الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنـــــــــون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخـصـــص : دراماتورجيا العرض المسرحي الموسومة بـــ :

الإعداد الدراماتورجي لمسرحية "حمق سليم" لـ عبد القادر علولة

إعـداد الطالبة:

مكـــــي محمـــــد

إشراف الأستاذ :

- مـولاي أحـــمـد

السنـــة الجـامعـــية

2017 / 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

بعد شكر من هو أهل لكل ثناء ، خالقنا و نور السموات و الأرض ... الله جلّ جلاله لك الحمد ربي عدد ما كان و عدد ما يكون عدد الحركات و السكون ، لك الحمد و الشكر حتى ترضى ، وإذا رضيت ، و بعد الرضى يا رب العالمين .

إلى كل من قدم لنا يد العون من القريب و البعيد ، بالأخص

الأستاذ المحترم الذي لم يبخل علينا بتوجهاته السديدة " مولاي أحمد "

كما نشكر الأساتذة المشرفين على المناقشة

كما أتقدم بالشكر الكبير إلى سندي ، صديقي ، و أخي الذي سهر ووقف معي في طبع هذه

المذكرة "مكـــــــي مرزوق "

و الشكر الجزيل إلى الأخت " صباح " التي لم تبخل عليّ وأفادتني كثيراً

وجميع من ساعدني في إتمام هذا البحث المتواضع .

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي الذي تم بعون الله

إلى التي يعزّ عليها أن تراني أتخبط بين جدران الظلام

إلى التي ضحت بجهدها لأتقـــــدم خطـــوة إلى الأمام

إلى التي أرادتـــني صامـدا لا تهـــزني نوائـب الأيـام

أمـي ثم أمـي ثم أمـي

إلى مـــن خـــلق فـي قـــلبي وطنا في عـينيـه

إلى الـــذي يـتدفـق الـرضـى بيـن يـــديـــه

أبـي الغـــالي

إلى قـــرة عـيني و صديـقي : أخـي الوحيد مـــرزوق

كـما أهـديـــه إلـى أخـواتـي : أمـــينة و أســـماء

وكافة عائلتي

إلى أستاذي المحترم : مولاي أحمد

إلى أعز و أغلى صديقين : هامل مرزوق – طويل عباس

إلى من حملوا لواء

مكـــي محـمـد

مقدمة

مـقـدمـة :

باعتبار المسرح فن راقٍ، ورسالة تثقيفية وُلدت من رحم الجمهور لتعود إليه كفن تمثيلي ولون أدبي ورسالة هادفة، فقد أوجد لنفسه حلة صبغها بالطابع الأدبي نصا و بالآداء التمثيلي عرضا ، فن يجسّد أمام الناظرين و يؤثر فيهم أشد التأثير ، فتح آفاقاً جديدة ينبض برؤية الإنسان و هو يتحرك له القدرة على التجول في عالم الخيال و الأساطير ، و هذا ما ميّزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية... و من هنا نجد الكثير من الروائيين و القصاصيين يرغبون كثيرا في تحويل أعمالهم الكتابية على الخشبة لكن دون جدوى باعتبار ما افتقدوا له من فنيات و أدوات مسرحية، الأمر الذي استدعى عملية تجهيزها للعرض شخصا متخصصا ملما بمختلف الأطر التقنية و الآدائية للمسرح ليحول هذا النتاج الأدبي إلى عرض حي و من هنا ولدت فكرة " الإعداد الدراماتورجي" و الذي يطوع و يصيّر الأعمال الأدبية القصصية أو الروائية إلى أعمال فنية ركحية درامية يمكن تمثيلها على الخشبة .

إذ يعد الإعداد الدراماتورجي أحد الوظائف التي أخذت مكانها في إطار الكتابة للمسرح عالميا و عربيا محليا ، بما شهدته الحركة المسرحية من عمليات للتحويل المتعدد الأوجه سواء من أنماط أدبية كالرواية و القصة إلى المسرح ، أو من خلال تحويل مسرحيات من بيئة إلى بيئة أخرى بحلة و معالم تاريخية و اجتماعية و فكرية مختلفة ، و هذا ما عمد المسرح الجزائري على القيام به منذ نشأته ضمن ما يسمى في الأوساط المسرحية بعمليات الإقتباس و الترجمة و الجزأرة.

ونظرا لوجود ضوابط و قوانين تحدد نظريا أشكال و آليات " الإعداد الدراماتورجي " رأينا إن نقف على بعض آليات و ملامح و أشكال التحول و الإعداد التي ميزت العمل المسرحي الجزائري من خلال نموذج مسرحية – مونودراما – "حمق سليم" **لعبد القادر علولة** المقتبسة عن رواية "يوميات مجنون" لـ **نيكولاي غوغول .**

و قد التمسنا من خلال بحثنا الموسوم بـ **الإعداد الدراماتورجي لمسرحية "حمق سليم" عند عبد القادر علولة - أنموذجا – "يوميات مجنون" لـ نيكولاي غوغول** ماهية الإعداد الدراماتورجي من خلال بعض التساؤلات التي نسجت إشكالية تمحورت حول :

- كيف عمل علولة على تصيير ذلك الفن الأدبي إلى نص ركحيٍ ؟
- ما مدى التزام عبد القادر علولة بآليات الإعداد في مسرحيته؟
- ما مدى تداخل العمل المقتبس المعدّ بالعمل الأصلي ؟
- هل ساهمت شخصية علولة التمثيلية و الإخراجية في إنجاح هذا العمل ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة و الإشكالية المطروحة و قد اقتضت ضرورة البحث في هذا العمل توضيح فكرة الإعداد في مسرح عبد القادر علولة مع أخذ نموذج مونودراما**"حمق سليم"** وتحليلها مع اجراء مقاربة بينها وبين النص الأم **"يوميات مجنون"** لنيكولاي غوغول و من أجل محاولة تفكيك هذه العناصر المحورية الخاصة بموضوع البحث اعتمدنا على مقاربة منهجية جمعت بين التحليل والوصف والمقارنة، لأننا رأيناها الأنسب للمقارنة بين النص الأصلي والمقتبس المعَدّ وكذا من ناحية تحليل النص لإظهار جوفه .

و لعل الدافع الذي شدّنا لهذه الدراسة هو اهتمامنا بالمسرح الجزائري ، خاصة أعمال **علولة** الفنية .

و نظرا لطبيعة البنية التركيبية لعنوان البحث حيكت خطة كحلة له من ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة و خاتمة .

فالفصل الأول بعنوان : **الإعداد الدراماتورجي** – والذي يتضمن ثلاثة مباحث : **ماهية الإعداد الدراماتورجي ، جمالية النص المعَد دراماتورجيا ، الدراماتورج – و المهارات التي يجب أن يتحلى بها.**

أما الفصل الثاني فقد وسمناه بـ : **آليات الاشتغال الدراماتورجي** تضمن هو الآخر **ثلاثة مباحث ،: الاقتباس ، الترجمة ، و الجزأرة**

قد جعلنا الفصل الثالث تطبيقيا تحليليا وسمناه **بـ : الإعداد الدراماتورجي لمسرحية "حمق سليم "** من مقارنة بين النص الأصلي و النص المعد و تحليل لعناصر النص المسرحي الجزائري و التحولات التي دأب و عمد لها عبد القادر علولة ، وخاتمة تحتوي نتائج البحث و مقترحاته

أما الصعوبات التي واجهتنا تتمثل في نقص المراجع التي تهتم بالدراماتورجيا ، كون الموضوع يتميز بالحداثة و لا يزال قيد الدراسة و الاستقصاء ،و كذا انعدام الدراسات التي تتناول البناء الدراماتورجي للنصوص المسرحية

كانت أهم المراجع المعتمد عليها في هذا البحث المتواضع : النصين : رواية يوميات مجنون و مسرحية حمق سليم - " المعجم المسرحي،لماري الياس وحنان قصاب حسن الصادر عن مكتبة بيروت /- حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعدادو التأليف لمؤلفه أبو الحسن عبد الحميد سلام و رسالة لنيل شهادة الماجستير : الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس للأستاذ غيبي عبد الكريم

و على الرغم من اجتهادي فلا بد من وجود تقصير في العمل فالكمال لله – و أرجوا أن يكون هذا البحث المتواضع لبنة في إطار الدراسة المفيدة في حقل الدراماتورجيا ، و كرسالة أثري بها خزانة قسم الفنون .

أسأل الله التوفيق و السداد و النجاح .

الفصل الأول

الإعداد الدراماتورجي

المبحث الأول :

ماهية الإعداد الدراماتورجي

يحظى الإعداد الدراماتورجي بمكانته بين عوالم المسرح، إذ تعتبر عملية الإعداد الدراماتورجي قرينة التأليف المسرحي، فقد وجدت منذ أن وجد ، و يمكن القول إنها عملية إبداعية فهي بمثابة خلق جديد للنص المسرحي مع الحفاظ على صبغته الأصلية ، و فهذا الإبداع يبرز الجماليات ويضفي على النص الأصلي نمقا يزيّن به نصه المعد، و تعتبر هذه العملية كتخليص النص من الإطناب و الزوائد الغير الضرورية التي تثقل كاهله ، التي لم يركز عليها المؤلف من قبل، إلى الدرجة التي يمكن أن تكون هناك إعدادات لا متناهية، إذ يقوم الدراماتورج بمعاينة نص جاهز يعيد تركيبه في قالب جديد ، حذفا و تشذيبا و إضافة. فهذه العملية هي فعالية ، إبداعية ، إخراجية ، نقدية ، إذ أنه تعديل يجرى على العمل الأدبي، أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد يلائم البيئة المحلية أو يخدما غرضا ما.

"يرى **باتريس بافيس** أن الإعداد الدراماتورجي يعني تحويل نص نص روائي للركح و هذا النوع من الإعداد فالاشتغال الدراماتورجي هو الانطلاق من نص سيوجه الركح من أجل إخراجه و تبقى كل المناورات النصية المتخيلة المسموح بها فهذا الاشتغال هي التقطيعات و إعادة تنظيم السرد و اختزال عدد الشخوص و التركيز الدرامي على بعض اللحظات القوية في الرواية و إضافة نصوص من خارج النص و القيام بعمليات مثل المونتاج و اللصق و تعديل النهاية " أن تقوم بالإعداد معناه أنك تعيد الكتابة الكلية للنص باعتباره مجرد مادة و هذه الممارسة المسرحية جعلت الدراماتورج يكون على وعي بإعداد العرض "**1.**

1- Patris Pavice – dictionnaire du Théâtre termes et concepts de l'analyse-théâtral. Paris : Editions sociales, c1980 / p31- 32.

جاء في المعجم المسرحي للدكتورة ماري إلياس و الدكتورة حنان قصاب حسن:" **الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد ... التطابق بين العمل الأصل الذي يتم الإعداد منه و العمل الجديد ليس معيارا إلزاميا لكنه أحد المعايير الجمالية التي ينظر من خلالها إلى العمل المعد، لأن الإعداد يمكن أن يكون قراءة جديدة أو طرحا جديدا يقول شيئا مغايرا هو تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر بحيث تكون أكثر فعالية و تأثيرا على الجمهور"1.**

إن الإعداد هو إبداع جديد للنص، و هذا الكلام ينطبق على النصوص العالمية و العربية مسرحية كانت أو غير مسرحية كتحويل و إعداد قصة أو رواية إلى مسرحية و تلك هي العملية الأصعب، لأنها تحويل من جنس أدبي إلى جنس آخر. يمكن دائما تحويل مسرحية إلى رواية كما أنه يمكن عكسيا، تحويل رواية إلى مسرحية : " **يمكن أن نصنع مسرحا من كل شيء...**" 2 هذا ما قاله أنطوان فيتز Vitez الذي أخرج مسرحية كاترين Catherine من أجراس بال les Cloche de Bale لأراغون Aragon.

و ترى **آن ابرسفيلد** أننا نطبق على النص الروائي عملية تحويل نصي مشابهة لكن في منحى عكسي، للعملية التي نقوم بها، حين نسوغ حكاية المسرحية كنوع من الحكي الروائي بصرف

1- ماري إلياس حنان قصاب – المعجم المسرحي – مفاهيم و مصطلحات و فنون العرض مكتبة لبنان- بيروت /ط1- 1997 ص45

2- صلاح طافش – مسرحية اللؤلؤة بين التأليف و الإعداد – جمعية بسمة للثقافة و الفنون نشر في :06-06-10- http://basmaorg.org

النظر عن التمسرح ، **"... فكل نص شعري أو روائي، لابد أن يعاد تكييفه حتى يراعي شروط الكتابة المشهدية و يتلاءم مع ظروف العرض فوق الخشبة ."1.**

هذا يعني أن النصوص الأدبية المكتوبة للقراءة عليها أن تخضع لعملية التصيير و التكييف أي الإعداد لتصبح جاهزة لعرضها على الخشبة ، فالإعداد هو تلك عملية الإبداعية عرفت منذ زمن بعيد حيث كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الإليزابيتي تعيد عرض مسرحيات شكسبير بنص آخر مختلف عن نص شكسبير كما كتبه بنفسه و تتصرف فيه بالحذف أو الإضافة بالتغيير في بعض الأحداث في لغة الحوار.

و لهذا فإن قراءة النص المراد إعداده بشكل جيد، ومعرفة عوالمه، و مقوماته، بدءا من مقدمته و مرورا بتصاعده الدرامي، و خيوطه، و طريقة طرحه، و القضايا المثارة، و هذا يتطلب عدم الاستعجال في التعامل مع النص المراد إعداده، و الروية و الحوار بين النص و المعد أمر جد مهم، ليتم تجنب أفكار مقحمة لا ضرورة لها، و للالتزام بالرسالة التي أراد النص إيصالها إلى المتلقي – وهو هنا النظارة – كما أن استقراء العامل التقني الفني في النص أمر لا يقل أهمية عن التعامل مع المضامين التي يقدمها النص، و من بين ذلك كيفية التعامل مع الحبكة أو ترتيب العناصر.

تختلف آليات إعداد النص المسرحي باختلاف النص نفسه، و باختلاف زمن الإعداد، و الرؤية التي ترتكز عليها عملية الإعداد، و هذا التنوع و التغير في آليات و مصادر إعداد النص المسرحي يعطي النص المسرحي القدرة على خلق حياة أخرى متجددة عبر الرؤى و الأزمان، إضافة للفضاء الجغرافي و اللساني إذ ما اعتبرنا عملية تغيير الفضاء المكاني و اللساني

1- آن آبرسفيلد – النص – العرض ترجمة أحمد الدفراوي (كاتب مسرحي و مترجم من المغرب) مجلة نزوى – دار الحوار اللاذقية - سوريا / العدد الثامن 19-06-2009

للأعمال المسرحية إعدادا **" إنَّ أهم ما يجعل من النص المسرحي نصا متحولا و متبدلا و متلونا هو اختلاف الرؤى التي تشتغل فيه و عليه، يمكن أن تكون هناك إعدادات لا متناهية ."1.**

و أهم هذه الرؤى التي تطور و تبدل و تغير النص المسرحي و تحوله إلى عرض مسرحي، هي رؤية الدراماتورج المعد ، الذي يمسك بالنص الدرامي في عملية حوار فني ليستبدله بالنص الخاص به، هو نص العرض المسرحي، و هنا يتعامل الدراماتورج مع النص كمادة أولية ضمن عدد من المواد ليشكل بها و من خلالها نصه الخاص، و إن اختلفت الأفكار حول وظيفتة و سلطته فإن من المسلم به**"... أنَّه حين يقوم الإخراج بالإعداد التقني المشهدي للعمل المسرحي ، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري ...و أصبح للدراماتورج دور خاص من خلال تحديد إديولوجية النص و تحليل نسقه..."**

والغرض من إعداد النص المسرحي هو أن نجعله يقدم رؤية جديدة، نبرز ملامح معينة تخدم غرض المعد – و هو المخرج الدراماتورج غالبا – لأن النص يكون مملوءا بالملامح، منها ما هو موارب و منها ما هو واضح، و تأتي مهمة الدراماتورج أنه يقدم الملمح المراد إبرازه ونحن

1– إبراهيم يوسف – الإعداد المسرحي بين انتهاك النص و اكتشاف جمالياته – جريدة الخليج تاريخ النشر 25-2001-03 http ://www.alkhaleej.ae

2- أبو الحسن عبد الحميد – حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس والإعداد و التأليف – مركز الإسكندرية للكتاب – مصر – ط1 – 1993 ص 81

هنا أمام عملية إبداعية جديدة تخدم رؤية المؤلف ، يترك الدراماتورج بصماته الجمالية، ليس على حساب الرؤية العامة للمؤلف، و كي يلاحظ من يقرأ النص، أو تابع عرضه من قبل، أن نقلة كبيرة تمت في عملية إعداده، أن يراه نصا جديدا، يحقق الغرض الفني المطلوب، لمعد يقوم عادة بمعالجة جزئيات، أو لأقل مجرد ملامح من النص المسرحي،كي يطورها، و يسلط الضوء عليها، و هي ربما لم تكن من ضمن أولويات النقاط التي يقدمها المؤلف، إلا أنها ضمن سياق رؤيته، و ليست مناقضة لها، وإن تقديم أية فكرة خارج هذا الإطار إنما تحدث خللا، و عدم انسجام في بنية النص، و هو ما سينعكس ليس على مستوى النص، بل سينعكس سلبا على العرض و على مهنية التعامل مع نص المؤلف فهو فن، و مسؤولية، و أمانة، و" **لابد له أن يكون مثقفا، و متابعا، و خبيرا في عالم المسرح، إن من يطمح لمثل هذه المهمة عليه. أن يكون صاحب تجربة في هذا المجال، و أن يمتلك أدواته اللازمة، ليأتي إعداده للنص نجاحا...**" 2، فالإعداد يجعلنا أمام معالجة جديدة أمام حركة مختلفة، و هذا ما

يدل على إعادة خلقه، على يدي المعد، من دون أي تكرار، حيث إن المعد الناجح يوظف كل مهاراته فيخدمة النص الجديد الذي يحمل بعض آثار بصماته،كما يحمل رائحة أصابع مبدعه في الأصل.

1- المرجع السابق ص 101- 104 .

2- المرجع نفسه ص 104 .

المبحث الثاني :

جمالية النص المعد دراماتورجيا

2- النص المعد دراماتورجيا :

النص المعد هو ذلك الذي يحمل في طياته تزاوجا ثقافيا وتداخل درامي يحمل جذور الأصل و فروع الإبداع الجديد حيث **"يقوم الدراماتورجي العربي مثلا في معالجته للنص المسرحي الأجنبي بكتابة جديدة معاصرة تزاوج بين ثقافة النص الأجنبي و ثقافتنا العربية يحمل جماليات أدبية و فنية شرط أن يصبغها بصبغة محلية عربية تؤثر في نفسية المتلقي الذي يطمح إلى رؤية أعمال عربية مميزة"1**.فإن ما يميز طريقة جمالية الإعداد أنها عبارة عن مزاوجة متوازية بين الكتابة الدرامية للحوارات و الكتابة الركحية للتصور الإخراجي، و ما يزكي هذه الجمالية أن الإعداد يدمج كل الإشارات الخاصة بالديكور و الإضاءة كما لو أنها إرشادات ركحية من جنس الكتابة الدرامية**،" الشيء الذي جعل من مفهوم نص العرض مفهوما مكتملا، و أكد، بالتالي، أن الإعداد الدراماتورجي هو مفهوم محكوم بتصور مسبق لخصوصية الخشبة و خصائصها."2**

قد نجد النص المسرحي المعد يتوافق و رؤية الجمهور الذي يقدم له أو يتماشى ونظرة المخرج المعد، إلى حين خلق رؤية جديدة للنص الأصلي تتوازى و الحاضر المعاش الآني كثيرة على " **لو نظرنا تاريخيا إلى مسألة الإعداد في المسرح العربي لوجدنا أبو الحسن المغفل معد من إحدى حكايات ألف ليلة و ليلة، اقتبس أبو خليل القباني عام 1884 مسرحية لباب الغرام أو الملك ميتريدات من مسرحية ميتريدات للمؤلف راسين..." 3**

1- محمد بري العواني – إعداد النص المسرحي و الشروط الواجب الالتزام بها من قبل المعد/ نضال بشارة مجلة الفرجة العدد 37 – تاريخ 23-02-2016.

