



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة د. مولاي الطاهر - سعيدة -
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون
تخصص دراماتوجيا العرض المسرحي



مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الموسومة

**الإشتغال الدراماتورجي على رواية
" في عشق امرأة عاقر "**
لسمير قسيمي

تحت إشراف:
مولاي أحمد

من إعداد الطالب:
ويس عبدالعالي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى روح جدي الطاهرة

إلى التي ارتويت من ثديها ،أمي

إلى الذي هو قدوتي في الحياة، أبي

إلى المرأة التي تشاركني الحياة، زوجتي

إلى الذين يشاركونني الدم و النسب، اخوتي

إلى الذي أتمنى ان يترعرع و يتفقه في الدين، ابني

إلى زملائي الذين طلبنا العلم معا

إلى الأساتذة ، الذين علموني

إلى تلامذتي الذين يدرسون عندي

إلى المعلم الأول -رحمه الله-

الذي علمني رسم الحروف

إلى الذي تحملني مؤطري

مقدمة

مقدمة:

يعتبر المسرح قراءة لما يحدث في الواقع أو الحياة الإنسانية اليومية من آمال و آلام وأقراح وأفراح... وكل ما يشغل بال أو ذهن الإنسان من ثانويات أو رئيسيات جزئيات كانت أو عموميات وانطلاقاً من هذا كان جدير بهذا الفن أن يجد إقبالا يلفت الإنتباه إذا ما قارناه مع غيره من الفنون ولو أنه يشترك معها (الفنون) في كونه نما وتطور عما كان عليه ومن بين مصطلحات المسرح التي نمت هي الأخرى وتطورت في أحضانه نجد مصطلح الدراماتورجيا التي إن أجبنا في حقها مراعاة لمجال المقدمة قلنا أنها الإشتغال على نص نحو العرض أي بمعنى أنها حلقة وصل بين ما هو أدبي وما هو مسرحي ومن هنا يحق لنا أن نقول عن ذلك العمل الذي نتمتع به نحن معشر المتفرجين على مقاعد قاعات المسرح جاهزا له لم يكن كما وجدناه نحن بل هو وليد عمل جيئ به من قراءة النص الأدبي والانتقال به إلى الكتابة الدرامية ثم إلى قراءة دراماتورية فكتابة مشهدية.

وانطلاقاً من هذا التقديم المتواضع نحاول مناقشة إشكالية مفادها :

ما هي الإجراءات الواجب إتخاذها لتحويل ذلك النص الأدبي المحض إلى نص درامي

مسرحي قابل للعرض؟

و هذه الإشكالية هي الأخرى نشق منها العديد من التساؤلات:

كيف نسمي عملية التحويل من جنس أدبي إلى مسرحية؟

ماهي الاليات المعتمدة في هذا التحويل؟

من يقوم بهذا العمل؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا المنهج التحليلي و وضعنا الخطة التالية حيث قسمنا عملنا إلى فصلين:

فصل نظري عنوانه الدراماتورجيا واليات اشتغالها وقسمناه إلى مبحثين:

مبحث أول حول تطور مفهوم الدراماتورجيا .

مبحث ثاني حول آليات الإشتغال الدراماتورجي

فصل تطبيقي عنوانه بالإشتغال الدراماتورجي على رواية : "في عشق امرأة عاقر" وقسمناه إلى مبحثين

مبحث أول التصور المسرحي

مبحث ثاني النص المسرحي

الأسباب التي جعلتنا نطرق باب هذا العمل تتمفصل بين أمرين : أولهما ذاتي يتمثل في الكتابة بغية الوصول إلى عمل فني يتمتع بكل الخصوصيات المنهجية والإبداعية والأكاديمية مع العلم أن هذه الرغبة ليست وليدة اليوم.

وثانيهما موضوعي لا يخفى عن أصحاب الاختصاص يتمثل في أزمة النص في وطننا العربي بصفه عامة وفي بلدنا الجزائر بصفة خاصة وفي هذا المجال لا أرمي أن يكون عملي إنجاز أو حتى يرتقي إلى هذه الدرجة وإنما أسميه مجرد محاولة ومن المحاولة تصنع الأعمال.

وكل بحث فقد واجهت في عملي هذا عدة صعوبات و مشاكل تمثلت في :

-نقص المراجع

- ضيق الوقت

-انعدام الخبرة في مجال الكتابة المسرحية

إلا أنه وعلى الرغم من وجود هذه الصعوبات لكن استطعنا أن نتغلب عليها بعامل الرغبة الملحة , و الميول الشخصي.

وغريزة حب الاطلاع.

الفصل الأول

الدراماتورجيا وآليات الإشتغال

المبحث الأول:تطور مفهوم الدراماتورجية:

كلمة دراماتورجية مرتبطة بالدراما وهي مأخوذة من الفعل اليوناني dramaturgía الذي يؤلف و يشكل الدراما كما أنها تحتوي على شقين:

Drama: مسرحية / ergas : صانع أو عامل

و الدراماتورجية مصطلح قديم الظهور من حيث العمل به كما أنه استمرار لمفاهيم قديمة تطورت مع تطور المسرح، و تعود البذور الأولى إلى نشأة المسرح ذاته في عصر الإغريق ، والمسرح اليوناني في أحضان الشعر مع الرواد الثلاثة: سوفوكليس و يوربيديس و ايسخيلوس وكذا الكوميدي اليوناني أرسطوفانيس وقد كان هؤلاء الشعراء يقومون بكل الوظائف المسرحية حيث كانت الدراماتورجيا موجودة في عمل كل واحد منهم. وكذا أرسطو (384 – 322 ق م) الذي يعتبر من بين منظري المسرح الإغريقي إذ أن مفهوم الدراماتورجية عنده يظهر انطلاقا من ممارسته حيث أنه اهتم بشعرية الكتابة دون الإهتمام بالمتلقين و بالتالي اهتم بالعرض و عن العرض يقول أرسطو "يتميز العرض بجاذبية عاطفية خاصة به، و لكن بالنظر إلى موقعه داخل البناء العام، فإنه الأقل فنية، و الأقل ارتباطا بفن الشعر"¹

و من خلال هذا الفكرة نكتشف اهتمامه بشعرية الكتابة، و فنية استقلالية العرض عنها.

كما يمكن أن نستخلص تكريسه لما يسمى بسلطة أو سطوة: النص "الشعري خاصة آنذاك" و قد عمد أرسطو في تجسيد نظريته من خلال نموذجي التراجيديا و الكوميديا كما أرسى قواعد تضبط الأثر الفني و من بين أبرز هذه القوانين نذكر قاعدة الوحدات الثلاثة: وحدة الزمان و المكان و الحدث ، و قاعدة التطهير يقول الدكتور حسن المنيعي في هذا الصدد : "الدراماتورجيا الكلاسيكية تحيلنا على شعرية أرسطو و كل الاشكال المسرحية

¹ محمد سيف و خالد امين : " دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج " منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة المغرب الطبعة الأولى 2014 ص 144

المغلقة* التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي ، كما أنها تعكس التوجه الأدبي الفكري و الإنساني للعصر الذي احتضنها، كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الكلاسيكي...

مع أننا نجد له استمرارا إلى حد اليوم في ما يعرف بمسرح البولفار*. الذي يحترم أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجية الكلاسيكية و التي نذكر منها ما يلي مراعاة الوحدات الثلاثة " وحدة الحدث المكان و الزمن".²

و هذه بمثابة البذور الأولى أو الإنطلاقة الأولى للعملية الدراماتورية قديما

دراماتورجيا هامبورغ:

دراماتورجية هامبورغ موضوع يحمل معه أمرين الأمر الأول يتعلق بمنعرج جديد في الدراماتورجيا ،أو تطور، أو بمثابة تجاوز لما كان سائد من قبل: "يعطي لسينغ كلمة دراماتورج معنى جديدا و هو في هذا المعنى يعتبر أول دراماتورج لدينا، و لم يعد هذا الذي يكتب الأعمال المسرحية ، وإنما هذا الذي يؤمن العلاقة بين النص و الخشبة و الذي يلعب دورا استشاريا في تفسير المسرحية ، و يقوم بالبرمجة و اختيار العروض".³

و الثاني هو "دراماتورجيا هامبورق " عنوان كتاب لصاحبه غوتهولد أفرام ليسينغ(1729-1781)

ففي القرن 18 ميلادي سعى مفكروه لتفسير الظواهر وفق ما هو علمي و تجريبي عكس ما كان سائدا من قبل أي وفق ما هو "ديني و ميتافيزيقي"⁴ وهذا ما حاول " ليسينغ" أيضا أن يبعثه من خلال مؤلفه المذكور أنفا الذي هو عبارة عن مجموعة من المقالات النقدية

* المسرحية المغلقة هي المسرحية الكلاسيكية التي تعتمد النظام الارسطي مثل احترام القواعد الثلاثة.

² محمد سيف و خالد امين نقلا عن كتاب "النقد المسرحي الغربي للدكتور حسن المنيعي ص 13
نقلا 2009p8 la dramaturgie de hamburg de lesing théâtre / public N°192.ed théâtrale Paris 2009
عن ص 79

⁴ " كاثي تيرنر و سين ك بيهرنذت " ترجمة وتقديم محمد رفعت يونس الدراماتورجيا و فن العرض المسرحي ص 47
حقوق الترجمة و النشر بالعربية محفوظة للمركز القومي القاهرة ط 1 2014

حول بعض العروض المسرحية ، مع مرافقة بعض الأفكار النظرية لها التي لا يعكس من خلالها تأليف مسرحية أو ممثلين و جمهور فحسب .و إنما يعكس أيضا حال المسرح و النقد في المانيا.

ارسى ليسينغ انفتاح جديد في مفهوم الدراماتورجيا يعاكس المفهوم السائد المتفوق أو المنحصر في عملية الكتابة و جعله يتجاوزها إلى العمل المسرحي بمجمله : " لا يعنى بدراسة النص أو العرض فقط ، و إنما بدراسة العلاقة بين العرض و الجمهور الذي يجب عليه أن يستقبله و يفهمه" ² و بمعنى آخر إنه أخرج الدراماتورجيا من الحد الضيق إلى الحد الأوسع.

