

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر -سعيدة-

كلية :الاداب واللغات والفنون

قسم : الفنون

السنة الثانية ماستر

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر

الموسومة ب:

الاشتغال الدراماتوجي على رواية اللاز للطاهر وطار

إشراف الأستاذ (ة)

* أ.د مولاي احمد

إعداد الطالب:

* طويل عباس

الموسم الجامعي :2016- 2017 / 1438-1439

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مفتوح

مقدمة:

المسرح هو فن إنساني غني بالحيوية و الحركة يؤدي وظيفة اجتماعية و إنسانية و جمالية ثقافية و روحية في تاريخ البشرية وهو قبل كل شيء أدب متصل اتصالا وثيقا بالحياة ينبع منها ويمس فيها تطويرها من خلال رصد لمعاناة الضعيف وبذر الأمل ومحاربة الدنيء و فتح أفق التجدد ينبض بروية الإنسان وهو يتحرك له القدرة على التجول في العالم الخيال و الأساطير يجسد أمام الناظرين ويؤثر فيهم أشد التأثير وهو ما يميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية ومن هنا نجد الكثير من الروائيين و القصاصين يرغبون كثيرا في تحويل أعمالهم وكتاباتهم الأدبية على الخشبة لكن من دون جدوى ويقدر ما تحمل الكثير من الأفكار العميقة و الممتعة التي تتضمن نواحي جمالية و أخلاقية بقدر ما تتفقد للفنيات و الأدوات المسرحية وهو ما أستدعى لمسرحتها شخصا متخصصا . ما دام المسرح هو فن الناتج الواحد أو العرض الوقتي الذي يغير من مخرج إلى آخر ومن عرض إلى آخر لنفس النص ومن هنا جاءت عند النقاد فكرة " الإعداد الدراماتورجي" الذي أثار جدلا واسعا في نقل الدراسات المسرحية بما أكتفه من تعدد الأبعاد الوظيفية للعمل الدراماتورجي و الذي يتجاوز حدود الكتابة النصية إلى صلب العمل الركعي الذي يعد كتابة قائمة بذاتها لها أدواتها و أبعادها الدلالية القائمة ومن ضمن النظريات النظرية في مفهوم العمل الدراماتورجي يظهر الإعداد الدرامي و الدراماتورجيا و النقد الدراماتورجي كمصطلحات إستثنائية تحدد وظائفها وآلياتها في العمل المسرحي وفق ما اكتسبه كل مصطلح في سياق التطور التاريخي للدراما و أشكالها و العناصر المكونة لها.

ويعد الإعداد الدرامي أحد الوظائف التي أخذت مكانها في إطار الكتابة المسرحية عالميا و عربيا ومحليا ما شهد تحويل من أجناس أدبية أو من خلال تحويل مسرحيات من بيئة أخرى بالمعالم التاريخية و الاجتماعية والفكرية مختلفة وهذا ما يؤديه المسرح الجزائري و يقوم به منذ نشأته مضمنا الأوساط المسرحية بعمليات الاقتباس و المسرحة و الجزأة ولكون الإعداد الدرامي تحكمه نظريا وضوابط وقوانين تحدد أشكاله و آلياته رأيا أن أنفق على بعض ملامح التحويل و الإعداد الدرامي التي طبعت العمل المسرحي الجزائري من خلال رواية اللار و الإعداد الدرامي التي طبعت العمل المسرحي الجزائري من خلال رواية اللار التي قمت بتحويلها إلى عمل مسرحي وعليه يدور هذا البحث حول إشكالية تتمحور كالتالي :

- ما هي الآليات و الضوابط التي تحكم الإعداد الدرامي؟
- وما مدى التزام الكتاب في تحويل جنس أدبي إلى عمل مسرحي؟
وهذه الإشكالية تطرح مجموعة من الأسئلة منها؟
- 1- ما هي الدراماتورجيا؟
- 2- من هو الدراماتورج؟
- 3- ما هي وظائفه؟
- 4- ماهي آليات الإعداد الدرامي؟

وقد اعتمدت في عملي هذا المتواضع على خطة تمثلت في مقدمة و فصلين و خاتمة، أما المقدمة فقد أدرجت فيها المعالم الإجمالية لفن المسرح بإعتباره الأب الروحي للفنون ثم قسمت بحثي هذا إلى فصلين:

الفصل الاول بعنوان ماهية الدراماتورجيا و الدراماتورج؟
و الذي قسمته بدوره إلى ثلاث مباحث أما، المبحث الأول تمثل في:
الدراماتورجيا و الدراماتورج.
أما المبحث الثاني تمثل في: مهام الدراماتورج و دوره.
و المبحث الثالث تمثل في: اليات إشتغال الدراماتورجي الذي ضمنته
ثلاث عناصر إضافية تمثلت في: الإقتباس، الجزأرة، المسرحة.
ثم بعد ذلك تطرقت في الفصل الثاني الذي كان تطبيقي بعنوان: الإشتغال
الدراماتورجي على رواية اللار لطار وطار.
وقد قسمت هذا الفصل إلى مبحثين أما المبحث الأول تمثل في ملخص
الرواية.

و المبحث الثاني كان بعنوان مسرحة الرواية، و الذي تناولت فيه تصور
للمسرحية

و سينوغرافية هذه المسرحية ثم كتابة ستة مشاهد تحت عنوان: "محاكمة على
إنفراد"

وقد واجهت في بحثي هذا المتواضع عدة مشاكل و صعوبات تمثلت في نقص
المراجع

و ضيق الوقت غير أن الفصل الثاني المتمثل في الإشتغال الدرماتورجي على رواية اللاز رغم صعوباته إلى أنه كان يحمل في طياته الرغبة في الكتابة المسرحية و التطلع إليها وحب الركح المسرحي كان بمثابة الداعم الرئيسي لإنجاز هذا العمل الذي أتمنى أن ينال إعجاب قسم الفنون الذي أنتمي إليه قلبا و قالبا.

الفصل الأول

المبحث الأول: الدراماتورجيا

والدراماتورج

1- الدراماتورجيا

2- الدراماتورج

الفصل الأول :

المبحث الأول: ماهية الدراماتورجيا والدراماتورج .

الدراماتورجيا: كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعا مع تطور المسرح، ذلك أن ظهور الجديد في الفن والأدب لا يتوقف على ظهور نظام اجتماعي جديد، بل إن الحضارة الفنية تنشأ في قلب النظام الاجتماعي القديم، وتنمو بقدر القوى الاجتماعية المناضلة ضد ذلك النظام وفي سبيل قيام نظام جديد¹. "ف عصر النهضة لم يكن عصر العودة إلى الحضارة اليونانية أو الرومانية القديمة بل كان عصر اكتشاف العالم والطبيعة والإنسان، وقد انصب تعطش انسان هذ العصر على المعرفة الفنية قبل كل شيء "معرفة مركبة كاملة لا ينفصل فيها الفكر التحليلي عن العاطفة المباشرة"²، هذا التطور الذي انعكس بدوره على المسرح وكل ما له علاقة به (كالكتابة، الإخراج، السينوغرافيا، النقد، المقاربة والتحليل).

وعليه فإن كلمة دراماتورجيا مرتبطة بالدراما وهي مأخوذة من الفعل اليوناني **Dramaturgéo** بمعنى يؤلف ويشكل الدراما، كما أنها تحتوي على شقين **Dramato** مسرحية، **Ergos** صانع أو عامل ولذلك فإنها تحمل في معناها معنى الصناعة.

أما إذا عدنا إلى المعجم المسرحي "لباتريس بافيس" نجد المعنى العام للكلمة يؤشر إلى تقنية أو شعرية الفن الدرامي التي تهدف إلى وضع مبادئ تأسيس الإنتاج، إما بطريقة استقرائية أو عبر أمثلة ملموسة أو عبر أمثلة استنباطية أو عبر منظومة من المبادئ المجردة.

مما يعني أن مفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحية معينة يجب مراعاتها في كتابة العمل الدرامي أو في تحليله.

وكما هو معروف فإن الدراماتورجيا الكلاسيكية تحيلنا على شعرية "أرسطو" وكل النصوص المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي، كما أنها تعكس التوجه الفكري والأدبي للعصر الذي احتضنها، مثلما هو الحال للمسرح الفرنسي الذي حافظ على قانون الوحدات الثلاث والتي تعتبر من أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجيا الكلاسيكية.

ومع بداية القرن الثامن عشر ظهر تحول في الدراماتورجيا انطلاقا من تحطيم الحدود بين التراجيديا والكوميديا، وظهرت أجناس جديدة مركبة تهدف رصد العالم الجديد وتساهم في تحرر المسرح، وبالتالي تكون هذه الدراماتورجيا رافضة لكل تصنيف أو تنميط جنسي.

هذا ما أدى بدوره إلى تعدد الدراماتورجيات وتنوع أساليبها طبقا للاختيارات والمرجعيات الأدبية والادبولوجية والفكرية والجمالية التي يلتزم بها

¹ ماري إلياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 1997، ص501.

² فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1996، ص115.

الكاتب أو المؤلف أو المخرج أو كل الفريق المسرحي العامل على انجاح هذا العرض الذي يعتمد على النص أو يتخلّى عنه أو يجمع بينه وبين تحقيقه على مستوى الخشبة، لأجل خلق تواصل مع الجمهور الذي هو في نظر "آن أبر سفيلد" ملك الحفل وسيده.

وتقول "ماري الياس وحنان قصب" عن الدراماتورجيا أنها تستخدم بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، حيث لم يعرف المفهوم ترجمة ولا يوجد له مقابل أو مرادف في اللغة العربية، وإنما تستخدم كلمات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية للكلمة مثل (إعداد، قراءة، كتابة)¹ من ناحية أخرى يعرفها "باتريس بافيس" في أبسط معنى على أنها "فن تركيب النصوص"² بمعنى كل ما يميز حفل أو طقس تستعمل فيه الملابس، الأقنعة، والموسيقى والرقص والإيماء، واللعب أي كل ما تحمله الخشبة، حيث تتجمع كل جوانب العملية المسرحية من عرض ونص، أو هي تحليل الفرجة باعتبارها نصا سينوغرافيا، وترصد كل آليات التشخيص الدرامي.

وبالتالي نخلص إلى أن الدراماتورجيا هي دراسة بناء النص الدرامي وكتابته وشعريته أو أنها دراسة النص الدرامي وإخراجه في علاقتهما التي يظهرها العرض."

و لقد تبلور التصور الأولي للدراماتورجيا مع أرسطو المعلم الأول، إذ يعتبر كتاب "فن الشعر

(335 ق.م) الكتاب المؤسس للنظرية الدراما في تاريخ التنظير المسرحي وشكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية نظاما مثاليا مبنيا على مبادئ جمالية وفلسفية عامة مجسدة من خلال نموذجي التراجيديا والكوميديا عند كل من سوفوكليس ويوبيديس وأرسطو فانيس"³.

ترتبط الدراماتورجيا عند أرسطو فانيس بالقوانين الناظمة لإنتاج الأثر القي في الدراما بوصفها إبداعا قوليا يصل على الميتوس MUTHOS "من حيث هو تنظيم

¹ ماري الياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 1997، ص505.

² فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1996، ص518.

³ حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص 11.

مكتمل مركب من مجموعة أحداث، ولعل أبرز هذه القوانين هو ما جاء في باب قاعدة التطهير التي مضيت باهتمام كبير لدى أرسطو و آخرون مثل هيجل و كليفور د لينش ورايموند وليامس وجون دار ككيس...¹

مع أرسطو أصبحت التراجيديا الشكل الفني الأكثر هيمنة، بل و الأكثر إثارة للجدل، و اعتبارها سره دراماتورجيا للعنف و السلطة، فقد تحولت التراجيديا إلى مشروع متجانس يتوخى الحفاظ على الواقع الحال كما هو و الواضح أن أوليفية ينتصر بشدة كل الإبداعات المسرحية الأخرى المغايرة و التي غالبا ما تتوسط الدراماتورجيا بعد فيرها وتتعمد تفكيك الميتوس، و تصدع الخطاب و حبكته،الدراسية "وتقصي على وصل فيه، ذلك الوصل الذي يرمي إلى بلوغ المعنى النهائي، و استخلاص النتيجة بعد المدخل و النمو و التحليل وقد خلصت الباحثة الفرنسية FLORANCE DUPONT في قراءاتها الجريئة لهذه الخصوصية المسرحية أنه لتحرير الخطابات حول المسرح ينبغي أن تمر عبر مراجعة تاريخ المسرح في الغرب و الانفتاح على المسرح العالم"

هكذا "أقدمت الباحثة على طرح ما يشبه مرافعة ضد المنظومة المسرحية الأرسطية الكلاسيكي، و الكلاسيكية الجديدة و المستحدثة، معتبرة مصاص الدماء المسرح الغربي ARISTOTE OU LE OCCIDENTAL VAMPIRE DU TL2ATRE و اعتبرت المسرح مختلف عن الأدب رغم كل المحاولات لاختزاله على مر العصور"

لقد اكتسح جانب العرض بالتدرج، وذلك ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر المساحة التي كان يشغلها النص لقرون عديدة، مشرعا باب الإبداع الفني على أسئلة و مفاهيم غير متداولة و معصبا آخر التي منها مفهوم الدراماتورجيا و ذلك بأطروحات أدت إلى تجهيز النص بعرض متوقع .

على ضوء هذا المتغير راكم النقد المسرحي الغربي ما يكفي تناول مسرح معين في انزياح النص، موصول بتتظير المبكر للقطيعة مع الأدبية بسؤال التمسرح وهذا ما استدعى طرح إشكال التأريخ للنص النقدي الأول المؤسس للقطيعة مع

¹Freidrich nietwsche ,the birth of tragedy and the nenealgy of morals francis golfing
/http:// ar.wichipedia.org/wicki

التناولات الأدبية، هو الوساطة بين النص والعرض المسرحيين في حدود الإضاءة الفكرية للعرض المسرحي كما هي مهمة السينوغرافيا في العمل على الإضاءة البصرية للمشاهد المسرحي فيعرف مصطلح الدراماتورجيا حسب المعجم الأدبي بفن تركيب العروض المسرحية ومن خلال هذا التعريف يمكن القول بان الدراماتورجيا في معناها العام "هي تقنية او شعرية العمل المسرحي أما استقرائيا انطلاقا من الأمثلة الواقعية او بصفة استنباطية من خلال نسق لمبادئ مجردة وبهذا اقتضى الدراماتورجيا من الدراماتورج¹ "فعلى هذ فان مهمة الدراماتورج هي مصاحبة العمل المسرحي من بدايته إلى نهايته أي ان الدراماتورجيا ذات مجال دلالي واسع فهي مجموعة من القواعد والنظم والأعراف التي تتحكم في عملية بناء النصوص الدرامية، كما تمتد لتشمل حتى مجال الإخراج المسرحي في صياغة الرؤية الجديدة لصناعة العرض المسرحي² فالدراماتورجيا في أبسط معانيها هي فن تركيب النصوص المسرحية حسب تعريف لينزي فالدراماتورجيا في هذا الإطار تعني قراءة النصوص وأحيانا ترجمتها او إعدادها والتي أصبحت من المكونات التي يفرضها الانتاج المسرحي وبهذا تتساءل الدراماتورجيا عن كيفية تمظهر آليات الحكاية في الفضائين النصي والركحي " لتحقيق الانتقال من النص المكتوب إلى العرض المعروض الذي يبحث عن عناصر الخرجوية التي تتماشى مع قضاياها الاجتماعية والسياسية والعقائدية".

وعلى الرغم مما إثارتته دراماتورجيا النص من جدل على مستوى إنتاج قراءة خارج العرض بحجة أن النص مهما هيا من افتراضات، يظل محكوما بقراءة معنية بتفكيك الخطاب اللفظي، وهذا ما ذهب اليه بافيس من ان انتقال النص الدرامي إلى العرض، يطرح أمام المشاهد/ القارئ جملة من الأسئلة والخصائص التي افتقدها عند قراءته للنص مكتوبا، منها طرائق تداول النص نطقه، توزيعه بين الممثلين تفعيله بحركاتهم ولعبهم، مما يضيف معنى إضافيا على النص الأصل، إلا أن الحاجة إلى هذه الدراماتورجيا تبقى في نظرنا ملحة أمام ارث المبدعين الذين قضوا نحبتهم أكثر من الأحياء، حيث في غياب إخراج يتفاعل مع هذه النصوص حدد فيه نظريا لبنيات الدرامية للنص من إرشادات المسرحية، حوار بنية الفعل الدرامي، حوافز بنية الفعل الدرامي، حوافز الفعل، إعداد الزمن الدرامي، مقارنة

¹ حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص.13

² Patrice paris ,dictionnaire du theatre .p106 .www.google tradiction.com

الشخصية، أشكال الخطاب وشروط التلفظ¹ "وهي المفاهيم التي رأى فيها الباحث الخطاطة الدراماتورجية الأمتل لمعاينة العرض بالقوة وليس بالفعل كمحصلة لتشخيص وتقويم بعض انحرافات النقد المسرحي، وما أثار من من ردود على مستوى تراجع الإنتاجية المعرفية النصية، جعل قراءته الدراماتورجية يتحرك في سياق قوة العرض المسرحي".

بل يكفي من مقاربات دراماتورجية للنصوص حتى لا ينظر من فراغ .

و في هذا السياق و على الرغم مما أثارته داراماتورجيا النص من جدل على مستوى الإنتاج قراءة خارج العرض، بحجة أن النص مهما هيا من افتراضات يظل محكوما بقراءة معينة بتفكيك الخطاب اللفظي، و هذا ما ذهب إليه.

باتريس باقيس من أن إنتقال النص الدرامي إلى العرض، يطرح أمام المشاهد القارئ جملة من الأسئلة و الخاصيات التي افتقدها عند قراءته للنص مكتوبا، منها طرائق تداول النص، نطقه، توزيعه بحركاتهم و لعبهم، مما يضفي معنى إضافيا على النص الأصل، إن الحاجة إلى هذه الدراماتورجيا تبقى في نظرنا ملحة أمام إرث المبدعين الذين قضوا نحبهم أكثر من الأحياء، في غياب إخراج يتفاعل مع هذه النصوص، ألا يمكن للناقد الدراماتورج أن يهيئ هذا النص الغائب للتفاعل، و يغري المخرج وراء الاقتباس و التجريب أحيانا بمكان من التمسرح في نصوص حدثا بالقوة² التحليل الدراماتورجيا هذه المرحلة إلى فحص الحقيقة المعروضة في المسرحية، بطرحه الأسئلة المتعلقة بأي زمنية؟ و أي فضاء؟ أي نوع الشخصية و طباعها؟... و على هذا الأساس، يوضح التحليل الدراماتورجي بجلاء النقاط الخفية الموجودة في العمل المسرحي، من حيث التأسسته بإضاءة جانبها من عقدته³

ومن هذا المنطلق فإن الدراماتورجيا تضع أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة مجموع الاختيارات الجمالية و الايديولوجية التي يناسبها فريق العمل بدءا من المخرج و انتهاء بالممثل مرورا بالسينوغراف فهي فعالية تقنية لالتصاقها

¹ كليرمان هارولد، حول الاخراج المسرحي، ترجمة ممدوح عدوان، دار النشر المصرية، بيروت ب، ت، ب، ط، ص41

² ميشال برونز، تحليل نص مسرحي، تر: احمد بلخيري، الدار البيضاء، 2001، ص 25 .