2- د. عبد المجيد شكير- الأسس الجمالية للكتابة الدرامية – مجلة الخشبة الفصلية - العدد 1بتاريخ19يونيو2013 .

3 - حسن يوسفي- من المحاكاة إلى التمسرح: قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999، ص15

فالإعداد يبقى دائما تلك الشجرة الفتية التي تحمل في ثناياها بذور التأليف إذ نجد أنّ عددا كبيرا من الكتاب العرب، أعدوا و اقتبسو مسرحيات كثيرة من أجناس أدبية مختلفة سواء كانت عربية أو عالمية و أصبحت فنا طبعوا عليه اسمهم الإعدادي ، كما يبقى الإعداد إشكالية بين انتهاك لحرمة النص الأدبي وتبيان لجمالياته، و الهدف الأول من الإعداد هو **" تبييء النص الأصلي و تذويبه في معطيات خاصة تلتصق بالبيئة المحلية سواء على المستوى الموضوعاتي الذي يأتي في الاعتبار الأول حتى يكون نصا مستساغا من طرف المتلقي قادرا على أن يحقق تواصله التام معه أو على المستوى الشكلي التقني الذي يسمح بتقديم فرجة متميزة معرفياوجماليا"**1 ، وما نسلم به أن النصوص الخالدة هي نصوص تمتلك في بناها المتعددة العديد من الخصائص التي تجعلها قابلة لإعادة الإنتاج في أزمنة و أمكنة مختلفة، و حتى إعادة تكييف أجوائها و شخصياتها في أطر مختلفة عما كانت عليه، حيث يلجأ بعض المخرجين إليها لأنهم يرون فيها آفاقا جديدة في العملية الإخراجية التجريبية و أفقا أكثر وضوحا، و منه تفسيراً مأساوية العالم و حالات الإحباط و اليأس و القهر كي ينهض المشاهد نظيفا من أدرانه من خلال وعيه المستفز بالمأساة و هو ما يحصل عادة في أعمال **شيكسبير**، فيكفي القول إن مسرحية مثل روميو و جولييت قد أعيد إنتاجها مئات المرات وفقا لبيئات مختلفة في الغرب و الشرق، و ذلك لما يمتلكه النص من قدرات كبيرة و موحية تجعل شهية المخرجين مفتوحة على إعادة إنتاجه وفقا لرؤية جديدة، بينما تظهر في كل عام نصوص تذهب أدراج الرياح بعد عرضها مباشرة **" فالنص المسرحي تمثيل لكتابه و إشارة إليه و تعبير عن رؤياه، و بهذا نص المعد أيضا يحمل الصفات و المميزات الفنية التي لا تخلو من وجهة نظر مغايرة أو متفقة مع الأصل"2.**

فالنص المعدّ قد يتوافق مع العمل الأصلي – الأم – و قد يسلك نهجا آخر مغاير ، وعليه فإن ذلك النص المعدّ تحكمه الرؤى الجديدة و الأبعاد الفكرية المتاحة للدراماتورجيين فضلا عن البيئة و ثقافة المتلقي ، لذى يتولد في ذلك النص بذورا جديدة حسب ما اقتضته نظرة المعدّ .

1- المرجع السابق : ص 15

2- زينة كفاح الشبيبي – في تكاملية العرض – جريدة المدى – العدد 3477 – بتاريخ 12-10-2015

المبحث الثالث :

وظيفة الدراماتورج و المهارات التي يجب أن يتحلى بها

"يرتبط المصطلح بالمؤلف الدرامي ، أي الشخص الذي يحسن التصرف في الحديث الرئيسي للعمل المسرحي، و يحوله إلى مسرحية ، إلاّ أنه في حدود 1970 ارتبط هذا الاسم في ألمانيا ، و بعدها في فرنسا بشخصية المخرج المسرحي بصفته مستشاره الثقافي الذي يتكفل باستحضار وثائق حول المسرحية "1

ويعني ذلك أنَّ المصطلح انتقل و تحوّل من زمن لآخر ، فكلمة دراماتورج تنطق بجميع اللغات كما هي" لأنها مأخوذة من الكلمة ذات الأصل اليوناني: Dramaturgos ، المركبة من : Dramato و تعني العمل المسرحي / Ergos أي الصانع أو العامل أي أنها كلمة تعبّر عن التأليف كصنعة أو صناعة التأليف " 2

نجد أن مصطلح الدراماتورج هو موجود منذ أنشئ المسرح في اليونان حيث مرت الدراما المسرحية بمراحل متعددة منذ الشعراء الإغريق الأوائل في العصور القديمة وذلك عندما نشأ المسرح في أحضان الشعر في زمان الرواد الإغريق القدماء المشاهير **سوفوكليس ويوربيديس وإيسخيلوس** وأخيراً الكوميديان اليوناني ذائع الصيت **أرستوفانيس** وكان هؤلاء الشعراء يقومون جميعهم بأغلب الوظائف المسرحية، وكان كل واحد من هؤلاء يسمى دراماتورج، " وعليه نستنتج أن الدراماتورج هذا كان الشخص الأهم في إنتاج العروض المسرحية، ورغم ذلك اختفى تدريجياً هذا المسمى الوظيفي ليعود من جديد بعد مئات الأعوام مع تطور المسرح إثر تأثره بظروف العصر وزيادة عدد العناصر المسرحية من نص ومؤدٍ وجمهور إلى مالا يقل عن ثلاثة عشر عنصراً وحتى يمكننا التدليل هنا على وجود مصطلح الدراماتورجيا منذ عصر الإغريق والمسرح اليونانى القديم حيث أن مفهوم دراماتورجيا المتلقى كان موجود بمفهومه فعلاقة المسرح بشكل عام ومنذ نشأته كانت ولاتزال مرتبطة بالمتلقي فمنذ مسرحيات اسخيلوس كان دور المتلقي واضحا وقد عبر أرسطو في كتابه (فن الشعر)عن ذلك من خلال طرحه لمفهوم (التطهير) بوصفه تعبيراً

1- منيعي حسن "المسرح فن خالد " إصدارات أمنية ، المغرب ، 2003،ص9 .

2- ماري إلياس،حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت 1997ط/01، ص202 .

واضحاً عن عمق العلاقة بين المسرح والجمهور. لذلك فإن الدراماتورجيا بحسب المؤلف لم تبتكر وانما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وجميع عناصره .ان التواصل كان ولايزال موجوداً إذ لاوجود لعرض مسرحي أو قارئ لمسرحية ، ولايكون بينهما تواصل وإلا فما الذي يجعل ذلك المتلقي يستمر في المشاهدة وما الذي يلزم قارئ النص المسرحي على الاستمرار بالتواصل معه" **1.**

حيث أنه ارتبط بنظام الفرقة مؤلفا مستشارا و ناقدا قد جعل منه يساير عملية تحول

المدلولات النصية إلى علامات و أداء و أصوات مجسدة على الخشبة عن قرب، و بالتالي أصبحت له شخصية مستقلة عرف على أنه قارىء يتولى مهمة الإشراف الأدبي فهي عملية متلازمة متواصلة مع الإجراءات التي تبدأ بالنص وصولا إلى لحظة العرض مما أكسبهم وعيا بضرورة وجوده لتلك الأكاديميات لتأكد هذه الوظيفة و مهامها فهناك ما يزيد عن الأربعين(40)

مدرسة عليا تمنح الدرجات و المراتب العلمية في تقنيات مهنة الدراماتورج و منها : **drama of school yale** " فالدراماتورج كمهنة مستقلة ليست هي وظيفة المؤلف و لا المخرج و لكن بوعيه الشمولي و قدرته الفكرية البحثية استطاع أن يلم بالبنى الفكرية و العلمية التطبيقية لكلا الوظيفتين دون أن يتقاطع مع هذا أو ذاك في حدود كل منهما .

و بذلك أعلن البرتوكول التأسيسي للفرقة صلاحية كل منهما دون أن يحدث تقاطع في الصلاحيات إن الإعداد الدراماتورجي يهتم بالنص فهو نتاج ثابت و محاولة إعداد إنتاج ما سبق في حاجة إلى دراسة أثر من حيث مضامينه الاجتماعية التي تناسب ما لحق حيث

- محمد محمود كحيلة – مجلة العربي – مصر - العدد 492 _ 2011/10/27

يرى **برتشت** أنه " لا يمكن أن يوجد تواصل حقيقي ينطلق من الخشبة إلى القاعة إلا حين يكون العمل المسرحي قادرا على أن يبرز كأثر فني يهدف إلى الكشف عن أثر إيديولوجي"1.

تقوم الدراماتورجيا بأداء مجموعة وظائف و مهام التي باتت حديثا تندرج تحت مسماها فهي قديمة قدم المسرح نفسه، حيث يرى الدراماتورج الألماني **فرانك رادتس** " إن مهمة الدراماتورجيا تقديم إضاءات و اقتراحات تضاف للعمل الكثير من خلال قراءة ما بين السطور"2.

إن المسرح يرتبط باستجابة الأخر أي استجابة المتلقي و هو الفضاء الأوسع فإعداد الدراماتورجي الخلاق يساعد على نقل المسرحة إلى الفضاء الأوسع، فضاء المجتمع و التاريخ أي ينقل هذا العمل الفني إلى رحاب المتفرج،و يعنى بالنقد إذ يعتبر كاتب مسرحي مقيم يعمل على توظيف الممثلين و تطوير مسرحيات الموسم المسرحي بحيث يكون هناك تناغم فيما بينها، و مساعدة الكاتب المسرحي الزائر في إعداد المسرحيات الجديدة كما يضع الجدول المسرحي و يشارك في تقديم الخدمات التعليمية و مساعدة المخرج في البروفات و التنقيب في المراجع التاريخية عند التعامل مع مواضيع تاريخية و يكون بمثابة متحدث الرسمي بلسان الكاتب المسرحي في حال غيابه و يمكننا أن نظيف الدور الأساسي الذي ارتبط بمهنة

1- منيعي حسن "المسرح فن خالد " إصدارات أمنية ، المغرب ، 2003،ص9 .

2- عمار أبو عايد - مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجيا في ندوة بدمشق – جريدة الاتحاد 2016/03/1 .

الدراماتـــورج نذكر منها :

-" التواصل مع كتاب مسرحيين آخرين و التواصل مع المؤلف – قدر الإمكان ووضع خط زمني و مكان للأحداث المسرحية و مراعاة أن يتسق ذلك مع الديكور.

- البحث عن أصالة الأعمال المسرحية.

- إعداد النص و الرؤية العامة له و الترجمة و الإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية

- التشاور مع الكاتب المسرحي عند كتابته لنص مسرحي جديد ويعمد للبحث و الاستقاء في الأمور المتعلقة بالنص"1.

-" انتقاء و اقتراح النصوص الدرامية أي النصوص التي تلامس الواقع و تحيل إلى اهتمامات آنية و قضايا ملحة مما يضمن لها النجاح سواء كانت نصوص قديمة أو حديثة محلية أو أجنبية، كما يعقد الدراماتورج حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل الذي يريد إنتاجه "2

- " تقييم النصوص و تكوين حلقات وصل بين المخرج و الكاتب المسرحي

- يعتبر ممثلا لوجه نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية "3

-" كتابة سيرة ذاتية مفصلة لمؤلف المسرحية و الكشف عن معاني أسماء الشخصيات و توفير المعلومات عن الشخصيات الحقيقية أو التاريخية يدون الملاحظات على البرنامج المسرحي"4.

1- مؤيد حمزة- تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي ص – 866 (المجلد 38 دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية العدد-3- الجامعة الأردنية)

2- نهاد صليحة – الدراماتورجيا و الترجمة للمسرح - مجلة الحياة المسرحية العدد 76-68-ص45-46-48

3- كليرمان هارولد حول الإخراج المسرحي – ترجمة ممدوح عدوان – دار النشر المصرية – ط2 ص45

4- نفس المرجع ص46

-" يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب بل و للمصممين و الممثلين و القائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية.

- و في حالة ما قبل الإنتاج النهائي يعمل الدراماتورج على قضايا التصحيح المشهدي و الإخراج و العرض النهائي "1.

- و على كل فإن وظيفة الدراماتورج هي الاهتمام بالنص و العرض على سواء من خلال تقديم قراءات تاريخية و إيديولوجية و جمالية **" فثراء المسرح يكمن في تعدد و اختلاف مفاهيمه، كما أن الدراماتورج وظيفته أن يكون رهن إشارة المخرجين و السينوغرافيين و الممثل حيث يقدم لهم توثيقا تاريخيا و فكريا و جماليا للنص الدرامي و يقترح عليهم مجموعة من القراءات و التأويلات فيصبح بإمكان فريق العمل الفني أن يختار أحد التوجهات المختلفة"**2.

- أما في الموسوعة المسرحية و هي الترجمة العربية لقاموس **penguin** للمصطلحات المسرحية **" ... بقي يقاوم المحاولات المستمرة لأقلمته رغم فائدته كما هو عليه يعني قارئا يتولى مهمة محرر أدبي في فرقة مسرحية دائمة، و كانت المسؤولية الأساسية اختيار المسرحيات لإنتاجها و العمل مع المؤلفين (عند الضرورة) في تنقيح نصوصها و إعدادها و كتابة الملاحظات عن البرنامج و غير ذلك للفرقة"**3.

و بتعدد وظائف و الدراماتورج فقد "صنفه الكاتب الفرنسي دانييل بيزنهارد (Daniel Besenhard) حسب مهامه المنجزة إلى :

1- مؤيد حمزة – تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي – المجلد38- العدد-3- 2011 عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية ص866

2- لولبي يونس- الدراماتورجيا و سينوغرافيا المقدس مجلة الحياة المسرحية العدد 67-68 الهيئة العامة السورية للكاتب 2009 ص 23-24

3- المرجع السابق – ص 866

1- الإنتاج : عمله هو الإنتاج الفكري إذ يقتصر على الإضاءة الفكرية للنص المسرحي إذا فهو المسؤول عن اختيار النص و التوثيق و إعداد الربارتوار و إجراء البحوث التاريخية و تحضير الداعية .

2- العمل على المنصة : حيث يكون عمل الدراماتورج أكثر واقعية في مجريات العمل " و هذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع الممثل و المخرج و السينوغرافي.

3- الارتقاء : هذا النوع في الغالب هو أستاذ في فنون الكتابة المسرحية و على معرفة وثيقة بمختلف أساليب الكتابة باختلاف مدارسها و توجهاتها.

4- التوثيق : هو "الذي يؤلف ملفا حول المسرحية و المؤلف ... و يحرر نصوصا على مشارف العمل و يفضي إلى تضامنها عدة عمليات منها رصد تطور المسرحية أثناء إنتاجها"4

5- الكتابة الدرامية : إذ يصبح الدراماتورج ذلك المؤلف الضليع في التحليل النصي و يكون على دراية بالإجراءات الإخراجية ، و يشعر بالقدرة على وضع عمل ملائم لروح عصره.

6- المشاهدة : هي الذي يستبق موقف المشاهد فهو "قادر على الحفاظ على المساحة النقدية ، موضوعية لعمل الخشبة بما فيها المتلقي باعتباره عنصرا مشاركا في إنتاج العرض المسرحي.

7- الاقتباس : هو الذي يقوم " بمسرحة نصوص غير مسرحية على التركيبة العامة، فيبحث في عمله على البعد الدرامي و المسرحي و إعادة صياغة نفس الرواية بتركيبة مسرحية." **1**

ونجد من خلال هذا التصنيف الذي وضعه الكاتب الفرنسي دانيبل بيزنهارد (Daniel Besenhard) تعددا لوظائف الدراماتورج ومهامه حسب ما يقتضيه أداؤه على العمل الدرامي المكلف بإعداده ، فلا تقتصر مهمته على جانب ما في النص الأدبي ليعده للعرض بل تتعدى ذلك من خلال إنتاجه الفكري و عمله مع الطاقم المسرحي على المنصة والارتقاء في الكتابة المسرحية من خلال تأليفه في التحليل النصي كما يوثق العمل الدرامي من خلال رصد تطور المسرحية ويقوم بعملية التلقي أو المشاهدة قبل المتفرج للحفاظ على المساحة النقدية لعمل الخشبة ،كما أنه يعتبر مقتبسا بإعادة صياغته لنفس الرواية بتركيبة مسرحية .

ينظر الموقع الإلكتروني http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/92837 رحاب الخياط - الدراماتورج – أكاديمية الفنون – مصر - نشرت فى 14 أكتوبر 2009

المهارات التي يجب أن يتحلى بها الدراماتورج المعد :

إن مهمة الإعداد الدراماتورجي مهمة صعبة "فهو يحول تلك المفردات و الكلمات إلى أفكار تتراقص أمام ناظريه عن طريق تخيله يجسدها أمام المتفرج مهمة جليلة لا يستطيع أي شخص القيام بها بل هناك ملامح و مهارات و معايير يتمتع بها الدراماتورج تضمن صنعة موقفه و تحقق الفرجة و الرسالة القيمة و ليحقق التكامل فهو مزيج بين المؤلف و المخرج و الناقد و المعالج و و المصمم لذا يجب عليه أن يكون :

- " ملما بالمعلومات و المعارف التاريخية و الثقافية و باحثا كفء و صاحب موهبة في الكتابة و القدرة على العمل ضمن فريق
- صبورا موضوعيا و دقيق الملاحظة و لديه مهارات تحليل البناء المسرحي
- لديه مهارات اتصال عالية يتمتع بالرؤية الفلسفية الواضحة و الدراية بفنون المسرح و مطلعا بمهارات الأدوار الموازية و القدرة على التخطيط الحركي و الحيل الإخراجية مثقفا يتولى عملية تثقيف الفرقة .

يتمتع بملكة إبداعية قدرته على تدريب عناصر العمل خاصة من يؤدون على الخشبة من ممثلين و عازفين و راقصين و لديه خبرة مسرحية كافية

- متحكما و مراقبا لكل الأدوار معطي لمن يستحق منها فرصة للمشاركة في تشكيل الأداء و أعني هنا من يمتلك الخبرة و الموهبة و النبوغ في مجاله أن يمتلك خيالا واسعا و رحابة نقدية و أن يتمتع باللياقة و الكثير من الصبر "1

1- المرجع السابق- رحاب الخياط - الدراماتورج – أكاديمية الفنون – مصر - نشرت فى 14 أكتوبر 2009

وكما أنه لا توجد طريقة مثلى يتبعها كل الممثلين،فإنه أيضا لا توجد طريقة مثلى يتبعها كل الدراماتورج.وإنما يوجد قدرات،توقعات ومفاهيم. ويجب على الدراماتورج أن يبذل كل ما بوسعه لتوفير المعلومات التي يحتاجها فريق العمل دون أن يشغلهم بكل التفاصيل والملاحظات.