و من بين هذه الإصدارات الجديدة التي تمخضت عن دراماتورجيا هامبورق و صاحبها ليسينغ نذكر: قراءة النصوص ، ترجمتها ، اعدادها ،التأليف والإخراج والنقد و غيرها و كل ما يخص العمل المسرحي.و هذا ما يدخل ضمن خانة أعمال الدراماتورج الذي يعتبر " ليسينغ" هو أول من امتنها. و نذكر في هذا المجال فكرة الإستشارة الأدبية التي تعين الدراماتورج مستشار أدبي يهتم أولا بالنصوص و المخططات الموجهة للعرض و هذا ما يختص في قراءة النصوص و المخطوطات الموجهة للعرض ثم يتعداها إلى الترجمة و الإعداد و كل ما يحيط بالعمل المسرحي من البداية إلى النهاية و على الرغم من الصيت المشهور الذي أصبحت تختص به وظيفة الدراماتورج في هذه الحقبة إلا أنه لا توجد قواعد مثلى متفق عليها. و إنما توجد قدرات و توقعات و مفاهيم يجب على الدراماتورج تحقيقها.

و مما يجدر بنا الإشارة إليه هاهنا أن انطلاقة "ليسينغ" في عمله هذا كانت من رغبة محددة منذ البداية تتمثل في رغبة الخلاص من الكلاسيكية الفرنسية أو ما يسميه هو بالتحديد أصحاب الأوراق الفرنسية الصفراء و من بين ما يبرز لنا سخطه على الكلاسيكية الفرنسية

* مسرح البولفار ق 19 في فرنسا يعبر عن نوع من المسرحيات تضم الميلودراما و مشاهد الجن و الشعوذة و البهلونيات و الكوميديات. اما اليوم فهو فن يسلي الجمهور و يحافظ على اصله الميلودرامي

² محمد سيف و خالد امين م ن ص 82 نقلا عن ubersefeld,anné 1996 les termes clés de lanalyse de spectacle Paris seuil

قوله: "ان الإنجليزي يصل إلى هدفه من المسرحية التراجيدية حتى لو اختار طرقا غير مألوفة و الفرنسي لا يصل إلى هدفه أبدا على الرغم أنه يمشي دائما على فهم القدماء"¹.

و مما لا يختلف فيه عاقلان في هذا الباب هو أننا لاحظنا أن الدراماتولوجيا أصبحت تهتم كثيرا بلعب الممثلين مقارنة مع ما كان سائدا من قبل في إيطار ما يسمى بسطوة المؤلف عند ارسطو، كما يمكننا القول أن نظرة ليسينغ نظرة أخلاقية تربوية للمسرح.

دراماتولوجيا بريخت :

الدراماتولوجية في القرن 19 إنعطاف مميز في تاريخ الدراماتولوجية نظرا لما شهدته من مخالفات و استصدارات لما هو جديد و خير دليل على حكمنا هذا: الدراماتولوجية البرختية نسبة إلى الرائد الألماني بيرتولد بريخت (1898/1956) التي تعد من بين الحلقات الهامة إن لم نقل أنها الأهم انطلق بريخت في طرحه هذا من خلال قراءته للمسرح الكلاسيكي بنظرة سياسية القطيعة و هذا ما ينعكس في ما يسمى بنظرية المسرح الملحمي وبهذا نرى أن الدراماتولوجيا رحبت بمعنى الوظيفة الأيديولوجية حيث أصبح الدراماتولوج هو المسؤول عن الانتقال من النص إلى العرض و أصبحت مهمة المسرح برمتها يتقاسمها الإخراج و الدراماتولوجيا.

و قد طور بريخت أسلوب في التحليل الدراماتولوجي للنص و العمل مع الممثل يغطي المسرح كله بما فيه: كتابة النص ،و تحضير العرض، و دراسة تاريخ المسرح، و النقد. كما أن الأمر لا يقف عند هذا الحد بل يزيده على صفة الشمولية صفة الإتصال بغيره من الفنون الأخرى من شعر و موسيقى و تشكيل و رقص و غيرها يقول الدكتور جميل حمداوي : "يستند المسرح البريختي إلى الثورة على المسرح الأرسطي و تحويل ركح المسرح إلى خشبة نزال وصراع جدلي و سجال من أجل إشراك الجمهور لاستصدار موافقة في مجموعة من القضايا الاجتماعية و الإنسانية و السياسية"² و من هنا نكتشف الوظيفة ذات الصبغة

¹ "مفهوم الدراماتولوجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي" نقلا عن شبكة الأنترنت

² الدكتور جميل حمداوي "الإخراج المسرحي" الهيئة العربية للمسرح ص 39 الشارقة ط 1 سنة 2011/1432

الجديدة التي حددها "بريخت" للمسرح الحديث و التي تشتمل على التثوير التنوير و التحريض بغية تغيير الوضع السائد.

من بين الاختلافات: مسرحية دائرة "الطباشير القوقازية" خير دليل عن القطيعة البريختية مع الأرسطي.

أما بعد كل هذا الشوط الكبير الذي قطعه الدراماتورجية فقد و صلت إلى مرحلة أخذت فيها بالتشعب و التجزء أي بمعنى أصبحت الدراماتورجية دراماتورجيات و كل دراماتورجية تقف عند حرية محدودة لا تتعدى حدود غيرها و هذا ما جعل الدراماتورجية تدخل في نطاق الخصوصية و نذكر من هذه الدراماتورجيات مايلي :

دراماتورجية الإعداد: تنحصر في إطار مايسمى بالإعداد الدرامي أو ما نقول عنه: التحويل من جنس آخر مثل القصة و الرواية إلى عمل مسرحي يحترم قواعد البناء الدرامي، "يقوم هذا النوع من الدراماتورجية بتعزيز درامية النصوص المكتوبة الغير المسرحية ، التي لم تكتب إلى الخشبة و الخالية الجهوزية و الخصائص الدرامية الكافية"¹

دراماتورجية الإنتاج: ترتبط حدود عمل هذه الدراماتورجية مباشرة بالإخراج و ينتهي دوره مع بداية التدريبات و بهذا يكون دراماتورج هذه المرحلة بتحديد الإطار الدرامي للعروض، و اختيار النص ، وتوثيقه ، و إجراء بحوث تاريخية و مسرحية حوله، و تحضير الدعاية له ، و كتابة النشرة التوضيحية التي توزع على المتفرجين يقول دانيالبيزنهارد: "إجراء استعراض لأنواع الدراماتورج، و يميز بين: الدراماتورج الموثق الذي يؤلف ملفا حول المسرحية و المؤلف و محرر نصوصا على مشارف العمل يفضي إلى تضمنها عدة عمليات منها: رصد تطور المسرحية أثناء عملية إنتاجها، و كذلك رصد

¹ محمد سيف و خالد امين "دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج" نقلا عن رسالة الدكتوراه بيرنارد مارتن : "مسرحة النصوص المكتوبة غير المسرحية" مكتبة سانت دنيس جامعة السوربون باريس 8 - 1993

السياق الكلي للحدث المسرحي، و عملية بناء العمل الفني بكل عناصره : الكلمات، الصور و الأخيلة الصوت و الإنطباعات الذاتية التي تستطيع إرواء الخشبة"¹.

دراماتولوجية المشاهد: تتمحور العملية الدراماتولوجية في هذا المجال بنظرة المشاهدين أو المتلقين للعرض المقدم سواء بنظرة نقدية بناءة: أو غيرها و هذا يتوقف عند اختلاف هؤلاء المتلقين في مستوياتهم الإجتماعية و الفكرية خاصة منها على اعتبار أن قاعة العرض، أو ساحته يدخلها المثقف و غير المثقف كما يدخلها أصحاب أفكار متفقة و أخرى مختلفة و غيرها و بهذا فإن المشاهد يشارك في العرض عن طريق إعادة الإنتاج على طريقته الخاصة التي يفهمها هو و التي يقرأها من خلال العرض بمعنى أن قراءة العرض تتمخض على عدة قراءات أخرى.

دراماتولوجيا السينوغرافيا: على اعتبار أن السينوغرافيا تهتم بهيكل أو مَوْضعة النص على الخشبة بنظرة جمالية تلائم كل نص على حدا .وعلى بصيص النور هذا تتبدى هذه الدراماتولوجية على نوع من الدقة والإتقان الواجب الإلتزام بهما حتى لاتحدث فجوة في العرض يقول يانيسروكوس "إظهار ماهو غير مرئي وإخفاء الأدلة الواضحة وإنشاء في ذهن الناظر إحتمال وجود ما وراء الباب المغلق، وإبعاد ماهو مؤكد بشكل نهائي الحفاظ على نظرة نسبية نقدية وحساسة على حد سواء تسمح للعاطفة و التفكير في الوجود على خشبة المسرح معاً"²

دراماتولوجيا المترجم: تنبري دراماتوجيا المتفرج بزيادة صاحبها إلى نقل نص مسرحي من لغة إلى أخرى وفق معايير الترجمة و هذه العملية لامناص من التّصل عنها لأنها ضرورية وتدخل في قائمة العمل المسرحي و هذا العمل يقوم به الدراماتوج المترجم. كما أن الأمر متفرع أكثر من هذا إذ توجد عدة دراماتولوجيات أخرى مثل: دراماتولوجية الإضاءة، دراماتوجيا الموسيقى، دراماتولوجية العلاقات العامة وغيرها.

