مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، دط ، دت، الاسكندرية.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، الناشر دار المعارف ، القاهرة ، د ط ، د ت.
- صالح المباركية ، المسرح في الجزائر (النشأة والرواد و النصوص في سنة 1972) ، دار الهدى ،عين مليلة ،الجزائر ،د ط ،2005 .
- عادل النادي ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر ،تونس،ط1،1987.
- عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية ،دار النهضة للطباعة والنشر ،بيروت ،دط،1978.
- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، دط،2007.
- علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،مطبعة المعرفة ،القاهرة ،ط2 ،1964.
- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978
- عمر الأسعد : أدب الأطفال ،الوراق للطباعة والنشر ، الأردن ، ط2 ، 2013.

- غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ،بيروت ،دط،1987.
- فاطمة برجكاني ، تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم ، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي ،بيروت ،ط1 ،2008.
- فتحي دياب سبيتان ،أسس تربية الطفل ،الجنادرية للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2،2013.
- فؤاد الصالحي :علم المسرحية وفن كتابتها ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1،2001.
- لابورس ايجري ،فن كتابة المسرحية ،تر:دريني خشبة ،مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، دط ،دت.
- محمد الطاهر فضلاء،المسرح تاريخا و نظالا،ج2،ط1 ، 2009.
- محمد حسن شراد،تميم بن أوس الداري رضي الله عنه راهب أهل عصره،وعابد أهل فلسطين ، دار القلم للطباعة والنشر، د ط ،1990.
- مصطفى صمودي ،قراءات مسرحية ،منشورات اتحاد العرب . دمشق ،دط، 2000.
- منتصر عبد القادر الغضفري ، عناصر القصة في الشعر العباسي ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1،2011.

3- الموسوعات والمعاجيم:

- إبن منظور : لسان العرب ،اعتنى به خالد رشيد القاضي،ج10،دار الأبحاث للنشر،الجزائر،د ط،2008.
- إبن منظور : لسان العرب ،مادة(س.رج) م7 ، دار صادر ، بيروت ،ط1،د ت .
- انور الجندي ، الموسوعة الإسلامية العربية، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، دار الكتاب اللبناني ،ط2، 1985 .

- باتريس بافي، معجم المسرح، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع ،المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط1، 2015.
- جبران مسعود ، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والاعلام، دار العلم للتأليف والترجمة والنشر ،بيروت ط3 ، 2005 .
- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ج6، ، ط1 ، 2003.
- صلاح الدين الهواري ،المعجم الوسيط المدرسي،دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ،بيروت د ط ، د ت .
- علي بن هادية ،بلحسن البليش الجيلاني بن الحاج ، القاموس الجديد للطلاب ،معجم عربي مدرسي ألفبائي ،تقديم محمود السعدي ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،ط1،1991.
- الفيروزي أبادي :القاموس المحيط ،ج2،جمع:الهروينى ،مكتبة النوري ،سوريا ، دط،دت.
- ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، عربي – إنجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997.
- مجدي وهبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، ساحة رياض الصلح، ط2، 1984.

4- المجلات والدوريات:

- إيمان هنشيري، الاقتباس في مسرح أحمد رضا حوحو، قراءة في مسرحية ملكة غرناطة، مجلة دراسات لجامعة عمار ثليجي، الجزائر، ع 54 .

5- الرسائل الجامعية:

- زهية بن حركات، نشيدة بويعيش، الاقتباس في النص المسرحي الجزائري" مسرحية المنتحر" لمالك العقون نموذجا ، مذكرة تخرج لنيل شهادة أستاذ تعليم ثانوي ،قسم اللغة العربية وآدابها،المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الانسانية، بوزريعة،2005.
- سوالمي الحبيب :طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،بحث لنيل شهادة ماجيستير ،قسم الفنون الدرامية ،كلية الآداب والفنون ،جامعة وهران ،2011 .

6- المواقع الألكترونية :

- عزالدين جلاوجي ، الأدباء و الكتاب الجزائريين 2011/01/22
https://www.diwanalarab.com/26291

الفهرس

الفهرس

المقدمة.....

أ.....

مدخل: **6**

الفصل الأول **14**

تمهيد: 16

المبحث الأول : شرح المفاهيم النظرية 17

1. مفهوم النص المسرحي :..... 17
2. النص الدرامي (dramatic text): 19
3. النص المسرحي (performance text):..... 20
4. مفهوم المسرح: 21

المبحث الثاني : عناصر التأليف المسرحي: 23

1. الفكرة: 23
2. الحبكة: 25
3. الشخصيات: 28
4. الزمن: 32
5. المكان: 34
6. الصراع:(CONFLUT)..... 36
7. الحوار : 39
8. اللغة:(Language) 40

المبحث الثالث: العلاقة بين القصة والمسرحية..... 42

1. مفهوم القصة: 42
1. أوجه التشابه بين القصة والمسرحية: 45
2. أوجه الاختلاف بين القصة والمسرحية: 47
الفصل الثاني **49**
تمهيد: 51
المبحث الأول : (شرح المفاهيم النظرية) 52
1. مفهوم الاقتباس: 52
2. الاقتباس في المسرح الجزائري: 56
المبحث الثاني : أنواع الاقتباس وعلاقته بالترجمة : 58
1. أنواع الاقتباس: 58
2. علاقة الاقتباس بالترجمة: 59
المبحث الثالث: الاقتباس في العالم العربي وبعض النماذج المقتبسة :..... 63
1. الاقتباس في العالم العربي: 63
2. مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري: 65
3. بعض الأعمال المسرحية المقتبسة: 67
الفصل الثالث **74**
المبحث الأول: دراسة فنية لمسرحية: "القبرتان والريح" 76
1. الشخصيات وأدوارها: 76
2. بطاقة تقنية لنص المسرحية المكتوب: 76
3. تحليل النص المسرحي: 77
المبحث الثاني: الاقتباس في نص مسرحية القبرتان والريح: 98
1. نظرة في اقتباس مسرحية" القبرتان والريح " : 101

2. أنواع الاقتباس في مسرحية القبرتان والريح :..... 103
الملاحق 105
الدكتور " عز الدين جلاوجي " 106
مسرحة النص الشعري:..... 109
الخاتمة 110
قائمة 113
المصادر 113
والمراجع 113
الفهرس 119