ويمكن القول إن مفتاح نجاح الدراماتورج يكمن في فهم النص جيدا،وتحليل ما يحتاجه الجمهور من معلومات أو رسائل من خلال النص المسرحي .

الفصل الثاني

آليات الإشتغال الدراماتورجي

إنَّ النص المعّد و الحبوك يمنح العرض قوة و فعالية لاسيما أنّ الإخراج يستند إلى الإعداد لتبدأ العملية الإخراجية بإعداد الإعداد بمعنى تهيئة نص العرض من الكلمة المكتوبة ثم تتجسد تلك اللغة إلى لغة الجسد و صوت الممثل و تقنيات العرض و السينوغرافيا لذا فالعملية الإخراجية ليست خيال فحسب و إنما هي حرفية تعتمد على التبديل و التغير و الحذف.

والإعداد هو عملية تحويل المكتوب إلى صورة درامية حركية حيوية، فإن ذلك ما يمكن أن يمنحه الصلاحيات في التحوير و التعديل على النص المسرحي المعد،.

" إن كل معد يؤسس لنفسه آلية خاصة به تضير و توضح اهتمامه الخاص بنص مسرحي ما، يعني وجود آلية لتناول فكرة النص المسرحي بأخذه من المؤلف و العمل على تفكيكه و إعادة بناءه في العرض سواء عن طريق ما يسمى بالدراماتورج الذي يقوم بإعداد نص العرض تماشيا مع التمرين المسرحي "1.

إن آلية اشتغال النص المعد إخراجيا تعمل على إضفاء سمات و إمكانيات قد تكون جديدة لأن الإخراج ينظر إلى الفكرة الأساسية في النص المعد على أساس تحديثها و تجديدها و بث روح فاعلة أكثر ملائمة لروح العصر

إن المعد في عمليته الإعدادية الذي يسعى إلى نقل النص إلى فوق الخشبة حيث يشتغل على النص و يعده إعدادا دراماتورجيا بمفهومه الحديث، **"إن مفهوم الكتابة الدرامية الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي، و ما يوحد هذه المفاهيم أن القاعدة النصية التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي أصبحت في إطار هذا التصور، عبارة عن كتابة درامية تعتمد الإعداد الدراماتورجي لتهيئ نص العرض "**2

1- أبو الحسن عبد الحميد سلام حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ص87-88

2- هانس روبرتياوس، جمالية التلقي: من أجل تأوي لجديد للنص الأدبي تر: رشيد بن حدو ط1 المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، 1994 ص146

"وعليه نستطيع القول على أنه عملية تحويل النص القديم إلى نص جديد له القابلية للعرض، لأن النص المسرحي يكتب ليعرض و ليس للقراءة، لذلك يستوجب إعادة كتابته كتابة درامية تعده إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض إلى جانب ذلك كله إن التأليف بالإعداد يعني عدم الخضوع لشبكاته التركيبية و الدلالية و الحوارية و ذلك باللجوء إلى الحذف و الإضافات و التلخيص سواء تعلق الأمر بحذف بعض الشخوص أو تعلق الأمر بإضافة بعض الشذرات النثرية أو بعض المقطوعات الشعرية الممسرحة التي يجد فيها المقتبس أو المعد حلا للغموض الذي يمكن تتسبب فيه بعض التضاربات في الكتابة نتيجة تفكك في الوحدة الموضوعية و العضوية و هذا ما كان يحفز المعد أثناء الكتابة بملء الفراغ الذي يكون قد أحدثه هذا الحذف و التعديل فيقوم بعملية الهدم ثم يعيد البناء الدرامي بمواد يتم تركيبها وفق الضرورة الفنية المتبناة، " فتتداخل مهمة المقتبس و المعد الذين يجمعهما هذا الفعل الكتابي الذي لا مناص من أنه فعل يقرأ و يمثل و يفهم. و يضع نصب عينيه اهتمامه و سياقاته بالمتلقي الذي سيستقبل نتاجه .

و تشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما و بين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، حيث يجري من خلاله أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية، أو الفكرة، و خلق مواقف جديدة مختلفة تماما، و غالبا ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي أعد منه العمل الأدبي، و في بعض الحالات يشار بشكل أو بآخر إلى الأصل **"1.**

إذن فالإعداد قد يكون في حذف شخصية لا ضرورة لها أو حتى حذف أكثر من شخصية، أو جعله مونودراميا، أو تقديم مشهد على آخر، أو حذف مشهد كامل لا لزوم له، أو تحويله من

1- عبد الرحمن بن زيدان – اختلاف المنظومات الدلالية للاقتباس لاشتغال معنى التحول الثقافي العربي- مجلة الخشبة الفصلية العدد 2 بتاريخ 13-01-2016

الفصحى للعامية، إعادة وضع الشخصيات الرئيسية على هامش الأحداث و وضع الشخصيات الثانوية في مركز الحدث كما حدث في إعادة كتابة مسرحية **الملك لير** لـ **بوند** أو في مسرحية **برلمان النساء** في كتابة مغايرة .

أو أن يعمد المعد إلى تغيير لغة النص من الفصحى إلى العامية أو العكس، يبنى على تصور مسبق من لدن المخرج مستندا إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، من حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص، و هذا الإعداد قد يقوم به الدراماتورج لكونه أدبيا ضليعا باللغة و تقنيات الكتابة من جهة و متمرسا مسرحيا ملما بتقنيات العرض بعد مشورة المخرج و معرفة رؤيته الإخراجية.

في هذه المرحلة يعتمد الدراماتورجي على نسقية النص و يتجاوز بقراءته في وصفه السيميائي الأنساق الركحية و يركز على أفق التوقع للمتلقي، من خلال مقاربة العلاقة بين النص و العصر الذي أبدع فيه، و تاريخه و بيئته الاجتماعية ليضيء جانبا من عقدته و كشف النقاط الخفية و ما بين السطور. و تسمح لنا هذه القراءة في إعدادها النص تصور مسبق و شامل لحركة الممثلين و شروط تلفظهم

أحد أبعاده تحليل لدلالة المسرحية المراد إنجازها، و لشعريتها و خطابها و إيديولوجيتها، تحليلا دقيقا يكشف عن الخطوط العريضة للعمل و لتفاصيل إبداعه و ترتيبه، إنه اشتغال نقدي داخلي و اشتغال تاريخي (...)، يجب على كل هذه الأمور أن تتيح للمخرج أن يسند تأويله للعمل و يتحكم فيه، في قراءته للعمل من أجل مسرح و جمهور ينتميان إلى عصرنا، بعد ذلك يأتي اختيار العلامات (الفضاء، المادة السينوغرافية، التوزيع و لعب الممثلين)، الكفيلة بتوصيل المعنى المراد"1

1- عطاء الله الأزمي قراءة في مسرحية (طوق الحمامة لعبد الله شقرون)، نحو تحليل دراماتورجي - مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء المغرب 2004 – ص79

المبحث الأول :

الاقتباس

الاقتباس لغة : "مأخودة من قبس ،القبس،والقبس :الشعلة من النار واقتباسها الأخد منها وقوله تعالى:((**آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ**)) - سورة النمل الآية 07 - ،القبس الجودة وهي النار التي تأخدها من طرف عود،،والقابس هو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس" **1**

ومن النور اتخذ ضوءا ومنه في سورة الحديد قوله تعالى"((**يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا**)) - سورة الحديد الآية 13 - والاقتباس يعني أيضا : الاستفادة فيقال: اقتبس منه العلم : تعلم واستفاد منه واقتبس منه العلم استفاد.

اصطلاحا : ويقصد بالاقتباس "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر،وذالك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو تحويل القصة إلى مسرحية،وهو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي ،أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما ،وبين عملية اعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة ،وهو ما يطلق عليه بالعربية مصطلح الاقتباس " **2**

وقد يندرج مصطلح الاقتباس ضمن مصطلح التضمين بحيث يتكون نص وليد نص آخر .

1- ابن منظور،- افريقي المصري- ،لسان العرب،دار صادر،بيروت ،المجلد السادس ، دت،ص167.

2- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،بيروت ،مكتبة لبنان ،1997،ص44.

الاقتباس مصطلح استخدم لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح والسينما ،فالكلمة في حد ذاتها قديمة منذ 1539يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة واستخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخرا وذالك حتى سنة 1885.

وتشكل النصوص المسرحية المعدة والمقتبسة ،في المسرح العربي ،منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى الآن ،نسبة كبيرة من تجارب هذا المسرح تكاد تفوق نسبة النصوص المؤلفة تأليفا خالصا،كما أن الاقتباس ارتبط بالبدايات الأولى لميلاد المسرح العربي ،إذ أنه ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحي الأوربي.

ويعتبر **مارون النقاش** السباق لهذا المجال فهو" أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية وكانت أولى مسرحياته التي قدمها إلى الجمهوره العربي في بيروت هي رواية البخيل عن موليير وذالك في أواخر سنة 1847 " **1**

فالاقتباس يعطي حرية التصرف ،اذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص المسرحي الأصلي مع أنه يغير في حوار الشخصيات فيما بينها ومن بين هذا اللغة و كذالك يحدث تغيرا على مستوى الشخصيات تغيرا يجعلنا أمام مسرحية محلية وهذه التغيرات تجعل المتلقي لا يجد صعوبة في الانسجام والمسرحية المقتبسة.

فعملية الاقتباس لم تقتصر على أمة ما أو عصر ما ،فقد شملت العالم الأوربي والعربي كل سواء فأدى بهم إلى تحويل بعض من القصص والأساطير إلى مسرحيات أضحت تعرض على خشبات المسارح باعتبار الاقتباس أولى الوسائل في الشروع للكتابة المسرحية.

1- عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،- دار الفكر العربي – المجلد 1/ط01، - ص17

"وللاقتباس أنواع عديدة نذكر منها :

1- اقتباس فكرة

2- اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها

3- اقتباس هيكلي تام مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني

4- اقتباس هيكلي جزئي

5- اقتباس ذات وهيئة كاقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوك ومسماها

6- اقتباس مغزى موضوعي

7- اقتباس ناقص قد يكون جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للاثر الدي وضعت من أجله." **1**

إن الكاتب المسرحي المقتبس يعيد سبك العمل الفني بحيث يدخل على النص بعض التعديلات البسيطة مثل التعديل في الشخصيات وبعض المواقف ثم يطورها في ذهنه تطويرا كاملا يتماشى والمجتمع الذي هو بصدد استقبال العمل.

عرف المسرح الجزائري منذ بداياته عامل الاقتباس ،إذ شكل الريبرتوار الفرنسي أكثر مصدر اقتبس منه المسرح الجزائري في مراحل نشوءه ،وفي مراحل أخرى لاحقة ،ومن الذين أكدو ارتباط المسرحين ، الباحث نصر الذين صبيان في قوله **"لقد ارتبط المسرح الجزائري بالاعداد والاقتباس من المسرح الأوربي خاصة الفرنسي منه ،بحكم الاحتكاك المستمر والمتبادل بين الفرنسيين والجزائريين اثناء الاحتلال"2**

1- أبوالحسن عبد السلام ،حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتاليف،/ط02/،مركز الاسكندرية للكتاب ،1993 ، ص 75

2- نصر الدين صبيان ،رسالة لنيل شهادة ماجستير - اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980) – الجامعة الأردنية – الأردن 1991 - ص 306

إن مسالة الارتباط بين المسرحين إذن ،مسألة مؤكدة لا مجال لنفيها أو نكرانها ،فقد أستفاد المسرح الجزائري من المسرح الأوربي خاصة الفرنسي ، واعتمد في بعض مراحله على الاقتباس ،ويبرز ذالك بشكل جلي في مختلف مراحله ."ولجأ الكتاب الدراميون الجزائريون إلى عملية الاقتباس في مختلف المسارح العالمية سعيا لتحقيق ثلاث أهداف أساسية وهي:

- التاكيد على التعاطي مع ظاهرة التثاقف بدون عقدة ،نقص أو خوف ،أو ذوبان في الآخر.

- تنويع التجربة المسرحية الجزائرية وإثرائها بتجارب فنية عالمية .

- البحث عن فضاءات جديدة كلما ضاق بهم مجال الإبداع أو الإنتاج الوطني . **1**

والجدير بالذكر أن المسرح الجزائري إبداع آخر،حيث يتم أخد الفكرة بطريقة جزائرية أي تكييف العمل المسرحي المقتبس مع خصوصيات المجتمع الجزائري.

و من آليات الإعداد انتقينا و اخترنا كُلاً من الترجمة و الاقتباس و الجزأرة كونها الآليات التي اعتمدها علولة في عملية الإعداد و التي نلتمسها سواءً على مستوى النص أو العرض و قد جعلت من عمله هذا عملا دراميا مخلداً في خزانة الفنون الجزائرية أو بالأحرى عملاً يتصدر المسرح الجزائري شهرة و صنعاً .

1- أحمد بيوض - ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،ط02،2011،ص328

المبحث الثاني :

الترجمة

كانت الترجمة هي الأداة السحرية القادرة على الوصول بنا إلى الفن المسرحي الغربي ،في غياب النموذج المسرحي في الثرات العربي ،وبذلك عملت حركة الترجمة في ظل فراغ معرفي وثقافي كبير حاولت أن تملأ بترجمة النصوص المسرحية من ثقافات الغرب المختلفة .ثم في مرحلة لاحقة شرعت في تقديم كل ما هو جديد ومعاصر ،وكما أن الترجمة لعبت دورا بالغ الأهمية في ازدهار المسرح العربي منذ بداياته ،حيث أدت دورها الحتمي والتاريخي في نقل المعارف والمفاهيم التي أنتجتها حضارات العالم إلى الثقافة العربية ،ويمكن اعتبار المسرح العربي واحدا من تجليات الصدام بين الحضارة العربية والحضارة الغربية ،في القرن الثامن عشر .

عمد الرواد في بداية اكتشافهم الفن المسرحي ترجمتهم عن الغرب ولذالك " قامو بترجمة النصوص المعروفة في الريبرتوار العالمي بعد أن جعلوها تتأقلم و ذوق الجمهور، فأضافو مقاطع شعرية وغنائية وغيروا في الشخصيات والمواقف وعرّبوا الأسماء وهذا ما فعله اللبناني سليم خليل النقاش حين ترجم مسرحية "هوراس "لكورناي وعرضها عام 1868تحت اسم **مي " 1** حيث كانت الاستجابة التي حققها المسرح العربي من خلال الترجمة هي محاولة النهوض والبحث عن هوية مستقلة وايجاد السبل السريعة التي من شأنها تأصيل المسرح العربي والتعريف بجميع ملامحه التراثية بغية الكشف عن مساحات أدبية موروثة والتحاور معها أو إعادة إنتاجها مسرحيا في ضوء قراءة جديدة تسعى هي الأخرى إلى نوع من الاستقلالية المنتظرة .

1- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،بيروت ،مكتبة لبنان ،1997، ص46

فالتعامل مع النصوص المسرحية لم يكن تعاملا يستند إلى الدقة بشكل صرف ،أي لم تكن الترجمة حرفية أو نقلا حرفيا بأمانة عن المصادر الأساسية بقدر ما كان أقلمة للنصوص المترجمة مع الواقع الذي تقدم فيه،ذلك أن هذه النصوص المترجمة لم تكن تترجم لتقرأ وإلا لكان الاهتمام بدقة الترجمة وجمالية اللغة في طليعة اهتمامات المترجمين ،بل كان هؤلاء يعمدون إلى تعريبها لتقدم في شكل عروض مسرحية ،و الدليل على ذلك من أنها لم تكن تنشر في غالب الأحيان .وربما هذا ما يحذوا بنا للحديث عن الإعداد الذي لا ينفصل برأينا في مثل هذه الحالات عن الترجمة ،لأن المترجمين لم يكونوا بحاجة إلى نص بفنياته وجمالياته اللغوية بقدر ما كانوا يبحثون عن عرض متكامل مقنع للجمهور ،متناسب إلى أقصى حد مع ميولاتهم واهتماماتهم ،ولا يبتعد في الوقت نفسه عن مجتمعاتهم "وفي كثير من الأحيان وعند تقديم نص مسرحي مترجم ،تكون عملية الإعداد محاولة لملاءمة النص الأجنبي مع مرجعية الجمهور الذي تقدم له،وكثيرا ما يلجأ المترجم إلى تعديل أسماء الشخصيات والمكان أو السياق بأكمله لهذه الغاية"

فعلى المترجم أن يجتهد قدر الإمكان لإيجاد البديل الموافق مع روح اللفظة ،وإلا سيستعيض عن ذالك بعبارة أو جملة تحمل ذات الدلالات والمعاني المراد لها نقلها مع الأخد بعين الاعتبار الأداء التعبيري الصوتي، فالترجمة تبقى محطة ضرورية لا غنى لنا عنها ،كونها آلية إعدادية تمكن الباحث والقارئ والفنان على حد سواء من الاطلاع على الريبرتوار العالمي ،والنظريات الحديثة ،والتيارات النقدية المعاصرة .

1- المرجع السابق ، ص46

المبحث الثالث :

الجزأرة

جاءت الجزأرة أو ما يسمى بالاعداد المسرحي بعد عمليتي الترجمة والاقتباس" فالاعداد المسرحي أدى إلى ولادة المصطلحات في اللغة العربية منها التمصير ،التعريب، الجزأرة ، فهي عبارة عن الانتقال من سياق النص الأصلي إلى سياق النص المحلي ومن مستوى لغوي آخر تفرضه اللهجة المحلية "1 إضافة إلى ذالك يقوم الكاتب بادخال التعديلات على النصوص الأصلية منها إعادة بناء الحبكة بإعادة كتابتها من جديد.

يقوم الاعداد المسرحي على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي،من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية و الأسطورة و الرواية ، أو مادة وثائقية كالمذكرات والوثائق، وتتطلب هذه العملية معرفة بميزات العرض المسرحي فيه نوعا من الكتابة،حيث تفترض تقليصا وتقديما للمادة السردية التي تحول إلى فعل مع الربط بين مقاطعها،كما تشتمل هذه العملية على جمع نصوص معتبرة لكاتب معين وربطها بحياة كاتب آخر.وأحيانا يصل الإعداد إلى إعادة الكتابة بشكل كامل،ويقوم بهده العملية الكاتب نفسه أو الدراماتورج " أو الفرقة ويطلق عليها اسم الإبداع الجماعي" 2 .

ويشمل الإعداد المسرحي شكلين أولا: تقديم عمل ما بتقنية مغايرة كما يحصل في إعداد الرواية أو القصيدة للمسرح.وثانيا: تعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع الجمهور الذي يقدم له كإعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للصغار.