³ عطاء الله الازمي، قراءة في مسرحية طوق الحماية، نحو تحليل دراماتورجي، د ن، د ب، د، ط، ص 79 .

بالإخراج المسرحي، وإنغماسها في صلبه، ونقل النص إلى النصوص أخرى مخالفة تبني مكونات".

1- الدراماتورج:

لقد مرت الدراما المسرحية بمراحل متعددة منذ الشعراء الإغريق الأوائل في العصور القديمة و ذلك عندما نشأ المسرح في أحضان الشعر في زمان الرواد الإغريق القدماء المشاهير (سوفوكليس) و (يويديس) و (إيسخيلوس) وأخيرا الكوميديان اليوناني (أرسطوفانيس) و كان هؤلاء الشعراء يقومون جميعهم بأغلب الوظائف المسرحية، وكان كل واحد من هؤلاء يسمى دراماتورج، و عليه نستنتج أن الدراماتورج هذا كان الشخص الأهم في إنتاج العروض المسرحية، ورغم ذلك إختلفت تدريجيا هذا المسمى الوظيفي ليعود من جديد بعد مئات الأعوام تطور المسرح إثر أثره بظروف العصر وزيادة عدد العناصر المسرحية من نص مؤد و جمهور إلى ما يقل عن ثلاثة عشر عنصرا.

وقد جاء في المعجم المسرحي عن تعريف كلمة (دراماتورج) أنها تستعمل كما هي يلفظها الأجنبي (dramaturg) في كل اللغات بما فيها العربية، وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية المركبة (dramaturges) التي تتألف من مقطعين الأول (dramato) يعني العمل المسرحي و الثاني يعني العمل المسرحي و الثاني (gos) أي الصانع أو العامل أي أنها كلمة تعبر عن التأليف كصناعة أو صناعة التأليف¹

كانت كلمة دراماتورج تطلق على من يعمل بتأليف الدراما و اختلف المصطلح طويلا في النصف الأول من القرن الثامن عشر على يد الكاتب الألماني (غوتولد ليسنغ).

(1729-1781) أول دراماتورج في العصر الحديث. وضع ليسنغ تصورا جديدا للكتابة المسرحية يربطها بالجمهور، وقد تبعه في فعل ذلك المسرحي الألماني الأكثر شهرة (برتولد بريخت 1898-1956) (b.brecht) "

صاحب الملحمية و الذي كان اول من طبق مفهوم الدراماتورجية فعليا في تحليله للنص المسرحي، وفي إعداداته للكلاسيكيات المسرحية لتقدم الصورة العصرية، وقد

¹ ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ط 01، ص 202 .

جعل بريخت الدراماتورج أكثر أهمية من الكاتب و من المخرج يعرف ذلك من يقرأ نصه (رانية النحاس) حيث إعتبر بريخت الدراماتورج مسؤولاً عن الجانب التقني و العملي للعرض وترك للمؤلف الجانب الفكري و الفلسفي جاء في كثير من المفاهيم التي تتعلق بمصطلح (الدراماتورج) الذي بات قرين الدراسات المسرحية و العروض الحديثة، وفي تعريف لمفهوم " الدراماتورج أو المؤلف الدرامي هو مرادف لمؤلف مسرحي في حين أن الدراماتورج أو المؤلف الدرامي هو مرادف لمؤلف مسرحي في حين أن الدراماتورجيا هي فن تأليف الإنتاجات المسرحية"¹.

لقد أثار هذا الرأي كثير من آراء النقاد والمخرجين، فإن كان الدراماتورج هو فن التشكيل الدرامي و تمثيل عناصر الدراما على خشبة المسرح فطبعه هو مؤلف درامي فهذا الأمر فبطبعه هو مؤلف درامي فهذا الأمر يستدعي المعرفة الحقيقية بالدراماتورج بكونه يعطي العمل الدرامي بنية الأداء "² بكونه يعد ناقدا مسرحيا في المقام الأول، يقوم بتهيئة النص للمخرج ان تأليف نتاج مسرحي، وهي صفة الدراماتورجيا بحسب المؤلف فهي مجرد كل من كاتب النص (المؤلف) وصانع العرض المخرج من هويتهما ويمنحها إلى الدراماتورج الدراماتورجية".

فالدراماتورج وكما ذكرنا سابقا بانه ناقد بدرجة الاولى، يقوم بقراءة العرض قراءة نقدية وتكون هذه القراءة تحت اشراف المخرج ويقدم فيها الدراماتورج مقترحاته حول العرض وما يكتنفه من غموض او أي خلل اخر، ويكون الحكم على كل ما يقوله الدراماتورج فيعود إلى مخرج العرض، ومن حقه الرفض او القبول بكل آراءه النقدية التي يطرحها الدراماتورج، لان صفته هو "استكشاف سياقيه النص والعرض المسرحيين فهو الخبير المقيم على مادية الاجتماعية والسياسية، و الأسس النفسية للشخصيات بالإضافة إلى النظر القمي المسرحية"³.

وعلى الرغم من من إقرار اغلب المسارح الغربية لهذه الوظيفة واعتمادها مع بدايات الفترة العشرين إلا انها لم تسلم من التغيرات مع مرور الزمن، فمع احتفاظ المسارح العالمية بهذه الوظيفة، بدأ المخرج المسرحي وانطلاقاً من الرؤى التجريبية الجديدة لصناعة العرض المسرحي يسطو على وظيفة الدراماتورج

¹ حسن المنيعي، المسرح فن خالد، إصدارات امنية، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 2003، ص 67 .

² Ekersley ,soundiys in the dramaturgy,university of melbourne .p37 /http:// ar.wikipedia.org/wicki

³ إلياس ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 201.

معتبراً إن من حقه ممارسة هذه الوظيفة باعتبارها داخلة في صلب فعله الإخراجي، خاصة فيما يتعلق بفضاءات النص الدرامية وعلاقتها بالعناصر السينوغرافية، فتطور مفهوم الخبير الدرامي (الدراماتورج) إلى اصطلاح (المخرج - الدراماتورج) وبذلك انتقلت الاشكالية الولي من جديد من ثنائية المؤلف - المخرج الى ثنائية (المخرج - الدراماتورج) ومع اعتماد الصيغ الارتجالية من انتاج العروض المسرحية الحديثة ذاب دور المؤلف نهائياً وتمت استعانتة بالدراماتورج الذي ساهم في نقد النص والتمثيل، ونظرته الاراء والبحث التاريخي في نصية المسرحية يقوم بصيغة من صيغ التواصل مع التمرين المسرحي بكتابة النص الادبي انطلاقاً من الافعال الارتجالية التي يمارسها الممثلون على خشبة المسرح وهذه الصيغة تمثل شكلاً اولياً من عمل الدراماتورج ؟، اما الاهم فهو اندماج وظيفة الدراماتورج المتعارف عليها في المسرح العالمي بوظيفة المخرج ليصدر لنا اصطلاح (المخرج - الدراماتورج) والذي مارسه اكثر من مخرج عالمي في تجربته المسرحية، فالدراماتورج هو موفق مهنية داخل شركة المسرح او الأوبرا التي تتعامل مع تطويل المسرحيات وظهر مع افرايم ليسنغ¹.

لقد تطورت وظيفة الدراماتورج من تحويل عمل ادبي غير مسرحي الى عمل مسرحي يقدم في عرض ليصبح توجهها للعمل على نصوص مسرحية ليصبح الدراماتورج وظيفة فنية مختلف عليها، فيعتبره الكثيرون مستشاراً فنياً وأديباً ومعاوناً للمخرج وللإدارة² ولكن ملامح عمل الدراماتورج أيضاً ما تزال غير واضحة ودوره متفاوت ومتباين بين المسارح المختلفة³.

فوصف دور الدراماتورج في المسرح الألماني بأنه طبيب المسرحية حيث يخلصها من الامراض العالقة ويجهزها لتصبح قابلة للتجسيد والتنفيذ على المسرح³.

وتشير الدراسات الى المسؤوليات التي يمكن ان يطلع بها الدراماتورج والتي تختلف من مؤسسة الى اخرى ومن فرقة مسرحية لآخرى، فانه يمكن ان يسهم في اختيار الممثلين والاستماع اليهم والتعاقد معهم، وتطوير مقاطع النص تعديل بالترتيب او الحذف او الاضافة مساعدة المخرج في تقديم ابحاث تاريخية عن

¹ Scheter .joel (1995) cardullo .bert .ed .what is dramaturgy .p 27 . /http:// ar.wikipedia.org/wiki

² كمال عيد، مدرسة ايرفين بسكاتور المسرحية - في مجلة المسرح - سوريا 2007 عدد 23 - ص 25 .

³ كليمان هارولد، حول الاخراج المسرحي، ترجمة ممدوح عدوان، دار النشر المصرية، بيروت ب، ت، ب، ط، ص 45 .

الظروف الاجتماعية في اماكن وازمنة محددة وطريقة الكلام والاداء وكذلك الطرز المسرحية العروض ولمساعدة المصممين في الانتاج المسرحي .

وقد يساعد الدراماتورج في تطوير نص اصلي او ترجمته من لغة اخرى، لتقديمه برؤية محلية، وكتابة مقالات عن العمل المسرحي والاتصال بوسائل الاعلام ويبقى الدراماتورج مستقلا وتبقى عينه النقدية على أنشطة الشركة (الفرقة) الابداعية .

قد يساعد الدراماتورج ايضا في ترجمة نص مسرحي ما لتقديمه برؤية مسرحية محلية تتناسب مع المكان الزمان مجتمع الجمهور الذي يتلقى العرض باعتبار ان الترجمة تتضمن قدرا من الذاتية للمترجم .

فمصطلح الترجمة يتضمن كلمتين هما translation وتعني الترجمة الحرفية للنص وهي ترجمة قاصرة وغير علمية اذ ان الكلمة الواحدة عند ترجمتها من لغة لآخرى يوجد لها اكثر من مرادف وتحمل اكثر من معنى والمترجم في هذه الحالة يختار مرادفا معينا يحمل معنى محددا او بذلك الاختيار يكون المترجم قد فسر الكلمة ووضعها في سياق محدد يقوم على وجهة نظره التي تحدد عناصر الايديولوجية والهوية والانتماءات وعناصر تكوين الشخصية ولذلك فقد تطور هذا المصطلح (الترجمة) ليصبح interpretation وهي تعني التفسير او التأويل .

ان الدراماتورج عندما يقوم بدور المترجم المفسر يطرح وجهة نظر والتي تبدأ من مجرد اختياره للنص الذي سيقترحه دون غيره من النصوص، ثم يأتي بعد ذلك عملية الترجمة والتفسير ذاتها، فمؤنولوج مكون من عدة صفحات في لغة ما قد يترجمها احدهم في جملة او عدة جمل بسيطة، كما ان جملة واحدة يمكن شرحها في صفحات كاملة طبقا لأسلوب المترجم وقدراته ووجهة نظره، فكلما تغيرت الشروط الاجتماعية والتاريخية للتلقي تغير المعنى .

ان الترجمة في حد ذاتها هي رؤية دراماتورجية لغوي وفكرية للنص تقترب من التقديم في عرض يتفق مع المجتمع والفترة الزمنية التي يقدم فيها .

ومن خلال كل هذه التعريفات تم تصنيف الدراماتورج حسب الكاتب الفرنسي دانييل بيزنهارد (bzsenhard daniel) الى :

- 1- دراماتورج الانتاج: فكان عمل الدراماتورج هو الانتاج الفكري يقتصر على اضاءة الفكرية للنص المسرحي اذا فهو مسؤول عن اختيار النص والتوثيق واعداد الروبورتوار واجراء البحوث التاريخية وتحضير الدعاية¹.
- 2- دراماتورج النص: حيث يكون عمل الدراماتورج اكثر واقعية في مجريات العمل وهذا العمل يقوم به الدراماتورج مع التعاون مع الممثل والمخرج السينوغرافي².
- 3- الدراماتورج الارتقائي: فهذه الوظيفة تفتح افاق في كتابة المسرحية ومسيرة الافكار الطليعة المتقدمة وهذا النوع من الدراماتورجية هم في الغالب اساتذة في فنون الكتابة المسرحية وعلى معرفة وثيقة بمختلف اساليب الكتابة باختلاف مدارسها وتوجهاتها³.
- 4- الدراماتورج الموثق: وهو الذي يؤلف ملفا حول المسرحية والمؤلف ويحرر نصوصا على مشارف العمل، ويفضي الى تضمينها عدة عمليات منها صد تطور المسرحية أثناء إنتاجها، ورصد السياق الكلي للحدث المسرحي، وعملية البناء الفني بكل عناصره - الكلمات، الصور والأخيلة، الصوت الانطباعات الذاتية التي تستطيع ارواء الخشبة⁴.
- 5- الدراماتورج الكاتب: الذي يندمج في فريق العمل، بحيث لم يعد كذلك الكاتب المعزول والضائع في مكتبه بين زحمة قصاصات الورق، وانما يصبح ذلك المؤلف الضليع في التحليل النصي، ويكون على دراية بالاجراءات الخراجية، ويشعر بالقدرة على وضع عمل ملائم لروح عصره⁴.
- 6- الدراماتورج المشاهد: هو الذي يستبق موقف المشاهد ان كل مخرج من مخرجين يشعر بالقلق ازاء استقبال عمله، ويقوم باداء هذه الوظيفة الدراماتورج قادر على الحفاظ على المساحة النقدية - موضوع العمل - الخشبة بما فيها المتلقي باعتباره عنصرا مشاركا في انتاج العرض المسرحي، لانه يعيد انتاجه وفقا لوعيه ولظروف المشاهدة التي تؤسس

¹ إلياس ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 204 .

² المرجع نفسه، ص 204 .

³ لينارد جون وماري لوكهارسن، المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يوسف، القاهرة، 206 ص 206 .

⁴ لينارد مارتن، مسرحية النصوص المكتوبة غير مسرحية "رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة مكتبة سانت دينيس، جامعة السوربون، باريس،

1993، ص 08 .

انساقا اتصالية وتنتج قراءات متعددة للعرض¹ ويمكن الإشارة التي توفر المسرح الحديث على عدة دراماتورجيات مسرحية يجمع بينهما هاجس واحد هو العناية بالمتلقي".

7- الدراماتورج المقتبس: هو الذي يقوم بمسرحة نصوص غير مسرحية على التركيب العامة² فيبحث في عمله عن البعد الدرامي والمسرحي وإعادة صياغة نفس القصة بتركيبية مسرحية".

¹ ليناود مارتين، المرجع السابق، ص 09 .

² خالد امين وسعيد كريمي، الدراماتورجيا الجديدة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، وزارة الثقافة، 2014 ص 82 .

المبحث الثاني: مهام الدراماتورج ودوره

- 1- مهام الدراماتورج
- 2- دور الدراماتورج

المبحث الثاني : مهام الدراماتورج ودوره.

نجد ان مصطلح الدراماتورجيا هو موجود منذ انشئ المسرح في اليونان، حيث مرت الدراماتورجيا المسرحية بمراحل متعددة منذ الشعراء الإريق الأوائل في العصور القديمة و ذلك عندما نشأ المسرح في أحضان الشعر في زمان الرواد الإريق القدماء المشاهير سوفوكليس ويوربيديس و أسفيلوس و أخيرا كومديات

اليوناني دافع الصيت أرسطوفانيس و كان هؤلاء الشعراء يقومون جميعهم بأغلب الوظائف المسرحية و كان هؤلاء يسمى الدراماتورج¹. وعليه نستنتج أن الدراماتورج هذا كان الشخص الأهم في إنتاج العروض المسرحية ورغم ذلك إختلف تدريجيا هذا المسمى الوظيفي ليعود من جديد بعد مئات الأعوام مع تطور المسرح أثر تأثيره بظروف العصر وزيادة عدد العناصر المسرحية من نص مؤد وجمهور على ما لا يقل عن ثلاثة عشر عنصرا، وحتى يمكننا التذليل هنا على وجود مصطلح الدراماتولوجيا منذ عصر الإغريق و المسرح اليوناني القديم حيث أن مفهوم الدراماتورج كان موجودا في علاقة المسرح بشكل عام منذ نشأته كانت ولا تزال مرتبطة بالملتقى، فمنذ مسرحيات أسفيلوس كان دور الملتقى واضحا وقد عبر أرسطو في كتابه فن الشعر عن ذلك من خلال طرحه لمفهوم التطهير بوصفه تعبيراً واضحاً عن عمق العلاقة بين المسرح و الجمهور لذلك فإن الدراماتورجيا بحسب المؤلف لم تبتكر و إنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح و جميع عناصره، إن التواصل كان ولا يزال موجودا إذا لاوجود لعرض مسرحي أو قارئ لمسرحية و لا يكون بينهما تواصل و إلا فما الذي يلزم النص المسرحي على الاستمرار بالتواصل معه."

الدراماتورج ودوره:

إن كان عنوان وظيفة الدراماتورج يغطي عدة وظائف متنوعة، فيجب عطينا أيضا أن نعالج ولو على نحو عرضي إمكانية وصف فناني المسرح الآخرين ممن يحملون أسماء وظيفة أخرى أحيانا ب الدراماتورج و نطرح على سبيل المثال ما قد يعده كاسير نيمر دارماتورجا بصريا داخل مسرح بريشت، كما تصف المغرجة الأمريكية أن بوجارت مصمم الصوت بمسرحها بأفضل الدراماتورج قد عملت

¹فؤاد المرعي، المدخل إلى الاداب الأوربية، مديرية الكتب و المطبوعات، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1996، ص113

معه و يفترض على نحو مشابه حين مارك أدولف أن دومينيك باجوت حين إستشار بولتانكسي فيما يخص عمل رفضه الملاكمة، فإن ما ساهم به بولتانكسي كفنان بصريات كان عملا دراماتورجيا الدرجة كبيرة، فهل هذا إستخدام مفيد للمصطلح؟¹

قد يمكننا القول بأن الدراماتورج الحق هو من لا يتغمس كلية في العملية الإبداعية، إذا يتوسط بين هذه العملية وجمهورها المحتمل، متصر فاكمعاون نقدي أو كناقذ إبداعي و هناك من ناحية ثانية خط رفيع يفصل بين هذا الإنهماك الإبداعي التام، لأن العملية الفنية ذاتها تشمل على لحظات تجرد و إنتقاد، بينما قد يشمل النقد على إستقراء مؤقت ومناسب في العمل المسرحي غير قادرين على إنجاز مثل هذه الأمور، فإن هذا يعد تغير الأمحالة، أخيرا يجب الإعتراف بأن الدراماج لا يحتكر "النهوض بالدراماتورجية" فهناك سينوغرافيون و مصمموا صوت ماهرون يعملون بشكل خاص في الإسهام في التحليل الدراماتورجي و في تطور العمل و لكي تعود إلى سؤالنا المبدئي فلا شك من أن هذا سيكون و إعترافا بعدم وجود إجابة محددة وقد نحاول - من ناحية الثانية - أن نتجز تلخيصا مؤقتا و متعدد الاحتمالات، وربما في ظل هذه التعددية يمكن فعل تنشيط هذا المصطلح ومن ثم فمن هو الدراماتورج؟"

قد يكون الدراماتورج هو ذلك الشخص الذي يلعب دور مؤسسيا رئيسيا في المسرح، مساعدا في تطوير سياسته و ذخيرته، و أحيانا يعمل كناقذ و معلق ووسيط، قد يكون الدراماتورج ذلك الشخص الذي يستحلب مهارات تحليلية و معرفة و فكر إبداعيا إلى عملية تجهيز العرض المسرحي مقدما الدعم للمخرج و مساهما بفهم و تكوين العمل خلال تطوره، قد يكون الدراماتورج ذلك الشخص المعين في المسرح ليعمل على عاتقه إهتماما خاصا بالأدب الدرامي، و قد يكون مسؤولا عن الترجمة و الإعداد أو حتى الكتابات الجديدة قد يختص الدراماتورج بعملية التعرف على الكتابة الجديدة للمسرح وتنميتها، وقد يكون ناقدا إبداعيا أو معاونا نقديا، قد ينهض الدراماتورج بكل الوظائف أو إحداها أو ببعض منهما، أيضا قد يكون إرتجالي وفن الرقص وفن الحي، كما يمكنه أن يكون بمثابة مشرف أو منتج إبداعي أو واضع برامج، يمكن أن يكون الدراماتورج أحد فناني الصوت،

¹ المرجع السابق، ص114.