¹Bernhard Daniel 1983 positions d'un dramaturg Europe N°648 le theatre par lux qui le font p 38 -40
نقلا عن م س

²krauskarel 1986 « l'officier d'intendance » théâtre public N°67 théâtre de gennevilliers
م س 27

و بهذا نرى أن الدراماتولوجية تخلت عن الشمولية و أخذت في التّشعب

الدراماتولوجيا في الوطن العربي :

أما الحديث عن الدراماتولوجية في الوطن العربي ففي عمومها يجرننا للحديث عن الأزمة و الفوضى و الخلط و عدم الوجود الحقيقي للدراماتولوجية في الوطن العربي بشكل عام. و اللوج إلى هذا الموضوع يحتم علينا الوقوف مبدئيا عند السؤال الذي يقول: ماهو حال الممارسة الدراماتولوجية في مسرحنا العربي؟

الكلام في هذا الباب يفتح الطريق الواسع أمامنا لطرق العديد من الأبواب التي تختلف ألوانها ومن بين هذه الأبواب نجد باب : هل توجد أصلا ممارسات دراماتولوجية عربية حتى نبحث عنها في مسرحنا العربي؟

و في هذا السياق نذكر القول الآتي : " لا أعتقد أن البحث الدراماتولوجي يعني أننا نحاول تأكيد وجوده، بل على العكس إن في ذلك نوعا من التأكيد على عدم وجوده على الأقل بشكل مباشر "¹ و في هذا القول نلتمس نوعا من الإعراف الحقيقي الذي نقرأ فيه عدم الإجحاف في حق الدراماتولوجية العربية بقدرها اليسير القليل كما نقر بإنعدامها في مقابل نظيرتها الدراماتولوجية الغربية كما أن معاناة الدراماتولوجية في الوطن العربي ليست طبيعية أو أنها مفروضة عليها هذ التّأزم و التّأخر و إنّما هذا الوضع نما و ترعرع في ظل عدة مسوغات نذكر منها مثلا :

ان المصطلح مستعمل بلفظه اللاتيني و غير مترجم إلى اللغة العربية، و لتغطية هذا العجز أو اللبس تستخدم كلمات أخرى لتقريب المفهوم. و في هذا المجال تقول ماري إلياس و حنان قصب: " الدراماتولوجية تستخدم بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، حيث لم يعرف المفهوم ترجمة و لا يوجد له مقابل أو مرادف في اللغة العربية ، إنما تستخدم كلمات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية للكلمة مثل : "اعداد، قراءة، كتابة "²

¹ محمد سيف و خالد امين م س ص 144

² ماري إلياس و حنان قصب " المعجم المسرحي " ص 205 نقلا عن المقاربة الدراماتولوجية المغربية بين المرجعية التراثية و المرجعية الغربية العالمية /نور الهدى زيدان جامعة باجي مختار عنابة ص 08

كما نذكر أيضا من بعض مغذيات هذا الوضع كون عدم نجاعة أو وجود الدراماتورجية بالقدر الكافي عندنا عربيا يرجع الى سبب رئيسي آخر ألا و هو: أن المصطلح وافد أي بمعنى أنه قادم من الغرب الذي يعد في وقتنا الراهن بؤرة العلم في شتى مجالاته و هذا ما يدركه كل باحث عربي بعنوان عريض يسمى فوضى المصطلح في الوطن العربي ليس في المسرح فحسب و إنما يخص كل مصطلح طرحه الغرب و استقبله العرب و كلٌ يطرحه و يترجمه حسب هواه .

و هذه بعض التعريفات التي تكشف عن الاختلاف و عدم الإتفاق يعرفها الدكتور يوسف رشيد من العراق بقوله " الدراماتورجية هي قراءة نقدية محايدة للمنجز الإبداعي ، سواء أكان تأليفا في خطاب النص ، أو إخراجا في خطاب العرض"¹ و تقول عنها الدكتورة ماري الياس " الذهنية الدراماتورجية تعبر عن بعد معرفي و أن الدراماتورج يمكن أن يكون المخرج أو مصمم الأزياء أو السينوغراف أو أي شخص يربط ما بين الخطوط جميعها ، و بالتالي فهو شخص ذو بعد معرفي"².

و يقول عنها المنصف السويسي " إن وظيفة الدراماتورج تدخل في كل مفاصل العمل المسرحي، و هي على تعدادها تكاد تكون غير موجودة "³.و كل تعريف من هذه التعريفات يختلف عن سابقه و ولا يمت بصلة للاحقه و يبعث على فهم خاص له وحده.

إضافة إلى إن وظيفة الدراماتورج في الوطن العربي تُحتم الوقوف عند الحساسية التي تُطرح بحدة بينه وبين المخرج هذه الحساسية نتاج عدم إدراك الدراماتورج العربي لوظيفته و ماهية الدراماتورجية كما أنها ترجع أيضا على وجه خاص إلى دكتاتورية المخرج العربي .

¹مقالة في شبكة الانترنت لعمار أبو عابد تحت عنوان "مسرحيون يختلفون على مصطلح الدراماتورجية " في ندوة بدمشق 2008/12/22

²عمار أبو عابد م ن

³عمار أبو عابد م س

"بدأنا نلاحظ ظهور اسم الدراماتورج مع المخرج في بعض العروض المسرحية من دون أن يكون له جهد دراماتورجي حقيقي في التجربة إما بسبب عدم إدراك الدراماتورج لوظيفته ، أو بسبب دكتاتورية المخرج أو لجهل الطرفين العلاقة بين عمل المخرج و عمل الدراماتورج"¹.

و هذا ما يؤكد المخرج التونسي المنصف السويسي على سبيل المثال في قوله الآتي : " ان مهمات المخرج في المفهوم المعاصر للعمل المسرحي تشمل عمل الدراماتورج ، لأنه يشكل رأس العمل و بالتالي فإن الدراماتورج ينتفي عمله نهائيا و أن المخرج المتمرس لا يحتاج إلى الدراماتورج لأن عمله يندرج في إطار عمل الفريق الفني "². أيضا تعتبر مهنة الدراماتورج مهنة تحتاج إلى ميزانية نوعا ما مكلفة بالنظر إلى ماتحتاجه من دعاية و تعريف و إعلان و غيرها و نحن في باب تحليل الأسباب التي غدت تراجع أو تخلف الدراماتورجية لايفوتني أن أطرح سبب حسب رأيي المتواضع يتمثل في كون أن الشخصية العربية تتطلع دائما للريادة و ترفض أن تكون تابعة و هذا أيضا ما يمكن تسليطه على وظيفة الدراماتورج في وطننا العربي التي تعمل تحت سلطة المخرج الذي يعتبر السيد الأول و الأخير في العمل المسرحي.

غير أنه يمكننا أن نقول أن الدراماتورجية لا زالت حديثة الظهور في مسرحنا العربي إذا ما قبلناها بالدراماتورجية الغربية. و أن الدراماتورجية العربية تحتاج إلى وقت حتى تصل إلى ما وصلت إليه نظيرتها الغربية و في هذا الصدد نذكر مشكلة من المشاكل التي واجهت الدراماتورجية في الغرب: "إن الممثلين لا يقبلون الدراماتورج على الرغم من اعترافهم بثقافة وإعجابهم بتحليلاته إن علاقة الفرقة المسرحية مع الدراماتورج لا تزال تتسم بالتناق و الإزدراء"³

وكذلك الحديث السالف الذكر عن أزمة الدراماتورجية و الذي هو موضوع حديثنا هذا و لا يعني أبدا أننا نبحت عن إثبات انعدامها شتان ما بين الانعدام و التأخر و حتى

¹ عواد علي جريدة المنوعات الالكترونية الجمعة 2015/10/23 العدد 10075

² عمار أبو عابد م س

³ محمد سيف و خالد أمين م س ص 102

نكون أكثر إنصافا يجب علينا أن نعتزف بأن حال مسرحنا العربي بشكل عام متقدم في بعض جوانبه و لا يعاني من تأخر فاضح و كبير و في هذا الصدد يقول الدكتور بلبل فرحان :

" ان مسرحنا اليوم متقدم في تقنياته و استخدامه لفضاء المسرح بما يفتن البصر و يدهش العقل و هذا تطور هائل لا يمكن لمسرح أي بلد أن يثبت وجوده و قيمته من دونه فالمسرح أولا و أخيرا فن يقوم على الجمال و لا يمكن أن يكون فنا إذا اهتم بالمضمون وحده و إلا تحول إلى درس أو محاضرة. لكن المسرح إذا اكتفى بالجمالية وحدها فإنه يلبي حاجة البصر دون البصيرة"¹.

و بهذا يمكننا القول أن الدراماتورجيا في الوطن العربي موجودة نعم لكن باسمها الغربي فقط شتان بين ماهي عليه عند الغرب و ماهي عليه في الوطن العربي .

¹ بلبل فرحان "مجلة الحياة المسرحية " الهيئة العامة السورية للكتاب العدد 67-68 ربيع و صيف 2009 ص 128

المبحث الثاني:آليات الاشتغال الدراماتورجي:

إن العمل الدراماتورجي عمل إبداعي بكل جدارة يتكون من العديد من المظاهر نذكر منها الإقتباس و التّرجمة، و الإعداد، و المسرحّة وكل نقطة من هذه النّقاط هي إبداع. و لأن الدراماتورجيا هي تقنية التّأليف الدرامي فهي حتما ينطلق عملها من نصّ بحيث تجري عليه العديد من العمليات الإبداعية السالفة الذكر ليكون في الأخير طيعا قابلا للعرض. و هذا العمل ليس وليد اليوم أو حديث العهد و إنما هو قديم قدم الدراماتورجيا التي سبق و أن قلنا في بحثنا هذا إنها قديمة قدم المسرح ذاته و من يقوم به هو صاحب الدراماتورجيا أي الدراماتورج و في هذا الباب نذكر تحويل العديد من الأعمال الأدبية بأجناسها المختلفة من قصة ورواية وقصيدة إلى عمل مسرحي (مسرحية) و خير مثال على هذا: تقديم رواية ديستوفيسكي المشهورة " الإخوة كارامازوف" في مسرح الفن بموسكو و الأمثلة كثيرة غير متعلقة ببحثنا هذا .

ومن هنا نقول: إن عمل الدراماتورج هو الآخر ليس واحد و إنما هو مجموعة من الأعمال المتشعبة و المتفرعة و التي استدعت في العصر الراهن أن تكون بدل الدراماتورجيا دراماتورجيات على أساس أن يُصبح كل دراماتورج مُتخصص في عمل معين، و هذا ما يُحتم على الدراماتورج أن يكون صاحب اطلاع واسع و من بين هذه التّخصصات في خانة عمل الدراماتورج نذكر دراماتورج الإنتاج. دراماتورج النصّ. الدراماتورج الموثق. الدراماتورج الكاتب. الدراماتورج المشاهد وغيرهم.