1- ماري الياس ، حنان قصاب - ص46

2- المرجع نفسه - ص44

ويمضي مصطفى كاتب في وصفه للمسرح الجزائري في مرحلة من مراحله فيقول :"إن المسرح بدأ يعتمد على النصوص المترجمة ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة ،وإنما هي نوع من الاقتباس أو الجزأرة ،أي التحويل إلى الجزائرية"**1**

"ثم أخد الاقتباس بعد ذالك أشكالا متعددة، حتى أن في بعض الأحيان لم يكن يبقى بعد الجزأرة سوى عقدة المسرحية أو هيكلها، مثلما حدث في مسرحية "توفيق الحكيم" **"الطعام لكل فم"**فبعد إعداد هذه المسرحية لرواد المسرح الجزائري،لم يبقى فيها إلا فكرة الجدار الذي ينشأ وفكرة البحث عن حل المشاكل الإنسانية، أما حوادث المسرحية ومواقفها وحوار،وإسقاطاتها السياسية،فقد كانت من خلق الفنان الجزائري ،مما جعل المقتبس لا يضع ضرورة لوضع اسم الحكيم على العمل الجديد" **2** فرجالات المسرح الأوائل كانو يجزئرون المسرحية قلبا لا قالبا ،هذا القالب الذي سماه علالو بالجانب التقني فيحس المتفرج وكأنه عمل جزائري محض والأمثلة على ذالك كثيرة ومنها مثلا:اعتماد كلمة "المشحاح"من طرف"محي الدين بشطارزي"عوض عن"البخيل"فتأخذ الشخصيات أسماء من الوسط الشعبي،وغيرها من التعديلات التي تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التواصل إلى شكل محلي يتناسب وطبيعة الجمهور (المتلقي) للعمل المسرحي وهذا ما يسمى بالإعداد .وهو كل من أشكال الكتابة لا يقتصر على المسرح فقط بل يتعداه إلى إعداد الروايات للسينما والتليفزيون.

1- علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت - العدد – 25 / 1990 - ص 461 .

2- أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،ط02،2011،ص328 .

الفصل الثالث :

الإعداد الدراماتورجي لمسرحية " حمق سليم "

1- ملخص يوميات مجنون : لنيكولاي غوغول

تبدأ قصة المواطن الروسي البسيط، الذي يعمل في الوزارة، كموظف مصنف في ذيل السلم الإداري (الدرجة التاسعة) مهمته لا تتعدى بري أقلام المدير، إذ يقع أسير حب ابنة هذا الأخير بالصدفة ، لتنسج الغرابة شباكها ، فهذا الموظف يقيم علاقة مع كلبتها- ابنة المدير- لعلها تحدثه عنها أو تراسله لتحدثه عنها، حب مستحيل نظرا للفارق الاجتماعي و أشياء أخرى، و من هنا تبدأ رحلة المستحيل للسعي نحو تحقيق الرغبة و إبراز الذات ، و جرّاء ذلك تبدأ هذه الشخصية بالابتعاد عن الواقع و الانفصال لتسلك مسلك الاغتراب ثم الجنون، تنشر الصحافة مقالا أنّ اسبانيا تستنجد ، عرشها بدون ملك من يكون لها ملكا ؟

يقرأ المقال و كله ثقة بأنه المعني بالأمر فيقرر أن يكون هذا الملك، لعله بذلك يضمد تلك الجروح و ينسى الآلام التي أهدتها له الحياة دون طلب ، يتيه في شوارع المدينة مجنونا، يصاب بالانفصام و يختل كيانه داخله و خارجه و تنتهي به الرحلة إلى ملجأ الأمراض العقلية حيث تزيد وحدته و آلامه حتى الموت.

2- ملخص مسرحية " حمق سليم " لعبد القادر علولة :

مسرحية **حمق سليم لعبد القادر علولة**، فيها نوع من التراجيديا، تروي قصة شاب يدعى **سليم**، ذلك الموظف البسيط مع يومياته لما يجري فيها من أحداث اجتماعية بطريقة و تهكمية.

هذا البطل موظف بسيط فقير و لكنه من عائلة نبيلة يكمن عمله في فرز الأوراق و نجر الأقلام للمدير، من كثرة معاناته، جعلته حالما أكثر، و ذلك في حبه الشديد لابنة مديره **رجا** الذي كان يترقب كل خطواته، مما أدى به إلى أن يتخيل كلبة السيدة بنت المدير و اسمها تراسلة تتكلم و تبعث رسائل إلى أصدقائها، فيبحث عن هذه الرسائل الوهمية التي تبعثها

لوبانة إلى عشيقها عتيق ليقصى أخبار محبوبته رجا فيقرؤها ليكتشف أن كل ما تذكره الكلبة ينطبق على ما يفكر فيه، فمن خلال هذه الرسائل يتعرف على الحياة الخاصة بالمدير و ابنته، فالمدير ينتظر ترقية، و البنت تنام بالنهار و سهر بالليل، و هذا دليل على الطبقة البرجوازية.

لقد جعل كل من غوغول و علولة نفس المعاناة للبطل، بحرمانه من النجاح المنتظر في المؤسسة، و هو الوقار و الشهرة و الهيئة و ذلك لفقره الشديد، و عجزه الذي لا يحقق أمنياته، مما أدى به إلى حقده على زملائه بتدوين بعض الملاحظات الشخصية التي حكم بها عليهم ادعاءا منه أنه يعلم ما يختلج في صدور الناس، فهذا التدوين ليومياته سببها المكبوتات التي لا يستطيع البوح بها، و خاصة حبه لابنة المدير، كما نجد صفة أخرى و هي كرهه للكلام مع أي كان و كذا الابتعاد عن الجنس الآخر من خلال المعاناة الشخصية البطلة أدى بها إلى الجنون.

و يتوصل بطل المسرحية **سليم** إلى أن حالته المزرية و الفقر الذي يعيشه هو الذي جعلها لا تبالي به، لذلك قرر أن ينصب نفسه ملكا على البيروقراطية، و هذا ما أدخله مستشفى الأمراض العقلية، فيلقي في المرضى خطبة بكل حماس اعتقادا منه أنه زعيمهم.

3 – أوجه التشابه و أوجه الاختلاف :

السياق	يوميات مجنون (نيكولاي غوغول)	حمق سليم (عبد القادر علولة)
الزمان و المكان و السياق السياسي	روسيا 1835م في حكم القيصرية الإقطاعية	الجزائر 1972م في بداية تأسيس الاشتراكية
جنس العمل	– رواية - أدبية	مونودراما - مسرحية (أداء فردي)
الخصائص الأدبية	* الخصائص الأدبية. - واقـــــــعي - غروتسك (سخري) - غـــــــرائبي - عـــــــبثي - كوميـــديا سوداء - الكاريكاتير الهـــزل "1"	* الخصائص الدرامية - واقـــــــعي - غروتسك (سخري) - غـــــــرائبي - عـــــــبثي - كوميـــديا سوداء - الكاريكاتير و الهـــزل النقد الاجتماعي و السياسي
أشكال التواصل والخطاب	السرد، المنولوج، الحوار	السرد، المونولوج، الحوار الدرامي
الموضوع	الواقع و المثال في التراتبية الإقطاعية	الواقع و المثال في التراتبية البيروقراطية

1 - غريبي عبد الكريم – الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس- مذكرة جامعية مقدمة لنيل شهادة الماجيستيرفي النكتة الشعبية – جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان2012/2011 / ص 219.

4- الشخصيات الرئيسية و الثانوية :

الشخصيات	يوميات مجنون نيكولاي غوغول	حمق سليم عبد القادر علولة
الشخصيات الرئيسية	- إيفانوفيتش:موظف بسيط في الرتبة التاسعة	- سليم: موظف في الرتبة الدنيا
الشخصيات الثانوية	-الكلبانFidel و Merdji - المدير - الكاتب العام - ابنة المدير Sophie - خطيب صوفي Tiéplove - Marava خادمة إيفانوفيتش	- الكلبان عتيق و لبانة - المدير - الكاتب العام - ابنة المدير رجاء - خطيب رجاء إلياس - أم سليم

(1)

1- جدول يوضح الشخصيات الرئيسية و الثانوية في كلا من رواية "يوميات مجنون "و مسرحية " حمق سليم "

5– المسار الدرامي للشخصية الرئيسية :

الشخصية	إيفانوفينش	سليم
الصفة	موظف بسيط – طموح و مكبوت	موظف طموح – بسيط و مكبوت
الوضع الأصلي	حياة عادية	حياة عادية
الهدف	تحقيق الذات - الاعتراف	تحقيق الذات – الاعتراف
عنصر التغيير	الطموح للزواج من ابنة المدير ثم الاغتراب	الطموح للزواج من ابنة المدير ثم الاغتراب
المتَخَيَّل المستحيل	ملك إسبانيا(فيرديناند الثامن)	ملك البيروقراطيين(سليم الأول)
الفاعل المعارض	ضعف الشخصية و الرداءة و الترتيب في ذيل السلم الوظيفي	النظام الاجتماعي و البيروقراطي و الترتيب في ذيل السلم الوظيفي
الغرابة	حوار كلبين	حوار كلبين
مطاف الحياة	ملجأ الأمراض العقلية	مستشفى المجانين
الوضع النهائي	التعذيب و الألم حتى الموت	الإهانة و الإهمال و الألم حتى الموت

- جدول يوضح مسار الشخصية و العقبات التي مرت بها خلال حياتها في كلا من رواية

"يوميات مجنون "و مسرحية " حمق سليم "

6- دراسة تحليلية و مقارنة بين النصين : "قصة يوميات مجنون" و "مسرحية حمق سليم" :

أ- على مستوى النص :

1/ - الإطار الزمكاني :

نجد قارئ للقصة قد يتفق مع سابقيه لتحديد زمان الأحداث و ذلك من خلال العنوان الذي يُفْصِحُ عن ذلك ، فالقارئ لا ينفي أنها **أجندة** تحمل في طياتها أحداث تروي يوميات إيفانوفيتش ذلك الموظف الروسي البسيط الذي وجد نفسه هالكا جراء قسوة الظروف و العقبات التي توالت عليه. لنكتشف بعد ذلك أن تلك الأحداث وقعت غالبا أثناء دوام العمل (النهار) وذلك ما أكده **إفانوفيتش** في قوله :" **في الثانية بعد الظهر خرجت و أنا مصمم على أن أعثر على فيديل و أن أستجوبها...** 1 و في حديث آخر يقول : " **حدث شيء غير عادي اليوم ...وعندما سمعت أنّ الساعة دقت العاشرة**...2 و من خلال هذا ندرك أنَّ نيكولاي غوغول نــوَّهَ على أنَّ زمن المجريات غير محدد و جعل من الأحداث مرتبطة بتلك اليوميات المسرودة ليقرّبها و يجعل منها و كأنها واقعية يمكن أن تُعاش أو تنطبق على أي إنسان .

في حين نجد **عبد القادر علولة** في نصه المسرحي المعد للعرض قد عمد على ما عمل به أثناء اقتباسه من النص الأصلي فلم يجعل للزمن تحديدا بل راح يحصره في تلك اليوميات للموظف

1- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- أميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1 – ص10

2- المرجع نفسه – ص2

البسيط **سليم** و معاناته في الحياة الاجتماعية كونه في الرتبة الوظيفية الدنيا ، و في الحياة العاطفية و في الحياة العاطفية كونه أُغْرِمَ بابنة المدير و هذا حب مستحيل بتاتا نظرا للفوارق بينهما ف علولة لم يحدد تاريخا أو يوما معلما ، لا بل جعل الأحداث يومية قد يعيشها فئة معينة من المجتمع ، وهذا ما جاء على ذكره : " **وقعلي اليوم حدث غريب ، لما الوالدة جابت لي الفهوة عند الصباح كيما العادة ، سقسيتها شعال في الساعة قالت لي : العشرة غير ربع ... خرجت نجري و نفكر في المدير و نقول في نفسي هذا هو وقته هو يوصل مع العشرة..."1**

"... اليوم وصلت للإدارة قبل الموظفين كلهم ... حين شافني العساس داخل سلم عليا و نبهني ، قال : مازل الوقت يا سي سليم..."2 ، نجد علولة قد جعل الزمن متنوعا على حسب الأحداث و تداخلها من خلال يوميات الموظف سليم و هذا ما يوضح لنا آلية الاقتباس في النص المعد للعرض على أنه يتقارب أو يتماثل إن صحَّ التعبير مع النص الأم .

وعند العودة للحديث عن المكان فنجد **غوغول** في قصته قد نوع الأماكن و ذلك حسب ما اقتضته ضورة الأحداث و مجرياتها فنجده يُنَقِلُ و يُحَرِّكُ الشخصية من البيت إلى المكتب إلى شوارع المدينة و كذا منزل المدير و قاعة السنيما وصولا إلى المصحة العقلية و كل تلك الأمكنة صورتها الشخصية البطلة عن طريق سردها لأحداثها اليومية **"...لا جرم أنه يحسدني على احتلالي لمكتب المدير العام كل صباح و انشغالي ببري ريشاته...3**

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص1- 2

2 – المرجع نفسه - ص 4

3- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- اميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1 – ص7

"... اشتملت بمعطفي القديم وحملت مظلتي و خرجت و الدنيا غارقة في مطرها ، كانت الشوارع مقفرة من السابلة... صعدت السيدتان إلى الطابق الخامس ... اليوم قصدت حجرة مديرنا في منزله "1

وبطبيعة الحال فهذا المواطن الموظف السارد ليومياته فقد تتعدد الأمكنة بتنقله من كان لآخر فهذا عمله و ذلك منزله و أحداثه الغريبة في الشوارع و غير ذلك مما ذكره .

و عودة لـ**علولة** كوننا ندرس المكان للنص المسرحي لا العرض كي لا نتعداه إلى الركح التي جرت فيه المسرحية ، و كأننا ندرس لنفس النص الأصلي و قد جعل لهذه المسرحية أو المونودراما أماكن سليم الموظف الرتيب الفقير يتنقل بينها كونها تحمله أو فرضتها عليه أحداثه اليومية بما أنه هو بنفسه يُجوِّلُنَا معه و يُصوِر لنا تلك الأماكن التي انحصرت بين بيته و مكان عمله (مكتبه ، مكتب المدير) ، شوارع المدينة ، بيت الكلب عتيق وصولا إلى مستشفى المجانين ، ومن ذلك يقول علولة : " **درت مع الزنقة الأولى و زدت مع الثانية حتى خرجت في الشارع المركزي ...1** و يتحدث عند وصوله لمكتبه **:" أطلعت نجري مع الدرج ...دخلت للمحل أنتاعي نقيت شويا المكتب و من بعد خديت الرسائل و التقارير...و اقصدت مكتب المدير ..." 3** وينتقل بنا إلى قاعة السنيما أو المسرح ليصور لنا المشهد قائلا: **"مشيت للمسرح و شاهدت تمثيلية اجتماعية و هزلية ، لاحظت بلي الممثلين كانوا يلعبوا الأدوار متاعهم بخشونة ... وفي الخرجة أنا الأول قلت نميز المتفرجين و نشوف ربما نتلاقمع واحد من**

1- المرجع السابق – ص 8 - 11

2- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص2

3- المرجع نفسه – ص4

الموظفين لي يخدموا معايا...قعدت حتى لي ما بقا حد ... الصباح كيما العادة مشيت للإدارة نخدم...و بعد الظهر خرجت من الخدمة وقبل ما ندخل للدار فت على دار المدير قلت ربما نتلاقى مع..." 1 . و هكذا بدأ **سليم** يتنقل عبر الأماكن التي أوجدتها له الأحداث من مسكنه إلى عمله ، تائها في الشوارع يبحث عن المستحيل إلى أن وصل به المطاف في مستشفى المجانين و هو يتلقى أنواع الضرب و التعذيب **"... بعد الحمام فهمت الحارس بهدوء قلت له بلي الطاعة و الإخلاص هما أساس القيم للمملكة البيروقراطية ...أنضربت و كليت الضرب أمي...أمي...أمي ما نقدرش نحمل هذا العذاب ...مخي ذاب أمي أجري وليدك في حالة ... وليدك سليم الأول ضاع...ضاع يا أمي ضاع".**

و عليه نجد من خلال ذلك أن **عبد القادر علولة** أوجد شخصية **سليم** و ألزمها بالسرد للأحداث المتعاقبة على شكل يوميات لهاته الشخصية التي تريد أن تحقق ذاتها وأن يعترف لها المجتمع بكينونتها جاعلا كلا من الزمان و المكان على حساب يومياته و تداخل أحداثه غير محدد لذلك و تماشيا مع النص الأصلي كونه وظف آلية الاقتباس و جعل ذلك يسري في شريان عمله الدرامي كون ذلك مناسبا المسرحيته المعدّة للعرض .

1- المرجع السابق – ص 8 - 9

2- المرجع نفسه – ص 36- 37

2/- الحـــــــدث :

يمثل الحدث مجموعة من الوقائع والأفعال المرتبة بشكلٍ سببي، والذي يدور حول موضوع عام، حيث يصوّر الشخصية، ويكشف صراعها مع الشخصيات الأخرى في القصة، ;وقد يعتبر أهم عنصر ترتكز عليه القصة وبالتالي يساعد على تحقيق وحدة الحدث، وذلك عندما يتمكّن الكاتب في القصة من الإجابة على أربعة أسئلة هي : كيف، وأين، ومتى، ولماذا وقع الحدث، كما يعرض الكاتب الحدث من وجهة نظر الراوي الذي يقدم للقارئ معلومات جزئية وكلية، قد يكون القارئ متعلماً أو محدود العلم، ومن الممكن أن لا يوجد راوي في القصة، فقد يعتمد الحدث على المكان، والزمان، وحوار الشخصيات، وما قد ينتج عنه من صراع يساعد على تطوير الحدث، ويسير به إلى الأمام، أو قد يعتمد على الحديث الداخلي.

وعند قرائتنا لقصة **يوميات مجنون** ، نجد صاحبها **غوغول** قد جعل من معانات البطل و ما ألحقته به الظروف الاجتماعية ، أو بالأحرى ما عاشه من استغلال و احتقار و لامبالاة و كذا ذكره لمختلف الانتهاكات الانسانية خاصة تلك التي تلاقاها في المصحة العقلية : **حـدثـــا** بارزا و قد أشار إليه في قوله :"... **انهارت مقاومتي ي الله ماذا هم فاعلون ...يقطرون الماء البارد على رأسي... لا يسمعون لا يرون ماذا اسوجب حقدهم ؟لماذا ينكلون بي...قوتي مضعضعة و آلامي مبرحة ...رأسي متأجج و الدنيا تدور حولي... أنقذوني ، أبعدوني..."1**

1- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- اميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1 – ص37

هذا من جهة ومن جذة أخرى نجد أن ذلك الحدث يتقاطع مع حدث يلازمه في حبك هاته القصة ألا وهو الحب اللذي آل مستحيلا ، موظف ذميم ليس له تصنيف في الطبقة المجتمع الروسي الذي يعاني هذا الأخير غياب المساوات الانسانية بالأحرى ، يتطلع لكسب قلب ابنة المدير ، و ليس هذا فقط بل وإن كشفوا أمره و فُضِحَ فويل له هذا الأمر الذي استنكرته حتى الكلاب لحاله و كل ذلك في قوله : **"... اصغي يا مارجي نحن وحدنا الآن لا ثالث معنا ، و إن شئت زيادة في الحرص أقفلت الباب ،حتى لا يبصرنا أو يسمعنا أحد ، حديثيني يا مارجي بكل ما يختص بسيدتك مظهرها ، منظرها ،كل ما يعنيها ،كل شيء ولا تبالي سرك مكتوم ، أقسم على ذلك ! غير أنَّ الكلبة المآكزة ازورَّت و ابتعدت... ثم ولت بصمت و ذيلها بين ساقيها ..."1.**

و بذلك استطاع القاص **غوغول** أن يجعل من قصته فنا عالميا يتهافت عليه القراء فقد نسج بإحكام أحداثه جاعلاالحدث يفضي إلى ما تحمله القصة عن المجتمع الروسي و يوميات المجنون.