بل يمكنه أن يكون مخططاً لمدينة وحركاً للعمل و معاوناً و ناشطاً و مبتكراً لشبكات العمل، يرتبط الدراماتورج بالتماسه أدوار جديدة، وموسعا و عينا بأسبيل العديدة التي قد يطبق فيها التفكير الدراماتورجي "وما تجدر الإشارة إليه أن للدراماتورج علاقة بالمخرج والسينوغراف، فالعلاقة الأولى تكون حسب تقبل المخرج للدراماتورج والايما ن بعمله الذي يستطيع أن يظيف الكثير للعمل المسرحي، فهناك مخرجين يرفضون التعامل معه بصفة نهائية، باسم الأبوية المطلقة للمخرج على العرض، وإننا نخلط غياب الدراماتورج في المسرح العربي رغم أنه أصبح له شأن كبير ودور أكبر في الغرب، خاصة وأننا أمة تستهلك كل ما يقدمه الآخر. وأما من جهة علاقته بالسينوغراف، فإنه يساعده في استخراج مختلف الفضاءات التي تبلور الحدث المسرحي"¹.

و عليه يتحدد مفهوم الدراماتورجيا الحديثة في عدة مهمات للدراماتورج منها:

- إنتقاء و إقتراح النصوص الدرامية القديمة التي تحاكي الواقع وتلامسه
- تحديث النصوص الدرامية القديمة مما يقربها من الجمهور المعاصر خاصة للغة المستعملة في الحياة اليومية
- تقليص مدة العرض على ألا تخل به
- إقتراح ترجمة جديدة لنص قديم في لغة معاصرة
- التعاون مع الآخرين و العمل على بلورة رؤية إخراجية
- إكتشاف نصوص جديدة و تطويرها مع جملة من المؤلفين
- تحويل بعض الأعمال الأدبية إلى مسرحيات

¹ يوسف رشيد مشار غاري، الوظيفة الدراماتورجية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض، مجلة التوبة الأساسية، ع 70، 2011، ص5.

المبحث الثالث: آليات الإشتغال

الدراماتورجي

1- الآليات

2- الاقتباس

3- الجزارة

4- المسرحية

المبحث الثالث: أليات الإشتغال الدراماتورجي

إن تاريخ المسرح يذكر لنا العديد من الأمثلة التي تمت فيها عملية (التدريب أي التحويل بأعمال أدبية من أجناس مختلفة غير مسرحية كالفضة و الرواية و القصائد إلى أعمال مسرحية تقدم في عروض مثل أعمال ديستوفيسكي و الذي قدمت روايته الشهيرة الأخوة تقدم في عروض مثل أعمال ديستوفيسكي و الذي قدمت روايته الشهيرة الأخوة كارامازوف في مسرح الفن بموسكو 1910 تم توالي تقديم أعماله بعد ذلك، كما قدمت أعمال أليكسي الروائية بعد تحويلها إلى نصوص مسرحية، فقد قدمت أعمال أليكسي الروائية بعد تحويلها إلى نصوص مسرحية، فقد قدمت 1958 ثم الطاعون وغيرها من الأعمال... كما قدمت رواية نص المحاكمة لكافكا والتي قدمها أندريه جيد وجان لوي باري في باريس 1947... ومن أهم النماذج التي تمثل عملية التدريب أيضا عملية بوتوشيتراوس وبيتر شتاين لتقديم رواية مكسيم جوري الصيف على مسرح شاوين ببرلين¹.

ويمكننا أن نحدد الحالات التي يتم اللجوء فيها على عملية التدريب كالاتي:

- إقبال عدد من المؤلفين العظام من كتاب الأجناس الأدبية المختلفة كالقصة والرواية والقصيدة على كتابة المسرح دون وعي بتقنيات خشبة المسرح وبقدر ماتحمل أعمالهم من أفكار عظيمة بقدر ما تفتقد للتقنيات المسرحية مما يتطلب

¹ هوسر - ارنولد - فلسفة تاريخ الفن - ترجمة - رمزي عبده جرجس، القاهرة - الالف كتاب 685 - ص 7 .

إجراء عملية تدريم يقوم بها الشخص متخصص وملم بأدوات وتقنيات العرض وخشبة المسرح حتى يصبح النص قابلا وصالحا للتقديم في العرض

- وجود أعمال روائية وقصصية عظيمة تغري المسرحيين بتقديمها في عروض مثل أعمال كافكا، جوركي، كامي، وقد قام بعض المؤلفين بتحويل رواياتهم الناجحة إلى نصوص مسرحية بهدف تقديمها في عروض مثلما فعل البير كامي في رواية الطاعون التي حولها إلى نص مسرحي باسم حالة حصار وخشبة المسرح حتى يصبح النص قابلا وصالحا للتقديم في عرض .

- وجود أعمال روائية وقصصية عظيمة تغري المسرحيين بتقديمها في عروض مثل أعمال كافكا، جوركي، كامي، وقد قام بعض المؤلفين بتحويل رواياتهم الناجحة إلى نصوص المسرحية بهدف تقديمها في عروض مثلما فعل البير كامي في رواية الطاعون التي حولها إلى نص مسرحي باسم "حالة حصار"

- ظهور مذاهب فنية جديدة لا يمكنها أن تدخل التراث الإنساني لها وتحاول التعامل معه، أو بالأحرى تحاول أن تثبت وجهة نظرها وصحة توجهاتها من خلال تعاملها مع الأعمال الفنية للمذاهب والمدارس السابقة. ويستند هذا التناول إلى طبيعة المفهوم التفسير وعلاقته بالايديولوجية، فالعمل الفني ان هو إلى نوع من التحدي، ولا غرر اننا نلتمس العلل والاسباب بل (نوائم) فحسب بينه وبين انفسنا ونبت فيه معان نستمد اصولها من طلائقنا في الحياة والفكر¹ "وهو ما نلمسه في بداية ظهور المذاهب الطبيعي عند "اندرية انطوان"، حيث قام باعداد قصة "جاك دامور" لاميلا زولا، وقدمها في افتتاح المسرح الحر، وبرر ذلك بعدم وجود النصوص الملائمة للطبيعة ولمنهجه .

- يلجأ بعض المخرجين، وخاصة اصحاب الفكرة المسرحية والمسرح الجديد، إلى الاعمال غير المكتوبة للمسرح لتصبح اساسا لتجاربهم، نظرا لجديتها وعدم استهلاكها في عروض مسرحية سابقة، مما يمنح العروض الطراوة وعدم معرفة الجمهور بها من قبل، ومن ثم يعطي المخرج فضل السبق والابتكار، وكذلك يعتمد اصحاب الفكرة المسرحية فكرة تحويل الاعمال الادبية غير المكتوبة للمسرح إلى

¹ المرجع السابق، ص 13

نصوص وعروض مسرحية نظرا لعدم اعتمادها على الحوار والكلمات الا في حدود ضيقة".

- ان الرواية والقصة تعتمد على الوصف بدرجة كبيرة، وهو ما يمكن ترجمته الى افعال وحركة واحداث وتقليل من الكلمات والحوار مما يزيد من مساحة الابداع بالنسبة للمخرج وللممثل ايضا والمثال على ذلك تناول بروتوفيسكي للكتاب المقدس وتقديمه في عروض، وكذلك بيتر بروك "الشهنامة" الايرانية .

- هناك اشكال فنية جديدة تتطلب تطويع النصوص لها وتكون المساحة التي تغطيها الرواية والقصة والحكايات الشعبية واهيانا الشعر اكبر ما تعطيه النصوص المسرحية التقليدية .ان ظهور تكنولوجيا

الاقتباس :

الاقتباس عملية ابداعية صرفة حيث تتطلب معرفة معمقة للنص المراد اقتباسه، وهذا ما يفتقر اليه الاقتباس عندنا، رغم كميته الهائلة، ونكاد نجزم ان الاقتباس عملية ابداعية ثانية الا انها تتطلب شروط عدة منها الالمام بالنص المراد اقتباسه والمعرفة الدرامية، فليس كل واحد في استطاعته القيام بهذه العملية، فالأقتباس ليس نقلا من لغة الى اخرى او من فصحة الى دارجة، بل هو استلهام فكرة من نص معين واحاطتها بموضوع بوحى الى فكرة الاصلية تدور ذكرها احيانا، فقد نفتس مسرحية "البخيل" ونجعل الاحداث تدور حول شخص كريم، الى ان المقتبس الحقيقي والمتمرس في الكتابة الدرامية يستطيع ورغم هذا التغيير ان بوحى الى فكرة الاولى ففي هذا الصدد يقول "باشطرزي" في جريدة صدى الجزائر اثنان وخمسون وتسع مائة وال فان موليير هو الرجل المسرحي الاكثر اقتباسا لاعماله في المسرح الجزائري وبانه الرجل العبقرى الذي خلق انماطا عالمية.¹

ان الاقتباس هو محاولة اخذ فكرة معينة من مسرحية لاتمت لنا بصلة سواء جغرافية او زمنية، ولكن تحتفظ بالايحاء اليها كإمانة علمية، فلا نتصور الاقتباس حذف او اختزال المعنى او تحويل الشخصيات او تغيير لغة الحوار، بل هو عملية انتاج بصورة مغايرة لما هو في الاصل لكن بطريقة جديدة وما عدى ذلك فهو

¹ أبو الحسن عبد السلام، حيزة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف- ط 2 - مركز الإسكندرية للكتاب، 1993، ص75..

يعتبر تعدي على حقوق الغير، وقد كانت طريقة الاقتباس رائجة جدا عندنا وقد مارسها كل من "عبد القادر علولة" و "ولد عبد الرحمان كاهي" الاول في اقتباسه مسرحية الخبرة عن مسرحية طعام لكل فم لتوفيق الحكيم ومسرحية حمق سليم عن مسرحيات "يوميات مجنون" ل "غوغل"، وبرع الثاني، ولد عبد الرحمان كاهي الذي استطاع ان يظهر نصوصه المقتبسة وكأنها تاليفات ابداعية من مثل ذلك "القراب الصالحين" التي اقتبسها عن الانسان الطيب في سيشوان لبريشت، كذلك في نصه كل واحد وحكمه اين مزج بين النصين الول لبريشت والثاني لـ"بيرانديلو" في نص "كل شيخ وطريقته"، واستخدم ما يخدم فكرته، حتى ظهر وكأنه ابداع للذين لا يعرفون النصين الاصيلين .

وهذا هو الاقتباس المطلوب الذي يجعل الكاتب محليا في طرحه وعالميا في رميته اخذا فكرة ليكتب نصا جديدا قد لا يمت بصلة للنص الاول او بنفيه تماما محافظا على الايحاء"¹.

هذا وقد اتخذ الاقتباس اشكالا متعددة ومن بينها الذي تماشى مع الذهنية الابداعية الجزائرية، وهو الابقاء على الهيكل العام للمسرحية والعنوانت، وقد راجع ربما لان الرواد المنشغلين بالمسرح في الجزائر لم يعتمدوا على الاخراج بل كان اعتمادهم على الموضوع والعنوان ومنه تطوير ذلك على الركح، فهو نص وليد الخشبة، ومن المسرحيات المقتبسة نجد البخيل ومريض الوهم لموليير وقد استمر الاقتباس العالمي لما بعد الحرب العالمية الثانية بمسرحية موت بائع المتجول للمؤلف ارثر ميلر ومسرحية يد الله ليوسف وهي الذي اقتبسها محمد توري واعدها باللاهجة الجزائرية كما لاننسى ان المسرح الجزائري لم يخرج منذ فقدانه اعمدته المسرحية من دائرة الاقتباس وتكرار ما تم عرضه وكانما ليست هناك احداث اجتماعية ثقافية كبرى تدفع بمن يشتغلون على الركح الى تطوير المسرح وجعله يواكب الاحداث ولا يكتفي باجتراء تراثه الذي لم يعد يتناغم والواقع المعش ."

ويقتضي الامر اضافة الى المعنى السابق وزيادة عليه وبهذا تتجلى القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد ولدوره الابداعي، ونجد اقرب الى هذا التعريف مايسمى بالتناص، وهو استحضار نص معروف باحالته نص معروف باحالته

¹ المرجع السابق، ص76.

واستعماله في عمل بحث أكاديمي في الموضوع الذي تريد ان بحث فيه لكن التناص بدوره ينقسم الى نوعين :

التناص الظاهر : ويدخل ضمنه الاقتباس و التضمين و يسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا

فهذا النوع يكون فيه الكاتب متعمدا لإقتباس النص المقتبس منه و يقوم عملية الأخذ منه بصورة مباشرة.

اما النوع الثاني فهو: التناص اللاشعوري فيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه يقوم هذا التناص في إستراتيجية على الأمتصاص و التدويب و التحويل و التفاعل النصي،¹ لكن هذا النوع فيه الكاتب لا يعي و لا يعتمد الاقتباس بل تتكون و تتولد لديه الأفكار نتيجة القراءات النصوص متعددة من خلالها يبني أفكاره التي تخدم النص الذي هو بصدد تأليفه "

(5) إقتباس ذات وهئية كإقتباس شخصية بأبعادها وظروفها و سلوك مسماهها

(6) إقتباس ناقص قد يكون جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا لأثر الذي وضعت من أجله².

مما لاشك ان الاقتباس شأنه شأن الاليات الاجرائية الاخرى لم يولد جاهزا وانما له ارهاصات واوليات بدءا من المدرسة الاغريقية حيث ظهور عملية الاقتباس بدأت مع البذور الاولى للمسرح فنجد الاغريق اول من استلهم مواضيع مسرحياتهم من الاساطير لقيمة الكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا اذ ان هي عبارة من مسرحيات مستوحات من الاساطير الملحمية³ لذا اعتبرت اغلب المسرحيات الدرامية تطويرا من اساطير والثرث الشعبي والمسرحيات القديمة فعلا المقتبس ان يختار المواضيع التي تخدم المتلقي على اعتبار ان المسرح رسالة تتضمن صراعات المجتمع ."

فالتراث العربي المسرحي ظهر الاقتباس متأثرا بالاقتباس في القصة والمقامة والأقصوصة وغيرها لكن حركة الاقتباس في مجال المسرح نشأت عند

¹ سوني رحمة :ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، د ن، د ب، د ط، ص 04 .

² مفيد نجم :الوعي والشعوري والتناص بين الاقتباس والتضمين نقلا عن الموقع الالكتروني : www.elbayan.co.ae/albayan/culture .

³ ابو الحسن عبد السلام، حيزة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف - ط2 - مركز الاسكندرية للكتاب، 1993، ص 81 .

العرب في إطار التفاعل مع المسرح العربي وبتأثير منه قد أشارت إليه العديد من الدراسات التي تناولت المؤثرات فجاءت أول مسرحية للنقاش عام 1847 التي قبسها موليير في مسرحيته البخيل فكانت هذه اللبنة الولي لميلاد المسرح العربي قد كان ميلادا مؤقتا لمسرح العربي مجرد انبثاق الى الوجود محاكاة لظواهر فنية راها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها¹

ولعل حضور الاقتباس في الأدب العربي كان سببا في استفادة المسرح منه في العمل المسرحي ومن الأسباب التي جعلت كتاب العرب يقتبسون من الأدب الغربي لما يزر هذا الأدب من روائع أدبية ألهمت كتاب المسرح وجعلتهم يأخذون منها، فهي تجلب الرغبة إليها لأن تلك الكتابات المعنية بالأفكار و المعاني و الجوانب الاجتماعية التي تهم أية أمة، فالدراماتورج يعيد سبك العمل الفني بحيث يدخل على النص بعض التعديلات البسيطة من تعديل في الشخصيات وبعض المواقف تم تطويرها في ذهنه تطويرا كاملا يتماشى و المجتمع الذي بصدد استقبال العمل".

فالدراماتورج أيضا بنوع من الإعداد، الذي قد يمتد إلى إضافة أجزاء جديدة إلى النص القديم و حذف منه، و إعادة تنظيم النص و تقسيمه إلى جزئين بدلا من خمسة فصول مثلا، و إضافة مفردات تحيل إلى النص المعاصر كما قد يقوم بالتقطيعات و إعادة تنظيم السرد و اختزال عدد الشخص و التركيز الدرامي في بعض اللحظات القوية في الرواية و إضافة النصوص من خارج النصوص و القيام بعمليات و تعديل النهاية.

الجزارة:

الجزارة أو جزارة المسرحيات الغربية و العربية سواء بأكملها أو بأجزاء منها و تحويلها إلى المسرح العربي فالقصة إنتاجا و عرضا و إخراجا عملية إجرائية أو أولية من أليات الدراماتورج حيث جاءت الجزارة ما يسمى بالإعداد المسرحي بعد عمليتي الترجمة و الاقتباس فالإعداد المسرحي أدى إلى الولادة لمصطلحات في

¹ دماري الياس - دحمان قصاب: معجم المصطلحات المسرحية، ط1 - مكتبة لبنان 1997، ص 46 .

اللغة العربية منها التمييز التعرید الجزارة فهي عبارة عن إنتقال من سياق النص إلى سياق النص المحلي و من مستوى لغوي آخر تفرضه اللهجة المحلية"¹

إضافة إلى ذلك يقوم الدراماتورج بإدخال تعديلات على النصوص الأصلية منها إعادة الحبكة بإعادة كتابتها من جديد تلك التعديلات التي تشكل آلية من آليات الإنتاج وبذلك بوظف لغة الحياة اليومية إذا أتاح له ذلك، لخلق علاقة حميمة للجمهور مكنته من التعرف عن قرب حاجياتهم و أذواقهم فكانت هذه التعديلات تمس مثلاً: تغيير في عناوين المسرحيات و أسماء الشخصيات الأجنبية و إستبدالها بأسماء محلية وفق البيئة المستقبلية".