01- التّرجمة: الترجمة المسرحية traduction théâtrale في البداية نقول عنها إنها نقل النّصوص المسرحية من لغة إلى لغة أخرى. وهذا يدخل أيضا ضمن خانة العمل الأدبي و قد قلنا هنا بصفة الخصوصية: التّرجمة المسرحية التي تحتم على الدراماتورج المترجم أن يكون له اطلاع واسع على الكتابة الدرامية أي لا يكون مترجما فقط يكتفي بحدود النقل الحرفي فقط وهنا تكمن المفارقة الجوهرية و في هذا الصدد يقول باتريس بافيس : "

تتخطى ظاهرة الترجمة للخشبة في الحقيقة، و بكثير، ظاهرة الترجمة الحرفية للنص الدرامي، المحدودة نوعاً ما¹.

كما أنه على المترجم أن يكون أيضاً زيادة على معرفته و علمه بالترجمة و الكتابة الدرامية ملماً بثقافة، و أعراف وعادات و تقاليد الأمة أو الشعب اللذين يترجم لهم العمل يقول باتريس بافيس: " أولاً في المسرح تمر الترجمة من خلال جسد الممثلين، و آذان المشاهدين ثانياً العملية لا تقتصر و بكل بساطة، على ترجمة نص لغوي إلى آخر ، بل على مواجهة اتصال مواقف منطوقة ، و ثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان و المكان"²

و في الأخير ينظر الكثير من العارفين بمجال الترجمة إنها عاجزة أو قاصرة أو بمثابة الخيانة لأن الكلمة عندما تُولد في بيئة معينة تحمل معها ظروف المكان و الثقافة و الزمان و الجنس و نقلها إلى لغة أخرى لا يحمل معها جميع شحنتها التي وُلدت معها أو بها.

02- الإقتباس: جاء في معجم المعاني أن لفظة اقتبس من يقتبس ، اقتباسا والمفعول مقتبس للمتعدّي. اقتبسه نارا: اخذها منه³. أي أن الاقتباس هو الأخذ.

و الإقتباس في مُجمل الإصطلاح عليه هو : الإشتغال على نصوص من أجناس أدبية غير المسرحية مثل القصة أو الرواية أو غيرها و تحويلها إلى مسرحيات تقبل العرض على الخشبة للمشاهدين و انطلاقاً من هذا التعريف نرى أن عملية الإقتباس هي الأخرى تتطلب معرفة درامية و إلماماً بالنص المُقتبس منه، و ليست مجرد نقل وفقط.

كما أن عمل الدراماتورج المقتبس يتمتع بالثراء نظراً لما يتمتع به مصطلح الإقتباس من مصطلحات كثيرة يضع في يد الدراماتورج من حذف، إضافة، تغيير، تعديل....

يقول باتريس بافيس: " ان كل التغيرات النصية التي يمكن تحليلها مسموحة تقطيع تقطيع و إعادة تنظيم الرواية، و تلطيف الأساليب و إنقاص عدد الشخصيات أو الأماكن تركيز

¹ باتريس بافيس "معجم المسرح" ترجمة ميشال ف خطار مراجعة نبيل أبو مراد المنظمة العربية للترجمة ص 573 ط 1 بيروت لبنان فبراير 2015

² باتريس بافيس م ن ص 573

³ معجم المعاني الجامع موقع قاموس المعاني المتعدد اللغات شبكة الأنترنت

درامي على بعض اللحظات النَّابضة و القوية، و إضافات و نصوص خارجية و توليف و إصاق عناصر غريبة، و تعديل النهاية، و تعديل الحكاية"¹

وقد عرف المصطلح العديد من التداخلات و الاحتمالات في فهمه الدلالي يقول الدكتور مجدي وهبة . " عرفت كلمة اقتباس عدة معان فذلك على ادخال المؤلف كلاما منسوجا للغير في نصه بقصد التحلية أو الإستدلال وفق شروط معينة أو تضمين الكلام"²

كما تجدر بنا الإشارة في هذا الباب إلى الخلط أو التقريب بين مصطلح الترجمة و الاقتباس و التفريق و الفرق بينهما موجود فالإقتباس بمثابة كتابة أخرى جديدة تقوم على أنقاض كتابة أخرى أما الترجمة فهي نقل بمعرفة لمسرحية من لغة لأخرى و في هذا الصدد يقول باتريس بافيس : " الاقتباس هو كتابة مسرحية أخرى ، وأخذ مكان الكاتب الترجمة هي نقل مسرحية بالترتيب ذاته من دون زيادة و لا نقصان ، ومن دون بتر ، وتطوير ، وقلب المشاهد، و إعادة صياغة الشخصيات ، أو تغيير ردود الممثلين خلال الحوار"³.

و على هذا الأساس نرى أن الترجمة غير الاقتباس و كل واحد منهما مُستقل عن الآخر و يختلف عنه.

الإعداد: الإعداد المسرحي هو التحويل من الجانب الأدبي إلى الجانب المسرحي كما أنه بشكل يقترب من الدقة" هو تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي تحمل الإسقاطات مباشرة على الحاضر بحيث تكون أكثر فعالية و تأثيرا على الجمهور"⁴

و بهذا فالإعداد كما سلف الذكر عملية إبداعية بمثابة خلق ثان للنص المسرحي الأول الذي يشتغل أو يعمل عليه الدراماتورج المعد من احترام لحرمة النص الأول وتخليصه من الزيادات الأدبية الغير ضرورية و هذا ما يجعل عمل الدراماتورج يتميز بنوع من الدقة و الحيلة و الحذر و هذا المعد قد يكون المخرج.

¹باتريس بافيس م س ص 70

²أبو حسن عبد الحميد سلام "حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس" ط 2 مركز الإسكندرية للكتاب ص84

³لباتريس بافيس م س ص573

⁴ماري الياس و حنان قصب م س ص 45

و يجب أن يكون هذا المعد صاحب خبرة في الكتابة الدرامية ، وصاحب تجربة، ومهارة، و إمكانيات ثقافية كبيرة .

و عنه تقول أيضا ماري الياس و حنان قصب: " الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجرى على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مُغاير يتطابق مع سياق جديد " ¹ .

و هناك من ينظر للإعداد أنه و الاقتباس عمل واحد يتمثل في النَّقْل من لغة أدبية إلى لغة أدبية أخرى.

1-المسرحة : Dramatisation مفهوم حديث نسبيا ظهر في القرن العشرين يتمثل في كونه اشتغال على نص شعري أو سردي بمميزاته الأدبية و تحويلها إلى نص مسرح أي تطويعه للعرض و بهذا يختزل كل ما هو أدبي و يذوب داخل معايير الكتابة المسرحية و في هذا الصدد يقول ميوكاروفسكي: " حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتها....بالاختصار أنها تنحل مُندمجة بشكل موحد تماما " ² .

و بهذا يمكننا القول أن المسرحة عمل إبداعي يدخل في خانة آليات الاشتغال الدراماتوجي و هي الأخرى تكتسب ميزة تُفردها عن بقية الآليات الأخرى كونها تعمل على تحضير فيه أو يغلب عليه العنصر الأدبي بشكل لافت للإنتباه أو كبيرة و المسرحة إلى جانب أنه مصطلح جديد فهو أيضا يمثل إشكالية في المسرح تتمثل في تعارضه أو إمكانية استبداله بمصطلحات مسرحية أخرى من مثل الإخراج . كما أنه توجد دراسات حول هذا المصطلح لباحثين مثل "باتريس بافيس" ترى أن المفهوم يمثل حقبة زمنية ركزت على خصوصية المسرح و عن المسرحة يقول باتريس بافيس : " المسرحة هي اقتباس نص ملحمي أو شعري و تحويله إلى نص درامي، أو إلى مواد خاصة بالمسرح " ³

¹ ماري الياس و حنان قصب م س ص 44

² ميوكاروفسكي : حول الوضع الراهن لنظرية المسرح ضمن كتاب : سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1997 ص 45

³ باتريس بافيس م س ص 193

أما في آخر هذا العنصر فيمكننا أن نقول: أن أسماء كبيرة في المسرح مثل ماير خولد و بريخت أخذت مأخذ آخر في المسرح و المسرح معا عندما طالبت بمسرحة المسرح عن طريق إعادته إلى ماكان عليه في حقيقته المسرحية. على سبيل التوسيع لا على سبيل التمثيل

الفصل الثانى

الإشتغال الدراماتوري على رواية
" في عشق امرأة عاقر "

المبحث الأول :التصور المسرحي:

تناولت عملي هذا الذي حاولت أن أطبق من خلاله آليات الاشتغال الدراماتورجي في هذا المجال بنظرة مخالفة تماما لصاحب الرواية حيث حاولت تعريّة الشخصيات من الإسقاطات المُسلطة عليها في الرواية كترميز مليكة للأُم و حسان للمواطن و غيرها و جعلت الشخصيات تكتفي بأبعادها الحقيقية، وتُعبّر عن نفسها ولا تتعدى إلى شيء آخر غير حدود نفسها .

كما حاولت أيضا أن أجرد هذا العمل من نظرة الحقد و الغضب اللّتين استعملهما صاحب الرواية بإقرار منه هو بنفسه قائلا " كانت أيضا مُتفلسا لي أخرجت من خلاله كل الغضب و الحقد اللّذان كانا يغمرانني قبلها" و بعثت فيها نوعا من الحوار الذي يفتح الباب للأمل و الرّجاء و التّسامح و غيرها وذلك عندما بدأت من نهاية الرواية التي التقى فيها الثلاثة و انتهى اللقاء من دون تعارف ولا حتى كلام.

فجعلتُ الكلام و التّعارف و الحساب بين الثلاثة بنوع مزجت فيه بين الغضب و الهزل و بينهما تنفض الحقيقة عن نفسها الغبار وتتبدى للثلاثة وتجعلهم على موعد معها وهذا باسترجاع ماضيهم.

وقد حافظت على الشخصيات الأساسية و تخلّيت على بعض الشخصيات الثانوية مثل: حارس المدرسة ،أمين قرللو، سائق القطار، صاحب محل التبغ و الكبريت،الخالة لويّزة،سائق القطار، مديرة المدرسة ، حارس المدرسة ،صاحب المرحاض العمومي .