وإذا ذهبنا **لمسرحية حمق سليم** نجد أنَّ **علولة** قد أوجد الحدث في النص المعد و قد ربطه بالشخصية الرئيسية ، أفعالا ومنجزات و تحركات... و قد ركز المعد في هذه المسرحية على حدثين أساسيين بارزين بنى عليهما ونسج عمله الدرامي و طرح من خلال هاذين الحدثين فكرته و موضوعه الذي لا يغفل عنهما أي قارئ للنص المسرحي المعد : سلطة البيروقراطية من جهة و اضطهاد الأرستقراطيين للطبقة الكادحة مما خلق آفات نفسية اجتماعية يتزعمها الحقد و الضغينة و محاولة الثأر لذلك ، فعلولة كان يدفع بـ **سليم** للتحرر من نكران الذات من

1- المرجع السابق – ص18

طرف المسؤولين و محاولة إيجاد نفسه في هذا المجتمع المتغطرس ، و كأنه يحاول لذاته كون **علولة** ناكرا و مواجها لتلك البيروقراطية التي كانت تمارس في حقه خاصة الإدارية منها و قد ذكر ذلك في قوله : **" الصباح كي العادة مشيت للإدارة نخدم ...من بعيد شفت الكاتب العام موقف سيارته... مهبط الزاج و يتكلم مع العساس يشيرله بسبعه ، منغير شك كان يطلب منه يغسله السيارة شافني فايت و دار روحه ما شافنيش... دخل عليا الكاتب العام ، دخل بغير ما يدق ... خزر فيا بخشونية و بغير ما يقولي صباح الخير أمرني و قال المدير طالبك...1** وقد أوجد **علولة** لنفسه **سليم** الذي كان يتحدث نيابة عنه رافضا هذه العنجهية والاحتقار الممارس ضد المواطنين البسطاء وقد ناد محاولا إظهار الحقيقة في قوله : **"... بركانا من البنان حلو البيبان خلو الصح يبان..."2** ، ومن هنا نجد أنَّ علولة طرح فكرته من خلال تركيبه للحدث الأساسي خاصة ما ذكره في قوله مبينا أنواع الاستغلال و الترقي على حساب الطبقة العاملة البسيطة في نص المسرحية عندما خاطب المدير **سليم** على لسانه : **"...ماشيين نقصولك من التعويضات ...يعني نقصولك من الخلصة بحيث الميزانية راها ما تكفيناش... وقلت في نفسي علاش الميزانية طاحت غير عليا أنا..."3**

ولعل تلك الأحداث في تداخلها و تصاعدها جعل منها **علولة** ولادة الحدث النهائي ، الحدث الذي طالما انتظره القارئ للنص المسرحي بشوق : **مصير سليم** أو بالأحرى إصابته بالجنون هذا الحدث الذي نشأ و ترعرع في رحم تلك المعاناة التي عاشها البطل من فقر و حرمان

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص 9

2- المرجع نفسه – ص 2

3- المرجع نفسه – ص1

و البروقراطية بأنواعها الممارسة عليه أثناء أدائه لعمله ، زد على ذلك الصراع النفسي و العاطفي الذي عاشه بسبب ذالك الحب الذي لا وجود له عند أولئك الناس ، بينما كان هو يراه حلما يتحقق .

فعلولة جعل من الحدث الأخير- إصابة سليم بالجنون و دخوله المصحة العقلية – مُصوِّرا لتلك النهاية التراجيدية نتاج ما خلفته البيروقراطية و الاستغلال على حساب الرتبة أو الدرجة الوظيفية كحدثين سابقين و ممهدين للختام .

3/ الشخصـيات :

إذا كانت الحدث هو مرتكز القصة، فإن الشخصية هي لب الحدث ، إذ لا يمكن تحقيق الأحداث وإنجازها بدون شخصية أو شخصيات تأخذ على عاتقها مهمة الإنجاز أي خلق الحادثة. ويقسم النقاد والقصاصون الشخصية إلى أنواع سواء بحسب دورها المتبنى في القصة أو بحسب تمظهرها الخارجي أو الداخلي. وإذن فهناك. شخصية مركزية أو رئيسة تسمى البطل. وهي الشخصية المحتلة لمركز كثافة القص، لتعكس بعداً من أبعاده. وبالتالي هي من ينصب عليها اهتمام الملقي والمتلقي معاً، و شخصية ثانوية (مساعدة) وهي التي تسلط الضوء على جوانب في القصة وعلى الشخصية الأولى.

و لخلق الشخصيات في القصة و تنصيبها في أماكنها وإعطائها وزنا ثقيلا تعتدل عليه مجرياتها يتطلب ذلك كاتبا فنانا و مؤلفا حذقا وقاص متمرسا ذو ذوق إبداعيّ ، فعند مجيئنا لقصة **غوغول** نجد أنه صنع و ركب شخصيات قصته على البعد الاجتماعي و الواقع المعاش من الاستغلال و الانتهازية في ظل النظام الاقطاعي لاشتراكية المجتع الروسي ، لأن موضوع القصة يعالج ظاهرة اجتماعية ، **إفانوفيتش** الشخصية البطلة ، ذلك المواطن البسيط الموظف في درجة ذيل الرتب ، يعيش حياة مأساوية سواء من الجانب المادي الاجتماعي ، أو من ناحية البعد النفسي العاطفي الذي رقّت لحاله الكلاب، حب مستحيل نظرا للفوارق الاجتماعية بينه و بين ابنة المدير التي أحبها وهذا ما ولّد مركب نقص و عقدة في الشخصية البطلة ، و قد تميزت الشخصية بالخجل و الكبت لما يشعر به اتجاه من يحب فما كان عليه سوى التجرد من إنسانيته ليحاكي الكلاب –كلبة ابنة المدير – و يحاول تقصي أخبار

محبوبته و نمط عيشها إذ يقول **غوغول** على لسان **إيفنوفيتش "... "... اصغي يا مارجي نحن وحدنا الآن لا ثالث معنا ، و إن شئت زيادة في الحرص أقفلت الباب ،حتى لا يبصرنا أو يسمعنا أحد ، حديثيني يا مارجي بكل ما يختص بسيدتك مظهرها ، منظرها ،كل ما يعنيها ،كل شيء ولا تبالي سرك مكتوم ، أقسم على ذلك ! غير أنَّ الكلبة الماكرة ازورَّت و ابتعدت... ثم ولت بصمت و ذيلها بين ساقيها ...غدا أستجوب فيديل وأستولي إن استطعت على مكاتيب مارجي"1.** فنلاحظ أن البطل هنا لم يكتفي باستجواب الكلبة مارجي بل ذهب به الفكر إلى استجواب صديقها الكلب فيديل علّه يجد في رسائلهما المتبادلة شيئ يخصه بالذكر لحبيبته ، هنا بدأت الشخصية تخرج عن مسارها العقلاني والتغرب لتسلك طريق الجنون المؤدي إلى الهلاك و الذي ذي يقرأالقصة يدرك أن الشخصية البطلة هي التي رسمت منحنى القصة فقد غيرها من الانطلاقة العادية ليحدث الاغتراب و بعدها النهاية المأسوية ، ولم يكتفي بذلك الكاتب **غوغول** بل راح يصور كل أنواع الممارسات اللاإنسانية على بطل قصته في المصحة العقلية إذ يقول البطل : **"... كدت أبرز من مخبئ إلاَّ أني أثرت الإنتظار لعلهم يريدون أن يغرقوني بالماء البارد ! ... و رآني فأخرجني بعصاه ...** عصاه الرهيبة المؤلمة ... **انهارت مقاومتي ي الله ماذا هم فاعلون ...يقطرون الماء البارد على رأسي... لا يسمعون لا يرون ماذا اسوجب حقدهم ؟لماذا ينكلون بي...قوتي مضعضعة و آلامي مبرحة ...رأسي متأجج و الدنيا تدور حولي... أنقذوني ، أبعدوني..."2 فغوغول** جعل من شخصيته البطلة ، شخصية مصورة للعالم الخارجي بكل أبعاده السياسية و الاجتماعية

1- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- اميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1 – ص18

2– المرجع نفسه – ص37

و حتى الضغوطات التي كان تعيشها الطبقة الكادحة مما يولد آفات جمّة .

عودة إلى العمل المقتبص المعد ، **علولة** جعل **سليم** الشخصية الرئيسية التي تمحورت حولها الأحداث أو بالأحرى هاته الشخصية هي التي صنعت الحدث بما كانت تنجزه في يومياتها ، فسليم ذلك الموظف الرتيب الذي كان يصارع مشاق الحياة ليثبت ذاته ، وجد نفسه قد ظلّ ذلك الطريق ليغترب وسط ظلام لم ينر طريقه ، حتى وجد نفسه في مستشفى المجانين هالكا وبالرغم من ذلك جعل **علولة** من **سليم** شخصية يصور الواقع المعاش و يكشف المعاناة التي كان يعيشها المجتمع أنذاك في ظل أحادية البيروقراطية و الانتهازية و الاستغلال بالنفوذ الطبقي ، علولة اتخذ من الفكاهة و الحس الغرائبي موظفا السخرية ثوبا ألبسه لمسرحيته ، ليقدم بذلك نقده الاجماعي و السياسي ، **فسليم** ببلاهته و جنونه كان يرسم لنا الواقع الاجتماعي كما هو ، ودائما في حيرة من أمره لماذا ؟ لماذا؟ هو ليس كباقي الموظفين الذين يعلونه رتبة ؟ و قد جاء على لسانه يقارن بينه و بين موظف في مرتبة عالية :

"...إلياس هذا موظف كبير من عائلة كبيرة ، المرتبة عالية...ماهوش شيء ملموس... وفي الحق ولو غاني و عنده مرتبة عالية ما عنده حتى شيء زايد عليّ ، ما عنده عين ثالثة زايدة في الجبين... ما عنده نيف مذهب... الحظ الحظ هو اللي معاونه...شعال من مرة فكرت علاش اني موظف بسيط وعلاش ماعارفش الناس أحسن مني ؟..."1

سليم بدت شخصيته في البداية شخصية عادية بسيطة تحاول إثبات و جودها في المجتمع ، يعمل بجد رغم قسوة الظروف ، يدخل عليه المعد **علولة** عنصر التغيير الذي يقلب موازين

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص 17

الشخصية و يدخلها في الاغتراب ، الجنون ثم الهلاك . فتلك الظروف القاسية التي كان يعيشها ، و ذلك الاستغلال الوظيفي من طرف كبار المسؤولين قعّدوا لهاته الشخصيةالجديدة فبمجرد وقوعه في حب ابنة المدير و من ثمة الكبت و الحالة النسفية التي كان يعايشها جعلته يغترب و يخرج حتى من عالمه الإنساني وانسيابه للعالم الحيواني و تقصيه لأخبار محبةبته من كلبتها تعدى ذلك إلى صديق كلبتها - الكلب عتيق- وهذا قمة ما وصلت إليه الشخصية من انفصام أو جنون بحد ذاته ويدرك حالته المزرية من خلال قراءته لرسالة الكلبة لبانة لصديقها عتيق و هي تصفه فيها جملة و تفصيلا :**"...لما الحظ وصل رجاء لهذا درجة الخوف يزيدها يدمرها ، يوصلها ترتبط بذك الموظف المدروس اللي يخدم عند باها ...آه لوكان تشوف ذاك المخلوق... اسمه سليم هو مربل شعره مخبل وجهه ميكول ...مهموم ظهره محني و يبات يحوم ...كل ما تشوفه رجاء تموت بالضحك ...الكلبة بنت الكلب منين شافت وجهي ميكول و شعري مخبل ؟ 1.**

من هنا يجدر بنا القول على أن الكاتب هنا اعتمد فنية رائعة في نقل الشخصية بين العالمين و تصويرها لكل ما حدث في المجتمع أنذاك حقيقة بالرغم من جنونها في قالب فكاهي غرائبي سخري .

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص 16

4/ الصـــــــــراع :

مصطلح" الصراع" يحمل هنا معنى فنيا نقديا ولا يراد به معناه اللغوي الصرف بمعنى النزاع والمحاربة والمصارعة بين شخصين، وقد يكون الصراع خارجيا بين شخصيات القصة أو الأفكار والمبادئ التي يعتنقها الأشخاص أو صراعا داخليا ينمو في الشخصية ذاتها من خلال حيرتها وترددها بين المواقف المتباينة. و يشكل هذا العنصر الهيكل الرئيس للقصة، تتوالى من خلاله الأحداث تدريجيا إلى نهايتها، ويشتمل على عدة خطوات أهمها:"

أ- نمو الأحداث وحركتها : يبدأ الكاتب قصته بحدث ما، ثم يطوره حتى تصبح القصة حياة متدفقة بالحركة، والقصة الناجحة تسير وفق حركة طبيعية بعيدا عن السرعة والبطء.

ب-الصراع والعقدة : يقدم بعض النقاد العقدة على الصراع ويجعله نتيجة لها، والحقيقة أن العقدة تتكون بعد أن يحسن الكاتب سرد الأحداث وفق حبكة قصصية تعتمد الصراع متنامية إلى الموقف المتأزم المشوّق الذي ينتظر المتلقي بشغف إلى ما سيحدث بعده، وهو ما يمكن القول عنه احتدام الصراع أو العقدة التي تحتاج إلى حل في الأحداث التالية." **1**

من خلال قراءتنا لقصة **غوغول – يوميات مجنون** - نجد أن العنوان يفصح على أنَّ هناك صراع قوي قد نخر الشخصية البطلة التي عايشت اختناقا جوفيا تولدت عنه أزمات نفسية كانت لها ردّات فعل خارجية ولَّدت اغترابا أدى بها إلى الجنون و الموت.

الصراع المتجسد في هذه القصة بدأ صراعا خارجيا حيث أنَّ الشخصية حاولت أن تجد

1- انظر الموقع الالكتروني : د – كمال غنيم – عناصر القصة – فيفري 2010

site.iugaza.edu.ps/kghonem/files/2010/02/anasur_qsa_qseera.doc

نفسها وسط الاستغلال و الانتهازية هذا الصدام الذي فرضه النظام الإقطاعي ، **ايفانوفيتش** يصارع مشاق الحياة كونه موظف في الدرجة الأخيرة مهمته لا تتعدى بري أقلام المدير، و حتى نظرة الآخرين له ، يحدث نفسه قالا :**"...المقبوح ! لا جرم أنه يحسدني لاحتلالي لمكتب المدير كل صباح ، وانشغالي ببري ريشاته ، وأني في الحقيقة ما كنت لأقصد المكتب اليوم لولا اضطراري إلى مقابة المحاسب لآخذ سلفة على الراتب ..." 1**

البطل يصارع من أجل الوقوف لتحدث المفاجأة يرى ابنة المدير يقع أسيرا في حبها ، أيّ حب و كل المتطلبات ضده يكبت و يضمر هذا الحب و يتولد صراع آخر داخلي نفسي ، فيجد البطل نفسه مشدودا لعمله البسيط و ناقما على ظروف المعيشة من جهة و التسلط و الحقد الذي توَّلد داخله لؤلائك الانتهازيين من جهة أخرى ، ليزيد الطينة بلة و صراع لصراع آخر، قلة حيلته لما يواجهه من عاطفة تجاه محبوبته ، يتأجج صراع البطل ليحدث الاغتراب و يخرج من عالمه الإنساني ، فقد أوجدت هذه الشخصية عالما آخر افترضته لتعيش حياتها كما تريد ، عالما حيوانيا يستنطق فيه الكلاب و يجاريها في حياتها لكي يخرج من قوقعة الكبت و يفضي بما يملي عليه هواه ، فبادئا يعترف لنفسه و يحدثها : **"...أنت لا تسلك طريق مكتبك ، أنت تسلك طريق الحسناء تلك..."2**

فقد بدأ الاغتراب عندما استحال إلى الوصول لابنة المدير فافترض كونه يحاكي كلبتها **مارجي** أو صديق **مارجي** الكلب **فيديل** بداية علم أنَّه وحده من يستطيع سماعها و هما يتكلمان أو

1- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- اميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1 – ص7

1- المرجع نفسه – ص 8

فك شفرات كلامهما و من ذلك قوله : **"...ما هذا ! وي ، رأيت مارجي وكلبا ... لعلي ثمل ...و لكني لست ثملا بأم عيني رأيت مارجي تكون الكلمات : كنت باو واو مريضة باو واو مريضة...لا بد لي أني فوجئت و أنا أسمعها تنطق...لكن زال عجبي فقد سمعت من مصدر موثوق أنّ سمكة في انجلترا طفت على صفحة الماء و نطقت بكلام مستغرب...وأعترف أني في الآونة الأخيرة بدأت أرى أمورا لم يراها أو يعيها غيري من الناس"1** ، و كان ذلك الكبت عما يخالجه خاصة عند رؤية ابنة المدير يأجج الصراع داخله و يولد أزمات لا تبشر بالخير فنجده يتلعثم و لا يستطيع النطق عند رؤيتها و من هذا قوله : **"...أومأت برأسها و قالت ألم يأتي أبي... و فتحت فمي لأقول سيدتي ابقي عليّ لا ترسليني إلى الموت ، أما إذا أسررت فليكن على يديك النبيلتين ... بيد أنّ لساني عصاني و بدأت أغمغم كلاً يا سيدتي..." 2**

بعد ذلك يسعى للتوصل إلى قراءة رسائل الكلبين المتبادلة عله يجد شيئا فيها يخص ابنة المديروهنا بدأ الصراع في التصاعد ليصل حد الجنون إذ يقول : **"...ينبغي أن أضفر بالرسائل المتبادلة بين الكلبين ... ففيها شيء كثير..." 3**

و نجد أنَّ نيكولاي غوغول جعل من هذا الصراع في القصة بعدا اجتماعيا ليصور تلك الأزمات النفسية التي انتشرت في المجتمع الروسي في ظل النظام الإقطاعي و ما تعقبه من الاستغلال و القهرو اللاإنسانية من طرف الطبقة البرجوازية على حساب الطبقة الكادحة

فكل هذا جسدته شخصية إيفانوفيتش التي كانت تسعى و تحاول أن تصنع لنفسها عالما تفرض

1- المرجع السابق – ص 10- 11

2- المرجع نفسه – ص 13

3- المرجع نفسه – ص 18

فيه شخصيتها ووجودها بعيدة عن تلك الإبادة للإنسانية ، و بذلك قد نجح غوغول في نقل ما كان يسري في شرايين المجتمع الروسي أنذك بطريقة فنية رائعة عبر قصته الشهيرة يوميات مجنون معالجا بها تلك الأفات الإجتماعية التي كانت تنخر عظام المستضعفين .