يقوم الإعداد المسرحي على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي، من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية أو الأسطورة أو الرواية، أو المادة وثائقية كالمذكرات و الوثائق، وتتطلب هذه العملية معرفة ميزات

العرض المسرحي فهي نوع من الكتابة حيث تفترض تقليصاً و تقديماً للمادة السردية التي تحول إلى فعل مع الربط بين مقاطعها، كما تشمل هذه العملية على جمع النصوص من معتبره لكاتب معين وربطها بحياة كاتب آخر، و أحياناً يصل الإعداد إلى إعادة الكتابة بشكل كامل، ويقوم بهذه العملية الدراماتورج كما يمكن للكاتب نفسه القيام بها أو الفرقة و يطلق عليها الإسم الإبداع الجماعي"²

المسرحية:

¹ علي انراعي: المسرح في الوطن العربي، دن، د ب، د ط، ص 69 .

² د.ماري الياس - جمال قصاب حسن - معجم المصطلحات المسرحية - م ص - ص 44 .

تعتبر المسرحية مظهرًا آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج-المؤلف أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركعية فهي كتابة درامية تنطلق من الإشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعتمد إلى تجاوز أدبية هذه النصوص و تضمينها بخاصية التمسرح حتى تصبح قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي¹

إنها كتابة تشتغل على نص الشعري و السردى بشكله القصصي و الروائي، و تحوله إلى نص مسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة، و هذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعراء كان أرواية) داخل العمل المسرحي، بل إن الأمر يتعلق بتدوين هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد إستقلاليته الذاتية الأدبية بإعتبارها قصيدة شعرية أو نصاروائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية، فكل الفنون -كما يذهب إلى ذلك يان ميوكاروفسكي تفقد خصائصها الذاتية عندما تتسبب إلى المسرح، حيث قال : حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن إستقلالتها، (...) بإختصار أنها تتحل مندمجة بفنى جديد موحد تماما² و الأدب واحد من الفنون، لذلك يسري عليه أيضا شرط التدوين و الاندماج، وفقدان الإستقلالية الذاتية/ الأدبية، يقول ميوكاروفسكي بصدد حضور الأدب في المسرح على وجه الخصوص :أما يتعلق بالفنون الأخرى كالأدب، فلها مكانة في المسرح، (...) و لكن بذات الوقت حين يدخل في إحتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية و يتغير جوهره³

و تجدر الإشارة إلى أن المسرحية هي في جوهرها شكل آخر من أشكال الإعداد الدراماتورجي كما سبق تحديده، لكنها تتميز بخصوصية الإشتغال على مواد نصية يحضر فيها العنصر الأدبي بقوة، لم تكتب للمسرح في الأصل".

و في نهاية حديثنا عن الكتابة الدرامية بوصفها مظهرًا من مظاهر الإهتمام الجمالي في المسرح، نرى من المفيد إثارة بعض الملاحظات المتعلقة بالأسس هذه الكتابة المسرحية، في مقدمتها أنها كتابة لا تهتم بالتقديم المباشر للحكاية أو الأحداث التي يقوم عليها مضمون النص، أي أنها غير مشغلة بالتقديم المباشر و

¹ د. ماري الياس، المرجع السابق، ص 46 .

² ميوكاروفسكي (يان) :حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب :سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين)، ت :ادميركورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق 1997 - ص 45 .

³ اعابوا (عبد القادر) :مخرجا وكاتبا وممثلا مسرحيا، شهادة بمجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي) م، فن، ص 146 .

الجاهز للمعنى بقدر ما تسعى إلى ترسيخ اسس جمالية تتعلق بفنية الكتابة الدرامية وتقنياتها، ذلك اننا نلمس قصدية واضحة في هدم السير الطبيعي للحكاية والاحداث وقطع الامتداد الخطي المنتظم للمعنى، بواسطة الثورية الايحائية والتجزئ /التفكيك المقصود والتعدد الذي يفترض توليفا ضروريا في ذهن المالقي.

ومن الملاحظات الاخرى التي تثيرها اشكال الكتابة الدرامية انها تقوم على استحضار الخسبة في عملية الانجاز النصي سواء على مستوى الاتاليف الخالص او على مستوى الاعداد والمسرحة، بمعنى انها كتابة درامية تقوم على وعي مسبق باسس الكتابة الركحية ايضا، ومادام الامر كذلك، فان الاسس الجديدة للكتابة الدرامية تنتصر لمقولة المخرج -المؤلف وتعطي موقعا للدراماتورج ودوره في بناء العرض وتهيئته بشكل قبلي عن طريق اعداد النص اعدادا دراماتورجيا.¹

¹ ميوكاروفسكي (يان): حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ص 151 - 152 .

الفصل الثاني

المبحث الأول: ملخص الرواية

ملخص الرواية:

سيمائية العنوان:

لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنونة في النصوص الأدبية إذ يعد أداة إجرائية للولوج إلى خبايا النص وكتف أسرار، وإذا ما تساءلنا نجد معنى كلمة (اللاز) فإننا "أنه في القديم كان يطلق على الجزء الأدنى من العملة لأن يطلق ل العدد المفرد في أوراق اللعب"¹ إن أول ما يتسع في تخوم المسافة الدلالية بين العنوان و النص لفظه (البطل) التي جسدت إستعاتها أساس في المتن الخصائي منذ البداية فالمعنى المجازي اللاز " هو البطل في غير لغة قومه أما عندهم فهو اللقيط المنبوذ"²

فاللفظ اللاز لفظ عاميا محضاء، هو نقل حرفي للفظ الفرنسي (l'as) و يعني هذا اللفظ في العامية الجزائرية التخصية في النزعة الشيطانية، أو التخص الذي يتطير فيه، أما في المعاجم الفرنسية فإنه يدل على التخص الذي يمتاز بتفوقه في مجال ما، أو التشخيص، الممزق الشياب أو من تان زري الهيئة وواضح أن المؤلف أثر هذا العنوان الشعبي لدلالة القوية وسيرورته بين الناس في الجزائر خاصة فاللاز لم يكن كدلة فنجمة ولم يطرح داخل هذه الرواية جاهزا خاضعا لتمطية أدبية معينة ليس غريبا أن يمي وطار روايته بكل تفصيلاتها باللاز مع ان حضور زيدان كان أكثر بكثير من حضور اللاز، فالعنوان لم يكن عيشا أبدا³ وقد تعدد المؤلف وضعه حيث ظل متمسكا بخاته المتشكلة في الإيديولوجية وشرعية إستمراره وتواصلها.

البنية الدلالية للشخوص:

¹ الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للطباعة و التوزيع، الجزائر، 981، ص120.

² عبد الملك مرتاض عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1967، ص10.

³ إدريس بودية: الرؤية و البنية في رواية اللاز، ط1، جامعة متوري، قسنطينة 28 ص3.

إختار الطاهر وطار شخوص رواية "اللّاز" من بيئة قروية متخلفة تشكو البؤس و الأمية و الجهل، وكشف عن طموحاتها و أحلامها، ويقوم تحليل شخوص هذه الرواية من حيث صيغها ووظائفها ودلالاتها على مستويين متكاملين، أولهما شكل قصصي وثانيهما إجتماعي فكري.

ف"اللّاز" شاب جزائري لقيط، نشأ متحررا من كل سلطة قمعية، متمردا على المجتمع، عنيدا، قلقا، تمكنت منه النترور منذ وقت مبكر لممارسة العنف و إثارة الغبا حيثما حل و السطو و السرقة و القمار وتعاطي الخمر و الحشيش فلا يغادر السجن إلا ليعود إليه نوهو ابن عاق لأيام بائسة لم تسلم من اذاه ، فكان لذلك منبؤا إجتماعيا، يعتمد الإصطدام بالجميع ليثبت وجوده وينفي هامشيته ويؤكد انه الأقوى نيتمنى الكثير موته خلاصا من شروره و أذيته، وهذا ما عبر عنه الشليح الربيعي عندما شاهد دورية تقوده إلى المخفر "...إن شاء الله هذه الطرية تريحنا وتريح جميع خلق الله"¹.

غير أن الوحيد الذي كان اللّاز يحبه هو "زيدان" لأنه الوحيد الذي كان يعطف عليه بإستمرار ، ويدافع عنه في أدق المواقف.

ثم يحدث التحول الخطر في شخصيته اللّاز، من ذلك الإنسان الضائع المتمرد الشرير على إنسان عاقل، بإنخراطه إلى الثورة تلقائيا دون أن يعلم به أحد غير "حمو" المجاهد المسؤول في القرية.

فأثار جدل الأهالي، بين ناعت له بالقواد، وبين متهم له بالجاسوس، في حين أنه كان على النقيض من ذلك في الواقع يقوم بتهريب المجندين، ولا يتوان في تقديم العون لمن يقع على القبض عليه من الأهالي إلى أن إكتشف أمره على إثر وشابة من أحد.

الخونة يدعى "بعطوش" ، فيعذب ويكل به، لكنه يصمد، خاصة بعد أن أكتشف أنه ليس لقيطا مثلما، ذلك الجميع.

¹ المرجع السابق، ص11.

بل هو ابن شرعي لقائد المجاهدين زيدان الذي إعترف له بابوبته. متكون اللحظة الشرعية هي اللحظة الثورية¹ في نظر الطاهر وطار في هذه الرواية.

ثم يتمكن اللّاز من الفرار من معتقله، ويلتحق بإبنه القائد زيدان في الجبل ويواصل التجربة النضالية تحت إمرة أبيه الذي يرى فيه صورة منه في ماضيه وإمتدادا له في حاضره".

ويشهد اللّاز مصير أبيه المأساوي وهو يذبح بأمر من قيادة جبهة التحرير الوطني، فيصاب بالجنون ويعود إلى الضياع مرددا في طوافه بشوارع القرية – وقد تم الإستقلال. " ما يبقى في الوادي غير حجارة " ².

ماجعل الأديب الكاتب ياسين يقول عنها " يصعب إبداع مثل هذه الشخصية، يصعب نسيانها أيضا".

أما شخصيته زيدان فتعد أكثر شخصيات الرواية حضورا وظائفا ومن ثمة اكتسب غنائها الدلالي، خصي تتجاوز حدود زمانها: حرب التحرير ومكانها الجزائر. فتشغل الحيز الأكبر في متن الرواية وخطابها السردي، إذ تتحدث عنها عشرة فصول من جملة اثنين وعشرين فصلا، فتكون البطل الحقيقي الرواية اللّاز و الشخصية المركزية التي تبنى عليها حل الأحداث.

فريدان جزائري أمي، ينتمي إلى وسط ريفيا بئس تفتح وعيه على عنف المستعمر، فعرف الضياع، إلى أن جندفي حيث الإحتلال، ثم ساؤال فرنسا بعد أن أطلق سراحه فعرف اللغة و الثقافة و الحب مع سوزان، ولتحق بالجامعة الشعبية.

الشعبية ليدرس الإقتصاد السياسي، فكان إنتماؤه إلى حلقة ماركسية ثم إلى خلية شيوعية، قبل أن يسافر إلى موسكو ليتحق بمدرسته القيادة الوطنية، فعاد إلى الجزائر في أوائل الأربعينات وانظم إلى الحرب الشيوعي الجزائري .

وقد رفض الحرب الشيوعي الجزائري، خلافا لبقية الأحزاب حل نفسية و الإنضمام إى الجبهة وهو الموقف الذي أتخذه " زيدان " من مقترح القيادة القيادة الذي نقله

¹ عبد العزيز غرمول: الطاهر وطار، مدار الزمان القادم، مجلة الحياة الثقافية، تونس العدد 23، 1984، ص280.
الطاهر وطار: اللّاز، ص 277.

غليه الشيخ مسعود والداعي إلى ضرورة تبرئة من العقيدة الشيوعية و انسلاخه من الحرب، وإعلان إنضمامه إلى الجبهة.

"فزيدان" يدرك "أن الشيوعية ليت رداء نزعته في الوقت الذي نشاء، و أنها عقيدة،وأنها عقيدة "1.

وهو يتوفر على وعي حاد بالصراع الطبقي وخلفياته في المجتمع و أثاره على مختلف الفئات و يمتلك بديل التغيير فيخاطب أخاه حمو بقوله:".....في الحياة نوعان من الناس، نوع يعرق مثلك ومثل كل العمال و الطاطلين ونوع يفيد من هذا العرق".2.

فهو يحلم بالتغير ويناضل من أجله بغية تحقيق غد أفضل للجزائر وشعبها، فيخاطب ابنه اللاز بقوله: "يجب أن تغير الحياة باللاز ياإبني.

و يتمسك زيدان ورفاقه من المتطوعين الأجانب بموقف رفض الإنضمام على الجبهة الموحدة لعد إقتناعه بها لأنه لم يلتحق بالثورة بإسم حزبي بل ستجابة لنداء ذاتي، كان قد صدر في شأنه ورفاقه وهو الذبح الذي لا يقبله لعدم توفره على منطق ف لذبح للحونة و للمضادين للثورة .

للالثورة أقمنا نحن.....أما نحن فبأي عنوان نذبح "3.

فاللاز وخاصة زيدان هما مدار الرواية، ها يتميزان به من غنى دلالي يعود على ما قام به كل منهما من أفعال و أدوار وعكسه من مواقف تكشف عن خلفيات الطاهر وطار الفكرية و الإيديولوجية وهو يمارس فعل الكتابة، غير أن الرواية تتضمن شخصا أخرى تتميز بأدوار وظيفية هامة وتتوفر على دلالات و أبعاد

1 الطاهر وطار: اللاز، ص105.

2 نفس المرجع، ص107.

3 الطاهر وطار: اللاز، ص 222.

مفيدة، وهي شخوص نامية وليست جاهزة يتميز وجودها بالتحول و التغير لا بالإثبات وبالفاعلية بعد السلبية.

فحمو أخو زيدان عامل الحمام البائس و عائل أسرة كثيرة العدد، لم يكن يفقه السياسة و لا إهتمامات أخيه زيدان بها، بل يعتبرها مهلكة إذ يقول عن زيدان "زيدان مريض ضايع هلكته السياسة"¹

لم يلقي به الكاتب دون سابقة إعداد في الثورة الضياع مجاهدا ثم مسؤولا عن إحدى الفرق الانتحارية تحول من إنسان ساذج، الاثني إلى الآخر، يناقش ويجادل ويقنع الآخرين بالإلتحاق بالثورة، بعد أن تلقى بعض المبادئ من صديقه قدور. ويمر الإستقلال فيجد حمو نفسه عاطلا وقد خيب هذا الإستقلال كل تطلعاته إلى مستقبل أفضل يعوضه عن بؤس الماضي و اشكال معاناته، فهو ينتظر عودة بعطوش خائن الامس سيد اليوم في القرية عله يساعد على الإحتفال بختان ابنه يعتر له عن شغل.

وهو يمثل نموذجا للالاف من المجاهدين الذين اسهموا بفعاليته

في الثورة، إلا أنهم لم يحنوا ثمار الإستقلال بل تضاعفت معاناتهم رغم أن الإستقلال كان من صنعهم، ومن ثمة يدي الطاهر وطار من طرف خفي قيادة الإستقلال التي تنكرت لنضال كل أولئك المجاهدين الذين أخلصوا للثورة.

ولكنها لم تكرمهم بما هم جديدي نبه وكذلك كان موقفها من الشهداء الذين حولتهم إلى بطاقات بالية في أيدي دويهم يحصلون بواسطتها كل ثلاثة أشهر على بعض المال وهو مصير الشهداء بعد الإستقلال الذي يدينه الطاهر وطار وتمثله شخصيته قدور الشهيد ابن التلج الربيعي، وهو ما لا يستسغيه الطاهر وطار ويرى أن الشهداء هم أجدر بطرق أخرى يكرمون بها في زمن تحول فيه خونة الثورة إلى سادة الإستقلال، وهو ما تمثله شخصية بعطوش.

¹ نفس المرجع: ص 26، 27.

فهو شاب قروي، كان راعيا، قبل أن يتطوع في جيش الإحتلال ويصلح سارجانا، و عميلا للفرنسيين، لا يتردد في القيام أتل الأعمال، فهو الذي وشى باللّاز، وهو الذي قتل بقرة عمه الربيعي، وسفك دم مريانة أم اللّاز، و إغتصى خالته حيزية أم الشهيد قدور وزوجة عمه الربيعي، ثم إنه حاول إغتصاب زينة عروس الشهيد قدور، ولكنه لم يتمكن من الصمود طويلا في ظل هذا الجو الضاغط لسين: أحدهما مادي و الآخر نفسي، فأما السبب المادي فهو شعوره بالخوف على مصيره وأن الورة له بالمرصاد .. وأما السبب النفسي فهو تلك الكوابيس المرهقة التي سكنت اعماقه، فهو أسير شعوره بالذين الذي جعله يعاني الفلق و الحيرة و الإضطراب، فترأت له أثناء ذلك الإنتماء إلى الثورة، عسى أن يكفر بها على أثم الماضي وخيانتة، نفذ عملا بطوليا باغتياله القبطان وتفجير الثكنة.

اللّاز / الشعب:

تحمل شخصية اللّاز في رواية الطاهر وطار دلالات رمزية، بعضها مستمد من الواقع و البعض الآخر من " الإيديولوجيا " التي يصدر عنها الروائي، حيث يظهر عند مع الكل حتى مع ممثلي الإستعمار بالقريّة، بل حتى مع أمه التي كانت تعجز عن مقاومته " فتسترسل في النواح"¹.

حتى إذا ما رآه أهل القرية مساقا من طرف الدورية يتنفسون الصعداء ويلقون "إن شاء الله هذه الضربة الأخيرة تريحنا وتريح جميع خلق الله...."².

لم تكن صلاية اللّاز وحيله جوانب سلبية، بل أيضا في الجوانب الإيجابية، وهي تلك الجوانب التي تدفع بالثورة وتسندها، حيث كان يحاول كسب ود الجنود وأيضا بط في الثكنة لتسهيل تهريب الجنود وإحقاقهم بالثوار.

¹ الطاهر وطار: اللّاز، ص: 13.

² نفس المرجع: نفس ص .

كان دور هذه الشخصية الرمزية، هذا الدور الذي يتمثل في تلك العلاقة القوية بين اللاز و الشعب كله، وهو الدور الذي أكدّه زيدان الذي كان يحدث اللاز داخل نفسه فيقول: "فيك ندور كل هؤلاء بالاز، بدور كل الحياة، كالبحر... لا.... إنك الشعب برمتها الشعب المطلق بكل المفاهيم"¹

إذا هناك تتطابق بين العناصر المكونة هذا الشعب، وبين الصفات التي يملكها اللاز.

أما العلامات الرمزية الأخرى فتمثلت في علاقة اللاز بسكان القرية الذين أبدوا كرههم لهذا اللقيط الذي لا يتحرج في إيداء الكل حتى أمه لم تسلم من لسانه، كان هذا الموقف في بداية الرواية، ليتحول هذا المقت إلى حب في نهاية الرواية.

فاللاز من هذا التصور يرمز إلى الثورة التي واجهت صدودا من طرف الأحزاب السياسية التي اتخذت منها موقفا سلبيا، ولكنها ما لبثت فمنها بعد أن إعتنقت مبادئها والتفت حولها.