أما الجديد الذي زرعت في العمل:

- بدأت من نهاية الرواية لأن نهاية الرواية كانت باللقاء الثلاثة دون الكلام بينهم فجعلت الكلام و الصراع و الحساب و من خلال الحوار على ألسنتهم جعلت مسار الرواية يسترجع نفسه: التّقاء تعارف كلام.

- الإحتفاظ بالشخصيات الرئيسية فقط : مليكة حسان الشباب عبد العزيز

- إضافة بعض الأماكن الجديدة: الحديقة العمومية التي لجأ إليها الثلاثة
- حولت السرد الروائي الكائن في الرواية إلى مجموعة حوارات بين الممثلين
- مزجت في الحوارات بين الفكاهة و الغضب.
- الإبتعاد عن الترميز للشخصيات و جعلها تكتفي بحدودها الشخصية
- جعلت هذا الإشتغال يُعبر عن واقع اجتماعي مُنفصلا عن جانبه السياسي الموجود في الرواية

- الحوارات التي تدور بين الشخصيات جديدة لا توجد في الرواية .
- أما ما حذفته من الرواية :
- النظرة التشاؤمية الموجودة في الرواية
- الزيادات الأدبية التي لا تخدم المسرحية مثل السرد المطول الذي يتحدث عن كل التفاصيل و الجزئيات

أما ما أردت رسمه في هذا العمل فهو معاكس تماما للرواية حيث استبدلت التشاؤم بالتفاؤل. محاولاً النظر لهذا الواقع بنظرة خير تعبير عنها ما قالتها جميلة بوحيرد " البلاد التي أنجبت بن مهدي، و كريم بلقاسم و غيرهما ليست عاقرا وقادرة على إنجاب رجال آخرين عظماء عظمة الشهداء".

ملخص الرواية:

تحتوي "رواية في عشق امرأة عاقر" على 13 فصلا مقسمة على 215 صفحة و تدور الرواية حول شخصية رئيسية هي شخصية حسان الربيعي الذي يبدو في البداية مُستعدا لرحلته الروتينية التي يقضيها كل يوم من العاصمة التي فيها مقر عمله بالمركز البريدي إلى مدينة بضواحي العاصمة حيث مقر سكنه عبر قطار الخامسة و النصف .

في إحدى الأيام يتأخر حسان عن موعد قطاره المعهود و يلحقُ بقطار آخر و هذا الأخير يزيد الطين بلا إذ أنه يُضاعف من تأخر حسان لتعطله بسبب المطر الكثيف، كما أن الأمور لا تتوقف عند هذا الحد و إنما يصل السيل الزُبا. حيث ينقطع التيار الكهربائي و يجعل التأخر مضاعف. أيضا و في هذا الظلام يتذكر حسان ظلما آخر جعله يودع طفولته مبكرا

عندما حُبس في قبو المدرسة ، و بقي منسيا من أمه و مديرة المدرسة ليومين، و تعرض للإعتداء من قبل حارس المدرسة. و في القطار يُصادف حسان المحامية التي تطوعت للدفاع عنه و طالبت بإنزال أشد العقوبة بالحارس و مديرة المدرسة غير أنها لم تنجح سجن الحارس عامين، و مديرة المدرسة نالت البراءة و في أثناء هذه المصادفة تسأله المحامية عن أمه فيُخبرها مُتחסرا أنها هجرته في سن لا يتجاوز الخمسة عشر سنة و تركته بمعية زوجها الثاني و هو لا يعرف عنها شيء منذ ذلك الحين.

المفارقة التي تنسجها لنا هذه الرواية أن حسان كان يمر على أمه يوميا ذهابا و إيابا على اعتبار أن مليكة هي امرأة متسولة مكان عملها الرئيس محاذي للمركز البريدي الذي يعمل فيه هو. لا يلتفت إليها هو، ولا تسأله هي الأخرى سؤالها المشهور: "هل معك عشرة دنانير"، لكنّ النادر في الأمر أنه في يوم التّأخر هذا الذي تدور فيه أحداث الرواية يحدث العكس تماما حيث تسأله هي و يُصبح هو سخيا و يعطيها بدل العشرة دنانير ألف دينار.

كما تُعلّمنا الرواية في طياتها أن حسان هذا قارئ مطالع يحمل في ذهابه و إياه جرائد و كُتب يؤنس بها وحدته في القطارات . وفي هذا اليوم و خلال عودته كان يحمل في محفظته رواية "رجال بأربعة أصابع" للكاتب اليوغسلافي "ميودراك بولاتوفيتش".

في النهاية تحدث مفارقة تتجلى في :خروج حسان من المحطة بحثا عن سيارة أجرة فيسمع صوت طلقات رصاص فيجري خوفاً ،و أثناء جريه يصطدم بالمرأة المتسولة التي لا يعرفها أنها مليكة ولا يعرف أنها أمه و من يفترض أنه الأب الذي تنصل من الإعراف بأبوته يكون على بُعد خطوات من الأم و الابن هو الآخر يبحث عن سبيل للهروب من طلقات الرصاص .

و قد تناول الروائي " سمير قسيمي " عمله هذا بنظرة سوداوية و ما فيها من مشاهد مأساوية كالعنف الجسدي (الإغتصاب) بؤس العيش،التخلي مثل تخلي الأب عن الأم، و إنكاره لابنه، تخلي الأم عن ابنها . وتخلي المُخرج الكبير و الحكومة عن مشاكل الشعب و ما إلى غيرها من المشاهد. و تحت غطاء سياسي قابل بين ثنائيتين متقاربتين هما الوطن برمز الظلم و المواطن برمز المظلوم حيث أن هذا الأخير يجاهد من أجل سابقه، و يكابد

الصعوبات، و يفتخر به و غير هذا كثير، وفي النهاية يرمي الوطن المواطن مطعوناً و يتبرأ منه في صورة مليكة الوطن الذي أنجب حسان و لم يأبه له، و تركته و رحلت. كما أن المواطنين يخضعون لواقع مفروض عليهم لا يستطيعون تغييره و إنما يمرون فيه مرور الذل و الهوان بصمت، أو كما يسميهم المخرج هو: "الشعب المسلوب من كل شيء"¹. كما أنهم خاضعين مُسيرين من طرف مجموعة من الأفراد يسميهم : المخرج المتذكي. كما يُصور لنا المواطن في روايته بمثابة خاتم في أصبع يد يتحكم فيها بواسطة أصابع اليد الأخرى.

و مواطن السخط على الوطن كثير نذكر منها:

كنت وقتئذ قد بلغت موقف الحافلات و قت دخلت من جهته باب عزون، لعلني أجد محل مأكولات خفيفة في الجوار و لكنني لم أعثر على أي محل مفتوح، أنت تعرف هذه بلاد الزبل- قدركم الله- تموت فجأة بمجرد أن يسقط القليل من المطر².

أما العقر عنده فلم يقف عند الجانب الجنسي فقط و إنما تعداه للجانب الفكري و الإنساني و غيرهما دلالة على عجز الوطن عن إنجاب ابن قصد التغيير.

السينوغرافيا المسرحية:

خشبة المسرحية مقسمة إلى أربعة أجزاء:

- 1- محطة الحافلات: مضاءة بإنارة عمومية ولكن لولا الشعب المُنتظر فيها واللافتات الموضوعية بتقسيم يكاد يكون عادلاً يخص توقف حافلات كل حي على حدا لَمَّا قلنا عنها أنها محطة حافلات لأن هذه الأخيرة مُندمة فيها الحافلات دلالة على حالة الفوضى و الشغب
- 2- الساحة: مُجاورة للمحطة، تعج بالشباب و أصواتهم، وتحتوي على : / إنارة عمومية، ب/ إضاءة النيران المنتشرة في كل زاوية من زواياها.

¹سمير قسيمي " في عشق امرأة عاقر " ص 14

²سمير قسيمي م س ص 107

3- الحقيقة: على طريقة الذهنية العربية عامة والجزائرية خاصة التي تتعارف على أن كل ما هو ملكية عامة يجب أن يُخربه الأشخاص.

أما التّواصل فيها فيقتصر على الكلام و ينعدم فيه البصر لأنها حالكة بالظلام.

4- المقهى: مظلمة عند دخولها، وتتم إزالة هذا الظلام بإنارتها

الملابس:

ملابس المسرحية بشكل عام ملابس قديمة رثة تعبر عن المكانة الاجتماعية لشخص المسرحية باستثناء ملابس الشرطة الزرقاء التي تعتبر ملابس رسمية لزوما على كل شخص منتمي الى سلك الشرطة ان يرتديها اوقات العمل.

1- ملابس حسان : صدرية خضراء مليئة بالجيوب من الداخل و الخارج و سروال اسود يفتقر الى حزام و حذاء قدركم الله مفزع طوله و حزام قدركم الله يرعب الناظرين بطوله المفزع.

2- ملابس مليكة: لباس أسود يغطي جميع جسمها بما فيه وجهها و هو ما يصطلح عليه بالجلباب . تتخلله نقاط بيضاء لا تكاد تُرى سوى للمُتمعن أحدثتها نُقص النظافة و هما: نقاط بيضاء : تعبر عن أن الحياة ابتسمت لها في البداية فقط أي بمعنى قسط قليلا جدا من الوقت.

الملابس السوداء: دلالة على المعاناة والتشرد والبؤس و الحرمان الذين تعاني منهم مليكة.

3- ملابس عبد العزيز :قشابية سوداء غيرت لونها حياة الشوارع و سلطت عليها لون لم يحدث له اسم بعد في قاموس الألوان و هي تبدو ثقيلة على جسمه الهزيل دلالة على أن الحياة أصبحت ثقيلة عليه.