انتقالا إلى مسرحية **حمق سليم** فإنَّ الصراع فيها صراع البطل ، صراع داخلي رافض لمعيشته ساخط على حاله ، ناقم حاقد على مجتمع رماه بأبشع البؤس و الحرمان ، مجتمع ناكر لذات هذا الموظف البسيط الذي ما برح يقف على رجليه ، فهذا الأمر جعل من البطل في السعي عن إيجاد عتراف لذاته ب نكرانه لهذا العالم و خلق عالم خاص به يحقق فيه أحلامه و طموحاته خاصة بعدما أدرك أن قلبه رهينة حب مستحيل ، حب لابنة المدير الذي يعمل عنده حب تمنعه ظروف قاتلة ، هنا البطل لا يقوى على ما كان منه من معيشة ضنكى ، و استغلال و بيروقراطية ممارسة في حقه و من مثله ، ليحبطه هذا الذي سكن قلبه ، فمن جهة لوعة الهوى ، زمن جهة أخرى عظم الجوى و شدة الشوق و استحالة الوصال ، فيجد نفسه يسعى لا للضفر بابنة المدير بل ليتقصى أخبارها لا إلاّ ربما قد يخفف عنه ذلك ما يختلجه ، يتأجج الصراع لينتج عنه الاغتراب فيخرج البطل إلى عالم افتراضي أوجده لنفسه كما يحق لها أن تعيش بعيدة عن كل ما يشدها و يقطع أملها في الحياة ، يزعم أنه يسمع و يفهم ما يدور من حديث بين الكلاب : **لبانة** كلبة ابنة المدير و صديقها الكلب **عتيق "... أنا متيقن كذلك أنه يقدر يتكلم باينة في عينيه... غدوة صار لينمشي عند الحداد نقصد عتيق و نتكلم معاهو إذا صبت الفرصة نخون له الرسالات كل الرسالات ألي بعثتهم له لوبانة ..."1 .**

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص 11

سليم حاول رفض ذلك الواقع المؤلم و تلك البيروقراطية الخانقة و الاستغلال القاتل، وأراد الاعتدال و بناء شخصيته في عالم نظيف ، لكنه و للأسف عالم خيالي افتراضي جعل منه شخصا مجنونا و أهلكه ، وهذا ما أراد **علولة** أن يطرحه من خلال إعداده لهذا النص ، عما كانت تعيشه الجزائر أنذاك في ظل البيروقراطية و التعسف و الاستغلال لأصحاب النفوذ على حساب الضعفاء ، **علولة** أوجد شخصية **سليم** لتتحدث عنه ، فقد كانت هاته المسرحية نقدا اجتماعية للضروف القاسية المعاشة ، جعل علولة من هذا الصراع الملحمي للبطل و الذي جسده في مسرحية بقالب فكاهي سخري ناقد رسالة عنوانها لا للانقياد ، أحبذ الموت رافضا للانصياع ، جعل الشخصية في صراع دائم ليحتك هذا الصراع بما آل إليه البطل من حالة نفسية و عاطفية مغلقة ، مولدا الجنون لينتهي به الامر في مستشفى المجانين و الموت.

ب/ على مستوى العرض المسرحي " مسرحية حمق سليم " :

1- علولة بين النص المسرحي و الركح :

إنّ إنجاز **عبد القادر علولة** للنص المسرحي- مسرحية **حمق سليم** – قد أبدع فيه و ألبس نصه حلة من القيّم الجمالية و زادته رونقا قيمته الأدبية التي انفرد بها و أصبحت سمة في كتاباته المسرحية و تجربته ، و من جهة أخرى يعتبر إعدادا و عملا دراماتورجيا للكتابة الركحية لما يحمله من فن التقليد أو فن المحاكاة لكل ما تحتويه الحياة والمعروف بـ **البانتومايم** و وتجسيده الفعل على الركح و تصويره ، فإنّ هذا العمل المعد جمع بين نص الحكاية المسرحي المكتوب و النص الركحي المعروض بآليات و إعداد منحه حرية الانتقال من العمل الأدبي المحض إلى الإعداد الدرامي الممثَل ، أي بمعنى أنه نسّق بين المحاكاة بالحكي و المحاكاة بالفعل ، و تتسم هذه الميــزة في رؤيته الدرامية ذات البعد الدراماتورجي التي جسدها **عبد القادر علولة** نفسه في إعداد النص و الإخراج و التشخيص و لقد عملت الكتابة الركحية عبر الآليات الإخراجية على تحويله للنص المسرحي المكتوب إلى عمل مسرحي جاهز للعرض من خلال:

- خلق الإطار الزمني وتشكيله للعرض .
- تجسيد و الوضعيات و تصوير الأحداث و المواقف في أماكنها المناسبة من خلال الفضاءات الافتراضية .
- رسم مخطط توضيحي من العرض المسرحي يُجسّد الأبعاد التالية : بين الواقعية للموضوع بصورته الدرامية الفكاهية الساخرة المضحكة و سورته المسرحية السوداوية

إذ نجد أنّ **علولة** في نصه الدرامي قد جسّد الموضوع بصور كلامية على لسان **سليم** الموظف البسيط الذي كان يصور لنا الأحداث في قالب سردي ليومياته بآلية فكاهية مرر عبرها **علولة** رسالته الجوهرية و قد جعلها عملا فنيا في تجسيدها على الركح من خلال الأبعاد الدراماتورجية التي تولّدت من اصطدام الجانب السمعي بالنظري و الفكاهي بالمأساوي.

- **الأداء المســـــرحـــي :**

عبد القادر علولة لم يكتفي بتلك النقلة للعمل الفني من القصة الغربية ، ولا بإعدادها دراماتورجيا و تهيئتها للعرض بل راح يجسد الفعل الدرامي ويشخصه مسرحيا (تمثيلا) فإنّ إبداعه الفني في هذا العمل المسرحي نجده يتمثل في الاتساق و الانسجام المنبثق من المركب الدراماتورجي (الكتابة، الإخراج، والتمثيل) في العمل الدرامي، والأداء المسرحي،فكان له خلق للقيم الجمالية و إضفاء ميزة الإبداع من جهة،و توظيف النغمة الفكاهية في طرح موضوعاته من جهة أخرى.

لقد جعل **علولة** من نفسه **سليم** على الركح و هذا ما أحدث تميزا في تجسيد الشخصية بين صورتها الأولى في النَّص المكتوب وحضورها على الركح والتي تلخصت فيمايلي :

أ - سليم بصورته السردية في النَّص التي تدل على الضعف في البنية،و حتى في الصوت عند الكلام والحرمان والفقر والسخافة.

ب – علولة يجسد شخصية **سليم** على الخسبة، ليظهر بشخصية ذات بنية قوية وصوتًا جهريا وحضورًابارزا هذه المفارقة جعلت المتلقي أكثر تأثيرا بها و شدت انتباهه .

ج - رسمت هيكلا مزدوجًا للشخصية بين والمظهر الداخلي الضعيف و المظهر الخارجي القوي.

فهذه المؤهلات الجسدية، جعلت من **علولة** الممثل ينتقلت من صورة لأخرى ، من صورة **سليم** الضعيفة والتائهة في النص المسرحي إلى صورة **سليم** الثاني على الركح كما أنه قد ولج في شخصية **سليم** و بدأت تحركه معالم تلك الشخصية في البحث عن ذاتها .

لا ، بل و هو يحاول أن يجد نفسه من خلال شخصية **سليم** التي استعملها **علولة** لتجسد واقعه الحقيقي و قد أعدها في قالب كوميديّ سودويّ ،ساخر و ناقد يحمل رسالة واضحة ناقمة على ما كان يعانيه المجتمع في ظل الحكم البيروقراطي.

كان حضور **عبد القادر علولة** على خشبة المسرح قويّ مما جعل كل من الأداء الصوتي و البنية الفزيونومية وطريقة التحكم في الأداء و الإلقاء ، فهذه تعتبر آلية عمل بها علولة جاعلا من المتلقي مشدودا إليه ببصره و سمعه بذلك فإن" **عبد القادرعلولة "الممثل ليس مجرد آلة ناقلة للرسائل ولكن ذات مبدعة حيث ترسم بالجسد والصوت والفكر روح الشخصية التي يحملها ولا تحمله.** " 1

"فالصوت يقع في مكان لقاء جدلية التوتر بين الجسد والنّص حيث يصبح تشخيص الممثل علامة لسانيّا وعبر الجسد/الصوت تتأسس الشبكة العلامية اللسانية ومن خلاله تتحقق تمثلات الكلمة المشكلة لنظام حضور الجسد / الشفرة." 2

لقد عملت هذه الثنائية التجسيدية بين علولة الممثل و النص في رسم أشكال التمثيل المتعددة و إضفاء الحس الفكاهي من خلال الوضعيات الدرامية للشخصية البطلة **فسليم** نجده ينتقل بكل حرية:

- **من** شخصية قوية و بالثبات و الحركة حيث يكون جسد الشخصية مرآة عاكسة لحالات الهزل و السخرية و حالة الاغتراب التي يليها الجنون .

- **إلى** شخصية ضعيفة ، حيث يتسم التشخيص المسرحي لهاته الحالة بالصوت أي الخطاب المختنق الذي يوحي للقهر و أنواع الظلم و الألم المعاش .

1- Document, en hommage à Abdelkader Alloula, op.cit, 25

2 - Patrice pavis, op.cit, p405.

- **إلى** حالة أخرى يجسد فيها البطل شخصية تحمل معاني الرقة و الحنان لتقدم موقفا إنسانيا أو تفضي بما يختلجها من رومانسية تارة وتارة أخرى بنفس الحالة لتجسد سخافتها بتفاهة صبيانية .

هذا البعد للتجسيد و التمثيل جعل الاشتغال على لب الموضوع **فعلولة** مرر رسالة هادفة واعية بواسطة شخصية سليم الساذجة عن طريق الهزل الذي يضمر ورائه الجدّ ، إذ نجِده يوظف التعبير الفكاهي الذي يعرض موضوعًا جديًا يخفيه وراء السخرية عبر فكاهة سوداء، فكاهة قاسية، جارحة، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب تشخيصي ضاحك.

الديـــكور:

يعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى أبسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا يكون مطلقا ولكن تتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها.**1**

وفي مسرحية **حمق سليم** نجد أثاث مجسّد على الخشبة لما يحمله من خلفيات و رموز و إيحاءات ، فأول ما يراعي انتباه المشاهد :

- **البيت :** الذي جسد دوره سرير بغطاء أبيض ، يعتبر ملجأ البطل ، يقع في الجهة اليمنى للركح ، ففيه يسترجع البطل ذاته وكذا عواطفه ،إذ يعتبر فضاءً نفسيا ، و فيه يذهب به عقله لعوالمه المفترضة و خيالاته اللامنتهية و في البيت يجسد شخصه ويواصل يومياته المحكية .

- **المكتب :** رمز يمثّل مكان العمل أو الوظيفة كما أنه يوحي لمقر الإدارة ، يقابل السرير في الجهة اليسرى ، فهو حيز يتصاعد فيه الحدث الدرامي كونه المثير لتلك العوامل النفسية للشخصية البطلة من استغلال و احتقار، فهو يمثّل البيروقراطية بكل أبعادها.

1- ينظر الموقع الإلكتروني – مدخل إلى علوم المسرح – قسم الإعلام التربوي – الفرقة الأولى – جامعة القاهرة 2010/2009.- https://sites.google.com/site/spacifictheater/story/theater

فالسرير يمثل البيت من جهة و له دلالة أخرى على أنه سرير المرض ففيه تصب الشخصية آلامها و متاهتها في المجتمع البيروقراطي ،فكل الآثار النفسية تستيقظ في شخصية **سليم** من حقد و تشويش وغضب زد على ذلك الكوابيس الملاحقة ، فهذا يدل على أنه سرير علّة لا راحة و يبعث القلق و التعقيد عكس ما يحتاجه **سليم** من راحة نفسية ، كما أنه يرمز و يوحي على الاعتزال الشخصي و الانغلاق .

- **المتيهة** : تقع في الخلف، تتمثل في مجسمات متشابكة ثابتة تشكل نسيجا على شكل خلفية للركح كأنها هياكل عظمية لحيوانات عملاقة منخورة و محفورة بفراغات متعددة الأحجام ، المشاهد يراها بوضوح كأنها أشباح منتصبة ، و قد تعطي دلالة أخرى في صورتها المتشابكة و المنتصبة على أنها مبانٍ مهجورة ، أو بالأحرى العالم الافتراضي الذي كانت تهرب إليه الشخصية عند تأزم وضعها النفسي ، فند الشخصية بين الفينة و الأخرى تائهة في هذا الحيز المسرحي .

حددت شخصية **سليم** من خلال حركتها في الفضاء المسرحي ذهابا و إيابا صعودا و نزولا الحيز الدرامي الذي كان يحمل تلك الأحداث و ذلك بفضل ترتيب الديكور و علاقة كل حيز بالآخر فقد جرت الأحداث و قد حددت عناصر الديكور طبيعة كل حدث فنجد في السرير طبيعة حدث فرضها عليه ذلك الحيز ، في حين تنتقل الشخصية إلى الإدارة مثلا فتتغير طبيعة الحدث لما يناسبه ،"**صرت أنا اليوم نتبع في الكلب ؟الكلب الي يتكلم ؟ ... رجعنا للزمان القديم ... باقي نتبع فيه و هو داخل حي و خارج حي كلي هامل ...**" 1 فنجد أنَّ الشخصية تبدأ تنقلاتها دائما من الجهة اليمنى خروجا من البيت إلى المكتب للعمل (العالم الخارجي) و صعودا إلى المتيهة ، ذلك العالم الذي يمثل رحلة

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 /ص4

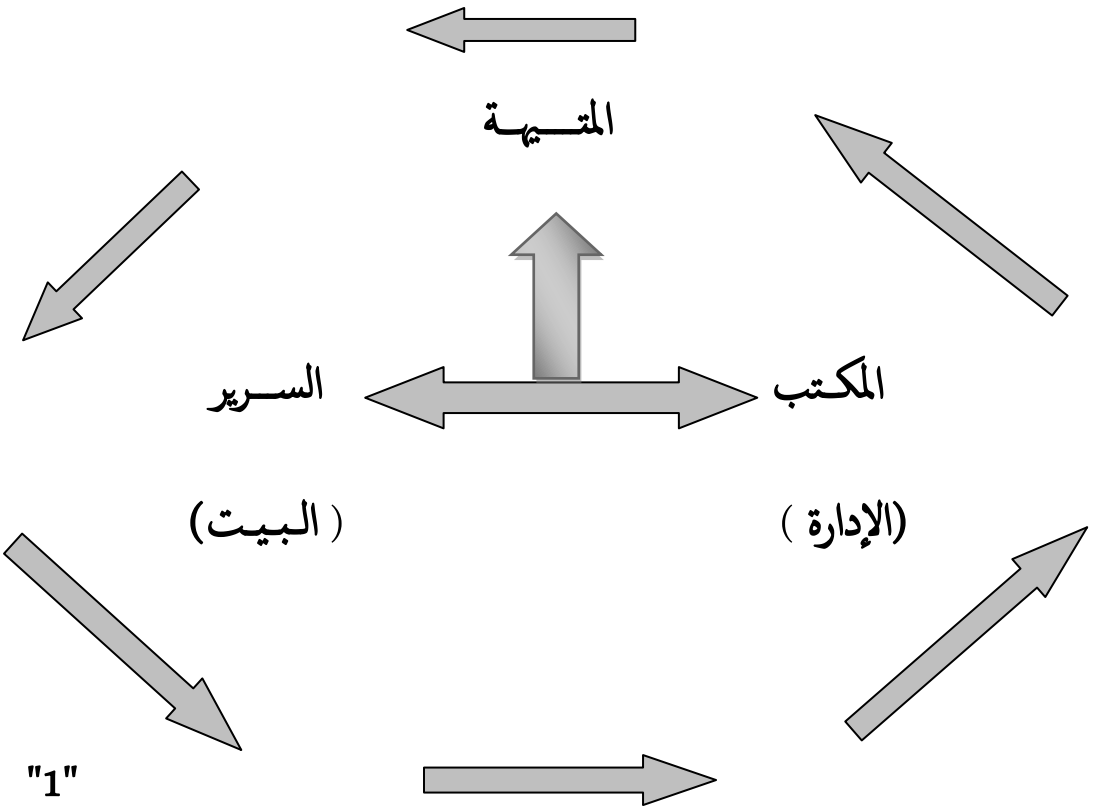
الشخصية في عالمها الذهني الافتراضي ، لتعود الشخصية إلى البيت الذي يعتبر ملجؤهاالوحيد الذي تتابع فيه آهاتها ." **و قلت في نفسي نمشي و نولي للدار قبل ما ينتبهو ليا راني على حال ...نرجع له نهار آخر و رحت نمشي و نفكر ..."**[1] ، و كثيرا ما نرى الشخصية في رحلتها الدائمة و هي تبحث عن ذاتها غير مراعية الزمان و المكان أو حتى مقصدها ،تائه و في حالة ضياع مطلق **" اليوم راني جيت قبل الموظفين كلهم ...فايت ساعتين و أنا وحدي في المكتب و كي شفت الساعة قريب العشرة قلت : هذا هو الوقت نخرج... و في الليل كي الغراب بايت نحوم على دارهم وين رايح ماعلابالیش..."**[2] **"...شؤون المملكة لهاوني ، الملك راب راسي راح يغلي ... ولدك في حالة أمي اجري مخي ذاب سليم الاول وليدك ضاع."**[3]

حيث تتحرك الشخصية في رحلتها اليومية لتفقد معالمها بحدوث ما يعرف بالاغتراب ، بدخولها في عالم آخر تُوجِده الشخصية لنفسها لتهرب إليه حيث تبتعد فيه عن تلك الضغوطات النفسية ، فنجد أنّ الشخصية تجسّد ذلك في الحيز الدرامي بصعودها نحو المتيهة لتجد نفسها في الضياع ، ثم الجنون و الموت ، حيث تنتهي هذه الرحلة في فضاء غير مجسّد لايظهر فيه شيء سوى سماع الصوت المخنوق لـ **سليم .**

1- المرجع السابق - ص 4

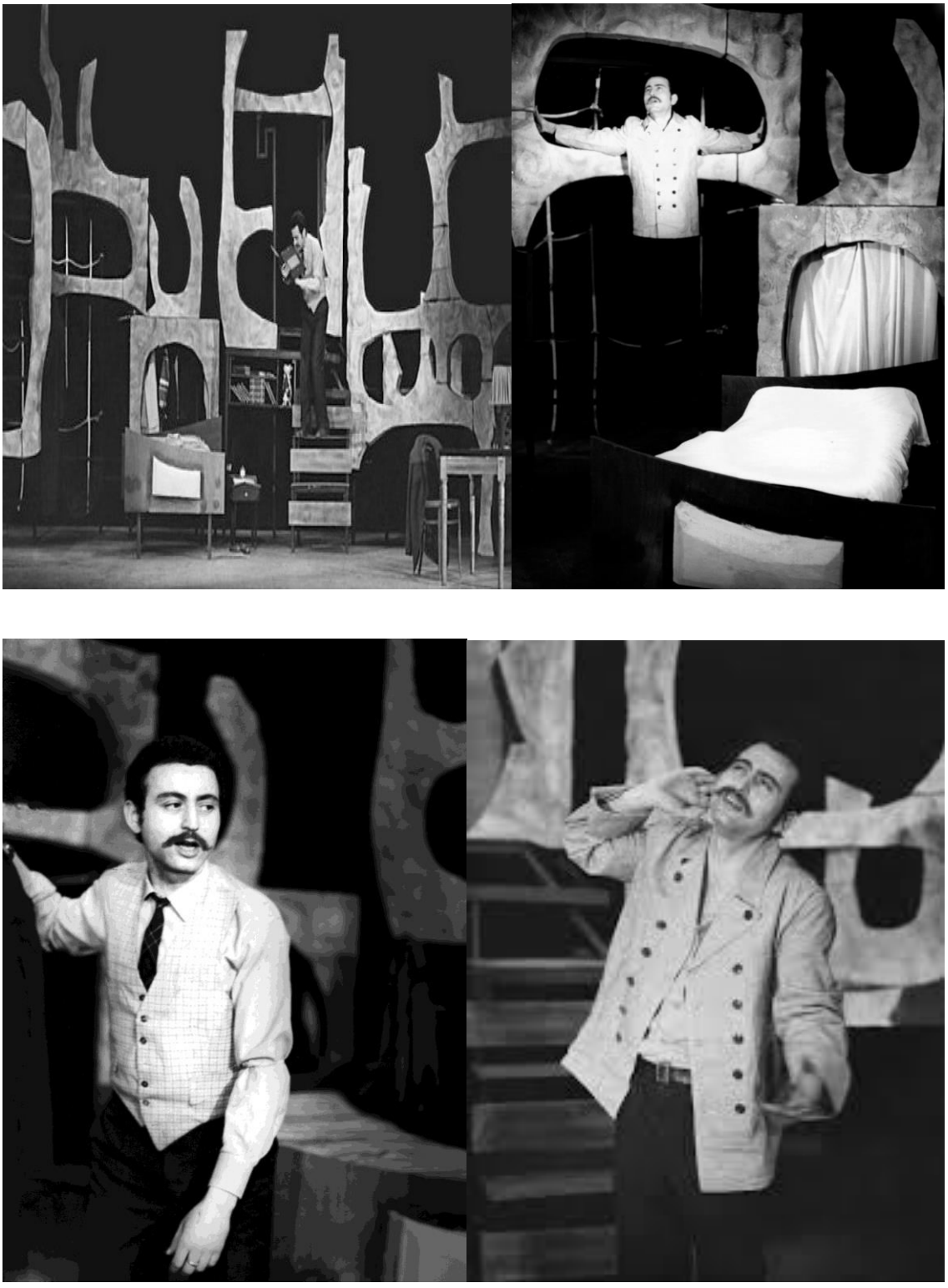
2- المرجع نفسه - ص 5- 6

3- المرجع نفسه - ص 24



- **يمثل الشكل الفضاء المسرحي و تحركات الشخصية في مسرحية " حمق سليم "**

1- غريبي عبد الكريم – الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس- مذكرة جامعية مقدمة لنيل شهادة الماجيستيرفي النكتة الشعبية – جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان2012/2011 / ص 219.