فهذا زيدان يخاطب اللاز رمز الشعب وهو يواجه مصيره: "حظنا سيئ يا اللاز يوم وقغت في قبضته يدي، خلفت مادة خاما، وستظل كذلك. لن يفهمك أحد بعدي يا اللاز....."²

يجعل وطار مثلا المرأة، أنماط علاقات الأبطال بها ترميز الأنماط العلاقات الفكرية و السياسية و الإجتماعية، ففي رواية (اللاز) يبدو البعد الترميزي للأنماط العلاقات بالمرأة عبر نموذجين "سوزان" و "مريم"، فزيدان يرتبط بهما من خلال علاقيتين كل منهما ترمز إلى حالته معينة، مريم هي ابنة عم زيدان الذي يدمر

¹ نفس المرجع: ص 164.

² المرجع السابق، ص: 257.

قريتهم بعد قتل أحد القادة عمته التي تكبره بسنوات إلى الغابة حيث يجامعها لتحمل باللاز، ومن ثم يلقي القبض عليه ويجند.

أما " سوزان " ففرنسية إلتقى بها في باريس بعد تسريحه من الخدمة و عدم قدرته على إيجاد مريم، ساعدته على تعلم القراءة و الكتابة، و أشركته إلى جانبها في خلية شيوعية بعد دراسته الإقتصاد السياسي في الجامعة الشعبية، ومن ثم رافقته إلى موسكو للدخول على مدرسته القيادة الوطنية بعد زواجهما، إلا أنها تتركه بعد سنة في موسكو إثر برقية تحضرها بمرض أمها فترحل إلا فرنسا ولا تعود.

ترمز همتان العلاقات على وضعية المثقف الثوري الشيوعي..

الذي تبنته لفترة الأحزاب الشيوعية الفرنسية، فهو تنازعه ولاءات عدة، ولاء لشعبه (وترمز له مريم) وولاء لفكره الإشتراكي و الحزبي (وترمز له سوزان) ، غير أن ولاءه لشعبه هو الأصل.

ذلك أنه أصيل في النفس.

فزيدان قد إرتبط بمريم قبل أن يشكل وعيه في نفسه، حتى ان إهتمامه ب " سوزان " لاحقاً كان لبعض شبه منها ب مريم.

"كنت في الواحدة و العشرين من عمري وكانت وجناتها تشبه إلى حد كبير وحتى و أقف مريم إبنة عمي التي قررت أن أسافر إلى الوطن و أبحث عنها و أعود بها حاكماً أوفر مبلغاً لاثقا وأجد مسكناً"¹

¹ المرجع السابق: ص 204.

ف"سوزان" لببت إلا بديلا من مريم التي لم يستطيع العثور عليها، أي أن إرتباط بعض الجزائريين بالحرب الشيوعي الفرنسي كان محاولة لإعادة التوازن إلى دواتهم من أجل تحقيق أحلامهم بالعودة إلى الأرض و الشعب، وصحيح أن الحزب الشيوعي الفرنسي كان قد عمل على توعية الجزائريين المغتربين في فرنسا، وعمل على رعايتهم نغير أن علاقتهم به لم تكن لتصل إلى درجة بناءة تحمل ديمومة، فمصالح الحزب الشيوعي الفرنسي ترتبط بالوطن الأم فرنسا أكثر من إرتباطها ببعض المغتربين الجزائريين لذلك سرعان ما قطعت الصلات بين كثير من الجزائريين وهذه الأحزاب الفرنسية.

"مرت الأمور بسرعة فائقة، وساعد عدم إنجابنا للبناء على أن لا نشعر أبدا باننا زوجان، إنما رفيقان لا غير، وبعد سنة غادرتني في موسكو إثر برقية من باريس تخطر بها بمرض أمها ولم تعد"¹.

غن عدم الإنجاب هنا رمز لإستحالة إيجاد ثمار لعلاقة إيجابية بين الجزائريين بالأحزاب الشيوعية الفرنسية لا تعد وكونها صداقة، قد تنقضي، وهي التفاتة مهمته من وطار إذ يسجل من طبيعة فلسفة الأحزاب الشيوعية الفرنسية التي كانت علاقتها بالفكر الفرنسي (عودة سوزان إلى باريس من أجل أمها اقوى من إلتزامها بالفكر الشيوعي الإنساني).

¹ الطاهر وطار: اللاز، ص: 206-207.

إن هذا الإنقطاع و الجزاء من جانب إرتباط الثوري الشيوعي بفرنسا تقابله إيجابيته وفاعليته في علاقته شعبه، إذ عم إنجاب "سوزان" لأطفال يقف في مواجهته إنجاب مريم اللاز الذي هو ثمرة الإلتحام بالوطن في مقابل عقم العلاقة مع فرنسا حتى في إطارها الأممي الشيوعي.

الفضاء النصي عند الأديب الطاهر وطار:

"تحكم الكاتب أو الروائي في شخوص الرواية وكأنه يقع خلف الخشبة المسرحية براتب كل شيء ويشرف عليه. فقد حرص الكاتب على بناء مجتمع روائي يقترب

من الواقع مع إظهار ما خفي منه، وهو البنية الطبقية للمجتمع ما يطبعها من أشكال الصراع الطبقي الذي ساد في الفترتين (قبل الإستقلال وبعده) فعدد الفصول في الرواية "اللاز" جاء على شكل دائري يشبه حركة التنفس في حالة الإضطراب النفسي و العصبي، فتارة نجد الفصل صغيرا محددا في عدد صفحاته وتارة أخرى يسترخي الأديب في سرد الأحداث الفرعية ويطغى المونولوج (الموارد الباطني) و الإسترجاع، وأخرى تتزاحم الأحداث ويتسارع الإيقاع من خلال حوار موجز يشبه الرقيات.

فجاءت، جراء ذلك، بنية النص على الشكل التالي:

- مقدمة من إثنان وعشرون فصلا، خاتمة مع مقدمة بصفتين وخاتمة بثلاث صفحات¹
- المقدمة حدد فيها بداية النص، الزمن، المكان، الأحداث، وبشكل آخر أسباب كتابة الرواية، حيث يقف " الشيخ الربيعي " والد قدور " المجاهد و الشهيد في الوقت نفسه أمام شاك دفع منح الشهداء، تساوره كثير من القضايا منها ما هو ماضي ومنها ما هو حاضر، كيف كانوا، وكيف أصبحوا، وماذا تغير، إنه اليأس و الحزن و الألم و الخيبة " إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خلقنا، الشيثان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا والراسن مهلهلة.... ليس لنا من الماضي إلا الماسي.....

وليس لنا من الحاضر إلى الانتظار، و ليس لنا من المستقبل إلا الموت....² من خلال هذا الحوار الإسترجاعي يعود بنا "الربيعي" إلى أيام الثورة وأهوالها. إبنني الفضاء النصي لا على الطريقة المتسلسلة ذات النظام الإلّقي العادية، بل إن كل فصل يحيلنا على نقطة من الأحداث شيء من الإحتلال في الترتيب الزمني

¹ إبراهيم عباس: تقنيات بنية السرد في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، 2002، ص57.
² الطاهر وطار: اللاز ص 10.

،إختراق كلاسيكية نظام التعاقب الزمني إلى آخر يقوم على التداخل ،حاضر / ماضي."

جاءت المقدمة على شكل لحظة وعي عند الشيخ الربيعي الذي فقد ولده الوحيد أيام الثورة ،وها هو يقف أمام شباك المنح التي يتولى صرفها أحد المشكوك في سيرتهم الثورية و الذي يتهمه الشيخ الربيعي صراحة بالخيانة في خاتمة الرواية.

الخاتمة، الإستفاقة من تلك الإفاعة لدى الشيخ الربيعي و التي تولدت عنها الأحداث الرواية و التي لم يستيقظ منها الشيخ الربيعي إلا بعد أن حان دوره لإستلام منحنته، و في هذه اللحظة يقابله اللاز المجنون " ما يبقى في الواد غير أحجاره" جملة أطلقها يوم ذبح والده زيدان امامه ولم يفق بعدها.

فالفضاء النصي لهذه الرواية يعري الوضع الإجتماعي للجزائر قبل الإستقلال وبعده، ويبرزه على أنه وضع غير مريحن توضحيات الثورة إستفادت منها فئات لم تسهم في هذه الثورة.

ويبرز هذا الإنفعال ،أثر تلك الإحتلالات التي واكبت أحداث الثورة بعد الإستقلال و أثرت بشكل مباشر في بنية النص، سواء من حيث توزيع الزمن الحاضر / الماضي، أو من حيث توزيع عدد الصفحات على الفصول و التي حضعت لتأثير الأديب وتفاعله مع أحداث روايته،ويبرر هذا التقسيم من ناحية أخرى الإهتزاز النفسي للأديب وهو يعايش توالي الأحداث في مخيلته،فجاء حجم الفصول نوافقا للدقة الشعورية .

"نلاحظ أن الأديب يبدأ بالحظة في الحاضر، توصل كل الماضي و الحاضر معا ،ثم يغوص بنا في أعماق الماضي عبر اثنين و عشرين فصلا، ليعود من حيث إنطلق، يبتدئ بلحظة صحوة الوعي، ليغوص في تداريج الماضي مليء ،بالأحزان

لكنه يفتح نادة يسطل منها بصيص من الأمل، كان هو جوهر اللاز الثانية وهو رواية الموت و العشق في الزمن الحراشي .¹

منذ زمن بعيد جدا كانت القرية تتعم بالهدوء و الإستقرار رغم أنف الكأبة التي كانت تخيم عليها، وها هي القرية اليوم تستقبل زمنا جديدا، وأحداثا جديدة ، توحى بتغير واقع المكان من سيء إلى أسوأ ، من خلال هذه الوقفة الوصفية الثانية. ففي الوقفة الوصفية الأولى، وضعنا الأديب أمام الشيخ الربيعي الذي يصف بدوره الواقع الجديد، وهو لا يزال ينتظر غدا أكثر وضوحا ليكون فعلا حاصل ماضي مليء بالبطولات و التضحيات و الإنجازات، إلا أن شيئا ذلك لم يحدث ، بل إزدادت الأمور سوءا وتعقيدا ،بين الوصفة الأولى و الوصفة الثانية، تختصر مسافة كبيرة جدا، يلعب الشيخ الربيعي ور الشاهد و المراقب معا.

¹ إبراهيم عباس: المرجع السابق، ص: 63.

- الخاتمة:

- ونستخلص مما سبق أن رواية اللّاز رواية سياسية نضالية شمو بالرمزية و الواقعية بحيث يريد أن يقول لنا بصوت عال
- لأصل هو التخلص من الإستعمار بغض النظر عن الطبقات و الإنتماءات و المعتقدات من خلال شخصيات تم رسمها بدقة لمجد النضال الجزائري وتجد الحفاظ على المبدأ.
- وقد إتخذ وطار الثورة الجزائرية بكل ما تزفر به من تضحيات جسام و إنتصارات فرسم بريشة الأصيل و المجاهد في الوقت نفسه، المفعم بروح النضال و الثورية.
- إن رواية اللّاز تمتاز بكل عناصر الكتابة الثورية و الفن القصصي داخل المجتمع، بارعة في لتصوير الواقعي و التعبير الإيجابي، وبارعة أكثر في النضال لقد إستطاعت بحق أن ترسم لنا وجهها.

المبحث الثاني

مسرحة الرواية

المبحث الثاني:

تصور المسرحية و المسار الدرامي لها:

على الخشبة تعرض مسرحية بعنوان (محاكمة على إنفراد) و الرامية إلى كشف الستار عن خلافات إيديولوجية، إبان ثورة التحرير وكان عملي هذا بداعي حب الكتابة الدرامية تاركا لمسة الدراماتورج إنطلاقا من تصور يخدم عملي المسرحي

المؤجج بالصراع الملحمي بين البطل زيدان المتشبت بالفكر الشيوعي الإشتراكي الداعي للملكية الجماعية لا الفردية إنطلاقا من وضعية عادية مثلتها بدايات الكفاح ضد المستعمر الفرنسي بغض النظر عن التوجه الفكري وهذا ما كان يراه زيدان البطل.

ويدعو به الفلاحين على وجه الخصوص لأن الأرض أرضهم و العتاد عتادهم وللحل الحق في عيشه العز التي يرضاها لنفسه. لتحدث بعد ذلك نقطة التغيير و هي عدم رضى "الشيخ" مسؤول جبهة التحرير في المنطقة عن آراء زيدان وتوجهه الشيوعي الإشتراكي و إن كان يحارب به العدو الذي هو عدو الجبهة أيضا، فيتوقف زيدان عن عمله المسلح وينتقل إلى مقر قيادة الجبهة حيث يلقي عتابا شديدا من قبل الشيخ مسعود الذي يكن العداوة لزيدان و لفكره الشيوعي لتأتي بعد ذلك نقطة الدخول في المسار الدرامي و هي طلب الشيخ تخلي زيدان عن الشيوعية و الانضمام إلى الجبهة ... أكثر من ذلك .

يعم الصراع، لينتقل إلى ذروته كيف لو البطل زيدان يمس في عقيدته بل يجبر على التخلي عنها و الانضمام إلى جبهة يراها من منظوره جبهة أفراد لا جبهة تحرير، جبهة مصالح فردية لا مصالح عامة للبلاد جبهة ترفع أناس هم القيادات وتحط الآخرين هم أهل الكفاح و النضال لا شيء سوى لانهم نطقوا الحق فيبلغ ذلك الصراع الذروة في المسرحية صراع ليس له حل سوى رضوخ البطل زيدان لأوامر الشيخ أو الذبح أمام ابنه اللاز حتى يكون عبرة لمن يخالف الفكر، فكر جبهة التحرير حتى ولو أخرج المستعمر لوحده وصولا إلى نهاية ملحمية تقرر بأن الذبح أهون من التخلي عن قناعاته الحزبية، الذبح أهون من التسفيق لمن قسموا البلاد قبل إستقلالها لها، فلا فرق بين مستعمر غادر أو حاكم جديد من بني جلدتنا يختلف عن الذي غادر في اللسان فقط.

شعب جائع وحريرات منتهكة وظلام لا يزال يسود الأفق ولو بعد الإستقلال.

وبهذا تكون قد أنسجت المسرحية في حبكة كانت تزداد تعقيدا شيئا بعد شيء أخذنا طابعا دراميا تجسد في شخصية البطل زيدان.

وقد أبقيت على بعض الشخصيات وحذفت البعض الآخر.

أبقيت على شخصين الرئيسيتين اللتين تمثيلان الصراع وذروتة وصناعة النهاية المأساوية لبطل الشخصيين هما "زيدان" الحامل للفكر الشيوعي و "الشيخ مسعود" قائد جبهة التحرير الوطني في المنطقة .

- شخصية "حمو": الإيسكافي الذي يستعيد مشاهد المسرحية في حلمه و السند الرسمي لأخيه البطل زيدان.
 - شخصية "الربيعي" الرجل الفلاح الذي يعمل ويأكدو فرنسا تأخذ منه الغلة بأزهد الأثمان و الذي يقام في بيته الإجتماع السري.
 - شخصية "اللاز" مردد مقولة "ما يبقى في الواد غير حجاره" ما يبقى في الواد غير الصح" شخصية "اللاز" التي يصعب التخلي عنها، لم تكن شخصية البطلة إلا إنها تلعب دور مهم
 - "الكبران رمضان" له قناعات شيوعية يقتل في كمين .
 - "بعطوش": الشخصية الأكثر ميلا للجبهة يحتفظ لهذا السر لوحده ويجالس الشيوعيين ليكشف أمرهم للقائد الشيخ مسعود قائد الجبهة.
 - "سي الفرحي" أحد الفلاحين الذين حضروا الإجتماع السري.
 - "عبد السلام" أحد الفلاحين، محب لجبهة التحرير .
 - "المبعوث السياسي" شخصية ترسل لإحضار البطل "زيدان".
 - "الذباح" الشخصية التي تنفذ الحكم في البطل.
- وقد حذفت الشخصيات الأتية التي هي موجودة في النص الأصلي "رواية اللاز" للطاهر وطارو المتمثلة في:

الشخصيات المحذوفة:

- ستيفان: الحاكم العسكري الفرنسي في المنطقة
 - مريانة: أم اللاز
 - قدور: ابن الربيعي
 - سوزان: زوجة زيدان في المهجر
 - حيزية: زوجة الربيعي
- كما قمت بحذفت أحداث موجودة ايضا في النص الأصلي " اللاز" من المسرحية وتتمثل هذه الأحداث في :

الأحداث المحدوفة:

- مقتل مريانة من قبل بعطوش
 - إرتكاب بعطوش للفاحشة مع خالته حزية بأمر من الضابط الفرنسي
 - هروب بعطوش من الثكنة العسكرية بعد تنفيذ عملية بطولية و التي شفعت له للإلتحاق ب الثوار بعدما ندم ندما شديدا
 - زواج زيدان ب سوزان في روسيا بعدما تعرف عليها في فرنسا
- سينوغرافيا المسرحية:** خشية المسرحة مقسمة إلى جزأين والإضاءة جزء شبه متضحة في القرية وتجمع زيدان ثم في مقر قيادة جبهة التحرير إستعملت تقنية "الظل الصيني" لانه يصعب تمثيل جبل على الخشبة في مركز القيادة .
- أما المكان الشبه مظلم فهو القرية التي يجتمع بأحدى بيوتها زيدان مع بعض سكانها لنشر فكره الشيوعي وشبه الظلمة هو تعبير على أن الشيوعية بصيص أمل للشعب في ظل إستحواذ الكلي للجبهة على كل معطيات الجهاد و النضال و أن الشيوعية قد تزداد إنتشار ما ينطفئ نورها من قبل الجبهة.
- هذا في ما يخص الإضاءة :
- إستخدمت الإضاءة العادية على الخشبة و تقنية "الظل الصيني" أيضا، كما هو مجسد في صور المشاهد اما في ما يخص الشهد السادس الذي هو قمة الصراع و الذي جاءت منه تسمية المسرحية بعنوان (محاكمة على إنفراد) إستخدمت تقنية الخروج شيئا فشيئا من "الظل الصيني" إلى نور الخشبة ليرى المشاهد الصراع و النهاية المتمثلة في موت البطل.

"الملابس"

الملابس: بالنسبة لزيدان و الفلاحين ملابس رثة أرجل شبه حافية جلايب قديمة لا تكاد تصد برد المنطقة ولو بقليل

الملابس بالنسبة للشيخ: عمامة محكمة خضراء جميلة مع قشابية تبدو جميلة وحذاء رياضي خفيف يعكس قوة تنفيذ أوامر الجبهة.

المكياج: وجوه سكان القرية وحتى زيدان وجوه شاحبة يائسة بائسة تعكس غطرسة المستعمر وتقاضي جبهة التحرير.

المكياج: وجه الشيخ يملئه البياض و الحمرة دلالة على عكس المعيشة و الإهتمام بالنفس لا بالغير.