ملابس الشباب: معظمهم يرتدي عصابات مختلف ألوانها و كأنهم في حديقة غناء و أجسادهم عارية مستورة بينطالونات فقط

الماكياج: وجه حسان شاحب يُخبرنا منذ الوهلة الأولى على الأرق، و كثرة التّفكير.
وجه مليكة: لا يُخالف وجه حسان في كونه شاحب غير أنه يختلف عنه كونه تتخلله
رُتشات جمال طبيعية، و أخرى اصطناعية: مُحمر الشفاه مسود العينان
وجه عبد العزيز: شاحب حزين مليء بالتجاعيد.
الشباب : تتفق في الإحمرار و التّصبب عرقا اللّذان كانا جراء النيران، و كثرة الجري
هنا وهناك.

البطاقة الفنية:

- 1- عنوان المسرحية: مصادفة
- 2- الشخصيات: حسان الربيعي – مليكة والدته – عبد العزيز والده – الشباب يثورون
على غلاء المعيشة و ارتفاع الأسعار – رجال الشرطة : الدين يقومون بعملهم اليومي الذي
يدخل فيه مكافحة الشغب
- 3- المكان: محطة الحافلات و ما جاورها.
- 4- الزمان: ليلا
- 5- النص الأصلي: رواية " في عشق امرأة عاقر " لسمير قسيمي.
- 6- المعد: ويس عبد العالي

الفصل الثاني

الإشتغال الدراماتوري على رواية
" في عشق امرأة عاقر "

المبحث الثاني:

النص المسرحي:

المشهد الأول:

(حسان ينتظر الحافلة)

(ملیكة تأخذ هنا وهناك رافعة صوتها)

(الشاب ثائر)

(الشيخ صامت)

هُدوءٌ غريبٌ تكتنفه نظراتٌ سريعةٌ هنا وهناك يسعى كل فرد من خلالها إلى تفحص المكان من حوله وأخذ الحيلة والحذر إنه هدوء غير عادي يشبه إلى حد كبير ذلك التحضير السري لتفجير ثورة ما

نظرات همسات غمزات ثم يعلو صوت الشباب: الشعب كره الحياة الشعب يريد تخفيض الأسعار.

ملیكة: نقودي، نقودي، نقودي، (بصوت عالي)

رئيس الشرطة : ما بك؟

ملیكة : سُرقت نقودي.

رئيس الشرطة : وأين نحن من نقودك الآن؟

ملیكة : وأين أنا من عملكم الآن؟

رئيس الشرطة (يأمر رجاله) : أبعدها من هنا على الفور. (يتمتم تحت أنفه قائلا: لا

ينقصني الآن سوى البحث عن دنانير التَّسول)

ملیكة: ياربى لا أفلح من أخذ دنانير قط ، ولا رأي رئيس الشرطة هذا خيرا أبداً .

(تُشعل سجارتها)

حسان: هل يسمع الله لمدخنة ؟

ملیكة: كنت سأجيب لو لم يكن السائل يُدخن سجارة ريم

حسان: سبحان الله كنت أظن أنكی صاحبة اثنين فقط

فاذا بي أكتشف الثالثة اليوم .

ملیكة: ماذا تعني ؟

حسان: الهم ، والتسول.

ملیكة: تبًا لك لم يكن ينقصني سوى أنت

(ثم تواصل) : وماذا تعني بالثالثة ؟

حسان: المشاكل. لم أكن أعلم أنكی عضوةً بمنظمة المشاكل .

ملیكة: ماذا تقصد؟

حسان: سمعت صوتك من بعيد فتأكدت أنكی تقودين هؤلاء الشباب

ملیكة: تفاهة الأشخاص بتفاهة أفكارهم .

حسان: علمتنا الحياة أن القادة الكبار عادة ما يختفون في لباس ، وأفعال العامة والبسطاء

ملیكة: رفعتُ صوتي تحسرًا على تلك الدنانير الصّغيرة التي كبدتني لساعات البرد ،

وسخرية الأطفال، ونظرات أمثالك.

حسان، أردت التّخفيف عنك فقط ، ضعي تُكلك في الله لعله يعطيك غدًا ضِعف ما سُرّق

منك اليوم.

ملیكة: يا لسخافة تخفيفك ، وهل سأضع تُكلي فيك ؟

(ثم تواصل) : ما اسمك يا عامل البريد ؟

حسان: اسمي حسان.

ملیكة: أتعلم يا حسان حتى معرفتي الآن با اسمك زادتني حزناً

حسان : لماذا؟

ملیكة: لولا مكان عملي المحاذي لمركز البريد وتأكدي أنك تعمل به لقلت عنك أنك

حارس ليلي في مقبرة

(وتُتمم قائلة) : حتى حراسة المقابر ليلا لا تليق بك.

حسان : عرفنا سبب حزنك الأول هاتي الثاني الذي أحزن الحزنَ

ملیكة: قبح الله من أسماك حسان بينك وبين اسمك بُعد المسافة بين السماء والأرض.

حسان: ردُّ متوقعٌ من مُتسولة تكاد تُقبل على التقاعد من مهنة النّسول كيف لا و من

شروطها سلاطة اللسان.

ملیكة: ما الذي أخرّك إلى هذا الوقت؟

حسان: تأخرت عن الحافلة.

(يرن هاتفه) (يرد) : ألو

(يُنصت) ثم يقول: لا تقلقي أنا بانتظار الحافلة.

(يُنصت) ثم يقول: نعم ، الأمور ليست على ما يُرام.

(يُنصت) ثم يقول: حسناً، للحديث بقية.

ملیكة: هل هي نعيسة الحظ أم المسكينة المبلية بسوء الخلق ؟

حسان: يبدو أن سلاطة لسانك لا يمكن لعقلي أن يدركها.

ملیكة: مجرد مزاح يا ولدي.

حسان: مزاحٌ قبيحٌ يُشبه صاحبه.

ملیكة: رُغم أنَّه لا يمكنني أن أنسى دنائيري المسروقة إلا أنني أعتزف أنك استطعت أن تُروح عني.

حسان: الحمد لله (ثم يواصل) : وما العمل الآن ؟

ملیكة: لا تقلق لا بد لكل ليل أن ينجلي بصح

(تواصل): هلي أن أطلب منك طلباً ؟

حسان: كل شيء مقبول باستثناء الدراهم.

(تتصاعد الأمور إلى درجة الحدة بين الشباب ورجال الشرطة ويقع الإصطدام)

الشباب: الشعب كره الحياة.

ملیكة : (بنبرة صوت حادة) : تعال من هنا اتبعني.

حسان: إلى أين؟

ملیكة: لنتنجو بجلدك .

الشباب: الشعب يريد تخفيض الأسعار.

حسان: (خائفاً مرة أخرى) : إلى أين ؟

ملیكة : لا تخف سأخرجك إلى بر الأمان.

(وهما يفران يجدان رجل مُقبل على الشَّيخوخة يتجه نحو ساحة المعركة)

حسان: وهذا المتجه نحو حذفه؟

ملیكة: نبهه.

(تخرج ملیكة من الخشبة ويتبعها حسان فيما يشبه الجري وهو يسحب ذلك الرجل من

يده ويبقى صوت فوضى الشباب في الخشبة بكل جدارة: الصياح ، الدماء ، المياه المسيلة

للمموع ، صوت الخناجر ، تكسير الزجاج....

المشهد الثاني:

الثلاثة: حسان، مليكة والشيخ الذي احضراه معهما مُستلقون على الأرض مثل الفهود التي أعيها جري الصّيد

برُ الأمان حديقةٌ عموميةٌ: خاليةٌ مُحوشةٌ، مُظلمةٌ، لكنّها آمنةٌ وبعيدةٌ عن الفوضى .

(وهم مُستلقون على الأرض)

حسان: لم أرك تُخطئين الطريق قط

مليكة: وهل يُخطئ المرء بيته و طريقه؟

حسان: لا تقولي (تقاطعه مليكة) : نعم ، بيتي كل أحياء العاصمة (تسكت مليكة ويُخيم عليها أثر حزنٍ بليغ) .

حسان: عفواً إن كنت قد ...

(تقاطعه مرة أخرى) : لا عليك

(يصرف حسان حديثه للشيخ) : لو أنني لم أرك تسمعنا منذ قليل وتتبع نصيحتنا لقلت: إنك من الصّم البُكم ، حتى أنك لم تُقدم لنا كلمة شكر .

الشيخ: على ماذا أشكر كما ؟

حسان: (مُتمتاً) : الحمد لله أنك نَطَقْتَ (ثم يتكلم بشكل عادي) : لأننا أنقذنا حياتك

الشيخ: ومن قال لكما أنني أريد أن أعيش ؟

حسان: وهل كنت تبحث عن الموت؟

(يصمت الشيخ ولا يأبه)

حسان: رباه هل هو حُلْم فالتمس لدغةً لأستفيق، أم فيلمٌ خيالي فأتمنى مُباغثة النُّعاس لي كي أنام .

(يُعاود الكلام مع الشيخ) : أرجوك عُدْ إلى صمتك ، وسامحني على إخراجي إياك منه

(يخيم الصمت ثم ينبعث صوت هاتف حسان) (يرد) : ألو

(يُنصت) ثم يقول : لا يوجد أي أثر للسيارة ، ولا حتى لأصوات السيارات ،
ورجلاي لا تقدران على تحمل المشي

(يُنصت) ثم يقول : المهم إن حدث طارئ سأخبرك مع السلامة.

مليكَة: يبدو أن رابط الحب بينكما قوي.

حسان: الحمد لله أنك نطقت وقتلت شكي.

مليكَة: أي شك ؟

حسان: شككت أنك أصبت بالعدوى.

مليكَة: عدوى عدوى ماذا ؟

حسان: عدوى صمت هذا الرجل.

مليكَة: مزحة سخيفة.

حسان: منذ متى وأنت على هذا الحال ؟

مليكَة: أرجوك دعني من ماضٍ يُعَدُّ من أكبر أحفاد الحزن، وإخوة البُكاء، وأبِ
الهُموم، خسرْتُ فيه الحياة وأنا على قيد الحياة وأصبحتُ (تَسْكُتُ مُنهزمةً أمام دموعِها)

حسان: (يضُمُّها) : سامحيني أرجوك لم أكن أعلم أن سؤال سيصنع بك هذا

مليكَة: نعم ، أنا (يُقاطِعُها حسان) : لا ، لا داعي لأن تُواصلِي.