"1"

صور لمشاهد من المسرحية تبيّن **سليم** و هو يتنقل عبر المستويات .

1- https://www.nafhamag.com/2015/05/31/ مسرحية حمق سليم – لعبد القادر علولة

- اللـــباس المـــسرحـــي:

تعتبر الأزياء المسرحية من العناصر الفنية الأساسية المكلمة للعرض المسرحي حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني وداخلي متشابك حيث تتجمع و تتضامن لكي تخلق سينوغرافيا عرض رائعة وجميلة فالممثل عندما يتفاعل مع الزي الذي يُظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية لأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد والزي يؤثر في حركة الجسد مشيا و وقوفا وجلوسا فمثلا لايمكن أن تنجح ممثلات في أداء دور الساحرات في مسرحية **مكبث لوليم شكسبير** دون تصميم الملابس الخاصة للساحرات والتي تسمح للممثلات بالقدر الكافي من الحركة والمرونة الجسدية ، وعندما يطلب من الممثلات أن يتحركن حركة عنيفة أو قوية فمن الضروي عدم إتعابهن بخامات ثقيلة أو معرقلة للسير ,أي أن تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية المراد تمثيلها "1", فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيث يعمل على خلق إيهام العمر والمهنة والجنس رجل أو أمرأة وزي الممثل يساهم في أعطاء مغزى للمسرحية فيتمكن المصمم من خلال المسرحية على إيضاح الاختلاف في بناء الشخصيات وطبقاتها الأجتماعية وفارق العمر لها فعندما تتحرك الشخصية أو تلفظ جملة واحدة يعرفها الجمهور ,إذا كانت شابة أو امرأة كبيرة أو شابا أو رجلا كبيرا غنيا كان أو فقيرا ,وأما مزاج الشخصية له أهمية من ناحية الزي فأزياء الشخصية المرحة يختلف عن زي الشخصية الحزينة فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة والذي يمثل مفتاح الشخصية .

1- انظر الموقع الكتروني : - الأدب و الفن - محسن النصار - الأزياء المسرحية وأهميتها في العرض المسرحي- العدد 3460 – 2011/08/18 – 16:15 / http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924

ففي مسرحية حمق سليم نجد الشخصية البطلة " **سليم** " قد جعلت من زيّها المسرحي رموزا و إيحاءات ، وقد ظهر سليم بـ أربع بدلات على الحيز الدرامي

1 - سلـيم بالقرب من المكتب يرتـدي بذلة رسمية بربطة عنق ، وهذا ما يوحي على أنه موظف منضبط و يساير عمله وفق ما تفرضه عليه وظيفته .

2 - سليم و هو يصعد للمتيهة الخلفية مرتديا لباسا لرجل بسيط واضعا معطفه مقلوبا ، و كأنه أدرك حاله وسط مجتمع بيروقراطي استغلالي ظالم ، و في هذه الحالة يوحي لنا سليم من خلال معطفه المقلوب أنه في بداية الاغتراب و النقم و السخط على المجتمع البيروقراطي و حالته الضنكة . و كما هو سائد في عُرف مجتمعنا و حتى مجتمع **سليم** أن أيّ أحد يسأم من وضعه أو حالته و يريد تغيير الوضع لصالحه يستحضر القول المأثور " نقلب الفيستة " وكأنها ثنائية متلازمة ، فبقلبه للمعطف يسعى إلى تغيير الوضع الذي هو فيه و هذا ما عبر عليه **سليم** في قوله : **"...إلياس هذا موظف كبير... الحظ هو اللي معاونه...حظه أحسن من حظي....شحال من مرة فكرت علاش أني موظف بسيط وعلاش عادت الناس أحسن مني؟.... ربما ماعارفش شكون أنا؟ توالم أنا موظف كبير ومن كثرة التواظع باقي موظف بسيط ...واش يقولوا الناس...لو نهبط للشارع في حطة متاع جينرال كلها مزوقة بنجوم وشوا يع ؟..أو في لبسة متاع إمبراطور بالتنين مطروز بالذهب واش تقول رجاء ؟ وكيف تستقبلني؟ واش يقول السيد باباها المدير الطماع؟ ...بلا شك.يطلق البنت وهي عاد ماتزوجتش والسي لياس ينكره تماما... "1 .** فهنا نجد أنّ **سليم** أدرك أنَّ المجتمع الاستغلالي

1- عبد القادر علولة – المسرح الجهوي – وهران 1972 / ص 17

الذي يعيش فيه وتسيّره البيروقراطية يعتمد على المظهر الخارجي لا إلاَّ فبدأ يخطط لقلب وضعه الحالي إلى وضع يتماشى و ما يسود في مجتمعه .

3 - سليم ، يظهر بلباس البرنوس ، أحمر اللون ، يظهر على ظهره بنفس اللون مطرز بالذهب تنينٌ ، طبق خبز مقلوبا على رأسه ، فهذه الصورة الهزلية لها دلالة توحي إلى أنَّ **سليم** انتقل إلى الوضع الجديد وهنا يظهر أثر الاغتراب في ظاهرة الانفصام في الشخصية بأن أوجدت لنفسها عالما افتراضيا ، يذكر ذلك **سليم** في قوله : **" ... في يوم من الأيام و الأيام تتشابه فصلت اللباس و بالصباغة المذهبة ، صبغت الأكمام و الأكتاف ...كان عندي برنوس قديم ح رفته شوية وزدتله الشراشف، و بنفس الصباغة رسمت فيه تنين ...تنين فيه ربع اشبار...حين ما لبست اللبسة ذيك، أمي بقات تندب ...بقات تندب، تزّقي و تقول":حيد ...حيد يا وليدي حيد ...حيدت اللبسة بحيث مانقدرش نخرج وحدي من الدار ...من المحال باش صاحب الجلالة يخرج وحده من الدار بغير حاشية ...بغير حاشية و بغير حرس... عند الفطور، الوالدة انخلعت فيا ...شافتني كفيت الطبق متاع الخبز فوق رأسي كالتاج ... خرجت و بقيت ندور، بقيت ندور في الزنق، سلمت على ناس بغير ما نعرفهم، رأسي ثقال و تلزم عليا نريح ..."**[1]

ومن هنا بدأت رحلة الشخصية للمجهول ، اغترابها و انفصامها الشخصي أدى بها إلى الجنون فقد نصبت نفسها ملكا للبيروقراطين و أعطت اسما لها **سليم الأول** لتنقاد إلى الهلاك الحتمي.

1- المرجع السابق / ص22

4 - سليم تنتهي به رحلته في مستشفى المجانين – المصحة العقلية – ببدلته البيضاء حيث يتلقى مصيره المحتوم ، و هنا لا نشاهد الشخصية على الركح ، سوى حيز درامي مظلم غير محدد ، و لا يشاهد المتلقي من ذلك سوى سماع صوت سليم الصارخ بالألم و الضياع .

يروي **سليم** و يقول **"... جاو زوج من الناس رجال الحرس لابسين لبسة كلها بيضة... قلت لهم استناو نلبس ثيابي و ندير التاج ، قالو لي : راه كاين اللبسة ... وعطاوني ثياب الملك و قالولي : التاج ماكان لاه تستعمله هنا ... بحيث المملكة البروقراطية شعارها أبيض..."1** ، فاللباس الأبيض هنا يدل على أنّ سليم مجنون في المستشفى العقلي و توحي دلالته على أنه رمز للموت بما هو سائد في مجتمعنا على أنّ الميّت يكفّن بالأبيض .

"... انضربت و كليت الضرب و ما نقدرش نزيد نحمل هذا العذاب...ما طقتش أمي اجري ... مخي ذاب سليم الأول وليدك الوحيد ضاع ..." 2

فسليم أدرك أنّه في حالة ضياع و الموت يطوف به ليُتِم هلاكه جراء ما تلقاه من ضرب و عذاب داخل المصحة .

الزيّ في هذه المسرحية لعب دورا كبيرا في توصيل الرسالة كونه كان يعكس المسموع لأن المتلقي يسمع و وفي نفس الوقت يربط السمع بالمنظور – المرئي - هو صورة ساهمت في الفعل الدرامي و جعلت من المتلقي حاضرا سمعا و رؤية حتى النهاية .

1- المرجع السابق ص23

2- المرجع نفسه ص24

الحوار الداخـــــلي - (المونولوج) :

حديث فردي مسرحي تكشف فيه الشخصية عن حقيقة طبيعتها أو الموقف الذي تجد فيه نفسها, ويستخدم للرسم غير المباشر لشخوص المسرحية. أو أثر أدبي مركز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو المشاهد .

وهو العنصر الذي يتيح للشخصية المسرحية أن تفصح عن دخيلة نفسها , لتكشف عن مشاعرها الباطنية ,وأفكارها ، وعواطفها وكأنها تفكر بصوت مسموع , ويلجأ الكتاب المسرحيين إلى هذه الطريقة في التشخيص بالمونولوج ، حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة ويحتل فكرها ووجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث ينبغي أن يطلع علية المتلقي ، ومن هنا فإنَّ المونولوج الدرامي يفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغيير ونمو الكائن الإنساني ، فالشخصية لابد أن ينتابها تغير أساسي في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات "1" .

وهذا الكلام الداخلي عبارة عن ديكور يُرسم في متخيَّل المتلقي ، فهو لا يعرض مرئيا ، بل تجسِّده الشخصية من خلال المنطوق عما يدور داخلها ، و تلك الدلالات الكلامية يتم فك شفراتها لترسم ديكورا خياليا لمجريات تلك الأحداث ، و هذا ما صوّره **سليم** من خلال حديثه عن علاقته بالكاتب العام في مكان العمل حين وجد هذا الأخير اسم ابنة المدير

1- انظر الموقع الكتروني : - - محسن النصار – مجلة الفنون المسرحية - المونولوج في المسرح – الهيئة العربية للمسرح العدد 23 – 2016/04/03 – http://atitheatre.ae

منقوش على مكتب **سليم** وهذا ما جاء على لسانه : **"... الكاتب اليوم زعفان خارج من عقله ...حين ما قلتله السلام هبط من فوق المكتب و قال لي : واش من وهم راك ساكنك ؟...خزر فيا مليح دار يديه ورا ظهره و بقا يدور...خفت و قلت في نفسي ربما بغير ما نشعر قمت بغلطة...قال بنت المدير بعيدة عليك شوف روحك مليح وفكر ...خرج من المكتب ردخ الباب وراه ...مشيت نريح و حطيت يدي على اسمها...ندير كرعيا في الماء يبردو ياه أهمد شوية و خليك من هذه الفكرة...حبها ليه وقيلا...فقنا بيه شافنا في المسابقة معاه و غار...واش حاسب روحو الكاتب العام أحنا والواأو تحت الوالوا و هو قريب للمدير و لبنت المدير..."1**

و في حديث آخر يصور طبيعة علاقته بوالدته هذه الشخصية الغائبة التي كانت حاضرة ذهنيا و دائما مع سليم حتى في مكان عمله و ترافقه في شتى تنقلاته ، يوحي بالعلاقة الحميمية و العاطفية التي يكنها سليم لوالدته كونها مخبأ أسراره و ناجيه الوحيد **"بكرت اليوم و خرجت نجري من الدار...سقساتني الوليدة : واش بيك؟ وعلاش مبكر ؟ قلت لها : عندي خدمة كبيرة يا أما ، ردت الله يوفق ... مشيت للإدارة نخدم و حين ما بديت دخل عليا الكاتب العام ، بغير ما يدق ...خلعني أنا قلت جا يزقي عليا المزية صابني نخدم ، خزر فيا وقال لي : المدير يطلب منك تديله الوراقي ...بسرعة خذيت الرسائل و التقارير...بقيت أنا واقف و هو يمضي ، أنا نفكر حتى قال لي المدير واش بيك؟ قلت له أمي ...قال لي : واش بيها أمك؟مريضة مسكينة الله يشافيها..."**2 .

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 /ص07.

2- المرجع نفسه /ص 10 - 11.

و نجد شخصية **سليم** ترسم لنا معالم عالم آخر من خلال ثباتها في مكتب المدير ، فهي ترسل مشاهد و صور متخيّلة و أحداث تحركها الشخصية و تجسدها عبر وصفها أو بالأحرى حديثها الداخلي إذ يقول **سليم** : **"... المكتب يلمع لميع واسع يقدروا ينعسوا فوقه زوج من الناس ، مداورين بيه كراسة كلهم جلد...كرسي المدير يقدروا ينعسوا عليه ستة و إلاّ سبعة من الناس ...تمنيت يكون عندنا في الدار كرسي مثله نترايحوا عليه أنا و الوالدة ...خذيت مجلة كانت محطوطة فوق المكتب ، قلت نقرأ منها طرف نعمر راسي ...حين ما فتحتها وجدتها مكتوبة بالحروف الصينية ...قلت في نفسي مديرنا مخ ياه ! وأنا حاقره...ربما المجلة ديك دايرها غير زواق..." 1** ، سليم هنا في عالمه الافتراضي جسد صورة المدير و جعلها حاضرة من خلال حديثه الداخلي المسموع ، فالمتلقي هنا يسمع مونولوج **سليم** و يشاهده ، لكنه يرسم في مخيّلته صورة المدير الغائبة بدل سليم ليركب ما يسرده سليم من خلال حديثه صورة و صوتا ، و لم يكتفي بذلك سليم بل راح يركب الأحداث من خلال استحضار شخصية والدته الغائبة التي يجسد صورتها في كل مكان يتواجد فيه ، سواء كانت تلك الصور المجسدة لفظا حسية أو معنوية ، فنجد أنَّ سليم ذهب به عنان خياله حتى في استحضار صورة العلاقة التي تربيط المدير بالآخرين وهيئته و حتى ذكره للرائحة التي يتعطر بها و منه الشاهد في قول **سليم** : **"... المدير قاعد معمر كرسيه و مايل على المكتب كي السبع و الريحة طيّبة محطوطة عليه لابس قمجة بيضاء و فوقها خيط الرقبة من الحرير ، باقي يمضي و أنا واقف نحقق فيه و نقول في نفسي : مديرنا ...مديرنا عنده هيئة ..ياه ..مخ... قليل وين يتكلم و هذا وين يبرهن بلي يوزن كلشي في رأسه ، بلا شيء راسه خشين مذابيا نعرف**

1- المرجع السابق / ص 05

واش في ذهنه ، كيفاش يفكر كيفاش رابط العلاقات مع أمثاله المديرين و الأغنياء ...كيفاش يقصروا "1 ، **فسليم** جعل من تلك الرموز و العلامات المادية كالمكتب و الكرسي و اللباس و المدير ... وكذا المعنوية منها كالرائحة و علاقة المدير بأقرانه الموظفين وقائع و أحداث حية حركتها مخيلته التي ذهبت به إلى واقعه الخاص به .

سليم شدَّ المتلقي إليه و جعله لا يفوِّت ولا صغيرة من مشاهده ، فكما جسّد الأحداث و شخّص لعناصر غير موجودة و استحضر الغائب في عالمه المفترض ، صوّر للمشاهد تلك العلامات و هذا العالم الذي كان يختلي فيه بين الفينة و الأخرى جعل المتلقي يسمع المونولوج و يرسم في مخيِّلته ما كان يسرده لفظا و كأنه أوجد ديكوراً كلاميا ، عكس للمشاهد الأحداث التي كان يتخيلها في عالمه في صورة كلامية مبهرة ، سليم صوَّر ذلك العالم بكل حيثياته وصفا دقيقا و كأنَّ صورة المشهد تتراء لك أمام عينيك ، و منه قوله : **"... أنا نحزم في صباطي حتى شفت سيارة المدير جايزة ... حشمت ما عرفت ما ندير وقفت بعيد على بشي خطاوي من حذايا ... رجاء بنت المدير نازلة و تابعتها كلبتها لوبانة... قاصدة مول الورد حبيت نجريلها و خفت من قائد السيارة ... لزيت للحيط و تخبيت بحذا حانوت ، مزية فيه مرايا ... باقي نشوف في المرايا و نتبع في الصورة و هي تختار بصبعها الرهيف ..." 2** ، فهنا **سليم** صوّر للمشاهد صورة مجسّدة للعالم الخارجي بكل عناصره الثابتة و المتحركة كوقوف السيارة واختبائه و نزول رجاء و المحل و بائع الورد والحائط و المرآة و الشارع ... ، **فسليم** جعل من المونولوج المسموع أداة يصوّر بها معالم لا يستطيع أن يجسّدها ملموسه واقعية على

1- المرجع السابق / ص 10 .

1- المرجع نفسه / ص 02 .

الركح فكان من عمله الفني الرائع أنه أوجد لنفسه عالما خياليا يجري وفق متطلباته وجعل ذلك العالم بأحداثه في صورة حيَّة غير مرئية ، كيف ذلك !!؟ بإبداعه راح يطلق العنان لخيال المتفرج بأن جعلها صورة كلامية دقيقة الأبعاد ليحولها هذا الأخير إلى صورة مرئية مجسّدة في خياله مما كان يتلقاه سمعا – مونولوج ملفوظ – من الشخصية البطلة **سليم** .