بطاقة فنية:

العنوان: "محاكمة عل أفراد"

الشخصيات:

- 1- زيدان: بطل المسرحية صاحب الفكر الشيوعي الذي يموت دونه
- 2- الشيخ مسعود: مسؤول جبهة التحرير في المنطقة
- 3- حمو: أخو البطل زيدان لديه قناعات شيوعية هو أيضا
- 4- اللاز: ابن البطل زيدان و الذي يشهد دبح أبيه امام عينيهِ مررد مقولة "ما يبقى في الواد غير حجاره"
- 5- الكبران رمضان: محارب شجاع لا يتخلى عن زيه العسكري
- 6- ربيعي: صاحب البيت الذي يرتب فيه الإجتماع السري
- 7- سي الفرحي: أحد الفلاحين البسطاء همهِ الوحيد لقمة العيش
- 8- عبد السلام: فلاح متأثر بجبهة التحرير التي تجري في عروقه
- 9- سي البشير: المبعوث السياسي لجبهة التحرير في المنطقة
- 10- الذباح: الشخصية التي تنفذ الحكم في البطل زيدان
- 11- الحارس: الشخصية التي تتولى إعلام الشيخ بقدوم زيدان

المكان: الجبل - القرية

الزمان: ابان ثورة التحرير المجيدة

النص الاصلي : رواية اللاز

لكاتبه: الطاهر وطار

الإعداد الدراماتوري:

المعد: طويل عباس

المسرحية: تحت عنوان (محاكمة على أفراد)

المقدمة المنطقية:

على خشبة المسرح حيث المكان شبه مظلم يمتلكه السكون جزء منه مظلم و الآخر تنبعت أشعة بيضاء تكاد تنير بعض الأجزاء منه حيث يجلس حمو المنهمك بتصليح الأحذية يمسك مطرقة قديمة ومسامير قديمة ومستعملة، يجلس على كرسي قديم ولباسه أزرق تتخلله بقع سوداء دلالة على فقر حاله وفجأة يدخل اللاز من باب خلفي على الخشبة يتكركر و كأنه دفع من الخلف يدور دورة واحدة تكون نقطة نهايتها عند حمو مرددا " ما يبقى في الواد غير حجارة"، " ما يبقى في الواد غير حجارة " ما يبقى في الواد غير حجارة" حيث الإضاءة مركزة على شخصية اللاز بلباسه الرث يغلب عليه الطابع العسكري سروال للجيش الفرنسي القديم جدا وحذاءه شبه ممزق وقميص رث أعينان بزتان وشعر مجعد وطويل.

المشهد الأول: (الفكرة): محاولة حمو إستنطاق شخصية اللاز دون

جدوة

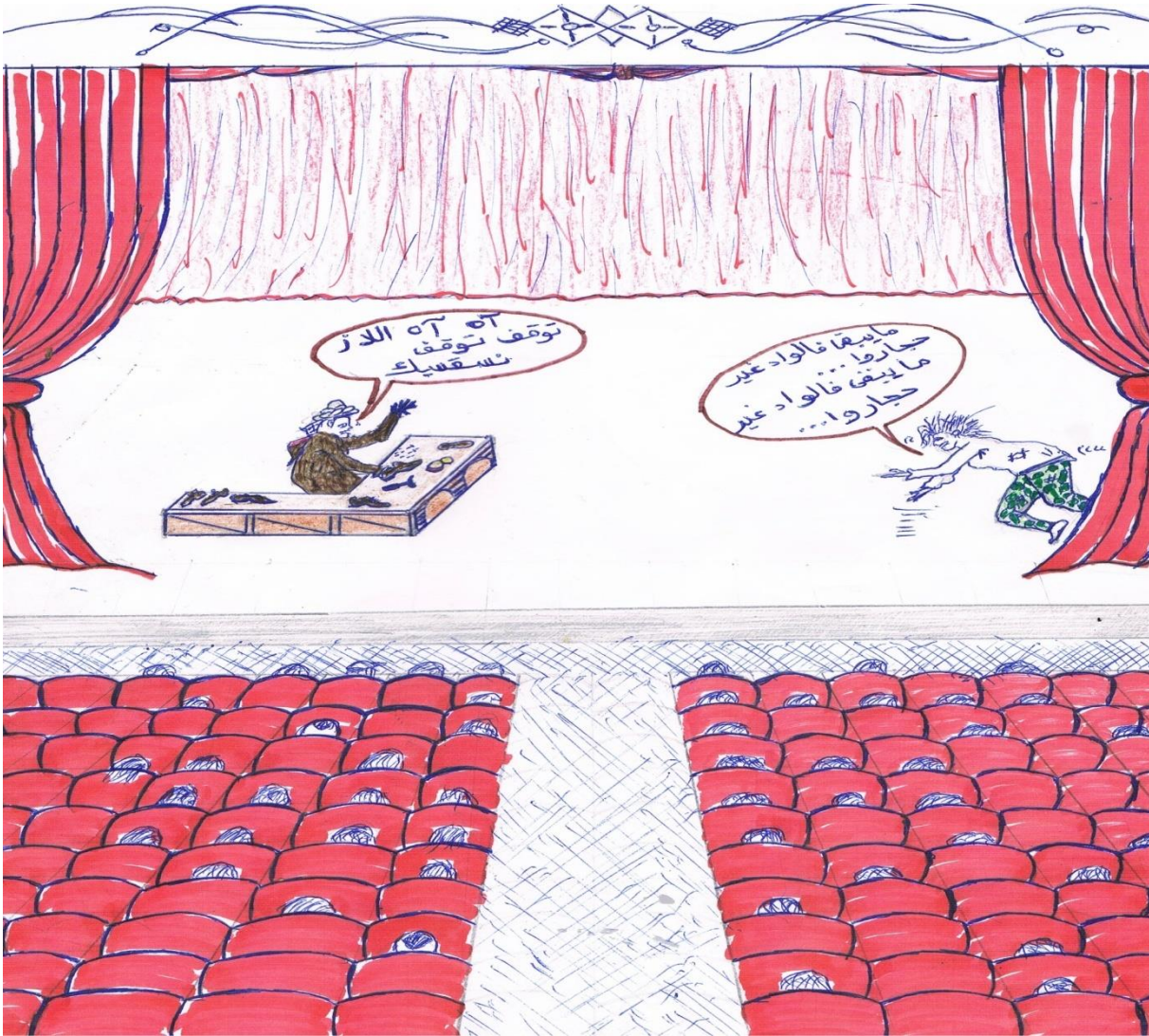
حمو: يااللاز يا اللاز توقف توقف حاب نسقسيك دقيقة وروح

اللاز: ما يبقى في الواد غير حجاره

ملاحظة: يبدأ خفتان الضوء شيئاً فشيئاً وصدى ما يردده اللاز يعم الخشبة لينطفئ الضوء كلياً وتبدأ مجريات مشاهد المسرحية من خلال حلم حمو الذي ينغمس فيه

حمو: شيء عشناه وشيء نتمناه وشيء نتخيله و الأمل باق على الرغم من الألم (ضوء مركز فقط على شخصية حمو وهو يغمض عينيه ليغفو في الحلم).

إنطفاء النور.



المشهد الثاني: (الفكرة) : إجتماع زيدان مع مجموعة من الفلاحين

الشخصية زيدان على الخشبة مع أخيه حمو

- زيدان : واش راك حمو و كيراهم الرفاق ؟

- حمو: لاباس (صافا) (cava)

- **زيدان :** ياخي علايلك رينيو (rénion) ليندار عشية
- **حمو:** إيه زيدان راني مرتب كل شي في بيت ربيعي أو رينيو (rénion) هذا يحضر فيه ربيعي أو سي الفرحي أو راني طلبت من بعض الفلاحين باش يحضروا ثاني
- **ملاحظة :** زيدان يجتمع مع الطبقة الكادحة لتوعيتهم بضرورة الإنضمام إلى الحزب الشيوعي ويبدأ للقاء زيدان مع الجماعة.
- ملاحظة:**
- في بيت ربيعي يرتب للقاء السري هذا البيت شبه مهدم يوجد به صاحب البيت وجماعة من الفلاحين على راسهم سي الفرحي بعطوش حيث الغضاء مركزة على البيت وزيدان يتسلل إلى هذا البيت خفية"
- زيدان:** يدخل من الكواليس متسللا باتجاه البيت
- زيدان:** واش الحال، كيراهم الرفاق؟
- الربيعي:** بخير بخير كيما يحب ربي الفلاحين في بلادنا و ناخذ الخمس.
- زيدان:** الخمس، الخمس أمم و أنتم راضون بهذا الحال
- سي الفرحي:** ربي ينصر الجبهة
- زيدان:** واش عطائك الجبهة (ضاحكا)
- حمو:** السير في طريق ما يخرجش
- عبد السلام (أحد الفلاحين):** ياحمو خوك زيدان راه راسلاته الجبهة ولا واش
- زيدان:** (قاطعاً كلام عبد السلام) الميزيرية نتاعكم ولي هي نتاعي خلطنا نجو لهاذ الرينيو (rénion) هاذ الأرض لينا و غلتها نتقاسموها حنا .
- أحد الفلاحين:** يكثر خير الجبهة ليراهي تقود العمل المسلح و رانا معاها للأمام
- زيدان:** رجال الجبهة بداو يسيرو على الخطأ وهذا يسبب مشكل للثورة
- الربيعي:** زيد فهمنا يا زيدان شرك قاصد
- **زيدان:** فرنسا فرنسا عدوتنا أو حنا رانا عرفين هذا أو راهي حرمتنا من حقنا أو d'après هذا تخرج أو نقعدوا محرومين

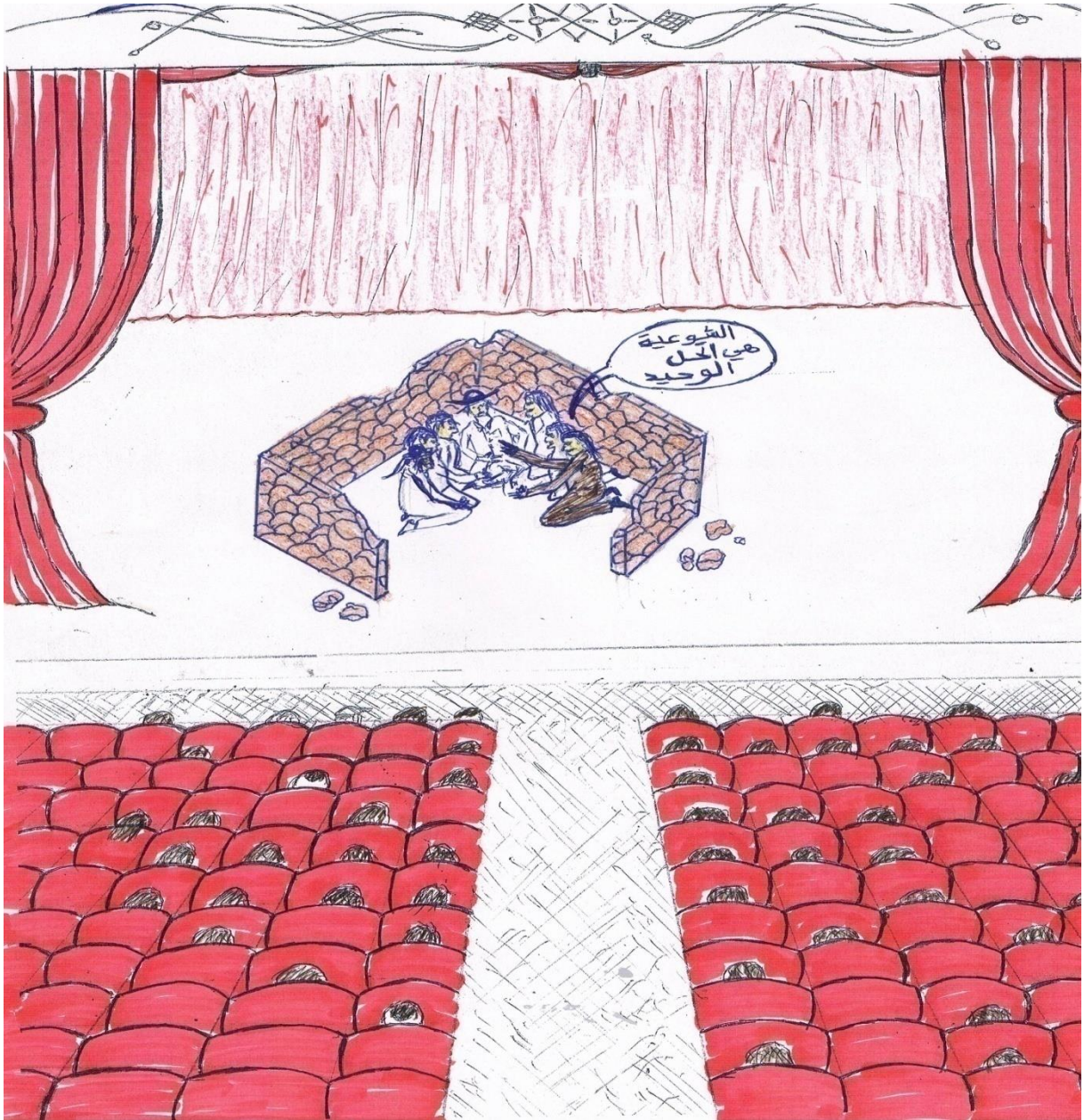
- سي عبد السلام: حنا كي نخرجوا فرنسا هناك هو همنا أو من بعد نفرحوا بابلادنا .
- زيدان: نفرحوا ،باش نفرحوا؟ بالبلاد ليراهي تنقسم ونتوما لاخير و متریال (matréele) راه باين شكون ماليه.
- حمو المشبث بالفكر الشيوعي oui خويا زيدان راه على حق أو مكانش مخرج من هذه الحياة البائسة إلا أن أصبحت الغلة نتاعنا وحدنا .
- الربيعي: و الحل كيفاش
- ملاحظة:
- بعد كلام ربيعي (و الحل كيفاش) يتبادل الفلاحون البسطاء النظريات فيما بينهم.
- زيدان: (رافعا يده) écoutes ، écoutes الطريق الوحيد للارم ننضمولوا هو الحزب الشيوعي ليقول بلي قاع ناس تدي les droits نتاعها
- حمو: أو هذا الشيوعية لجابها خويا زيدان تتضمن لكم حياة كريمة أو كلکم تنتساو فالأخذ ولعطاء للبلاد
- زيدان: bien sur حمو خويا أو هذا لمراهش عاجب الجبهة
- بعطوش (يلقي نظرات غريبة في زيدان تارة و تارة في جماعة محيطة به)

سي الفرحي: الجبهة تجري في دمي أو ماعندي حتى راي من موراها

زيدان: هذا الراي غادي يخليك فالعبودية طول حياتك quelque sois فرنسا باقية ولا رايحة.

ملاحظة: تنهض الجماعة من إجتماع أو زيدان واضع يده على كتف سي الفرحي نعاودوا هاذ الرينيو rénion la prochain fois و نفهمك .

إنطفاء النور.



المشهد الثالث: الفكرة (نقل خبر الإجتماع السري إلى الشيخ مسعود)

الربيعي: واش يا بعطوش شفتك طول الإجتماع و أنت ساكت، انا في الحقيقة زيدان بدية نقتانع به.

ملاحظة: إستعمال تقنية الضل الصيني.

بعطوش: (في الجبل في مركز قيادة الجبهة) سيدي المسؤول الشيخ

الشيخ مسعود : تحدث ما الأمر؟

بعطوش: (ه-ه-ه-ه-ه) أخذنا نفس) زيدان الأسمر، زيدان الأسمر

الشيخ مسعود: تكلم ما به، نفذ عملية قتل ضابط الثكنة، قطع الجسر؟ تكلم

بعطوش: أقصد هل هو تابع لكم للجبهة أم؟ له حزب.

الشيخ مسعود: لا تكمل نظم تجمعاً سورياً مع السكان و الفلاحين

بعطوش : نعم يقول الشيوعية هي السبيل الوحيد للنصر و التخلص من الإستعمار.

الشيخ مسعود: (ينظر نظرة ثاقبة في الأرض) ثم يرفع رأسه م-م-م.

الشيخ مسعود: أسمع يا الحارس ناديلي لسي باشير .

سي الباشير: أنعم سيدي ناديتلي؟

شيخ مسعود: راح تتكلف بمهمة تتمثل في التنقل نتاعك إلى زيدان الأسمر وتطلب منه يحضر عندي في اقرب وقت، قول لشيخ محتاجك للحين.

المسئول السياسي: (خارج من مركز القيادة رفقة بعطوش) نحن نتقدم إلى الأمام وأمثال هؤلاء زيدان يردنا إلى الوراء.

بعطوش: حتى أنا معجبنيش الحال ولهذا الجبهة لازم تكون على علم بهذا التحريض لي ماخدمهاش.

الكبران رمضان: (ضلال) شكون نتا واش محتاج.

المبعوث السياسي: حاب نشوف زيدان عندي رسالة إليه.

الكبران رمضان: سي زيدان كاين رجل حاب يشوفك راه يقول راني مبعوث.

زيدان: (بنظرة حادة في المبعوث السياسي).

زيدان: أه سي البشير واش الحال و كيراهم الرفاق ؟

المبعوث السياسي: سيدي الشيخ يدعوك بالالتحاق بمركز قيادة الجبهة في أمر مهم.

زيدان: أمر مهم، شارك قاصد؟

المبعوث: مهمتي انتهت في دعوتك لمركز القيادة.

زيدان: d'acord ستتاني في الخارج.

زيدان: حمو، لالاز، كبران رمضان راني شاك هذا الراجل حاله ماراهش يعجب.

ملاحظة: زيدان يتردد في الذهاب عند الشيخ.

زيدان: non، non ما كان ما داني عنده.