مليكَة: (بصوتٍ مرتفع) : دعني أتكلّم أنا التي منحتَ نفسها وشرفَ عائلتها لِشخصٍ من
العائلة لا باسم القرابة بل باسم الحب ، فَهَتَكَ العِرْضَ ، ونَهَبَ المَالَ ، وأنكر النّسلَ.

حسان: أما وأن الوقت موجود ، وأنت مُصمّمة على الكلام فما معنى أنكر النّسل؟

مليكَة: لم تكفهِ أراضينا و لا أموالنا، بل أنّه أنكر حتّى ما زرع في بطني.

حسان : و هل فعلها؟

ملیكة: نعم ، فعلها.

حسان: أي نوع من الرجال هذا؟

ملیكة: ليس كل ذكر رجل ، الذكورة جنسٌ والرجولة صفةٌ وليس في كل الأحيان يلتقيان.

حسان: أتمنى أن يكون هذا النوع من الذكور قد انقرض في جيلكم.

ملیكة: أرجوك دعني أتقياً ماضياً كلاماً فهو بدون مقابل :

(وصل الأمر إلى المحكمة أنصتوا له، ثم لي وقررت المحكمة أنها لا تمتلك الدليل لإدانته)

حسان: وبطئك المنتفخة ؟

ملیكة: لا تُثبت أنه هو الجاني ، لأنه لم يكن هو الرجل الوحيد الموجود في ذلك الزمان.

(تكمل) : صَمَتَتِ المحكمة قليلاً يُنبئُ على حيرة العقول ثم ملأ القاعة صوتٌ

حسان: وأخيراً لا أشك في أن هذا الصوت يمتلك دليلاً يُدين الجبان.

ملیكة: نعم ، فرجٌ ولكنه بعنوان التضحية.

حسان، لم أفهم.

ملیكة: إنه صوت القرشي أبي يدعي أنه هو الفاعلُ

حسان: الفاعلُ؟

ملیكة: لا داعي لأن تُتعبَ عقلك في التفكير فاعلٌ نعم ، لكن بِصِفَةِ الإِدْعَاءِ

حسان: وما الحكمة من فعله هذا؟

ملیكة: فقط لیتمكن ساكنُ بطني من التمتع باسمِ كغيره ممن سَیَلَعُ معهم و یُخالطُهم و
وَو.....

ملیكة: وهل سألني عن رأيي ؟

حسان : وماذا حدث بعد ذلك ؟

ملیكة: دخل أبي السجن ليقضي ما تبقى له من أيام فيه ، فررتُ أنا للعاصمة بحملي أو
عاري كما يحلو لأفواه القرية تسميته.

حسان: وابن عمك ؟

ملیكة: عَمَّا اللهُ عیناهُ إن شاء الله كما أعمى بصيرته فقد خَرَجَ مُستفيد بَيْتُهُ و بَيْتُنَا،
أراضيه وأراضينا ، أمواله وأموالنا.

حسان: يبدو أن ابن عمك طاغيةٌ كبير مادامت أفعاله وصلت إلى هذا الحد

ملیكة: نعم ، خسرتُ الحياة، نَجح فيها ابن عمي عبد العزيز سارقُ حياتي

(يشتدُّ سُعال الشيخ لدرجة أن السعال يَهْزُ جسمه الهزيل)

حسان (مُسرَّعاً): ما بك ؟ ما بك ؟ ما بك ؟

الشيخ (بصوت مُتقطع) : خذوني إلى المقهى.

حسان: هل فهمت شيء؟

ملیكة: يقصدُ المقهى ، ولكن أي مقهى

يقول الشيخ: (بصوت يحتاج لمُكبر الصوت) : المُحاذي للساحة المجاورة لنا (ويشير
إليها بِأصْبُعِهِ)

حسان: وهل هذا وقتُ ارتِجافِ فنجانِ قهوة

الشباب : الشعب يريد تخفيض الأسعار (الصوت عال جداً)

الشيخ : فيها دوائي وهي مأواي.

حسان: كيف والخطرُ يفصلُ بيننا .

ملیكة : عليك الحَمَل ، وعلي الطیران .

یخرج الثلاثة من الخشبة المظلّمة ملیكة أولاً ویتبعها حسان حاملاً الشیخ علی كتفیه

المشهد الثالث:

المقهی نظیفهً ، رائحتها زكية علی طريقة كل المقاهي التي تُنظف عند نهاية كل يوم

حسان جالس علی كرسي

ملیكة: جالسة ارضاً

الشیخ: نائم علی الأرض

حسان: هل سبق وأن اشتدّت حالتك بهذه الطريقة؟

الشیخ: لا ، هذه أول مرةٍ تحدث معي.

حسان: ولماذا تُصِرُّ علی المبيت في هذه المقهى ولا تذهبُ إلى بيتك؟

الشیخ: (بلهجةٍ حادةٍ) : قلتُ لك إن المقهى هي بيتي ألا تفهم؟

حسان: حسناً أنا أيضاً لستُ مُستعداً لسماع قصةٍ حزينةٍ أخرى المهم أن تزور الطبيب

عندما تمرُّ هذه الليلة التي سأحذفها من حياتي مهما كلفني الثمن.

(یرن صوت هاتف حسان)

حسان: ألو (يُنصت)

حسان : نعم ، وجدت مَبِيت و في الغدِ عندما تهدأ الأمور سأعود.

(يُنصت)

حسان: مع السلامة.

ملیكة: يبدو أن هذه الليلة لا تُريد أن تنقضي ثوانیها دقائق ، ودقائقها ساعات ، و ساعتها تُشبه الأيام، وأحداثها بطعم العَلقم.

حسان: نعم ولا ،نعم لأن الوقت المُر لا يُطيقُه الإنسان ، ولا یَغفلُ عنه فيبدو له طويل، ولا لأن الثَّانية تبقى ثانية، والدقيقة تبقى دقيقة وهكذا دواليك.

ملیكة: الصواب في كلامك.

حسان: ألا نفعل شيء كي نُخبر أهل هذا الشيخ؟

ملیكة: كيف ؟ إساله لعله يُعطيك شيء تُخبر بها أهله ، فأنا رُغم مساعدتي له إلا أن قلبي غير مُرتاح له.

حسان: وهل تُعرفينه؟

ملیكة: لا، لكنَّهُ شيءٌ يُرعبُ إحساسي لا أدري لِمَا؟

حسان: شكرًا .

ملیكة: على ماذا؟

حسان: على عِلْم القِيافة الذي حَبَاكَ الله به.

ملیكة: قِيافة ما معناها؟

حسان: أنت خبيرة في معرفة الطريق.

ملیكة: لولا معرفتي بالشوارع التي تُسميها أنت قِيافة لَكُنْتُ الآن تحت أقدام الشباب الثائر، ربَّ ضارةٍ نافعةٍ.

حسان: أما ونحن الآن في مكان آمن فالفرصة سَانِحَة للنَّوم (يَنْزَعُ الجاكيت والحداء)

ملیكة: نومٌ هنيءٌ ولكن قبل أن تنام احمل بطاقة تعريفك فهي ساقطة هناك خَلْفَكَ.

حسان: شكرًا.

(يَلْتَمِسُ جيبَ سرواله) ثم يقول : بِطَاقَتِي هنا يبدو أنها بطاقة تعريف هذا المسكين.

(يفتح حسان البطاقة ويقرأها ثم يبتسم)

ملیكة: لم أكن أعلم أن قراءة المعلومات تُضحكُ.

حسان: ما يُضحِكُنِي أني أَشترِكُ معه في اللقب القريشي

ملیكة: (ثائرة): القريشي كيف؟

حسان: القريشي عبد العزيز

ملیكة: تبا لك الإسم هو، واللقب هو، ماهو تاريخ ميلاده؟

حسان:

ملیكة: وهل العنوان:

حسان: نعم

(تنهض ملیكة من مكانها مسرعة تُكسر قارورة مشروبات غازية وتغرزها في رقبة

الشيخ) وتقول: الآن أدركتُ سبب صَدَمَتِكَ.

حسان: هل هذا وقتُ الجنِّ الآن؟ ما بِكَ هل أُصِبتَ بِمَسٍّ؟

ملیكة: ألا تفهم أنت؟

حسان: اه هذا هو الجبان.

ملیكة: (للشيخ): أَحَسِبْتَ أَنَّكَ ستتنجو بأفعالك الذميمة.

عبد العزيز (الشيخ): إفعليها وخلصيني يا ملیكة.

ملیكة: تَمَلَّكَتَكَ الْجِنُّ لَن أُلْطِخُ يداي بِدِماءِ دُنِيَّةٍ ،وأنجيك من الخلاص الدُّنيوي الذي

تُخبر عنه رائحتك الزَّكية

(تبتعد عنه وترمي بالزجاجة)

حسان: لولا فارق السن الذي بيني وبينه، والحالة الصّحية التي هو عليها الآن لأبرحته ضرباً

ملیكة: لا يا ولدي خير عِقَابٍ له ما هو فيه.

عبد العزيز: سألْتُكَ بالله يا ملیكة أين هو؟

ملیكة: من؟ جُنُك الذي رُزقت به من أعمالك الطيبة

عبد العزيز: أرجوكِ أعلمُ أن قلبك رحيمٌ

ملیكة: دَعِ عنك ثوب البساطة فإنه لا يليقُ بك.

حسان: عمّن يسأل؟

ملیكة: هناك أسئلة لا يحسنُ الإجابة عنها وإنّما تُفهم.

(يصمت حسان قليلاً ثم يقول): فهمتُ

ملیكة: (مازحةً): لم أكن أعلمُ أن فهمك سريعٌ لهذه الدرجة.

حسان: تسخرين حتى وأنتِ غاضبةٌ، أين هو؟

ملیكة: تركته يعيش.

حسان: ذكر؟

ملیكة: نعم.

حسان: وهل يعيش مولود بمفرده؟

ملیكة: لا، بعد أن ولدته بعشر سنوات تزوجتُ من رجلٍ.

(ثم تقول بتحسر) أرجوا أن يسامحني.