7- الآليات التي وظفها عبد القادر علولة في اشتغاله على النص الأدبي لتحويله إلى الركح :

إنَّ العمل الدراماتورج المعد من طرف **عبد القادر علولة** يتمثل في تلك العملية الإبداعية و الإخراجية ، و كأنه أوجد نصا ثانٍ للنص المسرحي و قد عمل علولة على احترام النص الأصلي ، فقد قام علولة بمناورات عديدة لتحويل ذلك النص الأدبي و تصييره جاهزا للعرض بالتعديل و التركيز و الاختزال وفق آليات يمكن حصرها في مايلي :

-" ترجمة النص الأصلي – قصة يوميات مجنون – الروسية إلى اللغة الفرنسية .

- إعادة ترجمة النَّص وَنقله من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربية الجزائرية في ثوب مونولوجي.

- آلية الاقتباس التي استعملها **علولة** للعمل الأدبي و محاولة جزأرته ليتكيّف و مجتمعه الجزائر.

- عمد **علولة** على طرح عمله على شكل يوميات للموظف **سليم** أي إبقاء البنية الدرامية للنَّص سواء من ناحية عرض فكرته في قالب فكاهي أسود أو من ناحية عناصر النص من موضوع وتسلسل الأحداث الأساسية .

- عدّل علولة في نصه المعد كل من الأسماء للشخصيات و الأماكن بما في ذلك العنوان ..." **1**.

و عليه فقد تمثلت عملية تحويل النَّص الأدبي إلى نَّص درامي في قالب في اتخاذ **علولة** المونولوج كشكل من أشكال العمل المسرحي إذ أنه ألزم **سليم** بتقمص عدة شخصيات يبدِّل فيها خطابه على حسب الدور المتقَمَصِ و هذا ما يعرف بالمونودراما ، وذلك لتجسيد الصراع الداخلي للبطل لأن الحوار في هذا العمل ليس بالحوار التقليدي الذي يستوجب تبادل الحديث بين شخصين، بل هو حوار على شكل مونولوج، يتضمن خطاب شخصي هو حوار دراماتورجي

---

1 - غريبي عبد الكريم – الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس- مذكرة جامعية مقدمة لنيل شهادة الماجيستيرفي النكتة الشعبية – جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان2012/2011 / ص 164.

من نمط خاص مونودرامي وهو تمثيل فردي يستعمل فيه البطل العديد من تقنيات الحوار العادي وهو موجه إلى متلقي مقابل- الجمهور- .

إن عمل دراماتورجي المعد في مسرحية **حمق سليم** هو ما قام به **علولة** خاصة في محافظته على النمط المونولوجي في الكتابة الدرامية لهذا العمل ، وجعل الصراع هو الذي يخدم الأحداث . **" إن الصراع النفسي الذي يتجلى بدوره في المونولوج، والمسرح حسبه هوأفضل وسيلة تعبيرية لذلك "1 .**

- **علولة** في تقمصه شخصية **سليم** يتلاعب الأصوات و تصيره للشخصيات الافتراضية التي رسمنا شكلها و تعرفنا عليها افتراضيا تلك الشخصية الغائبة المتكلمة بصوت سليم اتضحت لنا صورة شكلية و حتى طريقة تفكيرها و نفسيتها ... ومنها على سبيل المثال : شخصية المدير الغائبة التي تشكلت ملامحها و معنوياتها عبر انتقال سليم من دوره لدور المدير و منه الشاهد التالي : سليم يدخل إلى مكتب المدير فلا يجده، فتمتلكه هواجس ويسكنه الفضاء...و يدخل في لعبة تقمص شخصية المدير" **... بقيت واقف شحال ومن بعد قلت في نفسي، لو كان راه هنا المدير كان يقول لي : ربح ...ربح ...أملا ريحت، بعد قليل قلت نقعد فوق كرسي المدير و نجرب القعدة كيفاش ...ومشيت نربح ...ذيك القعدة ...ذيك الرحمة... ذيك التكسيلة ...قلت نقّلد المدير، خذيت الملف، فتحته وبقيت نتكلم مع نفسي، مني الموظف البسيط سليم ومني المدير ...كمشت وجهي، حطيت رأسي، نطقت بقوة وصوت خشين " قلنا لكم عنوان الرسالة يجي في وسط الورقة ومكان الإمضاء يكون واسع على هذا**

1 - Todorov.T, Mikhail Bakhtine Le principe dialogique, Edition du seuil, Paris, 1985, p.293

الشيء ..شفناك يا السي سليم سامح شوية في خدمتك وسمعنا بيك راك توصل معطل للعمل ...إيه المعلوم يا السي المدير ...المعلوم هو أنك تقوم بواجبك، حسب ما مطلوب عليك، حسب قوانين الإدارة " ...اليوم يا السي المدير راني وصلت قبل الموظفين كلهم ... "المطلوب منك توصل في الوقت المعين بالضبط لا قبل ولا بعد "...الحق ...الحق " ...الحق وهو تبدل سيرتك إذا بغيت تطلع في الدرجة، ولما جيت تفهم، من، من سرحك تدخل للمكتب متاعي بغير إذن ؟..." 1

- ومن آليات الكتابة التي وظفها علولة تغريبه للشخصية البطلة و خلق عالم غرائبي لها ترحل إليه كلما شدّها الحنين إلى نفسها و جعل ذلك في تداخل العالم الحقيقي مع الواقع الخيالي ، ليركب فكرته عبر رسالة هادفة مررها بواسطة شخصية سليم الهزلية في قالب فكاهي سودوي ساخر ناقم على الواقع الاجتماعي ، و جعل الأحداث تتوالى و يحتد الصراع لتبلغ الفكاهة السوداء مداها عندما ينقل هذا الموقف والحديث الإخباري الساخر على لسان الكلبة في صيغ تصغيرية وتحقيرية وكاريكاتوري مكثفة لما يسمى بالضحك على الذات.

سليم يقرأ رسالة الكلبة لبانة وهي تتحدث عنه**"...آه، لو كان تشوف ذاك المخلوق" ...من، من هذا المخيليق اللي تتكلم عليه، من ؟ ...أوه "إسمه سليم و هو مربل، شعره مخبل ووجهه ميكول، مهموم، ظهره محني..." وبيات يحوم " ...كل ما تشوفه رجاء تموت بالضحك..."** 2

1- عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الجهوي - وهران 1972 / ص 05

1- المرجع نفسه ص 16

فنجد أنّ **علولة** في هذه الحالة قد جمع بين العالمين ، الواقعي الذي يوجدُ فيه **سليم** و هو يقرأ الرسالة و الغرائبي المحزن الذي تروي فيه الكلبة ميزات **سليم** فهو فنية مضحكة ظاهريا إلا أنها تحمل في ثناياها موقفا محزنا ، بموقفين متعارضين فسليم يسعى بكل طموحه للتقرب من العائلة الغنية و الظفر بابنة المدير ، هذا ما يجعله يفقد كرامته و ذاته و يصاب بالجنون ، بينما الكلب عتيق لا يطمح بالتقرب من لبانة لأنها كلبة عائلة غنية و يتعالى عليها بالرغم من كونه كلب مشرّد .

الخاتمة

الخاتـــــمة :

نخلص إلى القول بأن الإعداد الدراماتورجي هو ذلك الفن الذي يعنى بإعادة الكتابة المسرحية بآلياتها و أشكالها ، ظهر منذ العصر الإغريقي وراح يرسم طريقه حديثا ليتطور على يد العديد من الكتاب المسرحيين و المخرجين الذين ابتدعوا مسرحا تركيبيا جمع بين الحركة و الصوت و الإنارة و الموسيقى... ، فقد كسروا بذلك القواعد التقليدية الأرسطية ليوجدوا فنا جديدا يقوم على الحدث المسرحي في صبغة جمالية ، بحلة لها دلالات و رموز إيحائية ، و قد توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن عرضها في شكل النقاط التالية :

- الدراماتورجيا هي فن تركيب النصوص المسرحية و من خاصيتها ترجمة النصوص و إعدادها للعرض و قد أصبح لها دور خاص في الإنتاج المسرحي من خلال تحديد إديولوجية النص و تحليل نسقه فهي تلك الفعالية،الإبداعية،النقدية،الإخراجية ، بينما أخذ مصطلح الدراماتورج عدة تسميات ، من المؤلف الدرامي إلى المستشار الأدبي ليتخذ أسماء جديدة كالمستشار المسرحي و الكاتب المسرحي المقيم أو الناقد المبدع ...

- تعددت أدوار الدراماتورج حسب دوره الفني المهني ، فهو المسؤول عن الانتقال من النص إلى العرض – كما أنه المؤلف الثاني للنص المسرحي بمساهمته في إعداد النص و الرؤية الإخراجية ، إذا يعتبر ناقدا و مبدعا و مساهما في تكوين العمل المسرحي و تطوره ...إلخ

- الإعداد الدراماتورجي يقوم على آليات تقتضي على المعد ضرورة اتباعها من بينها : التركيب و الإعداد و المسرحة...

- الإعداد الدراماتورجي يقوم على طرائق متعددة ، فقد يكون الإعداد عن نص مسرحي عالمي ، و هناك إعداد عن نص مسرحي عربي و لقد قام المعد هنا – عبد القادر علولة – بالإعداد عن نص روائي غربي و صيّره مسرحية عربية جزائرية عن طريق الترجمة و الإقتباس و الجزأرة فقد حافظ على الفكرة الأساسية كما هي في النص الأم – ذلك الموظف البسيط و يومياته لما يجري فيها من أحداث و سعيه لإيجاد ذاته ...إلخ حيث أنه غيّر كِنيَّة المسرحية عن الرواية و غير ألقاب الشخصيات ، أما بالنسبة للغة النص فقد ترجم المعد النص الروائي من اللغة الروسية إلى اللغة الفرنسية و من اللغة الفرنسية إلى العربية – الدارجة – لنقول أنه وظف اللغة المجزأرة ليطرح فكرة البيروقراطية و العامل الذي كان دائما ضحية الاستغلال كالفوارق الاجتماعية و التلاعبات الإدارية ، كما كشف لنا من خلالها ممارسة القهر بنوعيه المادي و الفكري و الطبقة الكادحة فأراد من خلالها التعبير عن الواقع المعاش- وكذلك كان الواقع الجزائري آنذاك- فقد استطاع أن يبني أفكارًا ويورد لها إسقاطات في المجتمع وعلى ذلك الأساس انطلق **علولة** لينجز عمله قاصدا توعية الشعب سياسيا دون أن يولي اهتماما كبيرا للعاطفة .

إن كون المسرح الجزائري متأثر بالدراما الغربية ، لا ننفي عنه الأصالة التي تتضح في مظاهر مختلفة ، فقد عالج الكتاب المسرحيون أمثال عبد القادر علولة موضوعات تعني مجتمعهم و صنعوا شخصيات تمثل الجزائري فكريا و اجتماعيا ، كما استخدموا لغة تعكس الروح الجزائرية واستطاعوا التعبير عن الواقع لما يحمله من هموم و قضايا .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

1 – المصـــادر :

أ - العربيـة

1- القرآن الكريم .

2- ابن منظور – لسان العرب – دار صادر – بيروت لبنان – المجلد 06 .

3 – عبد القادر علولة - حمق سليم – المسرح الوطني الجزائري - 1972 .

4 – د ماري إلياس و د حنان قصاب – المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات و فنون العرض)- مكتبة لبنان – ناشرون – ط1 /1977 .

ب – الأجنبية :

1- Nicolas Gogol Le journal d’ un fou suivi de Le portrait et de La perspective Nevsky, Boris Schloezer, Librio: paris, 2004.

2 -المراجـــع :

أ - العـــربيـة :

1 – أبوالحسن سلام عبد الحميد – حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد والتأليف - مركز الإسكندرية للكتاب – ج.م.ع /ط2 – 1992 .

2 – أمين خالد و سعيد كريمي – الدراماتورجيا الجديدة – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – المملكة المغربية – وزارة الثقافة 2014 .

3 - أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2011،02

4 – المنيعي حسن – هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته – منشورات لسفير- مكناس – المغرب ط1/ 2003 .

5 – المنيعي حسن – المسرح فن خالد - إصدارات أمنية – الدار البيضاء – ط1 /2003

6 – نهاد صليحة – المسرح بين النص و العرض – مهرجان القراءة للجميع – مكتبة الأسرة – 1999

7 – عمر حامد محمد – د. علي رضا حسين – النص المسرحي العالمي بين قيّم الإعداد و الاقتباس و المعالجة الإخراجية – قسم الفنون الجميلة – جامعة بابل / 2016

8 - علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – تقديم : فاروق عبد القادر – المجلس الوطني للثقافة و الفنون – الكويت – ط2 / 1999 .

9 - فؤاد الصالحي – علم المسرحية و فن كتابتها – دار الكندي – ط2001/1 .

ب – المـــترجـــمة

1- باومان بربرا – عصور الأدب الألماني – تر : هبة شريف – م.ر عبد الغفار مكاوي – عالم المعرفة – الكويت 1978 .

2- هانس روبرتياوس، جمالية التلقي: من أجل تأوي لجديد للنص الأدبي تر: رشيد بن حدو ط1 المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، 1994

3- كليرمان هارولد حول الإخراج المسرحي – ترجمة ممدوح عدوان – دار النشر المصرية – ط2 . 1989

4- لينارد جون ماري و ماري لوكهاسن – المرجع في فن الدراما - تر: محمد رفعت يونس – مراجعة :أسامة مدني – القاهرة -2006 .

5- نيكولاي غوغول – يوميات مجنون : تر- أميل خليل بيدس – المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت – ط1977/1

ج - المراجع الأجنبية :

Dictionnaires :

1 - Patrise Pavice – dictionnaire du Théâtre termes et concepts de l'analyse-théâtral.

3 –الرسائل الجامعية :

1- عبد اللطيف محفوظ – آليات النص الروائي – نجيب محفوظ أنموذجا- أطروحة مرقونة – كلية الآداب الرباط – دفعة 2000/1999 .

2- غريبي عبد الكريم – الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس- مذكرة جامعية مقدمة لنيل شهادة الماجيستيرفي النكتة الشعبية – جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان2012/2011 .

4 – المجلات و الجرائد :

أ – بالعـــــربـيـة

1- زينة كفاح الشيبني – في تكاملية العرض – جريدة المدى – العدد 3477 بتاريخ:2015/10/12 .

2- حسن المنيعي – الدراماتورجيا و النقد المسرحي (المسرح الفرنسي نموذجا) – مجلة الحياة المسرحية – العدد : 68/67 –الهيئة العامة السورية للكتاب 2009 .

3- حسن يوسفي- من المحاكاة إلى التمسرح: قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999، ص15

4- لولبي يونس – الدراماتورجيا و السينوغرافيا – مجلة الحياة المسرحية – العدد: 68/67. الهيئة العامة السورية للكتاب 2009.

5- محمد بري العواني – إعداد النص المسرحي و الشروط الواجب الالتزام بها من قبل المعد/ نضال بشارة مجلة الفرجة العدد 37 - 2016

6- محمد سيف – الدراماتورج و البحث الدراماتورجي في المسرح العربي – جريدة القدس العربي – السنة 26 - العدد : 7833- أغسطس 2014.

7- مثال غازي عمر – يوسف رشيد – الوظيفة الدراماتورجية و تمفصلاتها بين النص و العرض – دزدمونة أنموذجا – مجلة كلية التربية الأساسية – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – العدد : 2011/40.

8- محمود محمد كحيلة – وظيفة الدرامانورج في المسرح العربي – العدد : 474 بتاريخ 2011/10/27.

9- منحة البطراوي – مترجم النص و مهيئ العرض - العدد : 68/67 –الهيئة العامة السورية للكتاب 2009 .

10- د. عبد المجيد شكير- الأسس الجمالية للكتابة الدرامية – مجلة الخشبة الفصلية - العدد 1 / يونيو2013 .

11- عمار أبو عايد – مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجي – في ندوة بدمشق – جريدة الاتحاد 2016/03/11 .

12- عبد الرحمان بن زيدان – اختلافات المنظومات الدلالية لاقتباس و اشتغال معنى التحول الثقافي العربي – مجلة الخشبة – العدد : 02 بتاريخ : 2016/01/13.

ب – المتــرجـمـة :

1- آن آبرسفيلد – النص – العرض ترجمة أحمد الدفراوي (كاتب مسرحي و مترجم من المغرب) مجلة نزوى – العدد الثامن 19- 06 - 2009

2- باومان باربرا و اوبرله – عصور الأدب الألماني – تحولات الواقع و مسارات التجديد – تر: هبة شريف – عالم المعرفة – العدد : 278. الكويت 2002.

3- جيمس هاتس – مقومات التأليف المسرحي - مجلة المسرح – العدد : 02 – 1964/02/01 القاهرة .

5 – المواقـــع الإلكتـــرونية :

- إلياس سعد علي-النشاط المسرحي في الجزائر-عبد القادر علولة -.**www.google.fr**
- أسانا - هل رهينة مسرحنا تستدعي أن يكون لنا دراماتورج ؟- الدراماتورجيا في ندوة فكرية لمهرجان دمشق المسرحي www.discover- syria. com
- عبدالقادرحسو/المسرح بين العولمةوالعالمية/مجلةبيان الثقافة/ع31- 2000/08/13

2htmwww.albayan.com.ae/albayan/culture/2000issue31/théàtre

- موسوعة ويكيبيديا. -http//en.wikipedia.org/wiki/dramaturgy
- يتسر بن يحيى – مدخل الدراماتورجيا الجديدة – فبراير 2014 – دار الناشري للنشر الإلكتروني http//www.nashiri.net

الفهرس

الـــفـــهـــرس

العنـــاصر الصفـــحة

الإهـــــــداء

كـــلمة شـكـر

مـــقـدمـــة ..... أ

الفصل الأول : الإعـــــداد الدراماتـــورجـــي 11

المبحث الأول : ماهية الإعداد الدراماتورجي.. 11

المبحث الثاني : جمالية النص المعد دراماتورجيا 17

المبحث الثالث : الدراماتورج و المهارات التي يجب أن يتحلى بها 20

الفصل الثاني : آليات الاشتغال الدراماتورجي 29

المبحث الأول : الاقتبـــــــاس 33

المبحث الثاني : الترجـــــــمة..... 38

المبحث الثالث : الجـــــــزأرة 41

الفصل الثالث : الإعداد الدراماتورجي لمسرحية "حمق سليم" 43

1 – ملخص "يوميات مجنون" لنيكولاي غوغول 44

2 – ملخص مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة 45

3 – أوجه التشابه و أوجه الاختلاف 46

4 – الشخصيات الرئيسية و الثانوية..... 47

5 – المسار الدرامي للشخصية الرئيسية 48

6 – دراسة تحليلية و مقارنة بين النصين : "قصة يوميات مجنون"
و "مسرحية حمق سليم" : 49

أ / – على مستوى النص : 49

أ - 1 – الإطار الزمكاني : 49

أ – 2 – الحـــــدث : 53

أ – 3 – الشـخصيات : 57

أ – 4 – الصـــــــراع : 61

ب / – على مستوى العرض : 66

ب – 1 – علولة بين النص المسرحي و الركح : 66

ب – 2 – الأداء المسرحي : 67

ب – 3 – الديكـــــــور : 70

ب – 4 – اللباس المسرحي : 75

ب – 5 – الحوار الداخلي (المونولوج) : 79

7 - الآليات التي وظفها علولة في اشتغاله على النص الأدبي لتحويله إلى
الركح.....84

الخـــاتـــمـــة 89

قائمة المصادر و المراجع 92

الفـــهـــــــرس 97

المـــلـــحـــق