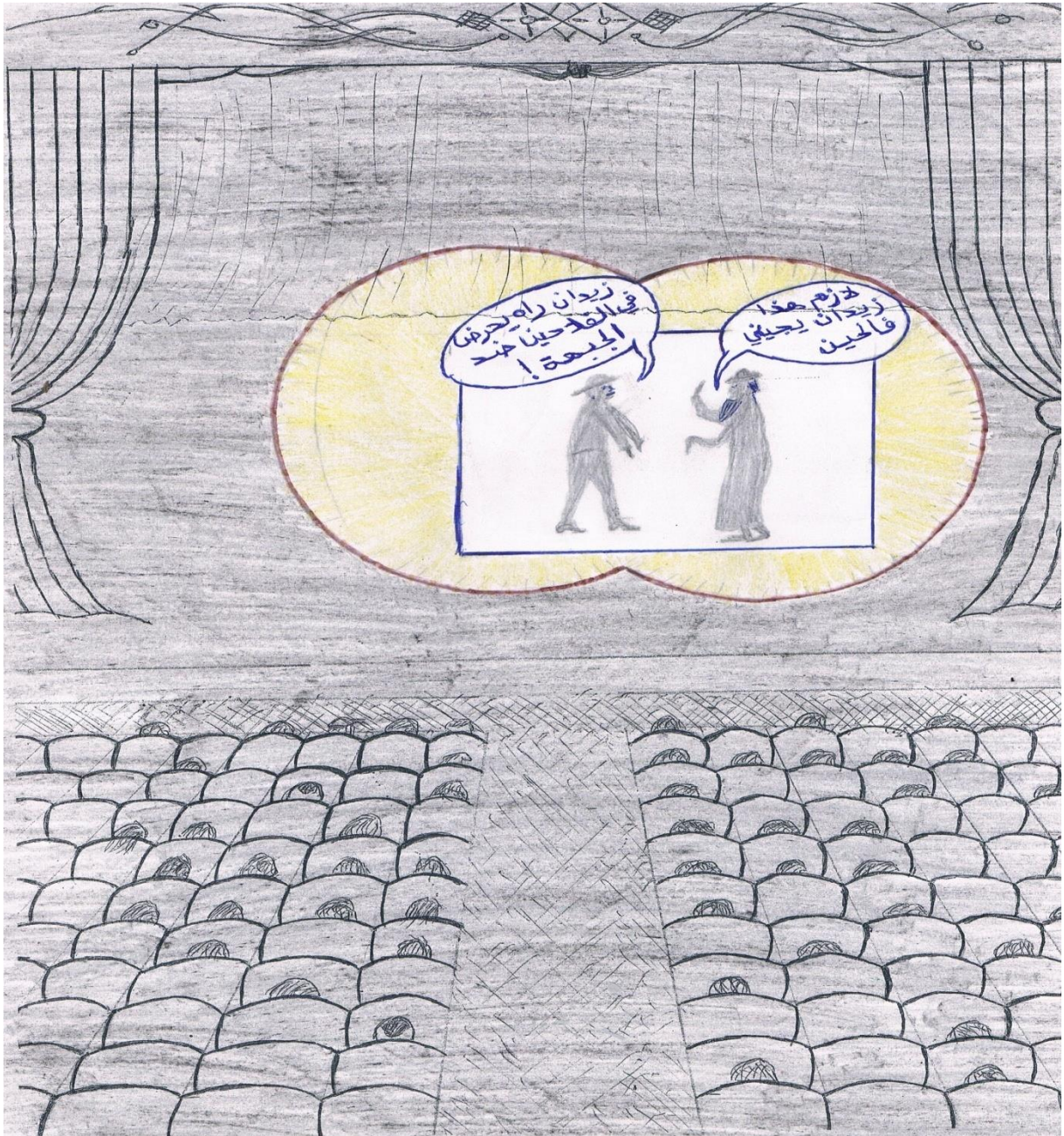
حمو: mais، الجبهة هي لي تسيطر على كافة المنطقة و كي مانروحوش راح يشكلونا des problems .

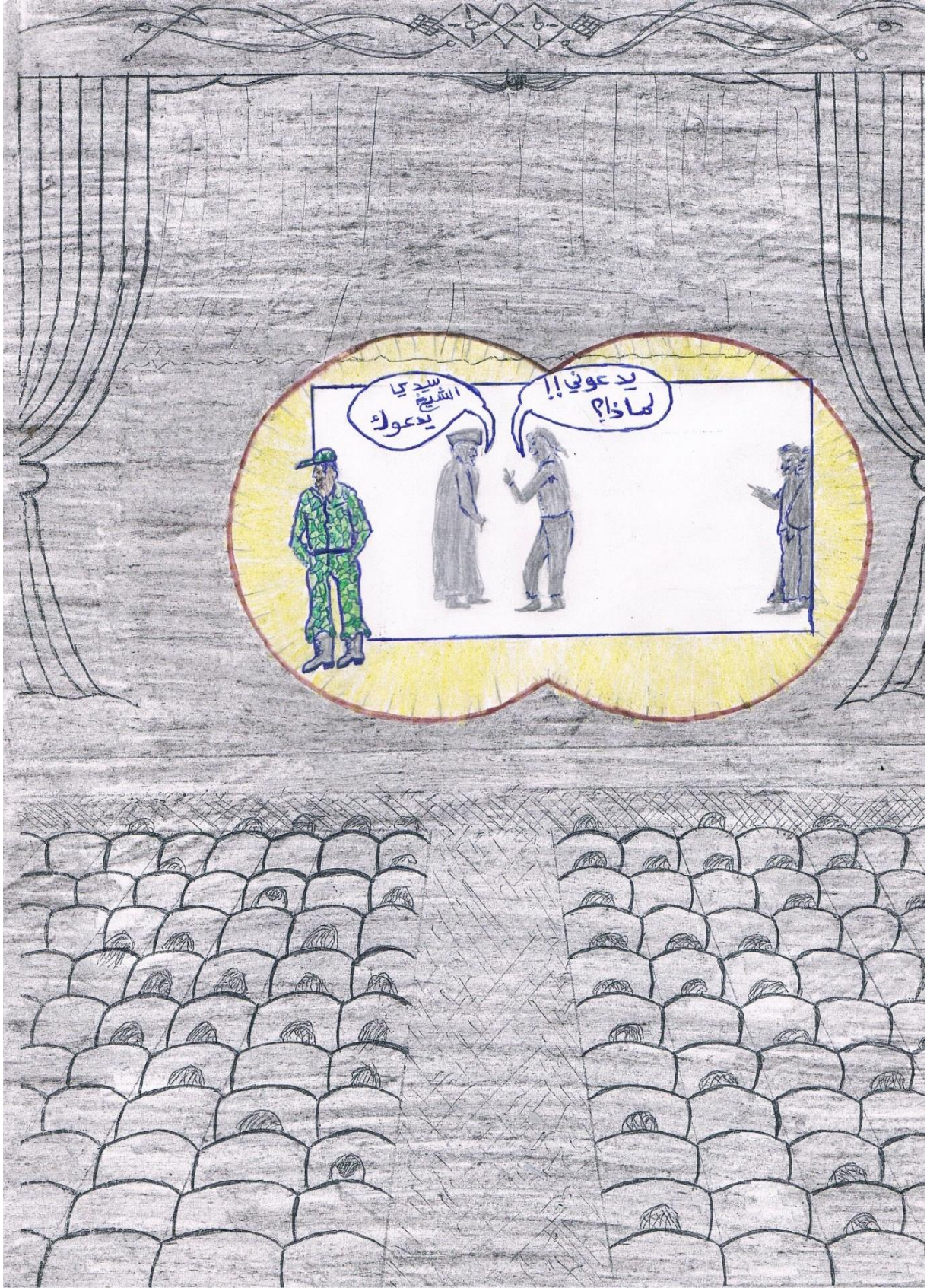
زيدان: راك تشوف آحمو بلي لازم نروح.

حمو، الكبران رمضان، اللاز : (في كلمة واحدة) bien sur لازم تروح

زيدان: dacourt نروح أو لازم ترافقوني

إنطفاء النور على الخشبة.





المشهد الرابع: (الفكرة) لقاء الشيخ مع زيدان: إستعمال تقنية الضل الصيني

ملاحظة: شخصية الشيخ خلف ستار الضل الصيني يأمر الحارس الذي يكون خارج المقر بالظبط أمام الباب يراقب مجيئ زيدان ولما يراه يعود ليخبر الشيخ .

زيدان: واقفا بباب مركز القيادة يلتفت إلى اللاز قائلا: يانمشوا معاهم يا يدوني ويردوني كيما يبغو

الحارس: يعود إلى الشيخ ليخبره عن وصول زيدان (الضل الصيني)

اللاز: متسرعش بالك يكون أمر خير

زيدان : oui je pense يكون أمر خير

الشيخ مسعود: (ينظر بحدة إلى زيدان) متى وصلكم رسولني ؟

زيدان: (متبسما في حيرة) bonjour سي مسعود d'abbord كيف الحال و كيراهم الرفاق

الشيخ مسعود: حنا خاوة مشي رفاق لم تجب على سؤالي متى وصلكم رسولني ؟

زيدان: 04 jours أو l'azonne نتاعنا تشهد إنتصارات و تقدم كبير

الشيخ: إنتصارات و إغتيالات وكذا تجمعات سرية بهدف نشر أفكار الحزب الشيوعي و التحريض ضد الجبهة.

زيدان: هذا عمل سياسي يا سيد الشيخ ni moins ni plus لتوعية الفلاحيين و العمال .

الشيخ: يوحد الصفوف أم يرغب في الشيوعية لم تجب لماذا تأخرت؟

زيدان: المرسول هو لي تأخر مشي أنا أو déjà في طريقي لكم توفى الكبران رمضان و هرب حمو خويا و معلبلش وين راه الآن.

الشيخ: وهذ لي معك من؟

زيدان: Mon fils. mon fils اللاز، اللاز هو لقتل الضابط الفرنسي

الشيخ مسعود: (غير مبالي بنجاحات زيدان) :أتدري أنك على خطأ

زيدان: كيفاش على خطأ؟

الشيخ مسعود: العصيان

زيدان: واش من عصيان؟

الشيخ مسعود: أوامر الجبهة كل من يقف ضد الجبهة فهو خائن لها.

زيدان: non.non مانيش خائن للثورة أو مانيش contre ل.....

الشيخ: أكمل الثانية أنتمضاد وواجب فيك؟

زيدان: شراك قاصد بها لواجب فيك؟

زيدان: أنا مالتحقتش بالجبل بإسم حزبي

الشيخ: أنا أيضا ،هيا ستتسلخ من الحزب الشيوعي أم لا؟

زيدان: هذا الإنسلاخ مفروض علي على حساب مراك تقول

الشيخ: نعم قررنا حل كل هذه الأحزاب وتكوين جبهة واحدة هي جبهة التحرير.

زيدان: الثورة ثورتنا أو مراهش ثورة حزب

الشيخ: تبرهن بصفة غير موضوعية في صميم القضية و تصر على المعارضة

زيدان: mon travaille bien organiser أو قاع لي معايا مخلصين للوطن أو قاع عندهم but واحد هو التحرير.

الشيخ: معاند أنت ومصر يا زيدان عن عدم الإنضمام فكريا إلى الجبهة

زيدان: موقفتش ضد العمل معاها

الشيخ: ما هو ردك إذن و باختصار

زيدان: حاب تحاكموني كاعضو في الثورة

الشيخ: لم تقبل بعد كعضو في الثورة الأمر يتوقف على ردك.

زيدان: هاذا رايك وحدك، واش هذه (محاكمة على إنفراد)

زيدان: حنا كلنا نحاربوا عدو واحد.

الشيخ مسعود: بترويجك للشيوعية تكون من عصاة الجبهة و الثورة

زيدان : ميهمش الفكر ياسي الشيخ حنا نحاربوا عدو واحد أو كلنا نسعاو لتحرير البلد أو le but نتاعنا هو الإستقلال

الشيخ: أنت تقف ضد الجبهة

زيدان: non jamais . non jamais أوقفت ضد هما

الشيخ: تتبرأ من الشيوعية ونعلن انضمامك للجبهة، أي الدخول في الإسلام وتتوقف عن التدخين وشرب الخمر السري.

زيدان: قتلك نحاربوا عدو واحد أو ميهمش طريقة التفكير

الشيخ مسعود: لا لا الجبهة وحدها تتولى مهمة التحرير ومن يخالف الامر واضح

الشيخ: (أمرا جنوده) جردوه من سلاحه هو و إبنه (اللان)

زيدان: هادي محاكمة تخصك وحدك ولا قرار محكمة الثورة راني نشوف بلي راك تحاكم فيا بيني بينك أم ماذا ياسي مسعود.

الشيخ: أه لاحظت حتى كلمة الشيخ لا تتوفر بها بل تتادني بمسعود، إنه الفكر الشيوعي أليس كذلك؟

زيدان: pour quoi كل هادا شي ياسي مسعود

الشيخ مسعود: لسنا في مجال مناقشة تكتب بيانا تعلن فيه تخليك عن الشيوعية و في الحين لا لا سأترك لك مهمة 24 ساعة.

زيدان: الشيوعية مراهش لباس نلبسوا وقت لنحبوا أو ننزعو وقت لنكرهوه بل هي عقيدة.

الشيخ: هذه ليست عقيدة بل هي خيانة و الجبهة تقف بالمرصاد و للخونة

ملاحظة: المسار الدرامي ، يتفاهم بكاد يبلغ ذروته لكن في غير صالح زيدان نظرات الشيخ تبدو أكثر عدائية رغم الحياد الموضوعي الذي أظهره في البداية لذا نرى أن البطل يتحاشى القضية شخصيا بينه وبين الشيخ مسعود قائلا:

زيدان: نعارفوا بعضنا منذ 1945 أو تعرف bien الفكر نتاعي و التوجه نتاعي الشيخ: الوقت يمر يا سي زيدان فكر جيدا أو ناقش نفسك و أتمنى ألا تركب رأسك.

ملاحظة: زيدان يتبادل النظرات مع ابنه اللان في صمت ،اللان متفهم. لموقف أبيه المتشبت بأراء حزبه حتى و لو كلفه ذلك حياته اللان: يا بابا وافقهم الراي و حافظ على حياتك وراه قدامك الوقت ودير واش تحب.

زيدان: كي نوافقهم ونكون تخليت على المبدأ و الشرف تاعي. اللان: نترجاك يا بابا و نحتاجك باش تبقى في حياتي . زيدان: الشيوعية يا وليدي ماراهاش لباس ننزعه وقت لي نحب و نلبسه لوقت لي نحب .

المسؤول السياسي: مستهزا باللان باباك راكب رأسه الشيخ: هل غيرت رأيك يا زيدان زيدان: رأي واضح وتمسك نتاعي بالحزب الشيوعي ما يعنيش الوقوف ضد الثورة بالعكس أنا منها ومناضل فيها.

الشيخ: أنت ضد جبهة التحرير زيدان: أو الجبهة، الجبهة أو ما دام راك حاب تعرف أنا راني ضد جبهة الأفراد مشي جبهة التحرير.

الشيخ: ماذا تقصد بجبهة الأفراد؟

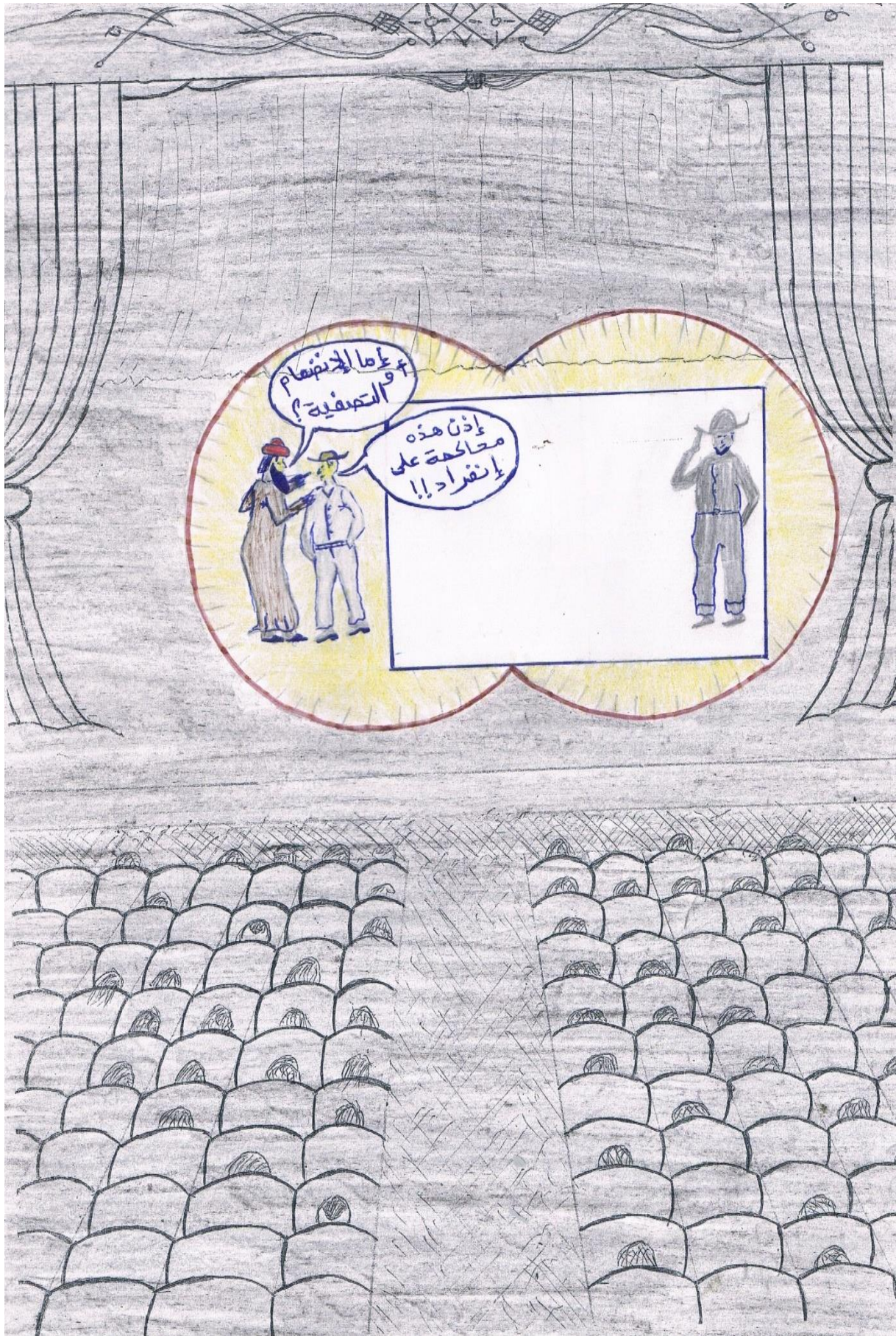
زيدان: أمثالك هما الأفراد يغلطوا في الشعب ويتساتروا بالثورة باش يقضوا مصالحهم الشخصية.

زيدان: تزكو ليواليكم و تصفوا ليقول الحق فيكم

الشيخ: (في قمة الغضب محدقا في زيدان جيدا) ألدك آخر ما تقول

زيدان : ليقولته أو نعاود نقوله هو الشيوعية مراهش رداء نلبسها وننزعها.

إنطفاء النور.



المشهد الخامس: (الفكرة) ذبح البطل زيدان (الإنتقال شيء فشيء من "الظل الصيني" إلى الخشبة).

الشيخ: (أميرا) أحضروا الذباح

ملاحظة: زيدان عند سماع الكلمة الذباح تراءت له السبخة و الأملاح و الأعشاب ثم البراعم ثم الوليد (اللاز) وحاول أن ينطق لكن الكلمات هربت من بين شفتيه وظل يحدق في الفراغ ثم فجاء يتمالك نفسه متمتما في أذن الشيخ

زيدان: أو عندي طلب أخير

الشيخ: قل ما هو؟ تراجع عن رأيك

زيدان: (في قمة الثقة) لا...لا تحظروا اللاز إبنى للعملية متجبرهش راه عاد جديد في العمل المسلح.