حسان: من؟

ملیكة: هذا الزوج

حسان: لماذا؟

ملیكة: تزوجني وأواني وابني ثم بعد عامٍ فَرَرْتُ منه من دون أي شيءٍ وتركْتُ له ولدي كي يرعاه أيضًا حملته حملاً ثقیلاً.

حسان: لماذا فعلتِ هذا؟

ملیكة: من أجلي ولدي حتى لا يُعاني من أفواه الشارع التي ستضربه أو لربما حتى ستقتله بكلام مفاده أنه ابنُ أمه أو أنه ابنُ عدة رجال.

حسان: أين يقطنُ هذا الرجل الذي تزوجك؟

ملیكة: يسكن.....

حسان: ما هو رقم طابقه؟

ملیكة: و لماذا كل هذه التفاصيل؟

حسان مُجرد فضول.

ملیكة: في الطابق الثاني.

حسان: ما اسمه؟

ملیكة: جواد.

حسان: و لم تُفكري في زيارتهما؟

ملیكة: عاهدتُ نفسي ألا أراهما لمصلحة ولدي.

حسان: تمتلكين قلباً رحيماً

(ثم يوجه كلامه للشيخ): هلي بطلبٍ عندك؟

الشيخ: تفضل يا ولدي.

حسان: هل لديك حبل.

الشيخ: وماذا ستصنع بالحبل في هذا الوقت؟

حسان: أنا من ذوي القلوب الرحيمة و قررت أن أحزم أمتعتك وأأخذك معي لتكمل بقية عمرك معي.

الشيخ : شكرًا، شكرًا

(ويشير بأصبعه): في ذلك الصندوق يوجد حبل طويل.

مليكة: يبدو أن درجة شفقتك مرتفعة جدًا.

حسان: لا داعي للغيرة فأنت أيضًا سأحتجز لك مكانًا معي.

(يشق حسان الحبل نصفان و يصنع منه مشنقتان خارج المقهى)

مليكة: (بذعر): لماذا تريد أن تصنع بنا هذا؟

حسان: هناك أسئلة لا يحسن الإجابة عنها وإنما تفهم

مليكة: إذن.....

(يقاطعها حسان): نعم أنا حسان القريشي ضحيّتكما

الشيخ(عبد العزيز في فرح): الحمد لله أني رأيْتُك و لا يهمني أي شيء آخر سيقع أو ستفعله.

(يقترّب صوت الفوضى من المقهى)

حسان: سمعي يخبرني أن موتكما سيكون على مرأى جماهيرٍ غفيرة.

(يرى جمعُ الشباب المنظرَ فيقترّبون)

الشباب: ماذا تفعل يا رجل؟

حسان : و ماذا تفعلون أنتم؟

الشباب:(بلسان النّاطق): نُحارب الفساد؟

حسان : و هذان لهما علاقة فسادٍ في حياتي.

الشباب: هذه ليست فرصةً لتصفية الحسابات إصْفَحْ عنهما و انظَمْ إلينا لمساعدتنا

حسان: و لماذا لا تصفحون أنتم؟

الشباب: عمّن؟

حسان: عن هذه الأرض التي تُخربون فيها.

الشباب: نحن لا نُخرب بل نُصلح فيها .

حسان: أين الإصلاحُ و كل ما خلّفكم يُخبر عن الخراب ، تدّعون مُحاسبة المفسدين

بأفعالكم هذه و أنتم وإياهم سواءٌ يُفسدون هم و تُخربون أنتم نار، رماد، خراب...

(تُغطي غيوم الصمت الشباب)

الشباب: نعم يبدو أنه لا حلول من وراء أفعالنا هذه .

حسان: لا يكفي القول وحده على الأقل أصلحوا القليل من الكثير الذي أفسدتموه

مليكة: أطلبوا أنتم أيضا منه أن يُصلح ما يريد إفساده الآن.

الشباب: هلا فعلتَ؟

حسان: سأعفو فقط من أجل أنهما والداي.

الشباب: والداك

حسان : نعم ،والديا قوموا بعملكم و تعالوا لأروي لكما قصة أروع والدان في الحياة

(ينصرف الشباب)

مليكة: أنزلنا.

حسان: على الأقل اصبرا قليلاً كما صبرت أنا كل هذه السّنوات.

الشباب(مغبرًا هتافاته):ليس عيبًا أن نخطأ العيب أن نواصل في الخطأ.

ملیكة: إسمع ماذا یقولون و احتسبها خطأ.

حسان: و أي خطأ هذا؟ لقد خمنت في هذا الوقت القصير كثيرا و قررت أن أعاقبكما بنفس فعلتكما معي العقاب من جنس العمل أي أترككما على هذه الحالة و أنصرف قبل عودة الشباب.

(ینهض حسان و ینصرف)

(ملیكة و عبد العزیز بصوت واحد): لا، لا، أرجوك لا تفعل

یخرج حسان من الخشبة متخفيا حتى لا ینتبه له الشباب یرقی عبد العزیز و ملیكة معلقان في الخشبة

الشباب منهمك في إصلاح ما أفسد.

الخاتمة:

في نهاية عملنا هذا المتواضع نقف وقفة نقول فيها: إن الدراماتورية كنقطة مهمة في المسرح بأكمله مرت بمراحل مهمة اكتسبت من خلال تطور بارز و ظاهر من حيث المفاهيم، و المصطلحات حتى إنها وصلت إلى حد تجاوزت فيها القول بالدراماتورية الواحدة و وصلت إلى حد القول بالدراماتورجيات. كما اكتسبت مجموعة من الآليات التي هي بمثابة القواعد التي لا بد للدراماتورج من الإلتزام بها مثل : الترجمة و الإقتباس و الإعداد خاصة فيما تعلق بالإشتغال على نص أولي .

و هذا هو ما حاولنا الإجابة عنه في عملنا هذا انطلاقا من رصدنا لتطور الدراماتورجيا، وتعريف لآليات الإشتغال الدراماتورجي. لتتوصل إلى الإجابة عن بعض التساؤلات المطروحة في المقدمة مثل: أن عملية التحويل من نص أدبي إلى مسرحي هي عملية دراماتورية إبداعية تعتمد آلية معينة أو مجموعة من الآليات الدراماتورية و من يقوم بهذا العمل هو الدراماتورج كل حسب تخصصه الدراماتورجي.

كما حاولنا أن نطبق بعض قواعد الدراماتورج على النص الروائي لسمير قسيبي: "في عشق امرأة عاقر " و التّصرف في حركة هذا النص من حرية التّصرف و التّغيير في الحوار و الشخصيات و إضافة الأحداث و الحذف منها لتتوصل في الأخير لكتابة مشاهد من مسرحية "مصادفة" حسب ما رأيناه يخدم عمل من هذا النوع.

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر

- 1- دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج " محمد سيف و خالد امين "
- 2- الدراماتورجيا و فن العرض المسرحي " تأليف كافي بيوتر و ترجمة و تقديم محمد رفعت يونس.
- 3- المسرح الحديث: الخطاب المغربي و جماليات التشكيل " بعد انفتاح قلعة "
- 4- الإخراج المسرحي للدكتور جميل حمداوي
- 5- حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف الطبعة الثانية مركز الإسكندرية للكتاب.
- 6- رواية " في عشق امرأة عاقر " سمير قسيبي

المراجع

- 1- النقد المسرحي الغربي " للدكتور حسن المنيعي "
- 2- رسالة الدكتورة ليونارد مارتن مسرحية النصوص المكتوبة غير المسرحية مكتبة سانت.
- 3- الدراماتورجية الغربية نور الهدى زيدان.
- 4- مجلة الحياة المسرحية " سبيل فرحان الهيئة العامة السورية للكتاب العدد 68/67 ربيع و صيف 2009 ص 128

المعاجم

- 1- " معجم المسرح " باتوسياقيس ترجمة ميشال مخطار المنظمة العربية للترجمة مركز دراسات الوحدة العربية
- 2- " المعجم المسرحي " ماري الياس و حنان قصب شبكة الانترنت
- 3- مقالة في شبكة الانترنت لعمار أبو عابد تحت عنوان مسرحيون يهاتفون على مصطلح الدراماتورجية في ندوة بدمشق تاريخ النشر 12 ديسمبر 2008
- 4- جريدة المنوعات الالكترونية الجمعة 2015/10/23 العدد 10075 الدكتور عواد علي
- 5- الحوار المستهدف العدد 3716 المحور الادب و الفن رانيا فتح الله

ملحق

سمير قسيمة:

من مواليد الجزائر العاصمة عام 1974 حاصل على بكالوريوس في الحقوق عمل محاميا ، و محررا لقائيا، كما عمل كاتبا في المصالح الحكومية، وعمل أيضا كمصحح لغوي في الصحافة.

و هذا التعدد أتاح له الاحتكاك بالوسط الثقافي .

أعماله الروائية:

- 1- "يوم رائع للموت " سنة 2009
- 2- "هلا بيل" صدرت في بداية سنة 2010 عن منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان و التي رشحت هي الأخرى لليوكر لدورتها الرابعة 2011
- 3- تصريح باضياع 2010 روايته الأولى التي صدرت أولا بالغة الفرنسية و بعدها بالغة العربية عن منشورات البيت و بفضلها فاز قسيمة بجائزة "الهاشمي سعيداني" للرواية التي ترعاها جمعية الجاحظية " يوم رائع للموت" عن منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم وصلت الى القائمة القصيرة للوكر في دورتها الثالثة 2010.
- 4- "في عشق امرأة عاقر " 2011
- 5- "الحالم" 2012
- 6- "حب في خريف مائل" 2014
- 7- كتاب "الما شاء" 2016

فهرس المحتويات :

	البسمة
	الاهداء
أ	المقدمة
04	الفصل الأول: الدراماتورجيا و اليات الاشتغال
04	المبحث الأول: تطور مفهوم الدراماتورية
14	المبحث الثاني: اليات الاشتغال الدراماتورجي
19	الفصل الثاني: الاشتغال الدراماتورجي على رواية ...
19	المبحث الأول : التصور المسرحي
25	المبحث الثاني : النص المسرحي
25	المشهد الأول
29	المشهد الثاني
33	المشهد الثالث
41	الخاتمة
42	قائمة المصادر و المراجع
43	الملحق
	الفهرس