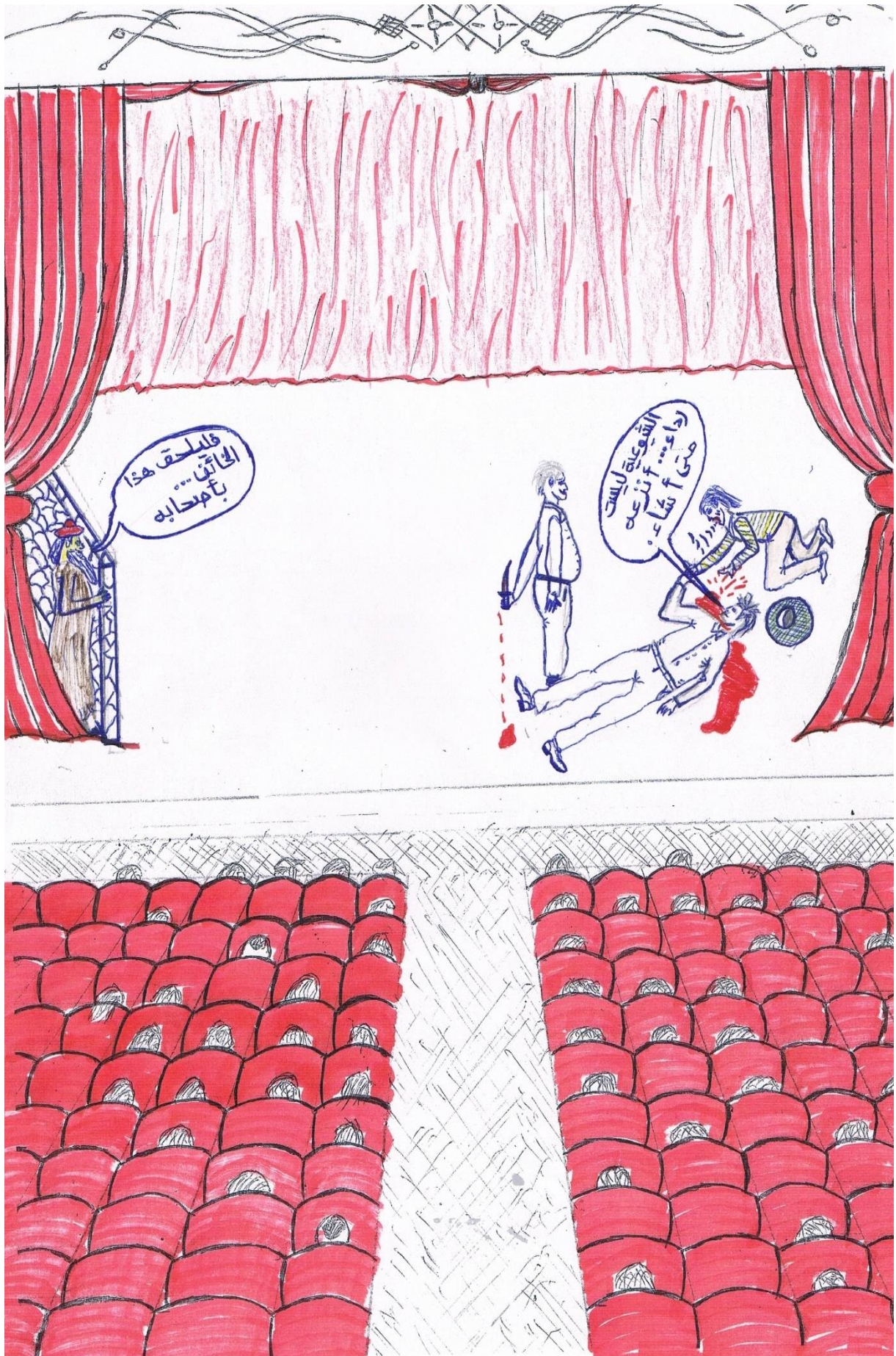
الشيخ: هاذا هو كل طلبك سندرسه على كل حال

الشيخ: أيها الذباح ألحق هذا الخائن بأصحابه المتمردين عن الجبهة أه توقف أحظروا إبنه. يجب أن يتعود على حمل أعباء الكيبرو منذ الآن إن تجند بإخلاص فسيزده هذا إيماننا وعزيمة.

ملاحظة:

الذباح يقطع عنق زيدان و اللاز يقف مدهوشا لا يصدق عينيه عندما انفجرت الدماء من قفا أبيه ويصيح في رعب ما يبقى في الواد غير حجاره لترتقي عضلاته وتدور به الأرض ويمد يده محاولا التشبث بشيء ما ثم يهوي.

إنطفاء النور.



المشهد السادس: (الفكرة) : (إستفاق حمو من الحلم).

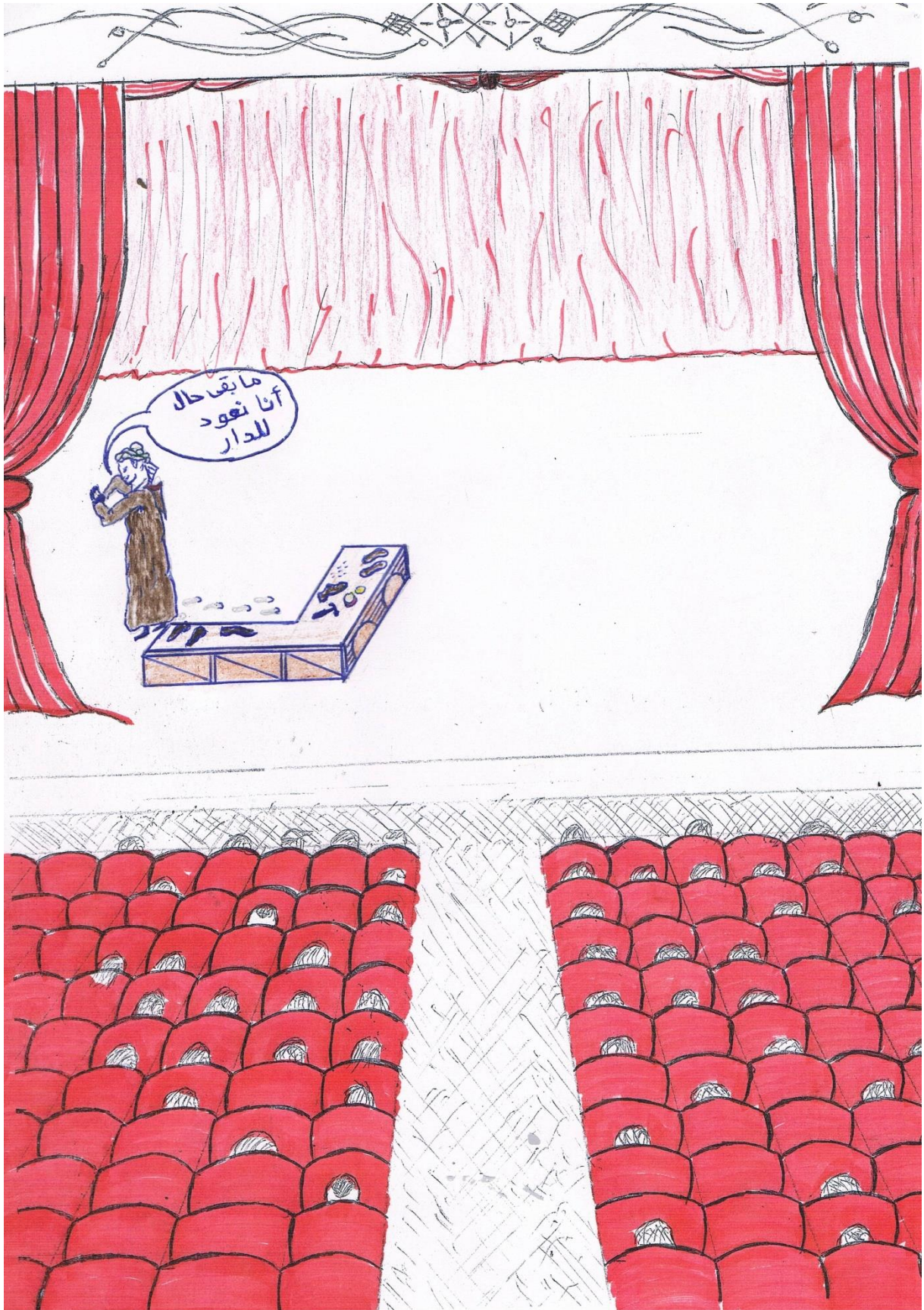
اللاز: ما يبقى في الواد غير حجاره ما يبقى في الواد غير حجاره ليستفيق بها حمو من حلمه الذي رفقناه فيه طيلة هاته المسرحية من بدايتها إلى نهايتها .

حمو: يستفيق على صدى: (ما يبقى في الواد غير حجاره)

يستفيق حمو من حلمه ويلتفت على يساره وشماله فيجد بعطوش صاحب المسكن الفاخر و الدكاكين الضخمة وسط قرية كأن الإستعمار لا يزال فيها إلى أننا إستلقينا وهذا كل ما أخذه أمثال بعطوش و أفراد جبهة التحرير مقينا باحقية ما يردده اللاز " ما يبقى في الواد غير حجاره ما يبقى في الواد غير حجاره "

حمو: أواه راهي السبعة تاع حشية (7.00) ما بقى حال أنا نروح أنا نروح ما بقى حال .

إنطفاء جزئي للنور بعد خروج حمو، لتعود الإضاءة تدريجيا على الخشبة لتتيرها كليا وتدخل كل شخصيات المسرحية من جديد على الركب امام الجمهور لتؤدي له التحية .



الخاتمة

الخاتمة:

"الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات "

بعد هذه الجولة المتواضعة في مجال الدراماتورجيا و الإشتغال الدراماتورجي، أرجو أن أكون قد وفقت إلى تحقيق ما كنت أصبوا إليه في بحثي هذا المتمثل في الإشتغال الدراماتورجي و ألياته مروراً بماهية الدراماتورجيا وكذا مهام ودور الدراماتورج، ولست أزعم بأنني أعطيت البحث حقه فوعاء العلم لا يمتلأ، لكن يمكنني أن أستخلص من جملة عملي هذا أنني توصلت الى اهم نتائج وهي:

- ظهور التصور الاولي للDRAMATURGIA مع ارسطو اذ يعتبر كتابه فن الشعر هو الكتاب المؤسس للنظرية الدراما في تاريخ التنظير المسرحي الغربي ترتبط الدراماتورجيا عند ارسطو بالقوانين الناظمة للانتاج الفني في الدراما بوصفها ابداعاً قولياً فالDRAMATURGIA بمعناها العام هي تقنية او شعرية العمل المسرحي .

اما استقرائياً انطلاقاً من الامثلة الواقعية او بصفة استثنائية من خلال نسق لمبادئ مجردة وبهذا تقتضي الدراماتورجيا في ابسط معانيها هي فن تركيب النصوص المسرحية حسب تعريف ليتري اما الدراماتورج فكانت هذه الكلمة تطلق على من يعمل بتأليف الدراما واختفى المصطلح طويلاً في النصف الاول من القرن الثامن عشر على يد الكاتب الالماني غوتولد .

فالDRAMATURG هو ناقد بالدرجة الاولى فلقد تطورت وظيفة الدراماتورج من تحويل عمل ادبي غير مسرحي الى عمل مسرحي ومن خلال تعريفات تم تصنيف الدراماتورج الى عدة تصنيفات كما نجد الدراماتورجيا كان موجود منذ انشأ المسرح في اليونان فالDRAMATURG كان عنوان وظيفة يغطي عدة ادوار وظائف متنوعة فالDRAMATURG خضع لآليات الاشغال الدراماتورجي في العديد تمت فيها عملية التدريم منها الاقتباس فهو عملية ابداعية لانها تتطلب شروط عدة الالماء بالنص المراد اقتباسه فهو أخذ فكرة من نص معين واحاطتها بموضوع بوحى الى فكرة اصلية فالجزارة مسرحيات غريبة الى العربية سواء باكملها او اجزاء منها وتحويلها الى المسرح الغربي اما المسرحية مظهر اخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج المؤلف أي حضور كتابة النصية التي تعتمد

التصور المسبق للكتابة الركحية كما أنني خلصت في الختام ايضا أن الإشتغال الدراماتوري ليس بالامر الهين لما يحتويه من صعوبات جم كما أن تحويل نص من بنيته السردية إلى البنية الحوارية وهو اساس الإشتغال الدراماتوري على وجه الخصوص الإشتغال الدراماتوري في الوطن العربي وذلك في مسرحية أعمال أدبية روائية ومحاولة عرضها أمام الجمهور ، كما يجدر بي في النهاية أيضا ذكر ما خلصت إليه جراء كتابة أو بالأحرى إشتغالي الدراماتوري على رواية "اللاز" و الذي توصلت من خلاله إلى كتابة مشاهد من مسرحية (محاكمة على إنفراد)، هذا الإشتغال الدراماتوري الذي جعلني أحذف شخصيات و أبقى على شخصيات أخرى كما أنني حذفت ايضا احداث منالرواية الاصلية و أقيت على أخرى منها، وذلك حسب ما رأيته يخدم عملي هذا المتمثل في الإشتغال الدراماتوري على راي "اللاز" للطاهر وطار.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

- (1) الطاهر وطار، "اللاز" س، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، رقم النشر 80/907، الجزائر 1981.
- قائمة المراجع:**
- (2) إبراهيم عباس: تقنيات بنية السرد في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، 2002، ص57.
- (3) أبو الحسن عبد السلام، حيزة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس و الإعداد و التأليف- ط 2 - مركز الإسكندرية للكتاب، 1993، ص75..
- (4) اعبابوا (عبد القادر): مخرجاً وكاتباً وممثلاً مسرحياً، شهادة بمجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي) م، فن، ص 146 .
- (5) إلياس ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 201.
- (6) إيدريس بودية: الرؤية و البنية في رواية اللاز، ط1، جامعة متوري، قسنطينة 28 ص3.
- (7) حسن المنيعي، المسرح فن خالد، اصدارات امنية، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 2003، ص 67 .
- (8) حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص 11 .
- (9) خالد امين وسعيد كريمي، الدراماتورجيا الجديدة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، وزارة الثقافة، 2014 ص 82 .
- (10) سوني رحمة: ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، د ن، د ب، د ط، ص 04 .
- (11) الطاهر وطار: رواية اللاز، الشركة الوطنية للطباعة و التوزيع، الجزائر، 981، ص120.
- (12) عبد العزيز غرمول: الطاهر وطار، مدار الزمان القادم، مجلة الحياة الثقافية، تونس العدد 23، 1984، ص280.
- (13) عبد الملك مرتاض عناصر التراث الشعبي في اللازديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1967، ص10.
- (14) عطاء الله الازمي، قراءة في مسرحية طوق الحماية، نحو تحليل دراماتورجي، د ن، د ب، د، ط، ص 79
- (15) علي اذراعي: المسرح في الوطن العربي، د ن، د ب، د ط، ص 69 .
- (16) فؤاد المرعي، المدخل إلى الاداب الأوربية، مديرية الكتب و المطبوعات، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط1996، 2، ص113.
- قائمة المراجع:**
- (17) كليرمان هارولد، حول الاخراج المسرحي، ترجمة ممدوح عدوان، دار النشر المصرية، بيروت ب، ت، ب، ط، ص41

- (18) لينارد جون وماري لوكهارسن، المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يوسف، القاهرة، 206 ص 206 .
- (19) لينارد مارتين، مسرحية النصوص المكتوبة غير مسرحية "رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة مكتبة سانت دينيس، جامعة السوربون، باريس، 1993، ص 08 .
- (20) ماري إلياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح، مكتبة لبنان ناشرون، ط2 ، 1997، ص 501.
- (21) ميشال برونز، تحليل نص مسرحي ، تر : احمد بلخيري، الدار البيضاء، 2001، ص 25 .
- (22) ميوكاروفسكي يان :حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب :سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين) ، ت :ادميركورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق 1997 - ص 45 .
- (23) هوسر - ارنولد - فلسفة تاريخ الفن - ترجمة - رمزي عبده جرجس، القاهرة - الالف كتاب 685 - ص 7 .
- المجلات:**
- (24) كمال عيد، مدرسة ايرفين بسكاتور المسرحية - في مجلة المسرح - سوريا 2007 عدد 23 - ص 25 25) يوسف رشيد مشار غاري، الوظيفة الدراماتورية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض، مجلة التوبة الأساسية، ع 70
- المواقع الإلكترونية :**
- (26) مفيد نجم :الوعي والشعوري والتناص بين الاقتباس والتضمين نقلا عن الموقع الالكتروني .: www.elbayan.co.ae/albayan/culture
- 27) Freidrich nietwsche ,the birth of tragedy and the nenealgy of morals francis golfing /http:// ar.wichipedia.org/wicki
- 28) Patrice paris ,dictionnaire du theatre .p106 .www.google tradiction.com
- 29) Ekersley ,soundiys in the dramaturgy,university of melbounee .p37 /http:// ar.wichipedia.org/wicki
- 30) Scheter .joel (1995) cardullo .bert .ed .what is dramaturgy .p 27 /http:// ar.wichipedia.org/wicki

الفهرس

Sommaire

البسمة:

دعاء:

شكر والعرفان:

إهداء:

أ مقدمة:

6Error! Bookmark not defined. الفصل الأول : ماهية الدراماتورجيا والدراماتورج
defined.

6Error! Bookmark not defined..... المبحث الأول:

6Error! Bookmark not defined..... الدراماتورجيا:

11Error! Bookmark not defined..... -الدراماتورج...

19Error! Bookmark not defined..... المبحث الثاني :

Error! Bookmark not defined..... الدراماتوروج ودوره:

Error! Bookmark not defined..... المبحث الثالث :

26 الاقتباس :

27..... الجزأرة:

Error! Bookmark not defined..... المسرحة:

Error! Bookmark not defined..... الفصل الثاني:

Error! Bookmark not defined..... ملخص الرواية:

Error! Bookmark not defined..... سيميائية العنوان:

Error! Bookmark not defined..... البنية الدلالية للشخص:

Error! Bookmark not defined..... اللاز / الشعب:

Error! Bookmark not للفضاء النصي عند الأديب الطاهر وطار:
defined.

- الخاتمة: Error! Bookmark not defined.

مسرحة الرواية: Error! Bookmark not defined.

سيمائية العنوان: Error! Bookmark not defined.

البنية الدلالية للشخص: Error! Bookmark not defined.

اللاز / الشعب: Error! Bookmark not defined.

للفضاء النصي عند الأديب الطاهر وطار: Error! Bookmark not defined.

- الخاتمة: Error! Bookmark not defined.

تصور المسرحية و المسار الدرامي لي فيها: Error! Bookmark not defined.

سينو غرافيا المسرحية: Error! Bookmark not defined.

المقدمة المنطقية: Error! Bookmark not defined.

المشهد الأول: (الفكرة): محاولة حمو إستنطاق شخصية اللاز دون جدوة

Error! Bookmark not defined.

المشهد الثاني: (الفكرة) : إجتماع زيدان مع مجموعة من الفلاحين Error! Bookmark not defined.

المشهد الثالث: الفكرة (نقل خبر الإجتماع السري إلى الشيخ مسعود) Error! Bookmark not defined.

المشهد الرابع: (الفكرة) لقاء الشيخ مع زيدان: إستعمال تقنية الضل الصيني

Error! Bookmark not defined.

المشهد الخامس: (الفكرة) ذبح البطل زيدان (الإنتقال شيء فشيء من "الظل

الصيني" إلى الخشبة). Error! Bookmark not defined.

المشهد السادس: (الفكرة) : (إستفاق حمو من الحلم).. Error! Bookmark not defined.

الخاتمة: Error! Bookmark not defined.

Error! Bookmark not defined.....: قائمة المصادر و المراجع: